



UNIVERSITÀ
DI PAVIA

Dipartimento di Musicologia e Beni Culturali

**Milano 1958-1962: topografia
musicale di una città**

Candidato: Martin Nicastro

Tutor: Prof. Alessandro Bratus, Prof. Giovanni Pietro Vitali

Dottorato di Ricerca in Scienze del testo letterario e musicale
Ciclo XXXVI – A.A. 2022-2023

Indice

Introduzione

- 1. Prologo 5
- 2. Musica e dimensione locale a Milano 7
 - 2.1. Opera lirica e grattacieli 7
 - 2.2. Una commemorazione atipica 11
- 3. Una mappa profonda per una città dimenticata 14

Indagare le pratiche musicali urbane

- 1. Orizzonti metodologici 17
 - 1.1. Urban musicology 17
 - 1.2. Music, space and place 19
 - 1.3. Distant reading e deep mapping 21
- 2. Fonti, *data set* e visualizzazioni 26
 - 2.1. Le fonti storiche 26
 - 2.2. Raccolta dati e modellizzazione 32
 - 2.3. Mappatura digitale 37
 - 2.4. Visualizzazione e analisi di rete 43

- 3. Ricerca sul campo 50
 - 3.1. Mappe, interviste, memorie: un flusso circolare 50
 - 3.2. Definizione del campione, struttura delle interviste e archiviazione 53

Contesti performativi e spazio della città

- 1. Classificazione e fenomenologia 57
- 2. I teatri 61
 - 2.1. Tratti prototipici generali 61
 - 2.2. I teatri e le sale da concerto nello spazio urbano 70
 - 2.3. Lo spazio della performance 76
 - 2.4. I palazzetti 82
- 3. I cinema teatro 89
 - 3.1. Una categoria ibrida 89
 - 3.2. Billie Holiday al Teatro Smeraldo 96
- 4. Night club, dancing e whisky a go-go 101
 - 4.1. I night club: una «topografia delle luci al neon» 101
 - 4.2. I dancing 116
 - 4.3. I whisky a go-go 123

Reti, pratiche e generi

- 1. Spazio, rete, genere 126
- 2. Generi musicali e contesti performativi 131
 - 2.1. Una rete interconnessa 131
 - 2.2. Il caso del Teatro Gerolamo 137
- 3. Spazi e performer: i circuiti performativi urbani 142
- 4. Performer e compositori 154

Persone, tempo e movimento

1. Il legame tra i musicisti e Milano 166
2. La città dello spazio nazionale e globale 177
 - 2.1. Immigrazione musicale 177
 - 2.2. Mobilità musicale: i contesti performativi milanesi nello spazio globale 182
3. Tempo e movimento, integrazione e accessibilità 192
 - 3.1. Movimenti migratori e struttura urbanistica 192
 - 3.2. Mobilità urbana 196
 - 3.3. Il ritmo della città: l'accessibilità dei contesti performativi urbani 198
 - 3.4. Il ciclo quotidiano 201
 - 3.5. Il ciclo settimanale 204
 - 3.6. Il ciclo annuale 208
4. L'ambivalenza dello spazio urbano 212

Conclusioni

1. Epilogo 215
2. I luoghi del miracolo nella città contemporanea 218
3. Considerazioni finali 223

Bibliografia

1. Bibliografia 229
2. Materiali digitali 239
3. Discografia 239

Introduzione

1. PROLOGO

Il nucleo di questo progetto nasceva tra l'inverno e la primavera del 2020, quando la Lombardia diventò improvvisamente un focolaio della pandemia globale di COVID-19. Tra le conseguenze di quella che divenne in breve tempo una gravissima crisi sanitaria, ci fu la sospensione immediata delle manifestazioni sociali con caratteri aggregativi, incluse le performance musicali alla presenza di un pubblico.¹ Si impose la condizione inedita e paradossale di una cultura musicale temporaneamente priva della condivisione, da parte di performer e spettatori, di uno stesso spazio fisico e sonoro. La città di Milano, fino al giorno prima avvolta dai rumori del traffico, cadeva in un silenzio surreale.

Negli studi preliminari alla ricerca, una Milano dai caratteri opposti prendeva forma, collocata nello stesso spazio ma in un tempo differente: una città straordinariamente attiva dal punto di vista delle pratiche musicali, inserita all'interno dei più importanti circuiti internazionali dell'epoca, pluralista e innovativa; una fucina capace di diventare l'epicentro di alcuni dei più importanti mutamenti nell'ambito della cultura italiana. Si tratta della Milano del miracolo economico, espressione con la quale ci si riferisce alla rinascita produttiva e commerciale del Paese,² nonché dell'oggetto del mio studio.

¹ Prima solo per quanto riguarda dieci comuni tra Lombardia e Veneto, con il decreto ministeriale del 23 febbraio 2020, poi a partire dall'8 marzo 26 province del Nord Italia, tra cui l'intera Lombardia. Il 9 marzo, infine, la quarantena venne estesa a tutta Italia, diventando così il primo *lockdown* nazionale a livello europeo.

² Il termine "miracolo" sottolinea l'intensità e il carattere improvviso, quasi inspiegabile, della declinazione italiana del fenomeno, così come il fatto che era al momento totalmente inaspettato. «Il 1958, considerato oggi l'anno di avvio del *boom*, sembrava destare allora più preoccupazioni che speranze [...]. Ciò che balza agli occhi non è semplicemente la rapidità dei processi del 1958-1963: è il vero e proprio cortocircuito fra i precedenti orizzonti economici, previsioni, quadri mentali, e quelli indotti dal *boom*». Guido CRAINZ, *Storia del miracolo italiano*, Roma, Donzelli, 2005, pp. 58-60. «Il miracolo economico italiano trasforma il panorama culturale del Paese. [...] Tutti questi mutamenti si verificano nel corso di uno dei periodi più vivi e intensi quanto a sviluppo economico che mai si siano visti a livello mondiale, e

In un ristretto arco di tempo che va dal 1958 al 1962 Milano è stata, infatti, la culla della discografia italiana: qui Dischi Ricordi, nata nel 1958 sotto la direzione di Nanni Ricordi, lanciava sulla scena nazionale i protagonisti della futura scena cantautorale, con nomi quali Gino Paoli, Umberto Bindi e Giorgio Gaber. Negli stessi anni Milano era «la città del jazz»³, sede della rivista *Musica Jazz*⁴ e di circuiti performativi dove si sono formati musicisti di fama nazionale e internazionale, tra cui Gianni Basso, Oscar Valdambri e Franco Cerri. I palchi della città venivano inoltre abitualmente visitati dalle «maggiori stars del firmamento jazzistico americano»,⁵ alcune delle quali, come Chet Baker, intrecciarono una fitta trama di scambi e relazioni con i musicisti locali. Sempre a Milano prendevano forma le prime manifestazioni nell'ambito del rock and roll: qui sono cresciuti, tra locali notturni e festival nei palazzetti sportivi, i futuri protagonisti del genere a livello nazionale, su tutti Adriano Celentano. Un interesse diffuso nei confronti dei repertori popolari e dialettali si coagulava nel successo dello spettacolo *Milanin Milanon*, messo in scena al Teatro Gerolamo alla fine del 1962, e nella costituzione del Nuovo Canzoniere Italiano a opera di Roberto Leydi e Gianni Bosio. Il Gerolamo era poi il punto di riferimento della canzone intellettuale e ospitava diverse delle sue declinazioni più importanti: esemplare in questo senso lo spettacolo *Giro a vuoto* di Laura Betti nel gennaio del 1960, con musiche di Luciano Chailly, Gino Negri e Pietro Umiliani. Sempre al Gerolamo furono messe in scena le opere sperimentali dello stesso Negri (*Giorno di Nozze* nel 1958 e *Costretto dagli eventi* nel 1963); fu ancora lui, insieme a Fiorenzo Carpi, a lavorare alle musiche di scena delle produzioni del Piccolo Teatro, che negli anni del *boom* viveva una delle sue pagine più importanti. A Milano, infine, nel 1955 viene fondato da Luciano Berio e Bruno Maderna il primo studio di produzione musicale elettronica italiano, lo Studio di Fonologia musicale della RAI: nello stesso frangente temporale si situa il cuore del «periodo d'oro della sperimentazione collettiva»⁶ dello studio, impreziosita dalla frequentazione di John Cage, che tra il novembre 1958 e il febbraio 1959 vi realizzava *Fontana Mix*.

portano a un aumento del PNL del 7,5 per cento tra il 1958 e il 1961». John FOOT, *Milano dopo il miracolo*, Milano, Feltrinelli, 2015, p. 32.

³ Franco FAYENZ, «Milano, la città del jazz», in G. TABORELLI, A. CRESPI MORBIO (a cura di), *Le capitali della musica. Milano*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 1984, pp. 180-187, p. 180.

⁴ «Sull'onda dell'entusiasmo che segue la fine della guerra viene fondata la prima rivista italiana di jazz. [...] Il numero inaugurale porta la data del 15 agosto 1945, il direttore è Giancarlo Testoni e il collaboratore più autorevole è un giovane avvocato, Arrigo Polillo. [...] Non è azzardato affermare che questa pubblicazione rimane tuttora l'espressione più autentica della "città del jazz"». *Ibidem*, p. 180.

⁵ *Ibidem*, p. 183.

⁶ «[...] on completing Visage in 1961, his last electroacoustic work to be made entirely in Milan, Berio decided to leave the SdF. At this point the first 'golden' period of collective experimentation can be said to have come to an end. The works produced in the Milanese Studio in the following years owed their distinction entirely to the imagination and creative energy of individual composers (above all Bruno Maderna and Luigi Nono) [...]». Angela Ida DE BENEDICTIS, «"A meeting of music and the new possibilities of technology". The beginnings of the Studio di Fonologia Musicale di Milano della Rai», in M. M. NOVATI, J. DACK (a cura di), *The studio di fonologia. A musical journey 1954-1983. Update 2008-2012*, Milano, Casa Ricordi, 2012, pp. 3-18, p. 18.

Oltre a sovrapporsi temporalmente, queste esperienze – qui richiamate per sommi capi – hanno tutte uno stesso denominatore: la condivisione di uno spazio comune. L'esigenza di una "topografia musicale" prende le mosse da qui: dalla volontà di capire come lo spazio urbano abbia contribuito allo sviluppo delle pratiche musicali che si intrecciano al suo interno. In una prospettiva del genere diventa centrale la considerazione dei contesti performativi: essi sono il punto di contatto tra una dimensione spaziale "interna", dove le pratiche prendono vita attraverso la performance, e una dimensione "esterna", ossia il tessuto urbano che le racchiude.

A essere straordinaria non è soltanto la ricchezza, in termini di rilevanza ed eterogeneità, della scena musicale milanese degli anni del *boom*, ma anche il fatto che essa non sia mai diventata «né mito né storia»⁷. All'altezza del 2020, quando la pandemia di Covid-19 travolge la vita musicale di Milano, non sembra sopravvivere nel panorama fisico e culturale della città alcuna traccia di questo passato.

2. MUSICA E DIMENSIONE LOCALE A MILANO

2.1. Opera lirica e grattacieli

Tra le correnti di studio che indagano le pratiche musicali urbane, una delle più prolifiche si focalizza sulla loro capacità di catalizzare relazioni affettive e identitarie in senso spaziale. Esse contribuirebbero, infatti, alla costruzione di un'idea di appartenenza locale contrapposta alle spinte omologatrici del capitalismo globalizzato.⁸ A partire dall'idea per cui i processi di accumulazione del capitale non sono immutabili, bensì a loro volta soggetti a condizionamenti storico-culturali, Adam Krims capovolge questo rapporto:⁹ oggi sarebbe proprio il capitalismo globale a supportare e incoraggiare la nascita di identità locali. In un contesto in cui la domanda è stimolata non più a partire dalla funzione ma dalle caratteristiche simboliche e identitarie di un prodotto, la specificità della provenienza geografica rappresenta un fattore centrale, in grado di offrire una collocazione nelle nicchie di un mercato sempre più frammentato.

I prodotti musicali sono una delle merci che meglio si presta a questo nuovo regime di accumulazione del capitale. L'industria musicale tende a occupare, infatti, un posto di primo piano nei nuovi quartieri creativi che nelle capitali dell'economia mondiale contemporanea crescono

⁷ «[...] resta la difficoltà di parlare di un vero e proprio "mito di Milano" come è stato fatto per Parigi o Londra. Milano resta una città schiacciata sul presente. E ciò in ragione forse della tendenza ad un attivismo che brucia ogni pausa di tipo autoriflessivo o autocontemplativo. Il che è per lo meno sorprendente se si osserva che siamo comunque di fronte a una realtà fortemente caratterizzata e differenziata fin dai tempi dell'affermarsi della tradizione liturgica ambrosiana (si pensi anche, in una dimensione più moderna e popolare, al carnevale che non coincide cronologicamente con quello del resto d'Italia). Ma, appunto, la specificità di Milano non è mai diventata né mito né storia». Emilio SALA, Cesare FERTONANI, «Per una storia della musica a Milano nel secondo dopoguerra», in O. Bossini (a cura di), *Milano laboratorio musicale del '900*, Milano, Archinto, 2009, pp. 95-98, p. 96.

⁸ Le caratteristiche di questa corrente di studio verranno approfondite nel corso del primo capitolo. Cfr. Capitolo 1, pp. 19-21.

⁹ Cfr. Adam KRIMS, *Music and urban geography*, Milton Park, Taylor and Francis, 2007, pp. 31-39.

sulle macerie delle industrie pesanti del Novecento. Al tempo stesso intere porzioni di tessuto urbano – oppure intere città, come nel caso di Williamsted a Curaçao¹⁰ – vengono ridisegnate sulla base di tradizioni musicali pregresse o del legame con musicisti iconici, con lo scopo di attirare a sé i flussi di capitale che circolano a livello globale.¹¹

Nel caso di Milano, l'occasione per proporre la propria identità locale in una vetrina internazionale di estrema rilevanza è stata l'Esposizione Universale ospitata dalla città dal 1° maggio al 31 ottobre 2015. La manifestazione, oltre ad aver attirato 21.5 milioni di visitatori nel corso del suo svolgimento,¹² ha garantito un tasso di crescita costante del flusso turistico negli anni successivi, con un incremento del 41% dal 2010 al 2019:¹³ si tratta di un dato particolarmente notevole, perché superiore rispetto alle due città che detengono il primo e il secondo posto per numero di turisti in Italia, Roma (26%) e Venezia (32%). A questo incremento si è accompagnata una decisa ristrutturazione della fisionomia fisica e simbolica della città. Per la prima volta a partire dal *boom* economico, Milano ha visto cambiare il profilo della sua *skyline*: accanto a edifici storici come il grattacielo Pirelli (1960) e la Torre Velasca (1957), nei pressi di Porta Nuova viene inaugurata nel 2014 la Torre Unicredit, attualmente l'edificio più alto d'Italia (231 metri). Nell'area dell'ex Fiera Campionaria viene progettata la costruzione di un complesso di tre grattacieli, la cui realizzazione era inizialmente prevista entro l'inaugurazione dell'Esposizione; tra questi solo la Torre Isozaki viene completata in tempo, mentre la Torre Hadid e la Torre Libeskind vengono rispettivamente completate nel 2019 e nel 2020. Oltre a trasformare l'identità visiva della città, le geometrie postmoderne di questi nuovi colossi di vetro testimoniano un'altra delle conseguenze a medio termine dell'Esposizione Universale, ossia l'attrazione di capitale proveniente dai più grandi fondi di investimento a livello mondiale.¹⁴

¹⁰ *Ibidem*, pp. 26-60.

¹¹ È quanto accaduto, ad esempio, nel caso dell'area di Liverpool dove si situa il The Cavern Club, celebre per aver ospitato i Beatles. «[...] like similar cultural quarters in other cities, the CQI [Cavern Quarter Initiative] sought to regenerate the Mathew Street area in order to appeal “to the consumption practices of the emerging nouveau riche of the professional, managerial and service classes”. The initiative prompted a rise in rent and rates within the area and the subsequent exodus or exclusion of those who could no longer afford to be based there. They included musicians and music businesses, despite the fact that music had helped to make the area a focus for development in the first place». Sara COHEN, *Decline, Renewal and the City in Popular Music Culture: Beyond the Beatles*, Abingdon, Routledge, 2016, p. 194.

¹² Confcommercio Milano-Lodi-Monza e Brianza, *Report attività per Expo Milano 2015*, 2015, p. 4. Nel mese di luglio 2015 i numeri comunicati dall'organizzazione dell'evento sono stati al centro di un'accesa polemica, ma al di là del numero di visitatori effettivi è netto l'effetto positivo in termini di visite alla città. «L'effetto Expo appare evidente soprattutto nel trimestre estivo: nell'area milanese l'ammontare dei viaggi dei soli residenti supera il milione ed è 5 volte più alto di quello stimato nel 2014». ISTAT, *Report viaggi e vacanze in Italia e all'estero. Anno 2015*, 10 febbraio 2016, p. 1.

¹³ ASSOLOMBARDA, *Osservatorio Turismo 2023*, giugno 2023, p. 15. I dati provengono da statistiche Istat.

¹⁴ Il Progetto Porta Nuova, costato all'incirca due miliardi di euro, è stato finanziato al 40% da fondi provenienti dal Qatar Investment Authority, la quale ha poi acquistato l'intera proprietà del progetto il 27 febbraio 2015, a poche

In questo movimento di decisa accelerazione dei processi di trasformazione dello spazio urbano, anche la tradizione musicale locale ha giocato un proprio ruolo. In particolare, gli eventi legati ad Expo 2015 hanno rafforzato l'identificazione del patrimonio musicale cittadino con il Teatro alla Scala. Collocato nel cuore della città e uno dei suoi simboli fin dall'epoca della sua costruzione, il teatro lirico, e per estensione il repertorio operistico italiano ottocentesco, vengono individuati come il punto focale per la rappresentazione dell'identità musicale milanese.

Ciò risulta evidente anche dalla struttura e dalla retorica dell'evento di inaugurazione. Trasmesso in mondovisione sul primo canale della RAI, si tiene la sera del 30 aprile 2015 in piazza Duomo su un palco realizzato per l'occasione, su cui si esibiscono alcuni cantanti lirici di fama internazionale, tra cui Andrea Bocelli, e il pianista Lang Lang; ad accompagnare i solisti sono l'orchestra e il coro del Teatro alla Scala. Il programma della serata è quasi interamente dedicato al repertorio romantico e verista dell'opera lirica italiana, con una selezione di brani tratti da *Nabucco* (1842), *Attila* (1846), *La Traviata* (1853) e *Il Trovatore* (1853) di Giuseppe Verdi, *Andrea Chénier* (1896) di Umberto Giordano, *Tosca* (1900), *Gianni Schicchi* (1918) e *Turandot* (1926) di Giacomo Puccini. L'associazione tra città ospitante e teatro è ulteriormente suggellata dalla coincidenza, il giorno successivo, tra l'apertura dell'esposizione e la rappresentazione di una nuova produzione della *Turandot* di Puccini, nella versione con finale composto da Luciano Berio nel 2001. La presenza, sul palco d'onore del teatro, del Presidente del Consiglio Matteo Renzi, del sindaco della città, Giuliano Pisapia, insieme al Commissario unico di Expo Giuseppe Sala rievoca il valore al contempo istituzionale e mondano della "Prima della Scala", che il 7 dicembre – giornata dedicata al patrono della città¹⁵ – inaugura l'inizio della stagione operistica.

Nel programma del concerto in piazza Duomo spiccava un unico brano inedito, intitolato *La forza del sorriso*, con testo attribuito ad Andrea Bocelli, *Ambassador Extraordinary* dell'Esposizione, e musica di Andrea Morricone. Il brano è fin dal titolo – un chiaro riferimento a *La forza del destino* di Verdi e una sorta di calco stilistico di un'aria d'opera tardo ottocentesca; si tratta, inoltre, dell'inno ufficiale della manifestazione. Il videoclip che lo promuove,¹⁶ pubblicato esattamente un anno prima del concerto di inaugurazione, vede Bocelli cantare mentre si accompagna con un pianoforte bianco in cima al nuovo Palazzo della Regione, inaugurato nel 2011 e parte integrante della nuova skyline milanese [Figura 1 e 2]. Il video alterna al playback del cantante riprese aeree della città di Milano, focalizzate sui nuovi edifici di vetro e acciaio che ne caratterizzano il paesaggio [Figura 3]

settimane dall'inaugurazione di Expo Milano. Michela FINIZIO, «Al fondo del Qatar tutti i grattacieli di Milano Porta Nuova: il progetto vale 2 miliardi», *il Sole 24 Ore*, 27 febbraio 2015.

¹⁵ Si tratta di Sant'Ambrogio, che il 7 dicembre del 374 venne nominato vescovo di Milano. L'usanza di far coincidere questa ricorrenza, che in città è un giorno festivo a tutti gli effetti, con l'inaugurazione della stagione lirica del teatro è stabile a partire dal 1951.

¹⁶ BOCELLI Andrea, "Andrea Bocelli - La Forza Del Sorriso (Song for Expo Milano 2015)", YouTube, consultato il 20 agosto 2023, <https://www.youtube.com/watch?v=MF5Lc6P2-ig>

e promuovendo l'associazione nello spettatore tra questi e il monumento che più di ogni altro identifica simbolicamente la città: il Duomo, con la Madonna dorata che dal 1776 ne domina la sommità [Figura 4].



Figura 1. *La forza del sorriso* (2015), min. 1.06.



Figura 2. *La forza del sorriso* (2015), min. 0.54.



Figura 3. *La forza del sorriso* (2015), min. 0.11.



Figura 4. *La forza del sorriso* (2015), min. 0.30.

Il breve video promozionale illustra in maniera emblematica il profondo intreccio che lega pratiche musicali, spazio urbano e identità locale al tentativo di attirare flussi turistici e capitali di investimento:¹⁷ nel caso di Milano questa congiuntura sembra verificarsi con un'intensità notevole negli anni che circondano l'Esposizione Universale. Il videoclip dell'inno ufficiale di Expo 2015, infatti, ha come scopo manifesto la costruzione di una linea in grado di connettere passato, presente e futuro della città indirizzando lo sguardo dello spettatore da un simbolo tradizionale, il Duomo, verso la nuova, fiammante, *skyline*, utilizzando come collante identitario i riferimenti stilistici alla tradizione lirica del teatro e, per sineddoche, della cultura milanese. Il fatto che questa complessa operazione d'immagine si focalizzi su un repertorio, l'opera lirica ottocentesca, e su un unico contesto performativo, il Teatro alla Scala, è particolarmente interessante ai fini del nostro discorso: in un evento chiave per la definizione dell'identità locale sul palcoscenico globale non c'è

¹⁷ «Culture and cultural heritage have been used as a focus for the revival of decaying city centres and to promote new and positive city images that professionally package cities as different in order to enable them to compete with each other for visitors, private investment and public funds». COHEN, *Decline, Renewal and the City in Popular Music Culture: Beyond the Beatles*, cit. , p. 194.

traccia dello straordinario pluralismo della scena del *boom* economico, la quale sembra non fare parte del patrimonio musicale della città.

2.2. Una commemorazione atipica

Tra gli studi che si sono occupati della relazione tra pratiche musicali, identità locale e fenomeni di patrimonializzazione un contributo particolarmente appropriato per iniziare questo viaggio nella Milano “dimenticata” del *boom* è firmato da Sara Cohen e Les Roberts.¹⁸ I due studiosi focalizzano la propria attenzione sull’apposizione delle targhe commemorative, in quanto documento tangibile del progressivo assorbimento di parte della *popular music* inglese all’interno dell’eredità culturale nazionale.¹⁹ Al centro dell’indagine troviamo un concetto di patrimonio inteso come entità ambigua,²⁰ in grado di coinvolgere una pluralità di attori e di fattori – non ultimo lo sviluppo del turismo locale.²¹ Ciò che assurge allo stato di bene, infatti, è conseguenza di un processo di selezione, che ha a che vedere «tanto con il dimenticare quanto con il ricordare il passato»,²² in costante mediazione con il presente.

Tornando a Milano, al numero 45 di via Meda – una via che scorre parallela al Naviglio Pavese nella zona sud della città –, non appena oltrepassato un piccolo cancello di metallo coperto di graffiti appare sulla sinistra una targa di colore azzurro, che recita:²³

“Nel blu dipinto di blu” / Cantata da Domenico Modugno / Scritto da Franco Migliacci e Domenico Modugno

La registrazione fu effettuata negli studi della Fonit Cetra nel 1958 di via Meda 45 a Milano

¹⁸ Les ROBERTS, Sara COHEN, «Unauthorising popular music heritage: outline of a critical framework», *International Journal of Heritage Studies*, XX/3, 2014, pp. 241-261.

¹⁹ Un evento cruciale in questo senso viene individuato nell’evento di apertura delle Olimpiadi ospitate da Londra nel 2012, a conferma dello stretto legame che intercorre tra costruzione identitaria locale e grandi eventi internazionali.¹⁹ Les ROBERTS, «Talkin bout my generation: popular music and the culture of heritage», *International Journal of Heritage Studies*, XX/3, 2014, pp. 262-280.

²⁰ «Much like the term “culture”, the concept of “heritage” marshals a jumble of overlapping, disparate and at times contradictory meanings and a burgeoning array of perspectives that frustrate attempts to pin it down». P. 242

²¹ Increasingly, it is an act influenced by economic factors and the use of plaques for place marketing purposes is linked to the development of tourism and heritage industries in cities and regions. Les Roberts e Sara Cohen (2014). Unauthorising popular music heritage: outline of a critical framework. *International Journal of Heritage Studies*, 20:3, 241-261, p. 244.

²² «Further, heritage is more concerned with meanings than material artefacts. It is the former that give value, either cultural or financial, to the latter and explain why they have been selected from the infinity of the past. In turn, they may later be discarded as the demands of present societies change, or even – as is presently occurring in eastern Europe – when pasts have to be reinvented to reflect new presents. Thus heritage is as much about forgetting as remembering the past». Brian GRAHAM, «Heritage as knowledge: capital or culture?», *Urban Studies*, XXXIX/5-6, 2002, pp. 1003-1017, p. 1004.

²³ Ringrazio Riccardo Montanari per la segnalazione della targa.

La targa, dove sono rappresentati anche il testo della prima strofa del brano e il viso del cantante [Figura 5], ricorda la realizzazione di quella che è, ancora oggi, una delle canzoni italiane più conosciute nel mondo.



Figura 5. Targa commemorativa dell'incisione di *Nel blu dipinto di blu* (1958) nel cortile interno di via Meda 45.

Nel blu dipinto di blu, nella versione registrata presso gli studi di via Meda insieme al Sestetto Azzurro, è tutt'oggi l'unica canzone italiana ad avere vinto nel 1959 sia il Grammy come "Song of the year" sia quello come "Record of the year". Il successo negli Stati Uniti, dove la traccia della Fonit Cetra viene distribuita dalla Decca, è testimoniato anche dallo storico primo posto nella classifica Billboard per cinque settimane consecutive nel periodo seguente la vittoria del brano al Festival di Sanremo nel febbraio del 1958.²⁴ Il successo di *Nel blu dipinto di blu* viene percepito in

²⁴ Cfr. Serena FACCI e Paolo SODDU, *Il Festival di Sanremo. Parole e suoni raccontano la nazione*, Roma, Carocci, 2011, pp. 68-77.

Italia come un evento epocale: un fatto rivoluzionario e inatteso,²⁵ soglia simbolica dell'inizio di una nuova fase nella storia della *popular music* italiana.²⁶ A fronte dell'importanza dell'incisione, due elementi colpiscono nella targa che commemora l'avvenimento: la mediocrità della sua realizzazione, riscontrabile nel testo²⁷ e nella qualità dell'illustrazione, e, ancor di più, il fatto che questa sia posta in un'area privata, il cui accesso è possibile soltanto attraverso una porta chiusa a chiave. La targa non è, quindi, destinata agli occhi dei passanti e rimane ai più sostanzialmente invisibile.

Poter essere identificata come il luogo che ha dato i natali a una delle incisioni più celebri al mondo – riconoscibile alle orecchie di una platea internazionale tanto quanto le opere liriche prima menzionate²⁸ – è, in via del tutto teorica, un'occasione inestimabile per la valorizzazione di una dimensione locale. Per questa ragione la natura contraddittoria della targa celebrativa risulta ancora più interessante: essa è un ulteriore indizio della mancata sedimentazione nella memoria collettiva di una parte consistente delle pratiche musicali attive a Milano durante il *boom*, a cui la registrazione di *Nel blu dipinto di blu* è riconducibile. La loro assenza nei processi di costruzione dell'identità urbana contemporanea è l'altro volto di un passato che non è mai diventato «né storia né mito», così come di quello che è stato definito, in relazione alla musica milanese del secondo Novecento, un «deserto»²⁹ storiografico. L'intensità di questo fenomeno ha influenzato le scelte metodologiche e gli obiettivi del presente progetto di ricerca: accanto all'interesse nei confronti della relazione tra spazio e pratiche musicali, c'è quello per lo scavo attraverso le stratificazioni del tempo, per poter riportare alla luce ciò che i processi selettivi della memoria hanno lasciato in profondità.

²⁵ «In ogni modo il successo di *Nel blu dipinto di blu* è immediato, ed è in gran parte dovuto al fatto che la canzone viene da subito recepita come rivoluzionaria». Jacopo TOMATIS, *Storia culturale della canzone italiana*, Il Saggiatore, Milano, 2019, p. 173.

²⁶ Cfr. Giorgio RUBERTI, «L'anima popolare di Volare: con Domenico Modugno nasce la canzone italiana moderna», *Musica/Realtà*, XXV\74, luglio 2004, pp. 45-67.

²⁷ C'è una probabile imprecisione linguistica, che abbiamo voluto mantenere, nella concordanza del genere del participio «Scritto», che dovrebbe essere al femminile, così come il precedente «Cantata». Si potrebbe trattare di un semplice refuso, oppure di una scelta bizzarra, che al femminile di “canzone” sostituisce implicitamente il maschile di “brano”. Sicuramente scorretto è, invece, l'ordine delle parole nella frase «negli studi della Fonit Cetra nel 1958 di via Meda», dove il sintagma «nel 1958» andrebbe spostato all'inizio oppure al termine della sequenza.

²⁸ Ed è, infatti, parte della cerimonia di chiusura di Expo 2015 (31 ottobre 2015), dove è cantata da Antonella Ruggiero. Nessun riferimento però in questo caso alla dimensione locale milanese, ma piuttosto uno spettacolo pirotecnico sul sito dell'esposizione, situato alla periferia della città, incentrato sui colori della bandiera italiana. Inoltre, rispetto alle risorse impegnate nell'evento di apertura, in questo caso la musica ha una presenza decisamente secondaria.

²⁹ «La necessità di intraprendere questa traversata nel deserto – tale è in effetti la situazione della storiografia moderna su Milano – sembrava tuttavia più impellente [...]». Oreste Bossini, «Introduzione», in Id. (a cura), *Milano laboratorio musicale del '900*, Milano, Archinto, 2009, pp. 9-11, p. 10.

3. UNA MAPPA PROFONDA PER UNA CITTÀ DIMENTICATA

Il progetto sarà dunque guidato da un duplice scopo: la ricostruzione storica del ruolo giocato dallo spazio urbano e performativo nell'ambito delle pratiche musicali milanesi, da un lato; il recupero, in una sorta di archeologia urbana, dei luoghi di una stagione musicale oggi apparentemente dimenticata, dall'altro lato. Lo strumento metodologico più adatto al raggiungimento di questi obiettivi è stato individuato in quello che viene definito *deep mapping*, una modalità d'indagine basata sulla sinergia di mappe visuali, analisi computazionale di dati e ricerca sul campo. Le ragioni di questa scelta verranno approfondite nel primo capitolo, a partire da una discussione delle differenti modalità con le quali la ricerca si è approcciata allo studio delle pratiche musicali di ambito urbano.

Nel corso del capitolo verranno, inoltre, esposte le modalità di conduzione della mappatura stessa. In primo luogo, verranno esaminate le fonti storiche utilizzate per la raccolta dati, la modalità costruzione del *data set* e gli strumenti digitali utilizzati per l'analisi dei risultati ottenuti. Saranno quindi discusse le visualizzazioni che costituiscono la spina dorsale della ricerca, riconducibili all'applicazione di due tecniche: la creazione di mappe digitali interattive *web-based* e l'analisi di rete, o *network analysis*. In secondo luogo, verrà esposta la metodologia adottata nell'ambito della ricerca sul campo, che ha preso la forma di otto interviste con altrettanti testimoni della scena musicale oggetto di indagine. L'obiettivo è stato quello di creare un flusso di lavoro circolare, in grado di potenziare reciprocamente ricerca quantitativa e qualitativa: i materiali digitali sono stati, infatti, utilizzati come strumenti di conduzione degli incontri mentre i contenuti audiovisivi prodotti nel corso delle interviste sono stati, a loro volta, collocati all'interno di specifiche visualizzazioni di dati.

Gli strumenti che vanno a comporre i diversi strati di questa mappatura profonda informano anche la struttura complessiva dei capitoli rimanenti: il secondo capitolo ("Contesti performativi e spazio urbano") farà maggiormente affidamento sulle mappe interattive, il terzo ("Reti, pratiche e generi") sarà incentrato sull'applicazione dell'analisi di rete, il quarto ("Persone, tempo e movimento") sulle testimonianze raccolte nel corso della ricerca sul campo. Si tratta, in ogni caso, di una divisione di massima, dato che la complessità dei temi affrontati ha spesso reso necessario l'utilizzo in contemporanea di una pluralità di strumenti. Allo stesso modo, la divisione in tre capitoli è più legata alla necessità di un'esposizione di tipo discorsivo e lineare che non alla maniera in cui è stata trattata la materia: i tre livelli che costituiscono lo spessore di questa mappatura sono costantemente presenti e interrelati, sovrapposti come le componenti di un ipertesto. Proprio per questa ragione la trattazione sarà ricca di riferimenti interni, per sottolineare la ricorsività degli oggetti dell'indagine e la natura complementare dei punti di vista adottati. In aggiunta a ciò saranno presenti nel testo diversi link, utilizzabili per l'accesso diretto ai materiali digitali e alle loro versioni interattive, laddove presenti; tutti questi materiali sono consultabili

anche attraverso un sito web appositamente progettato per la ricerca,³⁰ di cui costituisce la controparte digitale.

Il tema del secondo capitolo sarà la relazione tra spazio della performance e spazio urbano. Attraverso la geolocalizzazione dei luoghi individuati nel corso della raccolta dati sarà possibile dimostrare come le caratteristiche fondamentali di ciascun contesto performativo siano correlate alla struttura urbanistica della Milano del *boom*. La chiave di lettura adottata sarà quella della categorizzazione dei diversi spazi, suddivisi nelle fonti documentarie in “teatri”, “cinema”, “dancing”, “night club” e “whisky a go-go”: attraverso un’analisi approfondita è possibile dimostrare come questi insiemi siano basati sulla condivisione di determinati tratti tipologici, a partire dalle diverse modalità di mediazione tra luogo e pratica musicale. Di particolare interesse sarà il richiamo ad alcune performance esemplari, per illustrare le dinamiche della vita musicale dell’epoca nella concretezza delle sue articolazioni.

Il terzo capitolo si occuperà di considerare la capacità dello spazio urbano di catalizzare ampie strutture reticolari, in grado di connettere tra loro contesti performativi, pratiche, performer e repertori. Attraverso le tecniche della *network analysis* sarà possibile considerare la morfologia di queste reti e condurre indagini di tipo quantitativo. Inoltre, sarà ricorrente il riferimento ai generi musicali: da una parte la loro natura sistemica e relazionale, alla pari della categorizzazione dei contesti performativi, è particolarmente utile a un’indagine globale delle pratiche culturali in ambito urbano; dall’altra parte l’analisi di rete di un ampio numero di eventi, avvenuti in un contesto spazio-temporale circoscritto, fornisce diversi elementi per la discussione critica delle etichette di genere.

Il quarto e ultimo capitolo sarà incentrato sul rapporto tra pratiche musicali, lo spazio urbano e persone che lo abitano. Il punto di partenza sarà la considerazione del legame tra musicisti e Milano negli anni del *boom* come percepito dagli otto testimoni intervistati, con una particolare attenzione alla capacità di attrazione esercitata dalla città. In un secondo momento allargheremo lo sguardo, includendo la visualizzazione dei dati all’interno della discussione: in questo modo sarà possibile valutare, seppur parzialmente, la capacità del tessuto urbano milanese di fungere da centro gravitazionale di movimenti estesi ben oltre i confini nazionali. Nell’ultima sezione verrà proposta un’immagine opposta: mettendo in relazione la struttura urbanistica della città e una lettura dei cicli temporali che ne regolano la vita musicale è, infatti, possibile dimostrare come lo spazio di Milano possa essere al contempo un potente catalizzatore relazionale e un luogo profondamente diviso, fondato sull’isolamento.

Nelle conclusioni torneremo brevemente nella Milano contemporanea, attraverso la considerazione delle differenze con la città ai tempi del *boom*. Per condurre questo confronto richiameremo sia le interviste sul campo, sia una mappa specifica, con la quale esaminare lo stato attuale dei contesti performativi attivi al tempo del miracolo economico.

Queste, in sintesi, le direzioni lungo le quali si muoverà la presente topografia, nella consapevolezza della sua parzialità: la mappatura, data la complessità e stratificazione dell’oggetto

³⁰ Il sito è accessibile al seguente link: <https://musictopography.github.io/>

di studio, si pone come un esperimento non esaustivo, pena il rischio di sfaldamento sotto il peso di un numero eccessivo di livelli. Non si tratta certo un caso eccezionale; qualsiasi mappa che si ponga come obiettivo la produzione di conoscenza tradisce inevitabilmente una direzionalità implicita.³¹ In questa circostanza si tratta del desiderio di recuperare una concezione alternativa dello spazio urbano attraverso il riferimento a un passato ormai invisibile, con la speranza di innescare una sua eventuale riconciliazione con lo spazio della città presente.

³¹ «Not only is it easy to lie with maps, it's essential. To portray meaningful relationships for a complex, three-dimensional world on a flat sheet of paper or a video screen, a map must distort reality. [...] To avoid hiding critical information in a fog of detail, the map must offer a selective, incomplete view of reality. There's no escape from the cartographic paradox: to present a useful and truthful picture, an accurate map must tell white lies». Mark MONMONIER, *How to lie with maps*, Chicago, University of Chicago press, 1991, p. 1.

Indagare le pratiche musicali urbane

1. ORIZZONTI METODOLOGICI

1.1. Urban musicology

L'idea di ricostruire pratiche musicali di epoche passate attraverso la lente prospettiva di un centro urbano non è una novità in ambito musicologico: all'inizio degli anni Ottanta la coincidenza temporale di una serie di lavori dedicati a repertori tardo-medievali o della prima modernità³² ha fatto sì che venisse coniata un'espressione, *urban musicology*, con lo scopo di designare una nuova corrente di ricerca. La focalizzazione sullo spazio urbano è evidente già solo dalla lettura dei rispettivi titoli e secondo Tim Carter essa nasce dalla «percezione, sempre più forte, che il musicologo avesse bisogno di contestualizzare gli oggetti musicali nel tempo e nello spazio», per poter «impostare una disciplina incerta e ampiamente autoreferenziale su basi sufficientemente sicure da consentirle di parlare al mondo più ampio della storia politica, economica, sociale e culturale»³³.

Nello spostare il punto di osservazione questi nuovi lavori perseguivano anche altre due tendenze diffuse negli studi musicologici dell'epoca. In primo luogo, la necessità di allontanarsi dal biografismo individuale, spostandosi verso una storia collettiva in grado di rappresentare le pratiche musicali in quanto fenomeni culturali; in secondo luogo, il desiderio di muovere la priorità ontologica dell'oggetto musicale dal testo alla performance. Nelle prime fasi della sua

³² Anthony NEWCOMB, *The Madrigal at Ferrara, 1579-1597*, Princeton, Princeton University Press, 1980; Iain FENLON, *Music and patronage in sixteenth-century Mantua*, Cambridge, Cambridge University Press, 1982; Lewis LOCKWOOD, *Music in Renaissance Ferrara, 1400-1505: The creation of a musical center in the fifteenth century*, Oxford, Oxford University Press, 1984; Allan ATLAS, *Music at the Aragonese court of Naples*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985; Reinhard Strohm, *Music in late medieval Bruges*, Oxford, Clarendon Press, 1985.

³³ «[...] the increasing sense that the musicologist needed to contextualize musical objects in time and place [...] Such contextualization, and the skills and graft required to achieve it, were in turn thought to set an uncertain, largely self-referential discipline on a secure enough footing to enable it to speak to the broader worlds of political, economic, social and cultural history». Trad. it. dell'autore. Tim CARTER, «The sound of silence: models for an urban musicology», in *Urban history*, XXIX/1, 2002, p. 9.

progettazione questa ricerca è debitrice nei confronti della teoria qui riportata e tracce di questo rapporto sopravvivono nel titolo, formato dal nome di una città, Milano, e dall'arco temporale oggetto di osservazione. Una certa continuità è, inoltre, riscontrabile a livello di presupposti, come l'idea che i centri urbani, colti nella loro unicità, siano catalizzatori privilegiati di nuove tendenze culturali o il fatto che i contesti performativi urbani siano legati a doppio filo alle pratiche che vi si svolgono.

Dove, al contrario, questa topografia prende le distanze dalla musicologia urbana precedente è nel tentativo sciogliere una serie di nodi metodologici: come descrivere uno spazio per eccellenza plurale e complesso come quello urbano senza cedere a modelli di tipo gerarchico? Come adottare una visione ampia al punto da catturarne il disegno complessivo senza sacrificare il dettaglio? Come evitare, in definitiva, di ridurre la prospettiva urbana a un semplice espediente di narrativa storica?

È nelle risposte date a tali quesiti che possiamo osservare i limiti della musicologia urbana degli anni Ottanta, i quali assumono la forma di un divario tra premesse di metodo e risultati effettivi. Ciò risulta evidente nel fallimento delle prospettive olistiche che questi progetti presupponevano:

What such focusing does not do, however, is offer what is claimed explicitly on the titlepages of these books, that is, the possibility of an account of the music permeating a given urban environment in all its variety and richness. For example, and for all the breadth implied in their titles, both Fenlon (*Music and Patronage in Sixteenth-Century Mantua Ferrara*) and Lockwood (*Music in Renaissance Ferrara*) focus chiefly on the early modern court (itself less a space than a concept). Yet as Lockwood notes by way of his brief discussion of music at Ferrara cathedral, the court did not mark the be-all and end-all of music-making in that or any other city, and in the case of Mantua, and music was presumably heard in spaces other than the ducal palace and its satellite institutions. What this music might have been, however, remains unstated.³⁴

La volontà di ricostruire la vita musicale urbana si scontra, dunque, con la difficoltà di restituirne la ricchezza e la stratificazione. In una direzione diversa si muove il capitolo introduttivo del lavoro di Strohm. Tra i passi più celebri del periodo, intitolato *Townscape-soundscape*, si tratta di uno scongelamento immaginifico di quanto rappresentato nelle fonti iconografiche dell'epoca. I suoni di Bruges, senza nessuna priorità tra diverse manifestazioni musicali, prendono vita nelle parole dello studioso e si muovono attraverso gli spazi della città, pubblici e privati: essi descrivono relazioni, oltre che sonore, sociali e politiche. A causa però della limitatezza delle fonti archivistiche, questa ampiezza si riduce nei capitoli successivi a una storia individuale delle

³⁴ *Ivi*, p. 11.

istituzioni musicali di Bruges, trasformando così il *tableau vivant* iniziale in una fugace visione delle potenzialità della musicologia urbana. La rete di relazioni introdotta nel primo capitolo rimane una suggestione, forse destinata a rimanere tale a causa di una distanza temporale incolmabile.

Spesso in questi studi seminali la prospettiva spaziale rimane quindi sullo sfondo, complice anche una concezione monodirezionale del rapporto tra suono, musica e spazio:³⁵ il luogo, sia nel senso dello spazio performativo che di quello urbano, è visto come una condizione predeterminata in grado di caratterizzare le manifestazioni musicali, non come un elemento anch'esso soggetto a continui mutamenti. Ciò si traduce nell'incapacità di cogliere la biunivocità della relazione tra suono e spazio, in cui non è solo il luogo a condizionare la performance: anche le pratiche musicali rivestono, a loro volta, un ruolo di primo piano nella costruzione dello spazio.

1.2. Music, space and place

In direzione opposta si muovono i lavori di un'altra corrente dedicata allo studio di culture musicali di ambito urbano. Attiva a partire dagli anni Novanta e incentrata sulla relazione tra i termini chiave *music*, *space* e *place*,³⁶ è stata definita come «una delle aree più dinamiche dello studio della *popular music* in lingua inglese»³⁷. Se da una parte la vitalità di questa corrente testimonia la permanenza attraverso ambiti lontani di presupposti simili, dall'altra ha radici differenti, legate proprio alla fiducia nelle capacità trasformative delle pratiche musicali. Scrive Adam Krims nel volume *Music and Urban Geography*:

The tendency to see music as an agent of spatiality has thus arisen on a number of fronts in recent years. Although such a trend indubitably reflects an important reality, the tendency to attribute political/social agency to cultural production remains widespread (in some quarters, seeming obligatory) enough to attract legitimate suspicion. [...] The resulting operating procedures project an agonistic cultural struggle between two terms that it will be useful to designate as space versus place. In such dichotomies, roughly speaking, “space” represents coercive forces of social constraint, for instance, the social inequalities of so-called globalization, or the homogenizing structures of the shopping mall and service-

³⁵ “For most scholars of Renaissance music, this music tends to reflect, rather than determine, its context”. *Ivi*, p. 18.

³⁶ George LIPSITZ, *Dangerous crossroads: popular music, postmodernism and the poetics of place*, London, Verso, 1994; Andrew LEYSHON, David MATLESS, George REVILL, *The place of music*, New York, Guilford, 1998; Thomas SWISS, John SLOOP, Andrew HERMAN, *Mapping the beat: popular music and contemporary theory*, Malden, Blackwell, 1998; Sheila WHITELEY, Andy BENNETT, Stan HAWKINS, *Music, space, and place: popular music and cultural identity*, Aldershot, Ashgate, 2004; John CONNELL, Chris GIBSON, *Soundtracks: popular music, identity, and place*, New York, Routledge, 2002.

³⁷ «Equally, the studies of music, particularly Western music, till recently, focused on “music as music” rather than its production and consumption. This was in line with the conviction that music is the most universal, content-free and spiritual of arts, and looking for its external influences will undermine its elevated status. The current situation is different, with scholarship on music and space constituting one of the most dynamic areas of study of popular music, conducted in English». Trad. it. dell'autore. Ewa MAZIERSKA, *Popular viennese electronic music, 1990 – 2015. A cultural history*, Abingdon, Routledge, 2018, p. 18.

industry employment. [...] Against the negative value of space, “place” then assumes a liberatory force in this dichotomy, representing the ways in which people and their expressive cultures revalidate localities, create symbolic attachments, and reaffirm the importance of their specific and unique corners of the world.³⁸

Senza negare l'esistenza di culture locali “resistenti”, Krims argomenta l'esigenza di problematizzare la relazione fra *place* e *space*, specie per quanto riguarda lo studio della relazione tra produzione musicale e contesti urbani. La proliferazione stessa degli studi sulla località, avvenuta tra gli anni '90 e i primi anni 2000, sarebbe riconducibile alla pervasività di un nuovo modello culturale e industriale che incentiva la formazione di identità locali:

[...] it may make sense—as heretical as it might seem—to conceive of the emergence of place in recent years (including scholarly interest in the subject) as a subheading of the greater shift in the spatial order of capitalist production. “Space” was supposed to refer to the objective, large-scale and relatively impersonal forces that shape our geographic environment, whereas “place” was supposed to refer to the more intimate, affective localization. But what reality remains in such a distinction, when suddenly the global forces of spatial reorganization demand that cultural products and practices be saturated with the symbolic content of place? In particular, how does one celebrate the affective power of place in popular music, when the spatial forces of global reorganization demand, in many cases, that music be tagged with a presumably “resistant” locality?³⁹

Nel modello marxista proposto dallo studioso cultura e processi di accumulazione del capitale non vengono più identificati nei termini di “sovrastruttura” e “struttura”, ma come elementi di un medesimo insieme in grado di influenzarsi reciprocamente. Gli sviluppi di questa mediazione segnano la fisionomia della città post-industriale, così come le caratteristiche estetiche e simboliche dei suoi repertori musicali. A partire da questo concetto lo studioso invita, quindi, a riconoscere nella definizione di *place* non solo la sedimentazione di un concetto resistenziale di cultura ma anche l'esplicitazione delle dinamiche economiche sottintese alle gerarchie spaziali globali.

Gli studi incentrati sulle musiche locali intraprendono percorsi propri, adottando metodologie differenti rispetto alla musicologia urbana. Invece che occuparsi di culture musicali cristallizzate nel passato si concentrano su pratiche ancora attive al momento dell'indagine: per questo fanno largo affidamento alla ricerca sul campo e a tecniche di tipo etnografico. Piuttosto che cercare di affrontare il sistema dei generi musicali nella sua totalità, si concentrano su alcune

³⁸ KRIMS, *Music and urban geography*, cit., pp. 31-32.

³⁹ *Ivi*, pp. 38-39.

sue porzioni, individuate attraverso il concetto di “scena”⁴⁰. Queste sono spesso selezionate sulla base della loro capacità di costruzione identitaria in chiave locale: alcuni tra i più rilevanti studi in questo ambito si sono, ad esempio, occupati della scena elettronica di Vienna dal 1990 al 2015,⁴¹ di quella *progressive country* degli anni '70 nella città di Austin⁴² oppure, come nel caso del lavoro di Burkhalter, dei circuiti *popular* e sperimentali nella città di Beirut.⁴³

1.3. Distant reading e deep mapping

La prospettiva di un'analisi globale delle pratiche musicali di un dato ambito urbano e delle loro relazioni reciproche, della somma di tutte le sue “scene”, rimane quindi irrealizzata, e il nodo metodologico che impediva alla musicologia urbana storica di soddisfare le proprie prospettive olistiche permane. Potenziali risposte alla difficoltà riscontrata nell'analizzare un sistema complesso nella sua totalità sono state formulate in altri settori delle scienze umanistiche, non necessariamente legate alla musicologia. Uno di questi può senz'altro essere quello definito come *distant reading*, espressione coniata in ambito letterario da Franco Moretti, nel cui campo di applicazione la distanza da un testo diventa essa stessa «a condition of knowledge»⁴⁴. Secondo lo studioso, allontanando il punto di osservazione è possibile aumentare l'ampiezza dell'oggetto della nostra analisi: alcuni elementi andranno via via sparendo, ma al contempo emergeranno schemi, disegni e ricorrenze altrimenti invisibili su una scala minore. Questo cambiamento prospettico diventa possibile ricorrendo a strumenti digitali provenienti dalla *data science*, come algoritmi che permettono l'analisi e la visualizzazione di dati nella forma di mappe e grafici. La loro applicazione nel campo di studio delle pratiche musicali in un contesto urbano è centrale nella metodologia adottata in questo progetto di ricerca e ha reso possibile analizzare fenomeni su una scala finora poco sperimentata.

Un altro punto di saldatura tra le tecniche del *distant reading* e questa topografia musicale è l'utilizzo della cartografia digitale, la quale costituisce un campo specifico della *data analysis*.

⁴⁰ Una definizione di scena è data da Stimeling: «Since the early 1990s the term has been transformed into a key unit of analysis in the study of popular music [...] As applied by the branch of popular music studies, the scenes perspective draws attention to the role that rhetoric, fashion, song lyrics, interpersonal relationships, and local music industries play in the formation of individual and collective identities within music scenes and in the scene's ability to take action in support of their ideals» in Travis D. STIMELING, *Cosmic cowboys and new hicks: the countercultural sounds of Austin's progressive country music scene*, New York, Oxford University Press, 2011, p. 8. Oppure da Bennett e Peterson: «Situations where performers, support facilities, and fans come together to collectively create music for their own enjoyment». Andy BENNETT, Richard A. PETERSON, *Music scenes: local, translocal, and virtual*, Nashville, Vanderbilt University Press, 2004, p. 3.

⁴¹ MAZIERSKA, *Popular viennese electronic music, 1990 - 2015. A cultural history*, cit., *passim*.

⁴² STIMELING, *Cosmic cowboys and new hicks: the countercultural sounds of Austin's progressive country music scene*, cit., *passim*.

⁴³ Thomas BURKHALTER, *Local music scenes and globalization: transnational platforms in Beirut*, Abingdon, Routledge, 2013.

⁴⁴ Franco MORETTI, *Distant reading*, London, Verso, 2013, p. 48.

Anziché affidarsi unicamente a una narrativa spaziale di tipo verbale, la ricerca sfrutta la possibilità dei GIS (*Geographic Information System*) di collocare nello spazio geografico diverse tipologie di dati e di visualizzarli tramite elementi grafici come punti, linee e poligoni. La facoltà di geolocalizzare i diversi contesti performativi individuati tramite fonti storiche, di categorizzarli, di visualizzarne la concentrazione e l'estensione, può essere una risorsa inestimabile per una discussione globale delle pratiche musicali in ambito urbano nonché delle loro relazioni con lo spazio della città nel suo complesso.

A fronte di tali potenzialità analitiche le tecniche provenienti dal *distant reading* non sono prive però di pericoli metodologici, alcuni dei quali specifici rispetto a una materia come quella musicale. Nell'allontanare il punto di osservazione, gli elementi destinati a essere progressivamente sempre più sfocati rischiano infatti di essere i tratti performativi alla base di ogni pratica. I limiti formalistici di questo tipo di astrazione, che qui sarebbe doppia – prima a livello di trasformazione di una performance in dati quantificabili, poi a livello della loro visualizzazione – sono oggetto di forte critica nella teorizzazione formulata da Georgina Born, che al contrario affronta la complessità del rapporto che lega suono, musica e spazio focalizzandosi sull'immanenza esperienziale dell'evento musicale:

At this point it is productive to bring out the implications of the relational understanding of music, sound and space [...] They center on three kinds of irreducible multiplicity at work in musical and sonic experience. All three depart from Euclidean and Cartesian understandings of space in/and music, all are interwoven and all may be operationalised in different ways in musical or sound art practices. The first is the multiplicity of any human subject's experience of music and sound as s/he inhabits a particular physical or virtual space, performance venue or site: music and sound as mediated by subjectivity and corporeity, as well as by a given location and by (potential) movement through it. The second is the social multiplicity given by the existence in the same performance space, site or event of many (diverse, often previously unrelated) human subjects, whose gathering, however, constitutes a novel set of social relations [...] The third foregrounds temporal mediation [...] Taking account of all the elements in these multiplicities – music and sound, space and time, subjectivity and sociality – all are immanent in the experience of music and sound, and all are continually involved in the mediation of the other terms⁴⁵.

Un importante punto di frizione tra questa proposta e l'analisi digitale di dati è poi nella messa in discussione della possibilità stessa di una rappresentazione visuale dello spazio fisico, condotta

⁴⁵ Georgina BORN, «Introduction», in G. BORN (a cura di) *Music, sound and space: transformations of public and private experience*, Cambridge University Press, 2013, pp. 19-20.

sulla base delle teorie formulate nella *nonrepresentational geography* di Nigel Thrift.⁴⁶ Non più un contenitore astratto, categoria assoluta e atemporale, la dimensione spaziale è, infatti, descritta come costantemente costruita e ricostruita all'interno di una rete di rapporti:

The theorisation of space in contemporary geography is remarkably consonant with the ideas presented so far. In the most general terms, for geographers today space is the focus of an epistemological revolution involving a rejection of Kantian conceptions of space as an “absolute category” in favour of the tracing of a series of “species of space” [...] Space is here conceived as plural, as the outcome of social and material practices, and as indivisible from time [...].⁴⁷

Uno spazio concepito in maniera “plurale” non è rappresentabile tramite le formule geometrico-euclidee alla base di una mappa cartografica, sia essa digitale o meno. Questa concezione si inserisce in un disegno più ampio di critica al “visualismo”, la cui declinazione in campo musicale si è focalizzata sul recupero della percezione uditiva, a partire dal lavoro sul *soundscape* da parte di R. Murray Schafer⁴⁸ fino ad arrivare, in maniera più attenta alla natura relazionale e non antagonista della percezione umana, all’ “antropologia dei sensi” di Steven Feld.⁴⁹

Così articolate, queste formulazioni hanno il pregio di poter essere un argine teorico contro il rischio di una topografia troppo distante dall’oggetto che vorrebbe descrivere, incapace per questo di restituire la concretezza sonoro-percettiva delle pratiche musicali che ne popolano lo spazio. Al tempo stesso pone un problema pratico: come coniugare un *distant reading* di matrice visuale in grado di rappresentare graficamente decine di migliaia di elementi e un *close reading* che affonda nella percezione soggettiva di un individuo all’interno dello spazio urbano o performativo? Una risposta proviene da quello che è l’orizzonte conclusivo di questa introduzione sui metodi adottati nel progetto, ossia la pratica definita come *deep mapping*.

Il termine viene utilizzato per la prima volta dall’autore di cronache di viaggio William Least Heat-Moon⁵⁰ per definire la sua opera *PrairyErth*, frutto di nove anni spesi esplorando Chase County in Kansas e intreccio di documenti tra loro disparati, come riferimenti cartografici, interviste con gli abitanti del luogo, fonti archivistiche, riflessioni personali, dati geologici e storie provenienti

⁴⁶ Nigel THRIFT, *Spatial formations*, London, Sage, 1996; Mike CRANG, Nigel THRIFT (a cura di), *Thinking space*, Abingdon, Routledge, 2000. Un precedente centrale per questa nuova prospettiva è Henry LEFEBVRE, *The production of space*, trad. di NICHOLSON-SMITH, Hoboken, Wiley-Blackwell, 1992.

⁴⁷ BORN, «Introduction», cit., *passim*.

⁴⁸ R. Murray SCHAFER, *The soundscape: our sonic environment and the tuning of the world*, Rochester, VT: Destiny Books, 1994.

⁴⁹ Steven FELD, Donald BRENNEIS, «Doing anthropology in sound», in *American ethnologist*, XXXI/4, 2004, pp. 461-74. Steven FELD, «From ethnomusicology to echo-museocology: reading R. Murray Schafer in the Papua New Guinea rainforest», in *The soundscape newsletter*, 8, 1994.

⁵⁰ William L. HEAT-MOON, *PrairyErth (a Deep Map)*, Boston, Houghton Mifflin, 1991.

dal folklore locale. Come sostiene Les Roberts⁵¹ in un'efficace introduzione al termine, per *deep mapping* non si intende l'applicazione di un modello astratto costituito da norme prestabilite, quanto piuttosto un atto performativo definito nel momento della sua pratica, basato sull'immersione nelle varie stratificazioni, fisiche e culturali, di un'area spaziale circoscritta. Il suo approccio è impermeabile ad una sistemazione metodologica definitiva, pena la perdita dei tratti di apertura e pluralità che lo distinguono da una mappa tradizionale, incapace nella sua astrazione di restituire le sfaccettature di uno spazio vissuto. Una mappa profonda è, in sostanza, una mappa fondata sulla consapevolezza della non-mappabilità del mondo che si propone di descrivere.

Quale forma possa assumere concretamente una mappa profonda, o meglio, come questa si possa costruire, lo si può desumere dai punti di contatto tra diversi esiti: una struttura costruita per strati in grado di raccogliere fonti eterogenee, una predilezione per la multimedialità e l'interattività, l'utilizzo di visualizzazioni basate sull'analisi computazionale di dati – ideali per rispondere alle esigenze di una mappa “affamata” di informazioni⁵² –, l'interesse verso pratiche etnografiche e auto-etnografiche; particolarmente centrale per lo sviluppo del concetto di “profondità” è inoltre l'idea della mappa come strumento di scavo archeologico, in grado di dissotterrare sedimentazioni culturali perdute nel tempo. Un tratto che caratterizza questo approccio è, quindi, la sovrapposizione nello spazio di elementi eterogenei, la volontà di «esplorare come strumenti e interfacce digitali possono supportare contenuti ambigui, soggettivi, incerti, imprecisi, ricchi ed esperienziali, al fianco di dati altamente strutturati, nella cui gestione eccellono i sistemi GIS»⁵³.

Per queste ragioni una *deep map* si presta ad assumere la forma di una mappa interattiva *web-based*. Attraverso l'utilizzo delle corrette marcature HTML⁵⁴ è possibile richiamare all'interno di una mappa digitale link ipertestuali, immagini, fonti audio e audio-video, trasformando così una visualizzazione spaziale nel punto di accesso a un archivio multimediale. Un GIS concepito in questo senso può creare una forte discontinuità rispetto a una mappa tradizionale, aprendosi, ad esempio, a una pluralità di voci, raccolte tramite la ricerca sul campo o attraverso processi di mappatura collaborativa. Il fatto che una mappa visuale possa essere incapace di descrivere le sfaccettature di uno spazio vissuto o la natura immanente degli eventi musicali, non vuol dire che

⁵¹ Les ROBERTS, «Preface: deep mapping and spatial anthropology», in L. ROBERTS (a cura di), *Deep mapping*, MDPI, Basilea, 2016, pp. VII-XV.

⁵² *Ivi*, p. VIII.

⁵³ «The challenge was to construct a deep map and to explore how digital tools and interfaces can support ambiguous, subjective, uncertain, imprecise, rich, experiential content alongside the highly structured data at which GIS systems excel. [...] we hoped to discover what a deep map actually is and how it might relate to a spatial narrative». Trad. it. dell'autore. Mia RIDGE, Don LAFRENIERE, Scott NESBIT, “Creating deep maps and spatial narratives through design”, *International Journal of Humanities and Arts Computing*, 2013, VII/1-2, pp. 176-177.

⁵⁴ HTML, acronimo per *HyperText Markup Language*, è un linguaggio di marcatura testuale utilizzato per la creazione di documenti multimediali visualizzabili su web. Insieme a CSS e JavaScript è una delle tecnologie centrali del *Word Wide Web*.

«le mappe profonde di tipo digitale – o meglio pratiche di mappatura profonda che sfruttano le diverse possibilità e vantaggi offerti dalle tecnologie digitale e geospaziali – debbano necessariamente essere tagliate dalla stessa, non dialettica, stoffa cartesiana»⁵⁵.

La pratica del *deep mapping* non si esaurisce, infine, nella creazione di un artefatto digitale: le visualizzazioni, le rispettive analisi e i materiali multimediali diventano una «storyboard for humanists»⁵⁶, in una fusione complementare di narrazione verbale e rappresentazione visuale:

Cartography as a pictorial form operates by *simultaneity* and *juxtaposition*; verbal text is syntactically linear and narratological. As such, each form of communication can do something that the other cannot. Together, we can say far more than we can with either one.⁵⁷

Una *deep map* è quindi fondata sull'unione tra una mappa digitale e le narrazioni verbali stimulate dalla sua esplorazione, ponendosi al di là dell'autoreferenzialità oggettiva di una *thin map*. In questo senso una mappa profonda, coerentemente con quelle che sono le premesse delle *digital humanities*, non esautora le tecniche tradizionali di creazione di conoscenza all'interno delle scienze umanistiche, ma punta ad una sinergia che possa valorizzare tutti gli strumenti coinvolti. Inoltre, quella del *deep mapping* appare come la pratica ideale per risolvere gli attriti metodologici delineati in precedenza: in essa le tecniche del *distant reading* e un approccio non rappresentativo alla relazione tra spazio e musica possono convivere, coniugati in maniera complementare e non oppositiva. La fusione tra ricerca quantitativa e qualitativa che essa offre appare, infine, come l'approccio più adatto per la restituzione della complessità della vita culturale di un centro urbano – prospettiva immaginata fin dai tempi dei primi lavori di musicologia urbana.

Nel concreto della ricerca, questi due aspetti prendono la forma di visualizzazioni spaziali e di rete per quanto riguarda il fronte quantitativo, di interviste audio-video prodotte sul campo sul fronte qualitativo: di come sono state condotte e delle loro sovrapposizioni si parlerà nelle pagine seguenti.

⁵⁵ «Although, as geographer David Harvey observes, “maps are typically totalizing, usually two-dimensional, Cartesian, and very undialectical devices”, that does not, of course, mean that digital deep maps—or, rather, deep mapping practices that exploit the many possibilities and advantages offered by digital and geospatial technologies—are necessarily cut from the same Cartesian, undialectical cloth». Trad. it. ell' ROBERTS, «Preface: deep mapping and spatial anthropology», cit., p. 13.

⁵⁶ David J. BODENHAMER, «Narrating space and place» in (a cura di) D. J. BODENHAMER, J. CORRIGAN, T. M. HARRIS, *Deep maps and spatial narratives*, Bloomington, Indiana University Press, 2015, p. 23.

⁵⁷ Todd PRESNER, David SHEPARD, Yoh KAWANO, *HyperCities: Thick Mapping in the Digital Humanities*, Cambridge (USA), Harvard University Press, 2014, p. 69.

2. FONTI, DATA SET E VISUALIZZAZIONI

2.1. Le fonti storiche

Il punto di partenza di una qualsiasi *data visualization* è la costruzione di un *data set*, una raccolta di dati strutturati in maniera relazionale che possono essere letti e manipolati come un insieme da un computer. La forma più comune di un *data set* è quella di una tabella in cui a ogni colonna corrispondono diverse variabili e a ogni linea diversi membri della raccolta, detti *record*. Il primo passo è stato scegliere in quale direzione rivolgere la raccolta dati e, di conseguenza, l'individuazione di un corpus di fonti abbastanza ricco da cui trarre le informazioni.

Dato il focus di questa topografia sugli spazi che hanno ospitato eventi musicali all'interno della città di Milano dal 1958 al 1962, l'intenzione è stata quella di raccogliere dati relativi alle singole performance per poi risalire, in un secondo momento, alla collocazione dei diversi luoghi. La fonte che è apparsa fin da subito come più indicata sono stati i periodici, con particolare attenzione verso i quotidiani: dopo averne esaminati diversi, la scelta è caduta su *Il Giorno*, quotidiano fondato nel 1956 e con sede a Milano. La ragione principale risiede nel fatto che nella pagina dedicata agli spettacoli è presente una sezione intitolata "Oggi a Milano", nella quale sono riportate nel dettaglio informazioni relative agli spettacoli che si terranno in città nel corso della giornata: luogo, orario, repertorio, interpreti e, più raramente, costo di ingresso. Oltre a questo riquadro sono presenti brevi articoli e recensioni dei concerti del giorno precedente, talvolta a firma – per quanto riguarda musica colta e jazz – di critici storicamente noti come Beniamino Dal Fabbro e Arrigo Polillo. Oltre al loro valore intrinseco, questi scritti rendono spesso possibile approfondire i dati contenuti nel riquadro del giorno precedente, visto che tendono a precisare i nomi di tutti gli interpreti, dei compositori e delle opere eseguite nel corso dell'evento recensito.

La finalità pratica della pagina, una vera e propria interfaccia per l'orientamento del lettore all'interno della scena musicale della città, la rendono il candidato ideale per la raccolta di dati e per la costruzione di un *data set* che possa includere un numero ampio di performance, individuate su base giornaliera, comprese le repliche di uno stesso spettacolo. Oltre a questo "Oggi a Milano" divide e organizza le informazioni catalogandole per tipologia di sala ed è un importante documento per ricostruire la fenomenologia degli spazi performativi della città. La categoria "teatri" include al suo interno teatri (d'opera e di prosa), sale da concerto, palazzetti, cinema-teatro, mentre nella categoria "cinema", graficamente parificata alla precedente, appaiono saltuariamente delle inserzioni relative ai cinema-teatro [Figura 6]. Più in piccolo e nell'angolo estremo della sezione, sono presenti le categorie "dancing" e "night club", a cui si aggiunge, a partire dall'edizione del 21 gennaio 1959, "whisky a go-go" [Figura 7].

TEATRI

SCALA: «Tosca» di Puccini. Ore 21.15. Seconda esecuzione per i turni B e D; il teatro è tutto esaurito - Continuano le prenotazioni per la terza di «Otello» che sarà data lunedì per i turni A e C. Per martedì è fissata, in abbonamento B e Prime, l'andata in scena di «Hansel e Gretel» e delle «Sifidi». L'opera di Humperdinck, concertata e diretta da Antonino Votto, avrà a interpreti Fiorenza Cossotto e Renata Scotto (protagonisti), Lucia Danielli, Elena Nicolai, Rolando Panerai, Maddalena Bonifaccio, Stefania Malagù; regia di Margherita Wallmann, maestro del coro Arnaldo Mantovani, scene, costumi e direzione dell'allestimento scenico di Nicola Benois, scene realizzate da Franco Cagnoli e Gino Romei. Il balletto di Fokine su musiche di Chopin sarà danzato da Carla Fraççi, Mario Pistoni, Fiorella Cova, Carmen Lithod con Manuela Bianchi Porro, Liliana Così e il corpo di ballo femminile; scena e costumi di Alessandro Benois.

PICCOLA SCALA: **NUOVO CONVEGNO** (C.la stabile): «L'Amleto di Stepany Green», novità assoluta di Bernard Kops - Ore 21.15.

GEROLAMO: «Le canzoni degli altri e le mie». Recital di Maria Monti accompagnata da un quartetto jazz formato da Gaber (chitarra), Jannacci (piano), Salonia (contrabbasso), Fetti (batteria). In programma canzoni jazz note e creazioni originali - Ore 22.

LIRICO (Compagnia Macario - C. Campanini - V. Fabrizi): «Una storia in blue-jeans», commedia in tre atti di Grimaldi e Corbucci con musiche di R. Vantellini - Ore 21.15.

DI VIA MANZONI (C.la comica Nino Taranto): «Appuntamento in paradiso», commedia di Ernesto Grassi - Ore 21.15.

NUOVO: Concerto diretto da Vittorio Gui con la partecipazione del coro Polifonico di Milano diretto da Giulio Bertola. In programma cantate di Bach - Ore 17.15 - (C.la Walter Chiari): «Io e la margherita», commedia musicale di W. Chiari e musiche di Lello Luttazzi - Ore 21.15.

ODEON (C.la Mastero-Volonghi-Lionello con Plis): «Mare e whisky» di Guido Rocca - Ore 21.15.

OLIMPIA (Compagnia dialettale legnane): «Va là, battell» due tempi di F. Musazzi - Ore 21.15.

PICCOLA TEATRO: **NUOVO**

SANT'ERASMO (C.la stabile): «Dieci sedie e una gamba di legno» giallo in due tempi di Marcello Piccardo e «Tritiritera», farsa-pantomima di Guido Stagnaro - Ore 16.30 - «Tutta roba de sirise», 3 atti di Ciro Fontana - Ore 21.15.

ALLE MASCHERE: «Strip-tease e... (se vi pare)» Strip-revue in due tempi di Henry Hermann - Ore 21 - 23.

PLANETARIO: «Nebulose e Galassie» - Ore 21.

CINEMA

Prime visioni

AMBASCIATORI (L. 700): «Gatti, sorci e fantasia» - Colore - Cartoni animati ■■■

ANGELICUM (L. 350-450-600): «Violent Playground» S. Baker - Ediz. orig. inglese - Spett. ore 16 - 21,30

APOLLO (L. 800): «Il letto racconta» D. Day, R. Hudson - Colore - Commedia ■■■

ARISTON (L. 700): «Donne in cerca d'amore» H. Lange, S. Boyd - Colore - Comm. ■■■

ARLECCHINO (L. 700) «La cambiate», V. Gassman, S. Koscina - Comm. ■■■

ARTI (L. 500-600): «Occhio alla pena» - Cartoni animati ■■■

CAPITOL (L. 600-700): «Brevi amori a Palma di Majorca» A. Sordi, B. Lee - Scope - Comm. ■■■

CORSO (L. 700-800): «La grande guerra» A. Sordi, V. Gassman - Drammatico ■■■

EXCELSIOR (L. 600): «Innamorati in blue-jeans» C. Lynley, B. de Wilde - Prima visione ■■■

MANZONI (L. 700): «Le sorprese dell'amore» D. Gray, W. Chiari - Commedia ■■■

METRO-ASTRA (Matt. L. 400 - Pom. L. 600-700): «Tutte le ragazze lo sanno» S. McLaine, D. Niven - Scope - Comm. ■■■

MIGNON (L. 800): «Sottocoperta con il capitano» J. Gregson, D. Sidney - Scope - Comm. ■■■

Figura 6. Riquadro dei "teatri" e dei "cinema". «Oggi a Milano», *Il Giorno*, 12 dicembre 1959, p. 8.

WHISKY A GOGO

LA TARANTOLA - Via Principe Eugenio 15, ang. Mac Mahon, tel. 344.040 - Il tipico whisky a gogò alla francese.

DANCING

ARENELLA GIARDINO (alla grotta dei platani) Panzeri 5 (P.le Ticinese) martedì-giovedì-sabato-festivi: 21-1; orch.: Felix Cameroni, canta Carla Riva (in caso di maltempo, salone int.).

MONTEROSA RISTORANTE Piazzale Lotto, 14 - Telefono 36,40,93 - Tutte le sere danze, Orchestra Guatelli.

NIGHT CLUB

CAPRICE: Via Borgogna, 6 - Telefono 79.07.51.

CARAVELLA: Corso Buenos Aires, 3 - Telefono 22.16.76.

COCCODRILLO: Via Ozanam, 14 - Telefono 27.04.37

LE ROI: Via Luca Beltrami, 1.

MONTEMERLO RENDEZ-VOUS: Giardini Pubblici - Telefono 20.06.04.

PORTA D'ORO (Hotel Plaza): Piazza Diaz, 3 - Telefono 80.85.41.

EMBASSY CLUB: Via S. Damiano, 3-a - Telefono 70.01.83.

CONTY GRILL: Via Romagnoli, 2 - Telefono 80.76.41.

EL MAROCO: Via Paolo da Gannobio - Telefono 80.32.38.

GATTO VERDE: Via A. Doria, 2 - Telefono 20.95.15.

MOULIN ROUGE: Via Durini, 25 - Telefono 79.37.83 - 70.18.25.

Figura 7. Riquadro dei "whisky a go-go", dei "dancing" e dei "night club". «Oggi a Milano», *Il Giorno*, 3 settembre 1959, p. 9.

La divisione per categorie [Tabella 1] ci porta ad affrontare due punti fondamentali per quanto riguarda la consistenza, sia sincronica che diacronica, del corpus scelto per la costruzione del *data set*.

Teatri	Cinema	Night club	Dancing	Whisky a go-go (dal 21/01/59)
Sale da concerto	Cinema-teatro	Night club	Dancing	Whisky a go-go
Teatri				
Cinema-teatro				
Palazzetti				

Tabella 1. Suddivisione per categorie all'interno della sezione "Oggi a Milano" de *Il Giorno*.

Il primo è che la pagina degli spettacoli de *Il Giorno* muta nel corso dei cinque anni in esame, il secondo che tali cambiamenti avvengono in relazione alla fenomenologia spaziale dei contesti performativi. Come anticipato, la sezione relativa ai “whisky a go-go” appare solo a partire dal 21 gennaio del 1959; è un dato notevole perché correlabile alla diffusione dei primi juke box,⁵⁸ il cui utilizzo contraddistingue questa tipologia di luoghi.⁵⁹ Le sezioni relative ai “night club”, ai “dancing” e ai “whisky a gogo”, vanno via via riducendosi fino a sparire definitivamente dalla pagina: l’ultima apparizione di un “night club” risale al 7 settembre 1960, La tarantola è l’ultimo “whisky a go-go” a comparire, il 25 ottobre 1961, mentre il Jolly Club è l’ultimo “dancing” a essere citato l’11 novembre 1961. Questi ultimi due riferimenti temporali circondano un’altra data, il 4 novembre 1961, giorno dell’inaugurazione delle trasmissioni del secondo canale televisivo della RAI. A partire da questo momento viene inserito all’interno della pagina degli spettacoli del quotidiano un nuovo riquadro, di dimensioni consistenti, nel quale trovano spazio le indicazioni relative alla programmazione del primo canale, già presenti in precedenza, insieme a quelle del secondo.

La sezione “Oggi a Milano” rispecchia i mutamenti dei costumi e dei consumi dei suoi lettori, cambiamenti profondamente legati alle diverse rivoluzioni tecnologiche in atto nel corso degli anni del boom economico, come la diffusione del microsolco e della televisione. Il fatto che, data la necessità di economizzare uno spazio grafico limitato, ad essere sostituiti siano i “night club”, i “dancing” e i “whisky a go-go” piuttosto che altre categorie è, inoltre, uno spunto di riflessione che necessita di essere approfondito. Per quanto riguarda i *night*, potrebbe trattarsi di una traccia del legame tra l’estinzione di questo genere di spazi e l’introduzione della musica riprodotta.⁶⁰

A livello sincronico è possibile notare una costante asimmetria in termini di rappresentazione delle manifestazioni musicali nelle diverse tipologie di spazi: mentre le informazioni relative ai “teatri” rimangono consistenti per tutto l’arco temporale – viene persino indicato quando un sala è temporaneamente chiusa – il riquadro dei “dancing”, dei “whisky a go-go” e in particolar modo dei “night club” riporta un numero di nominativi diverso da un giorno all’altro senza nessuna ragione apparente, se non, di nuovo, la necessità di risparmiare spazio sulla pagina. Le informazioni relative a questi spazi sono anche qualitativamente diverse perché riportano solo il nome del luogo, l’indirizzo e il numero di telefono, senza indicazione di orario,

⁵⁸ «[...] nuovo circuito dei juke box, che si diffondono in Italia a partire dalla fine del 1955 e più decisamente dal 1956 (in America esistono dagli anni trenta): sono circa quattromila nel 1958, e saranno 15mila nel 1963. il lancio del 45 giri ne facilita l’espansione, rendendo possibile l’aumento della quantità di dischi gettonabili: alla fine degli anni cinquanta la selezione di una singola macchina offre dai sessanta ai duecento dischi». Jacopo TOMATIS, *Storia culturale della canzone italiana*, Il Saggiatore, Milano, 2019. p. 164.

⁵⁹ Una discussione approfondita sulla specificità della categoria verrà portata avanti nel capitolo successivo.

⁶⁰ A una correlazione di questo tipo accenna Paolo Tomelleri, musicista intervistato nell’ambito del progetto e particolarmente attivo nella scena notturna della città. «Questo tipo di *night* è finito, è finito con la musica diffusa e non più l’orchestra; con la discoteche in cui il target e le finalità sono completamente diverse». Martin NICASTRO, “Intervista a Paolo Tomelleri”, 8 luglio 2023, <https://musictopography.github.io//interviews/>, minuto 4.04-4.16.

repertorio o performer. Per questa ragione sono preziose le inserzioni pubblicitarie che appaiono saltuariamente sulla pagina, spesso in concomitanza con determinati periodi dell'anno. I giorni che precedono il 31 dicembre [Figura 8] o le festività di Carnevale, ne sono particolarmente ricchi e offrono uno sguardo, seppur estemporaneo, sulle pratiche ospitate da questi luoghi.

<p>taverna della giarrettiera RISTORANTE - GALLERIA VITTORIO EMANUELE VEGLIA DANZANTE DI SAN SILVESTRO PRENOTAZIONE: TELEFONI 87.23.50-87.06.97</p>	<p>PICCOLO BAR VEGLIONISSIMO VIA ROMAGNOSI, 1 - TELEF. 87.08.05 piero L'elegante ritrovo del dopoteatro giorgetti Restaurant - Dancing e il suo complesso PRENOTAZIONE TAVOLI TELEF. 87.08.05 Cotillons Doni - Premi Giochi - Sorprese</p>
<p>RISTORANTE GRANDE ITALIA IN GALLERIA VITTORIO EMANUELE I Fratelli GERSI porgono alla affezionata clientela i migliori auguri di BUON ANNO NOTTE DI S. SILVESTRO VEGLIA DANZANTE Si prenotano i tavoli per le cene - Tel. 800.375</p>	<p>S. SILVESTRO ODEON GIARDINO * Una ottima cena, cotillons e doni per tutti * Orchestra CATELLANI Ingresso L. 3000 - Cena L. 4000 - Tel. subito al 876769-802378</p>
<p>MONTEMERLO Veglionissimo di « SAN SILVESTRO » con GIANNI QUINJOLLY e il suo COMPLESSO PRENOTAZIONE TAVOLI PER LE CENE TELEF. 20.06.04 GIARDINI PUBBLICI (BASTIONI DI PORTA VENEZIA)</p>	<p>la barca d'oro TRADIZIONALE VIA BORGOSPESSO 18 - Tel. 792.077 CENONE DI RESTAURANT FINE D'ANNO Prenotazione tavoli telefono 792.077 con il DUO SERVIDA</p>
<p> gatto verde VIA ANDREA DORIA - TELEF. 20.95.15 GALA DI SAN SILVESTRO con l'orchestra di SILVANO BADO - Cotillons e regali</p>	<p>ASTORIA Milano - Piazza Santa Maria Baltrade, 2 - Tel. 80.87.87 NIGHT CLUB - RESTAURANT DE PREMIER ORDRE gran gala con Sergio Nardi E IL SUO QUINTETTO COTILLONS - PRENOTAZIONE TAVOLI TEL. 872.166 - 808.787</p>
<p>RISTORANTE DANCING TRIANON C.so Vitt. Emanuele 11 (Gall. De Cristoforo), tel. 795.001 Veglionissimo di San Silvestro Cena - Cotilloni - Champagne con la famosa Orchestra di MICHELINO E LA VOCE DI SANDRO DELLE DONNE PRENOTATE il vostro tavolo - TUTTI I GIORNI dalle 14 in avanti - TEL. 79.50.01</p>	<p>FLORIDA night club VEGLIONISSIMO VIA FONTANA, 6 - TEL. 70.67.25 DI SAN SILVESTRO ricchi doni eleganza cotilloni</p>
<p>ristorante quadrante Cenone di S. SILVESTRO Cucina ottima Doni per tutti Via Mangoni 4 (P. Duomo), tel. 899713</p>	<p> maroco night club restaurant APERTO fino alle ore 4 - VIA P. DA CANNOBIO (a 200 passi dal Duomo) - Tel. 802.228 - MILANO PRENOTAZIONE TAVOLI TELEFO- NO 802.228 - Via. P. de Cannobio ◆ Gran gala e tradizionale cenone di S. Silvestro ◆ con l'orchestra I CAMPIONI ◆ cotilloni doni - sorprese</p>

Figura 8. Inserzioni relative ai night nei giorni che precedono la fine dell'anno. *Il Giorno*, 30 dicembre 1960, p. 4.

Una tale sottorappresentazione mediatica è, ancora una volta, rivelatrice di come i costumi musicali degli abitanti della città assumano diverse forme sulla pagina del quotidiano, riportando a quanto riscontrato da Sara Cohen nella sua mappatura musicale di Liverpool. Anche in questo

caso siamo di fronte a circuiti nascosti, sotterranei, talvolta anche fisicamente, per i quali è complesso trovare documentazione adeguata.⁶¹

Questa dinamica ha giocato, inoltre, un ruolo importante nella decisione utilizzare *Il Giorno* come fonte principale, nonostante il *Corriere della Sera* abbia una pagina degli spettacoli a prima vista identica: il primo contiene con maggiore frequenza questo tipo di inserzioni, che talvolta ricoprono, come nel caso della presenza di Chet Baker al Santa Tecla nel settembre del 1959 [Figura 9] o di Sergio Endrigo (con l'alias inglesizzato "Sergio Endry") alla Porta d'Oro [Figura 10], un importante ruolo documentario.



Figura 9. Inserzione relativa al *night* Porta d'oro. *Il Giorno*, 2 ottobre 1958, p. 10.



Figura 10. Inserzione che pubblicizza l'inizio dell'attività di Chet Baker al Santa Tecla. *Il Giorno*, 16 settembre 1959, p. 6.

Così come nella prontezza con cui *Il Giorno* riporta quelli che immaginiamo essere tra i primi "whisky a go-go" della città, l'impressione è che il quotidiano sia una fonte particolarmente attenta alla sua contemporaneità e un documento prezioso per chi voglia indagare gli anni del *boom* economico italiano. Nella sua *Storia del miracolo italiano*, scrive a questo proposito Guido Crainz:

A rompere le rigidità del precedente universo della comunicazione contribuiscono anche alcuni giornali, ed è decisivo in questo senso *Il Giorno*, che inizia a uscire il 21 aprile 1956 [...] Il giornale si segnala subito per una forte attenzione alla società, al paese reale, e per un'impostazione decisamente progressista [...] Uno dei punti di forza del nuovo quotidiano sta appunto nelle inchieste e nei servizi "in presa diretta" sulle trasformazioni del paese,

⁶¹ Sara COHEN, «Live music and urban landscape: mapping the beat in Liverpool», in *Social Semiotics*, XX/5, pp. 587-603, 2012, p. 592.

frutto dei migliori giornalisti italiani (talora ad una fase iniziale della loro esperienza)⁶²: in una ricerca su quegli anni è davvero d'obbligo tenerne conto.⁶³

La pagina degli spettacoli de *Il Giorno* è, con i suoi mutamenti, i suoi limiti e le sue asimmetrie, un documento che custodisce informazioni importanti rispetto al contesto culturale nazionale e non solo. Come dimostrato dall'esistenza della sezione "Oggi a Milano", il periodico intrattiene un legame molto stretto con la città nonostante sia distribuito a livello nazionale, complice anche il ruolo centrale rivestito da quest'ultima nei cambiamenti che attraversano il Paese negli anni del *boom*. Per questa ragione si è deciso di non integrare, anche laddove fosse possibile, i dati raccolti, per far sì che il *data set* contenesse non solo un insieme di dati relativi alle performance tenute a Milano dal 1958 al 1962, ma una raccolta di informazioni sulla scena musicale urbana così come mediata da uno dei principali quotidiani dell'epoca. Da questo punto di vista l'operazione di *distant reading* è stata in qualche modo duplice, perché ha riguardato non solo le pratiche musicali della città, ma anche la fonte utilizzata per la raccolta dei dati relativi: è grazie alla possibilità di osservare sotto un'unica prospettiva ogni edizione del quotidiano pubblicata attraverso cinque anni di attività che è stato possibile individuare le caratteristiche strutturali che abbiamo appena rilevato. L'unica eccezione a questo approccio è stato l'utilizzo del *Corriere della Sera* in qualità di fonte secondaria, per integrare, senza nessuna ambizione nei confronti di una completezza in ogni caso irraggiungibile, le informazioni laddove fossero poco chiare o incomplete.⁶⁴

Un esempio concreto delle conseguenze di questa scelta ha nuovamente a che vedere con il circuito dei *night*. Nel corso di un'intervista sul campo⁶⁵ è stato possibile documentare come, nonostante la presenza saltuaria sui quotidiani, essi fossero attivi praticamente tutti i giorni dell'anno per gran parte della notte. Sarebbe stato possibile inserire nel *data set* questa informazione in un secondo momento, ma avrebbe avuto come conseguenza quella di appiattire la diversità tra fonti quantitative e qualitative. Un'operazione di questo tipo avrebbe, oltretutto, rischiato di falsare le visualizzazioni realizzate: l'informazione relativa alle modalità di apertura dei *night* è importantissima, ma approssimativa, perché non ci permette di capire esattamente quali locali fossero aperti e quali musicisti vi suonassero.

⁶² Tra questi Giorgio Bocca, uno dei più attenti osservatori degli anni del *boom* economico; i suoi scritti avranno un ruolo centrale in alcuni passaggi della ricerca.

⁶³ CRAINZ, *Storia del miracolo italiano*, Roma, Donzelli, 2005, pp. 150-151.

⁶⁴ Il caso tipico è rappresentato da eventi citati in "Oggi a Milano", ma privi dell'indicazione dei brani eseguiti.

⁶⁵ Il riferimento è, ancora una volta, all'intervista a Paolo Tomelleri: «Non c'era giorno di riposo, c'era musica tutti i giorni: non vorrei sbagliarmi ma mi sembra di sì. Tutto l'anno». NICASTRO, "Intervista a Paolo Tomelleri", cit., minuto 7.00-7.11.

2.2. Raccolta dati e modellizzazione

Una volta individuato il corpus si è proceduto alla digitalizzazione di tutte le pagine degli spettacoli de *Il Giorno* dal 1958 al 1962. Da queste sono stati inseriti manualmente i dati relativi ad ogni evento musicale che vi venisse riportato, sia che si trattasse della sezione “Oggi a Milano”, di inserzioni pubblicitarie o di recensioni, senza alcuna limitazione di genere musicale. È stato così costruito un *data set* composto di 8288 righe, una per ciascun evento individuato, e 53 colonne, in cui sono stati registrate informazioni relative a luogo della performance, giorno, orario di inizio e di conclusione, nome dell’evento, organizzatore, performer coinvolti, compositori delle musiche eseguite, categoria di spazio performativo, utilizzo di musiche preregistrate, fonte (nella forma di semplici metadati), costo del biglietto e generi musicali.⁶⁶

Per la raccolta dei dati si è preferito un approccio “manuale” per due diverse ragioni. La prima è che il costante mutamento di caratteri e posizionamento delle informazioni all’interno della pagina avrebbe reso difficile un’automatizzazione efficace di tecniche di OCR.⁶⁷ I dati sono spesso distribuiti in diversi testi all’interno della pagina, in diverse edizioni dello stesso quotidiano, oppure divisi tra i quotidiani esaminati. Ciò accade talvolta anche nel caso di un unico evento, la cui lista dettagliata di interpreti o compositori è magari citata nella recensione pubblicata il giorno successivo alla performance. Se, da una parte, questo tipo di esame globale ha comportato tempi di lavoro piuttosto lunghi, dall’altra ha garantito un contatto diretto con le fonti. Grazie a questo approccio è stato infatti possibile individuare alcuni articoli che, pur non essendo direttamente coinvolti nel processo di raccolta dati, si sono poi rivelati cruciali per la loro interpretazione.

La seconda motivazione alla base della raccolta manuale ha a che fare con la modellizzazione di alcuni aspetti relativi agli eventi musicali analizzati. Se le ragioni alla base dell’adozione di buona parte delle variabili nel *data set* sono piuttosto scontate, come per esempio per quanto riguarda le persone coinvolte nella performance o i suoi riferimenti spazio-temporali,⁶⁸ così non è per l’attribuzione dei generi musicali. La loro articolazione sulla base di ventidue diverse varianti [Tabella 2], raggruppabili a loro volta in cinque macro-generi di riferimento, necessita di un discorso specifico.

⁶⁶ Il *data set* è consultabile in un’apposita *repository* di Zenodo, la piattaforma *open access* per la pubblicazione di contenuti e artefatti digitali gestita dal CERN, dove è liberamente accessibile sotto licenza Creative Commons. La licenza permette di condividere, utilizzare e modificare il *data set*, che quindi è reso a disposizione di chiunque voglia utilizzarlo nel suo lavoro. Martin NICASTRO, *Milan 1958-1962: Music Topography of a City (main dataset)*, Zenodo, 2023, <https://doi.org/10.5281/zenodo.8126445>

⁶⁷ OCR sta per *optical character recognition* ed indica l’insieme di tecnologie utilizzate per l’acquisizione automatica di dati a partire da documenti testuali digitalizzati.

⁶⁸ È possibile comunque consultare nel dettaglio la modellizzazione complessiva del *data set* accedendo direttamente alla tabella.

Musica colta	Opera	Teatro	Canzone	Jazz	Musica popolare
Avanguardia	Opera classica	Cabaret	Cantautorato	Jazz moderno	Musica popolare
Musica classica	Opera contemporanea	Commedia musicale	Canzone francese	Jazz tradizionale	
Musica contemporanea	Opera antica	Musica di scena (prosa)	Canzone intellettuale		
Musica antica	Operetta	Rivista	Canzone italiana		
	Balletto		Canzone internazionale		
			Canzone napoletana		
			Rock and roll		

Tabella 2. Modellizzazione dei generi musicali utilizzata per la costruzione del *data set*.

In quanto etichette discorsive oggetto di costante negoziazione, utilizzate all'interno di diverse comunità⁶⁹ per la definizione di «segni culturali complessi»⁷⁰, i generi sono infatti difficilmente attribuibili in maniera univoca e non sempre sono tra loro chiaramente distinguibili: per queste ragioni una loro associazione automatica a un dato evento musicale sarebbe stata impossibile. Ciò appare ancora più evidente in un'epoca, come quella del *boom* economico, in cui numerose formazioni culturali prendono forma, trasformando una porzione del sistema dei generi musicali

⁶⁹ Ci si riferisce qui alla definizione di genere musicale coniata da Fabbri e da lui stesso aggiornata: «insiemi di fatti musicali regolati da convenzioni accettate da una comunità». In Franco FABBRI, "How genres are born, change, die: conventions, communities and diachronic processes", in S. HAWKINS (a cura di), *Essays in honour of Derek B. Scott*, Aldershot, Ashgate, 2012, p. 190. Una discussione più approfondita sul genere musicale e sulle sue implicazioni spaziali verrà condotta nel terzo capitolo. Cfr. Capitolo terzo, pp. 126-130.

⁷⁰ «Altman suggerisce come le unità culturali (i generi musicali, ad esempio) non siano un "fatto permanente della vita" o qualcosa di "naturale", ma piuttosto "segni culturali complessi", il cui significato è costruito attraverso processi culturali di mediazione fra diversi fruitori, che operano nel tempo». TOMATIS, *Storia culturale della canzone italiana*, cit., p. 22. Sull'importanza dei processi di denominazione e su come questi siano centrali per lo storico della cultura Altman ha scritto: «Yet the apparently innocuous process of naming is actually one of culture's most powerful forms of appropriation. Once named, an object or a technology seems to be *naturally* associated with that name [...] However strong our conviction that we know what a television is and what it is not, we must recognize the historical contingency of that apparent "knowledge". The category of "television" is a cultural product, not a natural entity. As historians, we deal with complex cultural signs, not with objects as such». Rick ALTMAN, *Silent Film Sound*, New York, Columbia University Press, 2004, p. 16.

italiano. Il frangente temporale preso in considerazione fornisce, infatti, diversi esempi dei processi di “crisi” che secondo Altman portano alla denominazione di nuovi oggetti culturali: prima numerose proposte linguistiche si sovrappongono, tra loro in competizione, poi sopraggiunge una più o meno definitiva accettazione di un termine condiviso da parte dei soggetti coinvolti.⁷¹ L’esempio più eclatante di questa dinamica riguarda la diffusione del termine “cantautore”, necessario nella cultura musicale dell’epoca non soltanto per definire la natura innovativa di un cantante che esegue una propria composizione, ma soprattutto per categorizzare quello che viene percepito come un nuovo genere musicale. Come ricostruito da Tomatis non è possibile al momento stabilire con certezza chi abbia inventato il neologismo e in quale contesto, ma ciò che è certo è che questo si afferma nel giro di pochi mesi su una platea di termini ad esso potenzialmente alternativi.⁷² La varietà di termini concorrenti⁷³ e la rapidità con cui il neologismo attecchisce denotano l’importanza di questa nuova formazione culturale così come l’urgenza di trovare una definizione condivisa.

Nel cercare di adattare un sistema complesso e mutevole all’inevitabile rigidità categoriale di un *data set* è stata importante la possibilità di combinare più generi. Ciò è avvenuto non solo laddove questi effettivamente fossero presenti in maniera distinta, come in un programma da concerto che alterni un repertorio colto otto-novecentesco e uno contemporaneo, ma anche nel caso di pratiche non chiaramente codificate o codificabili. Un esempio riguarda l’inserimento nel *data set* di una serie di concerti di Adriano Celentano al Teatro Smeraldo dal 10 al 16 novembre 1958, all’interno di una rassegna intitolata Music-hall, che vede anche la partecipazione di Tonina Torrielli. In questo caso si è deciso di compilare le caselle relative al “rock and roll” e alla “canzone italiana”, di modo da rappresentare sia la presenza di Torrielli e l’eccezionalità della figura di Celentano, rispetto alla quale la sovrapposizione delle due categorie è sembrata particolarmente appropriata. Si può capire ora come la ricerca abbia reso necessario operare una serie di scelte, modulate caso per caso. La strategia adottata, una volta optato per un’etichetta di genere o per una loro combinazione, è stata comunque ispirata alla realizzazione della maggiore coerenza possibile.

Inoltre, la lista di categorie di genere avrebbe potuto essere modellata diversamente, inserendo ad esempio, ritornando a Celentano, il neologismo “urlatore”, utilizzato per definire in un periodo limitato (circa dal 1958 al 1959) un insieme di giovani musicisti che si affacciano per la prima volta nel mondo dell’industria musicale e il cui stile di canto viene percepito come provocatoriamente “moderno”.⁷⁴ Anche in questo caso è stato necessario compiere delle scelte e

⁷¹ *Ibidem.*

⁷² TOMATIS, *Storia culturale della canzone italiana*, cit., pp. 226-233.

⁷³ Una disamina completa potrebbe essere: “cantante-chitarrista”, “chansonnier”, “cantante-autore”, “autore-cantante”, “cantante-compositore”. Vd. J. TOMATIS, *Ibidem.*

⁷⁴ *Ivi*, pp. 199-206.

procedere a una selezione, con la consapevolezza che l'utilizzo di un numero troppo ampio di categorie avrebbe reso difficoltosa l'analisi e la visualizzazione.⁷⁵

La scelta della lista complessiva delle etichette di genere è strettamente correlata alla loro attribuzione nella fase di costruzione del *data set*. Nel compilarla sono stati considerati attentamente diversi fattori, combinando la prospettiva “etic” (la storiografia musicale) con punti di vista “emic” (le fonti giornalistiche esaminate). Sul primo fronte sono state utili le ricostruzioni che documentano l'articolazione dei generi della canzone dell'epoca,⁷⁶ la netta distinzione tra jazz moderno e tradizionale nella percezione dei musicisti milanesi del tempo,⁷⁷ la parziale specificità della produzione colta contemporanea milanese rispetto all'avanguardia di Darmstadt,⁷⁸ la centralità di figure come Fiorenzo Carpi e Gino Negri e delle musiche di scena legate al circuito del Piccolo Teatro,⁷⁹ così come l'interesse diffuso nei confronti dei repertori popolari catalizzato dal Nuovo Canzoniere Italiano e dalla figura di Roberto Leydi.⁸⁰ Importante per contestualizzare il circuito dell'avanguardia milanese, infine, è stato il ricchissimo lavoro di ricerca dedicato allo Studio di Fonologia Musicale della Rai.⁸¹

Sul fronte dei documenti prodotti nell'epoca indagata, è stato cruciale l'esame approfondito delle edizioni de *Il Giorno* nel corso della raccolta manuale dei dati. In quanto testo di ampia diffusione, nonché destinato all'orientamento musicale del lettore nella scena performativa urbana, l'impostazione del giornale contribuisce alla circolazione dei discorsi che portano alla denominazione dei generi musicali e al tempo stesso ne riflette l'esistenza. In questo senso, esso costituisce un documento importante per ambire ad una «storiografia della crisi»⁸² che sappia anche restituire l'instabilità linguistica che circonda l'emersione di nuove unità culturali.

⁷⁵ Data l'ambiguità del termine “urlatore” e il fatto che viene utilizzato in un arco temporale circoscritto, si è preferito utilizzare “rock and roll”, così da poter evidenziare il rapporto esistente tra performer provenienti dal mondo anglosassone identificabili con il genere e i loro emuli italiani.

⁷⁶ Franco FABBRI, «Altre musiche a Milano, dal dopoguerra a “Musica nel nostro tempo”», in O. BOSSINI (a cura di), *Milano laboratorio musicale del '900*, Milano, Archinto, 2009, pp. 125-144. F. FABBRI, *Around the clock*, Torino, UTET, 2016; TOMATIS, *Storia culturale della canzone italiana*, cit., *passim*.

⁷⁷ Franco FAYENZ, «Milano, la città del jazz», in G. TABORELLI, A. CRESPI MORBIO (a cura di), *Le capitali della musica*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 1984; Maurizio FRANCO (a cura di), *Intramood*, Brugherio, Sinfonica Jazz, 2008.

⁷⁸ Alfonso ALBERTI, «Poetiche musicali a Milano dal dopoguerra a oggi», in O. BOSSINI (a cura di), *Milano laboratorio musicale del '900*, Milano, Archinto, 2009, pp. 199-124. Martin NICASTRO, «Vittorio Fellegara: uno sguardo retrospettivo», in *Musica/Realtà*, XXXXI/2, pp. 39-68.

⁷⁹ Marco MOIRAGHI, «La canzone e il teatro musicale di Gino Negri nella vita artistica milanese degli anni Cinquanta e Sessanta», in O. BOSSINI (a cura di), *Milano laboratorio musicale del '900*, Milano, Archinto, 2009, pp. 207-217. Marco MOIRAGHI, *Voglio un monumento in piazza della Scala. La Milano musica di Gino Negri*, Roma, Squilibri, 2019.

⁸⁰ Delia CASADEI, “Sound evidence, 1969: recording a milanese riot”, in *Representations*, XXXX/1, pp. 26-58.

⁸¹ Nicola SCALDAFERRI, *Musica nel laboratorio elettroacustico*, Lucca, LIM, 1997; Veniero RIZZARDI, Angela Ida DE BENEDICTIS (a cura di), *Nuova musica alla radio. Esperienze allo studio di fonologia della Rai di Milano 1954-1959*, Roma, Rai Libri, 2000; Maria Maddalena NOVATI, John DACK (a cura di), *The studio di fonologia. A musical journey 1954-1983. Update 2008-2012*, Milano, Hoepli, 2012.

⁸² ALTMAN, *Silent Film Sound*, cit., p. 16.

Le pagine degli spettacoli sono ricchissime di riferimenti ai generi musicali, e sono state fonti di prima mano per la loro definizione all'interno del *data set*. Ritornando brevemente al discorso sull'ambivalenza linguistica che caratterizza inizialmente i nuovi generi, si riporta quanto scritto in una recensione a firma di Roberto De Monticelli sull'edizione de *Il Giorno* del 22 ottobre 1959. Il giornalista afferma, a proposito della prima rappresentazione dello spettacolo *Monsieur Cenerentolo*:

Qui bisogna decidersi. O si fa lo spettacolo tradizionale di rivista (formula che ormai dura da trent'anni, dai tempi dei fratelli Schwarz) o si fa la propria commedia musicale, all'«americana», del tipo «My Fair Lady», o alla francese, tipo «Irma la dolce». Ma questo mezzo e mezzo, questo stare a cavallo tra una formula e l'altra, questo dare un colpo al cerchio della trama e un colpo alla botte della coreografia-scenografia-fasto pacchiano-belle donne, non risolve niente, non rinnova un genere che ormai tira ad usura la corda.⁸³

In questo caso specifico, ma se ne potrebbero citare altri, si è proceduto a documentare quanto espresso dal recensore, attribuendo allo spettacolo sia l'etichetta “commedia musicale”, sia quella di “rivista”. Un secondo esempio riguarda invece la diffusione della parola “cantautore”, di cui si trovano tracce anche nel corpus qui esaminato: nell'edizione del 10 marzo 1961 appare per la prima volta su *Il Giorno* la definizione “cantanti-autori”, proprio in un articolo sul recital tenuto da Maria Monti e Giorgio Gaber al Gerolamo. Solo nell'edizione del 7 maggio del 1961, in occasione della “Sei giorni della canzone” al Teatro Lirico, appare la variante definitiva “cantautore”.

Nonostante i rischi metodologici, l'analisi quantitativa di un grande numero di eventi musicali ha permesso di entrare all'interno dei meccanismi del funzionamento dei generi in senso lato e di gettare luce su alcuni aspetti ancora poco indagati nella discussione sul genere musicale, in particolare per quando riguarda le sue implicazioni relazionali e spaziali. Cercare di comprendere il sistema dei generi musicali specifico di una città vuol dire, infatti, tentare di indagare il suo sistema musicale. I generi sono un punto di contatto fondamentale per capire il funzionamento dei contesti performativi di un contesto urbano, la cui fenomenologia è strettamente legata agli spazi stessi: caratteristiche architettoniche, capienza, posizionamento nel tessuto urbano, costo del biglietto e orari di apertura sono tutti fattori mediati dai generi musicali coinvolti.

Il sistema dei generi, pure colto in un momento di instabilità, non è effimero, come è stato detto, al pari delle «trasformazioni» delle nuvole,⁸⁴ e offre una possibilità di categorizzazione,

⁸³ Roberto DE MONTICELLI, «In “Monsieur Cenerentolo” non c'è niente di nuovo», *Il Giorno*, 22 ottobre 1959, p. 10.

⁸⁴ «Gli universi della musica classica, contemporanea, pop, folkloristica, tradizionale, d'avanguardia ecc., paiono formare in sé delle unità, a volte chiuse, a volte compenstrate. Presentano diversità incredibili, ricche di nuove creazioni, ma anche di fossilizzazioni, di rovine, di residui, e tutto questo in continua formazione e trasformazione,

seppur non definitiva. Una prova della validità di questo approccio – perlomeno nel caso di un ampio numero di performance colte in contesto spazio-temporale delimitato – sono le visualizzazioni realizzate a partire da questo gruppo di dati. Queste, come vedremo nel dettaglio nel corso del terzo capitolo,⁸⁵ si sono dimostrate coerenti rispetto ad altre nelle quali invece il sistema dei generi è emerso in maniera indiretta, cioè senza che venisse in nessun modo coinvolta l'attribuzione portata avanti nel corso della costruzione del *data set*.

2.3. Mappatura digitale

Una volta costituito il *data set* sono stati derivati, tramite operazioni di accorpamento, manipolazione e pulizia, tutte le tabelle necessarie per le diverse visualizzazioni. Nel caso delle mappe digitali sono state selezionati ed elaborati i dati relativi ai contesti performativi, tra cui categoria, numero di eventi individuati e capienza, associandoli agli indirizzi individuati sui quotidiani; grazie al dato relativo all'indirizzo è stato quindi possibile procedere alla loro geolocalizzazione.⁸⁶ In un secondo momento sono stati disegnati, utilizzando il software di mappatura digitale QGIS,⁸⁷ i profili poligonali dei diversi spazi, partendo, laddove possibile, dalle fattezze degli edifici ancora esistenti e utilizzando le planimetrie per quelli invece non più fisicamente presenti nel tessuto urbano.⁸⁸ Ancora una volta sono stati riscontrati diversi problemi nel trovare fonti relative al circuito dei *night club*, i cui spazi sono più difficilmente delimitabili data la collocazione sotterranea: nei casi limite in cui non è stato possibile reperire alcuna documentazione ho proceduto a immaginare la loro estensione in una maniera il più possibile verosimile oppure ho chiesto ai musicisti intervistati, nel caso di *night* celebri come la Taverna Messicana, di mostrarmi dove fossero collocati.⁸⁹

Una volta esportati i file necessari, le mappe sono state costruite tramite Leaflet, una libreria JavaScript⁹⁰ open-source dedicata alla realizzazione di *web map* interattive, accessibili tramite

come le nuvole, così diverse e così effimere» La citazione, attribuita a Iannis Xenakis, è in FABBRIO, *Around the clock*, cit., p. 1.

⁸⁵ Cfr. Capitolo 3, pp. 126-155.

⁸⁶ Trattandosi di un numero limitato di indirizzi tuttora esistenti, ho optato per una geolocalizzazione automatica utilizzando l'API di Google.

⁸⁷ QGIS è una piattaforma GIS open-source completamente gratuita, utilizzabile per visualizzare, modificare e realizzare un ampio ventaglio di materiali geografici.

⁸⁸ In questo senso è stato estremamente utile il lavoro di documentazione sui cinema milanesi svolto da Giuseppe Rausa visto che molti dei contesti performativi della città hanno rivestito la funzione di cinema ad un certo punto della loro storia. Giuseppe RAUSA, *Cinema a Milano*, 8 luglio 2023, http://www.giusepperausa.it/cinema_a_milano.html

⁸⁹ L'esempio è tratto dall'intervista condotta a Enrico Intra. Martin NICASTRO, *Milan 1958-1962: Music Topography of a City (videomap library)*, Zenodo, <https://doi.org/10.5281/zenodo.7990185>

⁹⁰ Uno dei linguaggi di programmazione fondamentali del *World Wide Web*, pubblicato per la prima volta nel 1995. Viene principalmente impiegato per la realizzazione di interfacce grafiche dinamiche.

piattaforme desktop e mobili. Il codice sorgente necessario alla sua compilazione è stato scritto in R, uno dei linguaggi di programmazione open-source di riferimento nell'ambito dell'analisi e della visualizzazione dei dati.

La possibilità di lavorare direttamente su codice ha portato diversi metodologici. Il primo è non dover dipendere da un gruppo esterno per lo sviluppo delle visualizzazioni. Il secondo è l'autonomia da software commerciali (come Carto, ArcGIS o Google), le cui funzionalità sono spesso soggette a cambiamenti repentini nonché limitate da un *paywall*. Il terzo è la replicabilità del modello, dato che chiunque sia in possesso del codice può riutilizzarlo e modificarlo secondo le proprie esigenze. Sotto questo profilo è stata posta la massima attenzione a far sì che tutte le componenti digitali del progetto, tanto i dati quanto i codici sorgenti alla base delle visualizzazioni, rispettassero lo standard FAIR (*Findability, Accessibility, Interoperability, Reusability*).⁹¹ Tutti i *data set* e i codice impiegati nell'ambito del progetto sono liberamente accessibili all'interno di rispettive *repositories* di GitHub e citabili attraverso Zenodo.⁹² Un ultimo vantaggio, non secondario, è il livello di performance e la durabilità garantite dall'ambiente R: essendo le mappe compilate direttamente da un codice open-source, queste non dipendono da sovrastrutture digitali gestite da terzi che ne possono ostacolare il funzionamento.

Le mappe di questa topografia sono quattro. Sebbene condividano alcune componenti e siano parzialmente sovrapponibili, ognuna di esse è declinata secondo le tecniche e i temi affrontati nei rispettivi capitoli. La prima mappa, intitolata “geografia degli spazi performativi” [Figura 11], si articola in quattordici *layer* o strati differenti, selezionabili a seconda delle esigenze dell'utente da un menù collocato in alto a destra. Lo scopo della visualizzazione interattiva è analizzare la concentrazione dei diversi contesti performativi all'interno della struttura urbanistica della città, con una particolare attenzione al rapporto tra disposizione nello spazio urbano e categorie di appartenenza.

Per raggiungere questo scopo essa utilizza diversi elementi grafici. Il primo sono dei *marker* interattivi capaci di individuare un punto nello spazio geografico, uno per ciascuno dei 122 luoghi presenti nel *data set*. Questi sono articolati in nove gruppi – uno per ogni categoria spaziale individuata nel corso del secondo capitolo – distinti tramite l'utilizzo di colori e icone differenti. Attraverso la scrittura del codice è stato possibile realizzare un meccanismo di “clusterizzazione dinamica” attraverso il quale questi *marker* vengono automaticamente associati sulla base della loro vicinanza spaziale e a seconda dei livelli di zoom; grazie a questi cluster è immediatamente disponibile il numero di punti contenuti in una determinata area urbana, nonché, avvicinando il

⁹¹ Mark D. WILKINSON, Michel DUMONTIER, Ijsbrand J. AALBERSBERG, *et al.* «The FAIR Guiding Principles for scientific data management and stewardship», in *Sci Data* 3, 160018 (2016). <https://doi.org/10.1038/sdata.2016.18>

⁹² GitHub è una piattaforma cloud per lo sviluppo condiviso di software; viene principalmente utilizzata nell'ambito di progetti di sviluppo open-source. I codici sviluppati nell'ambito della ricerca, con i rispettivi *data set*, sono contenuti in una *repository* dedicata, accessibile liberamente e successivamente pubblicata su Zenodo. Martin NICASTRO, *Milan_1958_1962_Music_Topography_of_a_City (v1.0.0)*, Zenodo, <https://doi.org/10.5281/zenodo.8340459>

cursore, il profilo poligonale della sua estensione. Ognuno di questi *marker* è poi dotato di una finestra *pop-up* che riporta una serie di dati relativi allo spazio (nome, organizzatore, indirizzo, categoria, numero di eventi, capienza), nonché un’immagine storica che ne rappresenta l’interno. Laddove non sia stato possibile reperire un’immagine che restituisse il più fedelmente possibile le condizioni performative dello spazio nell’epoca considerata, è stata utilizzata una fotografia del suo esterno oppure dell’interno nella sua apparenza attuale, con una preferenza verso quest’ultimo. Nel caso in cui nemmeno ciò fosse fattibile, come ancora una volta accaduto per diversi *night*, è stata riportata la fonte giornalistica è stata desunta l’esistenza dello spazio in questione.

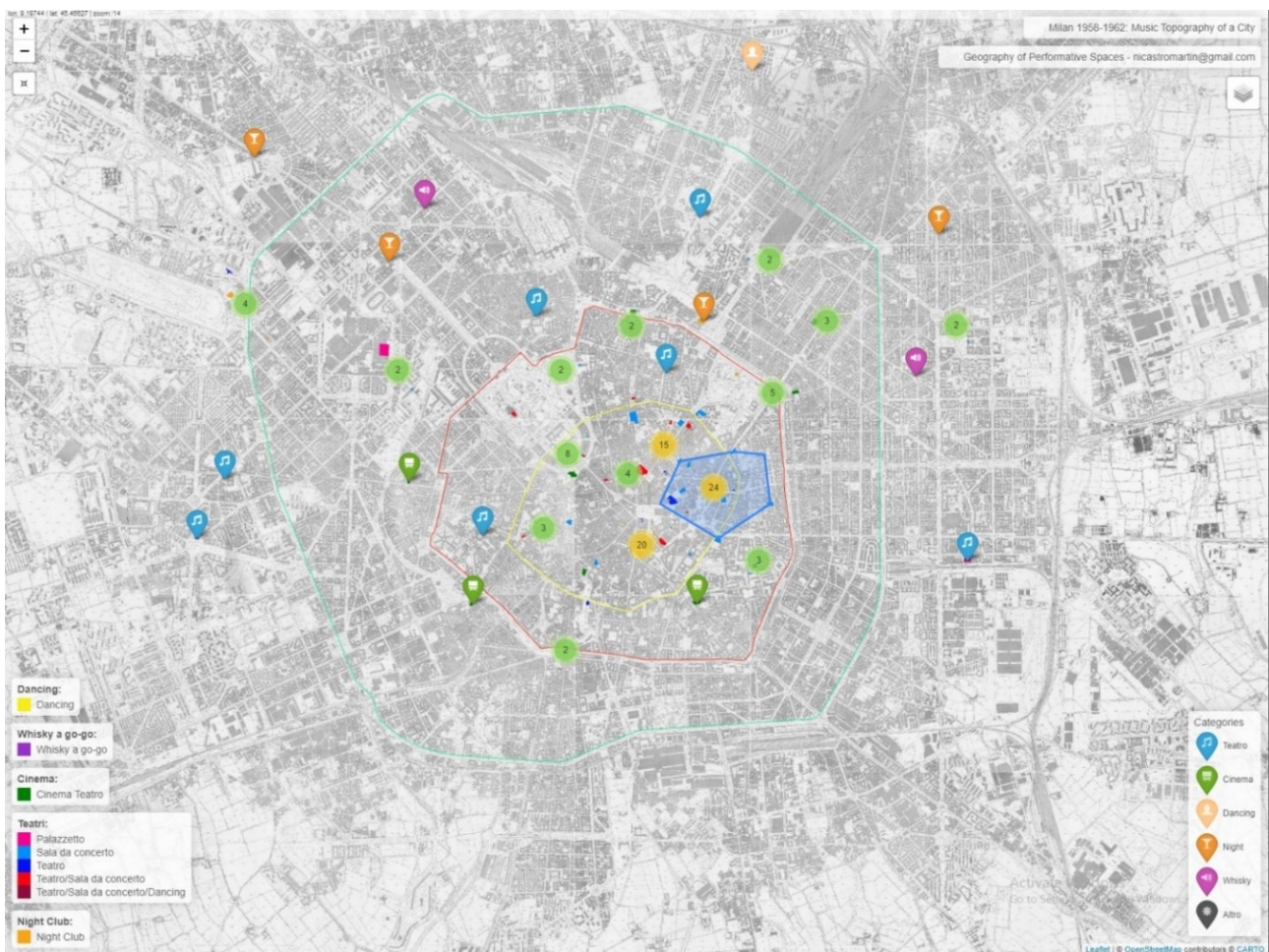


Figura 11. La mappa intitolata “geografia dei contesti performativi”. Il poligono di colore blu rappresenta l’effetto grafico con cui il sistema di clusterizzazione indica l’area dove si concentra un dato numero di *marker*. Versione interattiva: <https://bit.ly/43dGHac>

Il secondo elemento grafico impiegato sono dei poligoni, creati a partire dai file disegnati in QGIS. Questi rappresentano l’estensione fisica dei diversi luoghi e adottano gli stessi colori impiegati per la distinzione dei *marker*, così come indicato nell’apposita legenda. Sempre tramite QGIS sono stati poi realizzati dei profili in grado di evidenziare la struttura “radiocentrica” della

città di Milano, uno per ciascuna delle tre “cerchie” principali in cui questa si articola. Completano il quadro degli strumenti grafici utilizzati una *heatmap* in grado di sottolineare la concentrazione dei contesti performativi e due rappresentazioni quantitative del numero di eventi e della capienza degli spazi, realizzate tramite cerchi geolocalizzati, la cui dimensione e scala di colore è correlata al relativo dato numerico.

Tutti questi elementi grafico-simbolici sono sovrapponibili su una *base map* storica della pianta della città risalente al 1965⁹³ e combinabili attraverso l'utilizzo del già menzionato selettore di *layer*. È particolarmente rilevante la possibilità di visualizzare separatamente ognuna delle nove categorie, così da poter osservare la correlazione tra la fenomenologia spaziale dei contesti performativi e la loro disposizione all'interno delle tre “cerchie”. Questo rapporto e la sua relazione con le diverse pratiche musicali sarà l'oggetto di discussione principale del secondo capitolo.

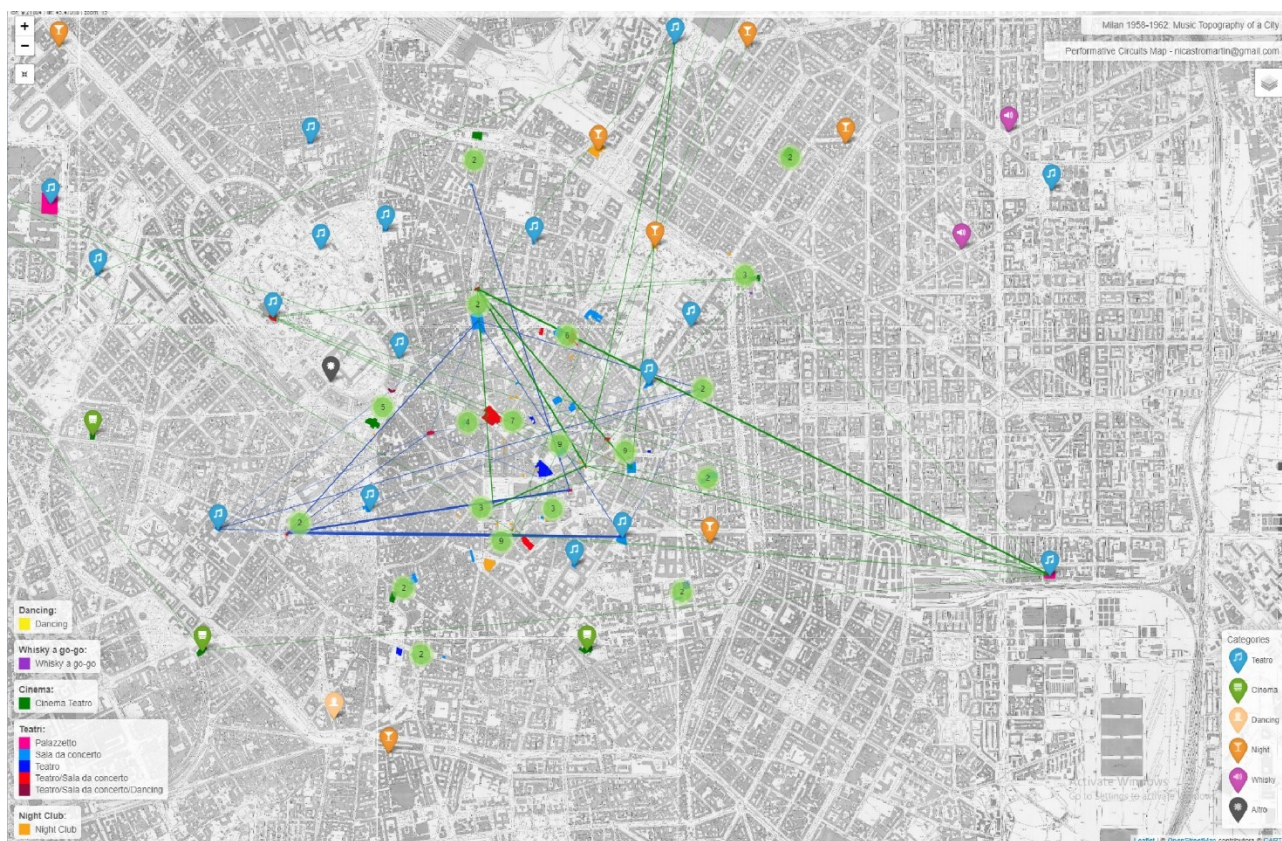


Figura 12. La mappa dei “circuiti performativi urbani”. Versione interattiva: <https://bit.ly/3pwWXP1>

La seconda mappa, intitolata “circuiti performativi urbani” [Figura 12], si focalizza sulla visualizzazione dei percorsi urbani battuti dai performer presenti del *data set*. Ciò è stato possibile attraverso la geolocalizzazione di un grafo di rete che rappresenta le occorrenze dei performer

⁹³ Il *layer* è accessibile tramite WMS (*Web Map Service*) attraverso i riferimenti forniti sul Geoportale del Comune di Milano.

all'interno dei contesti performativi.⁹⁴ Questo tipo di visualizzazione, di cui ci occuperemo nelle prossime pagine, è stata suddivisa in nove *layer*, definiti sulla base di un'analisi quantitativa della struttura complessiva della rete.⁹⁵ Ognuno di questi strati rappresenta luoghi accumulati dalla frequentazione dei medesimi musicisti: questi legami sono simboleggiati dall'utilizzo di linee rette, colorate in accordo con il *layer* di appartenenza, il cui spessore è correlato al numero di performer che si sono esibiti in entrambi gli spazi. Questo valore quantitativo è consultabile avvicinando il cursore del mouse ad ognuno di questi collegamenti. Questa mappa condivide con la prima gli strati costituiti da *marker* e poligoni, anche se non sono attivabili separatamente, così come la *base map* storica. Verrà utilizzata nel corso del terzo capitolo, dedicato all'analisi delle reti urbane.

La terza mappa interattiva è intitolata “mappa delle memorie musicali”⁹⁶: verrà discussa nel quarto capitolo e nelle conclusioni. Condivide con le precedenti l'utilizzo di poligoni per l'individuazione e la categorizzazione dei contesti performativi; a questi si affiancano la mappa di calore e le visualizzazioni relative alla capienza e al numero di eventi. La sua particolarità è l'impiego di *player* video geolocalizzati per incorporare all'interno dello spazio geografico i racconti delle memorie dei musicisti intervistati sul campo.

A questo *layer* di tipo qualitativo se ne aggiunge un secondo, in cui dei *marker* circolari simboleggiano lo stato di attività o di chiusura dei contesti performativi al giorno d'oggi. Quest'ultimo documenta le fattezze di questi luoghi nella città contemporanea tramite fotografie, sfruttando le coordinate geografiche presenti negli *Exif data*⁹⁷ delle foto scattate con localizzazione GPS. Queste sono state scattate sul campo, utilizzando le mappe prodotte tramite fonti storiche come guida per l'esplorazione dello spazio fisico della città, in cui vivo da diversi anni e sono attivo come musicista. I contesti performativi dell'epoca del *boom* sono stati ritratti da un punto di vista *street view*: le coordinate utilizzate riportano il punto esatto in cui è stata scattata la foto e offrono una prospettiva più vicina alla percezione dello spazio urbano. Questo *layer* mette a confronto il presente e il passato della città e raccoglie l'invito del *deep mapping* a «tuffarsi all'interno» dello spazio in prima persona,⁹⁸ per entrare in contatto diretto con le stratificazioni temporali sedimentate nel tessuto urbano.

La quarta e ultima visualizzazione geospaziale, denominata “mappa della mobilità musicale”, consiste in una rappresentazione della provenienza geografica dei performer che si sono esibiti a Milano, suddivisi per genere musicale [Figura 13]. È stata realizzata tramite un grafo di rete

⁹⁴ Il grafo è stato denominato “performer_spazi” e sarà oggetto di discussione nel corso del terzo capitolo. Cfr. Terzo capitolo pp. 142-153.

⁹⁵ Nello specifico si tratta di un'analisi sulla modularità, cfr. Capitolo 3, pp. 146-147.

⁹⁶ Link alla mappa interattiva: <https://bit.ly/43aalgd>

⁹⁷ Exif è acronimo per *Exchangeable image file format*: si tratta di uno standard per la codifica dei metadati relativi a file video o audio prodotti tramite camere digitali. Tra questo, nel caso dell'attivazione di una funzione di geolocalizzazione, latitudine e longitudine.

⁹⁸ ROBERTS, «Preface: deep mapping and spatial anthropology», cit., p. XIV.

geolocalizzato in grado di mostrare le relazioni tra i luoghi di nascita di 1234 musicisti presenti nel data set e i luoghi dove si sono esibiti.

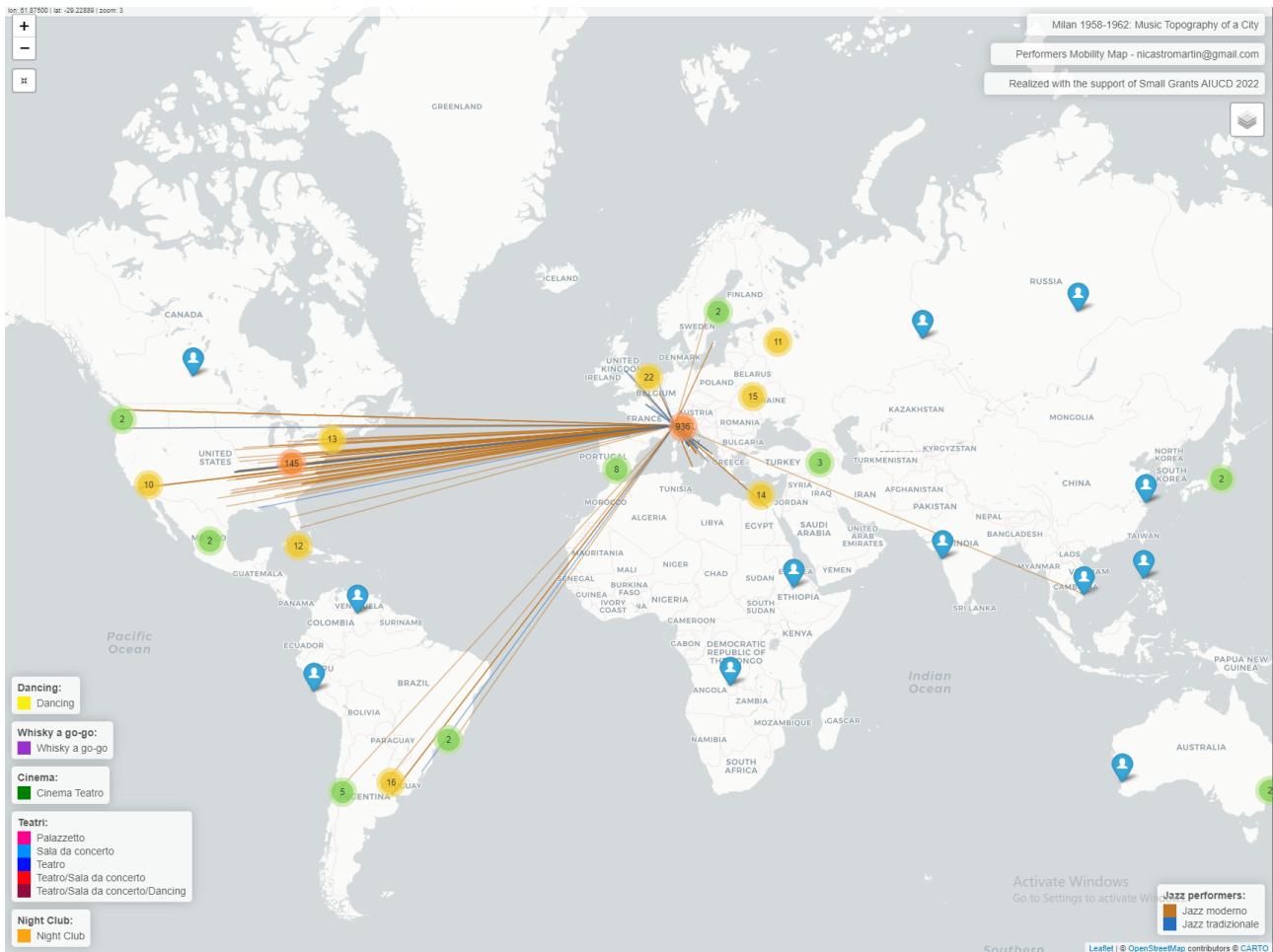


Figura 13. La “mappa della mobilità musicale”. Versione interattiva: <https://bit.ly/3JE521I>

Questo grafo, suddiviso in sei diversi layer sulla base della modellizzazione dei generi musicali presentata in precedenza,⁹⁹ è attivabile in due diverse modalità: selezionando i marker che rappresentano i diversi performer oppure le linee che costituiscono il network. Queste ultime simboleggiano, tramite l’uso di colori diversi, il contributo di ciascun genere musicale, fornendo gli strumenti per una discussione sulla mediazione tra spazio e pratiche musicali non solo a livello locale, ma anche globale. In queste visualizzazioni, infatti, il centro urbano diventa un polo magnetico in grado di concentrare in uno spazio geografico estremamente ridotto persone e repertori provenienti da tutto il mondo.

⁹⁹ Vd. Tabella 2, p. 33.

2.4. Visualizzazione e analisi di rete

Il secondo fronte di visualizzazione quantitativa è quello della creazione di grafi di rete attraverso il software Gephi. Come nel caso degli strumenti digitali presentati in precedenza, anche in questo caso siamo di fronte a una piattaforma open-source: tutte le rappresentazioni sono quindi riproducibili e modificabili a partire dai file messi a disposizione tramite la *repository* GitHub.¹⁰⁰

Per grafo di rete o *network graph* si intende una visualizzazione in grado di analizzare le relazioni, simmetriche o asimmetriche, che connettono tra loro un dato insieme di elementi all'interno di una rete. Ogni elemento, definito come “nodo” o *node*, e ogni relazione, chiamata “arco” o *edge*, possiede degli attributi, numerici o verbali, come ad esempio una categoria di appartenenza o un valore che ne rappresenta l'incidenza quantitativa. Grazie all'applicazione della *network theory*, utilizzata in una vasta pluralità di campi scientifici, dall'economia alle neuroscienze,¹⁰¹ è possibile analizzare un grafo di rete in vario modo, valutando ad esempio la sua struttura complessiva o il ruolo rivestito da un determinato nodo al suo interno.

L'utilizzo di *network graphs* si presta anche alla restituzione della complessità delle reti che si intrecciano nell'ambito di un centro urbano e trova un importante precedente nel lavoro di Nick Crossley.¹⁰² Lo studioso procede a partire dalla declinazione in ambito musicale del concetto di “art world”, coniato dal sociologo Howard Becker nel 1982,¹⁰³ in quanto ritenuto efficace nel descrivere la natura collaborativa delle attività musicali.¹⁰⁴ La struttura di un “music world” può essere, infatti, descritta come una rete di relazioni tra diversi attori, la cui coordinazione è necessaria per la realizzazione delle rispettive aspirazioni:

One very central component of any music world for Becker, however, which sociological analysis must address, is the network formed by the interactions of its participants. Music worlds have a reticular structure and this demands sociological investigation. [...] As

¹⁰⁰ NICASTRO, *Milan_1958_1962_Music_Topography_of_a_City* (v1.0.0), cit., <https://doi.org/10.5281/zenodo.8340459>

¹⁰¹ « [...] much of nature and culture seems to be structured as networks – from brains (e.g., neural networks) and organisms (e.g., circulatory systems) to organizations (e.g., who reports to whom), industries (e.g., who has joint ventures with whom), economies (e.g., who sells to whom) and ecologies (e.g., who eats whom)». Stephen P. BORGATTI, Martin G. EVERETT, Jeffrey C. JOHNSON, Filip AGNEESSENS, *Analyzing Social Networks Using R*, Newbury Park, Sage Publications, 2022, p. 2.

¹⁰² Nick CROSSLEY, *Networks of sound, style and subversion: The punk and post-punk worlds of Manchester, London, Liverpool and Sheffield, 1975–80*, Manchester University Press, 2015. Nick CROSSLEY, Siobhan MCANDREW, Paul WIDDOP (a cura di), *Social networks and music worlds*, Abingdon, Routledge, 2015.

¹⁰³ Howard S. BECKER, *Art worlds*, Berkley, University of California Press, 1982.

¹⁰⁴ Lo studioso fa riferimento alla definizione di *musicking*, coniata da Christopher Small per evidenziare la natura performativa e collettiva delle pratiche musicali, in contrapposizione con il concetto di musica in quanto insieme di opere composte da individui. «If we widen the circle of our attention to take the entire set of relationships that constitutes a performance, we shall see that music's primary meanings are not individual at all but social. [...] We could say that is not so much about music as about people *musicking*». Christopher SMALL, *Musicking. The meaning of performing and listening*, Middletown, Wesleyan University Press, 1998, pp. 8-9.

collective action, musicking typically requires coordination between multiple participants, running along various relays and forming a network. Different roles are performed by different people who must communicate and coordinate their respective contributions.¹⁰⁵

Per questa ragione, conclude lo studioso, lo studio dei “music world” può trarre vantaggio dall’utilizzo di tecniche di “Social Network Analysis” (SNA), intesa come l’applicazione della *network theory* nel campo delle scienze sociali. Queste forniscono la possibilità di visualizzare e analizzare nel dettaglio ogni rete nella sua specificità:

Beyond the division of labour involved, networks are implicated in music worlds in the form of various relations of influence, support, antagonism, etc. within the ‘communities’ [...] ‘Community’ is an unfortunate term, however, both because it suggests cohesion and cooperation, which we do find in music worlds but usually intermingled with competition, conflict and factions (dominant and subordinate) [...] ‘Social network’, as defined in SNA, avoids these problems. [...] ‘Social network’ allows us to think relationally without committing ourselves to a cosy communitarian picture of the world or indeed any picture.¹⁰⁶

Attraverso l’utilizzo di diversi algoritmi di analisi è infatti possibile individuare la presenza di eventuali asimmetrie all’interno di una rete, come, ad esempio, l’esistenza di nodi che occupano posizione strategiche; oppure analizzarne la struttura complessiva, il grado di interconnessione o la densità. La conformazione della rete e le relazioni tra nodi sono traducibili in variabili quantificabili, la cui interpretazione permette di ricostruire le conseguenze che la struttura comporta per ciascun attore che ne fa parte. L’applicazione dell’impianto metodologico delineato da Crossley è quindi centrale nell’ambito del progetto, partendo dall’assunto che l’alto numero di interazioni costituisca uno dei tratti caratteristici dei contesti urbani, nonché una delle ragioni della loro capacità di catalizzare nuove pratiche e processi.

Al tempo stesso però è necessario evidenziare tre importanti distinzioni. La prima è in relazione al concetto di “music world” e al campo di applicazione delle analisi di rete: in maniera analoga al concetto di “scena”, con il quale si sovrappone parzialmente,¹⁰⁷ ciascun mondo si distingue non solo su base geografica ma anche «stilistica»¹⁰⁸ – anche se sarebbe forse più adeguato

¹⁰⁵ CROSSLEY, MCANDREW, WIDDOP, *Social networks and music worlds*, cit., pp. 2-3.

¹⁰⁶ *Ibidem*, pp. 3-4.

¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 1.

¹⁰⁸ «As noted above, the identity and boundaries of a music world are often demarcated by reference to musical styles. We refer to the jazz world, the folk world and the punk world, for example, or to various sub-divisions within or cross-cutting these broader styles: e.g. the trad jazz world, the folk-rock world, the sludge metal world, etc. Beyond style, as we also noted above, worlds may be demarcated by geography: e.g. the Manchester music world, the French music world, etc. And style and geography often intersect: e.g. the Liverpool jazz world, the Birmingham metal world, etc.» *Ibidem*, p. 2.

parlare di genere piuttosto che di stile. Coerentemente con questa visione le ricerche nel campo della SNA in relazione alle pratiche musicali si sono finora mosse unicamente nell'ambito di un unico "music world" per volta e quindi di un unico genere musicale, in maniera non dissimile da quanto evidenziato in precedenza rispetto agli studi sul *place*.

Questa topografia è, al contrario, molto più vicina alla prospettiva adottata nel noto studio etnografico di Ruth Finnegan, dove lo spettro dei generi musicali della città di Milton Keynes viene considerato nella sua interezza e diversi mondi musicali valutati nelle loro relazioni reciproche:

I have thus quite deliberately not confined this study to classical music, or indeed to so-called 'popular' music, but have tried to give some description of the practice of music across the whole spectrum to be found in the locality. [...] The discussion of each tradition is thus inevitably quite short, and some might argue that I should instead have concentrated on understanding just one world in depth. But despite its costs this comparative approach is essential to discover the interaction of traditions in the local area, and provide the perspective for a more detached view of their differences and similarities. The existence of this varied and structured interplay of differing and interacting worlds is something that simply does not surface at all in studies focusing exclusively on just a single tradition. This study, therefore – unlike most others – does not concentrate on just one musical tradition but tries to consider all those important in the locality: an 'obvious' thing to do, of course – except that few scholars do it.¹⁰⁹

Ritengo che le tecniche della *network analysis* si adattino in maniera ideale a una visione di questo tipo, le cui parole chiave ricordano, pur senza punti di contatto, l'intuizione alla base del *distant reading*: l'allargamento della prospettiva comporta inevitabilmente una perdita di "profondità", ma il "distacco" che ne deriva permette l'emersione di strutture la cui considerazione sarebbe altrimenti impossibile.

La seconda differenza rispetto ai tentativi precedenti di applicazione della SNA alle pratiche musicali riguarda l'integrazione di analisi di rete e cartografia digitale. La dimensione spaziale riveste un ruolo nei processi che portano alla creazione di reti: ciò è riscontrabile nell'importanza attribuita ad alcuni luoghi nell'indagine di Crossley sui mondi punk e post-punk a Liverpool, Manchester e Londra.¹¹⁰ Come vedremo più nel dettaglio,¹¹¹ negozi, luoghi di ritrovo o contesti performativi svolgerebbero infatti un ruolo essenziale di *network building*, grazie alla loro capacità di richiamare a sé attori dotati di interessi comuni e quindi di un'alta probabilità di intrecciare un

¹⁰⁹ Ruth FINNEGAN, *The Hidden Musicians*, Middletown, Wesleyan University Press, 2007, p. 7.

¹¹⁰ CROSSLEY, «Totally wired», in CROSSLEY, MCANDREW, WIDDOP (a cura di), *Social networks and music worlds*, cit., pp. 45-46.

¹¹¹ Cfr. Capitolo 3, pp. 145-146.

nuovo legame.¹¹² Il posizionamento di questi spazi nel contesto urbano, così come la loro conformazione, media questa funzione catalizzatrice e l'adozione di entrambe le metodologie permette di considerare al meglio le reciproche influenze. Per questo scopo sono stati costruiti tramite Gephi dei grafi geolocalizzati, i quali possono essere esportati e visualizzati all'interno di una mappa digitale, ibridando le due tecniche.

La terza distinzione rispetto alla SNA, infine, ha a che vedere con il fatto che le relazioni analizzate in questa ricerca non sono propriamente interazioni sociali. Alcune delle entità prese in considerazione, come generi musicali e luoghi, non sono attori sociali, mentre la connessione tra performer e compositori all'interno di un evento musicale il più delle volte non si verifica direttamente, ma attraverso la mediazione del repertorio eseguito. Anche nel caso del legame tra musicisti che prendono parte a una stessa performance il *data set* analizzato non fa distinzione tra "attori" che si esibiscono in contemporanea o, come talvolta accade, in successione perché parte di un'unica programmazione. L'attenzione è quindi focalizzata sull'analisi delle strutture reticolari delle pratiche musicali a livello globale, senza isolarne gli elementi prettamente sociali, con l'obiettivo di valutare il ruolo rivestito dalla spazialità nell'articolare le relazioni tra i diversi elementi coinvolti nella performance. Da questo punto di vista l'indagine è più vicina alle modalità con cui la *network analysis* è stata applicata in ambito letterario, come nel caso dell'analisi condotta da Giovanni Pietro Vitali sulle relazioni tra poeti, quartieri e aree tematiche nel campo della *street poetry* romana.¹¹³

Nel flusso di lavoro dedicato all'analisi di rete il punto di partenza è stata la concatenazione tramite un editor di tabelle dei dati presenti in alcune colonne del *data set* principale, correlandole a seconda delle diverse esigenze. Dopo diverse operazioni di filtraggio e manipolazione sono stati delimitati tre diversi *sub data set*, ciascuno dedicato alla visualizzazione di una rete differente.

Il primo *network graph*, denominato "performer_compositori"¹¹⁴, rappresenta in maniera sincronica tutte le volte in cui due determinati performer hanno preso parte al medesimo evento musicale e tutte le volte che un performer ha eseguito le musiche di un dato compositore. È la più vasta tra le visualizzazioni di rete realizzate e costituisce un esempio concreto di cosa sia possibile osservare una volta allargata la prospettiva di indagine, oltre i singoli "mondi musicali" per cercare

¹¹² Determinati luoghi assumerebbero, quindi, la funzione di quelli che vengono definiti *network foci*. Scott L. FELD, «The focused organization of social tile», *American Journal of Sociology*, VXXXVI/5, pp. 1015-1035.

¹¹³ Giovanni Pietro VITALI, «Rethinking Rome as an anthology: the Poeti der Trullo's street poetry», *Umanistica Digitale*, II/3, 2018, pp. 105-136.

¹¹⁴ Tutte le visualizzazioni di rete sono disponibili in formato vettoriale sulla pagina web sviluppata per la ricerca (<https://musictopography.github.io//graphs/>). Questo formato permette una migliore consultazione e di aumentare il dettaglio senza perdere la definizione; questi vengono aperti direttamente su *browser* con un valore di zoom predefinito piuttosto elevato: si consiglia di aumentarlo fin da subito. Per un accesso diretto alla versione vettoriale di questo grafo <https://bit.ly/3sAFz3J>

di cogliere la totalità dei “mondi” attivi in un dato contesto spazio-temporale e le rispettive relazioni.

Si compone di 2466 nodi e 11423 archi: ciascun *node* e ciascun *edge* è poi quantitativamente pesato seconda della sua ricorrenza, per un totale di 52282 relazioni effettive. Il software utilizzato è in grado di visualizzare queste ricorrenze attraverso la disposizione dei diversi elementi nello spazio grafico. I *nodes* sono differenziati secondo tre diverse categorie: performer (in rosa), compositori attivi (in arancione) e compositori non-attivi (in verde). La distinzione tra lo stato di attività o non attività degli autori dei repertori eseguiti è fondamentale per rendere conto della distinzione tra pratiche musicali focalizzate sull'esecuzione di un patrimonio musicale codificato appartenente al passato, come nel caso della musica d'arte occidentale, e le performance basate su repertori contemporanei. Nel caso della presenza di figure che rivestono il doppio ruolo di compositore e performer, come cantautori oppure compositori che sono anche direttori d'orchestra, sono stati adottati due *nodes* differenti.

A seconda della classificazione dei *nodes*, gli archi assumono il diverso significato di “si è esibito nel medesimo evento musicale di” oppure “ha eseguito le musiche composte da”; queste differenze semantiche sono simboleggiate dall'utilizzo di colori differenti, derivati dalla fusione della colorazione dei *nodes* oggetto di collegamento. Infine, ciascun *edge* è dotato di un peso, basato sull'incidenza quantitativa della relazione all'interno del data set. Questo peso è rappresentato sia dal diverso spessore degli *edges* sia dalla disposizione spaziale dei vari elementi che compongono il grafo. L'algoritmo alla base di questo *layout*¹¹⁵ è in grado di modulare il livello di attrazione o repulsione tra i nodi sulla base del peso quantitativo di ciascuna relazione, considerata alla stregua di una forza gravitazionale. Gephi offre inoltre una varietà di algoritmi per l'analisi quantitativa di reti; una volta effettuate i relativi risultati vanno automaticamente ad arricchire il *data set*. Ciò consente di modificare l'aspetto grafico della visualizzazione sulla base di nuovi dati, utilizzando ad esempio la simbologia relativa ai colori: la versione del grafo qui presentata [Figura 14] mostra i risultati di un'analisi quantitativa condotta sulla modularità del *network*.¹¹⁶ Essa evidenzia le diverse comunità di musicisti all'interno della rete performativa della città suddividendola in 20 diversi *subnetwork*.

¹¹⁵ Mathieu JACOMY, Tommaso VENTURINI, Sebastien HEYMANN, Mathieu BASTIAN, «ForceAtlas2, a continuous graph layout algorithm for handy network visualization designed for the Gephi software», in *PLoS ONE*, IX/6, <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0098679>

¹¹⁶ Vincent D. BLONDEL, Jean-Loup GUILLAUME, Renaud LAMBIOTTE, Etienne LEFEBVRE, «Fast unfolding of communities in large networks», in *Journal of statistical mechanics: theory and experiment*, IV/10, P10008.

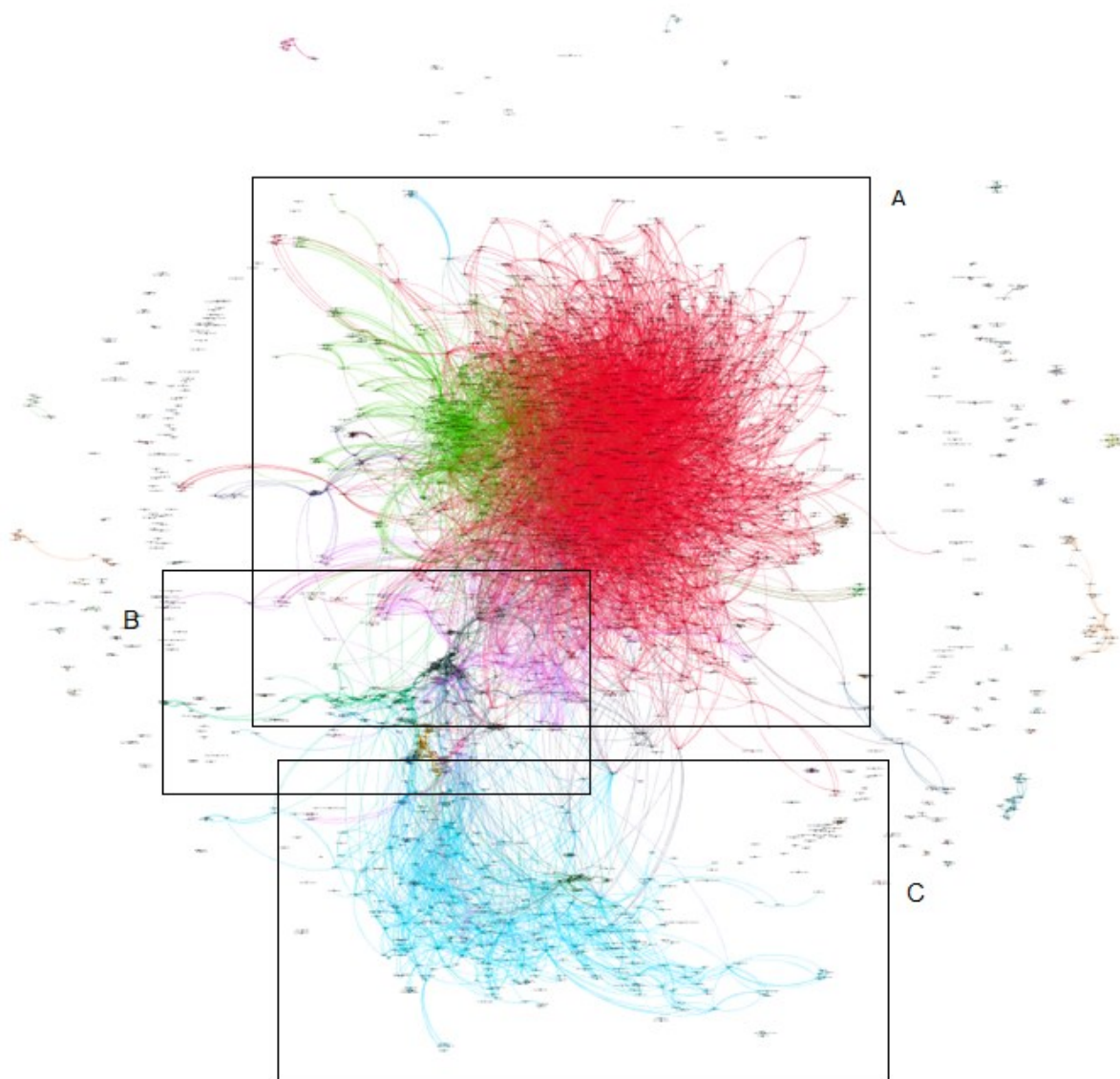


Figura 14. Grafo “performer_compositori”. Le lettere mettono in evidenza l’esistenza di tre cluster, classificabili per genere musicale: musica d’arte occidentale (A), musica di scena (B) e *popular music* (C). Immagine in formato vettoriale: <https://bit.ly/3eeVbDn>. Un’avvertenza riguardo l’utilizzo del link: data l’ampiezza della visualizzazione sarà necessario modulare correttamente lo zoom.

Questa nuova colorazione sottolinea oppure differenzia ulteriormente i cluster già emersi tramite il *layout* adottato. Nel cluster più ampio (A) – dove sono rappresentate le relazioni nell’ambito della musica colta – sono evidenti le distinzioni tra musica strumentale, in rosso, e opera, in verde. Non è presente, invece, alcuna distinzione interna tra alcuni sottogeneri, come ad esempio tra musica

strumentale d'avanguardia e musica classica sette-ottocentesca. Un'ulteriore distinzione è quella della comunità relativa alla musica antica, evidenziata in viola nella parte inferiore del cluster.

Altamente differenziata al suo interno è la porzione di collegamento tra la parte superiore e inferiore del grafo (B), la quale rappresenta il complesso mondo della musica scenica: in blu scuro, nonché strettamente collegata con la sezione della musica antica, è la scena del Piccolo Teatro, in verde la scena dell'operetta, in rosa e marrone chiaro, più prossima all'area della *popular music*, la scena della commedia musicale. Sorprendentemente, invece, la porzione inferiore (C) non presenta quasi nessuna distinzione interna, e questo nonostante raccolga al suo interno i variegati universi della canzone e del jazz. Tutto ciò ha conseguenze rilevanti a livello dello studio delle dinamiche che regolano le pratiche musicali urbane; ad esse sarà dedicato ampio spazio nel corso del terzo capitolo.

Una seconda visualizzazione rappresenta in quale spazio si è esibito ciascun performer,¹¹⁷ e quante volte. Intitolata “performer_spazi” si tratta del grafo utilizzato per la creazione della mappa “circuiti performativi urbani. La visualizzazione è in grado di mostrare quali spazi sono accumulati dalla frequenza dei medesimi musicisti, oppure l'esistenza di figure “ponte”, capaci di unire reti e circuiti tra loro distanti. Sempre a partire da questo *sub data set* è stato poi realizzato, tramite la geolocalizzazione dei performer e la concatenazione con i generi musicali, il grafo della “mappa della mobilità musicale”.

Il terzo *network graph* introduce, infine, le attribuzioni di genere musicale compiute durante la raccolta dei dati e descrive le relazioni che intercorrono tra categorizzazione spaziale dei contesti performativi e generi musicali. Ciò è stato possibile visualizzando l'incidenza di ciascun genere all'interno dei diversi luoghi,¹¹⁸ da cui il nome “spazi_generi”. Attraverso l'analisi di questo grafo sarà possibile dimostrare come alcune tipologie di spazi siano più selettive rispetto ad altre, al contrario particolarmente sincretiche in termini di pratiche e repertori.

3. RICERCA SUL CAMPO

3.1. Mappe, interviste, memorie: un flusso circolare

Come visto in precedenza a proposito degli studi dedicati al *place*, la ricerca sul campo costituisce uno degli strumenti maggiormente coltivati nell'ambito dell'indagine delle pratiche musicali in contesti urbani. Un punto di riferimento in questo ambito è rappresentato dalle indagini di Sara Cohen, la quale ha dedicato alla scena musicale di Liverpool una parte consistente del suo percorso di ricerca. Uno dei frutti di questo lavoro è stato il volume *Decline, Renewal and the City in Popular Music Culture: Beyond the Beatles*,¹¹⁹ un affresco polivocale della storia e dell'identità musicale della

¹¹⁷ Versione vettoriale del grafo “performer_spazi”: <https://bit.ly/3EyWd6u>

¹¹⁸ Versione vettoriale del grafo “spazi_generi”: <https://bit.ly/3T6qjVh>

¹¹⁹ Sara COHEN, *Decline, Renewal and the City in Popular Music Culture: Beyond the Beatles*, Abingdon, Routledge, 2007.

città costruito intrecciando i racconti di residenti impegnati in diversi generi di *popular music*. In una seconda fase della sua ricerca, Cohen ha fatto ricorso a tecniche di mappatura digitale simili a quelle adottate in questa topografia con lo scopo di ricostruire la scena dei locali di Liverpool.¹²⁰ Vale la pena di notare come in questo secondo caso, così come nel lavoro sulla storia della musica dal vivo inglese condotto da Simon Frith, il focus sui contesti performativi ha inevitabilmente spinto verso l'allargamento della prospettiva a una pluralità di generi musicali. La ragione di ciò potrebbe ritrovarsi nella polifunzionalità dei luoghi esaminati, nei quali le sovrapposizioni tra repertori sono frequenti:

Second, although popular music is at the center of our work, we will also be concerned with the history of classical and art music performance. This is, again, because the different sectors have overlapping histories (in terms of venues, for example, or promotional practices) [...].¹²¹

La metodologia sperimentata da Cohen nel 2012 pone al centro la necessità di intrecciare di tecniche di mappatura digitale e di ricerca sul campo, costituendo così precedente importante. Tale integrazione è rimasta incompiuta a causa di difficoltà logistiche legate alla dipendenza da figure esterne per quanto riguarda la componente digitale:

For all of those involved, the pilot mapping project was an experimental initiative and not something we had ever attempted before, and putting it all together proved to be a challenging and often frustrating process. Whilst there were no fixed expectations as to how the maps might turn out, it was, nevertheless, important for the Popular Musicscapes project that their form and content should be shaped largely by the ethnographic research with musicians. [...] Moreover, because my research associate and I had not yet been trained in the use of GIS we were dependent on assistance from Civic Design students at the University of Liverpool, who had to re-interpret the data we passed on to them to make it comply with the kind of GIS training they had received. Consequently, the focus of the maps shifted towards the material sites of music-making and away from the practices and perspectives of musicians.¹²²

Nel nostro caso, la possibilità di lavorare in autonomia alla produzione dei materiali digitali ha reso possibile un *workflow* che potesse muoversi fluidamente tra le diverse componenti del progetto, nella prospettiva di un'integrazione quanto più sinergica tra strumenti di visualizzazione e

¹²⁰ Sara COHEN, "Live music and urban landscape: mapping the beat in Liverpool", cit., *passim*.

¹²¹ Simon FRITH, Matt BRENNAN, Emma WEBSTER, *The History of Live Music in Britain, Volume I: 1950-1967*, Farnham, Ashgate, p. X.

¹²² Sara COHEN, "Live music and urban landscape: mapping the beat in Liverpool", cit., p. 589.

domande di ricerca. Il tentativo è stato quello di creare un flusso circolare che, a partire dall'utilizzo di visualizzazioni digitali nel corso delle interviste, si riverberasse poi in un secondo momento sulle visualizzazioni stesse.

Sul fronte delle interviste, l'idea è stata quella di utilizzare le rappresentazioni spaziali e di rete come materiali per la conduzione degli incontri. Laddove il *data set* lo consentisse sono state prodotte delle visualizzazioni *ad hoc* per ciascun intervistato, nella forma di un *layer* che riportasse in una mappa interattiva i concerti da loro tenuti e di un *ego-net graph*¹²³ dedicato, in grado di rappresentare i contatti e le collaborazioni da loro intrattenute nel corso di questi eventi. Nella maggior parte dei casi, i testimoni sono rimasti positivamente sorpresi nell'osservare la propria attività all'interno di una mappa o in un grafo. Questo effetto è stato amplificato dal fatto che i materiali sono stati loro presentati per la prima volta nel corso dell'incontro, senza alcun tipo di anticipazione. Grazie anche a questo effetto di disorientamento, le visualizzazioni si sono rivelate un mezzo utile per portare la discussione al di fuori di binari prestabiliti – un rischio concreto vista l'abitudine di alcuni degli intervistati nel parlare pubblicamente della propria carriera di musicisti. Si è constatato che i materiali digitali possono essere degli efficaci strumenti per la rievocazione dei ricordi dei testimoni. Ciò si è verificato in particolare nel caso della mappa, la cui interattività ha permesso di seguire il naturale fluire delle memorie man mano che queste emergevano, esplorandone in tempo reale lo spazio. Per questa ragione è stata importante, laddove possibile, la presenza di una seconda persona che potesse supervisionare il corretto funzionamento della registrazione audio-video, rendendo più semplice a chi conduceva l'intervista concentrarsi sull'interazione con i materiali digitali.¹²⁴

Pur trattandosi di una metodologia differente, il processo è simile a come Cohen descrive la sua esperienza di ricerca basata sul disegno di mappe concettuali da parte di musicisti. L'interattività della mappa permetteva agli intervistati di “disegnare” traiettorie al suo interno e di renderla propria:

Yet, whilst drawing their maps, musicians talked to us about their music-making activities and experiences and some of the sites involved. In doing so, they showed how at particular moments, and within particular circumstances, the act of mapping can prompt memories and stories of music and place; hence, in the words of Marc Augé, a map can be “a memory machine”. Drawing the maps helped musicians to express musical experience and

¹²³ Abbreviazione di *egocentric graph*, si tratta di *network graphs* che adottano la prospettiva di un'unica persona, la quale è il punto focale della rete.

¹²⁴ Le interviste a Enrico Intra e Natale Massara sono state realizzate insieme ad Alessandro Bratus; quelle a Paolo Tomelleri, Bruno Canino, Giacomo Manzoni e Gaetano Liguori con Ermanno Novali.

knowledge in spatial terms, and provided them with a means connecting music to memories of material urban environments and associated identities, emotions and relationships.¹²⁵

Un'altra delle reazioni più frequenti di fronte ai materiali personalizzati nel corso delle interviste è stata di cauta incredulità, data dalla non coincidenza tra la rappresentazione e le proprie memorie. Nel caso, ad esempio, di Enrico Intra, la sua prima reazione è stata di soddisfazione per il fatto che gli eventi dedicati al jazz fossero diffusi in un numero maggiore di teatri rispetto a quanto si ricordasse, a fronte di quella da lui definita attività “carbonaia” – perché condotta al di fuori delle sedi istituzionali –¹²⁶ da parte dei jazzisti dell'epoca. Nel caso di Bruno Canino, il pianista ha commentato come i concerti fossero complessivamente in numero maggiore rispetto a quelli di cui aveva memoria.

Laddove si sia reso necessario fornire una prova concreta di un evento dimenticato, è stata mostrata agli intervistati la scansione della fonte da cui è stato raccolto il dato visualizzato sulla mappa. In alcuni casi ciò ha innescato dei percorsi di recupero memoriale piuttosto articolati, come accaduto nel corso dell'intervista a Natale Massara: il musicista sosteneva inizialmente di non aver preso parte a un concerto tenuto dai I Ribelli,¹²⁷ la formazione che ha accompagnato Celentano in una parte della sua carriera e di cui Massara faceva parte. A insospettire l'intervistato è stato il fatto che in questo evento I Ribelli fossero il gruppo di accompagnamento di un cantante di nome Sauro; Massara non solo era sicuro di non aver mai suonato con tale Sauro ma non sapeva nemmeno di chi si trattasse. Una volta osservata l'inserzione pubblicitaria da cui questo dato è stato raccolto, Massara ha riflettuto sul particolare frangente temporale dell'evento: nel febbraio 1960, nonostante I Ribelli si fossero già formati, Celentano non poteva esibirsi a causa del servizio militare. Data la necessità, sia economica sia professionale, per i membri del gruppo di rimanere in attività, furono trovati numerosi concerti in cui accompagnare cantanti via via differenti, eventi che venivano comunque pubblicizzati con la sigla “I Ribelli di A. Celentano”.

Questo primo tipo di integrazione tra mappe quantitative e indagine qualitativa ha quindi rivestito una funzione cruciale: ha stimolato gli intervistati a mettere in dubbio la cristallizzazione delle proprie memorie, dalle cui crepe è stata poi possibile l'emersione di nuovi ricordi. Questo intreccio di mappe, interrogativi e narrazione ricorda un'osservazione di Moretti:

¹²⁵ Sara COHEN, “Bubbles, Tracks, Borders and Lines: Mapping Music and Urban Landscape”, in *Journal of the Royal Musical Association*, CXXXVII/1, 2012, pp. 137-138.

¹²⁶ Martin NICASTRO, “Intervista a Enrico Intra”, 11 febbraio 2022, <https://musictopography.github.io//interviews/>, minuto 0.50-1.16.

¹²⁷ L'esibizione in questione è al Teatro Carcano il 28 marzo 1960 in un avanspettacolo intitolato “music juke box parade”. «Oggi a Milano», *Il Giorno*, 28 marzo 1960, p. 8.

A good map is worth a thousand words, cartographers say, and they are right: because it produces a thousand words: it raises doubts, ideas. It poses new questions, and forces you to look for new answers.¹²⁸

3.2. Definizione del campione, struttura delle interviste e archiviazione

Nel definire il campione di intervistati il tentativo è stato quello di rappresentare sia diversi ruoli sia la totalità dei generi musicali coinvolti nell'analisi – e, di conseguenza, la maggior varietà possibile di contesti performativi. A partire da questo presupposto è stato dato maggior peso a testimoni impegnati in pratiche musicali scarsamente rappresentate nei periodici, di modo da supplire alla mancanza di dati ad esse relative nel *data set*. Maggioritari, quindi, sono i performer e i compositori impegnati nei campi del jazz, moderno e tradizionale, e della canzone in tutte le sfumature, dal rock and roll, al cantautorato alla canzone popolare. Laddove si siano scelti testimoni legati al mondo della musica colta si è voluto privilegiare chi fosse impegnato in performance di musica contemporanea o di avanguardia, come Giacomo Manzoni o Bruno Canino. Data l'intenzione di riportare alla luce stratificazioni culturali sedimentate nel tempo, la preferenza è stata quella di dare spazio a pratiche e spazi non più esistenti, piuttosto che a quelle la cui tradizione appare maggiormente codificata.

Tutti gli intervistati negli anni considerati sono impegnati su una pluralità di fronti: Paolo Tomelleri è sia un clarinettista di jazz tradizionale, in qualità di membro di Windy City Stompers, sia parte de I Cavalieri, il gruppo che incide gran parte dei primi lavori di Dischi Ricordi. Natale Massara si forma al Conservatorio di Milano, ma a partire dal 1958 è sassofonista e clarinettista nei Ribelli di Adriano Celentano. Enrico Intra è principalmente un pianista di jazz moderno, ma è anche impegnato nell'ambito della canzone – collabora, ad esempio, con Johnny Dorelli – nonché nella promozione e nell'organizzazione di eventi musicali. Pasquale Liguori è un batterista jazz impegnato sia nella scena dei *night* sia nell'industria del disco: di lui si è parlato nell'intervista al figlio Gaetano, pianista e improvvisatore che al seguito del padre compie le prime esperienze di tipo musicale. Gian Franco Reverberi muove i suoi primi passi nell'ambito jazzistico ma, oltre ad essere anch'egli parte dei Cavalieri, è produttore e talent scout per Dischi Ricordi. Lino Patruno, banjoista e chitarrista, si dedica al jazz tradizionale in formazioni come la Milan College Jazz Society e la Riverside Jazz Band ma è noto anche per essere tra i membri fondatori dei Gufi, gruppo musicale a cavallo tra il cabaret e la canzone popolare milanese. Giacomo Manzoni, esponente di punta della musica di avanguardia, è sia compositore che critico musicale per *L'Unità* – per cui incomincia a lavorare proprio nel 1958. Bruno Canino è pianista e clavicembalista, attivo trasversalmente in tutti i contesti della musica colta strumentale dell'epoca, dalla musica antica all'avanguardia.

¹²⁸ Franco MORETTI, *Atlas of the European Novel, 1800-1900*, London, Verso, 1998, pp. 3-4.

Tra i problemi riscontrati nella definizione del campione c'è stato sicuramente quello dell'età anagrafica, cosa che, oltre a restringere il campo di possibili candidati, ha reso difficile includere un maggior numero di testimoni impegnati nella promozione e nell'organizzazione di eventi musicali. A questo proposito, Manzoni ha esplicitamente sottolineato il fatto che, essendo all'epoca mediamente più anziani dei musicisti, sarebbe stato molto complicato intervistare testimoni impegnati in questi campi.¹²⁹ Un altro limite è stato purtroppo la difficoltà nell'includere nel campione testimoni che non fossero uomini: oltre a rivestire una minoranza statistica le musiciste di sesso femminile contattate, di cui non verrà citato il nome per ragioni di riservatezza, si sono dimostrate restie a partecipare al progetto, minimizzando il loro contributo nelle manifestazioni musicali dell'epoca o comunque riconducendolo a un passato troppo lontano. Il fatto che invece tra gli uomini con cui è stato possibile mettersi in contatto nessuno abbia rifiutato e che anzi abbiano accettato di buon grado di raccontare le loro attività in campo musicale è, di per sé un elemento di riflessione. Un discorso simile è purtroppo valido anche per quanto riguarda il coinvolgimento di performer razzializzati. Anche in questo caso le cause sono riscontrabili nella bassa incidenza statistica del campione nell'epoca considerata e nella distanza temporale. Ciò non vuol dire che non fossero presenti all'interno della scena musicale milanese, anche con ruoli di primo piano come nel caso di Don Marino Barreto Jr., tra i protagonisti del circuito dei *night club* cittadini.

Per quanto riguarda le domande si è optato per un modello semi strutturato,¹³⁰ basato su uno schema fisso di conduzione dell'intervista, nel quale poi man mano integrare elementi di discussione estemporanei. Il primo blocco è incentrato sul legame con la città di Milano e sul ruolo giocato a livello di formazione o di sviluppo della carriera musicale dell'intervistato; il secondo sulla navigazione della mappa e sugli spazi performativi; il terzo sulla presentazione dei grafi di rete e sulla percezione personale del sistema dei generi musicali; il quarto sulle differenze tra la Milano del tempo e quella contemporanea. Una volta condotte e registrate le interviste, per un totale di otto incontri della durata media di un'ora e mezza, quest'ultime sono state montate tramite il software di editing Da Vinci Resolve, con un duplice obiettivo. Il primo è stato quello di realizzare dei montati monografici della durata di circa quindici minuti, strutturati a partire dallo schema generale delle domande. I video sono stati poi archiviati su una *repository* di Zenodo e sono visibili tramite il sito sviluppato per la consultazione dei materiali digitali del progetto.¹³¹ Il secondo è stato invece ricavare una serie di *clip* video, focalizzati su contesti spaziali specifici. Sono questi frammenti video a costituire il *layer* che caratterizza la "mappa delle memorie musicali", attraverso il quale l'utente può consultare i racconti dei musicisti direttamente all'interno della *web map*. Le

¹²⁹ Un buon numero di contatti è stato reperito a partire dai primi incontri, grazie al supporto offerto dagli intervistati.

¹³⁰ Svend BRINKMANN, «Unstructured and semi-structured interviewing», in P. LEAVY (a cura di), *The Oxford handbook of qualitative research*, Oxford, Oxford University Press, 2014, pp. 277-299.

¹³¹ Martin NICASTRO, "Interviews", 8 luglio 2023, <https://musictopography.github.io//interviews/>

finestre HTML, attivabili tramite i *marker* che compongono questo strato, sono dotate di uno *script* specifico, in grado di richiamare le *clip* a partire dall'archivio di Zenodo su cui sono depositate¹³² e quindi di riprodurle in streaming [Figura 14]. In questo modo la mappa interattiva si tramuta in uno strumento per la consultazione in chiave spaziale di un archivio digitale multimediale.



Figura 14. Player video nella “mappa delle memorie musicali”. Versione interattiva: <https://bit.ly/43aalgd>

La prospettiva offerta da un approccio di questo genere è descritta nell’ambito di una delle mappe realizzate per il progetto Hypercities, la quale, pur a partire da dati differenti, utilizza il GIS in una maniera simile:

In Hypercities, the video histories created by PDub youth exist side-by-side with five decades of census and demographic data (such as median income levels, home values, ethnicity, and education levels), rendered as GIS maps in order to let quantitative (“social science”) data speak to, interact with, and be enhanced by qualitative (“humanistic”) stories.¹³³

¹³² Martin NICASTRO, *Milan 1958-1962: music topography of a city (videomap library)*, Zenodo, 31 maggio 2023, <https://doi.org/10.5281/zenodo.7990185>

¹³³ SHEPARD, PRESNER, KAWANO, *HyperCities: Thick Mapping in the Digital Humanities*, cit., p. 82.

L'inclusione dei materiali video chiude ad anello il flusso di lavoro: le memorie dei testimoni, catalizzate attraverso l'utilizzo della mappa, vengono riportate all'interno della stessa, in un processo circolare di integrazione tra rappresentazioni quantitative e storie soggettive.

Contesti performativi e spazio della città

1. CLASSIFICAZIONE E FENOMENOLOGIA

In un certo senso procediamo alla rovescia, creando opere che si adattano allo spazio disponibile. Ciò vale anche per le altre arti: i quadri vengono creati per adattarsi e far bella mostra di sé sulle pareti bianche delle gallerie proprio come si scrive musica che suoni bene in una discoteca o in una sala sinfonica (ma probabilmente non in entrambe).¹³⁴

Come nel celebre incipit del volume *How music works* di David Byrne, questo capitolo si muoverà in senso contrario, partendo dalla descrizione dei contesti performativi di Milano per arrivare a ricostruire le pratiche musicali urbane all'epoca del *boom* economico. Byrne procede nella sua argomentazione fornendo alcuni esempi di come le caratteristiche fisiche di uno spazio possano influenzare i prodotti sonori di diverse culture. Repertori basati su stratificazioni di disegni percussivi sono pensati per uno spazio aperto e sarebbero incompatibili con spazi dotati di lunghi tempi di riverberazione:

La musica percussiva funziona bene all'aperto, dove la gente può ballare o aggirarsi liberamente. I ritmi estremamente intricati e stratificati che la caratterizzano non si confondono come accadrebbe, ad esempio, nella palestra di una scuola. [...] La musica si adegua perfettamente al luogo in cui viene ascoltata, tanto dal punto di vista acustico che strutturale. Costituisce la scelta ideale per una certa situazione: la musica, una cosa viva, si è evoluta per inserirsi nella nicchia disponibile. La stessa musica si trasformerebbe in una poltiglia sonora in una cattedrale.¹³⁵

¹³⁴ David BYRNE, *Come funziona la musica*, trad. it. di A. SILVESTRI, Milano, Bompiani, 2014, p. 14.

¹³⁵ *Ibidem*, p. 16.

Viceversa, sale ristrette prive di un riverbero consistente accolgono performance di volume elevato, in grado per questo di sovrastare i suoni prodotti da un pubblico rumoroso:

Nella fotografia sottostante si vede la sala del CBGB dove per la prima volta ho fatto la mia musica. [...] L'acustica di quel locale era estremamente buona – la quantità di ciarpame sparso ovunque, i mobili, il bar, le pareti irregolari e il soffitto incombente garantivano un ottimo assorbimento acustico e riflessioni sonore non uniformi [...]. Bè, queste caratteristiche erano perfette per quel genere particolare di musica [...]. La gente beve, fa amicizia, grida e cade, così gli artisti dovevano suonare a un volume sufficiente a sovrastare tutto questo [...].¹³⁶

In un secondo momento, le caratteristiche fisiche di uno spazio possono essere influenzate dalla destinazione d'uso acustica: una volta che una data pratica si diffonde vengono costruiti luoghi appositi, in grado di valorizzare fenomeni acustici tra loro completamente diversi.¹³⁷ Questa reciproca mediazione tra musica e spazio non si limita a due poli, ma coinvolge la dimensione sociale e tecnologica: la struttura di un teatro d'opera non è unicamente pensata in funzione del suono, ma anche per ospitare specifiche modalità di socializzazione. L'avvento dell'amplificazione ha spalancato invece le porte a modalità inedite di interazione tra performer, suono e pubblico, modificando gli equilibri timbrico-dinamici preesistenti e creandone di nuovi.¹³⁸

La limpidezza argomentativa di Byrne descrive con chiarezza quasi deterministica questi meccanismi, ma nel corso dell'esame approfondito di una pluralità di contesti performativi le mediazioni tra musica, suono e spazio appaiono ben più complesse. Uno spazio può rivestire diversi ruoli ed essere lo scenario, talvolta nell'arco della stessa giornata, di performance estremamente diverse: nella Milano del *boom* accade che un teatro ospiti un concerto sinfonico e poche ore dopo uno spettacolo di commedia musicale; oppure che gli avventori di un *night* possano ballare, o meno, a seconda della tipologia di spettacolo; capita che un cinema abbia in programma una stagione di musica da camera.

Al tempo stesso, un luogo può offrire contemporaneamente diverse esperienze sociali mediate dal suono, come ad esempio nel caso di teatri con una chiara divisione tra platea e galleria. In questo caso il pubblico collocato in platea non si limiterà a seguire una performance da un punto di osservazione specifico, ma costituirà una comunità di ascoltatori con caratteristiche sociali proprie, specialmente nel caso in cui la forbice dei costi dei biglietti sia ampia. Al contrario, gli

¹³⁶ *Ibidem*, pp. 14-15.

¹³⁷ «Quando qualcosa funziona, vengono costruiti altri locali di forma e dimensioni analoghe per ospitare altre creazioni simili». *Ivi*.

¹³⁸ «Gli esecutori si adeguarono alla tecnologia. [...] Frank Sinatra e Bing Crosby furono i pionieri del canto “al microfono”. Calibrarono le dinamiche della loro voce in modi che in precedenza non sarebbero stati udibili». *Ibidem*, p. 24.

spettatori posizionati in galleria condivideranno uno spazio fisico e sonoro differente, la cui esperienza, come vedremo ad esempio nel caso del Teatro Lirico, può assumere una dimensione agonistica rispetto agli spettatori collocati in altre aree.

Nella concretezza dell'indagine uno spazio performativo è quindi sempre plurale, sia in senso diacronico che sincronico, a conferma della validità della chiave interpretativa proposta da Born nella sua teorizzazione delle relazioni tra suono, musica e spazio.¹³⁹ Le mediazioni messe in gioco nel corso di una performance sono continuamente attive e producono risultati eterogenei: l'esperienza di ogni spettatore, ad esempio, viene influenzata dalla propria corporeità o dalla propria provenienza sociale; diverse pratiche musicali fanno sì che uno stesso spazio venga percepito in maniera differente. Questa instabilità di fondo non significa, però, che non sia individuabile una qualche forma di regolarità o che ogni pratica si possa adattare a qualunque contesto. In maniera paragonabile a quanto sostenuto nel corso del primo capitolo a proposito dei generi musicali, il fatto che una cristallizzazione sia impossibile non significa che classificare le diverse tipologie di luoghi destinati a ospitare eventi musicali, seppur con la dovuta flessibilità, sia un'operazione irrealizzabile oppure non significativa.

Uno degli obiettivi di questo capitolo è, infatti, descrivere i contesti performativi urbani individuati nelle fonti attraverso somiglianze e ricorrenze, e da qui partire per avanzare una proposta di classificazione. Altrettanto importanti sono le opposizioni, che, come in un sistema linguistico, possono illustrare la presenza di un'organizzazione sistemica. Il tipo di categorizzazione adottato sarà di tipo progressivo e sfrutterà il concetto di "prototipo", formulato in linguistica a partire dagli studi di semantica cognitiva condotti da Eleanor Rosch negli anni '70.¹⁴⁰ La teoria del prototipo si basa sul principio per cui diversi elementi, pur appartenendo a uno stesso insieme, possono riportarne le caratteristiche comuni in maniera più o meno spiccata. Al centro della categoria troveremo quindi il suo "prototipo", l'elemento i cui tratti definiscono in maniera prioritaria quelle dell'intero gruppo, mentre muovendoci verso la periferia incontreremo elementi progressivamente meno salienti. L'utilizzo di categorie prototipiche appare dunque in grado di cogliere le caratteristiche sistemiche in base alle quali si strutturano le varie tipologie di contesti performativi, senza per questo appiattare la diversità interna a ogni insieme.

A questo fine saranno di particolare interesse i casi in cui, contrariamente a quanto auspicato da Byrne, si verifica una forte discordanza tra performance e spazio. Questa può essere causata più o meno volontariamente, come nel caso della prima rappresentazione di *Passaggio*, «messa in scena»¹⁴¹ composta da Luciano Berio su testo di Edoardo Sanguineti, tenuta al teatro

¹³⁹ BORN, «Introduction», cit., pp. 19-20.

¹⁴⁰ Eleanor ROSCH, «Cognitive representations of semantic categories», in *Journal of experimental psychology: general*, CIV/3, 1975, pp. 192-233.

¹⁴¹ «Gli autori hanno definito *Passaggio* una messa in scena (non melodramma o opera lirica, per evitare inutili equivoci): il suo oggetto non consiste in un intreccio riconoscibile, ma nel delinearci, attraverso una serie di nuclei drammatici,

Piccola Scala nel 1963. Oppure involontariamente, come nel caso del concerto di Billie Holiday al cinema teatro Smeraldo nel novembre del 1958, contestato e poi bruscamente interrotto. Questi incidenti, dei quali ci occuperemo nelle prossime pagine, illuminano i caratteri prototipici intorno ai quali le diverse categorie prendono forma. Al tempo stesso, dimostrano come l'emergere di una classificazione non sia solamente frutto di una prospettiva di ricerca, ma parte integrante dell'esperienza musicale del tempo.

Il punto di partenza saranno le modalità con cui i luoghi vengono identificati all'interno della pagina degli spettacoli de *Il Giorno*: come nel caso dei generi musicali, anche qui la fonte non è soltanto oggetto di raccolta dati, bensì un documento rappresentativo della cultura musicale presa in esame. Questa classificazione, già brevemente presentata nel corso del primo capitolo,¹⁴² distingue gli spazi in cinque diverse categorie, denominate “teatri”, “cinema”, “night club”, “whisky a go-go” e “dancing”. Il primo punto di interesse di questa categorizzazione è che talvolta contesti spaziali tra loro estremamente differenti sono raccolti sotto la stessa denominazione. È il caso del Palazzo dello Sport – un padiglione di circa 4.000 metri quadrati adibito principalmente a usi espositivi o sportivi – e del Teatro alla Scala, entrambi contenuti nella sezione dei “teatri”. L'esistenza di queste idiosincrasie è sicuramente dovuta in parte alla finalità pratica della pagina, la quale difficilmente avrebbe potuto orientare le scelte del lettore moltiplicando in maniera eccessiva le categorie ma, al tempo stesso, è rivelatrice di quali sono le caratteristiche in grado di accomunare o distinguere in maniera prioritaria due diversi luoghi nella percezione dell'epoca. Se il Palazzo dello Sport prevedibilmente non figura nella dettagliata rassegna del 1971 intitolata *I teatri di Milano*,¹⁴³ il suo inserimento nel riquadro destinato ai “teatri” da parte del quotidiano potrebbe avere delle ragioni precise, basate sulla condivisione di determinati tratti prototipici.

Questa classificazione verrà quindi utilizzata per confrontare gli spazi tanto sulla base di parametri quantitativi (capienza, costo dei biglietti, numero di eventi ospitati), quanto a partire da aspetti qualitativi (disposizione dei performer e del pubblico, loro relazioni reciproche, caratteristiche delle pratiche musicali messe in atto). Quest'operazione di comparazione verrà effettuata attraverso l'uso combinato di fonti fotografiche, planimetrie, cronache di performance notevoli e, naturalmente, il *data set* costruito attraverso la raccolta dati. Diversi di questi aspetti forniscono potenziali elementi prototipici in grado di motivare il sistema di classificazione utilizzato all'epoca.

Questa categorizzazione ha, inoltre, guidato la sezione relativa ai contesti performativi nelle interviste condotte sul campo.¹⁴⁴ In alcuni casi gli intervistati hanno confermato le tipologie

di una situazione umana fondamentale». Citazione tratta dal programma di sala prodotto in occasione della prima rappresentazione alla Piccola Scala. Umberto ECO, «Introduzione a “Passaggio”», in E. RESTAGNO (a cura di), *Berio*, Torino, EDT, 1995, pp. 66-73, p. 69.

¹⁴² Cfr. Tabella 1, pp. 26-28.

¹⁴³ Emilio MANZELLA, Domenico POZZI, *I teatri di Milano*, Milano, Ugo Mursia, 1971.

¹⁴⁴ Le modalità di conduzione delle interviste sono state affrontate nel corso del primo capitolo, cfr. pp. 32-35.

presenti su *Il Giorno*, approfondendo ulteriormente le ragioni della loro differenziazione e fornendo elementi cruciali per la descrizione qualitativa delle diverse categorie. In altri hanno invece ritenuto di dover specificare come determinati contesti spaziali, spesso tra quelli da loro ritenuti più importanti, fossero unici e non classificabili. Queste testimonianze definiscono il limite dell'operazione qui condotta, ricordandoci come l'esperienza del suono e della musica nello spazio sia un fatto complesso, mai totalmente riducibile a un mero elenco di categorie astratte.

Lo strumento digitale a cui si farà riferimento nel corso del capitolo sarà la mappa intitolata "geografia degli spazi performativi", le cui caratteristiche tecniche sono state descritte nel dettaglio nel capitolo precedente.¹⁴⁵ Sebbene questa sezione della ricerca fosse inizialmente dedicata a una focalizzazione spaziale interna, con l'idea di lasciare in secondo piano la dimensione della città nel suo complesso, è apparso fin da subito indispensabile mettere in relazione i due elementi. La mappa permette, infatti, di dimostrare come la disposizione dei contesti performativi all'interno dello spazio urbano sia intimamente collegata alle loro categorie di appartenenza, tracciando così un legame profondo tra pratiche musicali e la geografia di Milano negli anni del *boom* economico.

2. I TEATRI

2.1. Tratti prototipici generali

La prima categoria esaminata sarà quella dei luoghi inseriti nel riquadro dei "teatri" [Tabella 3]. In questa sezione vengono inseriti contesti spaziali tra loro estremamente diversi: per rendere conto di questa varietà, senza per questo sottovalutare le ragioni della loro associazione in un unico insieme, si è deciso di attribuire delle sottocategorie. Questa ulteriore distinzione è riportata anche all'interno della mappa digitale ed è stata condotta sulla base di evidenti differenziazioni prototipiche di cui verrà dato conto nelle prossime pagine. Una parziale eccezione a questo schema è rappresentata dai cinema teatro, i cui eventi vengono inseriti sia nel riquadro dei "teatri" sia in quello dei "cinema", a conferma della loro natura ibrida. Data la frequenza con la quale questi vengono trattati alla stregua degli altri "teatri" si è optato per accorparli a questo insieme in qualità di sottocategoria; vista, però, la particolarità della loro collocazione nello spazio urbano – in questo caso un vero e proprio tratto prototipico – la decisione è stata quella dedicare loro un *layer* apposito all'interno della visualizzazione geospaziale.

Oltre ad essere l'insieme con maggioranza assoluta all'interno del *data set* (67 luoghi su 122, il 54,92%), quella dei "teatri" è anche la categoria che ospita la maggioranza schiacciante degli eventi individuati sulle fonti (7741 su 8288, ossia il 93,40%). Le ragioni di un tale incidenza possono essere molteplici. Alcune hanno a che vedere con la conformazione del corpus documentario, che, come già discusso, tende a privilegiare alcune categorie a scapito di altre.¹⁴⁶ Altre ricadono

¹⁴⁵ Cfr. Capitolo 1, pp. 38-40.

¹⁴⁶ *Ibidem*, pp. 26-31.

nell'ampiezza fenomenologica della categoria; come riscontrabile già solo da una lettura dei nomi, essa va ben oltre le sottocategorie individuate e include: “teatri”, “sale”, “palazzi”, “cinema”, “università”, “circoli”, “musei”, “pinacoteche”, “gallerie”, “istituti”, “auditorium”, “biblioteche”, uno “sferisterio”, una “basilica” e persino un “castello”.

Nome	Eventi	Capienza	Sottocategoria
Cinema Carcano	90	1200	Cinema-teatro
Cinema Orfeo	1	2500	Cinema-teatro
Cinema Gloria	8	1550	Cinema-teatro
Supercinema Alcione	67	1900	Cinema-teatro
Teatro Diana	3	2000	Cinema-teatro
Teatro Elena	2	500	Cinema-teatro
Teatro Puccini	16	320	Cinema-teatro
Teatro Smeraldo	212	3000	Cinema-teatro
Teatro Dal Verme	35	1850	Cinema-teatro
Palazzo del Ghiaccio	12	2000	Palazzetto
Palazzo dello Sport	19	12000	Palazzetto
Agape degli Artisti	3	NA	Sala da concerto
Auditorium Pirelli	3	340	Sala da concerto
Biblioteca Germanica	2	NA	Sala da concerto
Centro francese di studi e informazioni	5	NA	Sala da concerto
Circolo Alessandro Volta	2	200	Sala da concerto
Circolo del Castello	1	NA	Sala da concerto
Circolo della Rinascente	9	NA	Sala da concerto
Circolo della Stampa	38	200	Sala da concerto
Circolo di Via Marsala	1	NA	Sala da concerto
Circolo Filologico Milanese	5	230	Sala da concerto
Conservatorio G. Verdi (sala Puccini)	60	400	Sala da concerto
Conservatorio G. Verdi (sala Verdi)	182	1420	Sala da concerto
Famiglia Siciliana	1	NA	Sala da concerto
Galleria Blu	1	NA	Sala da concerto
Istituto dei ciechi (Sala Barozzi)	23	210	Sala da concerto
Museo della Scienza	1	300	Sala da concerto
Nuovo Ritrovo	2	NA	Sala da concerto

Palazzo Belgioioso	1	NA	Sala da concerto
Palazzo Bigli	3	NA	Sala da concerto
Palazzo Borromeo d'Adda	7	NA	Sala da concerto
Palazzo dell'Informazione	5	NA	Sala da concerto
Palazzo Sormani	1	NA	Sala da concerto
Pinacoteca di Brera	13	NA	Sala da concerto
Politecnico	7	NA	Sala da concerto
Rotonda del Pellegrini	42	100	Sala da concerto
Sala Leone XIII	13	950	Sala da concerto
Salone degli affreschi (Umanitaria)	22	NA	Sala da concerto
Sferisterio Diana	3	2000	Sala da concerto
Società del Giardino	1	NA	Sala da concerto
Teatro Rosetum	1	320	Sala da concerto
Università Cattolica	1	NA	Sala da concerto
Università degli Studi	1	626	Sala da concerto
Università popolare	1	NA	Sala da concerto
Auditorium Tesio	1	NA	Teatro
Castello Sforzesco	135	NA	Teatro
Il Globo	134	2500	Teatro
Teatro alle Maschere	148	158	Teatro
Teatro Circo	39	2500	Teatro
Teatro del Convegno	73	400	Teatro
Teatro Odeon	838	900	Teatro
Auditorium Angelicum	150	250	Teatro/S. concerto
Basilica di San Ambrogio	37	NA	Teatro/S. concerto
Palazzo Durini	8	160	Teatro/S. concerto
Piccola Scala	153	600	Teatro/S. concerto
Piccolo Teatro	766	620	Teatro/S. concerto
Teatrino del Corso	124	150	Teatro/S. concerto
Teatro alla Scala	803	3000	Teatro/S. concerto
Teatro all'aperto di Vermezzo	50	NA	Teatro/S. concerto
Teatro dell'Arte	35	499	Teatro/S. concerto
Teatro Gerolamo	545	220	Teatro/S. concerto
Teatro Lirico	877	1450	Teatro/S. concerto

Teatro Manzoni	396	850	Teatro/S. concerto
Teatro Nuovo	805	1100	Teatro/S. concerto
Teatro San Marco	82	200	Teatro/S. concerto
Teatro Sant'Erasmo	118	280	Teatro/S. concerto
Teatro Olimpia (Olimpia Music Hall)	498	1600	Teatro/S. concerto/Dancing

Tabella 3. Contesti performativi inseriti dal *Il Giorno* nel riquadro dei “teatri”, ordinati per sottocategoria. Sono presenti anche il numero di eventi musicali attribuiti e la capienza di ciascuna sala, dove rintracciabile.

Quali potrebbero i tratti prototipici alla base dell’inclusione in un’unica categoria di un numero così ampio di contesti performativi, i quali a prima vista non sembrano avere alcun tratto comune? Se la denominazione dei luoghi non sembra fornire elementi di supporto, lo stesso vale per la capienza. Laddove è stato possibile avere una stima precisa di quante persone contenessero all’epoca, gli spazi inclusi nella categoria coprono in maniera uniforme il divario che va dalla Rotonda del Pellegrini, sede della stagione dei concerti dell’Ambrosianeum con circa 100 posti, fino ai 12000 posti circa del Palazzo dello Sport.

Dirimenti potrebbero essere altri aspetti, come ad esempio le modalità di accesso alle performance; nonostante uno spettro molto ampio, i cui estremi potrebbero essere individuati nel festival rock and roll e nello spettacolo d’opera, la grande maggioranza degli spettacoli ospitati nei “teatri” è accessibile tramite l’acquisto di un biglietto, singolo oppure in abbonamento.¹⁴⁷ Come



Figura 15. Grafico a dispersione relativo ai costi dei biglietti nella categoria dei “teatri”.

¹⁴⁷ L’abbonamento è una delle modalità principali di acquisto di biglietti per le principali stagioni concertistiche o liriche della città. Il Teatro alla Scala ne è l’esempio più evidente, con un complesso sistema di distribuzione differenziato per costo, posizionamento e accesso alle prime rappresentazioni.

mostrato nel grafico di dispersione [Figura 15], il costo di questi biglietti è però estremamente vario e difficilmente potrebbe essere individuato come uno dei tratti prototipici della categoria, per diverse ragioni.

Un primo punto riguarda l'ampiezza degli estremi della forbice dei prezzi. Quello superiore è toccato da un abbonamento per un palco di prima fila durante la stagione lirica del Teatro alla Scala, il cui costo approssimativo, in un articolo a firma di Giorgio Bocca, è individuato nella cifra impressionante di un «milione di lire»¹⁴⁸. Considerato che la stagione scaligera 1962-1963 ospita, divisa tra teatro principale e Piccola Scala, 25 produzioni,¹⁴⁹ il costo per spettacolo è di circa 40.000 lire. Al contrario un biglietto in galleria per assistere ad uno spettacolo di rivista al cinema-teatro Alcione nel corso della stagione 1961 costa 300 lire,¹⁵⁰ oppure tra le 230 o le 280 nel corso di quella del 1960.¹⁵¹ L'escursione tra i due picchi, superiore al 1000%, è di gran lunga la più elevata tra i dati raccolti e ha persino reso necessario escludere dal grafico l'estremo del Teatro alla Scala per ragioni di leggibilità.

Un secondo fattore riguarda la grande varietà di prezzi nella fascia inferiore, che arriva grossomodo fino alle 2500 lire: lo «spettacolo-rivista» intitolato *Bussola on stage*¹⁵² al Teatro Dal Verme costa dalle 1000 alle 2500 lire; uno spettacolo dei Legnanesi al Teatro Lirico costa dalle 700 alle 1500 lire. Vengono definiti «popolari» i prezzi dei biglietti per il concerto di Gerry Mulligan e Jimmy Giuffrè nel medesimo teatro: 500 lire per l'ingresso senza seduta, 800 per le poltrone di galleria, 1200 per le «poltroncine» e 1600 per le «poltronissime»¹⁵³. Più popolari ancora, evidentemente, i biglietti per la stagione di operetta 1958-1959 della compagnia di Enrico Dezan (300, 500, 700, 1000 lire)¹⁵⁴: anche in questo caso ci troviamo al Teatro Lirico, a conferma della grande differenziazione di prezzi non solo all'interno della categoria dei «teatri», ma anche nell'ambito di uno stesso contesto performativo.

Il fatto che la presenza di un biglietto non appaia legata a una particolare fascia di prezzo rende più rilevante la sua trasversalità. Al suo utilizzo sono infatti collegabili altre caratteristiche specifiche, solo apparentemente scontate: a differenza di quanto accade in altre categorie, come i «night club», gli eventi tenuti nei «teatri» hanno tutti un orario specifico di inizio e di fine. Allo stesso modo, repertorio e interpreti sono già definiti prima della performance e dichiarati con relativo anticipo. La possibilità, e forse la necessità, di comunicare con precisione queste

¹⁴⁸ «La moglie, naturalmente, vuol dire impegni sociali. È indispensabile il palco alla Scala di prima fila, un milione, seguito da un altro milione per le iscrizioni ai club e ai circoli da tennis e da golf». Giorgio Bocca, «Tu, ricco, quanto al giorno?», *Il Giorno*, 26 giugno 1960, pp. 14-15, p. 15.

¹⁴⁹ «Il cartellone scaligero '62-63», *Il Giorno*, 18 novembre 1962, p. 13.

¹⁵⁰ «Oggi a Milano», *Il Giorno*, 11 settembre 1961, p. 10.

¹⁵¹ «Oggi a Milano», *Il Giorno*, 10 marzo 1960, p. 10.

¹⁵² «Oggi a Milano», *Il Giorno*, 5 aprile 1961, p. 8.

¹⁵³ «Oggi a Milano», *Il Giorno*, 7 giugno 1959, p. 12.

¹⁵⁴ «Oggi a Milano», *Il Giorno*, 14 dicembre 1958, p. 13.

informazioni diventa, di conseguenza, una delle ragioni fondamentali alla base della predominanza di questo tipo di spazi all'interno della pagina degli spettacoli.

Oltre che la possibilità di assistere alla performance, i biglietti garantiscono solitamente un posto a sedere, sia che si tratti di un concerto rock and roll in un palazzetto sportivo oppure, tornando all'esempio precedente, della prestigiosa "prima" della stagione lirica del Teatro alla Scala. Alcuni documenti fotografici relativi al "Primo festival del rock and roll"¹⁵⁵, tenuto al Palazzo del Ghiaccio di Milano il 18 maggio 1957, testimoniano come anche nel caso di un evento passato alle cronache del tempo per aver causato problemi di ordine pubblico,¹⁵⁶ gli spettatori siano più o meno ordinatamente disposti su sedie di legno oppure sulle gradinate del padiglione. È proprio il tentativo improvvisato di contingentare gli ingressi, a fronte di un afflusso superiore alle sedute disponibili, a provocare l'intervento della polizia e i lievi disordini su cui si concentrano i resoconti giornalistici dell'epoca.¹⁵⁷ Lo stesso vale per diversi eventi musicali presenti nel riquadro dei "teatri": qualora presenti, le indicazioni del costo di un biglietto sono accompagnate da specifiche tipologie di sedute, come «poltroncine», «poltrone» o «poltronissime», oppure dall'indicazione dell'area della sala, come galleria, platea o gradinate, in cui si trova il posto.

Il fatto che queste caratteristiche attraversino pratiche musicali tra loro estremamente distanti ci avvicina al nostro obiettivo: il prototipo di "teatro" sembra dunque essere uno spazio che ospita un evento musicale per lo più usufruito da seduti, in cui la performance, accessibile tramite un biglietto, costituisce il focus centrale, la ragione per cui gli spettatori vi partecipano. Questi attributi ci riportano a quanto scritto da Frith a proposito della «concert hall», la cui particolarità è proprio quella di ruotare intorno all'emissione dei biglietti, in quanto in grado «materializzare» il valore economico della performance, differenziato a seconda del posto occupato dallo spettatore all'interno della sala:

The concert hall, a building designed for musical events – *concerts* – dating from 18th century
[...] Built into this structure are a number of assumptions: the commercial basis of the

¹⁵⁵ "Rock and Roll al Palazzo del ghiaccio", in Archivio Publifoto Intesa Sanpaolo, settore notizie/Registro 56, <https://asisp.intesasanpaolo.com/publifoto/detail/IT-PF-FT001-008304/rock-and-roll-al-palazzo-del-ghiaccio>

¹⁵⁶ «Polizia contro Rock'n'roll. La polizia carica 7 mila "patiti" del ritmo sconvolgente», *Il Giorno*, 19 maggio 1957; «Milano si scatena», *Il Giorno*, 20 maggio 1957; citati in Enrica CAPUSSOTTI, *Gioventù perduta. Gli anni Cinquanta dei giovani e del cinema in Italia*, Firenze, Gruppo Editoriale Giunti, 2004, p. 224-242. Natalia ASPESI, «Mobilitata la celere per il "R'n'R"», *La Notte*, 20-21 maggio 1957, p. 9; citato in Tiziano TARLI, *La felicità costa un gettone. Storia illustrata del primo rock'n'roll italiano*, Roma, Arcana, 2009, p. 43.

¹⁵⁷ «I preventivi, che si erano presentati un'ora prima dello spettacolo, avevano potuto entrare tranquillamente: ma ad un certo punto gli organizzatori si spaventarono dell'afflusso sempre crescente di giovani entusiasti, e chiusero i grossi cancelli di ferro dell'ingresso, nell'intento di disciplinare la folla. Nel momento in cui l'agognato spettacolo avrebbe dovuto aver inizio, la situazione era questa. Duemila persone bloccate all'interno, in inutile e per nulla paziente attesa. Cinquemila giovani all'esterno, sempre più indisciplinati. [...] Un centinaio di poliziotti che tentavano invano di organizzare un ingresso ordinato». ASPESI, «Mobilitata la celere per il "R'n'R"», *La Notte*, 20-21 maggio 1957, p. 9.

musical event – i.e. people pay money for tickets to attend a specific occasion (the concert as a commodity) [...] the ticket takes on – materialises – the commodity value of the musical event itself (which is transitory), so the ticket may be more and more valuable before the concert (see the current black market or ticket re-sale issue) but is worthless after it. Another issue here is differential ticket prices: concert halls in their physical structure embodied more or less valuable seats [...].¹⁵⁸

Allo stesso modo, gli eventi ospitati nelle «concert hall» sono di natura straordinaria e non-ricorsiva: fatto salvo per un numero più o meno limitato di repliche, si tratta di uno spettacolo che trae parte del suo valore commerciale dal fatto di essere irripetibile:

the spectacular basis of the music event – audiences expect to see and hear something special (something non-routine), a musical experience they couldn't have elsewhere, but they also expect to be *addressed* by the event, as it were: their pleasure is its purpose, which means also expectations of a particular kind of value for money, a value suggested by the hall itself (its comfort and luxury) as well as by the performance.¹⁵⁹

Una simile focalizzazione rivolta all'evento musicale è visibile osservando la conformazione spaziale più diffusa tra i “teatri” della Milano del *boom*: sia che si tratti di un cinema, di un teatro d'opera settecentesco, di una sala moderna o di un palazzetto, la struttura verticale della porzione destinata agli spettatori, articolata diversamente a seconda dell'epoca di costruzione, permette a tutti i partecipanti di sentire e vedere la performance secondo una logica gerarchica – correlata al costo o al prestigio del biglietto acquistato.

È, inoltre, centrale una chiara separazione tra spazio della performance e spazio adibito agli spettatori, che evidenzia la differenza dei rispettivi ruoli stabilita dal contratto stipulato tramite il biglietto, fondato sulla natura professionale dei performer.¹⁶⁰ Al tempo stesso, questa separazione risponde a esigenze estetiche e sociali in grado di rafforzare ulteriormente la categoria. Un caso evidente in cui la violazione di questa suddivisione non ha semplicemente a che vedere con la contravvenzione di un accordo economico è quello della rappresentazione di *Passaggio* alla Piccola Scala nel maggio del 1963. Come descritto nell'introduzione al lavoro scritta da Umberto Eco, pubblicata nel programma di sala, il nodo della «messa in scena» è proprio il capovolgimento delle relazioni spaziali del teatro d'opera:

¹⁵⁸ FRITH Simon, “The materialist approach to live music”, Live Music Exchange, 2 luglio 2012, consultato il 2/8/2023, <http://livemusicexchange.org/blog/live-music-101-1-the-materialist-approach-to-live-music-simon-frith/>

¹⁵⁹ *Ivi*.

¹⁶⁰ «On the one hand, performers are now paid for their services; on the other hand, a clear separation is made between performer and audience in design of space (stage and stage doors, backstage, dressing rooms, etc.), a separation reflected in lighting, clothing, acoustic principles, seating patterns, etc.». *Ivi*.

Il teatro d'opera, come fatto di arte e di costume, si fonda su una precisa struttura spaziale dell'edificio che lo ospita. Sul fondo sta il palcoscenico, sopraelevato rispetto al pubblico: esso sarà debitamente illuminato mentre la sala resterà al buio, in modo che ciò che avviene sul palco, che non ha nulla a che vedere con ciò che sta nella sala, appaia in posizione privilegiata. [...] anche quanto la disposizione dei ranghi non suggerisce l'idea di un ordine immutabile, questo concetto rimane profondamente ribadito da un altro tipo di ordine, il rapporto di soggezione che unisce la platea passiva e contemplatrice alla vicenda che si svolge sulla scena. [...] In *Passaggio* il teatro musicale si impegna nel tentativo di rendere ancora più duttile il rapporto tra pubblico e palcoscenico, cercando quasi di stabilire un dialogo fisico. [...] A stabilire il dialogo servirà, confuso tra il pubblico, un coro (coro B distinto dal coro A che agisce in orchestra), che interferirà continuamente con l'azione scenica di una protagonista, commentandone i gesti e apostrofandola.¹⁶¹

Complici la natura brechtiana del coinvolgimento del pubblico, chiamato a prendere posizione rispetto alle persecuzioni subite dalla protagonista, così come la natura materica e atonale della scrittura di Berio, la rappresentazione viene contestata dal pubblico presente in sala: la messa in scena di *Passaggio* colpisce un nervo scoperto, quello delle convenzioni spaziali che regolano la performance operistica.

Pur meno impermeabile, questa relazione gerarchica tra palco e platea è trasversale anche alle altre tipologie di luoghi identificati nel quotidiano come "teatri". Anche nel caso del pubblico più infervorato e dei performer più coinvolgenti, siamo infatti estremamente lontani da qualsiasi tipo di partecipazione attiva degli spettatori all'interno della performance: bisogna semplicemente attendere qualche anno per incontrare sperimentazioni che cerchino di indebolire queste divisioni anche nell'ambito della *popular music* italiana. Rimanendo in area milanese, un esempio celebre è quello del concerto degli Area al Parco Lambro di Milano tenuto il 26 giugno 1976 quando, in un contesto fortemente politicizzato come quello del Festival del Proletariato Giovanile, vennero srotolati due cavi scoperti dal palco verso gli spettatori. L'idea alla base di questo gesto, dal forte significato simbolico, era che il pubblico potesse, creando interferenze elettriche attraverso il contatto con i cavi, modificare in tempo reale la frequenza del sintetizzatore suonato da Paolo Tofani. Il festival non fu altro che il culmine di una serie di concerti autofinanziati e promossi dalla rivista *Re Nudo*, e si inserisce in un percorso più ampio di progressiva investitura politica nei confronti della performance dal vivo a partire dai movimenti del '68, teorizzata da Alessandro Bratus e Maurizio Corbella attraverso l'analisi della sua rimediazione.¹⁶²

¹⁶¹ ECO, «Introduzione a "Passaggio"», cit., pp. 66-69.

¹⁶² Alessandro BRATUS, Maurizio CORBELLA, «This must be the stage: staging popular music performance in Italian media practices», in *Cinéma & Cie*, XIX/31, pp. 30-50.

Tra i tratti innovativi di questa concezione di *liveness* troviamo proprio l'erosione della separazione tra pubblico e performer,¹⁶³ a riprova di come gli elementi di gerarchia spaziale evidenziati da Eco qualche anno prima fossero in realtà estendibili a un'ampia pluralità di pratiche musicali. Un'ulteriore conferma proviene dalle caratteristiche sonore del primo album live dedicato a un performer del *mainstream* musicale degli anni Sessanta, ossia *Mina alla Bussola dal vivo*:¹⁶⁴

What is also noticeable in all of these [performances] is the limited emphasis they place on depicting the relationship between the performer and the audience: despite the small venues in which the live show is taking place, the performers are rarely heard addressing the audience, even to introduce the musicians or the songs. The space reserved for the aural perception of the performers/audience interaction is limited to the clapping and cheering, in what may be described as a hierarchical relative positioning of the audience as subjugated to the performers. When some occasional dialogue is audible, it involves the singer and the musicians on stage, and thus stresses the performers' separation from the public, rather than the inclusion of the latter as a real co-protagonist of the show.¹⁶⁵

Il fatto, inoltre, che tra gli obiettivi dei movimenti politici del Sessantotto, insieme all'ideale della performance musicale come pratica creativa condivisa, ci fosse il rifiuto del biglietto di ingresso, talvolta tramite la pratica dell'«auto-riduzione»,¹⁶⁶ testimonia la correlazione tra la sua funzione e particolari condizioni socio-spaziali, dove la contrazione di un patto economico per l'acquisto di un servizio è ricondotta a una chiara identificazione di chi è responsabile della sua erogazione.

Osservando collettivamente i tratti identificati, cioè la concezione di performance musicale come un bene economicamente quantificabile, la focalizzazione dell'attenzione sullo spettacolo e una chiara divisione tra performer e pubblico, possiamo quindi concludere come la categoria dei «teatri» si ponga nel solco della tradizione del «concerto» borghese sette-ottocentesco, la cui presa nella società occidentale appare talmente forte da attraversare pratiche diverse attraverso tre secoli:

¹⁶³ «By evoking a wide-open space, *Dal vivo. Bologna 2 settembre 1974*, testifies to the sheer physicality of the performers facing thousands of people, transforming the concert into an act of symbolic engagement in socio-political causes. [...] The act of participation of the live performance is aurally and symbolically acknowledged in a rendition of the live performance in which the hierarchical distinction between the performer and the audience is programmatically disrupted». *Ibidem*, pp. 46-47.

¹⁶⁴ *Mina alla Bussola dal vivo*, PDU, 1968.

¹⁶⁵ BRATUS, CORBELLA, «This must be the stage: staging popular music performance in Italian media practices», *cit.*, p. 39.

¹⁶⁶ Umberto FIORI, «Rock music and politics in Italy», *Popular music*, 1984/4, pp. 261-277, p. 266.

While the concert hall as such describes a purpose-built music venue, there are many other spaces, halls, which are used by performers/promoters for live music on exactly the same model, for example, school halls, college halls, civic halls, and even cinemas. Even the historically later music hall (from mid-19th century), while it differed in some ways from the concert hall – with more standing/walking space, a less clear separation of hall and bar, for example – is still organised around the concert hall experience [...] Three hundred years on ‘the concert’ remains the predominant ideal type of live music event (despite all the economic, social and technological changes). The stadium is still a version of the concert hall, even if it has to solve the audio-visual problems its size creates by technological enhancement of audiences’ ability to see/hear the performers.¹⁶⁷

Il fatto che il modello del “concerto” sia applicabile trasversalmente a una pluralità di luoghi, anche laddove questi non siano stati costruiti con questo scopo, così come la sua stratificazione nel corso nel tempo, rende pienamente conto dell’ampiezza fenomenologica della categoria in esame. Averne ricostruito i tratti fondamentali sarà utile nella costruzione di un paragone con gli altri insiemi, nel quadro di un’analisi complessiva dei contesti performativi milanesi.

2.2. I teatri e le sale da concerto all’interno dello spazio urbano

Come orientarsi all’interno di un insieme così ampio ed eterogeneo come quello dei “teatri”? Può tornare utile in questo frangente cercare di individuare una caratteristica comune a un ampio numero di eventi musicali, direttamente connessa a una determinata caratteristica spaziale. Questo tratto è stato individuato nella presenza di una dimensione scenico-rappresentativa, parte integrante di molti dei generi che popolano i “teatri”, quali l’opera lirica, la commedia musicale, l’operetta, la rivista e la prosa teatrale.

La necessità di avere spazi predisposti all’utilizzo di impianti scenografici ha, infatti, conseguenze importanti per quanto riguarda la conformazione fisica di questi luoghi. Ciò si riverbera sulle loro origini, aspetto che secondo Robert Kronenburg può essere un punto di partenza per una categorizzazione architettonica dei contesti performativi:

In order to do this, the buildings, spaces and stages examined here have been identified in a new categorization as *adopted*, *adapted* and *dedicated* architectural environments. Adopted buildings and spaces are those designed for other uses that have come into use informally for music performance. Adapted buildings and spaces are those that have been significantly modified from previous uses. Dedicated buildings and spaces are those that have been specially designed.¹⁶⁸

¹⁶⁷ FRITH, “The materialist approach to live music”, cit.

¹⁶⁸ Robert KRONENBURG, *Live architecture: Venues, stages and arenas for popular music*. London, Routledge, 2012, p. 5.

Sebbene ideata per l'analisi di spazi dedicati alle performance di *popular music*, la categorizzazione proposta da Kronenburg sembra ben adattarsi a una classificazione trasversale, così come per individuare ulteriori tratti prototipici interni alla categoria dei "teatri". L'efficacia di questa chiave di lettura genetica è dimostrata dal fatto che la quasi totalità degli spazi in cui si svolgono spettacoli di natura scenica rientrano, nell'ambito del *data set*, nella categoria definita come «dedicated», ovvero sono stati appositamente progettati a questo fine.

Una delle due eccezioni, su ventuno, è rappresentata dal Teatro di Palazzo Durini, inaugurato il 26 marzo 1962 con un concerto dedicato a Debussy del Quartetto Italiano in collaborazione con il baritono René Blanc e il pianista Walter Baracchi, e, la sera successiva, con uno spettacolo di prosa del Theatre de Poche Montparnasse. In questo caso siamo di fronte ad una sala preesistente, al primo piano di un palazzo secentesco, adattata in epoca moderna dall'architetto Francesco Richini.¹⁶⁹ Seguendo la categorizzazione proposta si tratterebbe quindi di uno spazio «adapted» perché, pur essendo stato progettato con altri scopi, è stato modificato significativamente in un secondo momento. La seconda eccezione riguarda il Portico di Ansperto della Basilica di Sant'Ambrogio, il quale ospita, a partire dal 29 giugno 1961 fino al 2 agosto dello stesso anno, il montaggio drammatico intitolato *Tornate a Cristo con paura*, nato dalla collaborazione della Polifonica Ambrosiana con la compagnia del Piccolo Teatro. In questa circostanza si tratta di un uso temporaneo, che, non modificando in maniera significativa la struttura fisica dello spazio, è classificabile come «adopted».

A rendere la presenza di un'azione drammatica e di un'infrastruttura fisica un forte elemento prototipico è il confronto con la circostanza opposta, ossia con gli spazi che ospitano unicamente performance non-sceniche come concerti di musica strumentale e vocale. Qui la situazione è ribaltata: solo in due casi su trentasei – si tratta delle sale "Verdi" e "Puccini" costruite all'interno del Conservatorio di Milano – siamo di fronte a luoghi appositamente progettati per la performance musicale. In tutti gli altri casi le sale ricadono all'interno del *continuum* contenuto tra le categorie «adapted» e «adopted»; sono dunque spazi che, pur ospitando regolarmente eventi musicali, non sono stati costruiti con questo scopo. Rispetto agli spettacoli scenico-rappresentativi, è il modello della performance non-scenica ad attrarre a sé i tratti di versatilità e adattabilità alla base dell'ampia diffusione del modello del "concerto".

Sulla base di questa forte caratterizzazione prototipica, ovvero l'opposizione scenico/non-scenico, propongo l'introduzione di due sottocategorie: quella dei teatri propriamente detti – distinguibili dalla macrocategoria dei "teatri" per l'assenza delle virgolette alte – e quella delle sale da concerto. Le occasioni performative degli spazi esaminati sono diacronicamente molteplici e quindi spesso le due definizioni si sovrappongono. È però interessante notare come ciò non accada

¹⁶⁹ MANZELLA, POZZI, *I teatri di Milano*, cit., p. 242.

in maniera simmetrica: mentre i teatri “puri” sono un numero ristretto (sei su ventuno, il 28%), le sale da concerto che non hanno mai ospitato un evento scenico sono la maggioranza (31 su 51, il 70%). La ragione alla base di questa tendenza potrebbe essere di ordine pratico: se da una parte è logisticamente complicato introdurre elementi scenici adeguati nelle sale di biblioteche, circoli, palazzi nobiliari, musei o università, dall'altra i teatri offrono un contesto ottimale per le performance musicali che ricadono sotto il modello del “concerto”.

Nome	Eventi	Capienza	Anno di apertura
Teatro alla Scala	803	3000	1778
Teatro Gerolamo	545	220	1868
Teatro Lirico	877	1450	1894 (1779)
Teatro Olimpia	498	1600	1899
Teatro dell'Arte	35	499	1933
Teatro Nuovo	805	1100	1938
Teatro Puccini	16	320	1940
Piccolo Teatro	766	620	1947
Teatro Manzoni	396	850	1950
Auditorium Angelicum	150	250	1953
Teatro Sant'Erasmo	118	280	1953
Piccola Scala	153	600	1955
Teatro alle Maschere	148	158	1956
Teatro del Convegno	73	400	1956
Teatrino del Corso	124	150	1960
Teatro San Marco	82	200	1960

Tabella 4. Sottocategoria dei teatri/sale da concerto, ordinati per anno di apertura. Nel caso del Teatro Lirico l'anno indicato tra parentesi indica la prima inaugurazione come Teatro della Cannobbiana, mentre il 1894 coincide con il restauro a cura di Edoardo Sonzogno, a partire dal quale adotta il suo attuale nome.

Questo aspetto ha portato alla creazione di una terza sottocategoria, chiamata teatri/sale da concerto [Tabella 4], che potesse rendere conto della sovrapposizione delle due funzioni: è il caso del Teatro alla Scala, che suddivide equamente la propria programmazione in una stagione sinfonica e in una lirica, del Teatro Nuovo, che alterna i concerti di musica colta organizzati dai Pomeriggi Musicali o dell'A.R.C. alle ultime novità nel campo della commedia musicale; oppure ancora del Teatro Manzoni, il quale propone principalmente spettacoli di teatro di prosa e di rivista ma al tempo stesso ospita i concerti di star del jazz internazionale quali Ella Fitzgerald (26 e 27 aprile 1958) o Dizzie Gillespie, Stan Getz e Coleman Hawkings (25 maggio 1958).

La sovrapposizione in questione si rivela particolarmente significativa a livello statistico. I teatri/sale da concerto ospitano da soli il 73% degli eventi raccolti all'interno della categoria dei "teatri" (5589 su 7603) e detengono il primato per il numero maggiore di eventi musicali censiti nel *data set* (il 67%, 5589 su 8288). Se incrociamo questa preminenza con i dati relativi alla capienza – i teatri/sale da concerto sono tra le sale più capienti sul territorio milanese –, incomincia a farsi strada l'idea che questo insieme possa essere una sorta di polmone musicale della città, il cardine centrale di un sistema che, come confermeranno le analisi di rete condotte nel prossimo capitolo, vede nel suo nucleo una profonda sinergia tra pratiche teatrali e musicali.¹⁷⁰

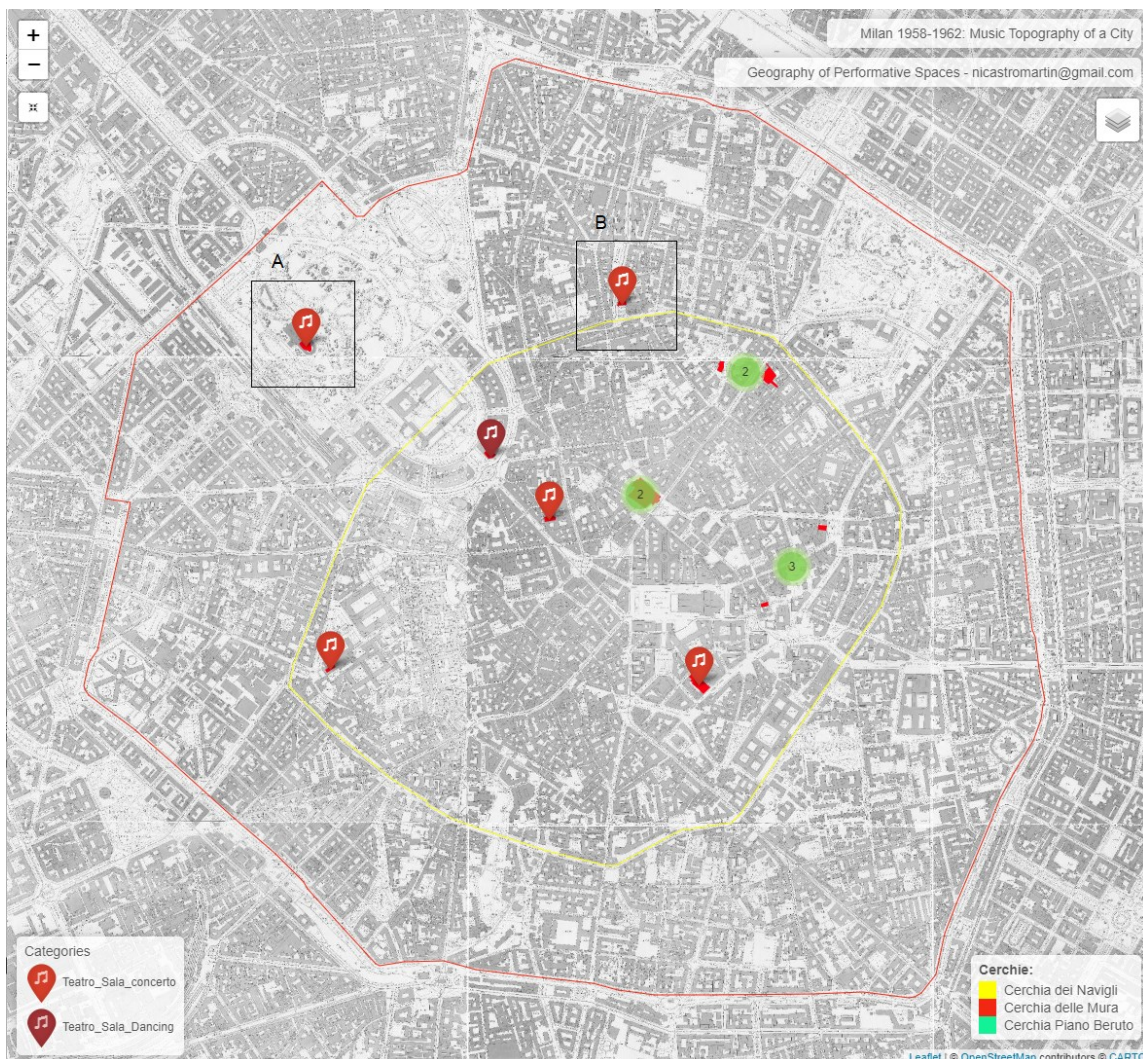


Figura 16. Layer dei teatri/sale da concerto. Il Teatro dell'Arte (A) e il Teatro San Marco (B) sono le uniche due sale collocate all'esterno della Cerchia dei Navigli (in giallo). Versione interattiva: <https://bit.ly/43dGHac>

¹⁷⁰ Cfr. Capitolo 3, p. 134.

Rivolgiamo a questo punto la nostra attenzione alla mappa digitale. Attivando il *layer* dedicato [Figura 16], possiamo notare come il gruppo dei teatri/sale da concerto si colloca nella porzione centrale di Milano, ampiamente all'interno della cosiddetta Cerchia delle Mura (in rosso): questo tracciato coincide con quello delle mura erette dagli Spagnoli nel 1560, quindi con l'estensione cinquecentesca della città. Se escludiamo da questo insieme anche il Teatro dell'Arte e l'Auditorium dell'Angelicum [Figura 15, A e B], tutti questi spazi sono contenuti all'interno della ancora più stretta Cerchia dei Navigli. Questo secondo tracciato (in giallo) corrisponde grossomodo al fossato allagabile eretto tra il 1156 e il 1158 per difendere la città dagli attacchi di Federico Barbarossa, poi reso parzialmente navigabile per volontà di Gian Galeazzo Visconti e Filippo Maria Visconti a partire dal 1387.

Questa disposizione nello spazio urbano costituisce un tratto prototipico molto forte, seppur difficilmente individuabile senza l'utilizzo di una visualizzazione spaziale, e rafforza le ragioni alla base dell'introduzione della sottocategoria teatri/sale da concerto: nessun'altro degli insiemi proposti esibisce un profilo spaziale di questo tipo. La sua coerenza suggerisce, inoltre, come l'utilizzo di un modello basato su cerchi concentrici non sia efficace soltanto per la descrizione della struttura urbanistica della città, ma anche per una discussione di tipo spaziale sulle sue pratiche musicali, permettendo così di avanzare alcune ipotesi sulla correlazione tra le due dimensioni negli anni del *boom* economico.

Secondo quanto ricostruito da Augusto Rossari, il modello di espansione urbana che «ha condizionato la pianificazione milanese fino almeno a tutto il XX secolo»¹⁷¹ è sostanzialmente definito a partire dal primo piano regolatore della città, progettato dall'ingegnere comunale Cesare Beruto e definitivamente approvato nel 1889. Nonostante alcuni tentativi in senso contrario, il progetto fu il punto di riferimento dei piani successivi:

A questo punto occorre spendere qualche parola a proposito del modello di sviluppo configurato dal piano Beruto: un modello radiocentrico che dal «centro unico e senza emuli», proiettava verso l'esterno le radiali che lo collegavano con il territorio. Attorno al nucleo storico era previsto uno sviluppo equipotenziale, praticamente uguale in tutte le direzioni. Per definirlo Beruto utilizzava una metafora organica: «la pianta della nostra città in piccola scala presenta molta somiglianza con la sezione di un albero, vi si notano assai bene i prolungamenti e gli strati concentrici. Non si è fatto quindi che darle la voluta maggiore estensione». Tale modalità di sviluppo fu perpetuata nei piani successivi: il piano Pavia Masera del 1912 che aggiunse una ulteriore anello di espansione e di edificazione, più

¹⁷¹ ROSSARI Augusto, "Trasformazione del territorio. Milano 1961-2020", Milano Attraverso, consultato il 2 agosto 2023, <https://www.milanoattraverso.it/territorio/>

esteso a est e a ovest, intorno al nucleo centrale e il piano Albertini del 1934 che allargò la zona di espansione fino a coprire quasi tutta la nuova, più vasta, area comunale [...].¹⁷²

Un passaggio cruciale per la permanenza di questo modello «radiocentrico» fino agli anni esaminati furono le vicende legate alla ricostruzione post-bellica. Visto lo stato di danneggiamento della città, questa venne vista come «una preziosa opportunità per avviare la ricostruzione perseguendo nuovi indirizzi, legati agli ideali di libertà, equità e giustizia della Resistenza antifascista»¹⁷³. Il piano Albertini del 1934 venne bloccato dalla Giunta presieduta dal socialista Antonio Greppi nel 1945 e si bandì un nuovo concorso per un nuovo piano regolatore. Il progetto di riferimento divenne quello proposto dal gruppo Architetti Riuniti (AR), nel quale gli architetti di avanguardia milanesi proposero uno sviluppo alternativo, basato su principi di policentrismo e decentramento. Dopo un'iniziale integrazione operativa nel piano Venanzi, l'insediamento di una giunta centrista a seguito delle elezioni amministrative del 1948 portò a una sua revisione e quindi all'approvazione di un nuovo piano nel 1953, nel quale questi principi venivano fortemente indeboliti:

In sostanza il PRG del 1953 [...] non riuscì a scalfire il modello di sviluppo radiocentrico che era un dato ormai radicato nella pianificazione milanese e modificabile solo attraverso scelte e decisioni molto determinate e condivise, in grado di contrastare gli interessi dei costruttori e della rendita fondiaria. In particolare va considerata la posizione del Centro direzionale, che era scivolato tra la Stazione Centrale e porta Nuova, in un'area molto vicina al centro storico, in netto contrasto con i propositi di sviluppo decentrato. [...] Il piano AR prevedeva di destinare il Centro storico alle funzioni residenziali e culturali, liberandolo a poco a poco da quelle commerciali, direzionali e finanziarie. Ma il nuovo piano regolatore non disciplinava e indirizzava in alcun modo tali trasformazioni, lasciando anzi il centro in balia delle pressioni speculative e affidando il cambiamento alle sole norme del regolamento edilizio risalente al 1921.¹⁷⁴

Lo svuotamento dei presupposti del piano AR e la permanenza del modello radiocentrico sulla base di una speculazione edilizia sostanzialmente priva di regolamentazione, caratterizza fortemente la Milano del *boom*. Ciò è particolarmente evidente nelle trasformazioni che interessano la porzione di città delimitata dalla Cerchia dei Navigli, definita, in un articolo/racconto di Giorgio Bocca, alla stregua di una «cerchia infernale», oltrepassata la quale uno spazio estremamente limitato è sovraccarico di «uffici, negozi, cinema e teatri»:

¹⁷² *Ivi.*

¹⁷³ *Ivi.*

¹⁷⁴ *Ivi.*

Ci siamo, il nostro tassì supera la cerchia infernale, entra nel serratissimo caos: trecento tra vie, viuzze e piazze; settemiladuecento uffici, negozi, cinema e teatri [...] il tutto in un cerchio che ha un raggio di un chilometro: un labirinto intasato [...]. La guerra, fra tante malefatte inutili, aveva commesso quella, utile almeno al traffico, di creare spazio libero. La libera iniziativa si è affrettata a riempirlo sostituendo alle abitazioni gli uffici, alla mitezza modesta e giallina delle vecchie strade il vetro-cemento gelido delle nuove. Tutte le banche milanesi hanno voluto la loro sede al centro; tutte le forestiere vi hanno sistemato le loro filiali. Qualcuno ha pensato bene di costruirci un grattacielo a forma di torre con mille stanze destinate ad altrettanti uffici [...].¹⁷⁵

A partire da queste considerazioni, il fatto che la disposizione della categoria dei teatri/sale da concerto si situi all'interno della cerchia più interna ha molteplici conseguenze, delle quali ci occuperemo via via. Per ora sarà sufficiente valutare come il primato della centralità della loro collocazione, nell'ambito di un modello monocentrico attivo come minimo a partire dalla fine del secolo precedente, conferisca alla sottocategoria notevole prestigio. Le conseguenze sono visibili sia nella ricchezza esibita negli interni, sia nella visibilità propria degli esterni: da questo punto di vista, oltre a trattarsi del centro nevralgico del sistema performativo milanese, esso si configura come il suo volto pubblico.

2.3. Lo spazio della performance

Per quanto riguarda le caratteristiche architettoniche il gruppo non è completamente omogeneo: se da una parte i teatri più antichi come la Scala (1776), il Gerolamo (1886), o il Lirico, costruito nel 1889 per sostituire il Teatro della Cannobiana¹⁷⁶ – di cui mantiene la facciata – sono visibili dal livello della strada, una buona parte dei teatri più moderni sono collocati sottoterra. Il primo teatro sotterraneo della città fu l'Olimpia, costruito nel 1899 per volontà della Società Suvini-Zerboni al posto di un velodromo collocato al di sotto di Piazza Cairoli, ma non fu l'ultimo. Sotterranei sono anche alcuni tra i più importanti teatri milanesi, a testimonianza dell'attrazione esercitata dalla cerchia più interna nonostante lo spazio limitato e di conseguenza la difficoltà di costruire edifici nuovi in superficie. Tra questi rientrano il Nuovo (1938) e il Manzoni (1950), oppure sale dalla capienza ridotta come l'Auditorium dell'Angelicum (1953) e il Teatrino del Corso (1960).

All'epoca di costruzione sono riconducibili anche i due archetipi della struttura interna di questi teatri: da una parte la struttura settecentesca a ferro di cavallo dotata di platea e articolata

¹⁷⁵ Giorgio BOCCA, «La bella libertà di morire soffocati», *Il Giorno*, 16 novembre 1961, p. 10.

¹⁷⁶ Inaugurato l'anno successivo al Teatro alla Scala, nonché progettato dal medesimo architetto, Giuseppe Piermarini, il Teatro della Cannobiana poteva ospitare 2300 persone ed era il teatro di riferimento della ricca borghesia e della bassa nobiltà che non riuscivano ad ottenere un palco alla Scala. In declino verso la fine del diciannovesimo secolo venne acquistato dall'editore Edoardo Sonzogno nel 1893, ristrutturato e rimodulato dall'architetto Achille Sfondrini, e riaperto l'anno successivo con il nome di Teatro Lirico Internazionale. Cfr. MANZELLA, POZZI, *I teatri di Milano*, cit., pp. 125-126.

per ordini di palchi e gallerie, sopravvissuta nel Teatro alla Scala e nel Gerolamo, dall'altra la pianta moderna con una sola galleria, di cui sono dotate la maggioranza delle sale rimanenti. Le implicazioni sociali di questi due modelli sono approfondite nel già citato scritto di Eco a proposito di *Passaggio*:

Quanto al pubblico è diviso in diversi ranghi: in basso una platea, luogo per i notabili di seconda grandezza, mentre i notabili di seconda grandezza prenderanno posto, a livelli successivi, nei semicerchi dei palchi, convergenti sul palco privilegiato, riservato ai notabili massimi per censo e autorità, posto in modo da dominare e la scena e la sala. In alto staranno le gallerie e infine la colombaia, riservata al pubblico minuto, cui sarà permessa una visione limitata, sia a causa dell'altezza, che dell'assembramento inevitabile. Non è difficile individuare in questa tradizionale struttura del teatro operistico (che stabilisce una gerarchia tra scena e pubblico, e tra diversi ordini di pubblico), la riproduzione di una caratteristica struttura sociale e la riconferma architettonica di un ordine umano storicamente ben preciso.¹⁷⁷

Che la struttura dell'edificio teatrale rispecchi sempre e comunque un ordine sociale è reso evidente dalla diversa struttura che assumono i teatri musicali costruiti oggi: [...] ecco che vediamo ridotte le sfumatissime differenze tra diversi ordini di palchi sino a raggiungere nella maggior parte dei casi una bipartizione generica tra galleria e platea; e questa suddivisione risponde a tal punto alla immagine ottimistica di una società borghese di tipo odierno, più duttilmente articolata in un ricambio teoricamente continuo tra classe media ed élite dirigente, che nella forma spettacolare più democratica, il cinema, non è più stabilito in modo univoco se il rango privilegiato debba identificarsi nella platea o nella galleria (al limite, il locale a posto unico si pone come celebrazione di una società "opulenta" in cui non esisterebbero più differenze di classe: mentre in realtà la differenza esiste ed è tra locale del centro e locale di periferia, tra prima e seconda visione).¹⁷⁸

Questa tipologia di spazi performativi è, nella Milano del *boom* economico, ancora saldamente connessa all'ordine sociale vigente e alla manifestazione simbolica del potere delle élite, sia per quanto riguarda la collocazione del pubblico all'interno della sala sia per il posizionamento dei "teatri" nello spazio urbano – elemento al quale, con il consueto acume critico, fa riferimento Eco.

Questo è il caso anche dei teatri di origine settecentesca, nonostante la matrice sociale su cui sono stati originariamente modellati sia venuta meno nel corso del tempo. Basti guardare al

¹⁷⁷ ECO, «Introduzione a "Passaggio"», cit., pp. 66-67.

¹⁷⁸ *Ivi.*

Teatro alla Scala: edificato nel 1778 nella Corsia del Giardino¹⁷⁹ a spese delle famiglie nobiliari e borghesi più potenti della città, che in questo modo ne acquistarono i palchi.¹⁸⁰ Da quel momento la sua posizione nella città acquisiva, con il passare dei decenni, un prestigio sempre maggiore. Poco dopo l'Unità d'Italia, il Comune di Milano acquistò dallo Stato il vicino Palazzo Marino e vi spostò ufficialmente la sua sede il 19 settembre 1861. Solo qualche anno prima, nel 1858, la demolizione dell'isolato collocato tra il palazzo e il teatro aveva dato vita a quella che viene emblematicamente battezzata Piazza della Scala. L'operazione sancì il nuovo volto pubblico della città all'indomani dell'unificazione nazionale e legò definitivamente a doppio filo l'identità di Milano e le sorti del teatro; da questo momento in poi la proprietà del teatro, esclusi i palchi, passò nelle mani del Comune, che si prese carico del finanziamento delle sovvenzioni necessarie al mantenimento dell'istituzione. La Scala e la piazza antistante rivestirono, infine, un ruolo cruciale all'interno del progetto radiocentrico di Beruto, il quale, collegando il Duomo e il Castello Sforzesco attraverso via Dante, puntava alla creazione di un nuovo complesso centrale¹⁸¹ in grado di unire il castello, il teatro e la cattedrale, a loro volta collegati dalla recente realizzazione della Galleria Vittorio Emanuele II (1877). Se la struttura della città è descrivibile come una serie di cerchi concentrici di prestigio via via minore, potremmo allora forse collocare, sia fisicamente che architettonicamente, il Teatro alla Scala al loro centro.

Negli anni del *boom* la Scala è il teatro più antico di Milano, nonché il simbolo della rinascita della città in seguito ai pesanti bombardamenti subiti nel corso del secondo conflitto mondiale, che ne danneggiarono gravemente la struttura nella notte tra il 15 e il 16 agosto 1943. Nonostante l'istituzione dell'Ente Autonomo Teatro alla Scala nel 1920, avvenuto in seguito alla rinuncia del diritto di proprietà da parte del Comune e dei palchettisti, essere titolare di un palco rimane prerogativa delle famiglie più potenti della città. Questo non solo per il costo proibitivo, di cui abbiamo già parlato, ma per il diritto di prelazione nella vendita degli abbonamenti che conferisce una priorità assoluta nell'acquisto a chi già ne possedeva uno nel corso dell'anno precedente. A

¹⁷⁹ Oggi via Manzoni, viene così ribattezzata dopo la morte dello scrittore nel 1874. Nel medesimo tratto vengono edificati nel corso del '700 un numero consistente di palazzi nobiliari, come Palazzo Borromeo d'Adda, Palazzo Brentani (1720) e Palazzo Anguissola (1775-1778).

¹⁸⁰ «I palchettisti assumono l'obbligo della costruzione del Teatro alla Scala o di altro secondo i disegni dell'architetto Piermarini, versando 57.000 zecchini gigliati, onere da partirsi in egual misura fra i proprietari dei palchi di 1°, 2° e 3° ordine e, con un quarto in meno del quoziente spettante, fra quelli dei palchi del 4° ordine». Cfr. MANZELLA, POZZI, *I teatri di Milano*, cit., p. 40.

¹⁸¹ «All'interno della cinta spagnola il piano congiunse in un unico disegno urbano, tracciando la via Dante, piazza del Duomo e piazza della Scala con il Cordusio e il Castello; un'operazione che valorizzava le aree interessate. In particolare attorno al Castello proponeva il Foro Bonaparte (una struttura semicircolare memore del progetto antoliniano di inizio secolo), formato da isolati destinati a residenza borghese di alto livello, che traeva vantaggio dalla vicinanza del parco Sempione, in corso di realizzazione nell'area della piazza d'Armi, e dal restauro del Castello, destinato a musei, biblioteche e altri servizi culturali. Questo complesso è ancora oggi il segno più caratterizzante del centro di Milano». ROSSARI, "Trasformazione del territorio. Milano 1961-2020", cit.

distanza di quasi due secoli, quindi, la struttura per ordini di palchi della Scala rimane una delle cornici favorite dalle élite urbane, un teatro dentro il teatro in grado di mettere in scena i nuovi simboli del potere, ora economico e non più di sangue.

L'evento che, per eccellenza, mette in evidenza le caratteristiche uniche e peculiari del Teatro alla Scala è quello della "prima" della stagione lirica, tenuta emblematicamente il 7 dicembre, giornata dedicata a S. Ambrogio, patrono della città. È possibile farsi un'idea abbastanza precisa di cosa significasse una prima della Scala negli anni del *boom* leggendo i resoconti di Natalia Aspesi sulle pagine de *Il Giorno*:

Le prime eroine del Sant'Ambrogio milanese, alla venti e dieci precise, erano sotto il porticato della Scala, dentro le loro «Rolls-Royce»: mancavano cinque minuti all'apertura delle porte del teatro, e così le grosse automobili, con il loro carico di ricami, pellicce e ciglia finte, sono state costrette a un paio di girotondi nella piazza illuminata da fontanelle tipo luna park natalizio [...] Con l'ingresso contemporaneo di sei chincilla, due Balenciaga e otto parures di brillanti, è stato subito chiarito che le signore della Scala, dopo lunghe crisi spirituali e domestiche, hanno deciso di essere coraggiose. Ancora una volta più del fisco, della circolare Trabucchi e dell'istintiva prudenza, ha avuto ragione il fatto che, dopotutto, l'inaugurazione della Scala è una delle grandi occasioni mondane di Milano e «se non li metti il 7 dicembre, dimmi tu quando li fai vedere i gioielli da cento milioni e l'abito lungo di Dessès; e poi noi le tasse le paghiamo» [...] La domanda che veniva sussurrata da tutti non riguardava certo l'opera, né Verdi, ma i gioielli «Veri o falsi?» [...] Una signora su cinque, comunque, portava addosso l'emblema dei milioni di famiglia.¹⁸²

Poiché le vere belle signore avevano deciso di passare inosservate, con il loro abitino insospettabile da mezzo milione, hanno avuto fortuna tutti quei personaggi che, a costo di gravissimi sacrifici, riescono a procurarsi un ingresso all'inaugurazione della Scala da loro vista come un ottimo mezzo di lancio pubblicitario.¹⁸³

Da una parte custode dell'identità milanese e istituzione culturale tra le più importanti al mondo, dall'altra tempio dell'opulenza borghese, il Teatro alla Scala è in questi anni un luogo complesso e contraddittorio, che oscilla tra «l'origine aristocratica ed elitaria» che «segna irreversibilmente ogni teatro, anzi il genere stesso dell'opera» e il tentativo, in atto fin dai primi anni del Novecento, di mettere in atto «strategie di ampliamento del pubblico verso categorie tradizionalmente escluse dallo spettacolo operistico»¹⁸⁴.

¹⁸² Natalia ASPESI, «La serata delle "signore coraggiose"», *Il Giorno*, 8 dicembre 1961, p. 3.

¹⁸³ Natalia ASPESI, «Alla Scala lusso in sordina», *Il Giorno*, 8 dicembre 1962, p. 3.

¹⁸⁴ Antonio ROSTAGNO, «Prefazione», in S. AGUGLIARO, *Teatro alla Scala e promozione culturale nel lungo Sessantotto milanese*, Milano, Feltrinelli, 2015, edizione Kindle, posizione 35-54.

Questo «continuo moto pendolare»¹⁸⁵ troverà di lì a pochi anni una svolta simbolica quando, il 7 dicembre 1968, un gruppo di studenti imbrattò con vernice e lanci di uova gli spettatori che, con il consueto fasto, stavano entrando nel teatro per assistere allo spettacolo inaugurale della stagione lirica. Come ricostruito da Agugliaro,¹⁸⁶ ciò comportò «un forte impatto sulla politica culturale perseguita dal teatro», con spettacoli dedicati specificatamente ai lavoratori e numerose iniziative di decentramento in scuole e fabbriche intorno a Milano – ennesima conferma di come la collocazione nello spazio urbano sia un precipitato di elementi sociali, economici e politici. Nella ricostruzione di Agugliaro le conseguenze delle proteste del '68 vengono parzialmente ridimensionate e la presunta svolta “democratica” degli anni successivi non è altro che l’ennesimo passaggio di un processo in atto da decenni, «l’ultima incarnazione di una promessa di democrazia culturale formulata quasi cinquant’anni prima, al momento della costituzione dell’Ente autonomo scaligero (1921), e non mantenuta fino a quel momento»¹⁸⁷.

Altrettanto socialmente caratterizzata è la struttura del Teatro Lirico, che, a differenza del Teatro alla Scala, ha perduto la sua conformazione settecentesca a favore di una meno sfumata configurazione bipartita, dotata di una platea e due gallerie prive di palchi. È interessante notare come, in confronto alla Scala, la gerarchia spaziale nella disposizione del pubblico venga qui capovolta: è la platea a offrire i posti più costosi e prestigiosi, mentre le gallerie sono più economiche e popolari.

Ciò emerge in maniera nitida dai resoconti dell’edizione 1960 della “Sei giorni della canzone”, una delle numerose competizioni canore diffuse sul territorio italiano modellate sul format festivaliero di Sanremo. Nelle parole del giornalista Carlo Giovetti si delinea una narrativa basata sulla contrapposizione tra due fronti:¹⁸⁸ da una parte gli «intemperanti» spettatori delle gallerie, definite i «quartieri alti», accusati condizionare con il loro entusiasmo i voti della giuria a favore degli interpreti più giovani e moderni: «c’è da stupirsi, anzi, che la canzone di Cariaggi-Olivieri si sia classificata al primo posto dopo gli intemperanti entusiasmi dei “quartieri alti” per Giorgio Gaber (uno dei due interpreti della “Fetta di limone”), Rob Nebbia e un paio di altri urlatori»; dall’altra il pubblico delle prime file, seduto in platea, con il suo tributo a Nilla Pizzi:

«A sua maestà Nilla», c’era scritto sul cartoncino che accompagnava un enorme cesto di calle e di tulipani, portato sul palcoscenico del «Lirico». L’ignoto ammiratore («Domingo, mai sentito nominare») non aveva badato a spese. Meno prodighi, ma non meno entusiasti di Domingo, centinaia di altri spettatori avevano rovesciato sulla cantante una pioggia di garofani, «Sei sempre una regina!», urlava una distinta vecchietta in prima fila, agitandosi come un’ossessa. Nilla Pizzi ha sangue romagnolo, Julia De Palma no. La «sophisticated Lady»

¹⁸⁵ *Ivi*.

¹⁸⁶ AGUGLIARO, *Teatro alla Scala e promozione culturale nel lungo Sessantotto milanese*, cit., posizione 212.

¹⁸⁷ *Ibidem*, posizione 249.

¹⁸⁸ Carlo GIOVETTI, «Hanno preso il via i primi 17», *Il Giorno*, 8 aprile 1960, p. 6.

della canzone sprema da ogni sua interpretazione torrenti di sensualità (se ci fosse anche un Centro cattolico della canzone sarebbe «esclusa per tutti»), ma i suoi successi – la «Sei giorni» lo ha confermato – appartengono ad un' «élite». Quella che va in estasi per «Les amants» di Louis Malle.¹⁸⁹

Definito come «un'élite», contraddistinto dalla propria raffinatezza, sottolineata dai riferimenti a Duke Ellington («sophisticated Lady») e alla Nouvelle Vague («Les amants di Louis Malle»), il pubblico della platea viene descritto come un argine contro «I cantanti della nuova leva» («sovvertitori della tradizione») e contro gli spettatori che li sostengono, il cui comportamento viene paragonato invece a quello dei tifosi sportivi: «per Rob Nebbia c'era un gruppo di “supporters” che agitava vistosissimi striscioni, come a un passaggio del Giro d'Italia»¹⁹⁰. Per la gioia apparente del giornalista, tale sbarramento sembra funzionare nel momento in cui, nel corso della seconda serata, alcuni “urlatori” vengono esclusi dalla competizione:

La pioggia di fiori che ha inondato Nilla Pizzi giovedì sera era anche un'evidente reazione, una presa di posizione nei confronti degli urlatori a sproposito. Dobbiamo dire però, a nostra consolazione, che le clamorose intemperanze dei «quartieri alti» non hanno pesato sulla votazione e che Donaggio e Tito Livo sono stati esclusi [...].¹⁹¹

La situazione si capovolge la sera successiva, la cui recensione si intitola *Secca rivincita degli «urlatori»*, e recita:

I «SALOONS» di John Ford, di quei «westerns» impastati di ribollenti umori sanguigni, ci sono ritornati alla mente ieri sera quando sonorissime sberle sono volate dentro e fuori dal teatro Lirico. Si è capito, sin dalle prime batture, che il pubblico era diverso e che i «quartieri alti» – dominati dai clienti del sabato – avevano tutte le intenzioni di darci sotto. Era inevitabile che gli urlatori, sconfitti la sera precedente, si prendessero una rivincita. Che è apparsa clamorosa.¹⁹²

Il riferimento ai «clienti del sabato», e al fatto che il pubblico sia sostanzialmente diverso rispetto a quello degli spettacoli infrasettimanali, è degno di nota: allude ad una fascia di popolazione maggiormente legata a ritmi stringenti e a tempi di spostamento elevati, quindi impossibilitata a partecipare alla manifestazione nel corso dei giorni lavorativi. Il recensore presuppone, in

¹⁸⁹ Carlo GIOVETTI, «Nilla è regina ma l'urlo governa», *Il Giorno*, 9 aprile 1960, p. 13.

¹⁹⁰ *Ivi.*

¹⁹¹ *Ivi.*

¹⁹² Carlo GIOVETTI, «Secca rivincita degli “urlatori”», *Il Giorno*, 10 aprile 1960, p. 13.

sostanza, che questi «clienti» provengano da zone maggiormente periferiche rispetto alla collocazione del centralissimo Lirico,¹⁹³ sovrapponendo così una porzione di spazio interna al teatro allo spazio urbano nel suo complesso. L'associazione implicita “galleria-periferia”, “platea-centro” rivela l'intimo legame che unisce queste due dimensioni spaziali: la struttura radiocentrica della città si riverbera nell'opposizione “alto-basso”, così come nei dualismi “élite-popolare”, “cantanti della tradizione- urlatori”.

Il tono della narrazione, l'esagerazione della contrapposizione fra diverse fazioni tramite l'utilizzo di termini provenienti dalla boxe come «round», «sberla» o «ring»¹⁹⁴ sono in linea con i discorsi che circondano la canzone dell'epoca e con il successo generalizzato delle competizioni canore.¹⁹⁵ Ciò che è interessante ai fini del nostro discorso è come questi aspetti vengano declinati in termini spaziali e come la conformazione bipartita della sala del Teatro Lirico catalizzi questo tipo di retorica: l'insistenza nell'utilizzo della sineddoche i «quartieri alti» per definire una comunità di spettatori con comportamenti distinti non è solo un'occasionale trovata giornalistica, ma testimonia come queste pratiche musicali siano mediate dallo spazio fisico in cui si svolgono.

Al contempo, non bisogna indugiare troppo nei toni sensazionalistici della narrazione, questo sì un *escamotage* giornalistico. Differenti dimensioni spaziali sono senz'altro contrapposte ma si ritrovano riunite all'interno di un unico contesto performativo, dimostrando la trasversalità della “canzone italiana”, in quanto nuovo bene di consumo di massa, attraverso diverse classi sociali. “Tradizione” e “urlatori” non sono altro che due facce della medesima pratica: la loro presenza in una manifestazione canora comune ne è una riprova. Per questa ragione potrebbe essere utile richiamare le parole di Eco, secondo il quale una conformazione spaziale bipartita simile a quella del Lirico è legata a una struttura sociale diversa da quella che si rispecchia nelle articolate gerarchie del teatro d'opera settecentesco. Essa traduce l'«immagine ottimistica di una società borghese più duttilmente articolata in un ricambio teoricamente continuo», una collettività omologata nei propri consumi, in cui «non esisterebbero più differenze di classe»¹⁹⁶.

2.4. I palazzetti

La seconda sottocategoria individuata nell'insieme dei “teatri” è quella dei palazzetti, la cui distinzione è resa necessaria da un tratto prototipico piuttosto evidente: oltre a trattarsi di luoghi solo temporaneamente adattati alla performance musicale, i palazzetti sono spazi progettati per ospitare eventi sportivi. Sono inoltre presenti altre caratteristiche distintive: si tratta di un campione estremamente limitato, che include solo due entrate, nonché un numero ridottissimo di

¹⁹³ Questa correlazione, dovuta alla struttura radiocentrica dell'urbanistica milanese, viene approfondita nel corso del quarto capitolo. Cfr. pp. 192-211.

¹⁹⁴ Il festival viene infatti definito «il ring della canzone milanese». GIOVETTI, «Nilla è regina ma l'urlo governa», cit.

¹⁹⁵ Cfr. TOMATIS, *Storia culturale della canzone italiana*, cit., pp. 57-58.

¹⁹⁶ ECO, «Introduzione a “Passaggio”», cit., p. 67.

performance (circa lo 0.3% dell'intero data set) [Tabella 5]. La scarsa incidenza in termini di eventi musicali dà l'idea di un utilizzo saltuario, minoritario rispetto alle altre funzioni assunte da questi luoghi. Nella sottocategoria rientra l'edificio che detiene il primato per la capienza massima sul territorio cittadino, ossia il Palazzo dello Sport, il quale poteva ospitare all'incirca 12000 spettatori.¹⁹⁷

Nome	Eventi	Capienza	Anno di apertura
Palazzo del Ghiaccio	12	2000	1923
Palazzo dello Sport	19	12000	1923

Tabella 5. Sottocategoria dei palazzetti.

L'epoca di costruzione dei due spazi, così come lo stile architettonico, coincidono. Il Palazzo del Ghiaccio (1923) venne costruito per iniziativa del Conte Alberto Bonacossa, campione nazionale di pattinaggio sul ghiaccio, di qui il nome e la destinazione d'uso originaria: con una superficie di circa 1800 metri quadrati il Palazzo fu per diverso tempo una delle piste di pattinaggio più grandi del mondo. Il Palazzo dello Sport (1923) venne invece progettato dall'architetto Paolo Vietti-Violi e fu il primo palazzetto sportivo al coperto della città. Edificato nei pressi della Fiera Campionaria, fa parte di un gruppo di edifici dedicati ad attività sportive costruiti nella medesima zona: l'Ippodromo del galoppo di San Siro (1920), lo Stadio di San Siro (1926), il Lido di Milano (1931) e il Velodromo Vigorelli (1935). In entrambi i "palazzi", dalle architetture in stile Liberty, il pubblico è disposto intorno al palco e non, come accade nel resto della categoria dei "teatri", in posizione frontale.¹⁹⁸

Questi, infine, sono situati ben al di fuori della Cerchia delle Mura, all'estremo opposto rispetto ai teatri/sale da concerto sull'asse del radiocentrismo milanese. Anche in questo caso, determinate condizioni performative corrispondono a un preciso profilo nella collocazione urbana, evidenziando la mediazione tra spazio della performance e tessuto urbano. Gli aspetti quantitativi

¹⁹⁷ Il numero è riportato in Giancarlo FUSCO, «Un orecchio a Mina e un occhio a Terruzzi», *Il Giorno*, 2 febbraio 1961. p. 10. Nel caso, invece, del Palazzo del Ghiaccio la capienza di 2000 sedute è deducibile da uno dei resoconti relativi al "Primo festival del rock and roll" del 1957, nel quale si parla di «duemila persone bloccate all'interno»; si tratta peraltro di un numero arrotondato per difetto, visto che i cancelli vengono chiusi nel tentativo di contingentare gli ingressi, non perché la sala abbia raggiunto la capienza massima. Cfr. nota 157, p. 66.

¹⁹⁸ L'unica eccezione è rappresentata dal teatro Sant'Erasmo, il primo teatro a scena centrale a livello europeo, inaugurato il 26 ottobre 1953. Cfr. MANZELLA, POZZI, *I teatri di Milano*, cit., pp. 218-222.

di questa correlazione sono visibili attivando specifici *layer* della mappa digitale [Figura 17], in grado di mettere a confronto localizzazione, capienza e numero di eventi musicali.

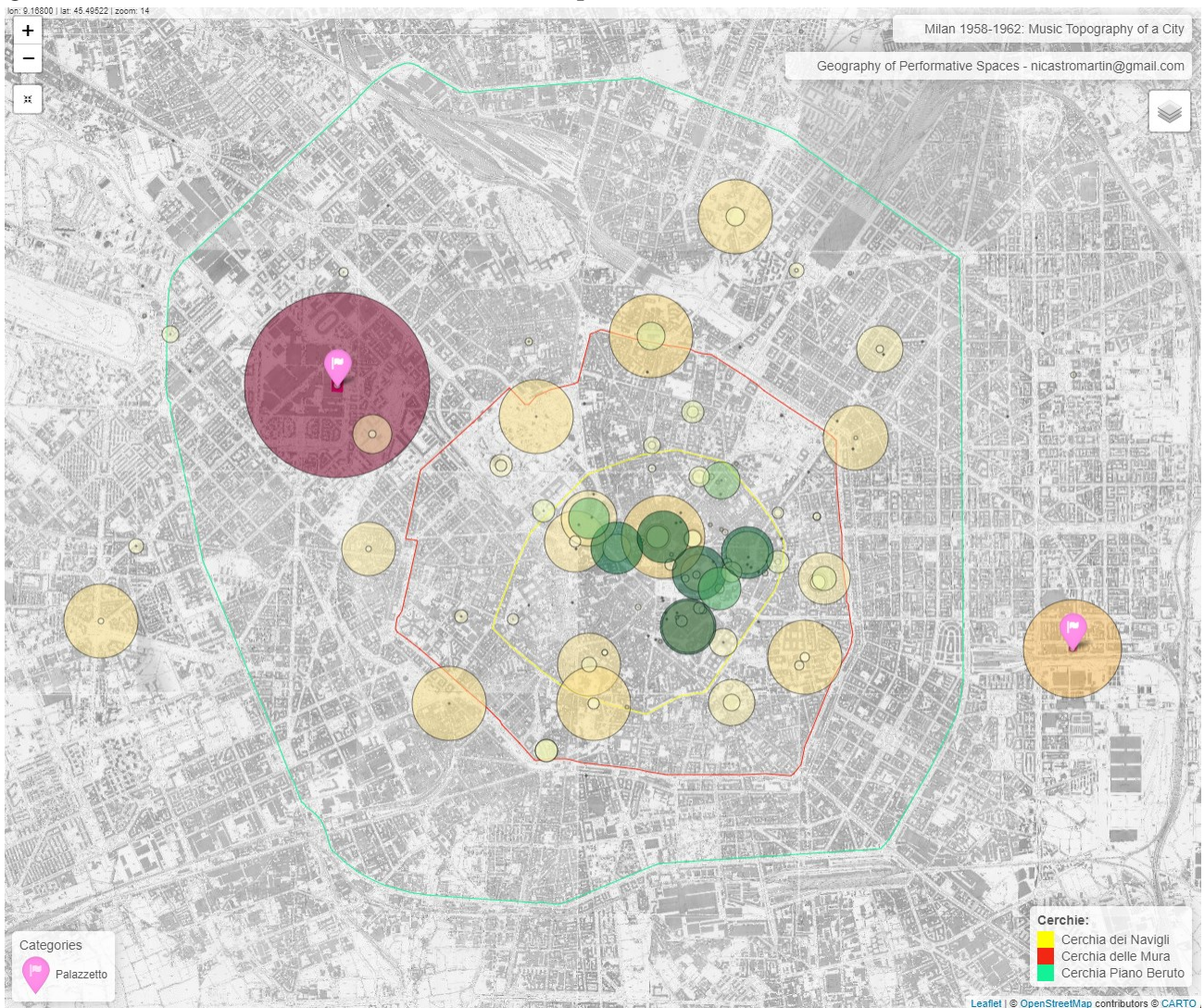


Figura 17. *Layer* dei palazzetti, combinato con una visualizzazione della capienza (in una scala dal giallo all’arancione) e del numero di eventi (in verde). Dal confronto tra questi due valori, espressi anche dal diametro dei cerchi geolocalizzati, è possibile notare come la quantità maggiore di eventi segnalati in “Oggi a Milano” si collochi all’interno della Cerchia dei Navigli. Al contrario i due palazzetti (segnalati dai *marker* rosa) sono collocati in aree periferiche e ospitano un numero assai inferiore di spettacoli; è evidente, inoltre, il primato in termini capienza del Palazzo dello Sport. Versione interattiva: <https://bit.ly/43dGHac>

Negli anni del *boom* la categoria dei palazzetti salta alle cronache per il già citato “Primo festival del rock and roll”, ospitato al Palazzo del Ghiaccio il 18 maggio 1957. È probabilmente a partire da questa data che le due sale vengono associate in quanto punto di riferimento per i giovani seguaci del nuovo genere. A tale proposito scrive Roberto Leydi sulle pagine dell’*Europeo* nel marzo del 1959:

È nelle sale da ballo frequentate dalle commesse e dai meccanici che si svolgono le competizioni più accese fra i ballerini del *rock’n roll*, ed è da questi locali che le turbe urlanti

dei fans [...] escono per riversarsi fra ali di robusti e allibiti poliziotti verso il Palazzo del Ghiaccio o quello dello sport, sedi abituali dei concerti di *rock'n roll*.¹⁹⁹

La fama di “sede abituale” di concerti rock and roll attribuita al Palazzo del Ghiaccio è confermata dalla pagina degli spettacoli, secondo la quali il palazzetto ospitò tre concerti dei Platters (il 10 e l'11 maggio 1958), il “2° Festival Internazionale del Rock and Roll” (il 31 maggio e l'1 giugno 1958), tre concerti di Bill Haley e «la sua orchestra» (l'11 e il 12 ottobre 1958), un «concerto Rock and Roll» con i Fraternity Brothers, Benny Joy e Big John Taylor (il 29 agosto 1959). Al contrario il Palazzo dello Sport non è la sede di alcun concerto specificatamente dedicato al genere, ma al massimo di una serie di eventi che coinvolgono il mondo della canzone in senso lato, come la finale della prima edizione della “Sei giorni della canzone” il 6 dicembre 1958.

Il fatto che un commentatore attento come Leydi li associ fornisce un indizio interessante e sembra sottintendere una comune frequentazione da parte di quegli «ambienti popolari della periferia»²⁰⁰ a cui l'autore si riferisce poco prima in riferimento al successo del nuovo genere. Una delle particolarità socio-spaziali dei palazzetti potrebbe essere dunque, grazie all'elevata capienza e al posizionamento periferico, la capacità di offrire spettacoli dal vivo a prezzi competitivi e di attirare fasce di pubblico diversificate.

Una conferma a questo proposito arriva dal confronto tra i due spettacoli offerti da Frank Sinatra a Milano il 25 e il 26 maggio 1962, rispettivamente al Teatro Manzoni e al Palazzo del Ghiaccio. Emilio Pozzi apre così la sua recensione del primo concerto:

Ieri sera Frank Sinatra ha stregato il pubblico di quella Milano che ha pagato diecimila lire una poltrona per applaudirlo. Sembrava che il pubblico delle «prime scaligere» si fosse trasferito al Manzoni, pronto a stendere, ai piedi di Sinatra, i visoni e i cincillà delle belle signore.²⁰¹

Poi il giornalista chiude scrivendo «questa sera Sinatra replicherà, per un pubblico più vario, al Palazzo del Ghiaccio»²⁰². Oltre alla capacità delle due sale – il Manzoni poteva ospitare all'incirca 850 persone, contro le circa 4000 del Palazzo –, a mantenere il costo di accesso contenuto²⁰³ contribuiscono anche le modalità con cui i palazzetti vengono temporaneamente messi in condizione di ospitare spettacoli musicali. Se, come ipotizza Frith, la «comodità e il lusso» di una

¹⁹⁹ Roberto LEYDI, «Per chi urla il juke-box», *L'Europeo*, 1° marzo 1959.

²⁰⁰ *Ivi*.

²⁰¹ Emilio POZZI, «Le sedicenni tradiscono i nuovi idoli per Sinatra», *Il Giorno*, 26 maggio 1962, p. 13.

²⁰² *Ivi*.

²⁰³ «Sinatra ripeterà il suo spettacolo al “Manzoni” e al “Palazzo del Ghiaccio” di Milano. I prezzi del “Manzoni” saranno analoghi a quelli dell'“Eliseo”, al “Palazzo del Ghiaccio” invece saranno più accessibili». «Spettacoli (benefici) a Roma e Milano», *Il Giorno*, 11 maggio 1962, p. 11.

sala contribuiscono a soddisfare le aspettative di «valore» sottointese al costo di un biglietto,²⁰⁴ nel caso del “Festival del Rock and Roll” del 1957 sono proprio le condizioni spartane offerte dal Palazzo del Ghiaccio come «le sedie di legno», il «palco rosso e polveroso» e la luce «gialla e squallida» a costituire gli elementi su cui si soffermano le cronache giornalistiche dell’evento.²⁰⁵ Anche quando il pubblico si accomoda sulle gradinate dalle quali si assiste usualmente agli eventi sportivi, e quindi non su sedute temporaneamente allestite, siamo comunque assai lontani dal comfort e dal lusso di un teatro di prosa o d’opera.

Ciò non vuol dire che anche nel caso dei palazzetti non fossero possibili articolazioni in termini di costi e posizionamento all’interno della sala. Grazie a un’inserzione pubblicitaria pubblicata sul *Il Giorno* il 5 dicembre 1958 possiamo avere un’idea precisa di quali fossero i costi dei biglietti di ingresso alla finale della “Sei giorni della canzone” ospitata al Palazzo dello Sport: «tribune» 500 lire, «poltroncine» 1200 lire, «poltrone numerate» 2500, «poltronissime d’onore numerate» 5000 lire. Se il prezzo minimo appare in linea con il costo d’ingresso delle serate precedenti, ospitate al cinema teatro Smeraldo,²⁰⁶ il prezzo massimo è più che triplicato, nonché dieci volte maggiore del costo in tribuna. Il fatto che queste differenziazioni di prezzo si traducevano, ancora una volta, in una distribuzione spaziale orientata socialmente è confermata da un articolo dedicato a un altro evento.

L’occasione è quella della “Sei giorni del ciclismo”, tenuta al Palazzo dello Sport dall’1 al 6 febbraio 1961, nella cui serata inaugurale si esibiscono Mina e, in apertura, i Brutos. Le particolarità di questa circostanza sono molteplici. Innanzitutto, il pubblico assiste a due diverse performance in contemporanea: la prima, sportiva, è una competizione ciclistica, la seconda, musicale, avviene su una pedana all’interno del circuito dove gareggiano gli atleti. Come si deduce da uno scatto fotografico, conservato presso l’archivio storico della Fiera di Milano [Figura 18],²⁰⁷ siamo di fronte a tre spazi differenti: nel centro troviamo il palco destinato ai musicisti, vicino al quale «un servizio di ristorante funziona ogni sera», con 550 coperti «esauriti ogni sera» e dai cui tavoli «il pubblico elegante segue la gara»²⁰⁸. Intorno al palco e alla zona ristorante si sviluppa la pista, costituita, come in un velodromo, da due brevi rettilinei e da due ampie curve inclinate per contrastare la forza centrifuga. Oltre il circuito troviamo, disposto a sua volta in maniera concentrica, un ovale su cui sono disposte le tribune da dove la maggioranza del pubblico osserva la competizione e l’esibizione musicale.

²⁰⁴ FRITH, “The materialist approach to live music”, cit.

²⁰⁵ ASPESI, «Milano si scatena», cit.

²⁰⁶ «PREZZI Smeraldo: poltronissime numerate L. 1500; poltrone numerate L. 1000; poltroncine L. 600; galleria L. 500», *Il Giorno*, 1° dicembre 1958, p. 8.

²⁰⁷ “Sei Giorni di ciclismo alla Fiera di Milano nel 1961”, in Archivio Storico Fondazione Fiera Milano, P_MS_1961_0076, <https://archiviositorio.fondazionefiera.it/oggetti/44620-sei-giorni-di-ciclismo-alla-fiera-di-milano-nel-1961>

²⁰⁸ Giancarlo FUSCO, «Corro in un catino foderato di visoni», *Il Giorno*, 3 febbraio 1961, pp. 16-17.



Figura 18. “Sei Giorni di ciclismo alla Fiera di Milano nel 1961”. Archivio Storico Fondazione Fiera Milano, 2 febbraio 1961.

Un’impressione di come interagissero tra loro queste tre dimensioni la possiamo trarre dalla penna di Giancarlo Fusco, il quale racconta così il momento che precede l’ingresso in scena dell’attesissima Mina:

L’atmosfera sportiva, i boati della folla che gremisce le gradinate (dodicimila testine, tutte eguali, simmetricamente allineate, come in un affresco di Massimo Campigli), l’incessante roteare dei ciclisti, hanno risvegliato nell’eroina delle “bolle blu” tutto il candore istintivo che le ha procurato, nel giro di pochi mesi, milioni di “fans” [...] mentre lo speaker annuncia la prima serie di volate, in programma per le 22.45, le due sillabe di Mina, scandite dalla folla, rimbalzano sulla pista e sul pubblico «sci sci» accampato in basso, fra i tavoli del ristorante.²⁰⁹

²⁰⁹ FUSCO, «Un orecchio a Mina e un occhio a Terruzzi», cit., p. 10.

È interessante come la particolare pluralità dello spazio performativo si articoli in una netta differenziazione tra due tipologie di pubblico: da una parte il pubblico elegante («sci sci»), collocato nel centro del padiglione, servito da camerieri e accomodato in tavoli ampiamente distanziati, dall'altra «la folla che gremisce le gradinate», una massa sulla cui indifferenziazione indugia lo scrittore («dodicimila testine, tutte eguali»). Oltre che per la collocazione, i due pubblici si contraddistinguono per gli atteggiamenti opposti: le teste che affollano le gradinate sono tutte «simmetricamente allineate» verso le due performance, delle quali sono compartecipi sonori, tramite «boati» o tramite il coro che scandisce «le due sillabe di Mina»; dalla fonte fotografica, invece, possiamo osservare come il pubblico elegante, su cui passivamente «rimbalzano» i cori della folla, vi appaia piuttosto disinteressato. Il paradosso di questi due spazi performativi incastonati in maniera concentrica è che il pubblico al centro risulta nettamente svantaggiato nel seguire sia la performance sportiva (se non con gravi giramenti di testa) sia quella musicale, alla quale molti danno le spalle.

Il fatto che nella zona centrale sia possibile bere e mangiare, serviti come in un ristorante, porta a ipotizzare una vicinanza prototipica all'ambiente esclusivo di un *night club*, dove i musicisti – qui visibili in smoking bianco – non costituiscono il focus principale degli avventori.²¹⁰ La differenza è che al posto di una piccola sala sotterranea, lontano da occhi indiscreti, ci troviamo al centro dell'attenzione di dodicimila spettatori.

Anche quello dello smoking non è un dettaglio secondario e ritorna in un passaggio successivo dell'articolo di Fusco, dove l'attenzione si sposta verso il promotore dell'iniziativa:

La grossa voce di Giovanni Borghi, promotore della «6 giorni», sorvolava, di tanto in tanto, come uno sciame di calabroni, la folla elegante del «centropista». Parla di «fagiani buttati giù in riserva», e di musica «ma quella classica, mica questa qui!». Qualcuno, a un certo punto gli chiese: «Come mai, commendatore, non si è messo in smoking?». «Mi, lo smoking?», fece lui. «Io, caro amico, se non lo sa, faccio parte di quelli lassù!». E indicò, col mento, il pubblico pigiato sulle gradinate dei popolari.²¹¹

Tra i diversi elementi di interesse, spicca il tentativo da parte di Borghi creare un canale tra due contesti socio-spaziali che più lontani non potrebbero essere: egli implica che tribune e centro pista sono in realtà collegati, resi comunicanti dalla prospettiva borghese della promozione di classe. Il sottotesto è quello della storia personale dell'imprenditore, emblematica, se vogliamo, degli anni del *boom*: figlio di un artigiano milanese trasformò la Ignis, una piccola azienda di famiglia specializzata in fornelli elettrici da cucina, nel secondo produttore nazionale di elettrodomestici;

²¹⁰ Questo aspetto verrà presentato nelle pagine seguenti. Cfr. pp. 101-115.

²¹¹ FUSCO, «Corro in un catino foderato di visoni», cit., p. 17.

determinante fu la scelta di investire, con grande anticipo, sulla produzione del frigorifero.²¹² Borghi è noto anche per le politiche aziendali da lui adottate, anch'esse altrettanto emblematiche: accentratore e paternalista intraprese molte iniziative a favore dei propri dipendenti ma impedì, ad esempio, la loro affiliazione ai sindacati.²¹³

Più che risultare convincenti, le parole riportate, che Fusco coglie con fine ironia interrompendo i discorsi su caccia e musica classica – in perfetto italiano – con un'improvvisa inflessione dialettale, non fanno altro che evidenziare ulteriormente la caratterizzazione socio-spaziale dei due pubblici. Pur apparentemente accumulati dagli stessi consumi, in questo caso il ciclismo e la canzone, gli «eleganti» e i «popolari» sono altamente distinti nel complesso contesto performativo qui presentato, traducendo con efficacia disarmante alcune dinamiche centrali nella società dell'epoca. Il pubblico seduto in tribuna assiste, infatti, anche a una terza performance, messa in scena sotto i propri occhi al pari delle altre due: quella del miraggio capitalista rappresentato dagli ospiti del ristorante. Accanto ad essi sono disposti i premi di un sorteggio, metafora realistica della promozione di classe: due divani “Relaxy”, due motorini “Vespa”, un'automobile Fiat “500” e una nuovissima Fiat “1500”.

3. I CINEMA TEATRO

3.1. Una categoria ibrida

Quella dei cinema teatro, così come venivano definite all'epoca alcune sale cinematografiche che alternavano proiezioni di pellicole a performance di tipo scenico-musicale, è una categoria ibrida. Questa sua natura si manifesta nella duplice presenza nel riquadro dei “teatri” e in quello dei “cinema”, per la quale può essere vista sia come terza e ultima sottocategoria tra quelle individuate all'interno dell'insieme dei “teatri”, sia come una categoria a parte.

Nome	Eventi	Capienza	Anno di apertura
Teatro Diana	3	2000	1925 (1908)
Cinema Carcano	90	1200	1927 (1914)
Cinema Gloria	8	1550	1928
Supercinema Alcione	67	1900	1932
Cinema Orfeo	1	2500	1921 (1914)
Teatro Smeraldo	212	3000	1940
Teatro Dal Verme	35	1850	primi anni Trenta (1872)
Teatro Elena	2	500	1954

²¹² Franco NASI, «Morto Borghi: dal nulla creò "l'impero del frigo», *La Stampa*, 26 settembre 1975, p. 11.

²¹³ Vittorio NOTARNICOLA, *Giovanni Borghi*, Milano, Longanesi, 1966.

Tabella 6. Sottocategoria/categoria dei cinema teatro in ordine cronologico. Dove presenti, gli anni tra parentesi indicano l'epoca di prima costruzione, nella forma di teatri, quelli al di fuori l'inizio dell'attività come cinema teatro. L'unica eccezione riguarda l'Orfeo, inaugurato inizialmente come cinema Pathé, il quale introduce la formula del cinema-varietà a partire dal 1921.²¹⁴

Un'avvertenza prima di procedere: con i cinema teatro ci avviciniamo a quei contesti la cui copertura all'interno della pagina degli spettacoli è, pur rilevante, meno frequente e dettagliata. La principale conseguenza è la segnalazione di alcuni eventi musicali tramite inserzioni pubblicitarie, senza un'indicazione precisa dell'orario o del numero di repliche, in maniera analoga a quanto accade per i *night club*. Ciò sembra accadere in modo particolare nel caso degli "avanspettacoli", ossia di performance dalla durata limitata tenute nel mezzo di due proiezioni.

<p>vatore e W. Bellodi - Ore 21.15. ANGELICUM: Riposo. CONVEGNO (Per i ragazzi): « Zuril, mago del giovedì » - Ore 17. (C.ia Stabile): « Yerma » di Garcia Lorca - Ore 21.15. DI VIA MANZONI (C.ia De Lullo-Falk-Guarnieri-Valli): « Il diario di Anna Frank » di Goodrich e Hackett - Ore 15.30 (prezzi familiari) - 21.15 precise (i ritardatari non avranno accesso in sala che alla fine del primo quadro). LIRICO (C.ia Osiris-Vianello): « I fuoriserie » di Puntoni e Terzoli - Ore 21.15. NUOVO: (C.ia Morelli-Stoppa): « Uno sguardo dal ponte » di A. Miller - Ore 21.15. ODEON (C.ia Calindri - Solari - Zoppelli-Franciosi): « Gelosia » di A. Saitta - Ore 21.15. OLIMPIA: Riposo. PICCOLO TEATRO (C.ia Stabile): « L'anima buona di Sezuan » di B. Brecht - Ore 21. PLANETARIO: « Osservazioni da compiere in marzo » - Ore 21. SANT'ERASMO (C.ia Stabile): « Il castello » di F. Kafka - Ore 21. SMERALDO (C.ia Dapporto-Scala-Teddy Reno): « L'adorabile Giulio » - Ore 21.15. DELLA FIABA: Riposo. CARLO PORTA: « Ona gabbia de matt » di C. Colombo e « La class di asen » di Ferravilla - Ore 21.15.</p>	<p>SMERALDO: Spettacolo teatrale. Seconde visioni ALCIONE (L. 200-250): « Femmine tre volte » S. Koscina, B. Valori - Comm. e Rivista ■ ■ ■</p> <div style="border: 1px solid black; padding: 5px; text-align: center;"> <p>ALCIONE - SUPERCINEMA Da oggi, e solo per 4 giorni MARISA DEL FRATE E LA SUA COMPAGNIA SULLO SCHERMO SILVA KOSCINA in FEMMINE 3 VOLTE GALLERIA L. 250</p> </div> <p>ARCOBALENO (L. 300-350): « 40 pistole » B. Stanwyck, B. Sullivan - Western ■ ■ ■ ■ ■ ASTOR (L. 300): « I dannati di Varsavia » (Kanal) - Dramm. ■ ■ ■ ■ ■ COLOSSEO (L. 300-350): « Lo scassinatore » J. Mansfield, M. Vichers - Drammatico ■ ■ ■ ■ ■ CORALLO (L. 300): « 40 pistole » B. Stanwyck, B. Sullivan - West. ■ ■ ■ ■ ■ DAL VERME (L. 350-400): « Pal</p>
---	---

Figura 19. «Oggi a Milano», *Il Giorno*, 3 marzo 1958, p. 10.

Quando, invece, lo spettacolo si svolge in autonomia rispetto alle proiezioni cinematografiche, questo è indicato nella pagina alla stregua di un qualsiasi evento ospitato nei "teatri", palesando la natura ibrida di questi luoghi. Osservando il ritaglio in Figura 19, possiamo cogliere il fenomeno in questione. Sulla destra, in grande, troviamo l'inserzione relativa a un avanspettacolo con Marisa del Frate al Supercinema Alcione; sopra di essa, in piccolo, vengono indicate le specifiche del film in proiezione, seguite dall'espressione «e Rivista». Sulla sinistra, nel riquadro dei "teatri", è segnalata una replica della commedia musicale *L'Adorabile Giulio*, ospitata al cinema teatro

²¹⁴ Giuseppe RAUSA, Willy SALVEGHI, "Cinema Pathé - cinema Orfeo - Orfeo Multisala", consultato il 31/8/2023, http://www.giusepperausa.it/cinema_orfeo.html

Smeraldo. In questo secondo caso il cinema teatro è considerato un teatro a tutti gli effetti, come confermato dal fatto che, nel riquadro relativo ai cinema di prima visione nell'angolo in alto a destra, alla voce Smeraldo troviamo indicato «spettacolo teatrale».

Il punto di partenza per la descrizione dei tratti salienti di questa tipologia ibrida sarà il racconto di uno dei musicisti intervistati, Natale Massara, che, in quanto componente de *I Ribelli* si è spesso esibito all'interno di queste sale:

Il cinema teatro...io in particolare mi ricordo lo Smeraldo, che poi ad un certo punto è stato sfruttato anche più come teatro che come cinema. Proprio perché erano cinema teatro il palco non era mai più di tanto grande, ci stavano quattro amplificatori e una batteria perché poi veniva giù lo schermo. Nei locali piccoli era un disastro perché dovevi accontentarti di mettere gli strumenti dove potevi, nei locali più grandi, come lo Smeraldo, potevi farlo in maniera più tranquilla e potevi mettere tutti gli strumenti. Proiettavano il cinema e poi tu facevi il tuo concerto di tre quarti d'ora/un'ora, non era niente di più. Lo facevano al pomeriggio e alla sera. Se era un festival del rock and roll però no, era proprio un festival dove c'erano tanti cantanti e lo spazio era occupato da questi cantanti.²¹⁵

Potremmo dedurre che i cinema teatro, ritornando alla categorizzazione di Kronenburg,²¹⁶ siano spazi solo temporaneamente adattati alla performance musicale. In realtà, una parte consistente di questi spazi è stata costruita nell'epoca di massimo successo dell'avanspettacolo in Italia, tra gli anni Trenta e Quaranta, e prevede fin dalla sua progettazione un'alternanza tra proiezioni e performance [Tabella 6]. In questa fase ad essere prioritari sulle proiezioni sono gli spettacoli dal vivo, come testimonia un invito allo Smeraldo degli anni '40 riportato nel volume *I Cinematografi di Milano*²¹⁷ che, tra le ragioni per cui frequentare il nuovo teatro, scrive: «perché vi offre i più grandiosi spettacoli di varietà, unici nel suo genere, accompagnati da filmi della migliore produzione»; dell'argomento scrive Ermanno Contini su *Il Dramma* nel dicembre 1935:

Da principio esso era veramente un avanspettacolo offerto al pubblico dalle maggiori sale cinematografiche in aggiunta al film che restava il nucleo maggiore del programma; ma a poco a poco [...] ha finito nella maggior parte dei casi per dilugare, prendere il sopravvento e formare il pezzo forte del programma dei cinema di secondo e di terzo ordine nei quali il film è adesso ridotto ad essere un complemento dello spettacolo di varietà. Si sono, dunque, invertiti i termini: dai due o tre numeri di caffè concerto, dal breve bozzetto comico e

²¹⁵ Martin NICASTRO, "Intervista a Natale Massara", 15 marzo 2022, <https://musictopography.github.io//interviews/>, minuto 7.12-8.23.

²¹⁶ KRONENBURG, *Live architecture: Venues, stages and arenas for popular music*, cit., p. 5.

²¹⁷ Alberto LORENZI, *I cinematografi di Milano*, Milano, Mursia, 1970, p. 154.

parodistico, si è giunti ad un programma vasto e completo di rivista o di operetta che dura due ore buone e impiega un notevole numero di esecutori e di suonatori.²¹⁸

Questi cinema possiedono veri e propri palchi, più o meno ampi, in grado di ospitare sia performance musicali sia l'allestimento di scenografie. Sono, inoltre, attrezzati in maniera simile ai teatri/sale da concerto, come provato da alcuni degli eventi ospitati negli anni del *boom*: lo Smeraldo, per esempio, ospita una commedia musicale, come la già citata *L'Adorabile Giulio* (data nelle settimane precedenti al Lirico), oppure viene adattato per la messa in scena di alcune opere liriche a cavallo tra aprile e maggio 1958. Il Dal Verme offre il suo palco ai concerti di Duke Ellington e la sua orchestra, il 17 novembre del 1958.

Anche per quanto riguarda le modalità di distribuzione del pubblico è possibile riscontrare alcune analogie. Dall'osservazione delle planimetrie che i cinema teatro maggiori, come lo Smeraldo o l'Alcione, possiedono la medesima struttura bipartita dei teatri/sale da concerto più moderni. Se valutiamo i numeri relativi alla capienza notiamo che anche i cinema teatro condividono due tipi diversi di profilo spaziale, ossia quello della grande sala – sia lo Smeraldo che la Scala hanno all'epoca una capienza stimata di 3000 spettatori – oppure di piccola sala, con il Teatro Elena che può accogliere un numero di ospiti analogo a quello del Teatro dell'Arte o del Piccolo Teatro. Questa compresenza tipologica è coerente con la testimonianza di Massara, il quale parla della coesistenza di «locali piccoli» e «locali grandi, come lo Smeraldo»²¹⁹.

Se non considerassimo la compresenza di proiezioni e performance, i cinema teatro potrebbero sembrare difficilmente distinguibili dai teatri/sale da concerto. In aggiunta a ciò, i cinema teatro rappresentano l'anello di congiunzione nel passaggio tra “teatri” e cinema, la quale però non va letta solo in una direzione, ma piuttosto come un'oscillazione diacronica tra i due poli. Prendiamo il caso, ad esempio, del Teatro Dal Verme. Costruito nel 1872, dotato della consueta forma a ferro di cavallo e di due ordini di palchi, è dedicato inizialmente alla lirica per poi diventare, dopo l'acquisizione da parte della Società Suvini-Zerboni negli anni '30, un cinematografo nel quale le proiezioni vengono regolarmente abbinate a riviste.²²⁰ Gravemente danneggiato nel corso dei bombardamenti riapre, ristrutturato con una più moderna forma bipartita ed un palco notevolmente ridotto, nel 1947: negli anni seguenti gli spettacoli dal vivo si riducono progressivamente – già negli anni del *boom* sono una piccola percentuale del totale – finché il Dal Verme non diventa un cinema a tutti gli effetti. Dopo la chiusura, nel luglio del 1984 viene ristrutturato dal Comune di Milano, che lo acquista nel 1981 con l'obiettivo di trasformarlo in una

²¹⁸ Ermanno CONTINI, *Il Dramma*, dicembre 1935, citato in «Aspetti sociali», *Cineomnia*, II/1, 15 gennaio 1936, pp. 6-7.

²¹⁹ NICASTRO, “Intervista a Natale Massara”, cit.

²²⁰ Giuseppe RAUSA, Willy SALVEGHI, “Cineteatro Dal Verme”, consultato il 3/8/2023, http://www.giusepperausa.it/cinema_dal_verme.html

sala da concerti. Inaugurato nel 2001, oggi è la sede della Fondazione Pomeriggi Musicali e della sua orchestra sinfonica.

Esistono però elementi fortemente prototipici in grado di distinguere, perlomeno negli anni del miracolo economico, i cinema teatro dal resto delle sale. Uno di questi è senz'altro la tipologia di generi musicali ospitati: da un confronto globale delle relazioni tra generi e contesti performativi risulta evidente come i cinema teatro si collochino all'estremità opposta rispetto a sale come la Scala, mentre una posizione intermedia, ma sempre distinta, è occupata dal Lirico e dal Nuovo. Questo accade perché, anticipando una discussione che verrà portata avanti nel dettaglio nel prossimo capitolo,²²¹ i cinema teatro sono destinazione abituale delle pratiche legate alla canzone, al rock and roll e alla rivista, repertori ai quali la Scala è, ad esempio, completamente estranea.

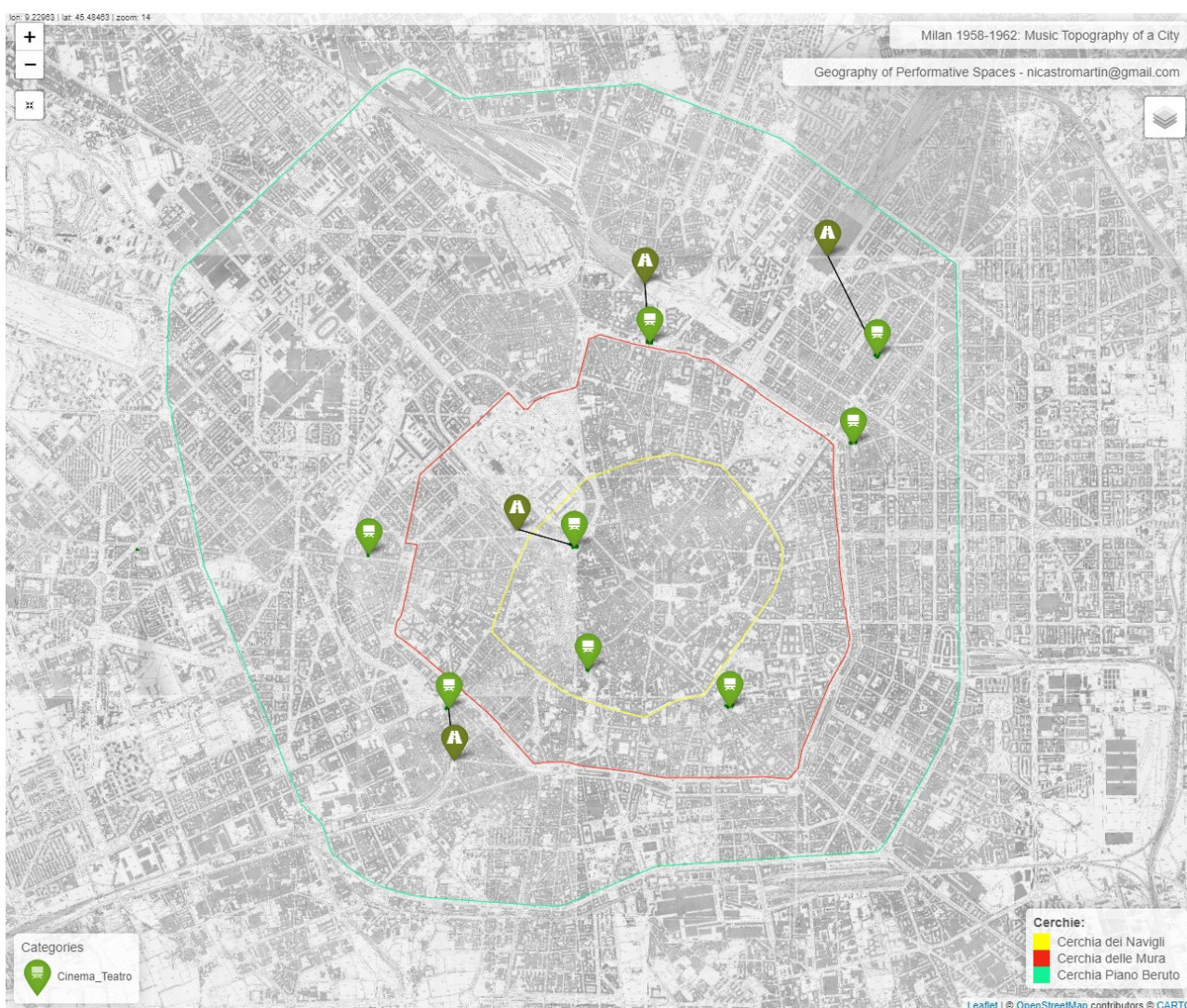


Figura 20. Layer dei cinema teatro. Risulta evidente il posizionamento ai limiti della Cerchia dei Navigli e lungo il confine esterno di quella dei Bastioni. La visualizzazione sottolinea, inoltre, la prossimità con le principali stazioni ferroviarie urbane (in verde scuro). Versione interattiva: <https://bit.ly/43dGHac>

²²¹ Cfr. Capitolo 3, pp. 132-135. La visualizzazione a cui si fa riferimento è consultabile a questo link: <https://bit.ly/3T6qjVh>

Un altro tratto di distinzione è il posizionamento all'interno della città, elemento che, anche in questo caso, rientra a far parte della complessa mediazione che lega spazio performativo e spazio urbano. Consultando la mappa [Figura 20] scopriamo come ben cinque sale, (Orfeo, Gloria, Smeraldo, Diana e Puccini) siano situate subito al di fuori della Cerchia delle Mura; una sala, il Carcano, è posizionata al suo interno, e solo due (Dal Verme e l'Alcione), rientrano della più centrale Cerchia dei Navigli, collocandosi peraltro vicino al suo limite esterno. Rispetto a quanto scritto in precedenza a proposito dei teatri/sale da concerto, la situazione appare opposta, con i cinema teatro decisamente più prossimi alle periferie della città.

Possiamo, inoltre, notare come l'Orfeo, lo Smeraldo, il Dal Verme e il Puccini si trovino nelle immediate vicinanze delle principali stazioni ferroviarie attive a Milano all'epoca: queste sale si collocano, rispettivamente, a pochi minuti a piedi dalla stazione di Porta Genova, della stazione di Porta Garibaldi, della stazione di Milano Cadorna e di quella Centrale, con le quali sono collegate nella visualizzazione attraverso l'uso di una linea. Si tratta di un dato interessante, che avvicina ulteriormente questi luoghi alle aree suburbane e ai comuni limitrofi, visto che una delle principali conseguenze del radiocentrismo della città è la difficoltà nell'accesso alle cerchie centrali a partire da quelle più esterne, dove abitano ampie fasce di popolazione. Tra i mezzi che rendono possibile il movimento dall'esterno all'interno, come vedremo nel capitolo dedicato alla mobilità urbana, il più accessibile è proprio il treno.²²² Questo tratto distintivo, con un esplicito riferimento alla posizione intermedia tra centro e periferia, così come alla vicinanza ai mezzi di mobilità pubblica, è messo in luce nell'invito promozionale al cinema teatro Smeraldo già citato in precedenza: «Perché il cinema teatro Smeraldo sarà il vostro ritrovo preferito [...] Perché la sua ubicazione consente il facile accesso dal centro e dalla periferia, mediante numerosi mezzi pubblici di locomozione».²²³ Un'ulteriore fonte pone, infine, la questione della particolare collocazione nello spazio urbano dei cinema teatro, mettendo in diretta correlazione il successo della pratica dell'avanspettacolo negli anni '30 con l'apertura di numero elevato di nuove «sale periferiche» accessibili dai «rioni»:

Domanderete: come ha potuto questa forma minima di teatro giungere a tanta importanza, in breve tempo e quasi alla chetichella? Passando da due o tre numeri di varietà a vere operette, o fantasie o parodie che dureranno anche più di un'ora; col favore del pubblico che al solo prezzo del biglietto per il cinematografo ha diritto anche ad un altro programma; con il moltiplicarsi delle sale periferiche frequentate da un pubblico fisso, ma sempre più numeroso, dei rioni.²²⁴

²²² Cfr. Capitolo 3, pp. 196-204.

²²³ LORENZI, *I cinematografi di Milano*, cit., p. 154.

²²⁴ Lucio RIDENTI, *Il Dramma*, marzo 1936.



Figura 21. *Il Giorno*, «Oggi a Milano», 26 ottobre 1958. Nell'estremità inferiore è visibile l'indicazione del prezzo del biglietto.

I costi dei biglietti sono più contenuti rispetto alle altre tipologie di “teatro” e non risentono di particolari differenziazioni interne come accade nel caso dei teatri/sale da concerto. È rilevante, però, la distinzione in termini di prezzo tra gli avanspettacoli collocati tra due proiezioni e gli spettacoli da esse autonomi. In un’inserzione proveniente dall’edizione del *Giorno* del 26 ottobre 1958 [Figura 21], si pubblicizzano quelle che vengono presentate come «tre ore di spettacolo senza film», con chiaro riferimento al fatto che non si tratta un intermezzo. In questo caso il costo, diviso tra platea e galleria, è rispettivamente di 600 e 400 lire – in linea con quello di un posto in tribuna al Palazzo dello Sport durante la serata finale della “Sei giorni della canzone”²²⁵.

Nell’inserzione relativa invece all’avanspettacolo con protagonista Marisa del Frate, ospitata all’Alcione, i prezzi sono 250 per la platea e 200 per la galleria, e includono sia la proiezione cinematografica sia la rivista, così come accadeva negli anni Trenta. Questi prezzi, che detengono il primato per essere i più economici dell’intero *data set*, coincidono grossomodo con quelli delle

²²⁵ Cfr. p. 86.

proiezioni nelle sale delle «secondhe visioni» e delle «altre visioni», il cui costo varia da un minimo di 100 lire ad un massimo di 350.²²⁶

Secondo un'indagine ISTAT del 1961, sono più di 2 milioni gli italiani che vanno ogni giorno al cinema;²²⁷ secondo una statistica Doxa, nel 1957 il 60% dei giovani italiani assiste almeno una volta a settimana a una proiezione, con un picco del 89% nell'ambito dei comuni oltre i 100.000 abitanti.²²⁸ Del cinema, intermezzi e spettacoli condividono anche gli orari, con una peculiarità che li distingue ulteriormente dai "teatri": mentre questi offrono un secondo spettacolo pomeridiano unicamente alla domenica, i cinema teatro propongono una performance pomeridiana tutti i giorni della settimana, arrivando a tre spettacoli giornalieri durante il sabato e la domenica. È quanto accade, per esempio, nel caso della programmazione dei "Grandi Spettacoli Internazionali" allo Smeraldo, la cui inserzione segnala per i «Giorni Festivi» rappresentazioni alle 15.00, alle 18.00 e alle 21.30 [Figura 20]. La frequenza degli spettacoli pomeridiani e la particolare concentrazione di repliche nei fine settimana è un ulteriore tratto prototipico della categoria: come vedremo nel quarto capitolo essa è rivolta a un pubblico di giovani e lavoratori, per i quali gli spettacoli serali infrasettimanali sono di difficile accesso, specialmente se si tratta di pendolari.

A conclusione di questa disamina dei tratti generali dei cinema teatro, torniamo brevemente alle parole di Natale Massara. Molte delle caratteristiche appena discusse sono presenti anche nella percezione di un musicista che vi suonava con regolarità: la continuità con la categoria dei "teatri" («mi ricordo lo Smeraldo, che poi ad un certo punto è stato sfruttato anche più come teatro che come cinema»), la coesistenza di avanspettacoli inseriti fra due proiezioni e di spettacoli da esse autonomi («Proiettavano il cinema e poi tu facevi il tuo concerto di tre quarti d'ora/un'ora [...] Se era un festival del rock and roll però no, era proprio un festival dove c'erano tanti cantanti e lo spazio era occupato da questi cantanti»), la particolarità della doppia esibizione sia al pomeriggio che alla sera («Lo facevano al pomeriggio e alla sera»).

3.2. Billie Holiday al cinema teatro Smeraldo

Cercando di entrare nel dettaglio delle condizioni performative dei cinema teatro, ci occuperemo di un altro caso in cui performance e contesto spaziale risultano incompatibili. L'evento in questione si svolge nell'ambito della prima tournée italiana di Billie Holiday, attesa con fibrillazione sulle pagine de *Il Giorno* già nelle settimane precedenti.²²⁹ A pochi giorni dall'arrivo della cantante, Arrigo Polillo manifesta, però, alcune perplessità:

²²⁶ Nella pagina degli spettacoli de *Il Giorno* sono infatti indicate con precisione le proiezioni programmate giorno per giorno nei cinema milanesi, costo del biglietto di ingresso compreso.

²²⁷ I dati sono riportati in CRAINZ, *Storia del miracolo italiano*, cit., p. 148.

²²⁸ Ivi. I dati statistici provengono a loro volta da Luzzato FEGIZ, *Il volto sconosciuto dell'Italia*, Milano, Giuffrè, 1966, p. 393.

²²⁹ «La stagione jazzistica in Italia, cominciata un po' in sordina [...] promette per il prossimo futuro dei concerti di vivo interesse. Sono infatti previste, per la fine di novembre, due tournée: una con la celebre cantante negra Billie Holiday, ed una col quintetto dei Jazz Messengers», *Il Giorno*, 14 ottobre 1958.

Giungerà a Milano, tra qualche giorno, la cantante nera Billie Holiday, che darà alcuni «recital», accompagnata dal proprio pianista, al Teatro Smeraldo, dal 3 al 9 novembre. A quanto si può giudicare dalla modesta pubblicità fatta fino ad ora, non si direbbe che suo arrivo si annetta troppa importanza [...] Allo Smeraldo dividerà con lei il programma Fausto Cigliano, il romantico cantore di canzoni napoletane, dal sorriso di bravo ragazzo. Non si sarebbe potuto immaginare un più stridente contrasto: da Harlem a Mergellina la distanza è veramente infinita. Tanto che, se il contrasto fosse intenzionale (cosa di cui dubitiamo molto), sarebbe persino letterariamente prezioso.²³⁰

Lunedì 3 novembre è il giorno della prima esibizione pomeridiana, seguita poi da una seconda esibizione serale nel rispetto delle consuetudini dei cinema teatro. Il resoconto della prima performance è a firma di Gian Mario Maletto, che sulla pagina degli spettacoli scrive:

La sua fierezza dev'essere ben grande [...] se la Billie d'oggi sa portare avanti impavida un programma di dieci canzoni tra i berci e gli gnaulii di un pubblico che non è preparato alla sua assenza di comunicativa ed al suo stile d'oggi, che, perduta la vivacità degli effetti, è ciò che di meno commerciale si possa immaginare, con quell'assenza di linea melodica. Billie non concede nulla alla platea, nemmeno nel repertorio, privo di qualsiasi «standard», di qualsiasi «best-seller»: canta per gli «happy few», per chi la sa capire e tira al termine, moralmente vittoriosa quanto apparentemente sconfitta [...] Abbiamo già altra volta criticato queste ibride simbiosi tra un artista di jazz e uno di musica leggera che in questo caso era il bravo, misurato, simpatico Fausto Cigliano. Un pubblico fatto su misura per questo genere, e per il contorno avanspettacolistico (imitatore, acrobata, presentatori pur volenterosi tutti), non ha il dovere della pazienza del resto. Così non vuol sentire ciò che di Billie Holiday gloriosamente resta, conturbante e talora senz'altro piacevole all'orecchio educato.²³¹

Quanto all'esibizione serale, la cantante non riesce neppure a concludere la sua scaletta, sovrastata dalle proteste del pubblico, e viene licenziata dall'organizzatore dell'evento:

Ieri sera era in programma un secondo spettacolo. Quando Billie è comparsa sul palcoscenico, e ha incominciato a cantare, si sono levate urla di scherno, e i fischi tentavano di sopraffare la voce della coraggiosa Holiday. Dopo le prime canzoni, il direttore del

²³⁰ Arrigo POLILLO, «Arriva Billie Holiday», *Il Giorno*, 28 ottobre 1958, p. 6.

²³¹ Gian Mario MALETTTO, «Il canto "spiacevole" della grande Holiday», *Il Giorno*, 4 novembre 1958, p. 6.

locale ha proposto a Billie di scomparire dal palcoscenico. Ed ha deciso di «protestare» la cantante.²³²

Gli elementi di interesse che emergono da questa ricostruzione sono molteplici. Innanzitutto, dal tono e dalle parole utilizzate dal giornalista è facile dedurre come il pubblico abituale dello Smeraldo fosse un pubblico popolare, ai suoi occhi caratterizzato dall'essere rumoroso, musicalmente non «educato» e dal gusto «commerciale».²³³ Ciò conferma quello che già era evidente a partire dalle considerazioni sull'accessibilità, spaziale, oraria ed economica, dei cinema teatro; insieme ai due palazzetti, essi costituiscono il polo meno elitario nel circuito dei “teatri” milanesi.

La seconda considerazione è che non tutti i generi musicali sembrano essere compatibili con ogni contesto performativo, al punto da provocare l'interruzione forzata e la sospensione immediata delle repliche dello spettacolo della Holiday: come vedremo esaminando le relazioni di rete che si intrecciano tra luoghi, performer e generi,²³⁴ alcune tipologie di spazio sono più selettive, altre invece più duttili e aperte alla commistione di pratiche differenti.

In sintesi, la performance di Billie Holiday è un insuccesso non perché il pubblico non avesse abbastanza gusto, educazione o pazienza, ma perché, come in realtà notato da Maletto stesso, la celebre jazzista non è in grado di offrire ciò che viene richiesto in una circostanza performativa di questo genere. Gli spettatori di un cinema teatro, anche se su un piano differente rispetto ai performer, sono e vogliono essere attivamente presenti nel corso della performance, anche manifestando la propria presenza con un notevole volume sonoro. Sebbene non arrivino a superare fisicamente la barriera del palco, la oltrepassano acusticamente, aprendo un canale. Ciò significa che, da una parte, essi si aspettano che questa presenza venga riconosciuta e che l'interprete vi interagisca; dall'altra parte comporta l'esigenza che gli esecutori sul palco siano in grado di produrre un volume sonoro di un'intensità paragonabile.

La Holiday, qui a fine carriera,²³⁵ non ha i mezzi per sostenere un palco di questo tipo («perduta la vivacità degli effetti»), nonostante sia amplificata, ma neanche forse l'interesse, complice sicuramente la barriera linguistica, a intrattenere il pubblico con altri mezzi che non siano quelli musicali («Billie non concede nulla alla platea: canta [...] e tira al termine»). Il fatto che il volume, o più in generale la carica cinetica dell'esibizione, giochi un ruolo importante in questo tipo di contesto è confermato quando, circa un mese dopo, il trio di Giorgio Gaslini si esibisce nel corso della terza serata della “Sei giorni della canzone”, ospitata circa un mese dopo sempre allo

²³² *Ivi*.

²³³ Polillo, raccontando nella sua autobiografia l'episodio, lo definisce «un teatrone frequentato da un pubblico popolare». Arrigo POLILLO, *Stasera jazz*, Santarcangelo di Romagna, Polillo, 1978, pp. 93.

²³⁴ Cfr. Capitolo 3, pp. 135-138.

²³⁵ Morirà ammanettata al letto di un ospedale pochi mesi dopo, vittima ancora una volta di razzismo.

Smeraldo. L'anonimo recensore si riferisce apertamente al precedente fallimento di Holiday e scrive:

Ancora una volta, la galleria è stata la protagonista. Rumorosa e intemperante, ha fatto sentire il suo peso, protestando per le defezioni di Nunzio Gallo, Luciano Virgili e Luciano Taioli, urlando il suo incitamento a Narciso Parigi e a Giorgio Consolini e dimostrando infine – era la prova d'appello dopo l'insuccesso di Billie Holiday – di non avere un palato sufficientemente educato per il jazz puro. Il tiepido successo del trio di Giorgio Gaslini (soltanto un assolo di Gil Cuppini ha scatenato la galleria) è una riprova che certo jazz, raffinato e rarefatto, non può essere di casa allo Smeraldo.²³⁶

Vediamo ritornare il riferimento alla «galleria», che coincide con un tariffario differenziato per la vendita dei biglietti,²³⁷ mentre notiamo come, all'interno del set «rarefatto» della formazione di Gaslini, l'unico momento ad avere riscosso il successo della porzione «intemperante» del pubblico è un assolo di batteria. Un esempio opposto è quello di Adriano Celentano, ospite abituale dei cinema teatro, le cui strategie di direzione delle energie del pubblico sono ricordate da Gian Franco Reverberi, con cui ha suonato in una fase iniziale della sua carriera:

Una volta siamo andati a fare una serata con Adriano Celentano e nessuno lo conosceva [...] tocca a noi e saliamo sul palcoscenico. Per dirti la genialità di Adriano: ad un certo punto siamo tutti pronti per incominciare e Adriano dice “no, no, facciamo un pezzo in si bemolle”, e noi “Ma Adriano sono quindici giorni che proviamo”, “No, no facciamo un pezzo nuovo”. E continuava a perdere tempo. La gente per un po' è rimasta ad aspettare e poi ha incominciato ad agitarsi, a innervosirsi, a fischiare e lui ha lasciato che si innervosissero. Ad un certo punto, quando erano tutti rivolti verso di noi, incazzati neri, è partito “One, two, three, four! (canta un motivo rock and roll)”. Ha tramutato il nervosismo in entusiasmo e non solo: ha fatto in modo che tutti fossero rivolti verso di noi. Chiaramente poi è partita tutta la sala...²³⁸

Anche se in questo caso il racconto è ambientato in una non precisata sala da ballo milanese, è emblematico del diverso approccio alla performance da parte di Celentano, che proprio la settimana successiva al flop di Holiday si esibirà con successo allo Smeraldo, con lo stesso impresario e nel corso della stessa manifestazione. Le parole utilizzate da Reverberi per descrivere l'umoralità degli spettatori, in bilico tra «nervosismo» e «entusiasmo», ricordano quelle dei giornalisti dell'epoca, i quali non perdono occasione di condannare la «rumorosità» e

²³⁶ «A metà strada la sei giorni», *Il giorno*, 4 dicembre 1958, p. 10.

²³⁷ Cfr. p. 83 e nota 208.

²³⁸ NICASTRO, “Locale sconosciuto”, *Milan 1958-1962: Music Topography of a City (videomap library)*, cit.

l'«intemperanza» del pubblico in un ambito performativo, quello del “concerto”, in cui si aspetta che gli spettatori obliterino, controllando le proprie pulsioni, la propria presenza acustica per consentire la contemplazione silenziosa della performance musicale. Sebbene la modalità del concerto sette-ottocentesco attraversi trasversalmente tutto lo spettro dei “teatri”, possiamo affermare l'esistenza di diverse sue declinazioni, in un continuum dove il polo del cinema teatro corrisponde al minimo di impermeabilità tra performer e spettatori, mentre il teatro propriamente detto, insieme alla sala da concerto, al suo massimo. A mediare questa variabile sono le caratteristiche socio-spaziali individuate in precedenza, tra le quali spicca la collocazione nella struttura radiocentrica di Milano.

La riprova della rilevanza di queste differenze è il felice epilogo delle vicende milanesi di Billie Holiday: subito dopo essere stata “protestata” dall'impresario dello Smeraldo, viene accolta da un piccolo gruppo di appassionati, tra i quali lo stesso Polillo,²³⁹ che la invitano a visitare insieme uno dei night club di riferimento per il jazz moderno a Milano, la Taverna Messicana, dove con regolarità venivano accompagnati i jazzisti stranieri di passaggio in città dopo i loro concerti. Lì fa conoscenza del quintetto di Basso e Valdambri e, secondo il racconto di Gianni Cazzola,²⁴⁰ canta per una ventina di minuti con la formazione residente. Nel corso della serata nasce l'idea di organizzare un concerto riparatore, così il pubblicitario Mario Fattori e il critico Pino Maffei affittano per la domenica della stessa settimana il Teatro Gerolamo, che aveva inaugurato la ripresa della sua attività, dopo essere stato rilevato da Paolo Grassi, nell'aprile dello stesso anno.²⁴¹

Con la collaborazione del Quintetto Basso-Valdambri, Billie Holiday si esibisce nuovamente a Milano alle 16.00 e alle 21.30 del 9 novembre 1958, in un piccolo teatro costruito nel 1868 con una capienza di circa 200 persone, collocato nel pieno centro della città, che si distingue per la sua straordinaria capacità di ospitare generi musicali tra loro diversi.²⁴² Secondo il racconto di Polillo gli spettacoli sono un successo nonostante il brevissimo preavviso:

Quella sera le strutture del teatrino furono messe a dura prova dalla folla che lo riempì: eppure le balconate [...] ressero bene. Quanto a Billie, si impegnò a fondo, e diede uno splendido, commovente, recital. Il pubblico le tributò ovazioni trionfali. In quel teatrino così piccolo ciascuno aveva l'impressione di poterla abbracciare. E sembrava che volesse farlo.²⁴³

²³⁹ Polillo racconta il suo punto di vista sulla vicenda nella sua autobiografia. POLILLO, cit., pp. 93-95.

²⁴⁰ Luigi BOLOGNINI, «Gianni Cazzola: "Quando Billie Holiday mi accarezzò la schiena per aver suonato con lei"», *Repubblica*, 9 novembre 2018.

²⁴¹ Più esattamente il 17 aprile, con un recital di Germaine Montero.

²⁴² Cfr. Capitolo 3, pp. 137-141.

²⁴³ POLILLO, *Stasera jazz*, cit., p. 95.

4. NIGHT CLUB, DANCING E WHISKY A GO-GO

4.1. I night club: una «topografia delle luci al neon»

La definizione di “night club” individua nello spazio milanese degli anni del *boom* un insieme particolarmente rilevante di locali (38) [Tabella 7], la cui collocazione si concentra all’interno della zona più interna della città [Figura 22]. Ben il 71% del campione si trova nei limiti della Cerchia dei Navigli e solo il 5% è racchiuso tra questa e la più ampia Cerchia delle Mura.

Nome	Eventi	Nome	Eventi
Arethusa	0	Lido	4
Astoria	12	Lido Trianon	23
Caprice	0	Montemerlo Rendez-Vous	1
Caravella	0	Moulin Rouge	0
Chet Baker Club	0	Night Club 68 (Milan Nouveva)	8
Cocodrillo	0	Odeon Giardino	17
Conty Grill (Continental)	1	Piccolo bar	2
Derby Club	1	Porta d'Oro	5
El Flamingo	1	Punta dell'Est	1
El Maroco	41	Ristorante Grande Italia	4
Embassy Club	0	Sans Souci	1
Europa Club	1	Santa Tecla Saloon	16
Florida	2	Shangai	0
Gatto Verde	4	Star Jolly Club	2
Hotel Cavalieri	5	Stork	0
Hotel Principe & Savoia	2	Taverna della giarrettiera	1
La Bagatelle	1	Taverna Duomo (Gran Hotel Duomo)	14
La Barca d'Oro	1	Taverna Messicana	1
Le Roi	2	Trocadero	33

Tabella 8. Categoria dei *night club*, in ordine alfabetico.

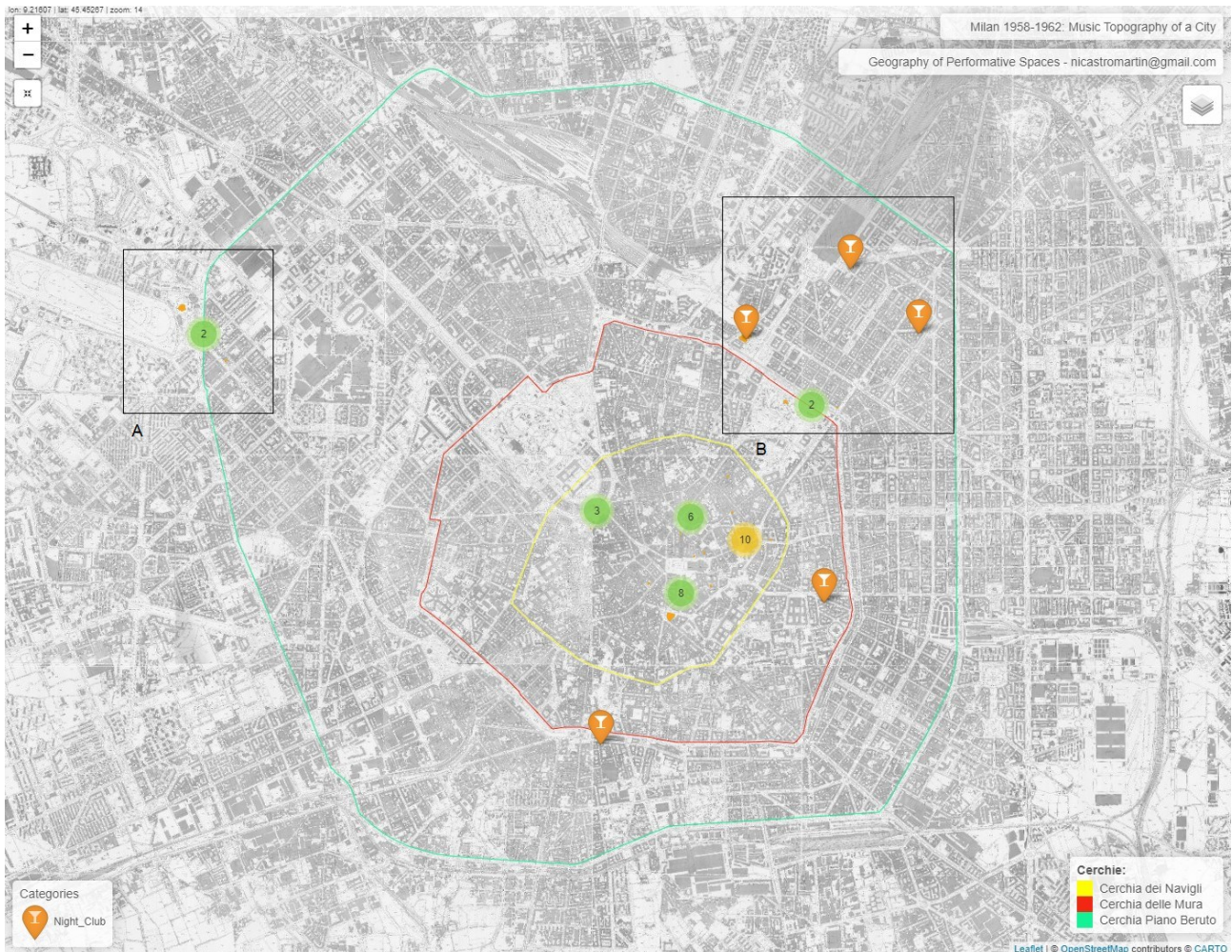


Figura 22. Layer dei night club. Netta la concentrazione della categoria nella cerchia più interna (in giallo). Fanno eccezione due cluster minori, collocati in prossimità dell'Ippodromo di San Siro (A) e di Stazione Centrale (B). Versione interattiva: <https://bit.ly/43dGHac>

Questa caratteristica è sottolineata anche in un articolo pubblicato sul settimanale *Epoca* del 21 febbraio 1960, intitolato “La dolce vita di Milano”, nel quale due giornalisti seguono per una notte l’attrice Yvonne Furneaux. È lei a condurli in un percorso attraverso diversi locali notturni milanesi:

A conti fatti, l’itinerario notturno della «dolce vita» milanese si snoda su un percorso che non è più lungo di cinque chilometri. Il *night* più lontano dal centro è lo «Shangai», in via Col di Lana, nei pressi di Porta Lodovica. Quello più centrale è lo «Stork», in piazza Diaz.²⁴⁴

L’itinerario viene descritto in un paragrafo intitolato, emblematicamente, «La topografia delle luci al neon», ed è accompagnato da una mappa stilizzata, dotata di uno strano orientamento geografico

²⁴⁴ Alessandro PORRO, Franco SERRA, «La dolce vita a Milano», in *Epoca*, XI/490, 21 febbraio 1960, pp. 26-34, p. 32.

per cui l'Est è collocato in alto, al posto del Nord [Figura 23]. Questa rappresentazione è interessante non solo perché conferma la posizione di alcuni dei *night* menzionati dalla pagina degli spettacoli, ma perché testimonia un certo tipo di consapevolezza nei confronti dell'esistenza di una relazione tra la categoria e lo spazio della città.

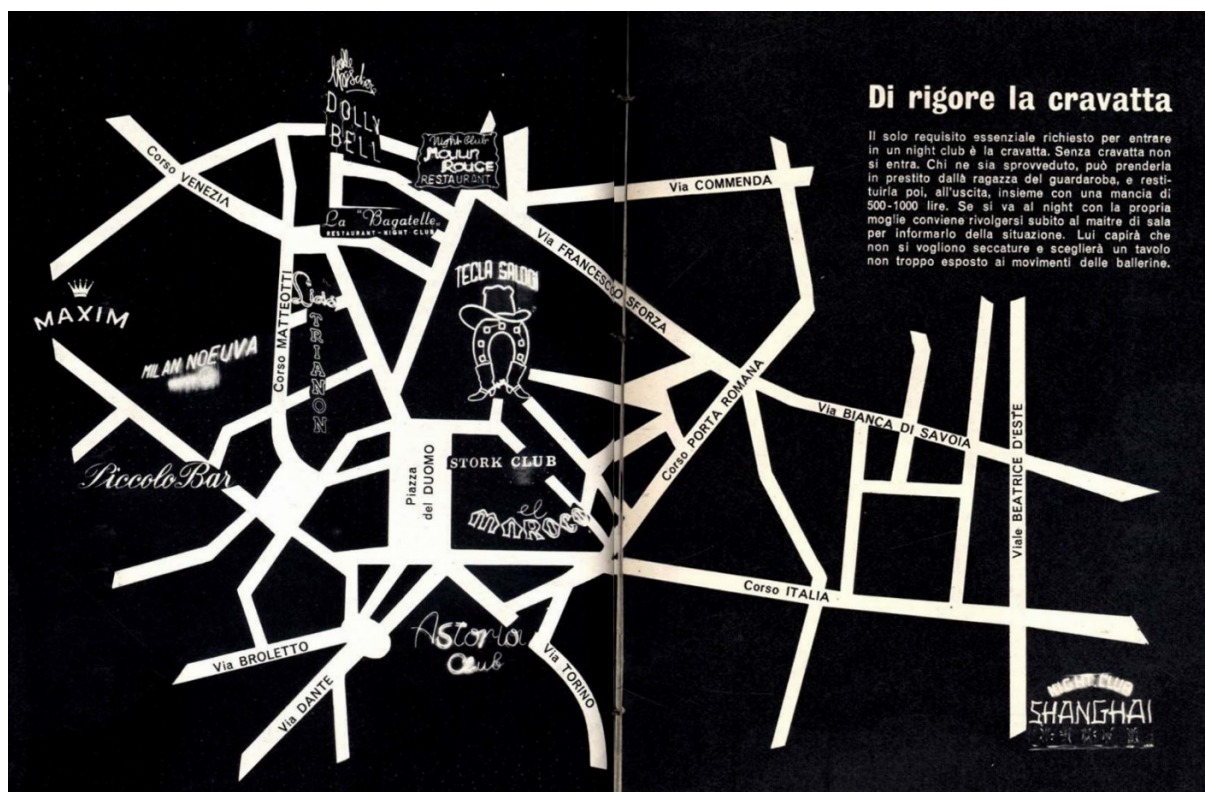


Figura 23. «La topografia delle luci al neon», in «La dolce vita di Milano», *Epoca*, 21 febbraio 1960, p. 32. La mappa è orientata a est anziché a nord.

Il reportage continua, offrendo una prospettiva panoramica:

Hanno lo stesso tipo di clientela, gli stessi prezzi; cambia l'atmosfera. Il locale preferito dalla borghesia chiamata *nera* («Quella che non dà confidenza a nessuno» [...]), riferendosi ai Gavazzi, ai Valerio, agli Archinto, ai Balbo, ai Dubini, ai Fossati-Bellani, ai Notarbartolo, ai Melzi-d'Eril, ai Greppi di Bussero e a qualche altro) è il «Piccolo Bar» di via Romagnosi. Il punto d'incontro dei più espansivi (i Ghezzi-Perego, i Moretto, i Riva, l'Attilio Rossi di San Polo, la Lilli Bertuzzi, Lorenzo Galtruccio, Nico Borromeo d'Adda, Chicca e Pupa Citterio, Keddy Visconti, Gioietta Falk, Achille Brusoni, Franco Albarello e altri) è al «Caprice» e allo «Stork» [...].²⁴⁵

²⁴⁵ *Ivi.*

Il pubblico abituale, come deduciamo dalla sequela di cognomi notabili, appartiene all'élite cittadina, confermando ancora una volta come le implicazioni socio-spaziali del radiocentrismo milanese si riverberino anche sulla vita musicale della città. L'esclusività dei *night* si manifesta, inoltre, nei requisiti relativi all'abbigliamento, oltre che nella fascia di prezzo:

Il solo requisito essenziale per entrare in un night club è la cravatta. Senza cravatta non si entra. Chi ne sia sprovvisto, può prenderla in prestito dalla ragazza del guardaroba, e restituirla poi, all'uscita, insieme con una mancia di 500-1000 lire.²⁴⁶

Quanto costa la «dolce vita» notturna a Milano? [...] un whisky costa, al banco, dalle 800 alle 1.000 lire; al tavolo, dalle 1500 alle 2000 lire. Per lo champagne [...] dalle 10 alle 14 mila la bottiglia (o il «tappo», come dicono i camerieri dei *nights*), più il servizio che s'aggira sul 12 per cento del conto globale. [...] Nei locali di Milano (a Roma accade raramente) si usa offrire da bere all'orchestra, quando si chiede un «pezzo»: un whisky a testa o un «tappo» per tutti. Una cena in un *night*, vini esclusi, costa sulle 3.500.²⁴⁷

Gli elementi da sottolineare in quest'ultimo passaggio sono due. Il primo è che la consumazione più economica può costare fino a quattro volte il prezzo di un biglietto per un cinema teatro. Il secondo è che il costo di accesso a un *night* non è quantificato nei termini di un biglietto, bensì con l'acquisto di bevande o cibi.²⁴⁸

Ciò ci porta ad affrontare una delle principali caratteristiche prototipiche della categoria: la performance musicale non è il focus principale dell'interesse degli avventori. Racconta a questo proposito Enrico Intra:

Il teatro era una conquista, era uno spazio destinato soltanto alla cultura, dove la gente ascolta e l'artista si esibisce e comunica il proprio pensiero. Invece il night club era il contatto con un pubblico che non va soltanto per ascoltare ma va anche per altre ragioni [...] il pubblico beveva e faceva rumore: i concerti nei night club erano forse amati da John Cage... perché erano suono, rumore di cucchiari e di bicchieri.²⁴⁹

Questa caratteristica si riflette sulla conformazione spaziale dei *night*, nei quali il pubblico è seduto o al banco del bar o ai tavoli con i performer posizionati su un piccolo palco, ma soprattutto influenza la natura della performance musicale: a differenza di quanto accade nei «teatri», dove lo

²⁴⁶ *Ibidem*, p. 33.

²⁴⁷ *Ivi*.

²⁴⁸ «Ha inizio lo spettacolo notturno. Lo spettacolo senza sipario e senza ribalta. [...] Lo spettacolo che si paga a “whisky” e a “champagne”». Carlo SILVA, «La notte di Milano», *Il Giorno*, 3 dicembre 1958, pp. 10-11, p. 10.

²⁴⁹ NICASTRO, «Intervista a Enrico Intra», cit., minuto 2.37-3.17.

spettacolo ha un orario di inizio e di fine e un carattere di non-ripetibilità, nei *night* l'esibizione è continua e ciclica. Paolo Tomelleri la descrive così:

Le performance musicali ai *night* erano massacranti [...] Bruno Quirinetta, un capo orchestra brillante dinamico, lanciò la moda di suonare no-stop. No-stop significava che tra un brano e l'altro non doveva esserci nemmeno un secondo di pausa, la musica era continua. E gli orari erano massacranti [...] suonavamo dalle 21.30 alle 4, il sabato alle 5, senza stop. Non c'era nemmeno il tempo di battere il tempo: finiva un brano lento, diciamo *Blue Moon* e attaccava subito un cha cha cha. Non doveva esserci soluzione di continuità e molti *night* usavano due orchestre: non c'era la musica registrata, non c'era la musica diffusa; esisteva la possibilità di usarla, ma non era nel concetto del *night*. Verso l'una avevamo un quarto d'ora di riposo a turno: andava via il batterista, il chitarrista si metteva un quarto d'ora alla batteria con le spazzole mentre l'altro beveva e andava in bagno. Finito lui, un altro gli dava il cambio, ma la musica non smetteva mai. [...] Per quello, in quelle orchestre lì ognuno di noi suonava diversi strumenti in maniera da poter dare il cambio al collega che in quel momento riposava.²⁵⁰

Il corrispettivo contemporaneo di questa pratica, ormai andata perduta, potrebbe essere quella del *djing* o più in generale della selezione di musica registrata, a cui Tomelleri stesso fa riferimento nel corso dell'intervista. La finalità della performance era quindi quella di accompagnare la permanenza dei clienti del *night*; tra questi erano presenti, assunte dal locale alla pari dei camerieri e dei musicisti, quelle che diversi intervistati hanno definito come *entraîneuse*, ossia delle giovani donne il cui compito era conversare con gli avventori e spingerli a consumare cibi e bevande. Alla fine della serata le ragazze guadagnavano sulla base del numero di "tappi" accumulati, cioè di bottiglie di champagne consumate dai clienti in loro presenza, di cui conservavano come prova il tappo di sughero. Anche i musicisti dovevano contribuire ad accrescere la spesa dei ricchi avventori, e i capo-orchestra più abili, come il già citato Quirinetta, erano in grado di interloquire con il pubblico, riconoscendovi i clienti abituali, spingendoli a richiedere brani o dediche particolari: per ringraziare l'ensemble il dedicatario avrebbe poi offerto un giro di consumazioni a tutti i suoi membri. In questa pratica specifica è evidente come l'acquisto di bevande alcoliche supplisse, pur con modalità completamente differenti, alla mancanza di un biglietto di ingresso.

Il repertorio era costituito da un misto delle canzoni più in voga del momento, anglofone o nazionali, e di standard jazz.²⁵¹ La scelta della sequenza dei brani era estremamente flessibile e l'abilità del capo-orchestra si declinava anche nella capacità di interpretare il contesto e

²⁵⁰ NICASTRO, "Intervista a Paolo Tomelleri", cit., minuto 4.17-7.00.

²⁵¹ «Il repertorio era fatto un po' delle canzoni che erano il successo del momento, parlando del '59 c'erano i pezzi di Paul Anka [...], di Frankie Avalon etc, i successi americani, standard come *Blue Moon*, standard americani; nel '59 scoppiò il cha cha cha [...] qualche rock and roll e i brani terzinati». NICASTRO, "Intervista a Paolo Tomelleri", cit., minuto 7.13-8-09.

direzionare sul momento la scelta del brano, in maniera analoga a come potrebbe accadere oggi nel caso di un DJ. A questo proposito racconta Liguori:

L'orchestra doveva saper suonare bene, ma anche essere simpatica... saperci fare. Perché il bravo capo-orchestra era quello che capiva che al *cumenda* o alla signorina egiziana piaceva quel brano lì, l'ultimo pezzo uscito.²⁵²

A dover essere flessibile era anche la formazione stessa, come testimoniato dall'usanza per cui, a un certo punto della notte, i musicisti si alternavano agli strumenti di modo che ognuno potesse avere un momento di riposo. Reverberi racconta questo aneddoto per descrivere l'«atmosfera» delle Grotte del Piccione, celebre *night* di Roma dove ha suonato insieme a Tomelleri, Enzo Jannacci, Nando de Luca, Luigi Tenco e Giorgio Gaber:

I *night club* funzionavano davvero tanto...intorno al Duomo [di Milano] ce n'erano due o tre importantissimi [...] e c'erano anche dei gruppi formidabili. Una delle cose che abbiamo fatto è stato suonare in un night club di Roma all'epoca importantissimo, le Grotte del Piccione. Suonavamo fino alle 4 del mattino chiaramente e lì c'erano tutti gli aspiranti attori, tra cui Bud Spencer: prima di chiudere si mettevano loro agli strumenti e ognuno faceva un pezzo diverso; era un casino totale...era la sigla di chiusura. Una sera all'una di notte, quando la sala era completamente piena, Jannacci salta fuori e presenta: "E ora", non mi ricordo bene come li avesse chiamati, "i Diavoli del Ritmo!". Li fa venire agli strumenti: loro pensavano fosse una gag di dieci secondi ma invece noi siamo andati al bar (ridendo). [...] Facevamo delle pazzie tremende, anche perché devo dire che era l'atmosfera giusta.²⁵³

Oltre a darci l'idea del clima goliardico che caratterizza alcuni di questi locali – Quirinetta, racconta Tomelleri, era noto anche per il fatto di insultare per scherzo i clienti²⁵⁴ – l'episodio testimonia un tratto tipologico piuttosto importante: nell'intimità e nella riservatezza dei *night* la formazione musicale poteva cambiare al momento, includendo, per esempio, un ospite presente nel club. È quanto accade con visita di Billie Holiday alla Taverna Messicana, dove spesso accadeva che un musicista proveniente dall'estero si fermasse, dopo le sue performance ufficiali, per esibirsi con il gruppo residente. Racconta a questo proposito Gianni Basso:

²⁵² NICASTRO, "Astoria", *Milan 1958-1962: Music Topography of a City (videomap library)*, cit.

²⁵³ Martin NICASTRO, "Intervista a Gian Franco Reverberi", 22 aprile 2022, <https://musicotopography.github.io//interviews/>, minuto 7.53-10.22.

²⁵⁴ Troviamo un riferimento analogo anche nel reportage su *Epoca*: «Bruno Quirinetta, quando suonava con la sua orchestrina in un locale di Milano, era solito saluto l'ingresso in sala di un cliente di una certa età accompagnato da una donna più giovane con questa greve frase: «ecco il gran cornuto con a fianco la sua magnifica vacca»». PORRO, SERRA, «La dolce vita a Milano», cit., p. 30.

Era l'indimenticabile Taverna Messicana, che è rimasta aperta, pressappoco, dal 1955 al 1961 o 62. Si suonava dalle dieci della sera alle cinque del mattino, fino all'esaurimento fisico. È lì che ci siamo sprovincializzati tutti quanti, lavorando finalmente in compagnia dei musicisti americani. C'è venuta la grande Billie Holiday dopo un suo disastroso concerto al teatro Smeraldo, si sono visti più volte Zoot Sims, Gerry Mulligan, Chet Baker, Mal Waldron, Helen Merrill. Per alcuni *week-end* è arrivato Friedrich Gulda che al sabato pomeriggio suonava Beethoven al Teatro Nuovo e alla sera veniva con noi a improvvisare sulle armonie di *All the things you are...*²⁵⁵

La maggior parte di questi incontri, perlomeno nell'ambito del jazz nordamericano, avveniva unicamente nel contesto informale dei *night*, mentre non era possibile, a parte pochi eventi eccezionali,²⁵⁶ nel caso dei concerti in teatro.²⁵⁷

Lo stesso vale per il Santa Tecla, un altro club della scena milanese negli anni del *boom*, punto di riferimento per il jazz moderno, tradizionale e per il rock and roll. Qui si esibisce per alcune settimane Chet Baker, accompagnato al pianoforte da Enrico Intra, a partire dal 17 settembre 1958. Nel corso della sua intervista Reverberi si sofferma sulle ragioni per cui Baker si trova al Tecla, raccontando come fosse stato Walter Guertler, uno dei suoi discografici, a portarlo a Milano per aiutarlo a disintossicarsi. Una volta rimessosi in sesto e non avendo alcun contatto per suonare in città è sempre Guertler, all'epoca produttore di Celentano, a suggerire di provare a inserire Baker nella programmazione del locale.

Reverberi racconta come in una prima fase il jazzista faccia addirittura parte della formazione che sostiene Celentano, testimoniando la straordinaria flessibilità di un contesto performativo di questo tipo:

Allora Guertler per fargli guadagnare qualcosa lo ha fatto venire al Santa Tecla. La cosa divertente è che lui era dietro con la tromba e mentre Adriano faceva il rock and roll lui gli faceva i controcanti...questo non lo sa nessuno. Un'altra cosa che non sa nessuno, ma Pallino [Paolo Tomelleri] lo sa sicuramente è che alla sera, quando la gente andava via, noi stavamo lì a fare qualche pezzo jazz...era troppo importante suonare con Chet Baker. Una sera c'era un sassofono tenore, lui lo ha preso e ha incominciato a suonarlo: aveva la stessa sonorità della tromba, lo stesso fraseggio...ha fatto delle cose con quel tenore che mi ha fatto impazzire. Nessuno sa, secondo me, che suonava anche il sax tenore.²⁵⁸

²⁵⁵ Citato in FAYENZ, «Milano, la città del jazz», cit., p. 182.

²⁵⁶ Come, ad esempio, il concerto riparatore di Billie Holiday al Gerolamo.

²⁵⁷ Questa tendenza è confermata dall'analisi di rete condotta a partire dal *data set*, il quale è totalmente costruito su performance pubbliche. Cfr. pp. 155-156.

²⁵⁸ NICASTRO, "Santa Tecla", *Milan 1958-1962: Music Topography of a City (videomap library)*, cit.

È importante notare che, oltre all'unicità di questo tipo di collaborazioni,²⁵⁹ il musicista genovese insiste sul fatto che nessuno sia al corrente di quanto accaduto in quelle sere al Tecla. Il carattere informale dei club arriva qui al punto di prefigurare un contest semi-privato o comunque in cui la performance, data la sua estemporaneità, viene percepita come destinata a perdersi nella memoria – complice anche la scarsa attenzione degli uditori.²⁶⁰

La categoria dei *night club* sembra, quindi, collocarsi all'opposto rispetto a quanto affermato in precedenza in relazione al "concerto", le cui caratteristiche definiscono trasversalmente tutto il variegato insieme dei "teatri": in questo caso siamo di fronte a una performance continua, priva di un biglietto di ingresso e il cui svolgimento non rappresenta il punto focale per l'attenzione degli spettatori. Flessibile in termini di repertorio e di performer, la sua ciclicità si distingue dalla ripetizione lineare di una serie di repliche di un concerto o di uno spettacolo teatrale perché muta da serata a serata, anche in maniera estemporanea. Lo spazio dedicato alla performance musicale è, inoltre, meno rigidamente separato da quello del pubblico, date le numerose interazioni tra caporchestra e clienti, oppure il fatto che un avventore potesse, in alcune occasioni, prendervi parte. Rispetto a un "concerto", in sintesi, gli spettacoli dei *night* hanno un carattere informale e riservato, dovuto anche alla loro esclusività e alla capienza ridotta: se i "teatri" sono il volto pubblico della vita musicale della città, i *night* sono allora quello nascosto e sotterraneo. Per questa ragione è stato difficile tracciare l'incidenza quantitativa di tali eventi a partire dalle pagine degli spettacoli, la cui conformazione è al, contrario, irregimentata a partire dalle caratteristiche che definiscono la prima tipologia di evento. Ad ogni modo, incrociando il dato relativo al numero di spazi individuati (40) con quanto affermato da Tomelleri, («non mi sembra ci fossero giorni di riposo... c'era musica tutti i giorni e tutto l'anno»²⁶¹) scopriamo come questi producano un volume di performance musicali impressionante, di diverse volte maggiore rispetto a quello dell'intero *data set* (un calcolo approssimativo supera le 70.000 esibizioni) e oggi forse inimmaginabile.

È anche per questa ragione che diversi intervistati hanno sottolineato come il lavoro nei *night* sia stato, per loro e per molti altri musicisti, fondamentale dal punto di vista della formazione

²⁵⁹ La collaborazione è senz'altro collegata alla presenza di Baker, nel ruolo di "Chet l'americano", in *Urlatori alla Sbarra* (1960), dove Celentano è tra i protagonisti. Per poter capire se la partecipazione del jazzista al film sia dovuta all'esperienza del Tecla oppure, più genericamente, al ruolo di Guertler, sarebbe necessario approfondire la cronologia degli avvenimenti.

²⁶⁰ Coerente con le testimonianze qui raccolte è quella di Oscar Valdambrini a proposito degli anni di formazione alla Taverna Messicana, dai toni piuttosto crudi: «Noi abbiamo potuto suonare lì perché era un posto da spaccio e mignotte. Nessuno si interessava a quello che suonavamo noi, all'inizio. E perciò suonavamo quello che volevamo. Se un pezzo non ci fosse venuto bene, saremmo stati anche capaci di ripeterlo più volte, e nessuno protestava. Tanto quelli facevano i loro traffici» Giacomo PELLICCIOTTI, «Torna il Jazz eroico di Basso e Valdambrini», *La Repubblica*, 22 novembre 1990.

²⁶¹ NICASTRO, "Intervista a Paolo Tomelleri", cit., minuto 7.03-7-12.

professionale.²⁶² Tomelleri racconta come all'epoca non esistesse alcuna partitura da cui poter studiare il repertorio richiesto e che, in ogni caso, non era consentito leggere durante le performance:

Te li dovevi imparare a memoria, anche perché nei night non esisteva che l'orchestra avesse la musica davanti... assolutamente. Si suonava in piedi, anche il pianista suonava in piedi [...] Per cui bisognava esercitare la memoria e questo ci ha in un certo senso facilitato... oggi non si è più abituati alla memoria. Magari sbagliavi gli accordi, facevi pasticci ma il pezzo più o meno era quello [...] è stata una gavetta molto importante.²⁶³

Oggi i musicisti giovani sono molto più preparati di noi, perché noi abbiamo imparato sul campo e sul campo impari quello che è necessario imparare per sopravvivere. Oggi i giovani studiano [...] suonano molto meglio di noi però manca la genialità, la creatività di un Tenco, un Jannacci o un Gaber. Tenco suonava il saxofono [...] non aveva preparazione musicale, faceva due note ma erano quelle giuste e colpivano. I saxofonisti giovani di oggi hanno una tecnica che noi ci sognavamo e ci sogniamo, solo che a volte è fine a sé stessa.²⁶⁴

Insieme all'industria discografica, i *night* e i *dancing* erano i luoghi che con più continuità sostenevano economicamente l'attività professionale dei musicisti impegnati con continuità in contesti *popular* o jazz. Racconta Liguori:

Mio padre, già un batterista considerato di serie "A", suonava nei *night*. Il jazz non esisteva proprio, se non a livello di passione. Lo sbocco principale per un musicista che usciva dal conservatorio era o un'orchestra di musica classica oppure suonare nei *dancing* o nei *night* [...] Per cui un musicista che aveva la fortuna di avere una buona "scrittura" (contratto), viveva secondo dei ritmi che erano quelli dei camerieri, delle ballerine e delle *entraîneuse*, del popolo del *night*. Era una vita dura, completamente ribaltata: mio padre andava a lavorare alle 9 di sera e tornava a casa alle 4 del mattino [...] aveva il pomeriggio libero e poi la sera ritornava al locale.²⁶⁵

L'ennesimo riferimento ai ritmi di lavoro dei *night* fornisce lo spunto per presentare quella è che senz'altro un'ulteriore caratteristica prototipica della categoria, ossia l'apertura lungo tutto il corso della notte, elemento che rende ulteriormente unico l'insieme. Liguori, che nel 1958 aveva otto

²⁶² Un pensiero molto simile è espresso da Enrico Intra: «Quanti calciatori sono nati all'oratorio e quanti musicisti hanno fatto pratica nei *night club*». NICASTRO, "Intervista a Enrico Intra", cit., min. 6.52-7.11.

²⁶³ *Ibidem*, 8.24-9.27.

²⁶⁴ *Ibidem*, 13.23-14.29.

²⁶⁵ NICASTRO, "Intervista a Gaetano Liguori", cit., 0.58-2.28.

anni, parla di come a lui e ai suoi fratelli fosse permesso seguire il padre quando suonava nei dancing («lì c'era gente normale»). Diversa era la situazione per quanto riguarda i *night*, non solo per la presenza delle *entraîneuse*:

Nei locali la sera chi ci andava? Il *cumenda*, qualche coppia così e poi ci andava la malavita di allora, il giro era quello. Oppure ci andava la polizia per guardare quelli là...il Vallanzasca o il Turatello di turno. Questi vivevano nei *night*, tutti i soldi li spendevano in questi locali e spesso li davano all'orchestra. C'è questa storia di mio zio Peppino, che suonava anche lui la batteria: a Napoli nei primi anni '50 suonava in un locale dove tutte le sere un signore, vestito di bianco, elegante, offriva una bottiglia di champagne all'orchestra e poi si circondava di belle fanciulle. E questo qui era Lucky Luciano. La musica la facevano la notte e la notte non andavano certo in giro l'operario o il libero professionista.²⁶⁶

Il fatto di essere aperti per tutta la notte influisce sulle caratteristiche fisiche di questi luoghi, spesso collocati sottoterra e per questa ragione a volte chiamati “taverne”. Oltre a contribuire all'isolamento acustico, la posizione sotterranea accresce la riservatezza di questi locali, invisibili dal livello della strada. Di questi è molto più difficile ricostruire le vicende storiche, specie se paragonati a monumenti pubblici come alcuni teatri; nel caso della Taverna Messicana, del Santa Tecla o dell'Arethusa si tratta di vere e proprie cantine adattate a questo scopo.

Ad ogni modo, possiamo però trarre informazioni relative alle loro caratteristiche interne da fonti fotografiche e giornalistiche. Ciascun club si contraddistingue per quella che il reportage su *Epoca* definisce un'«atmosfera»²⁶⁷, tradotta alle volte in un tratto tematico visibile nell'arredamento, nei costumi utilizzati oppure nelle grafiche pubblicitarie, con risultati talvolta estremamente stravaganti.

Il Le Roi, ad esempio, accoglieva i propri clienti con pareti ricoperte di tessuto rosa, simili a dei sipari teatrali, lampadari in stile ottocentesco e camerieri vestiti con frac bianco, spalline militari e con una grossa croce dorata al collo – come degli «arciduchi»²⁶⁸. La Taverna Messicana è descritta come un «locale bizzarro, arredato alla messicana: i paralumi fatti a sombrero, i tronchi d'albero che servono da tavolini e le stuoie che dividono un ambiente dall'altro».²⁶⁹ Il Santa Tecla viene presentato nelle inserzioni pubblicitarie come «S. Tecla Saloon», accompagnato da un logo composto da un ferro di cavallo vestito da cowboy [Figura 24], esposto anche nell'insegna al neon

²⁶⁶ NICASTRO, “Gaetano Liguori (Astoria)”, *Milan 1958-1962: Music Topography of a City (videomap library)*, cit.

²⁶⁷ «Hanno lo stesso tipo di clientela, gli stessi prezzi; cambia l'atmosfera». PORRO, SERRA, «La dolce vita a Milano», in cit., p. 32. La parola «atmosfera» viene utilizzata anche da Reverberi quando racconta la propria esperienza presso Le Grotte del Piccione: «Facevamo delle pazzie tremende, anche perché devo dire che era l'atmosfera giusta». NICASTRO, “Intervista a Gian Franco Reverberi”, cit., minuto 10.00-10.22.

²⁶⁸ Adele CAMBRIA, «Per una sera Marisa ha avuto le chiavi di casa», *Il Giorno*, 2 dicembre 1958, p. 13.

²⁶⁹ *Ivi*.

posta sopra il suo ingresso.²⁷⁰ El Maroco, celebre *night* dove negli anni del *boom* si esibiscono Sergio Endrigo, Gianni Rauchi e Marino Barreto Jr., si promuove con una grafica che rappresenta in maniera stilizzata il profilo di una città medio-orientale [Figura 25].



Figura 24. Inserzione pubblicitaria relativa al «Santa Tecla Saloon». «Oggi a Milano», *Il Giorno*, 24 gennaio 1959, p. 10.



Figura 25. Inserzione pubblicitaria relativa a El Maroco. *Il Giorno*, 30 dicembre 1960, p. 4.

Altrettanto stravaganti e particolari erano i vestiti delle orchestre, ognuna delle quali dotata di una propria divisa. Viene descritta in questo modo l'orchestra di Gastone Parigi, nel dicembre del 1958 di stanza all'Astoria di Milano: «Ecco sei giacche grigio-perla, di buon taglio. Ancorata al taschino di ogni giacca, una minuscola torre Eiffel: segno particolare nella carta d'identità di Parigi. Già, ma quale Parigi? C'è da chiederlo? Parigi Gastone»²⁷¹.

Lo spazio dedicato ai musicisti è sempre collocato su un palco di piccole dimensioni, a volte minuscole come nel caso della «pedanina» del Santa Tecla di cui parla Massara. Oppure della nicchia, ricoperta di stuoie, della Taverna Messicana, che possiamo osservare in un raro scatto in cui il quintetto di Basso e Valdambriani, con la consueta divisa, appare in compagnia di Billie Holiday [Figura 26].

²⁷⁰ È visibile nella «Topografia delle luci al neon», cfr. Figura 23, p. 103.

²⁷¹ SILVA, «La notte di Milano», cit., p. 10.



Figura 26. Interno della Taverna Messicana nel novembre 1958. Da sinistra a destra: Enrico Intra, Oscar Valdambri, Billie Holiday, Giorgio Azzolini, Gianni Basso e Gianni Cazzola.

La dimensione ridotta degli spazi media le caratteristiche sonore della performance, con il volume sonoro ancora al centro delle differenziazioni tipologiche tra spazi differenti. Il recensore del concerto di Bill Haley al Palazzo del Ghiaccio, tenutosi l'11 ottobre del 1958, commenta in questo modo il concerto di apertura di Don Marino Barreto Jr.:

Almeno in quanto a rumorosità, c'è da giurare che l'orchestra di Bill Haley non teme concorrenza. Quello di ieri sera al Palazzo del Ghiaccio è stato un «match» da emicrania: da una parte Haley «and his Comets», che pestavano sugli strumenti traendone le più laceranti sonorità, dall'altra duemila e più forsennati, che urlavano il loro entusiasmo scaraventando per aria giacche e maglioni [...] il repertorio di Don Marino Barreto Jr., in gran parte

«confidenziale», ha un po' deluso: un conto è «night-club» e un conto è il Palazzo del Ghiaccio.²⁷²

Sempre sulle pagine de *Il Giorno*, Carlo Silva commenta con queste parole la morbidezza delle performance dell'orchestra di Gastone Parigi all'Astoria:

Un complesso che tratta le note con coscienza: non le violenta, non le aizza mai. Pulite e discrete arrivano sui tavoli, si fa per dire, dell'«Astoria Club». I timpani non corrono rischi di graffi o sventole. [...] Gastone Parigi è un «gentleman» del ritmo. I suoi pezzi, ce lo consentite?, portano guanti bianchi e monocolo.²⁷³

Coerentemente con quanto affermato da Intra, che racconta come il rumore di «cucchiari e bicchieri» fosse distintamente udibile durante le esibizioni, l'intensità sonora appare non solo proporzionata agli spazi ridotti, ma anche al fatto che gli avventori potessero conversare ai tavoli.

I clienti dei *night* avevano anche un'altra possibilità: ballare nello spazio limitato che rimaneva tra i tavoli e il piccolo palco. Liguori racconta di come «i locali dove si faceva jazz erano pochi, perché la gente voleva ballare», anche se a volte si trattava solo di «otto coppie»²⁷⁴. La pratica del ballo a coppie dipendeva, in una certa misura, dalla tipologia di spettacolo o dal momento della notte. Questo è quanto accade, ad esempio, al Santa Tecla: se confrontiamo la fotografia, conservata presso l'Archivio Greguoli Venini, di uno dei concerti di Chet Baker²⁷⁵ con quella scattata da Mario De Biasi, che ritrae la stessa sala nel corso di un'altra performance,²⁷⁶ possiamo osservare come nella prima il pubblico sia seduto, assorto nel concerto, nella seconda, invece, disposto sia ai tavoli sia in piedi, intento nel ballo a coppie. Anche nel caso dell'esibizione di Baker la superficie di fronte al piccolissimo palco dove sono assiepati i musicisti rimane sgombra, pronta ad essere occupata da eventuali ballerini.

Il duplice comportamento del pubblico, seduto in ascolto, o in piedi durante il ballo, è totalmente coerente con la doppia vita della canzone italiana nel corso degli anni '50, la quale esisteva sia nella forma “sanremese” dedicata all'ascolto, sia in quella riadattata dalle orchestre da

²⁷² «Le rumorose comete di Bill Haley», *Il Giorno*, 12 ottobre 1958, p. 12.

²⁷³ SILVA, «La notte di Milano», cit., p. 10.

²⁷⁴ NICASTRO, “Intervista a Gaetano Liguori”, cit., 4.40-5.20.

²⁷⁵ Gianni GREGUOLI VENINI, “Archivio fotografico Greguoli Venini”, consultato il 4/8/2023, <http://www.greguolivenini.com/projects/chet-baker/>

²⁷⁶ DE BIASI Mario, “People dancing in a jazz club”, Getty Images, 11 dicembre 1959, consultato il 4/8/2023, <https://www.gettyimages.it/detail/fotografie-di-cronaca/italian-people-dancing-into-the-santa-tecla-fotografie-di-cronaca/141551330>

ballo.²⁷⁷ Sono proprio gli ultimi successi nazionali a costituire parte del repertorio delle orchestre da *night* secondo Tomelleri, orchestre a cui il musicista si riferisce anche come a «gruppi da ballo».

A conclusione di questa disamina, va ricordato come la categoria dei *night* presenta anche diverse articolazioni interne. A questo aspetto accenna anche il reportage di *Epoca*:

Gli amanti dello spogliarello si recano al «Maroco», al «68», al «Lido Trianon», al «Molin Rouge», al «Le Roi», all'«Astoria». [...] Chi vuol soltanto ballare o ascoltare della buona musica va al «Bagatelle» (orchestra di Gegè Di Giacomo [...]) oppure al «Santa Tecla» dove, quando ne ha voglia, suona del purissimo jazz freddo la *tromba* più famosa del momento: Chet Baker.²⁷⁸

Una forte distinzione interna è emersa anche nel corso delle interviste. Nell'esplorazione spontanea della mappa digitale i musicisti si sono soffermati su alcuni luoghi, dichiarando che soltanto in pochi locali notturni, distinguibili dai *night* veri e propri, si suonava con regolarità jazz. È difficile, vista la mancanza di informazioni dettagliate al proposito, ricostruire le diverse sfumature in termini di genere musicale, ma i racconti dei testimoni convergono nell'isolare l'Arethusa e il Santa Tecla dall'insieme dei *night* per antonomasia.

Paolo Tomelleri parla dell'Arethusa e del Santa Tecla come di «caves» in stile parigino;²⁷⁹ Natale Massara si riferisce al Santa Tecla nei termini di un «jazz club», di un «luogo di ritrovo dove si faceva musica»²⁸⁰. Gian Franco Reverberi parlando del Tecla, ricorda:

La gente che veniva al Santa Tecla lo sapeva benissimo, o sentiva del jazz o sentiva del rock and roll, era abbastanza caratterizzato. Non era il famoso *night club* con le *entraîneuse*; noi lo champagne non lo abbiamo mai visto, c'era il vino di quello di sopra.²⁸¹

²⁷⁷ «Dunque, se pure la neonata canzone italiana “tradizionale” si opponeva ideologicamente alle nuove musiche anche in quanto non ballabile (o *meno* ballabile), nei fatti la maggior parte delle canzoni prodotte in Italia nel corso degli anni cinquanta è finalizzata al ballo, o comunque adattabile allo scopo. La quasi totalità degli spartiti e delle etichette dei dischi riporta l'indicazione del ritmo, talvolta con definizione ibride: “canzone slow”, o “canzone ritmo moderato”, dove la doppia dicitura allude a una composizione da cantare o ascoltare (una “canzone”), ma che può, appunto, essere ballata. “Buongiorno tristezza” è ad esempio una “canzone beguine”. Nessuna delle due versioni presentate al Festival del 1955 è ballabile [...] Tuttavia, non è difficile immaginare che le orchestra, in un contesto diverso da quello di un Festival in cui la gente è seduta in sala potessero regolarizzare il tempo e proporre “Buongiorno tristezza” come numero da ballo [...]” TOMATIS, *Storia culturale della canzone italiana*, cit., p. 103.

²⁷⁸ PORRO, SERRA, «La dolce vita a Milano», cit. p. 32.

²⁷⁹ NICASTRO, “Arethusa”, *Milan 1958-1962: Music Topography of a City (videomap library)*, cit.

²⁸⁰ NICASTRO, *Ibidem*, “Santa Tecla”.

²⁸¹ *Ivi*.

Grazie alle interviste e alle informazioni raccolte sul campo, seppur retrospettivamente, tocchiamo con mano la tensione tra diversi tipi di percezione: da una parte quella dei giornalisti che nel reportage di *Epoca* includono il Santa Tecla all'interno della loro "topografia delle luci al neon", alla pari di altri *night*,²⁸² dall'altra quella dei musicisti che vi suonavano.

Entrambe le affermazioni sono, a loro modo, comprensibili: da una parte il Santa Tecla, per esempio, condivide molte più caratteristiche prototipiche con i *night* che non con i "teatri", quali orari di apertura, conformazione spaziale interna, assenza di un biglietto di ingresso, consumazione di cibi e bevande, compresenza di ascolto e di ballo. Al tempo stesso emergono le criticità di una ricostruzione fenomenologica basata su un sistema di categorie astratte: se da una parte appare come la metodologia più adatta al contesto di un'analisi quantitativa, dall'altro mostra il fianco quando non supportata da un numero sufficiente di dati – come nel caso di un materiale così sfuggente come la vita musicale all'interno dei *night*. In ogni caso, è possibile identificare almeno una costante: le caratteristiche che riuniscono diversi contesti performativi all'interno di un insieme non sono solo un pretesto metodologico, ma descrivono, alla pari dei generi musicali, elementi sistemici della cultura del tempo, in cui ogni luogo esprime sia tratti prototipici sia caratteristiche individuali.

Anche un osservatore attento come Giorgio Bocca affermava, nel 1960, che fosse difficile dividere nettamente i locali della vita notturna milanese in «caves» o «nights», dai lui anche come «tabarin». Nella sua inchiesta *I Ballerini*, rivolgendo il discorso sul ballerino Bruno Dossena, scrive:

Nei giorni fortunati della sua esistenza il Dossena ebbe anche delle scritte nei *nights*, ma la sua esperienza professionistica fu in massima parte legata alle *caves* milanesi. Le distinzioni, nelle sabbie mobili della vita notturna, sono sempre ardue, non è facile dire quali siano i confini precisi fra una *cave* e un *tabarin*. L'orario? Sì, da noi le *caves* chiudono in genere prima dei *nights*. La presenza delle *entraineuses*? Sì e no. Come spiegheremo anche le finte dilettanti delle *caves* hanno il loro tornaconto se al tavolo a cui siedono si beve copiosamente. Che cosa allora? Diremo soprattutto l'arredamento e la scenografia. Nelle *caves* finisce tutto il falso astrattismo dell'epoca, i *nights* sono il cimitero e la parodia del *liberty* e del barocco.²⁸³

In chiusura, vediamo ancora una volta emergere il discorso relativo all'«atmosfera», evocata in questo caso dall'arredamento e dalla «scenografia». Il riferimento al «falso astrattismo dell'epoca» è interessante perché appare senz'altro riferirsi alle decorazioni in stile materico ed espressionista

²⁸² Allo stesso modo l'*Arethusa*, con l'aggiunta della parola «club», viene presentato alla stregua di un *night* in un disco del trombonista di jazz tradizionale Mario Pezzotta. Mario Pezzotta e i suoi solisti, *In giro per i night clubs n.3 - Arethusa Club*, Durium, 1963.

²⁸³ Giorgio BOCCA, *I ballerini*, Firenze, Vallecchi, 1960, pp. 126-127.

realizzate da Joe Colombo, Enrico Baj e Sergio Dangelo nelle sale e dell'Arethusa e del Santa Tecla.²⁸⁴ Si tratta di una caratteristica unica all'interno di tutto lo spazio urbano, che rafforza il legame tra i due locali così come i contenuti emersi nel corso delle interviste. Una prova che invita a considerare, come suggerito da Bocca stesso, le caratteristiche estetiche dei locali notturni come uno degli elementi centrali della loro identità, tanto individuale quanto prototipica.

3.2. I dancing

Assimilabile per alcuni aspetti alla categoria dei *night* ma per altri da essa distinto, è l'insieme dei *dancing*. Nel corso dell'incontro Massara è emersa spontaneamente una conversazione a questo proposito:

Allora l'idea del locale era il sabato e la domenica, altrimenti erano *night* e noi non facevamo night club [...] i palcoscenici certe volte non erano nemmeno grandi così come questo locale [indica la stanza]. L'amplificazione erano due microfoni, che poi ce li portavamo noi con il camioncino. Una pedanina con su la batteria, quattro strumenti ed era finita lì. E poi i locali erano da due-trecento persone... sale di ballo di allora. Dancing! Sì, si chiamavano così.²⁸⁵

Il primo elemento di interesse è temporale: rispetto al ciclo settimanale di un *night* (dove ricordiamo non c'erano giorni di pausa) un *dancing* sembra essere aperto solo nei week-end, e questo già di per sé è un elemento che distingue, nella percezione del musicista, *night* e *dancing* così come il tipo di impegno professionale da essi richiesto. Massara, ad esempio, appare piuttosto deciso nel chiarire che I Ribelli non erano un gruppo da *night*. Sempre per quanto riguarda gli orari e le durate delle performance l'intervistato chiarisce come queste si svolgevano:

Mandavano dei dischi, poi noi facevamo un po' di attrazione e poi continuavamo una mezz'oretta ancora, per cui suonavamo un paio d'ore. In quelle occasioni venivano dei cantanti, ospiti dal locale [...] Tra i tanti ospiti, ho una fotografia di me con I Ribelli che accompagno Donaggio che aveva appena fatto *Come sinfonia* a Sanremo [...] A Donaggio, che con quella canzone aveva smosso un po' le acque, avevano chiesto di fare delle serate e lui andava in giro con la sua borsa con un po' di musiche. Questo accadeva perché erano dei *dancing*. [...] C'erano poi diverse occasioni in cui suonavamo sia al pomeriggio che alla sera.²⁸⁶

²⁸⁴ Enrico Baj e Sergio D'Angelo sono i fondatori del gruppo Pittura Nucleare, di cui pubblicano il primo manifesto nel 1951. Il fatto che decorino le due «caves» milanesi suggerisce una connessione importante tra jazz e alcune correnti artistiche attive a Milano all'epoca.

²⁸⁵ NICASTRO, "Intervista a Natale Massara", cit., 3.51-5.02.

²⁸⁶ NICASTRO, *Ibidem*, 5.23-6.38.

Rispetto alle performance dei *night*, gli spettacoli nei *dancing* sembrano avere una durata limitata nel tempo, più simile a quella di un concerto. A cambiare sono anche gli orari: come conferma una delle rare apparizioni di un locale di questo tipo all'interno della pagina degli spettacoli, le esibizioni serali all'Arenella Giardino di Milano si tengono dalle 21 alle 0.30, mentre quelle pomeridiane a partire dalle 15.30. A coincidere sono anche grossomodo le indicazioni relative ai giorni di attività, con l'Arenella aperta al pubblico il «giovedì, sabato e festivi»²⁸⁷.

Il racconto di Massara riguardo al repertorio eseguito in questi contesti ci riporta a quanto avveniva più comunemente nei *night*; si trattava delle canzoni più in voga del momento, magari trainate, come nel caso di Donaggio, da una partecipazione a Sanremo. Un'ulteriore conferma del fatto che alle orchestre delle sale da ballo fosse richiesto di rimanere al passo con i successi dell'industria discografica, anche internazionale, è una delle memorie di Liguori:

Mi ricordo quando mio padre suonava al Boschetto di Varazze; la cosa è che al pomeriggio si facevano le prove e si metteva qualche pezzo nuovo... e un giorno fece *She Loves You*, insieme ai primi pezzi dei Beatles.²⁸⁸

Un altro dettaglio che sembra caratterizzare la categoria dei *dancing* è la prassi di ospitare sia un'orchestra residente, sia, occasionalmente, un cantante itinerante, al cui repertorio il gruppo si doveva adattare volta per volta. Questa stessa pratica la ritroviamo nella ricostruzione storica di Alessandro Bratus a proposito dei locali estivi della Versilia:

L'attività quotidiana dei locali di quest'area era caratterizzata dalla presenza delle orchestre e dei performer assunti per la stagione o per periodi medio-lunghi (I quattro di Lucca, Beppe Quirinetta, Franco e i G5, Augusto Martelli alla Capannina, Fred Buscaglione, Renato Carosone, Fred Bongusto alla Bussola, Peppino Di Capri alla Bussola o da Oliviero), a cui si contrappone la presenza episodica di nomi di maggior calibro scritturati per poche serate eccezionali.²⁸⁹

²⁸⁷ «Oggi a Milano», *Il Giorno*, 6 maggio 1961, p. 14. Il fatto che l'orario di chiusura sia un elemento caratterizzante è confermato anche da Liguori, che afferma: «Io me lo sono fatto spiegare da mio padre, il *dancing* chiudeva a mezzanotte e mezza o all'una, il *night* alle tre-quattro del mattino e il *tabarin* fino alle sei del mattino». NICASTRO, "Intervista a Gaetano Liguori", cit., 1.31-1.41.

²⁸⁸ NICASTRO, *Ibidem*, min. 3.26-3.46.

²⁸⁹ Alessandro BRATUS, «Elitario ma mainstream: cartoline sonore dalla Versilia tra gli anni Cinquanta e Settanta», in G. FERRONI (a cura di), *Dalla parte del mare: Tobino e la Versilia nel Novecento*, pp. 151-176, p. 158.

Incontriamo nuovamente la stessa dinamica in un'altra delle memorie di Liguori, dove la prassi dell'ospite itinerante – qui accompagnato da un batterista e presumiamo altri musicisti²⁹⁰ – viene associata al contesto dei luoghi di villeggiatura estivi:

Nel '64 mio padre è andato con Johnny Dorelli, che era il cantante di moda allora, e faceva le serate. Facevano anche sessanta date all'anno, soprattutto d'estate. Andavano nel dancing dove c'era l'orchestra e facevano lo spettacolo. [...] D'inverno c'erano i dancing a Milano, d'estate c'erano i dancing nei posti di villeggiatura.²⁹¹

Emerge qui per la prima volta il tema della stagionalità degli spazi performativi urbani, argomento che verrà approfondito nel quarto capitolo²⁹² ma che in questo contesto sembra avere un valore categorizzante: esaminando i dati relativi all'Arenella di Milano, l'unico *dancing* di cui la pagina degli spettacoli offre una copertura costante attraverso i cinque anni, scopriamo che a partire da circa fine maggio fino a metà settembre il locale muta il suo nome in Arenella Giardino. Le performance musicali nella stagione estiva si spostano all'aperto: nel settembre 1960 la pagina degli spettacoli recita: «in caso di maltempo ampi saloni interni». Nonostante le poche notizie a disposizione anche nel caso del Monterosa Dancing troviamo un chiaro riferimento alla riapertura di un «giardino», dove presumibilmente si esibiva l'orchestra e i clienti potevano ballare. La fonte di questa informazione è una preziosa inserzione pubblicitaria, risalente – siamo anche qui alle porte dell'estate – al 23 maggio 1959 [Figura 27].



Figura 27. Inserzione relativa al *dancing* Monterosa. “Oggi a Milano”, *Il Giorno*, 23 maggio 1959, p. 8.

²⁹⁰ Un passaggio della testimonianza di Enrico Intra riporta una pratica molto simile, per cui talvolta questi cantanti itineranti si portavano al proprio seguito uno o più musicisti, da integrare poi *in loco*: «Dorelli fece successo al Festival della canzone italiana... conosceva e apprezzava il jazz [...] sapeva che ero un jazzista e io lo accompagnavo [...] Una volta c'era il cantante che girava con il pianista, e sul posto trovavi i musicisti locali». NICASTRO, “Intervista a Enrico Intra”, cit., 9.07-9.52.

²⁹¹ NICASTRO, “Intervista Gaetano Liguori”, cit., 3.52-4.17.

²⁹² Cfr. Capitolo 4, pp. 208-212.

Il fatto che il *dancing* fosse particolarmente diffuso nei luoghi di villeggiatura estivi e che avesse a disposizione uno spazio esterno – il Boschetto di Varazze citato da Liguori era situato all’aperto – è un caso piuttosto unico nell’ambito della fenomenologia dei contesti performativi milanesi. Questo fattore sembra influenzare diverse delle caratteristiche della categoria: spazi mediamente più ampi rispetto ai *night* (l’Arenella poteva ospitare 500 persone) e performance pomeridiane o serali, quindi senza necessità dell’isolamento acustico garantito da uno spazio al chiuso.

Da un punto di vista quantitativo, l’insieme di spazi citati nel riquadro dei *dancing* sulla pagina degli spettacoli nell’arco di tutti e cinque gli anni oggetto di analisi conta solamente otto occorrenze [Tabella 9].

Nome	Eventi	Capienza
Arenella	143	500
Birra Italia	22	NA
La Lucciola	2	NA
La Maggiolina	5	NA
Maxim	3	NA
Monterosa	83	NA
Pigalle	0	NA

Tabella 9. Categoria dei *dancing*, in ordine alfabetico.

L’impressione è che si tratti di una sottorappresentazione, specialmente se confrontiamo questo risultato con quanto affermato da Giorgio Bocca nella sua indagine dedicata al fenomeno del ballo in Italia:

Certo non siamo più alla mania del ballo dell’immediato dopoguerra, quando ogni centro urbano sul mezzo milione di abitanti aveva trecento sale capaci, ciascuna, di 200 coppie. Il che significava almeno centoventimila persone, una su quattro, acquisite a un tale divertimento. Ma le cifre restano impressionanti, milioni di persone in Italia frequentano le sale da ballo [...].²⁹³

Sebbene in diminuzione, il numero ottenuto tramite la raccolta dati appare a dir poco scarso; le ragioni di questa distorsione potrebbero risiedere in una serie di fenomeni interessanti per la comprensione del funzionamento delle sale da ballo. Innanzitutto, per quanto trasversale, la

²⁹³ BOCCA, *I Ballerini*, cit., p. 125.

pratica del ballo in Italia è fortemente differenziata sulla base della classe sociale, che influenza repertori, tipologie, modalità di riproduzione delle musiche.²⁹⁴ Se la diffusione di musiche da ballo tramite riproduzione fonomeccanica è la modalità più diffusa e accessibile, la pagina degli spettacoli sembra riportare invece principalmente le sale di alto profilo, dove suonano orchestre di professionisti. È questo senz'altro il caso della formazione capitanata da Henghel Gualdi, uno dei capo-orchestra più celebri sul territorio italiano ed europeo, oppure dell'orchestra dove militava Pasquale Liguori, di stanza per diversi mesi al Pigalle.

La seconda ragione potrebbe risiedere in una parziale sovrapposizione tra le categorie dei *night* e quella dei *dancing*. Osservando il *data set* relativo ai *night* è possibile osservare la presenza ricorrente dell'espressione «the danzante», con un peso quantitativo notevole visto (appare nel 38.5% del totale delle entrate relative alla categoria). È possibile risalire a cosa si intendesse con questa espressione a partire da diversi indizi: il primo, più ovvio, è che «The» o «Tè» non indica il consumo della bevanda quanto piuttosto un momento della giornata, ossia il *tea time* inglese, che si tiene usualmente tra 15.00 e le 16.00. Il secondo proviene dalla contrapposizione con il termine «veglia»: frequente in queste inserzioni è il binomio «the danzanti e veglie» spesso utilizzato in occasione dei festeggiamenti relativi all'ultimo giorno dell'anno oppure nei giorni di Carnevale, il cui significato allude senz'altro ad attività che si prolungano nel corso della notte. È possibile, infine, dedurre a quali orari grossomodo si riferisse l'espressione tramite un'ulteriore inserzione pubblicitaria,²⁹⁵ dalla quale apprendiamo che «la veglia di mezza Quaresima» tenuta all'Odeon Giardino, con un'esibizione dell'Orchestra Berlendis, inizia alle 22.00 del 7 marzo 1959 e termina alle 3.00 del giorno successivo.

“Veglia” e “The danzante” si riferiscono quindi a due tipologie di eventi differenti: la prima è un'apertura notturna in linea con quelli che sono gli orari usuali di un *night*, la seconda, invece, dato il riferimento esplicito al “danzare” e agli orari pomeridiani, appare coincidere con quanto sappiamo a proposito dei *dancing*. Questa impressione è definitivamente confermata dall'analisi delle ricorrenze settimanali di questo tipo di performance, che all'Odeon Giardino si tengono «giovedì, sabato e festivi»²⁹⁶, cioè nei medesimi giorni di apertura del *dancing* Arenella. Lo stesso accade puntualmente in altri casi: all'Astoria nel maggio 1961 i «the danzanti» si tengono durante

²⁹⁴ «I diversi luoghi in cui si balla sono anzi ben distinti per ceti sociali, anche grazie alle musiche che propongono e a come le propongono. Il pubblico dei «night clubs» e dei «the [sic] danzanti», spiega Sorrisi e canzoni in un'inchiesta del 1956, non è quello dell'«avanspettacolo» né quello dei «balli studenteschi», dove si balla soprattutto sui dischi [...] I diversi balli sono una forma di distinzione sociale, tanto quanto il medium grazie al quale li si balla: il disco, l'orchestra da ballo professionista o amatoriale più o meno numerosa, il piccolo gruppo, la fisarmonica...». TOMATIS, *Storia culturale della canzone italiana*, cit., p. 107.

²⁹⁵ *Il Giorno*, 5 marzo 1959, p. 10.

²⁹⁶ «Tè danzanti giovedì, sabato e festivi». «Echi di spettacoli, ritrovi», *Corriere della Sera*, 17 settembre 1960, p. 6.

la domenica e i giorni festivi; identica è la segnalazione di un'inserzione pubblicitaria relativa al Night Club 68.²⁹⁷

Se si combinano queste coincidenze temporali con la comunanza di pratiche, repertori e, talvolta, di interpreti (Massara afferma di non aver mai suonato in un *night* ma Pasquale Liguori suonava indistintamente in entrambi) l'impressione è di una sorta di continuità tra le due categorie, non diversa da quella notata in precedenza tra teatri/sale da concerto e cinema teatro. Un caso che ricorda molto da vicino quello dell'ambivalenza dello Smeraldo, esaminata in precedenza,²⁹⁸ è quello del Pigalle, indicato come *dancing* all'interno di un'inserzione pubblicitaria, ma al tempo stesso inserito con frequenza nel riquadro dedicato ai "night club" [Figura 28]. Un altro punto di contatto, centrale visto il netto contrasto con la categoria dei "teatri", è il fatto che diversi *dancing* venissero pubblicizzati come ristoranti [Figure 29 e 30], tratto che documenta come, anche in questo caso, il pubblico potesse consumare cibo e bevande durante la performance.

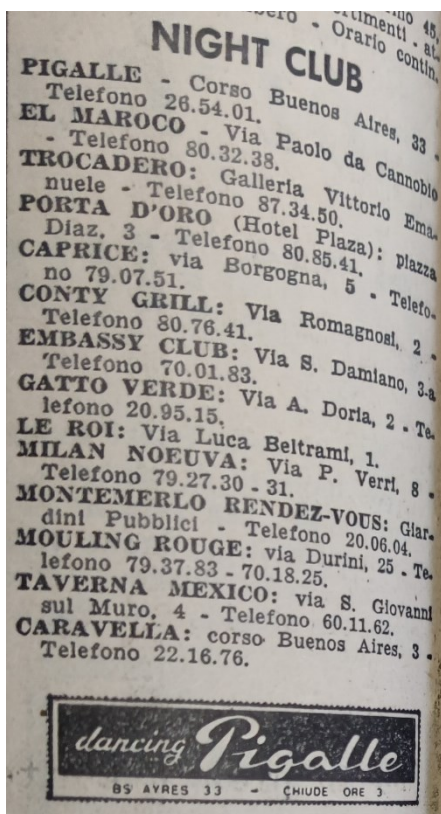


Figura 28. «Oggi a Milano», *Il Giorno*, 2 marzo 1958, p. 10.



Figura 29. «Oggi a Milano», *Il Giorno*, 24 maggio 1958, p. 8.



Figura 30. «Oggi a Milano», *Il Giorno*, 14 febbraio 1959, p. 8.

²⁹⁷ *Il Giorno*, 12 ottobre 1958.

²⁹⁸ Cfr. pp. 89-91.

Questa sovrapposizione, per cui una buona parte dei “night club” poteva in determinate occasioni comportarsi come un “dancing”, non indebolisce le ragioni alla base dell’esistenza di due categorie distinte, ma al contrario arricchisce la complessità del quadro a nostra disposizione, in un contesto in cui pratiche musicali e spazi performativi di adattano reciprocamente, pur nel rispetto di abitudini consolidate perché basate sulla condivisione di un certo numero di elementi prototipici.

Se confrontiamo la collocazione di *night* e *dancing* nell’ambito del radiocentrismo milanese emerge una tendenza interessante: i *dancing* sono infatti evidentemente meno centrali [Figura 31], in maniera pressoché speculare rispetto al profilo indicato dai *night* (qui il 75% delle entrate è collocato al di fuori della Cerchia delle Mura). Il dato relativo alla localizzazione è decisivo nella comprensione del sistema performativo milanese, spingendoci a concludere come alcuni *night* altro non fossero se non il polo più esclusivo nel ricchissimo spettro dei contesti urbani dedicati al ballo, un gradino sopra ai più capienti e accessibili *dancing*.

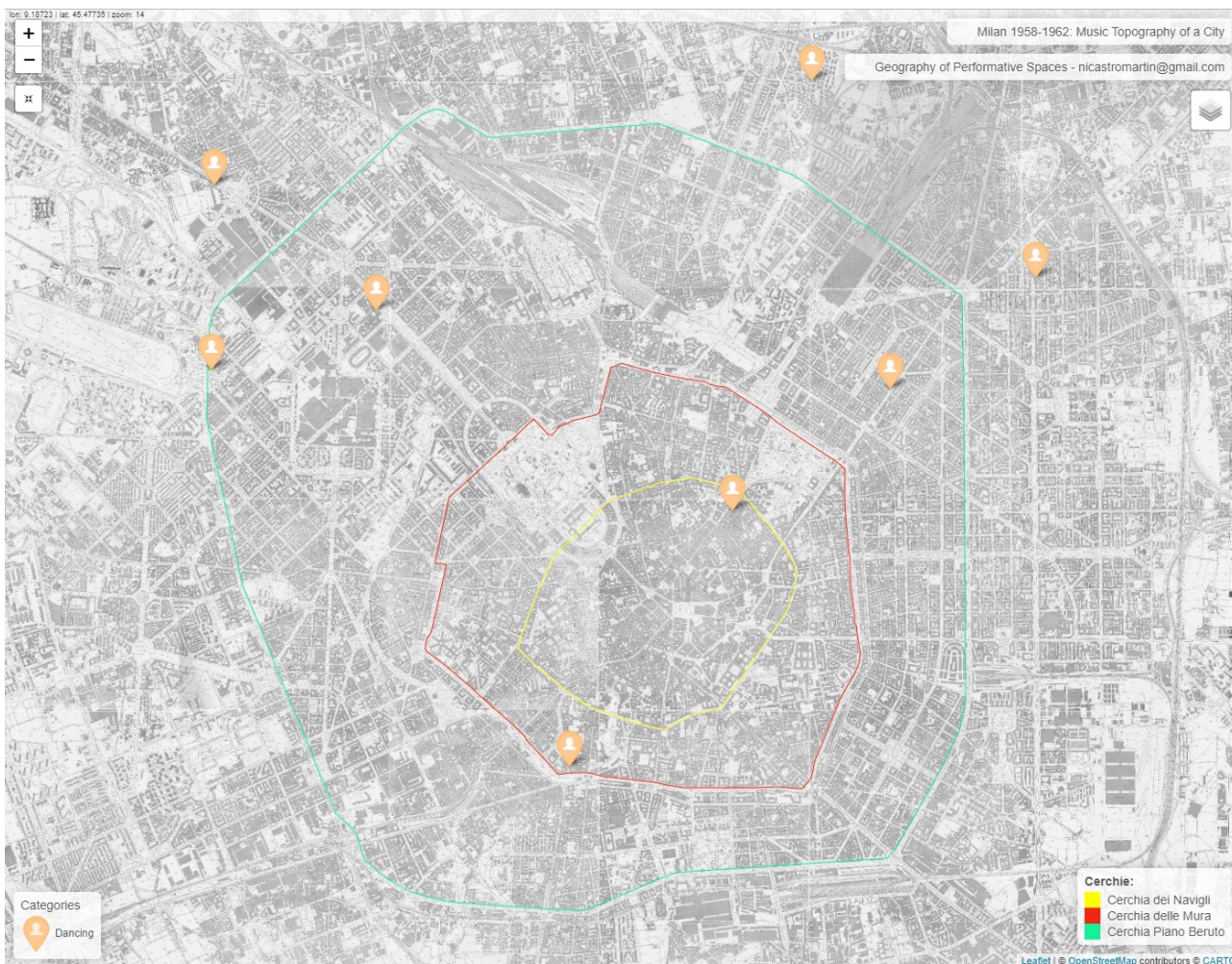


Figura 31. Layer dei dancing. Versione interattiva: <https://bit.ly/43dGHac>

4.3. I whisky a go-go

L'ultima categoria di luoghi ad apparire nella sezione "Oggi a Milano" è quella dei cosiddetti *whisky a go-go*. Siamo, in realtà, di fronte ad una tipologia limite, che di per sé potrebbe non rientrare all'interno di un'analisi dedicata agli aspetti performativi delle pratiche musicali: la caratteristica prototipica principale dei locali così definiti è quella della riproduzione di musica registrata tramite dischi. Il nome deriva da quella che viene ritenuta la prima discoteca, ossia il club Whisky à Gogo aperto a Parigi da Paul Pacini nel 1947.²⁹⁹ Sulla pagina degli spettacoli troviamo un riferimento diretto alle origini francesi: in occasione della prima apparizione di un locale chiamato La Tarantola, nell'edizione del 14 aprile 1959, si legge: «Il tipico whisky a gogo alla francese. Dischi whisky organetto dell'800. Aperto sino alle ore 2»³⁰⁰.

Le ragioni per cui si è deciso di trattare anche i *whisky a go-go* sono diverse, tra queste la decisione, approfondita nel corso del capitolo precedente,³⁰¹ di utilizzare la pagina degli spettacoli non solo come collettore di dati ma come fonte storica in tutte le sue componenti. Con la prima apparizione di un rappresentante della categoria avviene qualcosa di interessante all'interno della sezione "Oggi a Milano": il locale viene inserito in nuovo riquadro, posto accanto ai "night club" e ai "dancing" e a questi tipograficamente associato. Questa decisione indica come venisse percepito in quanto spazio per costituzione differente ma, al tempo stesso, ad essi paragonabile (in maniera non dissimile da quello che accade con i "teatri" e i "cinema", entrambi accumulati dalla loro apparenza grafica). Alla base di questa percezione ritroviamo, ancora una volta, la condivisione di una serie di tratti prototipici: il consumo di bevande alcoliche («whisky»), gli orari di apertura («Aperto sino alle ore 2»), l'importanza attribuita ad una certa «atmosfera» (la didascalia del Pick-up Club recita: «whisky, dischi, atmosfera»³⁰²).

Un altro elemento di interesse è che, come anticipato, questa categoria è completamente assente dalla pagina per tutto il 1958 e si manifesta la prima volta con l'inserimento del Pick-up Club il 21 gennaio 1959. La circostanza temporale è notevole perché si colloca sull'onda dell'esplosione del mercato discografico, avvenuta nel 1958 in seguito alla diffusione dei 45 giri e dei primi juke-box, la cui crescita è esponenziale: nel 1958 le vendite di dischi aumentano del 30%, arrivando a 18 milioni di copie vendute rispetto ai 5 milioni del 1952 (nel '63 saranno 22)³⁰³. I juke-box, giunti in Italia nel 1956, sono 4.000 nel 1958 e saranno 17.000 nel 1962.³⁰⁴

²⁹⁹ Bill BREWSTER, Frank BROUGHTON, *Last Night a Dj Saved My Life: The History of the Disc Jockey*, New York, Grove Press, 2014, p. 50.

³⁰⁰ «Oggi a Milano», *Il Giorno*, 14 aprile 1959, p. 10.

³⁰¹ Cfr. pp. 26-31.

³⁰² «Oggi a Milano», *Il Giorno*, 23 gennaio 1959, p. 10.

³⁰³ Stephen GUNDLE, *I comunisti italiani fra Hollywood e Mosca. La sfida della cultura di massa 1943-1991*, Firenze, Giunti, 1995, p. 243.

³⁰⁴ *Ivi*.

La menzione di questa tipologia di locali, pur rappresentata da un piccolo numero all'interno del *data set* (5), appare quindi correlata alle rivoluzioni in atto nel panorama dei consumi culturali, di cui Milano, la “capitale del miracolo”, viene percepita come l’epicentro. Per osservare l’entità delle conseguenze di questi cambiamenti nel contesto della geografia dei contesti performativi urbani bisognerebbe probabilmente aspettare ancora diversi anni, ma la loro presenza tendenziale non è per questo meno importante: essa documenta la diffusione di nuove pratiche e di nuove tecnologie destinate a cambiare in maniera irreversibile il volto della città.

Una considerazione approfondita di questi aspetti, così come del legame profondo che lega spazio urbano e media, va molto al di là della prospettiva di questo lavoro. Per questa ragione ci limiteremo a osservare la disposizione spaziale di questi primi *whisky a go-go*, nel tentativo di comprendere dove si collochino nell’ambito della struttura urbanistica di Milano [Figura 32].

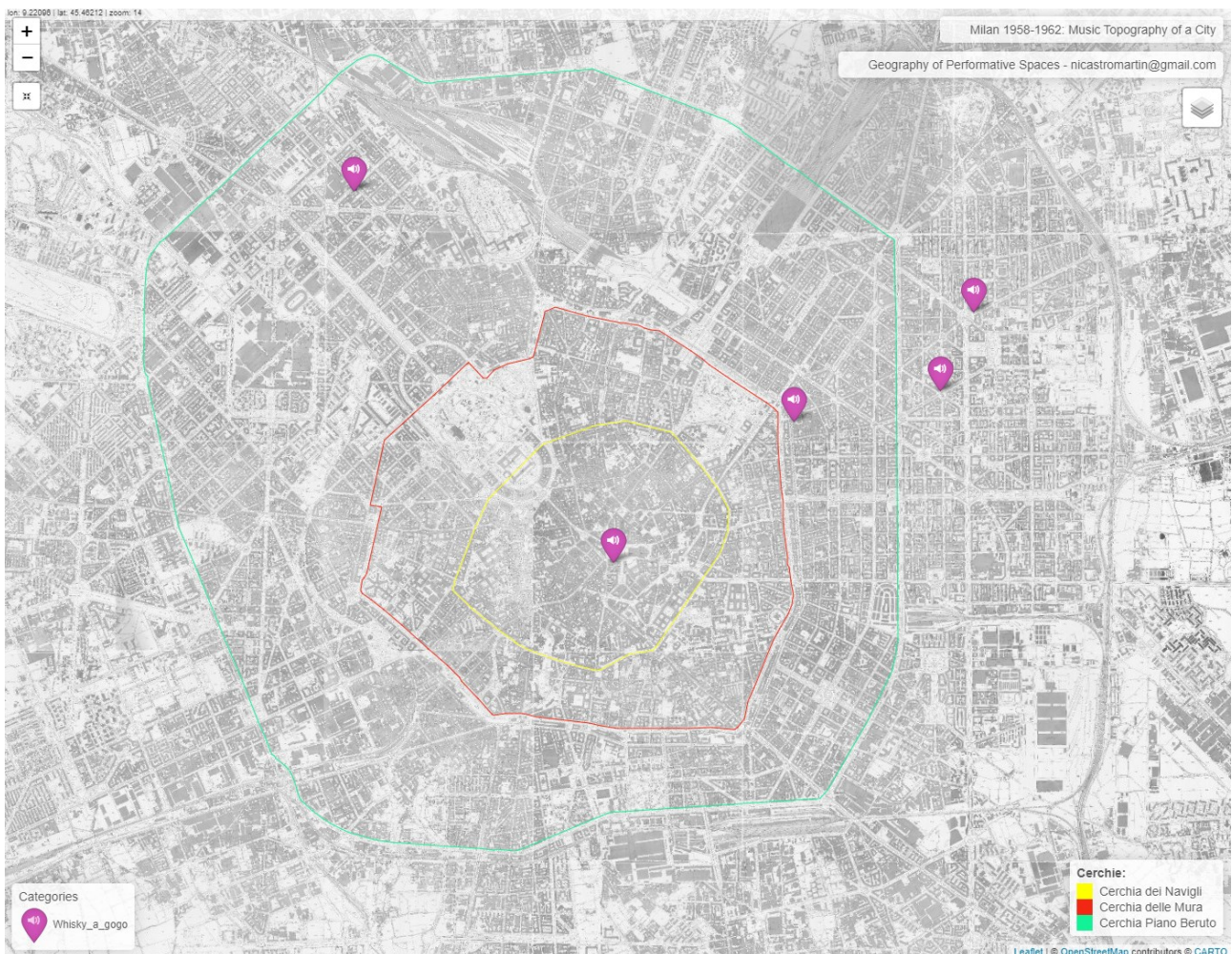


Figura 32. Layer dei *whisky a go-go*. Versione interattiva: <https://bit.ly/43dGHac>

Il profilo, pur ancora solo tendenziale, è piuttosto chiaro: solo uno su cinque rientra all'interno delle due cerchie centrali. Dei rimanenti quattro, due sono collocati all'interno di una terza cerchia, ancora più ampia, che corrisponde con i limiti delineati dal piano regolatore di Beruto nel 1884 (in verde acqua). La categoria sembra quindi svilupparsi al di fuori delle cerchie più centrali, fornendo una prima impressione di come l'avvento di nuove tecnologie, il juke-box e il microscolco, vada ad interagire con l'ecosistema urbano. Nello stesso modo in cui la diffusione della televisione rende accessibile fin dalla periferia più remota un'ampia gamma di tipologie di intrattenimento, l'utilizzo di musica riprodotta tramite impianti sempre più avanzati sembra capovolgere gerarchie socio-spaziali preesistenti. Pur in maniera ancora aurorale, la concentrazione periferica dei *whisky a go-go* appare in controtendenza rispetto alla natura accentratrice del radiocentrismo milanese, che, come approfondiremo anche in seguito, si riflette sulla collocazione e sull'accessibilità di gran parte dei contesti performativi urbani. In particolare, vista la condivisione di molti tratti prototipici, i *whisky a go-go* sembrano soddisfare desideri non dissimili a quelli realizzati all'interno degli assai più centrali *night*: solo che ora la possibilità di ascoltare o di ballare al ritmo della canzone favorita, uscita poco tempo prima, passa ora da una moneta in un juke-box, non più dal rito dello champagne.

Giunti al termine di questo capitolo, possiamo concludere che il sistema di classificazione con cui vengono descritti i contesti performativi in un dato ambito urbano può essere un punto di osservazione efficace. È a partire da qui che abbiamo potuto toccare con mano il legame che unisce spazio della performance e spazio della città: ogni categoria, perlomeno nel caso della Milano del *boom*, esprime una precisa tendenza dal punto di vista della collocazione nel tessuto urbano. Al tempo stesso, abbiamo analizzato le condizioni performative di questi luoghi. Attraverso la considerazione di alcuni eventi notevoli per documentazione e rilevanza, abbiamo dimostrato come le pratiche in atto nel corso di una performance musicale siano concretamente mediate, sotto molteplici aspetti, non solo dallo spazio – interno – in cui si esse verificano ma anche dallo spazio urbano – esterno – in cui questi luoghi sono incastonati.

Reti, pratiche e generi

1. SPAZIO, RETE, GENERE

L'obiettivo di questo capitolo coinciderà con un allargamento prospettico: dopo aver proposto una categorizzazione prototipica dei contesti performativi attivi a Milano negli anni del *boom*, l'oggetto saranno ora le loro relazioni. Allontanandoci da una focalizzazione interna proveremo a esaminare la rete della quale, data la natura dei centri urbani, questi spazi si ritrovano inevitabilmente a far parte. La considerazione di pratiche musicali in un ambito basato per definizione sull'agglomerazione, o, usando le parole di Krims, sull'«accumulazione»³⁰⁵, può infatti essere valorizzata da un'analisi globale che sappia leggerne gli intrecci e le sovrapposizioni.

Lo strumento principale per il raggiungimento di questo scopo sarà quello della *network analysis*,³⁰⁶ effettuata a partire dal *data set* di 8288 eventi musicali già discusso e presentato nei capitoli precedenti. Questa volta aumenteremo il livello di granularità dell'analisi, entrando nel dettaglio dei dati raccolti. Le reti considerate, infatti, metteranno in relazione elementi via via differenti, come la concomitanza di performer e compositori all'interno delle medesime performance, la frequentazione da parte dei musicisti di determinati contesti performativi e la distribuzione dei generi musicali al loro interno. Tra questi elementi, l'unico necessita senz'altro di una discussione preliminare è il concetto di genere musicale, entità tanto trasversale quanto potenzialmente scivolosa: il suo coinvolgimento è apparso *a priori* inevitabile, data la considerazione sistemica delle pratiche musicali attive nel contesto esaminato e il ruolo che i generi rivestono nell'orientamento sia di chi in questo sistema è immerso, sia per chi vi si avvicina con lo scopo di descriverlo. È importante sottolineare fin da adesso come l'adozione delle etichette di genere si sia resa necessaria anche *a posteriori*, pure laddove queste non siano state oggetto

³⁰⁵ «Cities in capitalism have always served as foci for certain strategies of accumulation». KRIMS, *Music and Urban Geography*, cit., XXV.

³⁰⁶ Un'introduzione generale ai fondamenti dell'analisi di rete è stata fornita nel corso del primo capitolo. Cfr. Capitolo 1, pp. 43-45.

dell'analisi di rete: come discuteremo a breve, la visualizzazione delle relazioni tra performer e compositori si è, infatti, rivelata una rappresentazione efficace e inedita dell'articolazione del sistema dei generi musicali, così come configurato localmente a Milano nell'epoca considerata.

Ciò porta a tre considerazioni iniziali: la prima è che esiste un legame forte e oggettivamente dimostrabile tra quelli che definiamo come generi e gli aspetti spaziali delle pratiche a cui tali etichette sono attribuite; la seconda è che le etichette di genere, nonostante la loro natura discorsiva, influiscono su ciò che accade concretamente a livello della performance; la terza, infine, è che lo strumento della *network analysis* sembra adattarsi con efficacia alla loro descrizione. Ripercorrendo in maniera retrospettiva i numerosi contributi che si sono susseguiti nella discussione sui generi musicali, troviamo delle corrispondenze piuttosto nette tra queste argomentazioni e quella che viene considerata la prima formulazione teorica di questo concetto negli studi sulla *popular music*. Nella definizione proposta da Franco Fabbri nel corso della Prima Conferenza Internazionale della IASPM³⁰⁷ di genere come «un insieme di fatti musicali, reali o possibili, il cui svolgimento è governato da un insieme definito di norme socialmente accettate», ritroviamo l'idea dei generi come di un'entità tanto “regolata” quanto “regolatrice”. In questo senso bisogna precisare che è difficile stabilire una gerarchia tra i diversi fatti musicali, in questo caso tra “discorso” e “performance”: nel caso del nostro *data set* è, infatti, impossibile stabilire *a priori* quanto i discorsi regolino la strutturazione delle performance e quanto invece questi non facciano altro che rafforzare e riverberare norme già esistenti. A ciò si riferisce lo stesso Fabbri quando afferma:

Sia per l'aspetto del tutto particolare che assume ogni questione semantica in musica, sia per la natura performativa di quest'arte sia, come conseguenza combinata di questi due fattori, per il rilievo che a questo riguardo assumono il contesto, la circostanza, la rete di rapporti tra tutti i partecipanti al fatto musicale è assolutamente vano cercare di individuare un punto, un momento preciso agendo sul quale o nel quale le norme generiche svolgano il loro compito regolatore.³⁰⁸

L'idea del genere musicale come di un'istanza non definibile all'interno di «un punto» ma piuttosto come risultato di «una rete di rapporti» tra attori e piani differenti combacia esattamente con i risultati ottenuti attraverso la *network analysis*. In diversi casi i generi non sono emersi in qualità di attributi categoriali degli elementi analizzati, in questo caso luoghi o persone, quanto indirettamente, nella morfologia delle reti che li uniscono.

³⁰⁷ «A musical genre is “a set of musical events (real or possible) whose course is governed by a definite set of socially accepted rules”». Franco FABBRI, «A theory of musical genres: two applications », in (a cura di) D. HORN, P. TAGG, *Popular music perspectives: papers from the first international conference on popular music research, Amsterdam, June 1981, Gothenburg & Exeter, International Association for the Study of Popular Music, 1982*, pp. 52-81, p. 52.

³⁰⁸ Franco FABBRI, «Una teoria dei generi musicali. Due applicazioni» (versione originale italiana), p. 3.

La natura relazionale del genere è, oltretutto, centrale in diversi, più recenti, contributi sull'argomento. Tra questi il lavoro di David Brackett intitolato *Categorizing Sound*, nel quale, proprio a partire da Fabbri, viene proposta una prospettiva “saussuriana” della definizione del genere in senso negativo:

By invoking (via implication) Ferdinand de Saussure's notion of meaning as created through a system of difference without positive value, Fabbri strongly suggests that musical genres only in relation to one another, as part of a “musical system”, and cannot be identified according to a list of positive terms.³⁰⁹

È, infatti, proprio a partire dal contrasto sistemico con generi differenti che ogni unità acquisirebbe un'identità propria, tramite processi che vanno oltre la creatività individuale, perché basati sulle «interconnections» che legano tra loro «artists (producers)» e «audiences (consumers)».³¹⁰

Il concetto di rete relazionale è centrale anche in alcuni approcci etnografici dedicati al genere musicale in ambito *popular*. David Novak, nel saggio *Japanoise*, dichiara come a «porre le fondamenta per l'emersione del Noise come genere» sia stata «una rete di performer e ascoltatori»³¹¹. Fabian Holt sceglie, invece, di utilizzare il concetto di «network» nel suo inedito tentativo di indagare il genere a partire dalla ricerca sul campo:

One of the basic principles of ethnography is to ground theory in fieldwork, and this has not really been done yet in the study of popular music genres. All except Negus and Brackett have theorized genre without grounding it in empirical research in any substantial way, and the general schemes outlined by Fabbri, Frith, and Toynbee suffer from typical problems of armchair research [...]. I adopt a broad and inclusive concept of network for the communicative relations between the many different agents that create and sustain a genre's identity. The network of an individual genre remains broad and fluid, interwoven in complex cultural textures.³¹²

³⁰⁹ David BRACKETT, *Categorizing sound: genre and twentieth-century popular music*, Oakland, University of California Press, 2016, p. 7.

³¹⁰ «According to this point of view, genre affords us a different perspective on creativity, emphasizing its social nature, and the interconnections between artists (producers) and audiences (consumers)». BRACKETT, *Categorizing sound: genre and twentieth-century popular music*, cit., p. 15. Nelle righe successive l'autore richiama poi il concetto di “art world”, il quale trova ampio utilizzo nel lavoro di Crossley sull'applicazione della *network analysis* in campo musicale: si tratta di un ulteriore punto di contatto. Cfr. Capitolo 1, pp. 43-45.

³¹¹ «I want to show how a network of performers and listeners laid the groundwork for Noise's emergence as a genre, even as they aimed to avoid its categorization». Trad. it. dell'autore, nella quale si è voluto mantenere l'utilizzo della maiuscola per indicare il genere *noise*. David NOVAK, *Japanoise*, Durham and London, Duke University Press, 2013, p. 119.

³¹² Fabian HOLT, *Genre in popular music*, University of Chicago Press, 2007, pp. 8-21.

Infine, questo passaggio proveniente da Altman, autore di una delle trattazioni sul genere di maggior successo in ambito filmologico, può assumere la funzione di una sorta di chiusura del cerchio:

The preceding chapters in this book have described genres not as formal patterns or as textual canons, but as system and process. Every generic system is made up of an interconnected network of user groups and their supporting institutions, each using the genre to satisfy its own needs and desires.³¹³

Tra i diversi fattori regolati dalle norme di genere, continua Fabbri, bisogna considerare anche quello spaziale, da lui riportato in quanto «norma di tipo semiotico»:

Non necessariamente le norme di tipo semiotico riguardano il testo musicale (o quello verbale che vi è connesso) [...] Quest'ultimo è il caso delle norme prossemiche, che riguardano cioè la disposizione spaziale dei partecipanti al fatto musicale. Ogni genere ha un suo spazio strutturato in modo particolare, e non sarebbe il caso di parlarne qui se questa caratteristica non contribuisse alla definizione del significato del fatto musicale: la relazione tra questo spazio, la comunità che lo occupa, l'intensità del suono e la "forza sintetica" della musica [...] Le distanze tra musicisti e pubblico, tra spettatore e spettatore, le dimensioni complessive del fatto sono elementi spesso fondamentali nel definire un genere, e non di rado orientano i partecipanti [...] sulle aspettative relative ad altre norme di genere: spesso "come ci si siede" dice di più sulla musica che ci sarà di un manifesto.³¹⁴

Affievolendo il carattere normativo del genere per come qui teorizzato – a favore di un più sfumata biunivocità tra i diversi elementi che concorrono alla sua definizione –, la trattazione di Fabbri ha il pregio di toccare un aspetto scarsamente approfondito dai successivi studi sul genere, ossia il ruolo rivestito dalla dimensione spaziale nella mediazione del fatto musicale e quindi nella creazione delle categorie ad esso attribuite.

Tra le isolate eccezioni a questa tendenza, ritroviamo gli studi che hanno indagato i generi musicali a partire da un approccio etnografico. Nel caso di Holt, ad esempio, la dimensione urbana ha una funzione centrale nella strutturazione delle reti che esercitano un ruolo egemonico nella loro negoziazione:

Some collectivities have positioned themselves as core subjects and insiders of the genre. These center collectivities, as I call them, are clusters of specialized subjects that have given

³¹³ Rick ALTMAN, *Film/Genre*, London, British Film Institute, 1999, p. 195.

³¹⁴ FABBRI, «Una teoria dei generi musicali. Due applicazioni», cit., p. 8.

direction to the larger network. Recognized as authorities and experts, they have distinguished themselves from outsiders and the general public. They include influential fan communities, critics, record producers, and above all artists whose iconic status marks them as “leading” figures. The largest groups of influential insiders live in cities, where resources are concentrated.³¹⁵

Nel caso di Novak è il Giappone stesso, in quanto «site of generic difference»³¹⁶ a costituire uno dei punti nell'intreccio di mediazioni che porta alla formazione della categoria *noise*; tra queste viene coinvolta anche la dimensione tecnologica,³¹⁷ ricordandoci come ogni genere costituisca un caso a sé stante, il cui esame necessita di un approccio empirico *bottom up*, irriducibile a un unico schema concettuale.

Se ritorniamo allo studio dei generi filmici condotto da Altman,³¹⁸ si può individuare un ulteriore potenziale punto di contatto tra dimensione spaziale e genere musicale. Lo studioso fonda la propria trattazione sul riutilizzo del concetto di “comunità immaginata”, coniato da Benedict Anderson per definire l'emersione delle identità nazionali a partire dalla diffusione del giornalismo a stampa all'inizio del XIX secolo.³¹⁹ Ribattezzato “constellated community”, esso viene utilizzato per descrivere le modalità con le quali gli individui impiegano definizioni e categorie per rivendicare la propria appartenenza identitaria a una o più comunità immaginarie; queste dinamiche sono parte integrante dei processi che portano alla stabilizzazione temporanea di un'etichetta. In chiusura del volume *Film/Genre*, Altman propone una serie di ipotesi di lavoro per una diretta connessione tra nazionalismo e genere:³²⁰ quale miglior punto di saldatura, perlomeno nel contesto delle pratiche musicali, del ruolo rivestito da uno spazio delimitato da confini ben precisi – sia esso nazionale, urbano o performativo – nella formazione di questo tipo di comunità immaginate?

Riportando la discussione sul binario dei contesti performativi milanesi, i generi musicali sono stati spesso chiamati in causa dagli intervistati per descrivere i diversi luoghi individuati all'interno della mappa digitale: tanto Gian Franco Reverberi quanto Natale Massara hanno parlato di jazz e rock and roll per precisare l'unicità del Santa Tecla all'interno del panorama milanese e

³¹⁵ HOLT, *Genre in popular music*, cit., p. 21.

³¹⁶ «But as its modern cultural production was integrated into a circulation that presumed the universality of Western forms, Japan itself became a site of generic difference». NOVAK, *Japanoise*, cit., p. 130.

³¹⁷ «Musical genres become what they are in technological as well as social mediations [...] In other words, Noise can never escape musical classification by remaining separate from Music. It can only retain its difference by remaining separate from Music. It can only retain its difference by becoming equivalent to Music through the technological format of recordings». *Ibidem*, p. 122.

³¹⁸ ALTMAN, *Film/Genre*, cit.

³¹⁹ Benedict ANDERSON, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London and New York, Verso, 1991.

³²⁰ ALTMAN, *Film/Genre*, cit., pp. 195-206.

come questo vada nettamente distinto dal resto dei *night club*;³²¹ Enrico Intra ha parlato di come un certo circuito di locali notturni, da lui definiti alla stregua di “palestre” per musicisti, fosse fondamentale per lo sviluppo del jazz moderno, a livello locale e nazionale.³²² Nelle pagine seguenti i generi musicali verranno coinvolti nella discussione in maniera analoga: per illustrare l’individualità dei singoli contesti sulla base delle pratiche da essi ospitati e per proporre un’interpretazione territoriale dell’organizzazione del sistema dei generi milanese.

2. GENERI MUSICALI E CONTESTI PERFORMATIVI

2.1. Una rete interconnessa

La prima visualizzazione di rete pone in relazione i contesti performativi individuati nel corso della raccolta dati con i generi musicali attribuiti alle performance da essi ospitate; le modalità di assegnazione delle etichette di genere sono già state presentate nel corso del primo capitolo³²³ e le categorie individuate vengono direttamente richiamate all’interno del grafo in qualità di nodi. La visualizzazione [Figura 33] si compone di 122 nodi (99 luoghi e 23 generi musicali), e 309 archi, ognuno dotato di un peso specifico a partire dall’incidenza quantitativa della relazione, per un totale di 11434 relazioni singole. La ragione per cui il numero degli archi appare maggiore rispetto alla quantità di eventi musicali presenti nel *data set* (8288) risiede nella modalità di assegnazione dei generi: generi multipli sono stati attribuiti sia nel caso in cui questi venissero effettivamente richiamati all’interno della performance, sia per descrivere pratiche difficilmente inquadrabili in un unico genere. Il numero degli spazi è invece minore: si è scelto di non coinvolgere in questa visualizzazione i contesti le cui pratiche, come nel caso della categoria dei *whisky a go-go* o di alcuni *night club*, non hanno lasciato traccia sui quotidiani esaminati. Per quanto riguarda la spazializzazione, infine, è stato adottato anche in questo caso l’algoritmo “Force Atlas 2”³²⁴, data la sua capacità di analizzare non solo l’esistenza di una relazione tra due nodi, ma anche il suo peso specifico, traducendolo in una disposizione grafica efficace: ciò significa che più una connessione è frequente più questi saranno tra loro prossimi e viceversa. Al tempo stesso se due nodi, pur non direttamente connessi, condividono legami tra loro simili, questi verranno posti nella stessa area del grafo.

³²¹ Cfr. Capitolo 2, p. 114.

³²² NICASTRO, “Intervista a Enrico Intra”, cit., min. 6.52-7.11.

³²³ Cfr. Capitolo 1, pp. 32-37.

³²⁴ JACOMY, VENTURINI, HEYMANN, BASTIAN, «ForceAtlas2, a continuous graph layout algorithm for handy network visualization designed for the Gephi software», cit.

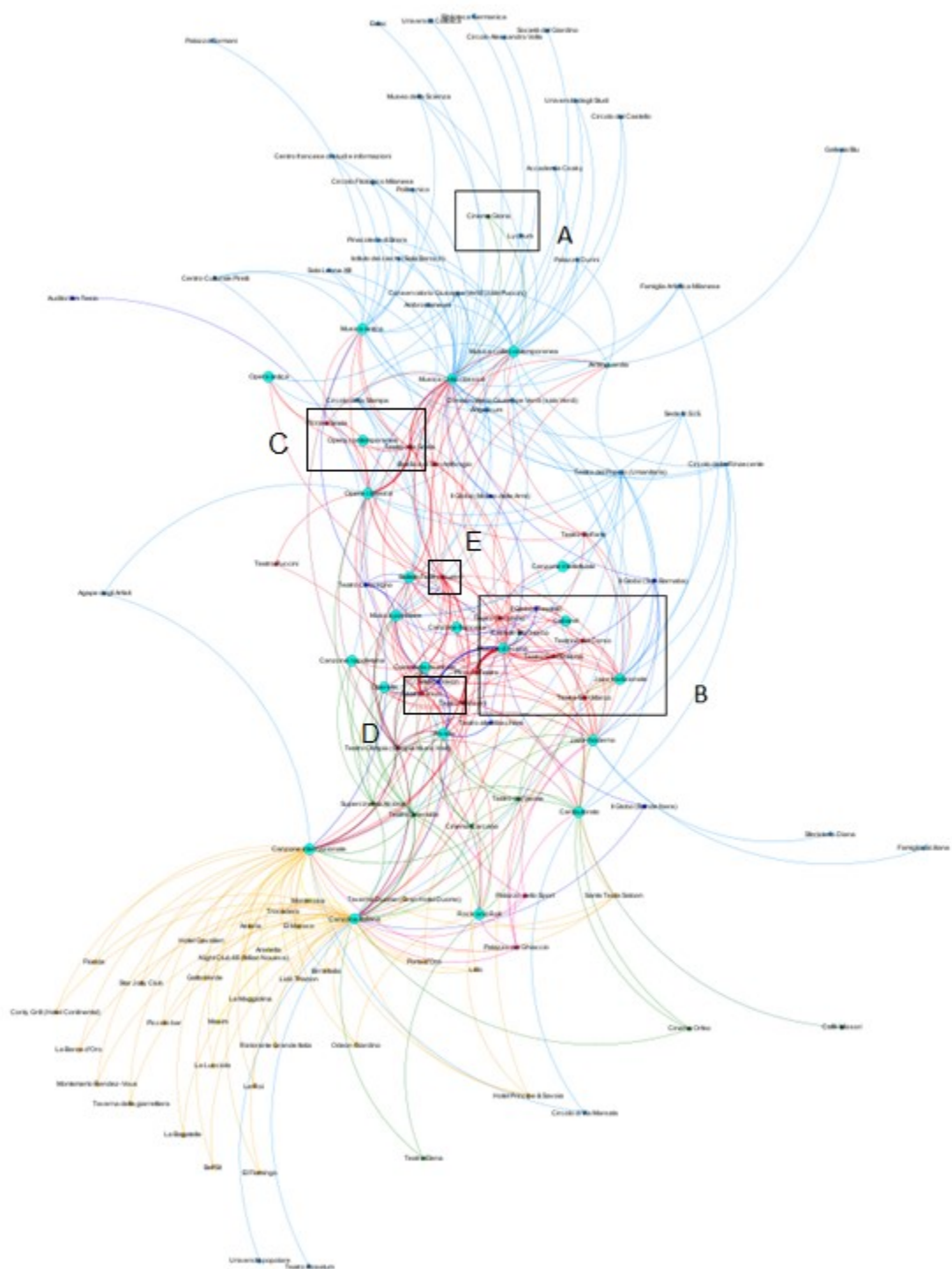


Figura 33. Visualizzazione “spazi generi”. Risulta evidente l’eccezionalità del Cinema Gloria (A), isolato rispetto agli altri cinema teatro (in verde, nella parte inferiore) e collocato nel mezzo delle sale da concerto (in azzurro). Visibili anche le sfumature interne ai teatri/sale da concerto (in rosso): prossimi alle sale da concerto troviamo il Teatro alla Scala e la Piccola Scala (C), nel mezzo il Teatro Nuovo (E), vicini ai cinema teatro il Lirico, l’Odeon e il Manzoni (D). Dislocati sulla destra i “teatri di piccole dimensioni” (B). Immagine vettoriale: <https://bit.ly/3T6qjVh>

Partendo dalla conformazione complessiva del *network* così realizzato è importante sottolineare un primo aspetto: la visualizzazione è caratterizzata dalla presenza di un'unica componente, dove per "componente" si intende una rete in cui ogni nodo può raggiungere l'altro attraverso un dato percorso.³²⁵ Si tratta quindi, secondo la definizione nell'ambito della teoria dei grafi, di un "grafo connesso"³²⁶, all'interno del quale tutti gli elementi esaminati sono tra loro collegati. Si tratta di un'ulteriore prova a sostegno della natura sistemica e relazionale dei generi musicali: in quest'analisi sincronica di un numero elevato di performance musicali, colte in un contesto urbano e in un arco temporale delimitato, possiamo osservare come nessun genere musicale esista in isolamento rispetto agli altri.

Compiendo un ulteriore passo in avanti, rimane ora da capire quali sono le modalità con le quali generi musicali e contesti performativi entrano in connessione. In questo senso si è ritenuto fosse utile sovrapporre questa visualizzazione di rete con la categorizzazione dei contesti performativi effettuata nel capitolo precedente, qui rappresentata attraverso l'utilizzo dei medesimi colori applicati alla mappa digitale.

Il grafo rispecchia molte delle distinzioni prototipiche descritte in un primo momento: nella parte inferiore troviamo raggruppate le categorie dei *dancing* e dei *night club* (in giallo e arancione); al vertice opposto, nella sezione superiore, le sale da concerto (in azzurro). Le prime sono accumulate dalla presenza dei repertori legati alla canzone, le seconde da quelli della musica d'arte occidentale. Nella porzione centrale della visualizzazione, che funge da collegamento tra i due estremi, troviamo invece concentrati quelli che abbiamo definito come teatri/sale da concerto e teatri propriamente detti, rispettivamente in rosso e in blu. Questi condividono il legame con una pluralità di generi, la maggior parte dei quali caratterizzati da una matrice scenica (commedia musicale, operetta, rivista, balletto, musica di scena, cabaret).

Al tempo stesso, la visualizzazione conferma le idiosincrasie individuate nel capitolo precedente: pur appartenendo alla macrocategoria dei "teatri" – intesi come i contesti performativi raccolti all'interno della sezione così nominata all'interno dei quotidiani – i palazzetti e i cinema teatro (in rosa e in verde) si distinguono nettamente dal resto dell'insieme e occupano delle aree delimitate in prossimità della parte inferiore, con la quale condividono la frequentazione del rock and roll e della canzone, italiana e internazionale. In questa corrispondenza tra due sistemi differenti, quello della categorizzazione dei contesti performativi e quello dei generi musicali, possiamo leggere in controluce una prima evidenza di quanto affermato in precedenza, cioè

³²⁵ «A component is defined as a maximal set of nodes in which every node can reach every other by some path. The "maximal" part means that if you can add a node to the set without violating the condition that everyone can reach everyone, you must do so». Stephen P. BORGATTI, Martin G. EVERETT, Jeffrey C. JOHNSON, Filip AGNEESSENS, *Analyzing Social Networks Using R*, Newbury Park, Sage Publications, 2022, p. 20.

³²⁶ «A graph is connected if between every pair of vertices there is a walk». Jonathan L. GROSS, Jay YELLEN, *Handbook of graph theory*, Boca Raton, CRC Press, 2003, p. 10

l'esistenza di un legame documentabile, nella forma di una mediazione costante in entrambe le direzioni: se da una parte sembra scontato constatare che la fenomenologia spaziale rispecchia quella dei generi – in un senso normativo, tornando all'accezione di Fabbri – dall'altra però è possibile immaginare come i diversi contesti performativi contribuiscano – sia fisicamente, riunendo “comunità temporanee” di performer e spettatori, sia simbolicamente – alla cristallizzazione dei generi e delle rispettive comunità immaginate.

Non si tratta, comunque, di una sovrapposizione esatta. Il grafo evidenzia l'esistenza di alcune eccezioni, come nel caso dell'Università Popolare, del Teatro Rosetum e del Circolo di Via Marsala. Nonostante siano categorizzati come sale da concerto, questi ultimi sono collocati nella porzione opposta a quella occupata dal resto dell'insieme. Speculare il caso del cinema teatro Gloria [Figura 33; riquadro A], collocato nel cuore della porzione superiore del grafo, nel mezzo delle sale da concerto; questa particolarità è, però, chiaramente documentata nelle fonti storiche. Si tratta, infatti, di una circostanza eccezionale: la sede storica della Società del Quartetto, la Sala Verdi del Conservatorio, costruita nel 1908 nell'area occupata da uno dei chiostri di S. Maria della Passione, viene distrutta nel 1943 dai bombardamenti. In attesa che venga ultimata la ricostruzione della nuova Sala Verdi, che verrà inaugurata il 18 maggio 1958, il Quartetto – una delle società di concerti più longeve in Italia – tiene temporaneamente le proprie attività in diversi cinema della città, tra cui, nel corso del 1958, il Gloria.

L'analisi di rete non si limita a compiere un'operazione di categorizzazione, in questo caso algoritmica: rispetto a quanto visto in precedenza offre la possibilità di esaminare nel dettaglio le relazioni tra i diversi insiemi. Il primo punto di interesse è la forte repulsione tra le due estremità, inferiore e superiore; il secondo, più notevole, è l'esistenza di un'area centrale piuttosto articolata che funge da collegamento tra le due. Come già anticipato, questa zona è occupata principalmente dai teatri/sale da concerto i quali, oltre ad essere il polmone musicale della città³²⁷ e il volto pubblico della sua scena musicale,³²⁸ assumono quindi la funzione di tessuto connettivo in grado di legare tra loro pratiche e contesti differenti. A mediare un dato sistema di genere non è solo lo spazio dedicato alla performance ma anche lo spazio urbano in questo si colloca. Il centro del grafo “spazi_generi” è costituito da luoghi che, come abbiamo ricostruito nel capitolo precedente, si contraddistinguono per la loro collocazione all'interno della cerchia più stretta nell'ambito del radiocentrismo milanese;³²⁹ il nucleo spaziale della scena performativa urbana, corrisponde, in sostanza, con il nucleo della rete che unisce le diverse pratiche musicali.

Le modalità attraverso le quali si verifica questa sovrapposizione sono differenziate; i teatri/sale da concerto si posizionano in maniera leggermente diversa all'interno della porzione centrale del grafo. In prossimità dell'area occupata dai generi della musica colta, nell'estremità

³²⁷ Cfr. Capitolo 2, p. 73.

³²⁸ *Ibidem*, p. 76.

³²⁹ *Ibidem*, p. 74.

superiore, troviamo il Teatro alla Scala e la Piccola Scala [Figura 31; riquadro C], raggruppati attorno ai generi dell'opera lirica; nella sezione opposta, in qualità di punto di saldatura con i cinema teatro – con i quali condividono il contatto con il genere della rivista – possiamo notare la presenza del Teatro Lirico, del Teatro Manzoni, del Teatro Olimpia e del Teatro Odeon [D]. Isolato rispetto agli altri gruppi, in una posizione pressoché centrale, troviamo poi il Teatro Nuovo [E], con la sua “doppia vita” come sede della stagione di musica colta dei Pomeriggi Musicali e come teatro con una programmazione serale dedicata alla rivista e alla commedia musicale.

Provando ora a cogliere questo aspetto da un punto di vista quantitativo, rivolgeremo la nostra attenzione al parametro della “centralità”. Si tratta di uno degli aspetti di maggior interesse nell'ambito dell'analisi di rete perché in grado di evidenziare il ruolo rivestito da ciascun nodo nella formazione di una struttura reticolare:

Centrality is a property of a node's position in a network. It is not one thing but rather a family of concepts. Loosely speaking, one way to think about node centrality is in terms of the contribution the node makes to the structure of the network. In this sense, we might regard centrality as the structural importance of a node. However, there are many different ways in which a node can be important to a structure.³³⁰

Per questo motivo esistono anche diverse modalità di misurazione della centralità:

For example, a node might be important because removing the node would tend to disconnect the network. Or a node might be important because a large number of ties in the network involve that node. Another way to think about centrality is in terms of the advantage that accrues to a node by virtue of its position in the network. [...] All these different conceptions give rise to different measures of centrality.³³¹

Dato il nostro interesse per il ruolo rivestito dallo spazio, performativo e urbano, nella formazione del complesso sistema di categorizzazione che definiamo genere musicale, si è optato per la valutazione della cosiddetta *betweenness centrality*. Essa consiste nella misurazione del grado di concentrazione dei percorsi più brevi necessari per il collegamento dei vertici della rete,³³² permettendo di individuare quali nodi costituiscano dei passaggi obbligati per la connessione di porzioni lontane nella struttura reticolare.³³³ Se l'esame delle relazioni tra generi musicali e

³³⁰ BORGATTI, EVERETT, JOHNSON, AGNEESSENS, *Analyzing social networks using R*, cit., p. 170.

³³¹ *Ivi*.

³³² Linton FREEMAN, «A set of measures of centrality based on betweenness» in *Sociometry*, XL/1, 1977, pp. 35–41.

³³³ «Betweenness is typically interpreted in terms of the potential for controlling flows through the network – that is, playing a gatekeeping or toll-taking role. In a sense, nodes with high betweenness are in a position to threaten the

contesti performativi in un dato ambito urbano ha prodotto un “connected graph” in cui ogni elemento, per quanto distante, è connesso, la domanda a cui vorremmo rispondere ora è: quali sono i luoghi attorno ai quali questa caratteristica si struttura?

L’algoritmo messo a disposizione da Gephi per analizzare la *betweenness centrality*³³⁴ ha assegnato i seguenti valori ai contesti performativi con i risultati più alti:

Nome	Tipologia	Betweenness Centrality
Teatro Gerolamo	Teatro/Sala da concerto	645.38
Teatro Nuovo	Teatro/Sala da concerto	617.05
Teatro Olimpia (Olimpia Music Hall)	Teatro/Sala da concerto/Dancing	478.60
Teatro Lirico	Teatro/Sala da concerto	394.16
Salone degli affreschi (Umanitaria)	Sala da concerto	391.21

Tabella 9. Primi cinque valori di *betweenness centrality* nel grafo “spazi generi”. L’elenco completo è disponibile nella cartella delle analisi di rete pubblicata tramite GitHub.³³⁵ Link diretto: <https://bit.ly/48j6IIH>

Al primo posto troviamo il Teatro Gerolamo, il piccolissimo teatro rilevato da Paolo Grassi. Seguono, in questa tabella che unisce i luoghi che hanno ottenuto per distacco i punteggi più elevati,³³⁶ diversi teatri/sale da concerto, con l’eccezione del Teatro del Popolo, categorizzato come sala da concerto, e del Teatro Olimpia, che successivamente alla riapertura con il nuovo nome di Olimpia Music Hall incorpora anche elementi propri dei *dancing* come i “the danzanti” pomeridiani.³³⁷ In questo ultimo caso siamo di fronte a un dato che necessita di essere contestualizzato, visto che la riconversione effettuata a partire dal 17 febbraio 1960 coincide con un netto cambio di programmazione, diretta da Gorni Kramer, nuovo co-gestore della sala, verso i repertori della canzone; ciò corrisponde a un allontanamento dalla commedia musicale, dall’operetta e dalla musica colta strumentale, che quindi non si ritroveranno mai a convivere con le pratiche in atto dopo la riapertura.

Escluso il valore attribuito all’Olimpia, questi risultati hanno un significato piuttosto chiaro: si tratta dei contesti performativi che più di ogni altro riescono a coinvolgere una grande varietà

network with disruption of operations». BORGATTI, EVERETT, JOHNSON, AGNEESSENS, *Analyzing social networks using R*, cit., p. 182.

³³⁴ Ulrik BRANDES, «A faster algorithm for betweenness centrality», in *Journal of Mathematical Sociology*, XXV/2, 2001, pp. 163-177.

³³⁵ NICASTRO, *Milan_1958_1962_Music_Topography_of_a_City (v1.0.0)*, Zenodo, <https://doi.org/10.5281/zenodo.8340459>

³³⁶ Il Teatro Manzoni, collocato immediatamente dopo per punteggio ottenuto, esibisce infatti un valore (187.13) pari grossomodo alla metà di quello del Salone degli affreschi.

³³⁷ Cfr. Capitolo 2, p. 120.

di generi musicali, riuscendo così a connettere porzioni tra loro lontane del *network*. Questa capacità di integrazione, come già evidenziato da una lettura qualitativa della visualizzazione, appare propria di spazi caratterizzati dalla tipologia di performance che abbiamo definito nel capitolo precedente come “concerto”³³⁸ e dalla sua alternanza con spettacoli di tipo scenico, propria della categoria dei teatri/sale da concerto. Dal punto di vista geografico questi luoghi si collocano in una porzione nettamente centrale della città, all’interno della più piccola Cerchia dei Navigli, con il solo Salone degli Affreschi posto nell’ambito della Cerchia delle Mura.

2.2. Il caso del Teatro Gerolamo

In una porzione centrale del grafo “spazi_generi” leggermente dislocata sulla destra [Figura 26; riquadro B], è individuabile un insieme di luoghi con caratteristiche tra loro simili, in particolare per quanto riguarda la capienza [Tabella 10].

Nome	Eventi	Capienza	Anno di apertura
Teatro Gerolamo	545	220	1868
Teatro Sant'Erasmus	118	280	1953
Teatrino del Corso	124	150	1960
Teatro San Marco	82	200	1960

Tabella 10. I “teatri di piccole dimensioni”.

Si tratta di quelli che potremmo definire, sulla base di uno spazio adibito al pubblico la cui dimensione si colloca tra le 150 e le 280 sedute, come “teatri di piccole dimensioni”. Questa caratteristica spaziale si riverbera sui generi musicali da essi ospitati: rispetto al resto della categoria questi teatri ospitano con più continuità eventi musicali legati al jazz, moderno e tradizionale, e al cabaret – di qui la posizione leggermente distinta all’interno della rete.

La duttilità sincretica del Teatro Gerolamo, evidenziata dal raggiungimento del punteggio più alto in termini di *betweenness centrality*, sembra essere amplificata dal numero ridotto di sedute: questa caratteristica permette di poter fare affidamento su un pubblico selezionato, così come di sperimentare senza correre il rischio di perdite economiche eccessive. È quanto accade, per tornare ad un esempio citato in precedenza, nella vicenda della permanenza milanese di Billie Holiday nel novembre del 1958: dopo essere stata “protestata” dall’impresario con cui aveva concordato una serie di concerti presso il cinema teatro Smeraldo, la cantante viene soccorsa dalla comunità jazzistica milanese, che organizza due concerti “riparatori” presso il Gerolamo soltanto qualche

³³⁸ Cfr. Capitolo 2, pp. 69-70.

giorno dopo. Nonostante il brevissimo preavviso e una promozione basata sul passaparola, le esibizioni riscuotono un grandissimo successo e le sedute del teatrino sono totalmente occupate.³³⁹

Il Gerolamo, così come il ristretto gruppo di luoghi evidenziato dall'analisi sulla centralità, sembra incarnare una forma di connessione tra ambiti differenti che viene descritta da Emilio Sala e Cesare Fertonani come caratteristica della Milano musicale del secondo dopoguerra:

Nella città del 25 aprile, che sarebbe ben presto diventata «capitale morale», si liberano nuove energie e si moltiplicano le iniziative: dalla ricostruzione della Scala con il ritorno di Toscanini alla nascita del Piccolo Teatro con l'organica presenza di un compositore come Fiorenzo Carpi; dalla costituzione dello Studio di Fonologia musicale della Rai alle esperienze delle neoavanguardie; dal proliferare dei locali di musica extra-colta con le sue nuove case editrici ed etichette discografiche alla riscoperta della «musica antica». Si tratta spesso di iniziative fra loro interconnesse, un fatto quest'ultimo di cui la ricostruzione storiografica non può non tener conto.³⁴⁰

Queste «iniziative fra loro interconnesse» rappresentano, in questa interpretazione, un superamento di fatto delle opposizioni tra i poli della musica colta, di quella «popolare» (usata qui sia nell'accezione di *folk music* che di *popular music*) e del jazz:

D'altronde, l'incrocio degli elementi e, per esempio, il superamento di una rigida opposizione tra l'ambito colto e quello popolare è un tratto abbastanza accettato e vistoso del mondo musicale cui facciamo riferimento: Cathy Berberian e Luciano Berio che passano da «Monteverdi ai Beatles», dalle «canzoni popolari» all'«opera aperta»; Roberto Leydi che s'interessa di jazz, frequenta lo Studio di Fonologia musicale e partecipa nello stesso tempo al folk revival; Fiorenzo Carpi che compone l'opera sperimentale, mai rappresentata, *La porta divisoria* su libretto di Giorgio Strehler (caso emblematico di avanguardismo rientrato) e poi approda alla «musica applicata»; Gino Negri che spazia programmaticamente dalla canzone a una forma particolare di teatro musicale da camera cui si richiama anche Luciano Chailly quando collabora con Dino Buzzati.³⁴¹

Se esaminiamo i generi attribuiti ai contesti performativi individuati attraverso l'analisi sulla centralità (escluso il Teatro Olimpia), vediamo effettivamente ricorrere una fusione tra questi poli [Figura 34].

³³⁹ «Comunque sia, pochi giorni dopo i due affittarono il Gerolamo [...] e fecero passare la voce agli amici». POLILLO, *Stasera Jazz*, cit., p. 95. Cfr. Capitolo 2, p. 100.

³⁴⁰ Emilio SALA, Cesare FERTONANI, «Per una storia della musica a Milano nel secondo dopoguerra», in O. Bossini (a cura di), *Milano laboratorio musicale del '900*, Milano, Archinto, 2009, pp. 95-98, p. 96.

³⁴¹ *Ibidem*, pp. 96-97.



Figura 34. Distribuzione dei generi musicali nei luoghi con il più alto valore di *betweenness centrality*.

In tutti e quattro i casi, infatti, si verifica una compresenza di opera classica, musica colta classica, jazz tradizionale e moderno, canzone italiana e internazionale, musica popolare. La commistione segnalata da Sala e Fertonani è quindi confermata dalla lettura del *data set*. Evidenziata dalla *network analysis* questa caratteristica non sembra, però, essere una prerogativa trasversale a tutta la città, quanto piuttosto di una cerchia ristretta e ben delimitata, sia a livello spaziale che culturale.

Un elemento che potrebbe rafforzare questa tesi, peraltro suggerito da Sala e Fertonani tramite alcuni dei nomi chiamati in causa per illustrare questa commistione, è la presenza in ben tre casi su quattro di un collegamento con i repertori dell'avanguardia, di per sé una componente assolutamente minoritaria del *data set* (con un'incidenza pari allo 0,46% del totale). A ciò va aggiunto come il campione riporti anche le uniche due sale³⁴² in cui è stato possibile verificare la presenza della "canzone intellettuale", così come viene definita la proposta di una «canzone nuova» e di «rottura»³⁴³, un'alternativa "colta" rispetto alla canzone di consumo, che gli

³⁴² Si tratta del Teatro Gerolamo e del Salone degli Affreschi. Dalle fonti fotografiche sembra che quest'ultimo, nonostante non sia stato possibile individuare un numero preciso, abbia un numero di sedute simile a quello del Gerolamo.

³⁴³ «Canzoni dell'intellettuale» è la definizione utilizzata da Diego Carpitella nel corso di una serie di trasmissioni radiofoniche tra il 1967 e il 1968. Diego CARPITELLA, *Conversazioni sulla musica: 1955-1990*, Società Italiana di Etnomusicologia (a cura di), Firenze, Ponte delle Grazie; «canzone nuova» è, invece, una locuzione utilizzata da Umberto Eco. Umberto ECO, «La canzone nuova», *Sipario*, XVIII/212, 1963, pp. 29-31.

intellettuali dell'epoca definiscono senz'appello come "evasione"³⁴⁴. Dopo una prima fase torinese – radicata nelle esperienze del Cantacronache³⁴⁵ – viene portata avanti negli anni qui considerati da un nutrito gruppo di letterati, compositori e performer di area milanese.

I confini di questo repertorio vengono tracciati in un noto articolo di Umberto Eco su *Sipario*, intitolato, per l'appunto, «La canzone nuova». Esso raccoglie le *Canzoni della malavita internazionale* (1958), cantate da Ornella Vanoni con testi e musiche di Dario Fo, Fiorenzo Carpi, Gino Negri, Fausto Amodei e Giorgio Strehler, i brani che costituiscono lo spettacolo *Giro a vuoto* (1960) di cui è protagonista Laura Betti, con testi, tra gli altri, di Pier Paolo Pasolini, Ennio Flaiano, Franco Fortini, Camilla Cederna e Alberto Moravia, e musiche, anche qui tra gli altri, di Piero Umiliani e, nuovamente, Gino Negri e Fiorenzo Carpi, le canzoni di Gino Negri, da lui stesso eseguite in *Costretto dagli eventi* (1963), infine il celebre *Milanin Milanon* (1962) di Filippo Crivelli – regista anche del *recital* di Betti – e Roberto Leydi, con Tino Carraro, Milly, Anna Nogara, Sandra Mantovani, Enzo Jannacci.

Tutti gli esempi citati da Eco vengono messi in scena al Teatro Gerolamo,³⁴⁶ il quale negli stessi anni ospita nella sua programmazione anche diverse nuove tendenze della canzone italiana, retrospettivamente raccolte sotto la definizione di "cantautorato"³⁴⁷. Dal 3 al 6 giugno 1958 vi si esibisce Domenico Modugno, con un *recital* intitolato emblematicamente *Nel blu dipinto di blu*; dal 4 al 6 febbraio 1960 è il turno di Umberto Bindi con *L'anti-successo* (anche se, in realtà, il suo debutto nel teatro risale all'11 maggio 1959, quando prende parte allo spettacolo *Jazz Giovani Canzoni*, che vede anche la partecipazione di Gilberto Cuppini); dall'11 al 16 dicembre è in scena Maria Monti con *Le canzoni degli altri e le mie*, accompagnata da Giorgio Gaber, Enzo Jannacci e Pallino Salonia; sempre la Monti vi tornerà, con Gaber e Jannacci, con lo spettacolo *Il Giorgio e la Maria*, dall'11 al 17 aprile del 1961.

L'indagine quantitativa conferma e approfondisce quanto già delineato dalla ricerca sul Teatro Gerolamo, ma spinge ad approfondire ulteriormente la già straordinaria programmazione

³⁴⁴ Il rapporto tra classe intellettuale e canzone a cavallo tra gli anni '50 e '60 è piuttosto complesso, ma si potrebbe riassumere citando l'accezione completamente negativa data al termine "evasione", l'incapacità di portare avanti «un'analisi antropologica positiva dell'uomo in una società di massa» e quindi di approfondire le ragioni alla base del successo della canzone di consumo. Umberto ECO, «Per una indagine sulla situazione culturale», *Rinascita*, XX/39, 5 ottobre, pp. 24-26. Cfr. TOMATIS, *Storia culturale della canzone italiana*, cit., pp. 256-342.

³⁴⁵ Cantacronache (1958-1963) è il nome assunto da un gruppo di intellettuali, tra cui Sergio Liberovici, Michele Straniero, Fausto Amodei e Margot, impegnati nella creazione di una sintesi tra canzone e impegno politico. Cfr. Carlo PESTELLI, «An escape from escapism: the short history of Cantacronache», in *Made in Italy. Studies in popular music*, F. FABRI, G. PLASTINO, New York, Routledge, 2014, pp. 153-161.

³⁴⁶ «La prospettiva di Eco è fortemente incentrata sul panorama milanese (con un prologo torinese) e in particolare sull'attività del Teatro Gerolamo». Emilio SALA, «Canzone nuova e identità milanese al Teatro Gerolamo (1958-1963)», *Musica/Realtà*, XXXV/107, pp. 63-76, p. 66.

³⁴⁷ «La scena teatrale milanese, e il Teatro Gerolamo in particolare, sono emblematici di alcune contiguità fra le diverse esperienze che concorrono in quegli anni a riprogettare la canzone italiana. [...] a conferma di come fra alcuni cantautori di successo e ambiente intellettuale milanese ci fosse una frequentazione assidua, sebbene di documentazione non sempre facile». TOMATIS, *Storia culturale della canzone italiana*, cit., p. 311.

del teatro, in cui vengono inclusi anche concerti di musica di avanguardia (3 aprile 1958, musiche di Gian Francesco Malipiero, Pierre Boulez e Karlheinz Stockhausen eseguite dal Quintetto di fiati di Radio Colonia), jazz moderno (21 novembre 1958: Giorgio Gaslini, Franco Cerri, Gilberto Cuppini, Glauco Masetti, Nicola Arigliano; 21 e 22 marzo 1961: Buddy Collette, Gilberto Cuppini, George Joiner, Eraldo Volontè, Jacques Pelzer e Amedeo Tommasi), jazz tradizionale (dal 2 al 4 giugno 1959: Original Lambro Jazz Band, Riverside Jazz Band), canzone francese (dal 7 al 14 novembre 1960, e poi dall'1 dicembre al 9 dello stesso anno: Juliette Greco), canzone napoletana (dal 10 al 16 dicembre 1958: Roberto Murolo).

L'elenco, pur lungo, è totalmente parziale – di qui l'utilità di un'analisi algoritmica – e l'invito è quello di consultare il *data set* per un campione completo degli spettacoli esaminati.³⁴⁸ La compresenza di avanguardia e canzone intellettuale all'interno dell'ampio insieme di generi associabili al Gerolamo è, inoltre, un caso unico in tutto il *set* di dati, un segnale di come sincretismo e commistione fossero tratti propri dei circuiti più progressivi della città. Quest'apertura a pratiche differenti illustra quella che potrebbe essere una dinamica interessante nel novero della mediazione tra spazi performativi e generi musicali. Laddove in alcuni casi, come per esempio lo Smeraldo o il Teatro alla Scala, è la selezione di un numero limitato di generi a rafforzare l'identità tanto del contesto performativo quanto della comunità ad esso associata, in altri può accadere l'opposto.

Parlando di costruzione identitaria, ci troviamo di fronte ad un'altra particolarità: il Gerolamo gioca un ruolo fondamentale nella formazione di un'idea di "milanesità" nel secondo dopoguerra.³⁴⁹

[...] l'idea di un'identità milanese fa riferimento a uno spazio discorsivo instabile, mutevole, contraddittorio – ad una costruzione culturale, appunto. Quella di cui mi occuperò corrisponde ad un – oggetto – la "canzone milanese" – a cui verrà associato un luogo che contribuì non poco a (ri)configurarlo: il Teatro Gerolamo.³⁵⁰

Nella sua declinazione milanese la canzone intellettuale è frequentemente dedicata alla narrazione di un'identità locale: Gino Negri scrive e canta *La mia nebbia* (1963), Milly porta al successo *La brutta città* (1962, testo di Dario Fo e Leo Chiosso, musica di Fiorenzo Carpi). *Milanin Milanon* comunica invece la sua unità tematica fino a partire dal titolo: tratto dall'opera dialettale omonima di Emilio

³⁴⁸ NICASTRO, *Milan 1958-1962: Music Topography of a City (main dataset)*, cit., <https://doi.org/10.5281/zenodo.8126445>

³⁴⁹ «Il repertorio teatrale che gravita intorno a Laura Betti, a Ornella Vanoni, o a un certo modo di recuperare le "canzoni di una volta" [...] verrà in seguito a costituirsi come un genere a sé, con sue convezioni ben riconoscibili: la "canzone milanese". Il luogo simbolico intorno a cui si articolano significati sia di milanesità, sia di novità musicale intellettuale, è il nuovo Teatro Gerolamo [...].» TOMATIS, *Storia culturale della canzone italiana*, cit., p. 311.

³⁵⁰ SALA, «Canzone nuova e identità milanese al Teatro Gerolamo (1958-1963)», cit., p. 63.

de Marchi (1902) in cui il poeta esprime – con una lettera immaginaria a Carlo Porta – la sua malinconia per una Milano ottocentesca che va lentamente sparendo, la scelta del titolo traccia un chiaro parallelismo tra i sentimenti dello scrittore e una città che negli anni del *boom* è oggetto di mutamenti rapidi e radicali. Lo straordinario successo della rappresentazione,³⁵¹ frutto anche della coincidenza tra nostalgie e timori della borghesia colta milanese e della volontà di esplorazione dei repertori popolari da parte di Leydi, colloca definitivamente le canzoni dello spettacolo nell’immaginario legato alla città, contribuendo alla creazione di quella che verrà definita, a partire dal secondo Dopoguerra, come canzone milanese.

Il fatto che la configurazione di una nuova comunità immaginata attorno ad un dato genere musicale si svolga a partire da un contesto performativo specifico, quello del Teatro Gerolamo, è un esempio concreto del ruolo di catalizzatore giocato dalla spazialità nella creazione di nuovi costrutti culturali: il teatro, costruito nel 1868 e sede abituale, prima della riapertura, di spettacoli in dialetto milanese, diventa esso stesso parte integrante di quell’immaginario.

Come evidenziato da Sala, le sue caratteristiche interne di «storico teatro all’italiana [...] con la sua dimensione intima, sofisticata e popolare» non vanno considerate come «un contenitore “neutro”»³⁵². Anche la sua collocazione all’interno dello spazio urbano gioca un ruolo cruciale: situato a 250 metri di distanza a piedi dal Duomo, la costruzione del Gerolamo si colloca, geograficamente e temporalmente, sull’asse del complesso centrale – che collega Teatro alla Scala, Galleria Vittorio Emanuele, Duomo e Castello Sforzesco – concepito nel progetto di urbanismo radiocentrico di Cesare Beruto del 1884.³⁵³

3. SPAZI E PERFORMER: I CIRCUITI PERFORMATIVI URBANI

La seconda visualizzazione di rete coincide con un accrescimento del livello di complessità: invece di coinvolgere i generi musicali, i quali portano per loro natura a semplificare e a sistematizzare le pratiche a cui vengono attribuiti, utilizzeremo ora in qualità di nodi i singoli performer. Il grafo “spazi_performer” [Figura 35] mette in relazione i contesti performativi milanesi con chi vi si è esibito nell’arco dei cinque anni presi in esame.

³⁵¹ «Il titolo non faccia pensare a qualcosa di paciosamente ambrosiano: siamo di fronte ad una intelligente antologia di poesie e canzoni, allestita con ottimo gusto, che svela, o rivela, sull’arco di un secolo, una Milano viva, di carne e sangue, di ardori e di ironie. [...] Ieri sera, terza replica, il teatro era gremito. Applausi a non finire. Una autentica strenna natalizia». «Un’autentica strenna natalizia». *Il Giorno*, 17 dicembre 1962.

³⁵² SALA, «Canzone nuova e identità milanese al Teatro Gerolamo (1958-1963)», cit., p. 67.

³⁵³ Cfr. Capitolo 2, p. 78.

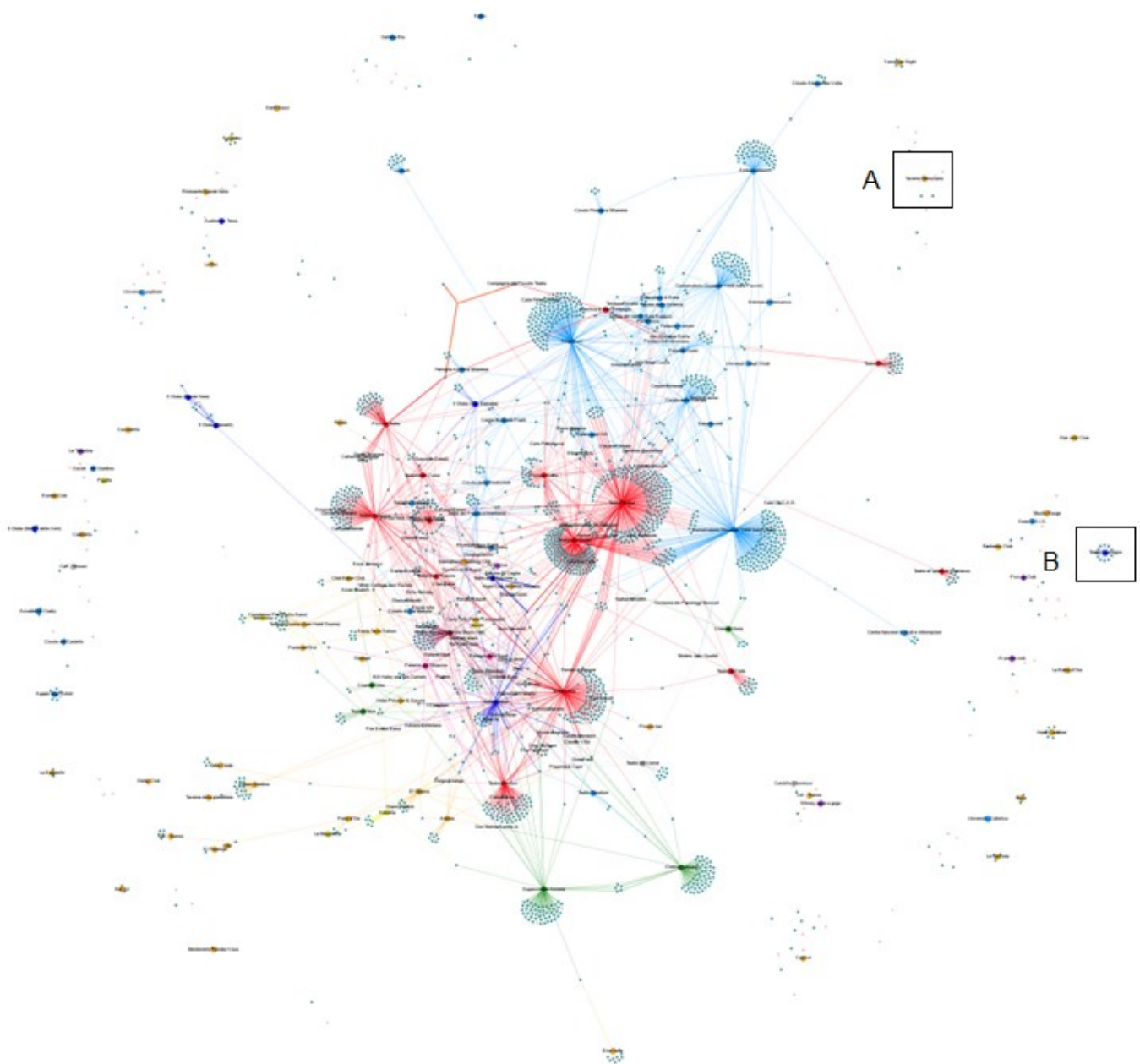


Figura 35. Visualizzazione “spazi_performer”. Notiamo come la disposizione dei contesti performativi rispecchia la loro suddivisione in categorie, in maniera analoga a quanto accaduto per il grafo “spazi_generi”: in alto troviamo le sale da concerto (in azzurro), in centro i teatri/sale da concerto (in rosso), in basso a sinistra *night club* e *dancing* (in arancione e giallo), in basso a destra i cinema teatro (in verde). Le lettere evidenziano la presenza di un nodo isolato, la Taverna Messicana (A), e di una componente a sé, con al centro il Teatro del Convegno (B). Immagine vettoriale: <https://bit.ly/3EyWd6u>

Una maggiore complessità significa anche un aumento del numero di elementi analizzati: in questo caso siamo di fronte a 1985 nodi (123 spazi e 1741 performer) connessi da 2517 archi singoli. Come in precedenza, ogni arco è dotato di un proprio peso, basato sulla quantità di volte che un dato performer si è esibito in un determinato luogo, per un totale effettivo di 18371 relazioni.³⁵⁴

Il primo elemento di interesse è l'esistenza di componenti multiple e di nodi isolati, dove per "isolati" si definiscono nodi privi di connessioni.³⁵⁵ Ciò è dovuto in parte alle asimmetrie presenti nel *data set*.³⁵⁶ Ad esempio, nel caso della Taverna Messicana [Figura 35; riquadro A] è storicamente noto come al suo interno si esibissero musicisti come Gianni Basso e Oscar Valdambri ma, trattandosi un *night club*, non sono rimaste tracce quantitativamente rilevanti di queste occasioni all'interno dei quotidiani. In altri casi, invece, siamo di fronte a situazioni di effettivo e documentabile isolamento, come accade per il Teatro del Convegno [Figura 35; riquadro B]: nonostante i 73 eventi presenti nel *data set*, il teatro non sembra condividere alcun performer con il resto dei luoghi. Ci troviamo quindi di fronte a una componente a sé, cioè di un gruppo di nodi tra loro collegati ma privo di relazioni con il resto del grafo.³⁵⁷

Al di là di esempi individuali, se utilizziamo un filtro per isolare la componente maggioritaria all'interno della visualizzazione, possiamo osservare come questa coinvolga il 95,11% dei nodi esaminati e il 97,81% degli archi, confermando l'impressione di un elevato grado di interconnessione delle pratiche musicali di ambito urbano. Sempre nel paragone con la visualizzazione "spazi_generi", è possibile notare come la topologia del nuovo grafo sia a grandi linee simile, se si considera la distinzione funzionale tra i diversi luoghi: in basso a sinistra troviamo concentrati i *night club* (in arancione) e i *dancing* (in giallo), sempre nella porzione inferiore, ma a destra, una buona incidenza di cinema teatro (in verde); nella zona opposta della visualizzazione troviamo concentrate le sale da concerto (in azzurro), mentre i teatri/sale da concerto (in rosso) costituiscono, insieme ai teatri puri (in blu), il tessuto connettivo che pone in collegamento i due estremi.

Questa natura "gravitazionale" è confermata anche dai risultati ottenuti attraverso le analisi sulla centralità: i nodi che presentano, con grande distacco, i valori più elevati di *betweenness centrality* sono tutti spazi [Tabella 11]. Inoltre, l'analisi ci permette di identificare quali luoghi garantiscano l'interconnessione strutturale tra porzioni lontane della rete. È necessario, però, contestualizzare il dato relativo alla predominanza di contesti dedicati alla musica d'arte occidentale nelle posizioni più alte, segnalata, ad esempio, dalla presenza di entrambe le sale del Conservatorio.

³⁵⁴ L'algoritmo utilizzato per la disposizione grafica è ancora "Force Atlas 2", data la sua capacità di interpretare l'incidenza quantitativa di ciascuna relazione.

³⁵⁵ Cfr. BORGATTI, EVERETT, JOHNSON, AGNEESSENS, *Analyzing social networks using R*, cit., p.18.

³⁵⁶ Cfr. Capitolo 1, pp. 26-31.

³⁵⁷ Cfr. p. 133 e nota 325.

Nome	Tipologia	Betweenness Centrality
Teatro Nuovo	Teatro/Sala da concerto	738557.44
Teatro Lirico	Teatro/Sala da concerto	381289.80
Conservatorio G. Verdi (sala Verdi)	Sala da concerto	346057.04
Teatro alla Scala	Teatro/Sala da concerto	318953.43
Angelicum	Sala da concerto	282932.51
Teatro Gerolamo	Teatro/Sala da concerto	217562.26
Teatro Manzoni	Teatro/Sala da concerto	137195.64
Supercinema Alcione	Cinema teatro	129045.93
Teatro Olimpia (Olimpia Music Hall)	Teatro/Sala conc./Dancing	110411.95
Conservatorio G. Verdi (sala Puccini)	Sala da concerto	104988.13
Ambrosianeum	Sala da concerto	104660.84
Cinema Carcano	Cinema teatro	97699.28
Teatro San Marco	Teatro/Sala da concerto	85956.78
Teatro Smeraldo	Cinema teatro	80750.46

Tabella 11. Valore della *betweenness centrality* nel grafo “spazi_performer”. Elenco completo: <https://bit.ly/44SVub7>

Alla base di questa tendenza c'è una differenza di fondo: mentre in ambito *popular* uno stesso spettacolo viene solitamente replicato un numero più o meno elevato di volte, specialmente se si tratta di una commedia musicale o di una rivista, un'esibizione dedicata ai repertori colti tende a essere unica, in particolare se si tratta di musica strumentale. Ne consegue che le reti formate attorno alle sale da concerto o a teatri “colti” siano quantitativamente più ricche di performer e quindi che i relativi valori si collochino mediamente più in alto.³⁵⁸ Ciò non toglie il ruolo di primo piano rivestito dai principali “teatri” della città che, a prescindere dai generi ospitati, si confermano punti nevralgici del *network* performativo urbano. La caratteristica del Teatro Nuovo di offrire il proprio spazio a entrambi i mondi, con la già menzionata suddivisione tra performance pomeridiane e serali, giustifica il suo primato all'interno della classifica, con un valore di *centrality* quasi doppio rispetto al Lirico.

I risultati di queste prime analisi, così come la conformazione complessiva della rete, sono in linea con le ipotesi avanzate da Crossley nella sua indagine sulle scene punk e post-punk delle città di Liverpool, Manchester e Sheffield, condotta tramite la *social network analysis* (SNA). Lo studioso afferma che determinati spazi performativi urbani, come l'Eric's nel caso di Liverpool,

³⁵⁸ Questa tendenza è ulteriormente accentuata laddove si conduca una differente analisi sulla centralità, in grado di cogliere il valore della cosiddetta *eigenvector centrality*, che misura quanto un dato nodo tende ad essere connesso a nodi a loro volta centrali nel *network*: in questo caso troviamo al secondo posto il Teatro alla Scala e vediamo l'emersione di numerosi performer impegnati su diversi fronti all'interno dell'ambito colto, come Severino Gazzelloni o Gloria Davy.

rivestano un ruolo centrale nei processi di costruzione dei *network* individuati e che quindi siano identificabili come “network foci”³⁵⁹:

The most important mechanism of network formation, however, was what Feld terms the network focus: a place or event which like-minded individuals gravitate towards, bringing them into contact. [...] The central focus of Liverpool’s post-punk world between 1978 and 1980 was Eric’s, a cellar-based club which hosted the lion’s share of punk and post-punk gigs in the city.³⁶⁰

Crossley evidenzia come la clusterizzazione di questo tipo di *foci* nello spazio urbano possa moltiplicare le loro capacità di dare forma al *network* nel suo insieme:

Around the corner from Eric’s was another key focus, Probe, a record shop in which a number of the luminaries of Liverpool’s post-punk world would work at one time or another and where many would hang out. Furthermore [...] these two central sites of punk and post-punk activity were situated within a broader ‘boho’ district which also contained the Liverpool School of Language, Music, Dream and Pun [...] If, as I have suggested, networks are crucial to the formation of new music worlds then so too are the foci which generate those networks. Individual gigs, venues and record shops might suffice for this but where they cluster, geographically, creating a wider urban space where the like-minded hang out over extended periods, network formation is clearly enhanced.³⁶¹

Sebbene i dati a nostra disposizione non ci permettano di includere all’interno di questa analisi contesti spaziali differenti da quelli performativi, proveremo ad applicare l’ipotesi di Crossley collocando all’interno di una visualizzazione geografica il grafo “spazi_performer”. L’obiettivo sarà verificare, quindi, se esiste una correlazione tra la concentrazione di determinate tipologie di luoghi nello spazio urbano e la formazione di «music worlds».

Il primo passo consiste nello scomporre la rete in una serie di *subnetwork* basati su percorsi privilegiati da parte di determinati gruppi di performer che, in quanto tali, possono segnalare l’esistenza di una comunità. Quello di “comunità” è un concetto centrale nell’ambito della *network analysis*, perché permette di individuare eventuali porzioni modulari all’interno di una componente:

³⁵⁹ Scott L. FELD, «The focused organization of social tile», cit., *passim*.

³⁶⁰ CROSSLEY, «Totally wired», in CROSSLEY, MCANDREW, WIDDOP (a cura di), *Social networks and music worlds*, cit., p. 45.

³⁶¹ *Ibidem*, pp. 45-46.

There are often groups of actors embedded within a network who interact with each other to such an extent that they form a distinct subgroup. In a friendship network this could be a group of close friends who all socialize together, in a work environment a collection of colleagues who all support the same football team [...] We call any such group a “community”, although a number of other terms are also used, such as “cluster” and “cohesive subgroup”.³⁶²

Ciò ha importanti implicazioni a livello analitico, perché non sempre questi sottogruppi sono visibili e, una volta individuati, diventa possibile indagare le ragioni alla base della loro formazione:

In the examples above, we have identified the underlying cohesive theme which unites the group, but this would not necessarily be apparent from the particular network under study. In examining network data, we would first try to detect the community structure and then, by looking at common attributes, see if there was some underlying principle that could explain why they identify with each other. For example, we might be interested to see if the communities consist of people who engage in the same activities, such as smoking, drinking or taking drugs. This information would be useful in the design of any public health initiative that had the aim of reducing these activities.³⁶³

Abbiamo, quindi, sottoposto il grafo a un’analisi sulla modularità, nel tentativo di individuare l’esistenza di cluster di performer accumulati dal fatto di essersi esibiti nei medesimi luoghi e, in un secondo momento, di stabilire un’eventuale correlazione con la collocazione spaziale di questi ultimi. Così come nel calcolo relativo ai punteggi di *centrality*, anche in questo frangente possono essere utilizzati diversi tipi di algoritmi; la nostra scelta è ricaduta sul cosiddetto metodo “Louvain”,³⁶⁴ perché particolarmente efficace nella gestione di reti di grandi dimensioni.³⁶⁵

I risultati di questa operazione, effettuata dopo aver filtrato la componente principale della rete – e quindi escluso le componenti minori e i nodi isolati –, hanno portato all’individuazione di dieci diversi sottogruppi, evidenziati da colori differenti.³⁶⁶ Nel corso dell’analisi il parametro legato alla risoluzione dell’algoritmo³⁶⁷ è stato dosato in modo da evitare un’eccessiva atomizzazione delle

³⁶² BORGATTI, EVERETT, JOHNSON, AGNEESSENS, *Analyzing social networks using R*, cit., p. 214.

³⁶³ *Ivi*.

³⁶⁴ BLONDEL, GUILLAUME, LAMBIOTTE, LEFEBVRE, «Fast unfolding of communities in large networks», in *Journal of statistical mechanics: theory and experiment*, cit., *passim*.

³⁶⁵ Cfr. BORGATTI, EVERETT, JOHNSON, AGNEESSENS, *Analyzing social networks using R*, cit., p. 224.

³⁶⁶ Immagine vettoriale: <https://bit.ly/3Gkw50H>.

³⁶⁷ Renaud LAMBIOTTE, Jean-Charles DELVENNE, Mauricio BARAHONA, «Random Walks, Markov Processes and the Multiscale Modular Organization of Complex Networks», *IEEE Transactions on Network Science and Engineering*, 1/2, 2014, pp. 76-90, doi: 10.1109/TNSE.2015.2391998.

componenti della visualizzazione, dato che ogni contesto performativo può potenzialmente costituire una comunità a se stante.

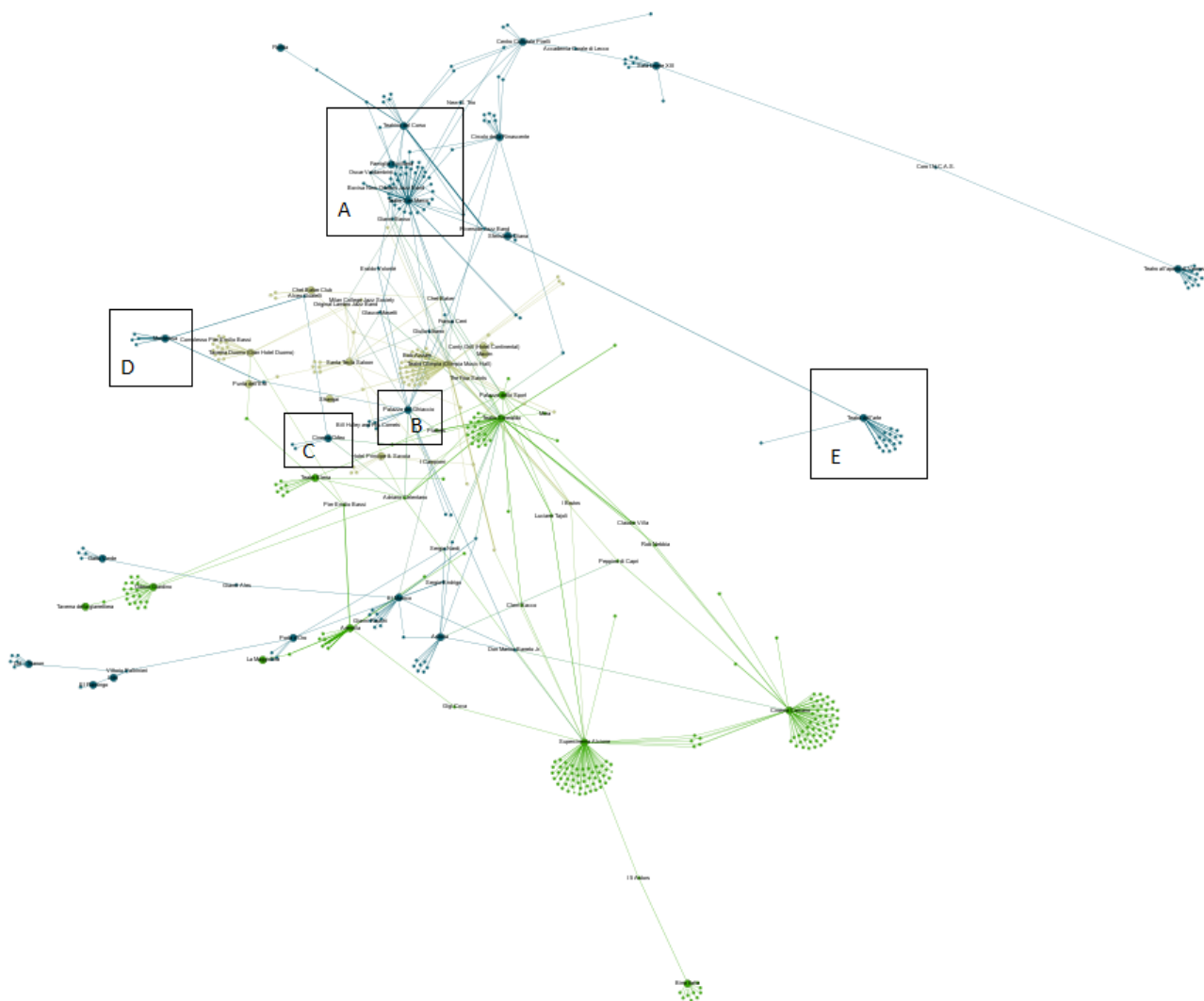


Figura 36. Visualizzazione delle comunità 5, 6 e 7. I riquadri evidenziano l'eterogeneità del gruppo 6 (in petrolio), dove troviamo due teatri/sala da concerto (A), un palazzetto (B), un cinema teatro (C) e un *dancing* (D). Immagine vettoriale: <https://bit.ly/3JPU9cz>

Se si isolano tre diverse comunità [Figura 36], l'analisi della modularità introduce un ulteriore livello di granularità nella visualizzazione dei dati: pur in maniera coerente rispetto alle relazioni evidenziate in precedenza, questi grafi portano alla luce l'individualità di ogni contesto performativo e dei suoi punti di contatto, differenziando ulteriormente le categorie prototipiche in cui si articola la fenomenologia degli spazi milanesi. Ciò ci permette di toccare con mano la

complessità degli aspetti performativi delle reti urbane. Osservando il sottogruppo 6 (in petrolio), notiamo che il Teatro San Marco e il Teatrino del Corso [A] si staccano nettamente dagli altri teatri/sala da concerto e sembrano condividere un maggior numero di performer con il Palazzo del Ghiaccio (un palazzetto) [B], con il Cinema Orfeo (un cinema teatro) [C], con il Monterosa (un dancing) [D], nonché con un ampio numero di *night club* e di sale da concerto. Oltre ad avere una forte connessione reciproca, le due sale sono collegate a un solo altro teatro/sala da concerto, il Teatro dell'Arte [riquadro E], grazie alla comune frequentazione da parte della Riverside Jazz Band.

La natura di queste interconnessioni problematizza l'idea che una data "scena" o un dato "music world" esistano in compartimenti stagni, così come la concezione per cui alcune pratiche siano, in un ambito urbano, univocamente collegate a determinati contesti spaziali: quando effettuata a livello sistemico, senza circoscrivere a priori il campo di indagine, un'analisi quantitativa di questo tipo rende difficile una separazione netta tra diversi moduli. Come già evidenziato nel grafo "spazi_generi", uno stesso spazio performativo si presta a una molteplicità di pratiche diverse in momenti differenti; in questa seconda visualizzazione è chiaro come anche un numero notevole di performer abbiano legami con contesti tra loro eterogenei. Il livello di astrazione a cui opera il *data set*, nel quale non vengono considerate nel dettaglio le relazioni tra performer ma solo il fatto che si siano esibiti in un dato luogo,³⁶⁸ gioca senz'altro un ruolo nelle difficoltà riscontrate nella segmentazione del grafo.

Ciò non indebolisce l'idea alla base dell'esistenza di "scene" spaziali differenziate per genere musicale, ma invita a valorizzare i meccanismi di costruzione discorsiva e identitaria che contribuiscono alla formazione dei confini che le separano. Ritengo sia importante considerare come questi processi agiscano sui criteri di delimitazione di *data set* dedicati ad aree circoscritte di un sistema musicale, cercando di aggirare il rischio di motivare a livello quantitativo qualcosa che è, già di per sé, sottointeso alla modalità di selezione dei dati. Più ci allontaniamo dai loro aspetti qualitativi più i confini tra pratiche risultano sfumati: non è tanto il fatto che uno o più performer abbiano suonato con continuità in un locale a determinare l'appartenenza di quest'ultimo a una determinata scena, quanto piuttosto come ciò viene interpretato da una comunità, in un disegno che coinvolge una pluralità di altri fattori, in una maniera non dissimile da quanto si è constatato a proposito dei generi musicali. È proprio l'impossibilità di ridurre il concetto di scena a un'unica origine, così come i suoi aspetti identitari, ad essere centrale nella definizione data da Stimeling:

As applied by the branch of popular music studies, the scenes perspective draws attention to the role that rhetoric, fashion, song lyrics, interpersonal relationships, and local music industries play in the formation of individual and collective identities within music scenes and in the scene's ability to take action in support of their ideals.³⁶⁹

³⁶⁸ Cfr. Capitolo 1, p. 46.

³⁶⁹ STIMELING, *Cosmic cowboys and new hicks: the countercultural sounds of Austin's progressive country music scene*, cit., p. 8.

I *subnetwork* esaminati sono invece riconducibili con meno rischi metodologici all'area di appartenenza di determinati generi: nella rete superiore sono predominanti i musicisti e le formazioni jazz, come Gianni Basso o la Bovisa New Orleans Jazz Band, in quella inferiore performer impegnati sul fronte della canzone italiana, come Luciano Tajoli o Peppino di Capri. Definirli come una rappresentazione della “scena jazz milanese” o della “scena della canzone italiana a Milano” non è però possibile senza incorrere in scelte arbitrarie e semplificazioni, non ultima quella di aver escluso da questa specifica visualizzazione altre sottoreti ad esse collegate.³⁷⁰

Per questa ragione si è preferito utilizzare il termine “circuiti”, nell’accezione con cui viene adottato da Cohen:

Yet, circulation seems a particularly appropriate metaphor for thinking about live music because in Liverpool at least musicians commonly referred to live music “circuits” involving a sequence of regular performances around a particular group of venues circuits that were shaped by music genre (hence the notion of a “folk circuit”) [...].³⁷¹

L’immagine del circuito performativo si adatta perfettamente ai risultati ottenuti dalla geolocalizzazione dei *subnetwork*, osservabile all’interno in una versione specifica della mappa digitale,³⁷² nella quale ogni *layer* rappresenta uno dei moduli evidenziati dall’analisi (sono stati mantenuti i medesimi colori per una maggiore leggibilità). Per poter realizzare questa visualizzazione il grafo originario è stato convertito da “two-mode”, come viene definito un grafo che rappresenta la corrispondenza tra due classi d’identità differenti, a “one-mode”.³⁷³ In termini pratici ciò significa che, invece di visualizzare le connessioni “performer-spazi”, il grafo rappresenta ora i legami “spazi-spazi”, utilizzando in qualità di archi il numero di musicisti da essi condiviso. Questo valore quantitativo costituisce il peso di ognuno di questi nuovi *edges* ed è rappresentato all’interno della mappa dallo spessore delle linee di collegamento.³⁷⁴ Il mantenimento dei colori derivati dalla precedente analisi della modularità permette di mantenere

³⁷⁰ Anche la scelta del tipo di risoluzione adottata nel corso dell’analisi della modularità ha, in questo senso, un carattere di arbitrarietà.

³⁷¹ COHEN, «Live music and urban landscape: mapping the beat in Liverpool», cit., p. 598.

³⁷² Link alla mappa interattiva: <https://bit.ly/3pwWXp1>

³⁷³ Cfr. BORGATTI, EVERETT, JOHNSON, AGNEESSENS, *Analyzing social networks using R*, cit., pp. 260-266.

³⁷⁴ Il valore preciso è consultabile muovendo il cursore in prossimità di ciascuna linea all’interno della versione interattiva della mappa.

una traccia del peso numerico della quantità di occasioni in cui un dato performer si è esibito in un determinato luogo.

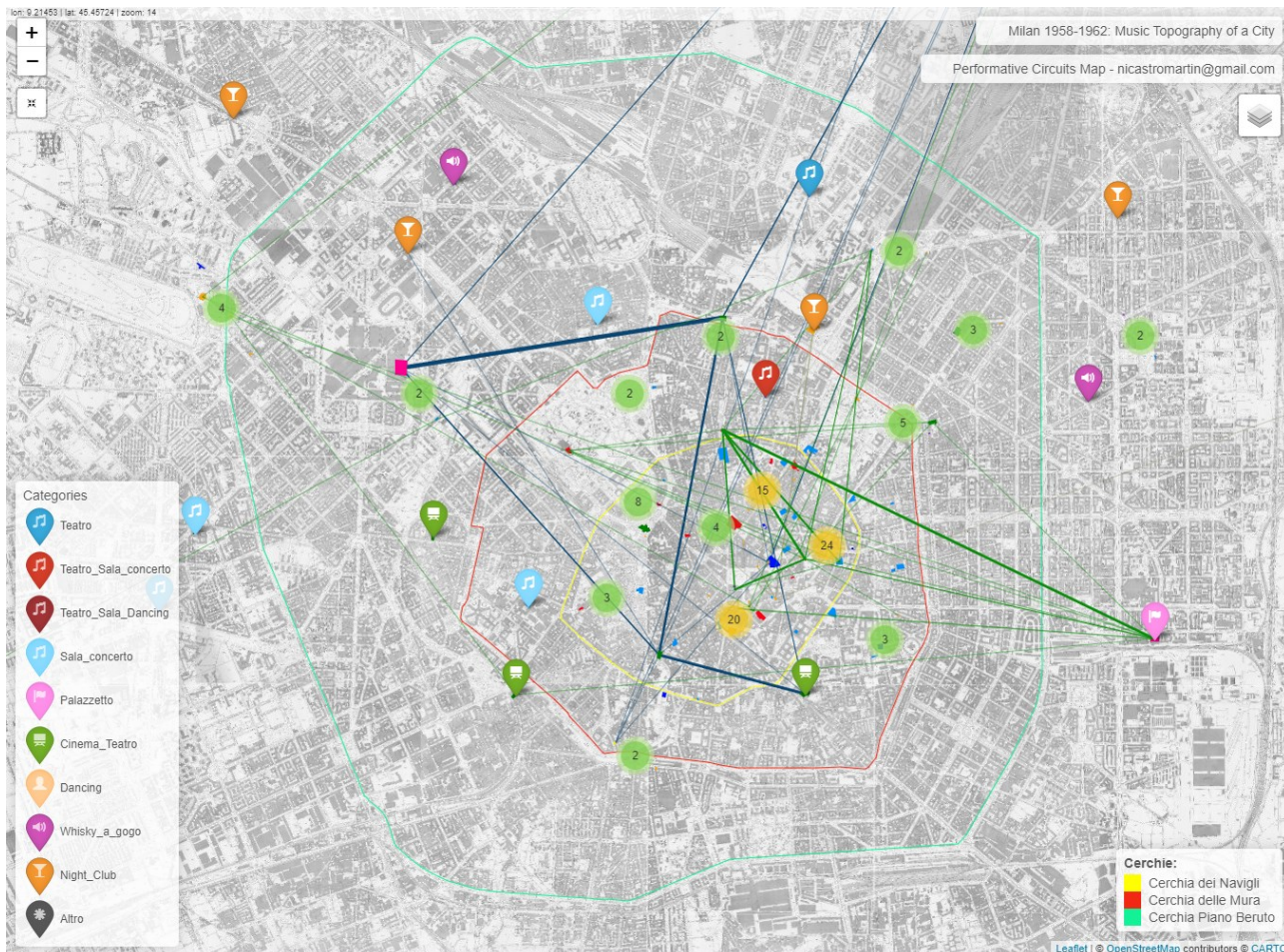


Figura 37. Geolocalizzazione delle comunità 5, 6 e 7. Sono stati mantenuti gli stessi colori del grafo, mentre lo spesso delle linee è proporzionale al numero di performer condivisi da due luoghi. Versione interattiva: <https://bit.ly/3pwWXp1>

Se esaminiamo più nel dettaglio le tre comunità isolate in precedenza, emerge come alle traiettorie di un dato gruppo di performer non coincida una spiccata prossimità spaziale dei luoghi in cui questi si esibiscono [Figura 37]: i musicisti si muovono ampiamente nello spazio urbano, cogliendo l'opportunità di suonare laddove questa si presentava o poteva essere organizzata in prima persona. È quanto afferma Enrico Intra a proposito della scena jazz milanese:

Trovavamo spazi, quando ce li davano [...] spazi che nascevano e morivano nello stesso tempo per mancanza di pubblico e per mancanza di informazione [...]. Di spazi ce n'erano tanti perché li occupavamo, li andavamo a cercare e cercavamo di convincere chi ci ospitava che era necessario ospitarci perché era una musica che in Italia che si stava formando quindi

avevamo bisogno di questi spazi per poterla presentare agli amici, un'élite tra pubblico e musicisti.³⁷⁵

Oppure Giacomo Manzoni, rispetto alla propria attività di critico musicale per *l'Unità*:

Trottavo giorno per giorno in giro per la città, soprattutto per seguire le attività di musica contemporanea [...] la musica contemporanea compariva di qua e di là...si saltellava un po' di qua e di là: il che non è male perché avere dei centri esclusivamente dedicati a quello può essere positivo se la cosa non è limitata ad un singolo centro, ma se quel singolo centro diventa la scusa per tutti gli altri per non fare più niente non mi sembra positivo.³⁷⁶

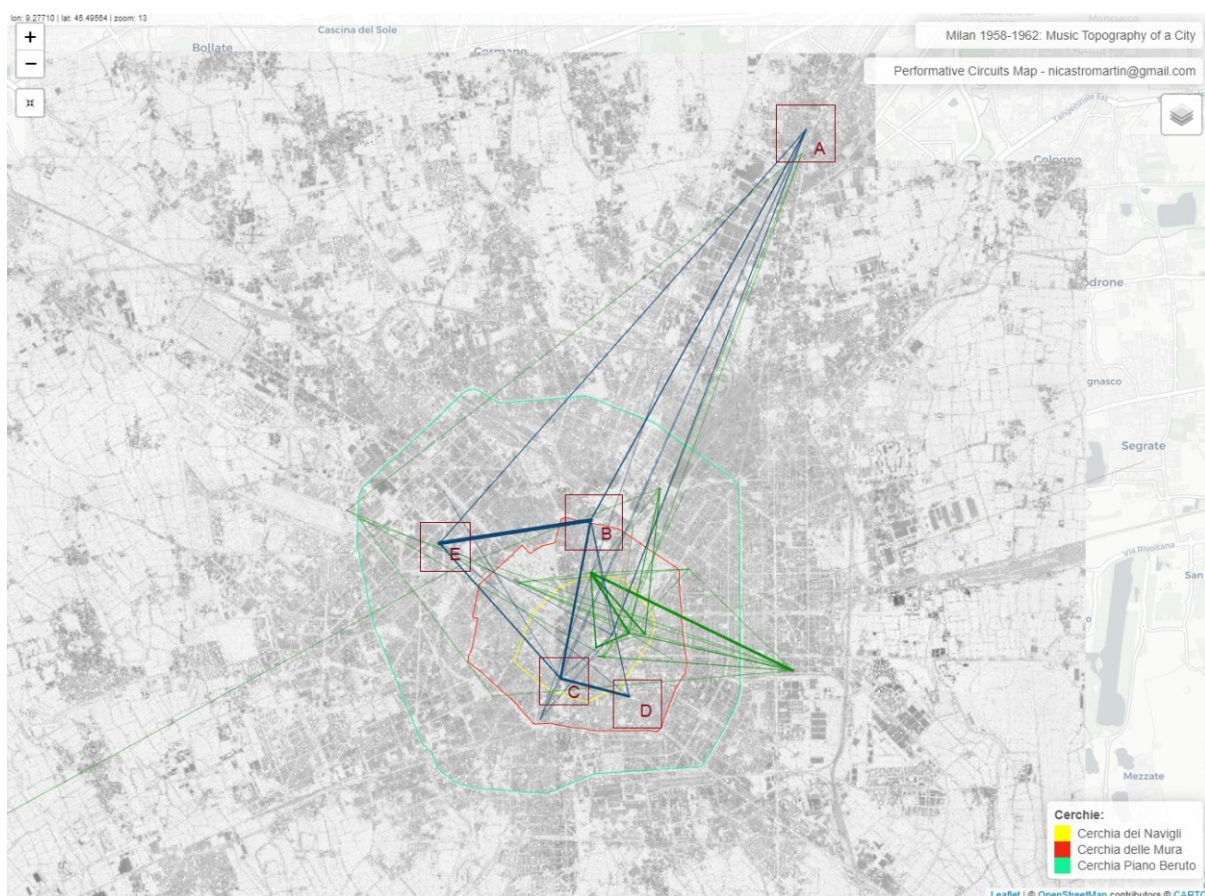


Figura 38. Visualizzazione di alcuni circuiti performativi urbani. In evidenza l'estensione geografica del modulo 6 (in petrolio), il quale collega il Teatro Elena (A), il Teatro Smeraldo (B), il Supercinema Alcione (C), il Cinema Carcano (D) e il Palazzo dello Sport (E). Versione interattiva: <https://bit.ly/3pwWXp1>

³⁷⁵ NICASTRO, "Intervista a Enrico Intra", cit., min. 0.53-2.16.

³⁷⁶ Martin NICASTRO, "Intervista a Giacomo Manzoni", <https://musictopography.github.io/interviews/>, min. 8.17-10.54.

La possibilità di considerare le caratteristiche spaziali di un *network graph* attraverso la sua geolocalizzazione ci aiuta a capire come, nell'analisi delle pratiche musicali di ambito urbano, movimento e temporalità siano metafore altrettanto importanti di quelle relative ad accumulazione e delimitazione. Ciò che emerge da queste visualizzazioni è che, più della prossimità spaziale, sono le caratteristiche prototipiche dei diversi contesti performativi – così come descritte nel capitolo precedente – a costituire le direttrici lungo le quali si strutturano i movimenti dei musicisti all'interno dei singoli circuiti: i cinema teatro tendono nella visualizzazione a essere collegati ad altri cinema teatro, anche se tra loro molto distanti, come nel caso del *subnetwork 6* (in petrolio) dove vediamo uniti il Teatro Elena di Sesto San Giovanni [Figura 38, riquadro A], il Teatro Smeraldo [B], il Supercinema Alcione [C] e il Cinema Carcano [D].

I dati a nostra disposizione sembrano problematizzare l'ipotesi di Crossley, basata sulla correlazione tra cluster urbani e il loro contributo alla formazione di nuove reti, da cui abbiamo preso le mosse. Cambiando prospettiva vediamo riemergere questa ipotesi sotto un diverso punto di vista: se da una parte i singoli circuiti, evidenziati attraverso l'analisi sulla modularità, non evidenziano una particolare concentrazione spaziale dei luoghi da essi attraversati, dall'altra dobbiamo ricordare come l'analisi sulla *betweenness centrality* ha sottolineato la capacità dei “teatri” di fungere da nodi di collegamento tra porzioni distanti della rete [Tabella 11]. Questi luoghi formano, al contrario, un cluster spaziale evidente, raccolto all'interno delle cerchie più strette della città:³⁷⁷ qui la vicinanza geografica e la loro concentrazione potrebbe a tutti gli effetti amplificare la loro capacità di costruire legami all'interno del *network*, anche se non esattamente nel senso inteso da Crossley. Invece di formare «a wider urban space where the like-minded hang out over extended periods»,³⁷⁸ i “teatri” sembrano contribuire alla formazione di connessioni tra sottoreti differenti, tra attori e pratiche tra loro eterogenee. Nella metafora dei circuiti essi fungerebbero quindi da snodi direzionali, attraverso i quali è possibile muoversi da un itinerario all'altro.

I performer percorrono con tenacia e agilità le distanze che separano le diverse tappe di un potenziale circuito performativo: «trovare», «occupare», «andare», «cercare», «convincere», «trottare», «di qua e di là», «in giro per la città», «saltellare», «giorno per giorno» sono tutte espressioni che risuonano con il quadro presentato dalle analisi di rete, in una rara coincidenza tra indagine quantitativa e ricerca sul campo.³⁷⁹ È notevole come diversi di questi movimenti superino i limiti della struttura radiocentrica di Milano, i quali, oltre a mediare le differenze prototipiche tra

³⁷⁷ Cfr. Capitolo 2, pp. DA FARE

³⁷⁸ CROSSLEY, «Totally wired», cit., p. 46.

³⁷⁹ Nel descrivere la propria esperienza della città, anche Gian Franco Reverberi usa la parola saltellare: «Noi saltavamo da una cantina all'altra e lì ho conosciuto Pallino (Paolo) Tomelleri, Jannacci, Gaber... tutti quanti insomma». NICASTRO, *Intervista a Gian Franco Reverberi*, cit., min. 0.00-1.22.

i contesti performativi, influenzano fortemente, come vedremo nel capitolo successivo, la mobilità degli abitanti della città.

Tra coloro che attraversano le traiettorie offerte dal tessuto urbano si distingue, infine, un gruppo di musicisti per la loro capacità di disegnare percorsi unici, o comunque non battuti da altri. Questi sono individuabili a colpo d'occhio nella componente principale del grafo in qualità di nodi solitari, e circoscrivibili in maniera più rigorosa estraendo il valore del loro grado uscente, ossia della quantità di contesti performativi unici in cui questi si sono esibiti. Non credo sia casuale, nonostante la parzialità del *data set* adottato e la limitatezza dell'arco temporale, che tra gli unici 35 performer a essersi esibiti in più di quattro spazi differenti (l'1,84% del totale) si possano individuare alcuni tra quelli che sono ritenuti i protagonisti della scena musicale milanese dell'epoca [Tabella 12].

Nome	Grado uscente	Nome	Grado uscente
Franco Cerri	10	Giorgio Gaber	5
Adriano Celentano	9	Giorgio Gaslini	5
Riverside Jazz Band	9	Glauco Masetti	5
Gianni Basso	7	I Brutos	5
Original Lambro Jazz Band	7	I Campioni	5
Alberto Mozzati	6	I Legnanesi	5
Antonio Balista	6	Luciana Ticinelli Fattori	5
Bruno Canino	6	Marisa Del Frate	5
Cesare Ferraresi	6	Miranda Martino	5
don Giuseppe Biella	6	Ornella Vanoni	5
Gloria Davy	6	Peppino di Capri	5
Oscar Valdambri	6	Quartetto Italiano	5
Pier Emilio Bassi	6	Renato Sellani	5
Polifonica Ambrosiana	6	Severino Gazzelloni	5
Compl. Strumentale Italiano	5	Teodoro Rovetta	5
Don Marino Barreto Jr.	5	The Four Saints	5
Enrico Intra	5	Umberto Bindi	5

Tabella 12. Valori massimi di grado uscente nel grafo “performer_spazi”.

4. PERFORMER E COMPOSITORI

Il terzo e ultimo *network* esaminato è una visualizzazione delle relazioni tra i performer e i compositori presenti nel *data set*: esso rappresenta ogni occasione in cui due musicisti hanno partecipato al medesimo evento e ogni volta in cui la musica di un compositore è stata suonata da un dato esecutore. Composto da 2486 nodi e da 11904 archi, il grafo “performer_compositori” è il

più complesso ed esteso, in particolare se consideriamo il numero effettivo delle relazioni – ridotte, anche in questo caso, a un peso numerico attribuito ad ogni arco – di 52282 unità. Una prima versione del grafo³⁸⁰ differenzia i nodi secondo tre diverse categorie: performer (in rosa), compositori attivi (in arancione) e compositori non più attivi (in verde). Nel corso della trattazione ci si riferirà più frequentemente a una seconda versione della rappresentazione, nella quale i diversi colori utilizzati per distinguere nodi e archi si riferiscono a un’analisi sulla modularità della rete [Figura 39].

Le prime considerazioni riguardano la conformazione complessiva del grafo, il quale presenta un numero piuttosto elevato componenti minori e di nodi isolati: anche in questo caso ciò potrebbe essere dovuto all’inconsistenza dei dati per quanto riguarda alcune tipologie di contesti; talvolta, però, esse testimoniano l’esistenza di un effettivo isolamento. Particolarmente interessante è l’esempio di tre componenti, collocate nella porzione destra della visualizzazione, che rappresentano i collegamenti tra i jazzisti moderni provenienti dagli Stati Uniti, tra cui John Coltrane, Miles Davis, Ella Fitzgerald, Stan Getz e Dizzy Gillespie [Figura 39; riquadro A]. Il fatto che queste tre reti non abbiano alcun legame con la componente principale dimostra come nell’ambito di performance teatrali, come quelle offerte con la formula “Jazz at the Philharmonic” dall’impresario Norman Granz, non avvenisse alcuna contaminazione tra questi musicisti e i jazzisti locali. Ciò non significa che queste non avvenissero; al contrario, dà un’idea dell’importanza della libertà garantita da altri contesti performativi, come ad esempio la Taverna Messicana, in cui questi si verificavano regolarmente.³⁸¹ Le porzioni isolate costituiscono, in ogni caso, una parte limitata della rete, visto che la componente maggioritaria del grafo comprende il 78,39% dei nodi e il 95,89% degli archi complessivi.

Il *network* riporta una struttura di fondo simile ai primi due grafi qui esaminati, confermando ulteriormente l’esistenza di una mediazione reciproca tra contesti performativi e generi musicali. Il sistema dei generi musicali emerge indirettamente osservando la struttura morfologica della rete: il cluster più ampio (in rosso, verde e rosa), posto nella parte superiore, racchiude al suo interno le pratiche musicali che gravitano attorno al mondo della musica colta; il raggruppamento inferiore (in azzurro) rappresenta le variegate manifestazioni di quella che definiamo come *popular music*. Una porzione di collegamento, caratterizzata dalla compresenza di performer e compositori impegnati sul fronte delle musiche scenico-rappresentative (opera lirica esclusa), funge da ponte tra i due raggruppamenti principali.

³⁸⁰ Il grafo è disponibile in formato vettoriale a questo link <https://bit.ly/3rKpIQe>. Date le dimensioni, per visualizzarlo correttamente potrebbe essere necessario diminuire il livello di zoom.

³⁸¹ Cfr. Capitolo 2, pp. 106-107.

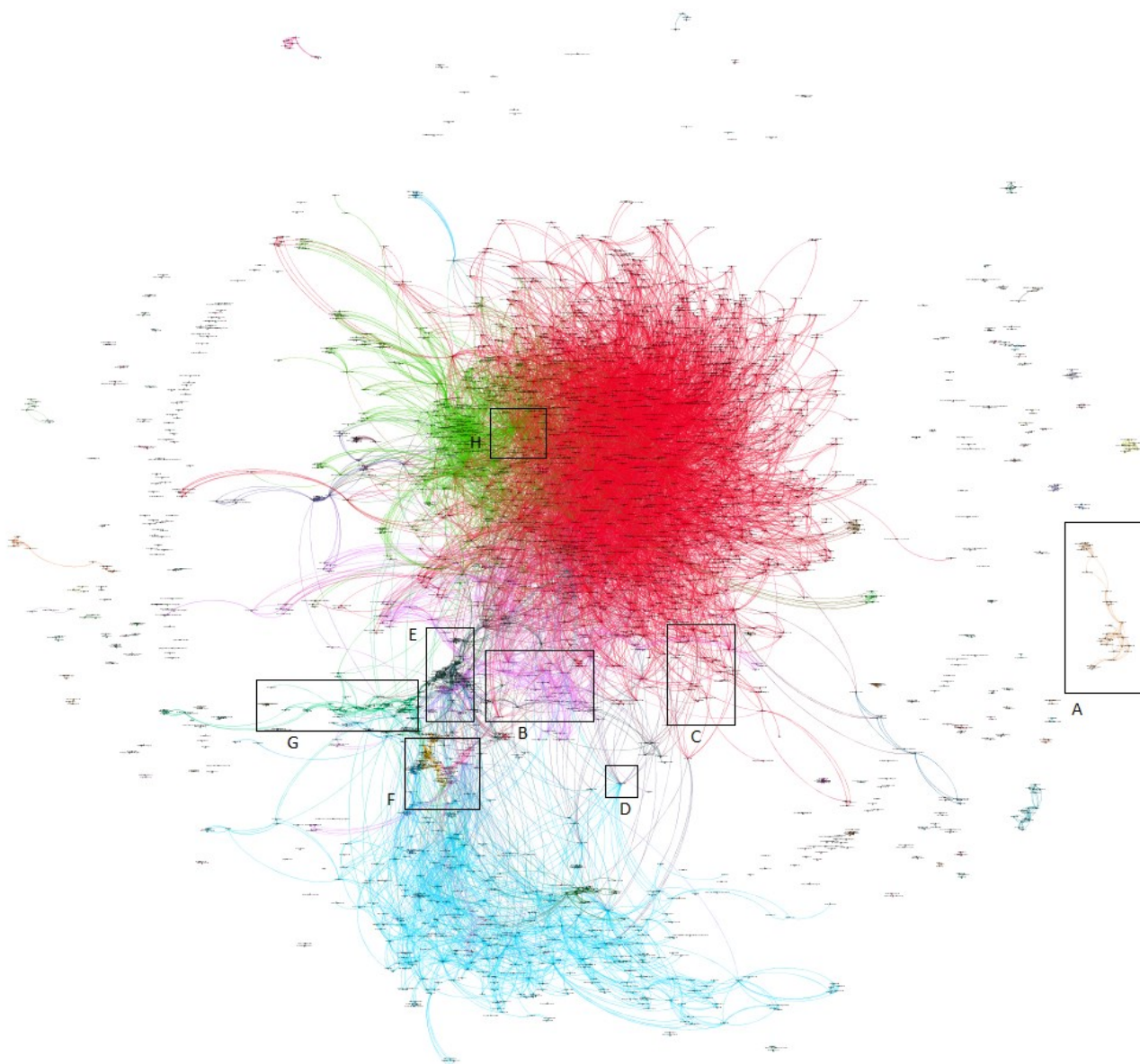


Figura 39. Grafo “performer_compositori”, con colori che rispecchiano un’analisi sulla modularità. È visibile l’articolazione in tre aree differenti, interpretabili attraverso il sistema dei generi musicali: nella porzione superiore troviamo la musica colta strumentale (in rosso), l’opera lirica (in verde) e la musica antica (in rosa, B); in quella inferiore il mondo del jazz e della *popular music* (in azzurro); la porzione di collegamento è costituita dalla musica di scena, dove troviamo l’area di azione del Piccolo Teatro e del Teatro Gerolamo (E), dall’operetta (G) e dalla commedia musicale (F). Pur indifferenziata, l’area della musica di avanguardia e contemporanea occupa una posizione specifica nel cluster della musica strumentale (C), mentre il nodo che simboleggia Giorgio Gaslini occupa una posizione unica (D). Altrettanto particolare il posizionamento del Teatro alla Scala, a metà tra l’opera lirica e la musica colta strumentale (H). Diversi jazzisti moderni statunitensi, infine, costituiscono una componente isolata (A). Immagine vettoriale (date le dimensioni del file è necessario diminuire il valore dello zoom): <https://bit.ly/3eeVbDn>

Ciò che è inedito rispetto alle visualizzazioni precedenti è la granularità nella definizione di queste relazioni, con importanti conseguenze rispetto alla capacità del grafo di registrare le relazioni tra generi differenti. Ad esempio, è possibile notare come il principale punto di attacco tra il cluster “colto” e quello “scenico” sia un’area caratterizzata dalla presenza di nodi riconducibili alla musica antica, quali il direttore della Polifonica Ambrosiana, Don Giuseppe Biella, il soprano Luciana Ticinelli Fattori, l’organista Gianfranco Spinelli [B]. Un punto di attacco secondario è quello rappresentato dalla musica contemporanea e di avanguardia, con nomi come Bruno Maderna, Giacomo Manzoni, Vittorio Fellegara o Niccolò Castiglioni, collocati chiaramente nella porzione inferiore dell’insieme [C]. In questo caso assistiamo anche a contatti diretti, senza l’intermediazione dell’area scenica, verso il cluster “popular”, in particolare grazie al ruolo di intermediazione di Giorgio Gaslini [D].

Continuando a muoverci dall’alto verso il basso, e quindi all’interno della porzione di collegamento tra i due cluster principali, possiamo notare come le scene del Piccolo Teatro e del Gerolamo si pongano al suo confine superiore [E] – in prossimità all’area della musica antica – e siano in relazione con l’area *popular* grazie all’intermediazione delle reti della commedia musicale, dove appaiono nomi come Domenico Modugno, Lelio Luttazzi o il Quartetto Cetra [F], parte integrante di entrambi i mondi. Al contrario, lateralmente e in parziale autonomia, si sviluppa l’area dell’operetta, caratterizzata da figure come Nuto Navarrini, Sandra Ballinari ed Enrico Dezan [G].

La visualizzazione di rete può, inoltre, essere intesa come una rappresentazione efficace degli aspetti performativi di alcuni *music world* e delle loro relazioni reciproche: se nel grafo “spazi_performer” questa interpretazione era resa rischiosa a causa delle sovrapposizioni procurate dalla multifunzionalità dai contesti spaziali, qui invece è resa più semplice grazie alla polarizzazione dei cluster. Tramite il grafo è quindi possibile osservare come mondi musicali differenti mostrino, dal punto di vista performativo, diverse strutture relazionali. Il cluster “colto” esibisce quella che nell’ambito della *network analysis* viene definita come una conformazione “core-periphery”³⁸², che raccoglie nel suo nucleo i compositori afferenti canone sette-ottocentesco della musica eurocolta, quali Ludwig van Beethoven, Joseph Haydn, Robert Schumann, Wolfgang Amadeus Mozart, Johann Sebastian Bach o Franz Schubert.³⁸³ Al contrario il cluster “popular” mostra una struttura assai meno densa, più frastagliata, totalmente priva di un nucleo; ciò potrebbe rappresentare, sotto una luce inedita, i meccanismi che regolano un *music world* più “giovane” e non ancora codificato, nel quale i performer tendono a eseguire musiche proprie e repertori

³⁸² «A network has a core-periphery structure to the extent that there is a set of core nodes that have ties to each other and to the periphery and there is a set of periphery nodes that are only connected to the core and not to each other» BORGATTI, EVERETT, JOHNSON, AGNEESSENS, *Analyzing social networks using R*, cit., p. 206.

³⁸³ Tra questi spiccano W. A. Mozart, L. van Beethoven e J. S. Bach. Questi esprimono infatti i valori di *eigenvector centrality* più elevati all’interno del grafo (rispettivamente: 1.0, 0.87, 0.83), dove questa specifica misura di centralità può essere utilizzata come un indicatore dell’esistenza di un “core”. Cfr. *ibidem*, p. 253.

eterogenei. Questa tendenza è senz'altro amplificata dalle modalità con cui vengono indicati gli eventi di ambito *popular* sulla pagina degli spettacoli, i quali segnalano con meno frequenza il repertorio eseguito: ciò conferma, in ogni caso, la minor enfasi rivolta alla scelta dei brani eseguiti, specie nel paragone con quanto accade in ambito colto.³⁸⁴ Ancora diversa è la forma del cluster “scenico”, nel quale, oltre all'assenza di un nucleo, le reti assumono una struttura filiforme e longilinea, a sottolineare il ricorso a musicisti e repertori provenienti da altri mondi musicali; lo spessore degli archi, qui decisamente maggiore che in altre parti, simboleggia inoltre l'esistenza di collaborazioni continuative, tipiche delle compagnie teatrali così come di pratiche che più di altre fanno affidamento prevedono un numero di repliche.

Anche i risultati ottenuti tramite l'analisi sulla modularità sono in grado di evidenziare caratteristiche strutturali. Una volta filtrate le componenti minori e i nodi isolati, la componente principale viene articolata dall'algoritmo in 20 comunità differenti. Il cluster “colto” viene distinto in tre comunità principali: in verde è chiaramente distinguibile il mondo dell'opera lirica, in rosso quello della musica strumentale – con l'Orchestra del Teatro alla Scala [Figura 37; H] equamente divisa tra le due aree, a dimostrazione del suo impiego in una doppia stagione, sinfonica e operistica; in rosa, infine, viene evidenziato, pur con importanti sconfinamenti nell'area scenica, il mondo della musica antica.

Non viene individuata dall'analisi alcuna differenziazione all'interno del modulo della musica colta strumentale, nonostante questo inglobi al suo interno repertori altamente differenziati come la musica sette-ottocentesca, la musica contemporanea e la musica d'avanguardia. Ciò è dovuto al fatto che, all'altezza temporale considerata, gli esecutori impegnati sul secondo versante spesso si occupano anche del primo, così come testimoniato, tra gli altri, dall'attività di Bruno Canino. Un esempio concreto di questa dinamica è rappresentato dai concerti dei Pomeriggi Musicali, tra le istituzioni che con più frequenza propongono musica contemporanea, dove a composizioni di maggiore attualità sono sempre accompagnate opere della tradizione classica. Al contrario, il cluster “scenico” appare decisamente reattivo all'analisi, la quale evidenzia quattro comunità differenti (cinque se contiamo la porzione comune all'area della musica antica, in rosa). Anche in questo caso siamo di fronte a una visualizzazione delle dinamiche strutturali che regolano il funzionamento degli spettacoli teatrali, siano essi di prosa, commedia musicale, operetta o rivista, per le quali la medesima compagnia si ritrova a condividere diverse repliche di uno stesso spettacolo, oppure diverse produzioni nel corso del tempo.

Particolarmente interessante è la mancanza di differenziazione interna al mondo *popular*, il quale, con l'eccezione di una ristretta comunità (in verde) riconducibile alla scena dell'Olimpia Music Hall, appare uniforme in azzurro, e questo nonostante raccolga al suo interno i variegatissimi

³⁸⁴ Anche questo tipo di approccio rientra nella scelta di leggere le asimmetrie documentarie come elementi di valore storico, in grado di testimoniare aspetti importanti della percezione delle pratiche esaminate. Cfr. Capitolo 1, pp. 26-31.

mondi della canzone e del jazz. Questo dato si può interpretare come una conferma di quanto già ricostruito a livello storiografico riguardo a queste pratiche: molto spesso i jazzisti milanesi erano impiegati in qualità di turnisti o *session men* nell'ambito delle produzioni dal vivo o in studio dei cantanti *popular*. Scrive a questo proposito Franco Fabbri:

Almeno fino alla fine degli anni Sessanta, quando si affaccia una nuova generazione di musicisti formati nel rock'n roll e nel beat, le parti strumentali dei dischi di «musica leggera» (a Milano come altrove) erano registrate da musicisti di estrazione jazzistica, molti dei quali provenienti dall'Orchestra di Ritmi Moderni della Rai. Dunque non c'è affatto da stupirsi se si ritrovano, negli locali notturni e negli stessi complessi dove negli anni Cinquanta e Sessanta si coltivava il jazz, i nomi dei cantanti e degli strumentisti che animavano la nascente scena del rock'n roll, e poco più tardi dei cantautori: Ghigo Agosti, Adriano Celentano, Giorgio Gaber, Enzo Jannacci, Luigi Tenco, fino a Lucio Battisti.³⁸⁵

Si tratta, inoltre, di un aspetto che è stato toccato con mano nel corso della ricerca sul campo: Enrico Intra ha raccontato delle sue esperienze come pianista accompagnatore nelle tournée di Johnny Dorelli, Gaetano Liguori del lavoro del padre, Pasquale, all'interno dell'industria discografica milanese; Paolo Tomelleri, infine, ha ricordato il suo impegno nella formazione de I Cavalieri, impiegata da Dischi Ricordi per la registrazione delle sue prime produzioni. Nel momento in cui, però, questo aspetto è stato sottoposto all'attenzione degli intervistati, nel tentativo di integrare – così come fatto per le visualizzazioni geospaziali – indagine quantitativa e qualitativa, i commenti hanno problematizzato l'indifferenziazione del cluster, in particolare per quanto riguarda le relazioni tra jazzisti “moderni” e “tradizionali”. Paolo Tomelleri ha raccontato:

Ma i puristi no, i puristi erano quelle orchestre milanesi come la Lambro o la Milan College [...] definivano i musicisti che suonavano musica da ballo, me compreso, con il termine dispregiativo «barbieri» perché un tempo i barbieri suonavano per intrattenere i clienti [...] «quello è un barbiere!» cioè, in sostanza, uno che si prostituisce. [...] Anche musicisti di jazz bravissimi, come potevano essere i vari Gianni Basso o Glauco Masetti, che lavoravano nell'orchestra della RAI e facevano fior di concerti, poi per vivere facevano le incisioni di musica commerciale; anche loro erano definiti «barbieracci». I jazzisti moderni condividevano un disprezzo simile per questi musicisti «amatoriali», che, senza avere una preparazione accademica, guadagnavano molto bene perché orchestre come la Lambro e la Milan facevano fior di concerti e fior di paghe.³⁸⁶

³⁸⁵ FABBRI, «Altre musiche a Milano, dal dopoguerra a “Musica nel nostro tempo”», cit., p. 130.

³⁸⁶ NICASTRO, “Intervista a Paolo Tomelleri”, cit., min. 11.43-13.19.

Enrico Intra ha aggiunto:

Tra i jazzisti moderni e i jazzisti tradizionali non correva un buon sangue, i jazzisti moderni pensavano che il jazz tradizionale fosse una musica di serie B [...] entrambi suonavano negli stessi posti perché chi organizzava questi eventi non aveva questi problemi [...] per loro entrambi suonavano semplicemente jazz.³⁸⁷

Nonostante in alcuni casi la condivisione di repertori ed esecutori sia condizione sufficiente per individuare i contorni di un determinato mondo musicale – vedi il caso dell’opera lirica –, per altri non è così: siamo nuovamente di fronte a meccanismi che possono essere solo parzialmente descritti tramite l’indagine quantitativa perché basati su una molteplicità di fattori. Il fatto che jazzisti moderni e tradizionali si esibissero nell’ambito dei medesimi eventi, come spiega Intra, non significa che i musicisti in questione si sentissero parte di una medesima scena, tutt’altro. Per questa ragione riteniamo sia fondamentale, data la complessità propria di ogni fatto musicale, cercare sempre di contestualizzare, attraverso la storiografia o la ricerca sul campo, i risultati ottenuti tramite l’analisi e la visualizzazione dei dati.

Adotteremo un approccio simile nel corso di un ulteriore tentativo di lettura del *data set*, focalizzata sull’individuazione dei nodi che più di altri contribuiscono al collegamento di porzioni lontane all’interno della rete, quindi alla connettività delle pratiche musicali milanesi. Come già sperimentato, il valore che meglio di altri descrive questa qualità è quello della *betweenness centrality*. I risultati sono raccolti in una tabella che mostra i nodi con i valori più alti all’interno della visualizzazione, a prescindere dalla categoria di appartenenza [Tabella 13].

Nome	Eventi	Ruolo	Betweenness Centrality
Wolfgang Amadeus Mozart	161	Compositore	208152.27
Orchestra del Teatro alla Scala	480	Performer	192279.98
Johann Sebastian Bach	155	Compositore	144395.39
Gino Negri	381	Compositore vivente	141658.06
Ludwig van Beethoven	203	Compositore	139477.55
Orchestra dell'Angelicum	98	Performer	136669.20
Orchestra dei Pomeriggi Musicali	102	Performer	127387.87
Franco Cerri	18	Performer	122416.10
Fiorenzo Carpi	926	Compositore vivente	98067.93
Orchestra della RAI di Milano	45	Performer	95108.54
Maurice Ravel	86	Compositore	94643.75
Antonio Vivaldi	74	Compositore	83315.38

³⁸⁷ NICASTRO, “Intervista a Enrico Intra”, cit., min. 7.14-8.40.

George Gerschwin	39	Compositore	74703.92
Giorgio Gaslini	7	Performer	72643.64

Tabella 13. Valore della *betweenness centrality* nel grafo “performer_compositori”. Elenco completo: <https://bit.ly/45SRf0m>

Il primo elemento a emergere è la conferma di come le specifiche modalità della programmazione musicale in ambito colto portino i performer, i compositori o i contesti spaziali in esse coinvolti a ottenere punteggi particolarmente alti in termini di *centrality*. I compositori occupano le prime posizioni perché un alto numero di performer individuali esegue musiche realizzate da un insieme limitato di autori – quello può essere definito come “canone”. Contemporaneamente, tutti i performer colti qui elencati sono orchestre stabili, le quali eseguono musiche sempre diverse nel corso di diverse stagioni concertistiche. L’unico caso che ha forse bisogno di un breve approfondimento è quello di George Gerschwin, non certo uno dei primi compositori a venire in mente quando si parla del canone della musica eurocolta: la ragione per cui possiede un punteggio elevato risiede senz’altro nel fatto che la sua musica viene eseguita sia in ambito colto – per esempio nel corso del concerto della New York Philharmonic alla Scala, diretta da Leonard Bernstein il 29 settembre del 1959 – sia in contesti *popular*, come nel caso del recital di Maria Monti al Circolo di Via Marsala il 15 aprile del 1960.

Più interessante, invece, è invece osservare quali siano i nomi provenienti da ambiti esterni a quello a colto a emergere, partendo dai performer [Tabella 14].

Nome	Eventi	Ruolo	Betweenness Centrality
Orchestra del Teatro alla Scala	480	Performer	192260.98
Orchestra dell'Angelicum	98	Performer	136669.20
Orchestra dei Pomeriggi Musicali	102	Performer	127387.87
Franco Cerri	18	Performer	122416.10
Orchestra della RAI di Milano	45	Performer	95108.54
Giorgio Gaslini	7	Performer	72643.64

Tabella 14. Valore della *betweenness centrality* (performer).

In questo elenco, a inframmezzare le maggiori orchestre della città appaiono Franco Cerri e Giorgio Gaslini, pur con un numero decisamente inferiore di performance – elemento che rende il loro valore di *centrality* ancora più rilevante. Nel primo caso possiamo ricollegarci a quanto già osservato nella Tabella 12: Cerri detiene il valore più alto tra tutti i musicisti presenti nel campione per il numero di contesti performativi individuali in cui si è esibito (10). La sua capacità di entrare in contatto con spazi differenti e di tracciare traiettorie inedite all’interno dei circuiti performativi

della città si traduce quindi in una posizione cruciale per la connessione di mondi musicali tra loro lontani. Il caso di Gaslini, pur correlato,³⁸⁸ appare differente, sia perché egli si esibisce in un numero di spazi minori (5) sia perché il numero di eventi singoli è meno della metà (7) di quelli di Cerri: la sua unicità è visibile anche osservando la posizione rivestita dal nodo all'interno del grafo, isolato tra i cluster "colto" e "popular", da entrambi equidistante [Figura 37; riquadro D].

L'emersione del pianista e compositore all'interno di un'analisi quantitativa che coinvolge 2486 elementi e 8828 performance musicali è una conferma dell'eccezionalità storica di Gaslini, la cui capacità sincretica si manifesta nel concetto di «musica totale», da lui stesso coniato nel 1964:

La musica è per l'uomo. La musica nasce dall'uomo per l'uomo.

A noi interessa l'uomo totale.

Siamo quindi per la sintesi di tutte le culture e quindi per la fusione di tutti i linguaggi musicali. Poiché *totale* significa anche passato oltreché presente e futuro, non poniamo limite all'uso di linguaggi musicali del passato.

Totale non significa caos. Significa non tralasciare ciò che anche per un solo uomo conta, e operare per un *tutto* futuro, al vertice di un'evoluzione del mondo; significa intuire, desiderare e sollecitare l'avvento, attraverso i processi storici di un uomo *totale*.

Ci appare superato ogni dogmatismo stilistico limitato a culture specifiche e ci dichiariamo per l'assunzione di tutte le culture musicali in un unico atto libero di creazione espressiva.³⁸⁹

A livello performativo questa "totalità" si traduce nella possibilità di rivestire, a seconda delle occasioni, il ruolo di direttore d'orchestra, di interprete classico, di compositore sperimentale e di improvvisatore jazz. Un esempio concreto dell'ampiezza del raggio d'azione di Gaslini è la partecipazione alla stagione dei Pomeriggi Musicali al Teatro Nuovo, dove il 22 marzo 1958 esegue la suite di jazz dodecafonico *Tempo e Relazione* (1957), da lui composta, all'interno di un programma con musiche di W. A. Mozart e di F. Schubert; qualche mese dopo si esibirà nella "Sei giorni della canzone" al Teatro Smeraldo (3 dicembre 1958). Il fatto che l'analisi di rete fornisca, per vie totalmente diverse, risultati coerenti rispetto alla ricostruzione storiografica conferma la sua efficacia nell'ambito dell'indagine delle pratiche musicali di ambito urbano, così come la solidità del processo di costruzione del *data set*.

Spostandoci sul fronte dei compositori, siamo anche in questo caso di fronte a un risultato che permette diverse riflessioni [Tabella 15].

³⁸⁸ I due erano collaboratori stabili e condividono due performance all'interno del *data set*: al Teatro Gerolamo (21 novembre 1958) e al Teatro del Popolo (25 febbraio 1959).

³⁸⁹ Giorgio GASLINI, «Manifesto di musica totale», in G. GASLINI, *Il tempo del musicista totale*, Milano, Baldini & Castoldi, 2002, p. 9.

Nome	Eventi	Ruolo	Betweenness Centrality
Wolfgang Amadeus Mozart	161	Compositore	208152.27
Johann Sebastian Bach	155	Compositore	144395.39
Gino Negri	381	Compositore vivente	141658.06
Ludwig van Beethoven	203	Compositore	139477.55
Fiorenzo Carpi	926	Compositore vivente	98067.93
Maurice Ravel	86	Compositore	94643.75
Antonio Vivaldi	74	Compositore	83315.38
George Gerschwin	39	Compositore	74703.92

Tabella 15. Valore della *betweenness centrality* (compositori),

Gli unici compositori viventi a occupare le prime posizioni all'epoca dell'indagine sono Fiorenzo Carpi e Gino Negri, già citati per il loro legame con la canzone intellettuale e il Teatro Gerolamo. Questo risultato, unito al fatto sorprendente che si tratti dei due compositori più eseguiti all'interno del *data set* (autori non più attivi compresi), fornisce un'ulteriore prova della loro importanza all'interno delle pratiche musicali milanesi negli anni del *boom* economico, così come della capacità delle musiche destinate alla scena di fungere da ponte tra generi musicali. Questa adattabilità è documentata anche dalla conformazione del cluster "scenico", all'interno del quale sono saldamente collocati entrambi i musicisti. Proprio a tale caratteristica sembra riferirsi Filippo Crivelli quando parla dell'"opera cabaret":

La via dell'opera contemporanea (la chiameremo l'"opera cabaret"?). Esempi validissimi li ha dati Gino Negri (*il tè delle tre* e *Giorno di nozze*, oltre che *Circo Max*), Luciano Chailly che con Dino Buzzati ha scritto una satira violenta ma elegantissima [...] e infine Valentino Bucchi che nella sua opera *Una notte in paradiso* ha aperto un sentiero sinora inesplorato nel quale si intrecciano la musica popolare, la prosa, il canto spiegato, il ballo, il melodramma. [...] Musica di tutti i generi, s'intende: ma che va dal folklore ai compositori impegnati alle canzoni dei Festival di Sanremo. È il montaggio degli elementi quello che conta: e soprattutto gli esecutori.³⁹⁰

Il riferimento a Gino Negri in un discorso sulla commistione dei generi musicali, piuttosto che a Fiorenzo Carpi – nonostante siano entrambi impegnati sia nella composizione per il teatro di prosa sia nel cabaret – riflette una differenziazione presente anche nei risultati dell'analisi: Negri, pur coinvolto in meno della metà degli eventi rispetto al collega, esprime un valore di *betweenness*

³⁹⁰ Filippo CRIVELLI, «Note di un creatore di cabaret», *Sipario*, XVIII/212, 1963, p. 80. Citato in SALA, «Canzone nuova e identità milanese al Teatro Gerolamo (1958-1963)», cit., p. 74.

centrality notevolmente maggiore. Anche in questo caso la *network analysis* fornisce risultati attendibili, confermando la sua efficacia nel descrivere il funzionamento dei generi musicali. Nonostante non ci sia alcuna menzione di genere musicale all'interno dei dati analizzati, l'algoritmo riesce a individuare la peculiarità di un compositore in grado di spaziare dall'opera sperimentale (quelle che sono state definite da Massimo Mila le «opere impossibili»³⁹¹, perché di difficile classificazione), alle musiche di scena per il Piccolo Teatro, fino alla partecipazione di una sua canzone, *Una goccia di cielo*, all'edizione 1961 del Festival di Sanremo.³⁹²

Il grafo “performer_compositori” è stato poi sottoposto ad alcuni degli intervistati, con risultati inaspettati. Parlando di Gaslini, ad esempio, Giacomo Manzoni ha precisato si trattasse di un caso isolato e come a suo parere non ci fossero connessioni tra la scena jazzistica milanese e quella della musica contemporanea;³⁹³ allo stesso modo, Bruno Canino ha raccontato di come la posizione ibrida di Gaslini lo esponesse al tempo a critiche sia da parte dei musicisti colti che dei jazzisti.³⁹⁴ Queste affermazioni problematizzano l'idea che a un alto valore *betweenness centrality* corrisponda una posizione di stabilità o di influenza sul resto del *network*. Al contrario, mostrano l'altra faccia della medaglia, ossia come alla capacità di muoversi in contesti nettamente separati faccia eco una collocazione precaria nel sistema dei generi musicali e quindi, paradossalmente, un maggiore isolamento. Una dinamica simile potrebbe aver giocato un ruolo nel fatto che, vista la loro indecifrabilità, il «canto-recitazione al pianoforte» di Gino Negri e la sua «peculiare “canzone-teatro”» siano «sprofondate nell'oblio» già prima della sua morte nel 1991.³⁹⁵ Se interpretati in questo modo i risultati ottenuti dal punto di vista quantitativo appaiono consonanti con l'immagine che di Negri emerge nelle prime indagini storiografiche a lui dedicate:

Pur nella loro inevitabile limitatezza, i paragrafi che seguono possono comunque fornire molte utili indicazioni per cogliere la variegata e intensa vita milanese di un personaggio insolitamente vitale, inquieto e accentratore come Gino Negri: uno che non si stancava mai

³⁹¹ Massimo MILA, «Le opere impossibili di Gino Negri», in M. Mila, *Cronache musicali 1955-1959*, Torino, Einaudi, 1959, pp. 189-196.

³⁹² «Ma c'è di più: all'edizione 1961 del Festival di Sanremo partecipa anche un altro originale artista di Milano, conosciuto nell'ambiente dello spettacolo per le sue trovate insolite, per le sue scelte anticonformiste, segnate da una marcata eccentricità stilistica: è il quarantaduenne Gino Negri, autore del testo e della musica di *Una goccia di cielo*, affidata alle voci di Nadia Liani e Jolanda Rossin». MOIRAGHI, “La canzone e il teatro musicale di Gino Negri nella vita artistica milanese degli anni Cinquanta e Sessanta”, cit., p. 209.

³⁹³ «Non ricordo che neanche allora ci fosse una mescolanza di musica antica, moderna o contemporanea e jazz all'interno di uno stesso programma [...] Non mi risulta questo tipo di fusione, anche perché l'esecutore non poteva essere lo stesso. Gaslini fu un caso abbastanza raro: come persona e compositore mescolava le due cose, ma che ci fossero concerti con una mescolanza di esecutori di musiche diverse questo francamente non me lo ricordo». NICASTRO, “Intervista a Giacomo Manzoni”, cit., min. 11.16-12.22.

³⁹⁴ Questa affermazione è stata fatta a telecamere spente.

³⁹⁵ MOIRAGHI, “La canzone e il teatro musicale di Gino Negri nella vita artistica milanese degli anni Cinquanta e Sessanta”, cit., p. 216.

di organizzare nuovi concerti, di conoscere nuovi cantanti o attori, di sperimentare nuove forme di spettacolo, di intrecciare nuovi rapporti di collaborazione, di produrre nuove idee su allestimenti o colonne sonore o scenografie. Uno che, secondo l'opinione del suo caro amico Roberto Leydi, del vivacissimo e avventuroso ambiente culturale milanese del dopoguerra era elemento al contempo *centrale* ed *eccentrico*.³⁹⁶

Le parole «*centrale*» ed «*eccentrico*», in corsivo anche nell'originale, sintetizzano perfettamente quanto emerso, per vie molto diverse, dall'utilizzo combinato di *network analysis* e ricerca sul campo. Come nel caso di Gaslini, ci troviamo di fronte a una prova solida dell'efficacia di queste tecniche in campo musicologico, anche al di là di un'indagine degli aspetti prettamente sociali delle pratiche musicali.³⁹⁷

Infine, nei risultati ottenuti in termini di *centrality* da parte di Franco Cerri, Giorgio Gaslini, Fiorenzo Carpi e Gino Negri ritroviamo le parole di Sala e Fertonani rispetto alle pratiche del Dopoguerra milanese come di «iniziative tra loro interconnesse»,³⁹⁸ il cui svolgimento, come abbiamo visto, è associabile al contesto del Teatro Gerolamo e a un certo tipo configurazione identitaria locale. L'interpretazione di questi risultati getta, inoltre, una nuova luce sulle implicazioni di tali connessioni; vista la difficoltà di una *reductio ad unum*, esse potrebbero rientrare nelle ragioni per cui ampie parti della produzione musicale milanese del secondo dopoguerra non sono mai diventate «né mito né storia»³⁹⁹. Questa correlazione dimostrerebbe la capacità della *network analysis* di cogliere un'altra caratteristica strutturale del sistema dei generi: il fatto che essi rispondano a un bisogno innato di categorizzazione e identificazione da parte di chiunque sia coinvolto in una pratica musicale. Un'esigenza pervasiva al punto da mediarne lo svolgimento su tutti i livelli, discorso musicologico compreso.

³⁹⁶ Il corsivo sulle parole *centrale* ed *eccentrico*, in gradi di sintetizzare in maniera proviene dall'originale. Marco MOIRAGHI, *Voglio un monumento in Piazza della Scala, La Milano musicale di Gino Negri*, Roma, Squilibri, 2011. pp. 13-14.

³⁹⁷ Cfr. Capitolo 1, p. 46.

³⁹⁸ SALA, FERTONANI, «Per una storia della musica a Milano nel secondo dopoguerra», cit., p. 96.

³⁹⁹ *Ivi*.

Persone, tempo e movimento

1.PERFORMER MUSICALI E MILANO

All artistic work, like all human activity, involves the joint activity of a number, often a large number, of people. Through their cooperation, the art work we eventually see or hear comes to be and continues to be [...] That is obviously true in the case of the performing arts. Films, concerts, plays, and operas cannot be accomplished by lone individuals doing everything necessary by themselves.⁴⁰⁰

Con queste parole Howard Saul Becker introduce nel 1982 un concetto, quello di *art world*, destinato a un'ampia diffusione in discipline differenti. Nel capitolo precedente ci siamo occupati delle difficoltà relative alla sua applicazione nel contesto di un'indagine quantitativa e globale delle pratiche musicali urbane. La dimensione dell'*art world* sarà centrale, invece, nella considerazione qualitativa del rapporto tra la città di Milano e i performer che la abitano negli anni del *boom* economico. In maniera non dissimile da quanto tentato dai primi lavori di *urban musicology*⁴⁰¹ – pubblicati a cavallo degli stessi anni – il lavoro di Becker punta a uno spostamento di prospettiva, decostruendo il paradigma romantico dell'artista inteso come autore individuale e relativizzando il suo ruolo: nessuna attività artistica, infatti, sarebbe possibile senza la cooperazione di una pluralità di figure i cui ruoli, seppur diversi, sono tutti egualmente centrali per la sua buona riuscita. Queste collaborazioni non sono né scontate né prive di rischi, ed è così che quelli che definiamo socialmente come “artisti” investono una porzione notevole delle proprie energie nella creazione di relazioni o, meglio, di una rete di relazioni, che li possa mettere in condizione di esercitare la propria attività.

Le interviste sul campo condotte nell'ambito della ricerca si sono tutte aperte con una domanda generica rispetto al rapporto con Milano. Le risposte sono state pressoché unanimi nel

⁴⁰⁰ BECKER, *Art worlds*, cit., pp. 1-13.

⁴⁰¹ Cfr. Capitolo 1, pp. 17-19.

sottolineare il ruolo cruciale rivestito dalla città nel determinare l'avvio delle rispettive carriere musicali, avvenuto grossomodo durante gli anni in esame. Molte parole sono state spese per descrivere gli incontri avvenuti a Milano e come questi siano stati centrali nella formazione di reti professionali durature; Gian Franco Reverberi ha raccontato, per esempio, della sua prima permanenza *in loco* e di conoscenze destinate a tramutarsi in collaborazioni:

Praticamente, ho fatto il militare: ho incominciato a Fano, dove ho conosciuto Piero Ciampi, che poi mi sono portato a Milano in seguito. Poi mi hanno trasferito a Milano e devo dire che è stata la mia fortuna perché sono capitato nel posto giusto al momento giusto. Sono nato a Genova però sono rinato a Milano, dove professionalmente è successo tutto [...]. Come sono arrivato sono andato immediatamente a cercare quelli che erano i musicisti o qualcosa che fosse vicino al mio modo di pensare [...]. A Parigi c'erano le *cave*, a Milano chiaramente c'erano le cantine: in ogni palazzo c'era una cantina e in ogni palazzo c'era sicuramente qualcuno che suonava e che quindi nella cantina aveva attrezzato tutto quanto. Noi saltavamo da una cantina all'altra e lì ho conosciuto Pallino (Paolo) Tomelleri, Jannacci, Gaber... tutti quanti insomma.⁴⁰²

Natale Massara ha subito orientato la conversazione verso quello che è sicuramente stato uno degli snodi fondamentali della sua carriera: l'audizione per entrare a far parte del gruppo di Adriano Celentano, resa possibile dal fatto che il clarinettista si fosse trasferito a Milano per completare i suoi studi musicali al Liceo del Conservatorio. Massara prosegue raccontando l'importanza di quell'ambiente di studio, senza limitarsi alla sfera prettamente musicale:

L'anno è importante, il '58... io sono venuto a Milano nel '56, due anni prima [...]. C'è stato un lampo, un raggio che mi è passato davanti e mi ha detto: guarda c'è Celentano... io suonichiamo il sassofono... e sono andato a fare il provino nel '59, ero al centro di questa cosa. Sapere che Celentano cercava un sassofonista per me è stato il massimo, mi sono preparato un po' di cose e sono andato a fare il provino e sono stato promosso.⁴⁰³

Ho avuto dei compagni di scuola molto importanti, Riccardo Muti, Claudio Scimone, Marcello Panni... Bruno Canino, Cesare Ferraresi. Erano quegli anni, vedevo tante persone. Al di là della musica, c'era anche il fatto della cultura... ho avuto come insegnanti Fernanda Pivano e Quasimodo: mettile tutte insieme queste cose e questa è Milano.⁴⁰⁴

⁴⁰² NICASTRO, *Intervista a Gian Franco Reverberi*, cit., min. 0.00-1.22.

⁴⁰³ NICASTRO, *Intervista a Natale Massara*, cit., min. 1.09-2.00.

⁴⁰⁴ *Ibidem*, min. 2.24-3.10.

Del Conservatorio parla anche Bruno Canino, il quale sottolinea il valore degli insegnanti e l'importanza del rapporto con gli altri studenti, complice anche il ristretto numero di allievi. Queste relazioni daranno vita, nel corso del tempo, a stabili rapporti professionali.⁴⁰⁵

Devo molto a Milano [...] quell'anno che non andai al Conservatorio – non ci andai per ragioni burocratiche – ero molto chiuso a casa, andavo a sentire i concerti che si facevano al Teatro Nuovo ma non vedevo praticamente nessuno. Invece da quando fui iscritto al Conservatorio mi trovai molto bene, grazie ai maestri e anche ad alcuni compagni, come Claudio Abbado, che per me era come un fratello [...] o come Giacomo Manzoni, a cui devo molto. Il Conservatorio allora aveva duecento allievi, adesso credo che ne abbia duemila.⁴⁰⁶

In particolare, il pianista ricorda il ruolo dell'istituzione come contesto performativo, a disposizione dei suoi allievi e aperto anche a repertori non accademici:

Tutto sommato i saggi del Conservatorio erano degli embrioni molto positivi: ricordo un saggio, quando la sala Puccini era ancora attrezzata con siede da giardino, dove io suonai un concerto di Bach diretto da Giorgio Gaslini [...] Nello stesso concerto diressero Claudio Abbado e Luciano Berio, e fu eseguito un pezzo di Castiglioni. Non so se la musica di Giacomo Manzoni fosse eseguita nei saggi ma è probabile. Erano saggi piuttosto aperti e non accademici.⁴⁰⁷

Dal racconto di Canino emerge, in parallelo, l'impressione che gli anni attorno al *boom* costituissero una congiuntura temporale speciale, preparata da avvenimenti importanti a livello culturale e musicale:

Pian piano Milano si svegliò. Ci fu l'arrivo a Milano dello Studio di Fonologia, l'apparizione di Stockhausen al Centro Pirelli – che non è il Pirellone, non c'era – era credo la sede del partito liberale in Corso Venezia: “*Monsieur Dames la musique électronique né à Cologne*”. E poi arrivò John Cage. Furono gli anni per me gli anni memorabili dell'esecuzione di *Wozzeck* alla Scala diretta da Mitropoulos e dell'*Opera da tre soldi* al Piccolo Teatro [...] Accaddero delle cose molto innovative e anche emozionalmente forti.⁴⁰⁸

⁴⁰⁵ Non ultimo quello con Antonio Ballista, qui non menzionato, suo compagno nel corso di pianoforte tenuto da Enzo Calace: insieme costituiranno una delle formazioni pianistiche più longeve ed importanti del secondo Novecento italiano.

⁴⁰⁶ NICASTRO, *Intervista a Bruno Canino*, cit., min. 0.14-1.40.

⁴⁰⁷ *Ibidem*, min. 6.00-7.08.

⁴⁰⁸ *Ibidem*, min. 1.46-3.07.

Notiamo fin da ora come il racconto esperienziale della città e del ruolo da essa rivestito nella carriera di questi musicisti si traduca puntualmente nella narrazione di una serie di incontri e dei luoghi dove questi sono avvenuti. Spesso questi ultimi coincidono con alcuni contesti performativi urbani, come il Santa Tecla, che per Lino Patruno è una tappa fondamentale – in assenza della possibilità o dell’interesse di frequentare un’accademia – per la sua formazione musicale:

Cominciasti timidamente a suonare, senza studiare la musica. Però frequentavo il Santa Tecla, che era un locale di jazz famoso, perché ci suonava la Milan College Jazz Society. Tutte le volte mi sedevo sotto al palchetto perché c’era Carlo Bagnoli che suonava il banjo e io ero pazzo per il banjo. Mi sono andato a comprare un banjo a mille lire al mese per poter imparare. E gli accordi me li insegnava, dall’alto del piedistallo del Santa Tecla, Carlo Bagnoli... avevo un *block notes* con i puntini dove mettere le dita [...] Il Santa Tecla è stata praticamente la mia scuola.⁴⁰⁹

Anche in questo caso le relazioni nate in un contesto di apprendimento si traducono con naturalezza in importanti occasioni:

Pian piano, siccome Carlo Bagnoli aveva comprato il sax baritono, chiamò me, suo allievo, a suonare il banjo e la chitarra nella Milan College, e io pian piano mi trasferii nell’orchestra, dove rivestii anche il ruolo di organizzatore.⁴¹⁰

La seconda sezione delle interviste è invece incentrata più specificamente sui contesti performativi milanesi ed è stata condotta con l’aiuto di mappe digitali preparate appositamente per ogni incontro. Queste visualizzazioni rappresentavano da un punto di vista cartografico le attività musicali degli intervistati e sono state utilizzate sia come supporto visivo per orientare in senso spaziale la discussione sia come strumento per richiamare memorie meno cristallizzate.⁴¹¹ Nel tentativo di instaurare un rapporto circolare tra interviste sul campo e cartografia digitale, è stata quindi realizzata una visualizzazione che permettesse di osservare la collocazione dei racconti dei musicisti all’interno del contesto urbano. La particolarità di questa mappa, denominata “mappa delle memorie musicali”, consiste nella geolocalizzazione di 57 *marker*, ognuno dei quali dotato di un player video. In questo modo è possibile consultare le interviste direttamente dalla visualizzazione spaziale e interpretarle nel contesto dei dati quantitativi.⁴¹²

⁴⁰⁹ Martin NICASTRO, *Intervista a Lino Patruno*, 22 aprile 2022, <https://musictopography.github.io//interviews/>, min. 2.58-3.51.

⁴¹⁰ NICASTRO, *Intervista a Lino Patruno*, cit., min. 3.51-4.22.

⁴¹¹ Per la metodologia adottata per la conduzione delle interviste cfr. Capitolo 1, pp. 50-56.

⁴¹² Link alla mappa interattiva: <https://bit.ly/463k1VU>

Attraverso il sistema di clusterizzazione dei *marker* e l'attivazione di una *heatmap*, notiamo come i racconti dei performer siano distribuiti nelle aree in cui la concentrazione di contesti performativi è maggiore, ancora una volta quindi all'interno della più stretta Cerchia dei Navigli e, più in particolare, nella sua porzione orientale [Figura 40].



Figura 40. Localizzazione dei ricordi e dei contesti performativi. Attraverso la visualizzazione per cluster e la *heatmap* è possibile notare una loro sostanziale sovrapposizione, in particolare nell'area orientale della Cerchia dei Navigli. Mappa interattiva: <https://bit.ly/463kIVU>

L'indagine qualitativa sembra dunque aderire al quadro emerso dalla geolocalizzazione del *data set*; attivando il *layer* dedicato alla visualizzazione della quantità di eventi individuati per ciascun contesto, emergono ulteriori elementi. A livello macroscopico, le attività e i ricordi dei musicisti si concentrano nella stessa area in cui è stato individuato il maggior numero di performance [Figura 41].



Figura 41. Visualizzazione del numero di eventi musicali e della concentrazione dei ricordi. I luoghi con il maggior numero di eventi (indicati con cerchi di dimensione maggiore e da un verde più scuro) si collocano nella stessa area in cui si concentrano i racconti degli intervistati (in blu).

Questa coincidenza evidenzia ulteriormente la coerenza con quanto ottenuto a partire dall'indagine quantitativa e fornisce una conferma rispetto all'influenza esercitata dal radiocentrismo di Milano sulle pratiche musicali della città: oltre a costituire il fulcro dei suoi circuiti performativi⁴¹³ e ad accogliere le due categorie maggioritarie tra i contesti spaziali individuati,⁴¹⁴ le cerchie più interne ospitano inoltre quelle che, agli occhi dei musicisti intervistati, sono state le loro esperienze più rilevanti.

⁴¹³ Cfr. Capitolo 3, pp. 134 e 153.

⁴¹⁴ Si tratta dei "teatri" e dei *night*. Cfr. Capitolo 2, pp. 70-76 e 101-103.

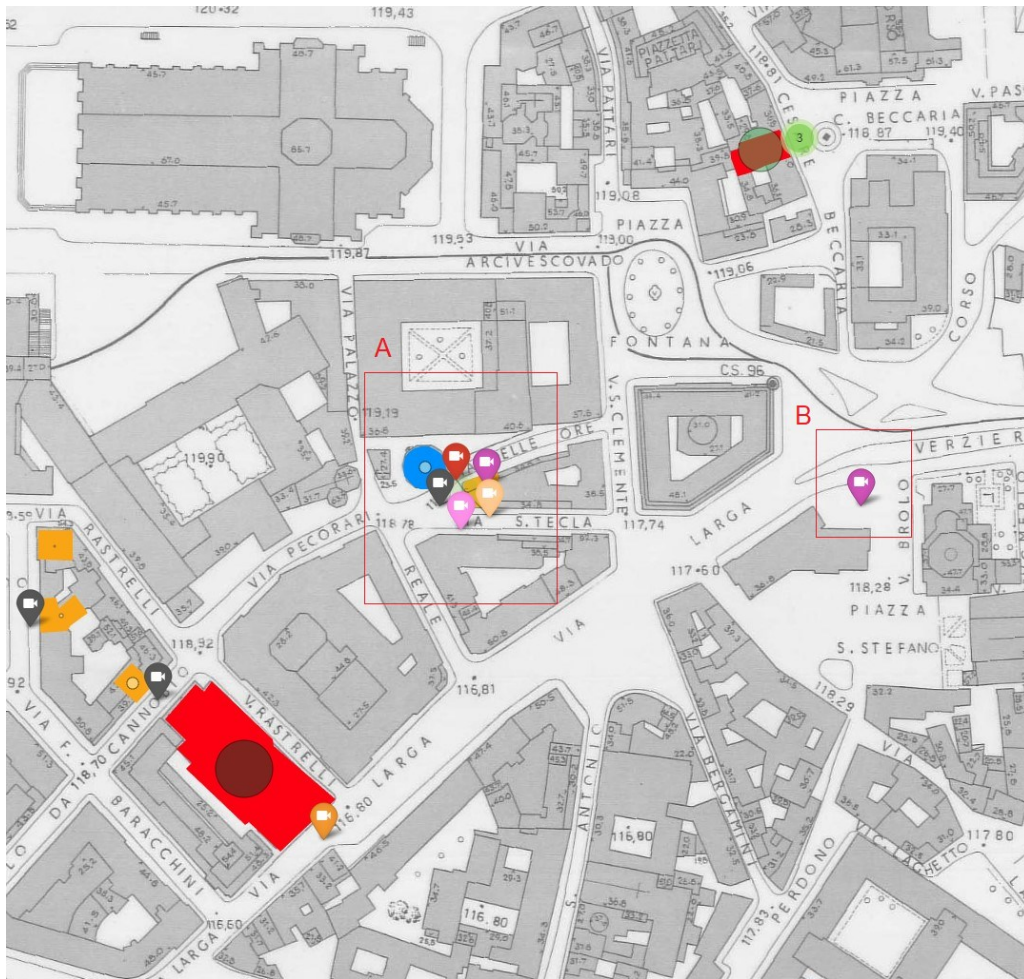


Figura 42. Il cluster del Santa Tecla e i luoghi assenti dal *data set*. Il Santa Tecla si rivela essere il contesto in cui vengono collocati il numero maggiore di ricordi (A), mentre poco distante un locale non identificato in cui Massara racconta di aver conosciuto Lucio Battisti (B). In questo caso l'assenza di un poligono simboleggia la sua assenza dal *data set* costruito a partire dai quotidiani.

Aumentando il livello di granularità e quindi il livello di zoom all'interno della mappa, questa coincidenza viene messa in questione, ponendo in evidenza lo sbilanciamento della copertura offerta dal *data set*. Il luogo con la maggior concentrazione di ricordi è infatti il Santa Tecla – con ben cinque musicisti su otto a parlarne [Figura 42; riquadro A] – al quale però sono attribuiti nel *data set* solo 16 eventi. Un discorso simile vale per il Derby, citato da tre intervistati, ma con un solo evento attribuito, e per il Centro Culturale Pirelli: in questo secondo caso la sua importanza è stata sottolineata sia da Bruno Canino sia da Giacomo Manzoni ma gli eventi tenuti in quel luogo di cui si trova notizia sui quotidiani sono soltanto due.

Indagine quantitativa e qualitativa possono dunque, se messe in condizione di dialogare senza gerarchie, essere combinate per offrire un quadro più completo. In questo caso la ricerca sul campo ha permesso di entrare in contatto con la dimensione sotterranea e altrimenti nascosta dei locali notturni della città, così come con le attività di un circolo – quello Pirelli – pensate in prima

istanza per i lavoratori dell'azienda che le promuove. Il nuovo *layer* argina le asimmetrie strutturali presenti all'interno della pagina degli spettacoli, costruita a partire dalla forma del "concerto", su cui il *data set* è modellato.⁴¹⁵

In un numero limitato di casi, ma non per questo meno significativo, gli intervistati hanno ritenuto importante parlare di luoghi non indicati sulla pagina degli spettacoli, assenti dalla mappa. In questi casi si è voluto che, a livello di visualizzazione, la diversità della fonte fosse evidente, limitando la segnalazione della sala all'interno di un unico *layer* [Figura 42; riquadro B]. Uno dei ricordi più notevoli in questo senso è quello di Patruno:

Io suonavo al Santa Tecla ed ero fidanzato con Didi Martinaz [...]. Una notte mi chiama alle tre – quella telefonata ha cambiato il corso della mia vita, pensa – svegliando casa mia, perché io vivevo ancora con i miei. Pian pianino il giorno dopo la chiamo e mi dice: "Scusami, perdonami, mi mancavi e avevo bevuto: vediamoci stasera; vedrò degli amici al Captain Kid, un locale vicino a piazza Duomo". Io vado [...] di fronte a me è seduto un ragazzo e chiaccherando gli chiedo: "E tu chi sei?" "Nanni Svampa" "E cosa fai?" "Niente, ho appena finito il servizio militare e siccome avevo poco da fare ho tradotto le canzoni di Brassens dal francese al milanese; mi piacerebbe farle qui a Milano, questo locale è bello: conosci il proprietario?". Il proprietario era Mario Angelini, lo stesso del Santa Tecla. Glielo presento e il giorno dopo mi chiama Didi: "Ti ricordi il mio amico di ieri sera? Si è messo d'accordo per fare le sue canzoni in quel posto lì; abbiamo chiamato anche un altro amico che ha scritto delle canzoni, Roberto Brivio, lui però non suona: se vieni tu io presento, Svampa fa le sue canzoni, Brivio fa le sue, tu lo accompagni e ci sono 8.000 lire a sera per ciascuno [...] E abbiamo iniziato con un primo, diciamo "appiglio", dei Gufi.⁴¹⁶

Ciò che è interessante, e verosimile, nonostante le inevitabili semplificazioni apportate nel corso del racconto, è come tale "Captain Kid" non sia solo il contesto dell'incontro con Svampa ma anche la ragione per cui i due si rivedranno di lì a poco e incominceranno a lavorare insieme. In questo ricordo vediamo in azione la capacità catalizzatrice dei circuiti performativi urbani; il Captain Kid e il Santa Tecla sono dello stesso proprietario e Patruno suona regolarmente nel secondo; da queste connessioni nasce l'opportunità del primo ingaggio.

Talvolta la memoria legata a un incontro è più forte di quella del luogo in cui questo è avvenuto. Ad esempio, Massara ricorda di aver fatto per la prima volta conoscenza con Lucio Battisti – con cui collaborerà negli anni a venire – in un locale, ma non il nome del luogo. Il musicista ha cercato di utilizzare la mappa interattiva come ausilio mnemonico per collocarla nello spazio:

⁴¹⁵ Cfr. Capitolo 2, p. 108.

⁴¹⁶ NICASTRO, "Lino Patruno (Captain Kid)", *Milan 1958-1962: Music Topography of a City (videomap library)*, cit.

Vicino al Tecla c'era ad esempio un locale, di cui adesso non mi ricordo il nome, dove io conobbi Lucio Battisti: Battisti suonava in questo locale con un gruppo, I Campioni, e quando ci fu l'occasione, siccome doveva farci ascoltare delle cose, andammo a sentirlo con I Ribelli grazie al tramite della sua manager [...] Vai a vedere dove c'è la statua di Carlo Porta... Via Larga... è qui, in questa zona.⁴¹⁷

Una dinamica simile si è verificata con Patruno, quando parla di un teatro privato non meglio precisato situato in Corso Europa, tra Piazza San Babila e Piazza Fontana:

Era un teatro privato che veniva affittato per degli spettacoli [...] Era in Corso Europa, più o meno in questa zona qui: c'era questo posto dove facevamo ogni tanto dei concerti; è dove ho incontrato Romano Mussolini e poi praticamente abbiamo lavorato per quarant'anni insieme.⁴¹⁸

Nel corso delle interviste sono, inoltre, emerse tipologie di contesti spaziali estranei al *focus* adottato nell'indagine – perché non direttamente funzionali a pratiche musicali di natura pubblica – come gli studi di registrazione. Reverberi ha raccontato diversi episodi legati allo Studio Ricordi di Via Berchet, in particolare a proposito della produzione dei primi dischi di Gino Paoli (*La tua mano* nel 1959 e *La gatta* nel 1960) e della collaborazione sia con il fratello Gian Piero e il tecnico Natali:

Questo studio, in via Berchet, praticamente era il magazzino del negozio – sopra c'era il negozio della Ricordi – per cui c'erano tutti gli strumenti e questi strumenti li usavamo quando dovevamo fare i pezzi [...] Per fare Paoli non mi avevano dato più di tre strumenti⁴¹⁹, al che ho telefonato a mio fratello: “Piero dammi una mano, sono disperato” [...] Mio fratello ha preso un flauto e poi si era circondato di tutti gli strumenti che erano lì... la spinetta, l'organo, il clavicembalo, il pianoforte e lui li suonava tutti. Con il flauto nei primi dischi è venuta fuori *La gatta* e quindi ho fatto bella figura. Un altro veramente eccezionale era il tecnico, si chiamava Natali, lui era abbastanza geniale. Noi siamo stati tra i primi ad utilizzare l'eco [...] ci voleva una camera riflettente e l'unica che avevamo a disposizione era il cesso, per cui quando registravamo nessuno poteva usarlo. Scherzando lo prendevamo in giro e gli dicevamo: “Se vuoi l'eco più lungo tira su la tazza!”⁴²⁰

⁴¹⁷ *Ibidem*, “Natale Massara (Locale non identificato)”.

⁴¹⁸ *Ibidem*, “Lino Patruno (Locale non identificato)”.

⁴¹⁹ Sembra intenda qui più di tre strumentisti, visto che subito dopo parla dell'ampio ventaglio di strumenti a tastiera suonati da Gian Piero.

⁴²⁰ NICASTRO, “Gian Franco Reverberi (Studio Ricordi)”, *Milan 1958-1962: Music Topography of a City (videomap library)*, cit.

Massara invece, notando che non era presente nella mappa, ha voluto citare l'esistenza dello Studio 7, aperto dall'industriale Tito Fontana nel 1958 come luogo di incontro e di jam session per musicisti jazz, poi trasformatosi in studio di registrazione.⁴²¹

A San Babila c'era un posto...che forse tu non hai qui. In Corso Venezia c'era uno studio di registrazione che si chiamava Studio 7, che era uno studio di registrazione ma funzionava anche da *jazz club*: quando arrivavano i grandi ospiti magari li facevano andare lì.⁴²²

In particolare, sia Reverberi che Liguori hanno voluto raccontare di un luogo ancora differente, la Galleria del Corso, per il suo ruolo di punto di incontro tra musicisti di ogni tipo, così come tra domanda e offerta:

In Galleria del Corso c'erano tutte le case editrici [...] c'era anche la pensione del Corso dove inizialmente abitavamo tutti noi quando arrivavamo a Milano perché era un raduno di musicisti [...]. Tra musicisti, autori ecc. si diceva "ci vediamo in galleria", perché era lì che c'era il ritrovo e a mezzogiorno alle Tre Gazzelle – sull'angolo con Corso Vittorio Emanuele – trovavi tutti, dal più grande al più piccolo: erano tutti lì. La vita del musicista era alzarsi a mezzogiorno e mezzo e andare in Galleria del Corso; a Napoli c'era la Galleria Umberto. Non c'era il computer, questi erano i posti dove si creavano le orchestre: volevi fare una festa a Gallarate, andavi in galleria e chiedevi [...] si faceva un'orchestra in base della paga e al livello dei musicisti – c'era la serie A, la serie B, la serie C e anche la serie D – c'erano musicisti che erano molto impegnati e altri meno, anche i dilettanti [...] Addirittura si combinavano le orchestre per le stagioni. In galleria combinavano anche le orchestre che andavano all'estero [...] sei mesi di contratto in un *night* di Teheran o ad Atene.⁴²³

Alla luce di un esame complessivo dei contenuti delle interviste, l'impressione è che gli interlocutori, quando posti di fronte alla possibilità di esplorare liberamente la mappa, abbiano indirizzato il proprio discorso verso quegli spazi che sono stati cornice di incontri cruciali a livello professionale, di rapporti di collaborazione oppure nella direzione dei luoghi di ritrovo abituali: l'esperienza dello spazio urbano, quando ritenuta rilevante, appare condivisa.

La capacità di determinati luoghi di catalizzare relazioni significative è quindi centrale nella percezione del loro valore da parte dei testimoni della ricerca. Ciò permette di approfondire in senso qualitativo l'interpretazione dei risultati ottenuti attraverso la *network analysis*,⁴²⁴

⁴²¹ Cfr. Luca CIVELLI, «Tra indirizzi ed etichette: il jazz a Milano», in O. BOSSINI (a cura di), *Milano laboratorio musicale del Novecento*, Milano, Archinto 2009, pp. 151-168, pp. 155-156.

⁴²² NICASTRO, "Natale Massara (Studio 7)", *Milan 1958-1962: Music Topography of a City (videomap library)*, cit.

⁴²³ *Ibidem*, "Gaetano Liguori (Galleria del Corso)".

⁴²⁴ Cfr. Capitolo 3, pp. 144-146.

allargandoli a luoghi, come il Santa Tecla, che si situano al di fuori della copertura offerta dalla raccolta dati. I contesti performativi non offrono, quindi, soltanto condizioni appropriate allo svolgimento di una determinata performance musicale, ma sono i *foci* attorno ai quali prendono forma le reti che supportano le attività dei musicisti, a loro volta parte del più ampio *network* urbano. Il fatto che quest'ultimo si strutturi lungo le direttrici dei generi musicali semplifica l'orientamento dei musicisti alla ricerca di potenziali partner – siano essi mentori, collaboratori o datori di lavoro – e facilita il ruolo di questi nodi nell'aggregare persone con interessi comuni. Reverberi racconta di essere andato, non appena arrivato in città, a «cercare quelli che erano i musicisti o qualcosa che fosse vicino al mio modo di pensare», così come Patruno incomincia a frequentare il Santa Tecla, «un locale di jazz famoso», perché «ci suonava la Milan College Jazz Society».

La rete, inoltre, è tenuta insieme e costantemente rinnovata attraverso la frequentazione di contesti il cui ruolo è amplificato dalla concentrazione in uno spazio fisico limitato; a Milano, durante gli anni del *boom* economico, esiste un punto focale in cui ciò sembra avvenire con particolare intensità, ovvero l'area più centrale della città. Delimitata dalla struttura concentrica dell'urbanistica milanese, è la zona in cui si concentrano sia le sale con i punteggi di *betweenness centrality* più alti sia i ricordi dei musicisti, i quali, come abbiamo visto, possono essere considerati come una misura del grado di interconnettività offerto da determinati luoghi. La mediazione tra spazio della performance e spazio urbano è correlata al valore che viene attribuito a entrambi da parte di chi vi ha vissuto, attraverso espressioni che sottolineano elementi come riconoscenza («devo molto a Milano»⁴²⁵, «è stata la mia fortuna»⁴²⁶), connessione («vedevo tante persone»⁴²⁷, «lì ho conosciuto tutti»⁴²⁸) e la percezione di trovarsi, emblematicamente, in un luogo focale («ero al centro»⁴²⁹). Ad essere ricordata come la risorsa più preziosa che Milano ha messo a disposizione dei musicisti intervistati è, dunque, la capacità di catalizzare incontri e connessioni: nel contesto cittadino sono stati in grado costruire una rete di relazioni, un *music world* personale che ha permesso loro di realizzarsi creativamente e professionalmente. La possibilità di poter usufruire di questi vantaggi è, d'altro canto, basata su una serie di prerequisiti: uno dei più importanti è senz'altro quello di riuscire a ricavarsi una posizione all'interno della città, la cui natura radiocentrica media tanto una straordinaria efficacia in termini relazionali quanto gerarchie socio-spaziali estremamente stringenti. Paradossalmente, alla struttura dello spazio urbano milanese sono riconducibili tanto processi di inclusione e connessione quanto dinamiche di esclusione.

⁴²⁵ Nicastro, *Intervista a Bruno Canino*, cit., min. 0.14-1.20.

⁴²⁶ Nicastro, *Intervista a Gian Franco Reverberi*, cit., min. 0.00-1.22.

⁴²⁷ Nicastro, *Intervista a Natale Massara*, cit., min. 2.24-3.10.

⁴²⁸ Cfr. nota 402.

⁴²⁹ Nicastro, *Intervista a Natale Massara*, cit., min. 1.09-2.00.

2. LA CITTÀ NELLO SPAZIO NAZIONALE E GLOBALE

2.1. Immigrazione musicale

Gli anni del miracolo economico corrispondono a una circostanza storica straordinaria in termini di mobilità attraverso il territorio italiano. Guido Crainz sintetizza in questo modo i dati provenienti da diverse ricerche sull'argomento:⁴³⁰

Fra il 1955 e il 1970 gli spostamenti da un comune all'altro sono – come s'è detto – quasi 25 milioni; quelli che portano al di fuori della regione di partenza circa 10 milioni. Fra il 1958 e il 1963 i meridionali che si trasferiscono al Centro-nord sono poco meno di un milione. [...] A svuotarsi sono in primo luogo le aree di montagna e di collina, le case isolate, le frazioni e i nuclei abitativi sparsi (vi vive un italiano su quattro nel 1951, meno di uno su cinque nel 1961, uno su otto nel 1971). [...] Solo 19 province su 72 hanno un saldo migratorio stabilmente positivo e realizzano – insieme – un aumento di 1 900 000 unità: in testa Milano (+589 000), Roma e Torino (quasi appaiate, grosso modo, a +390 000), Genova (+100 000), Firenze e Bologna. In queste province si concentra l'87% del saldo migratorio attivo, concentrato soprattutto nei capoluoghi e nelle aree più industrializzate.⁴³¹

Si tratta di un fenomeno complesso e certamente non unidirezionale, accumulato dallo spostamento di ampie fasce di popolazione verso i centri urbani e le aree industriali del Paese. Tra queste spicca Milano, il cui caso specifico viene descritto da John Foot:

Dal 1951 al 1961, 300.000 persone si trasferirono a Milano in cerca di lavoro. In questo periodo, in Italia i lavoratori impiegati nell'industria raggiunsero la cifra di 1.379.000 abitanti, dei quali più del 20 per cento (279.000 posti di lavoro) lavorava nella sola provincia di Milano [...]. Nei giorni esaltanti del boom economico (dal 1958 al 1963) la migrazione interna verso la "capitale del miracolo" raggiunse vaste proporzioni: almeno 32.619 persone arrivarono nel 1955, 36.970 nel 1956, 41.416 nel 1957, 55.860 nel 1958, 58.856 nel 1959, 66.930 nel 1960, 87.000 nel 1961. Nel 1962 arrivarono 105.448 immigrati.⁴³²

⁴³⁰ Eugenio SONNINO, *La popolazione italiana dal Medioevo a oggi*, Bari, Laterza, 1996, p. 538; Ugo ASCOLI, *Movimenti migratori in Italia*, Bologna, Il Mulino, 1979, pp. 109-143; *Le migrazioni interne in Italia. Atti del seminario di demografia tenuto nell'A.A. 1965/1966*, Massimo LIVI BACCI (a cura di), Firenze, 1967; Giovanni CROCIONI, *Il rapporto città-campagna nel dopoguerra*, Milano, Franco Angeli, 1978, p. 77.

⁴³¹ CRAINZ, *Storia del miracolo italiano*, cit., pp. 108-109.

⁴³² John FOOT, Milano dopo il Miracolo, p. 58. I dati citati provengono da Giorgio MORPURGO, «Milano fino agli anni Sessanta: dalla ricostruzione al boom economico», in U. DRAGONE (a cura di), *Milano tra passato e futuro*, Milano, Italia Nostra, 1975, p. 20; Luigi GUIOTTO, «L'occupazione e le condizioni di vita e di lavoro», in G. PETRILLO, A. SCALPELLI (a cura di), *Milano anni '50*, Milano, Franco Angeli, 1986, p. 45; Gianfranco PETRILLO, *Immigrati a Milano, 1951-1963*, Istituto milanese per la storia della Resistenza e del movimento operaio, "Annali 1", a cura di G. MARCIALIS, G. VIGNATI, Milano, Franco Angeli, 1992, pp. 631-661.

Le ragioni alla base di questi vasti fenomeni migratori sono molteplici. Centrale, però, è il potere attrattivo della città, in senso materiale e culturale, evidenziato dalle diffuse condizioni di arretratezza in cui versano ampie porzioni del territorio italiano nel corso del Dopoguerra:

Si prenda poi in considerazione Mantova [...] Anche qui l'esodo più tumultuoso inizia quando vengono a cadere le speranze di mutamento del dopoguerra, e anche qui esso ha dietro di sé ragioni più generali. Si leggano questi dati: al 1951, ancora il 42% dei mantovani vive in case sparse o piccoli borghi privi di servizi pubblici; nell'85% delle abitazioni le latrine sono esterne o mancano, nel 90% manca l'acqua all'interno, nel 20% l'elettricità. Il permanere dell'arretratezza cozza ormai con l'irrompere, a partire dai centri urbani, di nuovi modi di lavorare e di vivere, di concepire lo spazio e il tempo, la mobilità e l'immobilità, le distanze e le vicinanze.⁴³³

Questo potere di attrazione è enormemente amplificato dall'influenza esercitata negli ambienti rurali dal nuovo medium televisivo, con l'apertura di una finestra inedita sulla vita e i costumi cittadini, «desiderabili come un miraggio di felicità»⁴³⁴. Anche in questo senso Milano svolge un ruolo specifico perché, oltre ad essere sede principale del *network* televisivo nazionale – e sua capitale indiscussa fino al 1958, quando gli equilibri organizzativi della RAI si spostano verso Roma – la sua immagine viene associata ai due programmi simbolo dell'epoca, *Carosello*⁴³⁵ e, soprattutto, *Lascia e raddoppia?*:

Organizzato, prodotto e trasmesso a Milano, *Lascia o raddoppia?* cambiò completamente la natura del rapporto tra la città, i suoi abitanti e la televisione [...] essere tra il pubblico di *Lascia o raddoppia?* (trasmesso dal Teatro della Fiera, nei pressi degli studi televisivi) divenne uno status symbol che attraeva migliaia di fan (all'interno e all'esterno del teatro), politici e celebrità. Il legame tra la Fiera – simbolo di modernizzazione e sperimentazione per tutta l'Italia – e *Lascia e raddoppia?* era importante [...] Una delle ripercussioni finali fu probabilmente quella decisiva. Nella mente di molti meridionali poveri la televisione cominciò ad essere identificata con “Milano” e con il “Nord”. [...] è indubbio che i prodigiosi premi messi in palio da *Lascia o raddoppia?* e da altri programmi venissero identificati con il Nord e con certe città in particolare e abbiano contribuito a determinare le dimensioni e la

⁴³³ CRAINZ, *Storia del miracolo italiano*, cit. p. 99. I dati citati provengono da Gilberto CAVICCHIOLI, *L'esodo dalle campagne del Mantovano*, Mantova, Istituto mantovano per la storia del movimento di Liberazione, 1991.

⁴³⁴ Piero DALLAMANO, «Rito pubblico», *Il contemporaneo*, 1° settembre 1956. Cfr. CRAINZ, *Storia del miracolo italiano*, cit., pp. 100 e 104-106.

⁴³⁵ «I messaggi pubblicitari, tutti riuniti sotto il titolo di *Carosello*, erano particolarmente popolari fra i bambini. Per milioni di bambini italiani l'ora di andare a dormire coincide con la fine di *Carosello*. *Carosello* veniva prodotto a Milano, il che ne faceva “un programma milanese, infatti il programma più milanese di tutti”». FOOT, *Milano dopo il miracolo*, p. 111.

direzione delle migrazioni di massa che trasformarono l'Italia tra la fine degli anni Cinquanta e i primi anni Sessanta.⁴³⁶

Il campione di musicisti coinvolti nella ricerca rispecchia più o meno direttamente questo genere di mobilità. È necessario, però, precisare che gli intervistati si rendono protagonisti di movimenti migratori provenienti da altri centri urbani, che in quanto tali esibiscono caratteristiche opposte rispetto a quelli rurali. Ciò è dovuto, in particolare, al ceto sociale dei migranti, alla qualità dell'occupazione ottenuta nella città di arrivo e all'elevato grado di istruzione.⁴³⁷

Se escludiamo Enrico Intra e Giacomo Manzoni, entrambi originari di Milano, tutti gli altri musicisti coinvolti nella ricerca si sono trasferiti in città in un secondo momento. Un primo gruppo ha seguito le proprie famiglie quando si ritrovano a cambiare residenza per le esigenze professionali dei rispettivi padri. Nel caso di Lino Patrino, Milano è solo l'ultima tappa di una serie di trasferimenti, dovuti all'impiego del padre presso una delle aziende più emblematiche degli anni del miracolo economico:⁴³⁸

A Milano ci sono andato ad abitare a tredici anni. Sono originario di Crotone, in Calabria: mio padre lavorava alla Montecatini, ora Montedison, e ha conosciuto mia mamma lì, di Crotone; si sono sposati e poi sono nato io e i miei fratelli e sorelle. A quattro anni abitavo ad Avigliana, vicino Torino, a sei anni abitavo a Tarquinia, e dagli otto ai dodici anni a Roma. [...] Seguivamo mio papà, perché lavorava nella società, e ad un certo punto siamo arrivati a Milano dove mi sono fermato per ben quarant'anni.⁴³⁹

Simile il caso di Bruno Canino («Mio padre fu trasferito per ragioni di lavoro da Napoli a Milano, la famiglia seguì come allora si usava»⁴⁴⁰), così come quello di Paolo Tomelleri, nel cui racconto è rilevante anche la collocazione centrale della nuova abitazione:

⁴³⁶ *Ibidem*, pp. 113-115. Abbiamo già incontrato questa associazione implicita tra gioco a premi e promozione di classe durante l'analisi della serata finale della "Sei giorni della canzone", ospitata al Palazzo dello Sport. Anche in questo caso ci troviamo all'interno del complesso fieristico di Milano. Cfr. Capitolo 2, pp. DA FARE.

⁴³⁷ «Se la grande maggioranza degli immigrati provenienti da zone rurali ha al massimo la licenza elementare (e non va oltre le occupazioni operaie o fortemente subalterne), si vedano di dati relativi a coloro che provengono da contesti urbani: i loro livelli di scolarità sono simili a quelli medi di Milano, ma con percentuali ancor più alte di laureati e diplomati; ed essi hanno una percentuale di presenza fra gli impiegati superiori e fra i professionisti ancor più alta dei nati a Milano». *Ibidem*, p. 115.

⁴³⁸ La Montecatini, in collaborazione con il chimico premio Nobel Giulio Natta, produce a partire dal 1958 il Moplen, materiale di plastica dura - utilizzato nella produzione di accessori da cucina e giocattoli - reso poi celebre dal *Carosello* di Gino Bramieri; l'azienda è altrettanto nota per essersi avvalsa dei finanziamenti della Cassa per il Mezzogiorno nel 1959 per la realizzazione di uno stabilimento a Brindisi, fallito poi a distanza di pochi anni.

⁴³⁹ NICASTRO, *Intervista a Lino Patrino*, cit., min. 0.00-0.58.

⁴⁴⁰ Il padre di Canino era, invece, un ingegnere impiegato in una ditta di ascensori.

Il mio rapporto con Milano nasce casualmente dal fatto che la mia famiglia risiedeva a Vicenza, mio padre insegnava in Conservatorio a Milano. Durante la guerra andava e veniva con i treni [...] quando nel '47 la situazione si è stabilizzata mio padre ha deciso di trasferirsi a Milano proprio per motivi di lavoro e siamo andati ad abitare di fianco al Conservatorio: dal cortile di casa mia si sentivano gli allievi che provavano. E quando nel '54 mi sono iscritto al Conservatorio non dovevo nemmeno attraversare la strada: sullo stesso marciapiede, girato l'angolo, c'era il Conservatorio.⁴⁴¹

Anche Gaetano Liguori si trasferisce a Milano al seguito del padre Lino. Le sue motivazioni fanno riflettere su come, anche in ambito musicale, la città fosse l'epicentro dei nuovi sviluppi industriali del paese:

Mio padre faceva il musicista, suonava la batteria... la sua storia è sintomatica di quegli anni, dell'immigrazione nelle grandi città. Mio padre a Napoli era legato a quei pochi locali che c'erano, mentre Milano allora era la capitale del disco. L'operazione che ha fatto mio padre è stata quella di prendere tutta la famiglia, la nonna, mio fratello, mia sorella e mia mamma e siamo venuti a Milano.⁴⁴²

Mio padre si è fatto il Pigalle, poi si è fatto tutti i locali, soprattutto perché aveva in mente le incisioni: allora si facevano tonnellate di 45 giri, che vendevano anche milioni di copie. Per cui c'erano studi di registrazione anche in case, in oratori, in centro [...] erano studi messi su alla buona. Ed era un lavoro per cui non bastava solo suonare, dovevi leggere anche la musica: l'incisione partiva con piano, basso e batteria [...] il cantante incideva per ultimo. Mio padre ha inciso anche *Una lacrima sul viso* e non lo sapeva, non sapeva nemmeno chi cantava. Al musicista non era richiesto solo l'orecchio, come poteva essere nei *night* [...].⁴⁴³

Il percorso di Pasquale Liguori, continua il figlio, non sarebbe un caso isolato, bensì si configura quale parte di un più ampio fenomeno di immigrazione musicale:

Io ho parlato di mio padre, ma un sacco di musicisti del Sud, dell'Emilia-Romagna si sono mossi nello stesso modo. Milano era la tappa di arrivo per chi volesse fare il musicista. Questo soprattutto perché era la capitale del disco. Era un fatto economico; mio padre certe volte faceva tre turni al giorno: 9 del mattino, 2 del pomeriggio e 9 di sera. Tre gruppi diversi e tre cantanti diversi.⁴⁴⁴

⁴⁴¹ NICASTRO, *Intervista a Paolo Tomelleri*, cit., min. 0.24-1.20.

⁴⁴² NICASTRO, *Intervista a Gaetano Liguori*, cit., min. 0.22-0.55.

⁴⁴³ *Ibidem*, min. 5.46-7.00.

⁴⁴⁴ *Ibidem*, min. 7.09-7.40.

Lo spunto di Gaetano Liguori è confermato da Natale Massara, trasferitosi a Milano per frequentare il Conservatorio. È lui a raccontare come molti musicisti si fossero stabiliti in città per cogliere le opportunità offerte dall'industria discografica:

Basso, Valdambrini, Volontè, Al Corvin – che era una tromba – quasi nessuno era di Milano: erano a Milano perché era il posto della discografia. Tant'è che a un certo punto io mi sono ritrovato a suonare con loro: quando si facevano i dischi, siccome suonavo bene e leggevo la musica, mi chiamavano e andavo a integrare l'orchestra che era stata convocata. E loro erano tutti a Milano.⁴⁴⁵

Un altro fattore importante era, secondo Massara, il numero elevato di orchestre sinfoniche di alto livello presenti in città, dalle quali attingeva sia l'industria discografica sia la produzione del Festival di Sanremo:

Milano era la capitale della musica: c'era l'Orchestra della Scala, l'Orchestra della RAI, i Pomeriggi Musicali, l'orchestra dell'Angelicum, e altre orchestre più piccole [...] Le registrazioni avvenivano così: c'erano dei convocatori, che chiamavano musicisti della RAI, della Scala oppure misti [...] In tutte le orchestre c'era quello che aveva il giorno di riposo o del tempo libero e il convocatore aveva tutti i collegamenti necessari. Questi avevano un doppio stipendio: facevano sia il rock and roll che Wagner [...] La stessa cosa avveniva per Sanremo: l'orchestra era convocata a Milano; facevamo le prove a Milano, poi partivamo e andavamo a Sanremo.⁴⁴⁶

Profondamente legata alla nuova industria del disco è la storia di Gianfranco Reverberi, il quale torna a Milano da Genova con la chiara intenzione di intraprendere la carriera di musicista. Una volta assunto presso la Ricordi, parla di «portare su», «far venire» e «far arrivare» musicisti dalla sua città natale a Milano, raccontando con una chiara metafora spaziale il suo ruolo di tramite – tra i numerosi rivestiti – nel debutto discografico dei primi rappresentanti della “scuola genovese”⁴⁴⁷:

Finito il militare, prima sono andato in America: ho fatto due crociere con la “crociera dei miliardari”, toccando quattro continenti. Dopodiché mio padre mi ha detto: “ti sei divertito, adesso è il momento di lavorare”. Mi sono messo a lavorare per tre mesi, però poi gli dissi che volevo fare altro [...] mio padre fu eccezionale, ci ha sempre sostenuti, sia a me che a mio fratello. Sono ritornato a Milano e mi sono impiegato alla Ricordi [...] lì facevo tutto: suonavo nel complesso dei Cavalieri, con Pallino (Tomelleri), Jannacci, Tenco... Tenco lo facevo venire

⁴⁴⁵ NICASTRO, *Intervista a Natale Massara*, cit., min. 9.53-10.45.

⁴⁴⁶ *Ibidem*, 10.45-11.39.

⁴⁴⁷ In particolare, oltre al già nominato Luigi Tenco, Gino Paoli e Umberto Bindi.

già quando facevo il militare, lo facevo arrivare da Genova [...] facevo l'arrangiatore, il tecnico, il recordista... ci mancava solo che facessi le pulizie!⁴⁴⁸

Una cosa fu fondamentale: Franco Crepax e Nanni Ricordi, in pieno rock and roll, sono riusciti a tirar fuori i cantautori. Io portavo su i miei amici, facevo i provini, facevo sentire a Crepax e a lui piacevano... allora realizzavamo delle cose, le portavamo a Nanni Ricordi e lui a sua volta le portava avanti.⁴⁴⁹

Queste parole raccontano il potere di attrazione esercitato da Milano anche in campo musicale, mostrando che, per poter cogliere le opportunità professionali offerte dalle sue molteplici reti, era necessario vivere stabilmente all'interno dei suoi confini. Per questa ragione molti musicisti sono disposti, in maniera analoga a quanto accade in altri fenomeni di migrazione economica, a lasciare le proprie case e a cercare fortuna in città, talvolta con le proprie famiglie al seguito.

2.2. Mobilità musicale: i contesti performativi milanesi e le relazioni con lo spazio globale

A partire dal quadro delineato dalla ricerca sul campo, verrà ora osservato il fenomeno della mobilità musicale, con destinazione Milano, su una scala quantitativa. Per farlo ricorreremo alla visualizzazione denominata “mappa della mobilità musicale”⁴⁵⁰, basata sull'ibridazione delle tecniche di analisi di rete e localizzazione spaziale. Questa rappresentazione è stata creata a partire dal grafo “spazi_performer”, già analizzato in precedenza.⁴⁵¹ Il primo passo è stato posizionare all'interno dello spazio geografico i performer elencati all'interno del *data set*, collocandoli nel proprio luogo di nascita; in un secondo momento è stato possibile visualizzare il grafo all'interno di una mappa interattiva, mettendo in relazione il luogo di origine dei musicisti con i contesti performativi in cui questi si sono esibiti.⁴⁵² Data l'estrema ricchezza della visualizzazione, dotata di

⁴⁴⁸ NICASTRO, *Intervista a Gian Franco Reverberi*, cit., min. 1.27-3.00.

⁴⁴⁹ *Ibidem*, min. 3.00-3.38.

⁴⁵⁰ Link alla mappa interattiva: <https://bit.ly/3Ng3Q5L>

⁴⁵¹ Cfr. Capitolo 3, pp. 142-145.

⁴⁵² La scelta di utilizzare come dato geografico il luogo di nascita è sicuramente una semplificazione, resa però necessaria dall'impossibilità di condurre una ricerca personalizzata per ciascuno dei 1894 performer sul ruolo rivestito in termini di mobilità dall'origine anagrafica. Nonostante questa limitazione, e a conferma della complessità dell'operazione, è stato possibile individuare il luogo di nascita solo di una parte dei musicisti (1234, ossia il 65.15% del totale). Un secondo tipo di astrazione ha riguardato la difficoltà nel distinguere tra mobilità legata a fenomeni di immigrazione e movimenti temporanei, dovuti, ad esempio, a una performance specifica. Allo stesso tempo bisogna precisare come non sia scontato che gli spostamenti evidenziati fossero dovuti a ragioni direttamente connesse con la professione di musicista: la coesistenza tra motivazioni di questo e di altro genere è già evidente all'interno del campione qualitativo dei testimoni intervistati. È utile il confronto con uno studio condotto, tramite mappatura digitale, sulla diffusione del jazz delle origini. In questo caso il livello di dettaglio è reso possibile dalla riduzione del

un numero di elementi tale da renderne difficoltosa la lettura, si è preferito suddividere la rete sulla base della stessa classificazione per generi musicali adottata in precedenza,⁴⁵³ attribuendo a ciascuno dei sei macro-generi un *layer* differente.

Si tratta comunque di una visualizzazione significativa ai fini dell'analisi della mobilità complessiva dei performer, in grado di collocare la città e i suoi contesti performativi al centro di una serie di movimenti sia a livello nazionale sia globale. Il primo dato a saltare all'occhio riguarda la posizione occupata da Milano all'interno dei primi venti luoghi di provenienza [Tabella 16].

Luogo	Performer	Luogo	Performer
Milano	11,59%	Firenze	1,30%
Roma	4,21%	Trieste	1,22%
Napoli	2,92%	Berlino	0,98%
Torino	2,67%	Genova	0,97%
Vienna	2,27%	Brescia	0,73%
Parigi	2,11%	Palermo	0,73%
Bologna	1,70%	Praga	0,65%
Venezia	1,54%	Colonia	0,57%
Budapest	1,46%	Chicago	0,57%
New York	1,30%	Londra	0,57%

Tabella 16. Primi venti luoghi di provenienza anagrafica, per incidenza percentuale, su un campione di 1234 performer musicali attivi a Milano dal 1958 al 1962. Elenco completo: <https://bit.ly/3ED8ZAT>

Sebbene la città occupi con un distacco notevole la prima posizione, i performer nati sul territorio urbano sono una percentuale minoritaria all'interno del campione: prende così sostanza quanto sostenuto da Natale Massara e Gaetano Liguori rispetto al fatto che Milano fosse «la tappa di arrivo per chi volesse fare il musicista»⁴⁵⁴. Che siano predominanti altre città è, peraltro, una tendenza trasversale alle prime 50 posizioni del campione:⁴⁵⁵ al loro interno, con l'eccezione di Legnago (0,32%), Codogno (0,24%) e Cremona (0,41%), troviamo una prevalenza di grandi centri urbani. Ciò confermerebbe l'impressione ricavata esaminando la provenienza sociale e geografica dei performer intervistati, cioè che tendenzialmente i musicisti professionisti siano parte di un ceto

campo a solo quattro casi di studio. Cfr. CULP Elijah, HARRIS Sam, ROSS Zane, VILENDRER Lauren, "Four case studies on the spread of early jazz", *Musical Geography*, consultato il 14 agosto 2023, <https://musicalgeography.org/project/four-case-studies-on-the-spread-of-early-jazz/>

⁴⁵³ Cfr. Capitolo 1, Tabella 2, p. 33.

⁴⁵⁴ NICASTRO, *Intervista a Gaetano Liguori*, cit., min. 7.09-7.40.

⁴⁵⁵ A questo link è possibile consultare l'elenco completo, comprensivo di 551 luoghi di origine: <https://bit.ly/3ED8ZAT>

abbiente e istruito, con maggior probabilità proveniente da ambienti cittadini. A uno sguardo più attento la situazione appare, però, maggiormente complessa, visto che tra le rimanenti 501 posizioni geografiche (il 47,86% del campione) ben 432 sono il luogo di nascita di un solo performer.

Fatto salvo un numero limitato di città, dunque, la provenienza anagrafica del campione è estremamente diffusa nello spazio geografico, ben oltre i grandi centri urbani: ciò illustra da un diverso punto di osservazione la capacità di attrazione dei contesti performativi milanesi. Cercando di individuare alcuni andamenti del fenomeno, notiamo come la maggioranza assoluta dei performer sia nata sul territorio italiano (53,72%), con una netta prevalenza delle regioni del Nord (65,15%), piuttosto che quelle del Centro (20%), del Sud (11,66%) o delle isole (3,18%) [Figura 43].

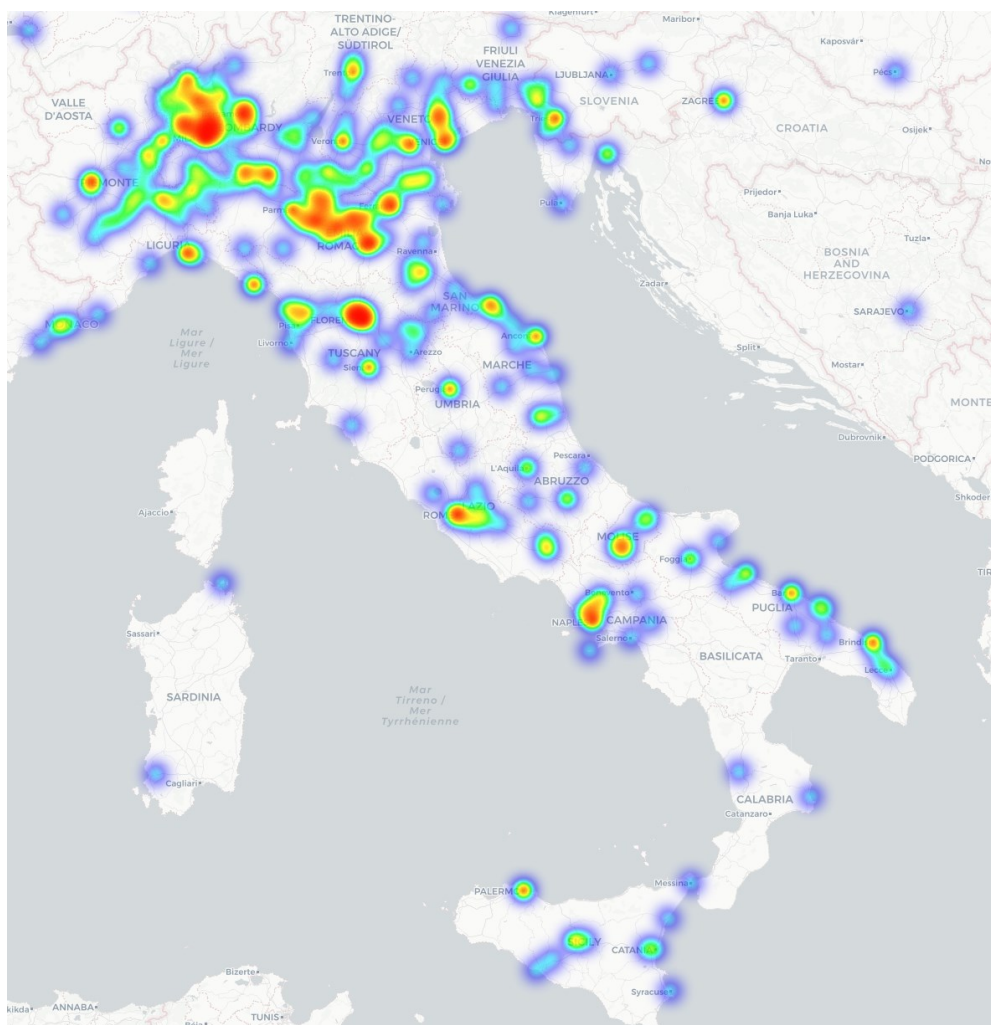


Figura 43. Heatmap dei luoghi di nascita dei performer di origine italiana; la scala di colori visualizza la maggiore incidenza di musicisti provenienti dalle regioni del Nord. Mappa interattiva: <https://bit.ly/3Ng3Q5L>

Tra le ragioni di questa distribuzione potrebbero esserci i vantaggi, sia in termini di mobilità temporanea (nel caso, ad esempio di una tournée) o a lungo termine (nel caso di un trasferimento), garantiti dalla vicinanza geografica: ciò spiegherebbe, inoltre, la presenza di piccoli centri urbani come Legnago, Codogno e Cremona all'interno delle prime 50 posizioni per incidenza percentuale complessiva. Esplorando la porzione della mappa digitale che raffigura l'Italia settentrionale, infatti, è possibile apprezzare al meglio la diffusione capillare dei luoghi di nascita dei performer, attraverso centri e periferie. Questo dato è, infine, coerente con quanto registrato a livello statistico sulla provenienza geografica dei flussi migratori diretti a Milano tra gli anni Cinquanta e Sessanta, dove le regioni del Nord sono decisamente maggioritarie.⁴⁵⁶

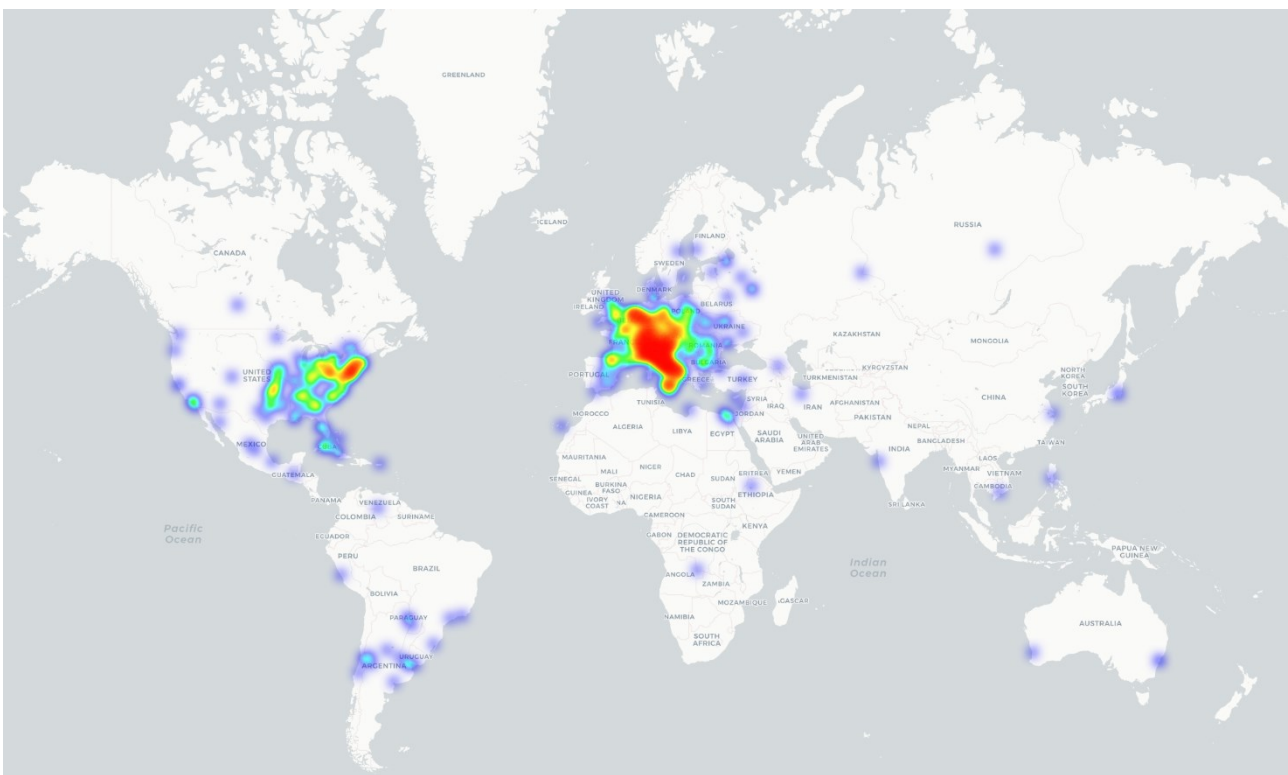


Figura 44. Heatmap dei luoghi di nascita dei performer a livello globale; raffigura una netta predominanza dei Paesi europei aderenti alla NATO e degli Stati Uniti, in particolare della sua area occidentale. Mappa interattiva: <https://bit.ly/3Ng3Q5L>

Un'ulteriore tendenza di grande interesse a livello complessivo riguarda il panorama globale: al secondo posto dopo l'Italia in termine di incidenza complessiva (53,72%), troviamo i paesi europei aderenti alla NATO o neutrali (20,69%), al terzo gli Stati Uniti (13,45%) [Figura 44]. Leggendo questo dato in termini geopolitici, possiamo osservare come il blocco occidentale – gravitante attorno agli U.S.A. – costituisca il luogo di nascita dell'87,86% del campione, mentre quello orientale, afferente

⁴⁵⁶ Cfr. FOOT, *Milano dopo il miracolo*, cit., p. 59.

alla sfera d'influenza sovietica, solo il 6,72%. Questo dato, unito a un chiaro isolamento del mondo non-occidentale in senso lato – da cui provengono solo il 5,42% dei performer – dimostra come la mobilità musicale sia un fenomeno tutt'altro che neutro. Se da una parte abbiamo potuto apprezzare la straordinaria capacità attrattiva del tessuto urbano e performativo milanese, dall'altra questa è chiaramente direzionata; nella sua parzialità sono leggibili le divisioni geopolitiche e le barriere che attraversano il globo negli anni considerati. Al fianco di meccanismi legati alla prossimità o alla lontananza in termini di spazio fisico si collocano anche ragioni di ordine politico, culturale ed economico, a conferma di come, nella dimensione globale così come in quella locale, tutti questi aspetti siano reciprocamente intrecciati.

Un altro punto di vista su tali dinamiche è quello della differenziazione all'interno delle pratiche e dei repertori musicali, interpretabili ancora una volta attraverso la lente dei generi. Da una parte, la visualizzazione conferma alcune dinamiche già documentate dal punto di vista storiografico: attivando il *layer* relativo alla canzone è possibile notare, ad esempio, l'influenza esercitata dagli Stati Uniti nella diffusione del rock and roll in Italia⁴⁵⁷ (in azzurro) [Figura 45].

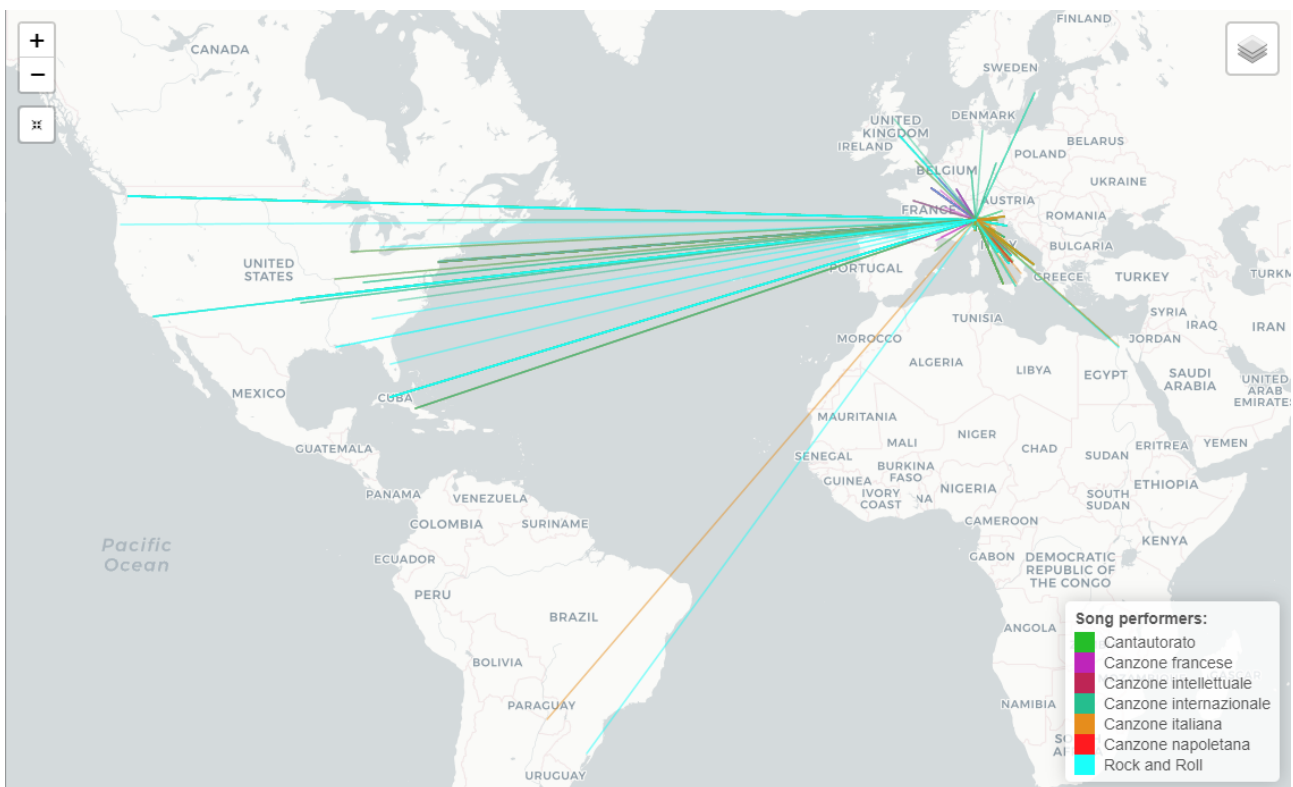


Figura 45. Visualizzazione, tramite una rete geolocalizzata, della provenienza dei performer a partire dai generi musicali praticati (*layer* “canzone”). In azzurro è visibile l’incidenza di musicisti rock and roll americani nella scena performativa milanese del boom economico. Mappa interattiva: <https://bit.ly/3Ng3Q5L>

⁴⁵⁷ FABBRI, *Around the clock*, cit., p. 83 e pp. 94-96. TOMATIS, *Storia culturale della canzone italiana*, cit., pp. 132-160.

Attivando, invece, quello relativo al jazz è visibile la divisione tra “jazz tradizionale” (in blu) come fenomeno nettamente europeo – con poche eccezioni, tra cui New Orleans – e l’insieme di pratiche definibili “jazz moderno” (in ocra) come invece un movimento ancora legato agli Stati Uniti [Figura 46].

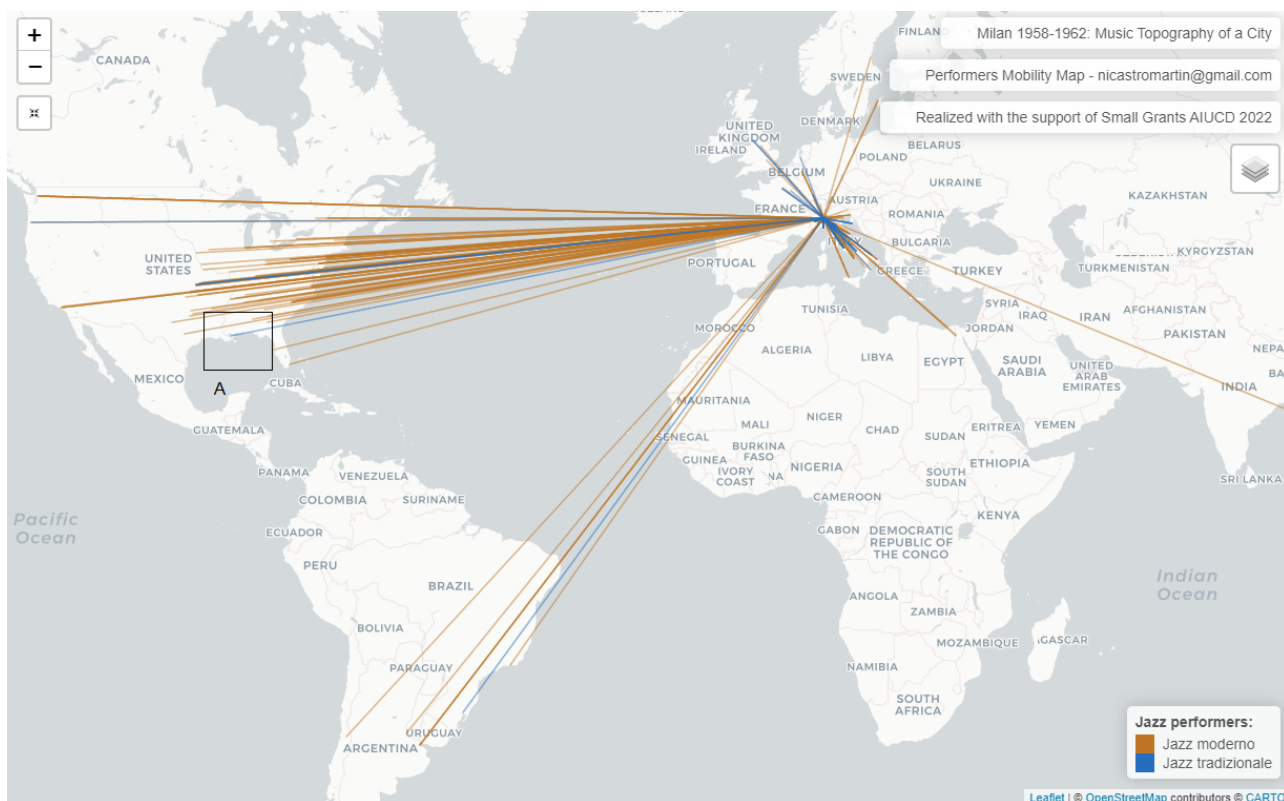


Figura 46. Visualizzazione della provenienza dei performer (*layer* “jazz”). Solo quattro musicisti di jazz tradizionale (in blu) provengono dagli Stati Uniti: tra questi Sidney Bechet (che si esibisce il 17 marzo 1958 al Teatro dal Verme) e Louis Armstrong (ospite nello stesso teatro il 5 e il 6 maggio 1959), entrambi originari di New Orleans (A). Molto più rilevante, invece, il contributo in termini di jazz moderno.

Dall’altra parte la visualizzazione geospaziale rende visibili tendenze più facilmente interpretabili: aumentando il livello di zoom e muovendo il punto di osservazione in prossimità del confine italo-francese [Figura 47], possiamo notare che gli interpreti e autori della canzone francese provengono grossomodo dalla Francia (in viola), mentre i performer della canzone napoletana sono di origine campana (in rosso). Adriana Martino, che il 9 marzo 1960 si esibisce al Centro Culturale Pirelli, accompagnata da Antonio Ballista, in un “Serata dedicata alla canzone napoletana”, è, infatti, nata ad Aversa; Roberto Murolo, in scena con un recital al Teatro Gerolamo dal 10 al 16 dicembre 1958, è originario di Napoli.

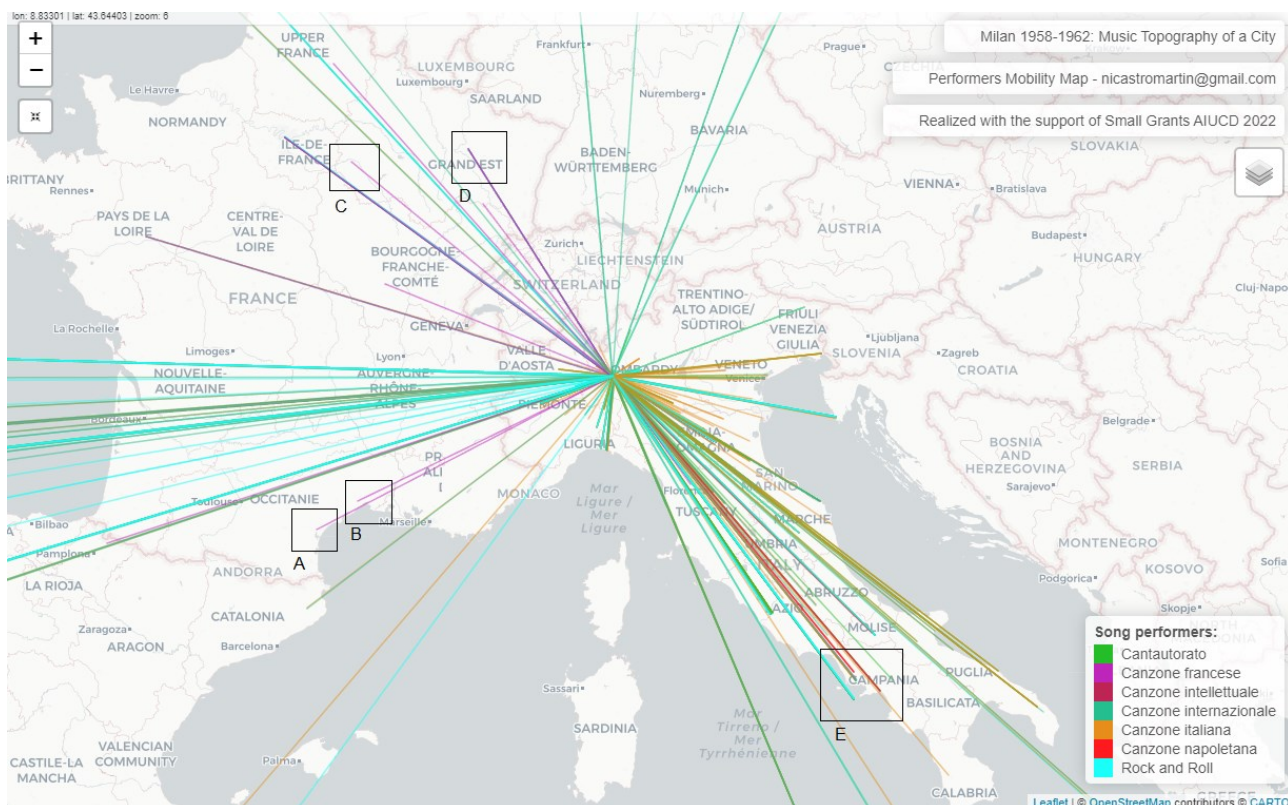


Figura 47. Visualizzazione del layer “canzone” con focalizzazione sul territorio italo-francese. Evidenza in viola la provenienza di Charles Trenet da Narbonne (A), Juliette Greco da Montpellier (B), di Ricet Barrier da Romilly-sur-Seine (C), di Catherine Sauvage da Nancy (D). Evidente anche come gli unici interpreti della canzone napoletana presenti nel data set, in rosso, provengano dalla Campania (E).

Forse prevedibile, questa parte del grafo aggiunge però un ulteriore tassello alle mediazioni tra genere musicale e dimensione spaziale⁴⁵⁸ – in questo caso nazionale o regionale – le quali vanno al di là di una semplice connotazione linguistica. Tomatis evidenzia come la canzone italiana sia un «segno culturale complesso»⁴⁵⁹, la cui origine è inquadrabile in una particolare fase storica del Paese e in sinergia con l’istituzione del Festival di Sanremo da parte della RAI nel 1951:

La nuova RAI, del resto, nasce dal compromesso fra la necessità di mantenere la struttura amministrativa e tecnica dell’era fascista, già in buona parte in mano a personale cattolico, e la «subordinazione diretta al potere esecutivo». È ovvio che se ne avvantaggi da subito la Democrazia Cristiana, ed è quasi naturale che la RAI divenga uno strumento dell’azione anticomunista e della creazione del consenso.⁴⁶⁰

⁴⁵⁸ Cfr. Capitolo 3, pp. 126-130.

⁴⁵⁹ ALTMAN, *Silent Film Sound*, cit., p. 16.

⁴⁶⁰ TOMATIS, *Storia culturale della canzone italiana*, cit., pp. 48-49.

Una «tipica canzone italiana» non sembra allora esistere, se non come costruzione ideologica, né prima né dopo il 1951. La stessa RAI, nel progettare la restaurazione, guarda a un passato indefinito e immaginario.⁴⁶¹

Questa «restaurazione» fittizia svolgerebbe un ruolo cruciale nella formazione della nuova identità nazionale nel secondo Dopoguerra, rispecchiando e amplificando caratteristiche che Silvana Patriarca definisce “diminutive”, legate al nuovo ruolo rivestito dall’Italia sullo scacchiere internazionale:

Per alcuni versi, era un’immagine «diminutiva» del sé nazionale che sembrava valorizzare proprio quei tratti che in precedenza erano disprezzati dai nazionalisti: il «sentimentalismo», la mancanza di una forte identificazione nazionale, perfino l’«indolenza» degli italiani, diventavano ora virtù che, facendo dimenticare il recente passato, rendevano il paese di nuovo invitante per le folle di turisti che, a partire dagli anni Cinquanta, ricominciarono a visitare la penisola.⁴⁶²



Figura 48. Visualizzazione dei layer “opera” e “musica colta”. La loro distribuzione è molto più equilibrata tra Est e Ovest rispetto agli altri macrogeneri.

⁴⁶¹ *Ibidem*, p. 93.

⁴⁶² Silvana PATRIARCA, *Italianità. La costruzione del carattere nazionale*, Bari, Laterza, 2010, p. 13. La citazione proviene da TOMATIS, *Storia culturale della canzone italiana*, cit., p. 95.

A partire da un impianto interpretativo di questo tipo,⁴⁶³ proviamo ora ad approfondire quello che è forse l'aspetto più interessante della sovrapposizione delle categorie di genere alla rappresentazione della mobilità dei performer transitati da Milano. Attivando i *layer* relativi alla musica colta e all'opera, e allargando il livello di zoom fino ad includere l'intero atlante, è evidente come l'asimmetria quantitativa tra Ovest e Est evidenziata in precedenza sia, in realtà, profondamente correlata al genere musicale. Se i repertori legati alla canzone al jazz sono orientati verso l'Europa occidentale e gli Stati Uniti, quelli dell'opera e della musica colta presentano, al contrario, un quadro decisamente più equilibrato [Figura 48].

Con cautela rispetto al rischio di incappare in ragionamenti di tipo deterministico – ricordando come un genere musicale sia sempre frutto di una pluralità di fattori – è possibile leggere questa visualizzazione in un senso che oltrepassa la semplice mobilità dei performer dell'epoca: essa rappresenta una comunanza di fondo di pratiche, di discorsi e, in definitiva, di identità. Tornando all'esempio del rock and roll, non si tratta soltanto di un bene di importazione ma di una tessera di un mosaico ben più articolato:

Va ricordato infatti come per buona parte di quel decennio quasi tutti gli aspetti della politica internazionale venissero ridotti a una scelta secca di schieramento pro o contro un certo campo. De Gasperi aveva scelto l'America ma, cosa assai più importante, l'America aveva scelto l'Italia; gli schemi ideologici della guerra fredda e l'anticomunismo da crociata contribuirono in misura rilevante a formare l'opinione pubblica italiana di quel periodo. [...] Nessuna macchia offuscava ancora l'immagine positiva dell'America, e i giovani di tutta Italia si lasciavano conquistare dalle novità e dalle mode di oltre Atlantico: i juke-box, i flipper, il rock and roll, i film di Marilyn Monroe e James Dean. [...] Cattolicesimo, americanismo, fordismo: insieme essi crearono un'improbabile ma formidabile base per l'ideologia dominante.⁴⁶⁴

Al tempo stesso bisogna ricordare come, in campo musicale così come in quello culturale, difficilmente siamo di fronte a fenomeni eterodiretti o monodirezionali: il nuovo genere attecchisce immediatamente, in particolare a Milano,⁴⁶⁵ e in brevissimo tempo viene inglobato all'interno del sistema delle pratiche e dei generi.⁴⁶⁶ La visualizzazione geospaziale, pur in maniera

⁴⁶³ «Genres and nations, these hypotheses suggest, are tied together in such a special way that, against all likelihood, genre theory might actually be a useful tool for analyzing relationship between populations and the texts they use, for whatever purpose they might use them. Against all expectation, genre theory might actually help us think about nations». ALTMAN, *Film/Genre*, cit., p. 206.

⁴⁶⁴ Paul GINSBORG, *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi*, Torino, Einaudi, 2006, pp. 277-278.

⁴⁶⁵ «Si tratta di un fenomeno limitato dapprima ai grandi centri urbani, se non specificamente a Milano». TOMATIS, *Storia culturale della canzone italiana*, cit., p. 158.

⁴⁶⁶ L'utilizzo della variante italiana "urlatori", pur non sovrapponibile alla locuzione inglese, ne è un esempio. Cfr. *Ibidem*, pp. 190-206.

sincronica, documenta queste dinamiche di ricezione e di appropriazione: l'area geografica da cui proviene il numero maggiore di performer riconducibili al rock and roll (il 68%) è, di fatto, la penisola italiana, con al seguito gli Stati Uniti (18%). La città che si situa in cima alla lista dei luoghi di origine di questi performer è la stessa Milano, nella quale è nato ben il 28% del campione.

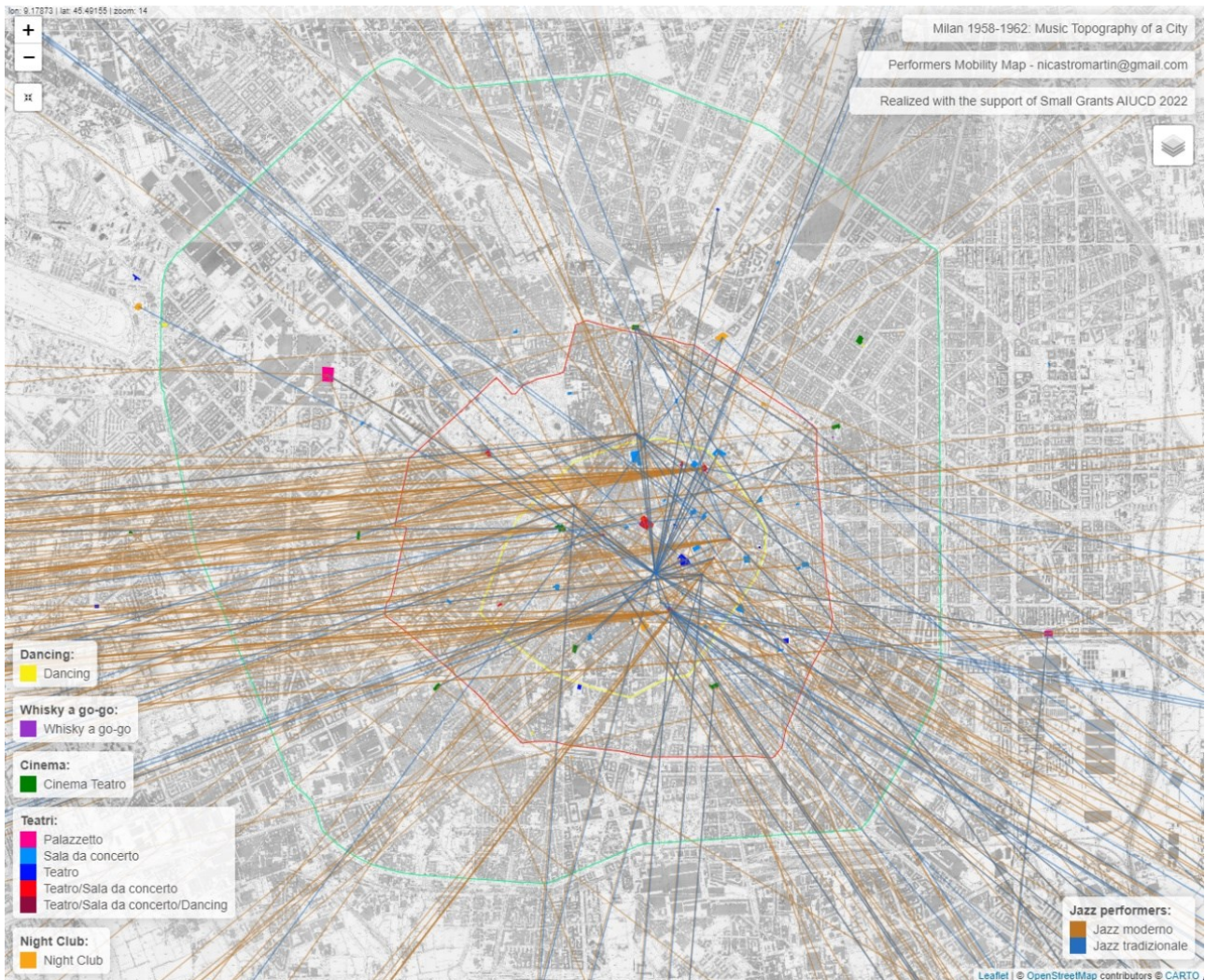


Figura 49. Visualizzazione dei layer “jazz” con focalizzazione su Milano. I punti focali della rete si concentrano nella più interna Cerchia dei Navigli (in giallo), il cui diametro massimo raggiunge i 2 km. Un’idea totalmente intuitiva, e ai limiti della *data art*, della densità con cui si concentrano queste relazioni è possibile averla attivando tutti i layer relativi ai generi musicali. Mappa interattiva: <https://bit.ly/3Ng3Q5L>

Nello spazio della città di Milano, così come in qualsiasi centro urbano, precipitano rapporti di forza attivi sia a livello globale che a livello nazionale, in grado di mediarne gli aspetti più profondi. Le pratiche musicali – qui esaminate dal punto di vista della mobilità dei performer – non fanno eccezione: ancora una volta locale e globale non sono tanto due concetti tra loro in opposizione quanto due facce della stessa medaglia. Le reti che si intersecano all’interno dell’area urbana, di cui

abbiamo esaminato gli aspetti performativi, sono a loro volta parte di reti ben più ampie, che superano sia i confini della città sia quelli nazionali: lo spazio urbano, in costante dialettica con i suoi contesti performativi, è il centro gravitazionale di queste relazioni, un punto in cui si concentra l'influenza di uno spazio enormemente più ampio.

La densità di questo fenomeno di concentrazione si lega a quanto affermato dai musicisti intervistati rispetto alla loro esperienza della città: è la volontà di «trovarsi al centro»⁴⁶⁷ che spinge i performer a trasferirsi a Milano definitivamente o rimanendovi per lunghi tratti della propria vita; questi spostamenti aumentano l'estensione delle reti urbane, aumentando così a loro volta – attraverso un meccanismo di crescita esponenziale – l'intensità della sua forza gravitazionale.

Infine, se consideriamo che la “mappa della mobilità musicale” è frutto di una trasposizione nello spazio geografico del grafo “spazi_performer”, rimangono valide le valutazioni fatte in precedenza:⁴⁶⁸ l'area dove si concentrano i punti di snodo di queste reti non è lo spazio urbano in quanto tale, ma la cerchia più interna dell'urbanistica milanese. Uno dei tratti caratteristici di Milano, in questa particolare congiuntura temporale, è che questi i rapporti – di cui in questa visualizzazione non vediamo rappresentata che una piccola parte [Figura 49] – si concentrano nell'arco di circa 3 km quadrati.

3. TEMPO E MOVIMENTO, INTEGRAZIONE E ACCESSIBILITÀ

3.1. Movimenti migratori e struttura urbanistica

Nelle pagine precedenti ci siamo occupati di mobilità, collocando Milano al centro di una rete di movimenti: resta da chiedersi dove si stabiliscono coloro i quali vi arrivano con l'intenzione di farne la propria residenza. Come cambia la struttura urbanistica della città in seguito ai fenomeni migratori? In che modo la conformazione urbana aiuta, o ostacola, l'integrazione dei suoi nuovi abitanti? Rispondere a questi interrogativi risulta complesso – con l'eccezione dei musicisti intervistati non sappiamo se i performer parte del campione si siano stabiliti in città e dove; d'altra parte, queste domande costituiscono il nucleo di un numero estremamente vasto di studi dedicati a Milano e al fenomeno migratorio in senso lato.

L'intensità straordinaria dei flussi umani e dei cambiamenti che questi provocano nel tessuto urbano attira, già a partire dagli anni del *boom*, l'attenzione di diversi osservatori. Alcuni di questi primi lavori hanno esercitato una notevole influenza sulla ricerca successiva e hanno contribuito, secondo Foot,⁴⁶⁹ alla creazione di una serie di miti e di semplificazioni. La centralità guadagnata dall'indagine di Danilo Montaldi e Francesco Alasia,⁴⁷⁰ pubblicata la prima volta nel

⁴⁶⁷ Cfr. p. 167. nota 403.

⁴⁶⁸ Cfr. Capitolo 3, p. 153.

⁴⁶⁹ FOOT, *Milano dopo il miracolo*, cit., pp. 58-61.

⁴⁷⁰ Danilo MONTALDI, Francesco ALASIA, *Milano, Corea*, Roma, Donzelli, 2010.

1960, avrebbe ad esempio amplificato la dimensione del fenomeno delle “coree”,⁴⁷¹ ossia degli insediamenti auto-costruiti alle porte della città ad opera dei migranti. Un altro luogo comune riguarda la riduzione della complessità dei movimenti migratori agli assi Sud-Nord e zone rurali-centri urbani (all’altezza del 1958 solo il 24% degli immigrati giunti a Milano proveniva dal Sud e dalle isole).⁴⁷² Al tempo stesso, pur predominante, l’allontanamento dalle campagne non è assolutamente esclusivo, ed è necessario inserire nel medesimo quadro anche gli spostamenti da città a città.⁴⁷³ Un’ultima semplificazione avrebbe a che vedere, infine, con l’eccessiva focalizzazione sugli anni del *boom*; sebbene rappresentino un picco a livello quantitativo, questi sono da collocare nell’ambito di intensi movimenti migratori attivi sin dall’inizio degli anni Cinquanta. Inoltre, a fianco di Montaldi e Alasia, altri studi furono commissionati da una pluralità di istituzioni, a testimonianza dell’interesse suscitato dal fenomeno migratorio nel suo complesso, i cui risultati ottenuti sono stati trascurati fino a tempi più recenti.⁴⁷⁴

Nonostante la complessità del quadro delineato negli ultimi studi, è comunque possibile comunque individuare un profilo piuttosto chiaro in termini di collocazione spaziale dei nuovi abitanti:

Che Milano abbia accolto bene gli immigrati che vi arrivarono negli anni cinquanta e sessanta sarebbe difficile da sostenere. La maggior parte fu costretta a cercare alloggio nell’estrema periferia o negli insediamenti nuovi dell’hinterland. È anche vero che questo non era un problema che riguardava soltanto gli immigrati: storicamente, Milano aveva “espulso” in massa i propri lavoratori verso le sconfinata periferie della città⁴⁷⁵.

Ciò è confermato dall’aumento, in termini percentuali e assoluti, degli abitanti residenti negli insediamenti situati nei Comuni limitrofi⁴⁷⁶ tra il 1951 e il 1961: gli abitanti di Sesto San Giovanni

⁴⁷¹ Secondo uno studio più recente, invece, solo due immigrati su dieci risiedevano nelle coree; queste abitazioni non erano inoltre sistemazioni fragili o temporanee, ma vere e proprie costruzioni residenziali. Lodovico MENEGHETTI, «Immigrazione e habitat nell’hinterland milanese: I casi di Bollate, Pero, Rho», in G. PETRILLO, A. SCALPELLI (a cura di), *Milano anni '50*, Milano, Franco Angeli, 1986, pp. 251-359, pp. 268-270.

⁴⁷² GUIOTTO, «L’occupazione e le condizioni di vita e di lavoro», cit., p. 32; PETRILLO, *Immigrati a Milano, 1951-1963*, cit., p. 632.

⁴⁷³ Con tutte le differenze del caso, i risultati ottenuti tramite l’indagine sulla mobilità dei musicisti risultano coerenti con questa ricostruzione.

⁴⁷⁴ In particolare, lo studio condotto dalla fondazione ILSSES (Istituto lombardo di scienze economiche e sociali), poi pubblicato nel 1964 (*Ricerca sull’integrazione sociale in cinque quartieri di Milano*, ILSSES, Milano, 1964) e quello della Commissione per coordinamento per i servizi del Comune di Milano, pubblicato nel 1962. Cfr. FOOT, *Milano dopo il miracolo*, cit., p. 60.

⁴⁷⁵ *Ibidem*, p. 68.

⁴⁷⁶ Spesso, come nella citazione tratta da Foot, ci si riferisce a questi comuni come all’ “hinterland”, impiegando un’espressione proveniente dal tedesco che ha come primo significato quello di retroterra situato nelle vicinanze di un

crescono del 57% (da 45.000 a 71.000)⁴⁷⁷ a Bresso la crescita è del 155%, a Pero del 147%, a Cinisello Balsamo del 145%, a Limbiate del 140%,⁴⁷⁸ a San Donato i residenti passano da 2667 nel 1951 a 15.422 nel 1966,⁴⁷⁹ con un aumento del 478%. La Comasina rappresenta un caso particolare: frutto del più grande progetto di edilizia popolare italiana dell'epoca – avviato nel 1953 e concluso nel 1960 – essa ospita a gennaio 1962 10.000 persone, l'80% delle quali vive però in città da più di dieci anni,⁴⁸⁰ a conferma della necessità di allargare lo sguardo all'intero arco temporale dei fenomeni migratori considerati.

Parzialmente sovrapponibile a questi dati, è quello relativo alle coree: erette all'interno di diversi comuni limitrofi a Milano, tra cui Bollate, Cologno Monzese e Cinisello Balsamo, esse ospitano nei primi anni Sessanta circa 70.000 nuovi abitanti.⁴⁸¹ Un discorso simile coinvolge anche le periferie storiche della città – quartieri operai sviluppatasi nell'ambito della prima rivoluzione industriale italiana alla fine dell'XIX secolo – quali Bovisa, Baggio o Barona: con le dovute distinzioni tra i diversi casi, esse offrono alloggio ai nuovi lavoratori giunti in città, anche se spesso si tratta di sistemazioni temporanee e di scarsa qualità. Riporta a questo proposito lo studio ILSES, riferendosi alla Barona: «la zona è tutta in movimento, la popolazione cambia di continuo, ci sono delle case dove nel giro di pochi mesi gli inquilini sono cambiati due o tre volte»⁴⁸². Un'idea generale della proporzione nella distribuzione tra comuni confinanti e quartieri periferici la fornisce un articolo pubblicato su *Il Giorno* del 2 luglio 1962:

Circa 150mila immigrati, secondo i dati dell'Ufficio di collocamento, sono venuti a incrementare nel 1961 le forze milanesi del lavoro: 62 mila hanno trovato una sistemazione in città, gli altri si sono installati nei comuni vicini e vengono ogni giorno a Milano a lavorare.⁴⁸³

tratto di costa o di un porto, attorno ai quali gravita economicamente. L'utilizzo di questo termine nell'accezione di area in prossimità di un grande centro urbano è particolarmente legato, in italiano, all'espressione "hinterland Milanese", a testimonianza dell'intensità del legame di interdipendenza che unisce Milano e alcuni dei suoi comuni limitrofi.

⁴⁷⁷ Gianfranco PETRILLO, *La capitale del miracolo. Sviluppo, lavoro, potere a Milano 1953-1962*, Milano, Franco Angeli, 1992, pp. 51-52; GUIOTTO, «L'occupazione e le condizioni di vita e di lavoro», cit., pp. 25-78.

⁴⁷⁸ CRAINZ, *Storia del miracolo italiano*, cit., p. 131.

⁴⁷⁹ Giovanni PELLICCIARI, «Introduzione», in Id. (a cura di), *L'immigrazione nel triangolo industriale*, Milano, Franco Angeli, 1970.

⁴⁸⁰ FOOT, *Milano dopo il miracolo*, cit., p. 62.

⁴⁸¹ MENEGHETTI, «Immigrazione e habitat nell'hinterland milanese: I casi di Bollate, Pero, Rho», cit., pp. 268-270.

⁴⁸² *Ricerca sull'integrazione sociale in cinque quartieri di Milano*, ILSES, Milano, 1964, vol. 5, pp. 6-8. Lo studio è citato in FOOT, *Milano dopo il miracolo*, cit., p. 71.

⁴⁸³ «L'immigrazione è fatta di giovani», *Il Giorno*, 2 luglio 1962.

Pur a partire da un quadro delineato qui in maniera estremamente sintetica, appare evidente come gli sviluppi radicali che interessano la struttura urbanistica della città in seguito ai flussi migratori si svolgano in maniera coerente rispetto a quello che abbiamo definito come modello radiocentrico. Essi si innestano su processi spaziali tracciati già a partire dalla fine dell'Ottocento, in concomitanza con il primo piano regolatore della città, amplificando ulteriormente l'opposizione tra centro e periferie. Come già ricordato nel secondo capitolo, gli anni attorno al *boom* coincidono con una netta ripresa – dopo un tentativo in direzione opposta – delle spinte accentratrici, sotto forma di una sostanziale autoregolazione da parte della speculazione edilizia.⁴⁸⁴ Che la portata di questo fenomeno fosse straordinaria era evidente anche all'epoca, come riportato da un intervento alla Camera del parlamentare Fiorentino Sullo:

I terreni inclusi tra la circonvallazione dei Navigli e la cintura daziaria sono saliti, tra il 1956 e il 1962, da 64.000 lire a 240.000 lire al mq [...]. Il prezzo delle aree centrali è aumentato del cinquecento per cento dal 1951 al 1956, e del milleseicento per cento dal 1951 al 1961; i prezzi delle aree periferiche rispettivamente del seicento e millecinquecento per cento.⁴⁸⁵

Ampie fette di nuovi residenti subiscono la spinta di questi processi speculativi e trovano alloggio nelle periferie più o meno estreme della città. In tale contesto, gli abitanti delle “coree” costituiscono paradossalmente un gruppo piuttosto agiato, perché in possesso di un capitale che permette loro di costruire autonomamente la propria abitazione.

Un dato emblematico deriva proprio dalle soluzioni adottate dal Comune di Milano per arginare il problema degli alloggi. Difatti, come risulta da un articolo de *Il Giorno* dell'8 marzo 1962,⁴⁸⁶ la giunta di centro-sinistra presieduta dal sindaco Gino Cassinis approvava il 6 marzo un nuovo piano per l'edilizia popolare per rispondere alle «quasi 20 mila domande giacenti presso l'Istituto case popolari» e alle esigenze di «migliaia di famiglie milanesi che da anni aspettano una casa». Il nuovo piano prevedeva la costruzione di ben 34.000 alloggi, per un totale di 130.000 vani, nell'arco del quadriennio 1962-65. Interessante la loro collocazione: 51.000 vani vengono distribuiti in zone alle soglie estreme del Comune, tra il quartiere Gallaratese (28.000), Gratosoglio (15.000) e Baggio (8.000); 15.800 addirittura al di fuori dei confini comunali, a Rozzano (13.000) e a Quarto Oggiaro (2.800); meno periferiche, ma minoritarie e comunque saldamente fuori dal centro, le

⁴⁸⁴ «Il piano AR prevedeva di destinare il Centro storico alle funzioni residenziali e culturali, liberandolo a poco a poco da quelle commerciali, direzionali e finanziarie. Ma il nuovo piano regolatore non disciplinava e indirizzava in alcun modo tali trasformazioni, lasciando anzi il centro in balia delle pressioni speculative e affidando il cambiamento alle sole norme del regolamento edilizio risalente al 1921». ROSSARI, “Trasformazione del territorio. Milano 1961-2020”, cit.; cfr. Capitolo 2, pp. 74-76.

⁴⁸⁵ L'intervento è riportato in Antonio CEDERNA, *Mirabilia Urbis. Cronache romane 1957-65*, Torino, Einaudi, 1965, p. 136. Cit. in CRAINZ, *Storia del miracolo italiano*, cit., p. 133.

⁴⁸⁶ «34 mila alloggi nei prossimi 4 anni», *Il Giorno*, 3 marzo 1962, p. 13.

allocazioni in Via Chiesa Rossa (7.000), Forze Armate (2.000) e a Inganni (4000). Sostanzialmente il progetto prevedeva che solo l'10,7% dei nuovi vani fosse edificato all'interno della Cerchia Beruto, in ogni caso la più esterna nel modello concentrico dell'urbanistica milanese.

3.2. Mobilità urbana

Questo sviluppo urbano sui binari del modello radiocentrico di Milano è correlato a un secondo tipo di mobilità, da affiancare necessariamente ai movimenti di tipo migratorio: si tratta dello spostamento quotidiano di centinaia di migliaia di persone, in moto ogni mattina o ogni sera per raggiungere, e successivamente lasciare, il proprio luogo di lavoro. Scrive Vittorio Emiliani su *Il Giorno* del 22 giugno 1962: «in due ore ogni mattina 300.000 persone entrano a Milano con tutti i mezzi, in condizioni spesso penose». Il 27 novembre 1961 Franco Gonzaga si occupa, sulle pagine del medesimo quotidiano, dell'estensione e della gravità in cui versa la mobilità urbana basata su automobile:

A Milano la circolazione è ormai in preda del caos. Il pericolo dell'infarto nelle ore di punta è ormai una realtà. Se nei prossimi mesi il tasso di incremento del parco macchine non diminuirà, tra due anni entro la cerchia dei navigli la circolazione automobilistica sarà completamente paralizzata.⁴⁸⁷

L'articolo è corredato da un grafico spaziale che illustra i principali punti di ingresso e di uscita dei flussi automobilistici, la cui didascalia espone l'incidenza quantitativa del fenomeno e riprende con efficacia la metafora clinica:

Oltre 300 mila veicoli si muovono, ogni giorno, entro la Cerchia dei Navigli, quel «cuore di Milano» che sembra ormai prossimo all'infarto [...] Il vertice di traffico è stato registrato all'incrocio Porta Vittoria-Francesco Sforza: 35.368 veicoli giornalieri. Sotto gli archi di Porta Nuova transitano, quotidianamente, 29.071 tra auto e camion.⁴⁸⁸

Dedicato alla mobilità urbana in senso lato è un articolo di Giorgio Bocca, pubblicato solo undici giorni prima e intitolato *La bella libertà di morire soffocati*, nel quale il giornalista racconta, con toni a tratti danteschi, un viaggio all'interno della città i cui abitanti sono «ammalati di centromania». Il punto di partenza è Gorgonzola, un comune alle porte di Milano, non diverso da tanti da cui partono i lavoratori pendolari alla volta della città:

⁴⁸⁷ Franco GONZAGA, «Fotografato dall'aereo il caos della città», *Il Giorno*, 27 novembre 1961, p. 11.

⁴⁸⁸ *Ivi.*

Ore 12: lascio alle mie spalle Gorgonzola, la Padana superiore, il Lambro color caffè e i prati del circondario, coperti da nebbie fantasiose e da sicure speculazioni immobiliari. Addio amici, parto per la traversata di Milano. «Dove?» «Al centro». E lui ingrana la prima del suo tassì sgangherato senza chiedere altro perché a Milano, da duemila anni, il centro è uno solo [...] Utilitarie frenetiche, autotreni pachidermici, motorette guizzanti e rari ciclisti votati alla morte corrono, in un fragor sordo, verso le strozzature fatali: siamo in via Palmanova, una delle settantadue strade per cui si entra in città.⁴⁸⁹

Man mano che il viaggio procede verso il centro il panorama urbano cambia, così come la tipologia di veicoli utilizzati. Tra questi appaiono i primi mezzi pubblici:

Intanto ha preso via Padova che è un ribollire di cose in movimento, un guazzabuglio di tram, trenini, rotaie, transenne, furgoni e tricicli fino al naturale sbocco nel piazzale Loreto, compendio di ogni caos e primo incontro con la ferrovia sotterranea, detta MM, in costruzione. [...] Eccoci, comunque, alla Stazione Centrale che si è messa al passo con la città caotica ricevendo cinquecento treni al giorno mentre è attrezzata per riceverne trecento. Entriamo in via Vittor Pisani, passiamo tra i grattacieli del miracolo e ci dirigiamo su piazza della Repubblica al ritmo d'un semaforo ogni cento metri [...].⁴⁹⁰

Superata la Cerchia dei Bastioni, attraverso quella che – sulla base del tragitto delineato immaginiamo essere Porta Nuova, ovvero il secondo punto di ingresso alle cerchie interne per numero di mezzi transitanti – è finalmente il momento di entrare nella più stretta Cerchia dei Navigli:

Viaggiamo da venti minuti nella Milano che ha costruito le sue strade conoscendo l'esistenza delle automobili; ora entreremo nella Milano che ha costruito le sue a misura di pedoni e di carrozze. «Per via Manzoni?» «Per via Manzoni». Ci siamo, il nostro tassì supera la cerchia infernale, entra nel serratissimo caos: trecento tra vie, viuzze e piazza; settemiladuecento uffici, negozi, cinema e teatri; quarantacinquemila autoveicoli di passaggio ogni ora di punta più seicento tram, seimila biciclette e non so più quanti autobus e filobus. Il tutto in un cerchio che ha un raggio di un chilometro: un labirinto intasato, colonne di automobili, folle da giudizio universale.⁴⁹¹

L'automobile giunge, infine, alla tappa conclusiva del suo viaggio infernale e il giornalista termina l'articolo con una riflessione sui tempi di percorrenza necessari per attraversare la città da un capo all'altro, includendo nelle sue considerazioni anche chi – come la maggioranza dei pendolari

⁴⁸⁹ BOCCA, «La bella libertà di morire soffocati», cit., p. 10.

⁴⁹⁰ *Ivi.*

⁴⁹¹ *Ivi.*

dell'epoca – non ha il privilegio di possedere una vettura privata o la disponibilità economica per pagare un taxi:

Arriviamo alla ripa di Porta Ticinese e continuiamo fino a Ronchetto sul Naviglio dove termina la nostra traversata al confine comunale di Corsico. Quanto tempo ci ha richiesto? Quasi cinquanta minuti, ma il tassì non è il mezzo abituale per chi lavora in questa città, chi viaggia in tram o in un autobus perde un'ora o più per attraversare Milano. Ecco alcuni tempi di attraversamento: Porta Ticinese-Lambrate ottantotto minuti; Forlanini-San Siro sessanta; Vigentino-Bovisa settanta; Taliedo-Piazza Lugano sessanta. Nelle ore di punta gli autobus e i tram della zona centrale camminano – è il verbo esatto – a una velocità di cinque chilometri l'ora [...].⁴⁹²

La struttura radiocentrica di Milano, dunque, agisce negli anni del miracolo economico in una duplice direzione. Da una parte spinge, a causa della speculazione, i suoi abitanti verso una periferia progressivamente più lontana; dall'altra tende a sovraccaricare la centralità nevralgica delle cerchie più interne, nelle quali si concentrano una parte consistente delle attività produttive in cui vengono impiegati i lavoratori non residenti,⁴⁹³ così come i settori finanziari, commerciali e amministrativi della città.⁴⁹⁴ L'azione di questa duplice tendenza condiziona pesantemente la mobilità quotidiana di larghe fasce di popolazione: nelle prossime pagine esamineremo la relazione tra questo fenomeno e le pratiche musicali cittadine, adottando come chiave analitica la dimensione dell'accessibilità.

3.3. Il ritmo della città: contesti performativi e accessibilità

Le dinamiche che plasmano la struttura urbanistica di Milano influenzano profondamente la vita e le attività dei suoi abitanti. Le pratiche culturali non fanno eccezione: sia l'analisi dei dati sia l'indagine sul campo convergono nel dimostrare come le spinte radiocentriche si riverberino, pur con conseguenze diverse attraverso lo spettro dei contesti performativi, sulla vita musicale

⁴⁹² *Ivi.*

⁴⁹³ «L'occupazione aumenta del 54% a Milano e del 47% in provincia, contro il 30% nazionale e il 40% della Lombardia. La punta è data dal settore delle costruzioni e impianti, che nel 1951-61 passa da 34.000 a 98.000 addetti. Esso ha cioè un aumento del 188%, ed è la prima destinazione di molti immigrati: al 1962 i non residenti sono l'85% degli avviati al mondo dell'edilizia [...] vi è una crescita più forte della media anche nel commercio (che al 1961 in città assorbe il 21% degli occupati), nei trasporti (con un aumento dell'84%), in settori diversi dei servizi: di conseguenza, l'occupazione manifatturiera in città addirittura scende, dal 60% degli occupati del 1951 al 52,5% del 1961 [...] si profila sotterraneamente già negli anni del boom [...] quella terziarizzazione della città che sarebbe apparsa più chiaramente in una fase successiva». CRAINZ, *Storia del miracolo italiano*, cit., p. 122.

⁴⁹⁴ I titoli di apertura del film *La morte risale a ieri sera* (1970) diretto da Duccio Tessari e tratto dal romanzo *I milanesi ammazzano il sabato* (1969) di Giorgio Scerbanenco, mettono in scena, attraverso una serie di riprese in soggettiva dell'interno di vari tram, la lunghezza del percorso necessario per raggiungere con i mezzi pubblici la Questura; l'edificio è, infatti, collocato nel cuore della Cerchia dei Navigli, antistante al Teatro Gerolamo.

milanese. Alcune risposte alla domanda che percorre l'intera ricerca – quale sia la relazione tra spazio urbano e le pratiche musicali – incominciano quindi a prendere forma, collocandosi in un quadro coerente. Avendo rivolto la nostra attenzione al movimento, tempo e spazio sono correlati in maniera inestricabile: per questa ragione introdurremo in questo scenario la dimensione temporale, un aspetto toccato numerose volte all'interno dell'analisi senza mai essere adeguatamente approfondito.

Da questo punto di vista, ci rivolgeremo all'impianto teorico della *Rythmanalysis*, concetto elaborato da Henry Lefebvre nell'ultima fase della sua vita. La chiave di lettura ritmica diventa cruciale per comprendere la complessità delle interazioni tra tempo, spazio e movimento che regolano la vita quotidiana dell'essere umano:

Rhythm, for Lefebvre, is something inseparable from understandings of time, in particular repetition. It is found in the workings of our towns and cities, in urban life and movement through space. Equally, in the collision of natural biological and social timescales, the rhythms of our bodies and society, the analysis of rhythms provides a privileged insight into the question of everyday life.⁴⁹⁵

Il ritmo è, infatti, la dimensione che meglio riesce a rappresentare la natura ciclica e contemporaneamente lineare di queste interazioni:

Everywhere where there is interaction between a place, a time and an expenditure of energy, there is rhythm. Therefore: a) repetition (of movements, gestures, action, situations, differences); b) interferences of linear processes and cyclical processes; c) birth, growth, peak, then decline and end.⁴⁹⁶

I contesti urbani costituiscono uno dei principali campi di applicazione della teoria, in particolare per quanto riguarda la relazione tra quelli che il filosofo definisce come “ritmi interni” o “segreti”, ossia i ritmi fisiologici e psicologici – legati ad esempio al sonno o all'alimentazione – e i “ritmi esterni” o “pubblici” – correlati alle attività di tipo sociale, regolati dalla progressione del

⁴⁹⁵ Elden STUART, «Rythmanalysis: an introduction» in H. LEFEBVRE, *Rythmanalysis: Space, Time and Everyday Life*, trad. inglese di E. STUART e G. MOORE, Londra, Continuum, 2004, pp. VII-XV, p. VIII.

⁴⁹⁶ H. LEFEBVRE, *Rythmanalysis: space, time and everyday life*, cit., p.15.

calendario e dai ritmi lavorativi.⁴⁹⁷ Il corpo, alla stregua di un “metronomo”,⁴⁹⁸ è il punto di contatto tra queste temporalità, la cui sovrapposizione può avere esiti differenti a seconda del grado di compatibilità tra i rispettivi cicli:

The notion of rhythm brings with it or requires some complementary considerations: the implied but different notions of polyrhythmia, eurhythmia and arrhythmia. It elevates them to a theoretical level, starting from the lived. Polyrrhythmia? It suffices to consult one's body; thus the everyday reveals itself to be a polyrrhythmia from the first listening. Eurhythmia? Rhythms unite with one another in the state of health, in normal (which is to say normed!) everydayness; when they are discordant, there is suffering, a pathological state (of which arrhythmia is generally, at the same time, symptom, cause and effect). The discordance of rhythms brings previously eurhythmic organisations towards fatal disorder.

Il *data set* alla base della presente ricerca offre un interessante campo di applicazione per queste teorie e la possibilità di analizzare i differenti “ritmi” delle performance musicali urbane, così come la loro coesistenza con i cicli che regolano la vita degli abitanti della città. In entrambi i casi, sarà fondamentale tenere conto di alcune variabili: nel primo le categorie prototipiche dei diversi contesti performativi; nel secondo le caratteristiche socio-spaziali dei luoghi di residenza, definite sulla base della loro collocazione all'interno della struttura radiocentrica di Milano. Il fatto che tali combinazioni si uniscano in un quadro “euritmico” oppure siano temporalmente discordanti può portare a un ampio spettro di considerazioni, in particolare per quanto riguarda l'accessibilità: la compatibilità tra ritmi “interni” e “esterni” condiziona – in maniera meno esplicita ma più cogente rispetto al costo di un biglietto – la possibilità di determinati spettatori di prendere parte a date pratiche musicali.

Gli aspetti ciclici e lineari della temporalità degli eventi musicali verranno osservati attraverso prospettive differenti, indicative della loro sinergia con l'insieme dei ritmi “esterni”: il primo ciclo esaminato sarà quello quotidiano, tramite la considerazione dell'incidenza percentuale degli orari di inizio delle performance nell'arco della giornata; il secondo sarà settimanale, nel tentativo di individuare la correlazione tra fascia oraria dello spettacolo e giorno della settimana; il terzo è, infine, il ciclo annuale, con l'obiettivo di ricostruire un'eventuale stagionalità della vita musicale urbana.

⁴⁹⁷ «One can classify rhythms according to these perspectives by crossing the notion of rhythm with those of the secret and public, the external and internal. a) Secret rhythms: First, physiological rhythms, but also psychological ones (recollection and memory, the said and the non-said, etc.). b) Public (therefore social) rhythms: Calendars, fêtes, ceremonies and celebrations; or those that one declares and those that one exhibits as virtuality, as expression (digestion, tiredness, etc.)». *Ibidem*, pp. 17-18.

⁴⁹⁸ *Ibidem*, p. 19.

3.4. Il ciclo quotidiano

Gli elementi a saltare all'occhio dall'esame del primo "ritmo" [Figura 50] sono due. Il primo è che gli orari d'inizio degli spettacoli appaiono concentrarsi attorno a quattro diverse fasce orarie: primo pomeriggio (15:00-16:00), secondo pomeriggio (17:00-18:00), prima serata, (20:45-21:30) e seconda serata (22:00-22:45). Il secondo è che la distribuzione attraverso queste fasce è estremamente sbilanciata, con ben il 72,62% delle performance (5560 su 7566)⁴⁹⁹ collocate in prima serata, seguite dal primo pomeriggio (11,39%), dalla seconda serata (8,48%) e dal tardo pomeriggio (4,34%). Non sembrano esserci inoltre particolari scollamenti tra questo profilo e le diverse categorie prototipiche: solo le sale da concerto (in viola) se ne allontanano lievemente per un'incidenza particolarmente elevata di spettacoli tenuti nel secondo pomeriggio; lo stesso accade per il Teatro Olimpia – unica rappresentante della categoria teatro/sala da concerto/dancing (in rosa) – per quanto attiene la frequenza di performance in seconda serata. In questo caso la natura ibrida della sala, a partire dalla sua conversione in Olimpia Music Hall,⁵⁰⁰ appare ripercuotersi direttamente anche sugli orari della programmazione.

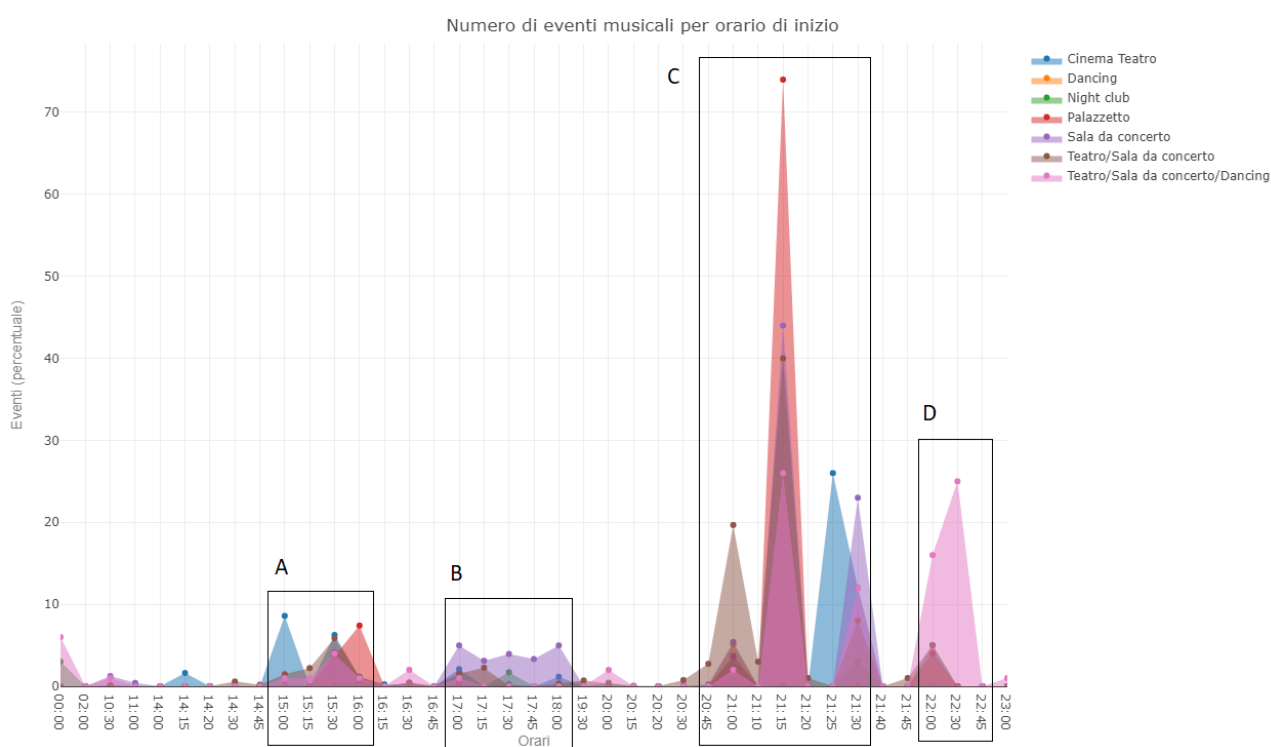


Figura 50. Incidenza percentuale degli orari d'inizio delle performance; evidenzia l'esistenza di quattro fasce orarie: dalle 15:00 alle 16:00 (A), dalle 17:00 alle 18.00 (B), dalle 20:45 alle 21:30 (C) e dalle 22:00 alle 22:45

⁴⁹⁹ Il numero totale è inferiore a quello degli eventi contenuti nel *data set* (8288) perché spesso gli eventi attribuiti tramite inserzione a *night* e *dancing* non possiedono un'indicazione precisa dell'orario di inizio. Cfr. Capitolo 1, pp. 28-29.

⁵⁰⁰ Cfr. Capitolo 3, p. 136.

(D). Tra queste si distinguono per una maggiore incidenza la fascia serale (C) e quella notturna (D). Grafico interattivo: <https://bit.ly/3Mt4HAW>

L'84% delle performance presenti del *data set* ha luogo, dunque, in fascia serale o notturna. In questo caso specifico, l'asimmetria dei dati in nostro possesso non sembra spostare il quadro in una direzione differente, nonostante la qualità occasionale delle informazioni relative agli spettacoli ospitati nei *night* e nei *dancing*: nelle occasionali inserzioni pubblicitarie non è, infatti, mai menzionato l'orario di inizio degli eventi. Tutte le fonti concordano però sul fatto che queste avvenissero in orario notturno, permettendoci di confermare, se non rafforzare, la tendenza emersa da quest'esame quantitativo.

Ciò ha, fin da subito, delle conseguenze importanti per quando riguarda la compatibilità tra il ritmo con cui si tengono gli eventi musicali e i cicli quotidiani degli abitanti della città: le ore serali e notturne sono spesso dedicate al riposo, in particolar modo per chi, come ampie fette della popolazione lavoratrice nella Milano del *boom*, segue dei ritmi da pendolare. Scrive Foot:

Il quadro che emerge da alcuni studi condotti in quel periodo mostra una situazione oltremodo complessa all'interno di una città dominata dal lavoro, dal fenomeno del pendolarismo, dall'immigrazione e dalla ricerca della casa. Il tempo era un fattore essenziale, e ben poco ne rimaneva al pendolare che usciva di casa alle quattro del mattino e rientrava alle nove e mezzo di sera.⁵⁰¹

Il fenomeno del pendolarismo divide, secondo la definizione proposta da Martinotti,⁵⁰² la popolazione diurna e da quella notturna, cioè tra chi frequenta regolarmente la città per la conduzione di attività lavorative e chi invece vi risiede in pianta stabile. Se consideriamo le percentuali ottenute nell'analisi del "ritmo" giornaliero, ciò ha un impatto diretto sull'accessibilità a quelle pratiche musicali che si svolgono prevalentemente in orari serali e notturni. Quanto afferma Gaetano Liguori quando parla dei frequentatori abituali dei *night* («La musica la facevano la notte, e la notte non andavano certo in giro l'operario o il libero professionista»⁵⁰³), potrebbe essere esteso a un insieme assai più ampio di pratiche e, potremmo dire, all'interesse di coloro i quali frequentano le cerchie centrali della città soltanto durante il giorno. Questa "aritmia" tra gli orari degli spettacoli e i cicli quotidiani della popolazione diurna è amplificata da una serie di specificità proprie della Milano negli anni del *boom*: a differenza dei decenni successivi, quando la

⁵⁰¹ FOOT, *Milano dopo il miracolo*, cit., p. 108.

⁵⁰² Guido MARTINOTTI, «La disuguaglianza dei luoghi. Qualità della vita urbana e nuove popolazioni urbane», in L. GALLINO (a cura di), *Disuguaglianza ed equità in Europa*, Bari, Laterza, 1993, pp. 112-185.

⁵⁰³ NICASTRO, «Gaetano Liguori (Astoria)», *Milan 1958-1962: Music Topography of a City (videomap library)*, cit.

diffusione capillare di automobili garantirà una più ampia autonomia negli spostamenti,⁵⁰⁴ a questa altezza temporale la maggioranza dei pendolari non possiede un mezzo privato. Questo aspetto, sottolineato anche da Bocca nell'articolo citato nelle pagine precedenti,⁵⁰⁵ rende particolarmente grave l'isolamento di alcuni dei quartieri nati contestualmente ai flussi migratori. È il caso, ad esempio, della Comasina, oggetto degli studi condotti dall'ILSES nel 1962: a fronte della scarsa presenza di collegamenti con il centro della città, solo il 30% degli abitanti possedeva un'auto.⁵⁰⁶



Figura 51. Menzione di tram e autobus disponibili per raggiungere un *whisky a go-go*. «Oggi a Milano», *Il Giorno*, 5 febbraio 1961, p. 14.

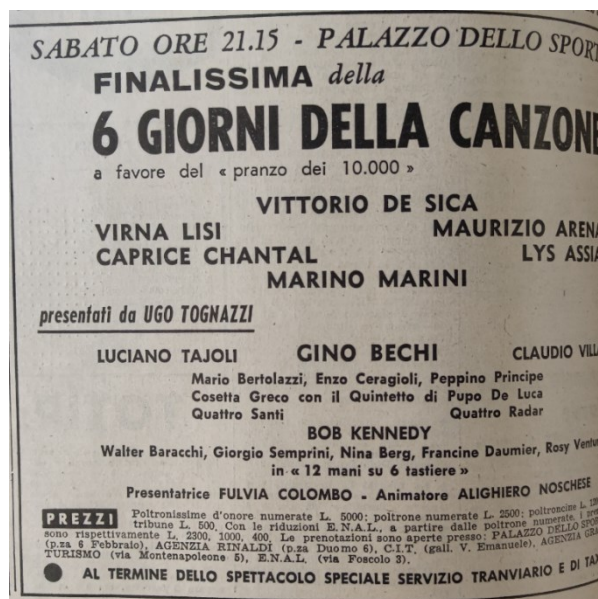


Figura 52. Si noti l'informazione, sul fondo, riguardo uno «speciale servizio tranviario». «Oggi a Milano», *Il Giorno*, 5 dicembre 1958, p. 6.

In assenza di mezzi di mobilità privata, l'importanza dei mezzi pubblici per l'accesso ai contesti performativi diventa centrale. Indizi in questa direzione provengono dalla pagina degli spettacoli: nell'edizione de *Il Giorno* del 4 febbraio del 1961, accanto alla menzione di un locale di nome Whisky notte a gogo', appare un elenco dettagliato dei mezzi pubblici con i quali è possibile raggiungerlo («Tram: 11-23-4. Autobus: P1, P2, 90, 91, 92»⁵⁰⁷) [Figura 51]. La presenza di collegamenti risulta, inoltre, cruciale per il ritorno a casa: nell'inserzione relativa alla «finalissima» della «6 giorni della

⁵⁰⁴ Ad esempio, negli anni '90 le automobili utilizzate per entrare quotidianamente in città sono ben 600.000. Cfr. Giorgio BOCCA, *Metropolis. Milano nella tempesta italiana*, Milano, Mondadori, 1993, p.14.

⁵⁰⁵ «Quanto tempo ci ha richiesto? Quasi cinquanta minuti, ma il tassì non è il mezzo abituale per chi lavora in questa città, chi viaggia in tram o in un autobus perde un'ora o più per attraversare Milano». BOCCA, «La bella libertà di morire soffocati», cit., p. 10.

⁵⁰⁶ FOOT, *Milano dopo il miracolo*, cit., p. 73.

⁵⁰⁷ «Oggi a Milano», *Il Giorno*, 5 febbraio 1961, p. 14.

canzone”, ospitata presso il Palazzo dello Sport il 6 dicembre 1958, viene sponsorizzata la presenza di uno «speciale servizio tranviario e di taxi» al termine dello spettacolo [Figura 52].

Come visto nel secondo capitolo, la collocazione nello spazio urbano di determinate categorie di contesti performativi è inoltre correlata alla loro accessibilità da zone periferiche.⁵⁰⁸ In questo senso la vicinanza dei cinema teatro alle stazioni ferroviarie⁵⁰⁹ fornisce un’ulteriore prova del ruolo giocato dalla mobilità pubblica, dato che i treni sono tra i mezzi maggiormente utilizzati da coloro i quali risiedono nelle zone periferiche della città o nei Comuni circostanti.⁵¹⁰

3.4. Il ciclo settimanale

Nell’esame del ciclo giornaliero abbiamo immaginato che ogni giorno si svolga seguendo uno stesso ritmo: ora osserveremo come cambia il quadro introducendo la variabile del ciclo settimanale. Il grafico relativo al ciclo settimanale [Figura 53] mette in relazione gli orari di inizio degli spettacoli con i giorni della settimana in cui questi si svolgono. Il primo elemento di interesse è il sostanziale equilibrio all’interno del ciclo: ad esclusione della domenica, i profili di ciascun giorno coincidono grossomodo sia per numero di performance sia per fasce orarie in cui queste si sono tenute.⁵¹¹ La somiglianza è piuttosto impressionante e mostra la ciclicità della “pulsazione nascosta” che regola la vita musicale di una città nonostante, in una lettura meno analitica, ogni edizione della pagina degli spettacoli si presenti sempre diversa: 1013 eventi musicali si sono tenuti di lunedì, 1018 di martedì, 1060 di mercoledì, 1015 di giovedì, 996 di venerdì, 1142 di sabato e 1412 di domenica. Il secondo punto è l’unicità del profilo della domenica, sia per la maggior presenza di eventi musicali (circa il 40% in più rispetto agli altri giorni della settimana) sia per loro distribuzione nelle diverse fasce orarie: ben il 74% (585 su 790) delle performance collocabili tra le 14:30 e le 15:30 avviene di domenica.

Per toccare con mano questo fenomeno e analizzarne più nel dettaglio la conformazione è sufficiente passare in rassegna gli spettacoli di domenica 20 dicembre 1959, a mero titolo esemplificativo:

⁵⁰⁸ Altre fonti, esterne a *Il Giorno*, confermano la correlazione tra collocazione periferica, frequentazione popolare e mezzi di trasporto pubblici. La locandina del “3° festival del rock and roll” tenuto da lunedì 23 febbraio a domenica 1° marzo 1959 presso il Teatro Smeraldo riporta «Tram 4, 7, 17, 29, 30». Cfr. TARLI, *La felicità costa un gettone*, cit., p. 47. Troviamo un riferimento analogo nell’articolo di Natalia Aspesi dedicato al festival del rock and roll del 1957: «Poco dopo i giovani con *crew-cut* e bretelle, le pochissime ragazze presenti, rincorrevano l’ultimo tram che li avrebbe portati all’opposta periferia». ASPESI, «Mobilitata la celere per il “R’n’R”», cit., p. 9.

⁵⁰⁹ Cfr. Capitolo 2, pp. 93-94.

⁵¹⁰ Cfr. CRAINZ, *Storia del miracolo italiano*, cit., pp. 110-111.

⁵¹¹ Una leggera differenza è solamente rappresentata dalla presenza di un maggior numero di spettacoli nella fascia delle 17:15 nelle giornate di mercoledì e di sabato, così come nella fascia delle 19:30 nella giornata di lunedì.

- al Teatro del Convegno: *L'Amleto di Stepney Green* di Bernard Kops (due rappresentazioni, alle 15:30 e alle 21:30);
- al Teatro Manzoni: *Guappo di cartone* di Raffaele Viviani (15:30, 21:15);
- al Teatro Nuovo: *Io e la margherita*, musiche di Lelio Luttazzi (15:30, 21:15);
- al Teatro Odeon: *Mare e whisky*, musiche di Fiorenzo Carpi e Pietro Umiliani (15:30, 21:15);
- al Teatro Olimpia; *Sapore di miele*, musiche di Umberto Bindi (15:30, 21:15).

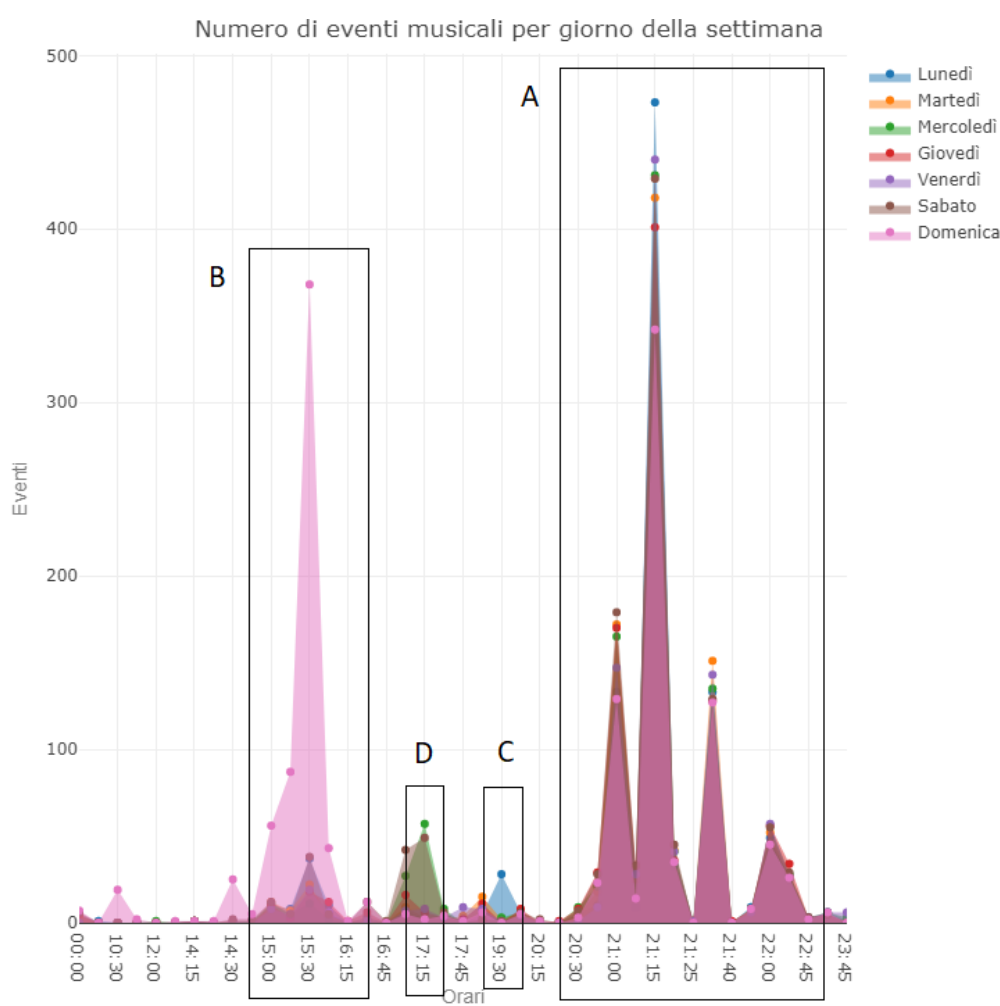


Figura 53. Numero di eventi musicali divisi per orario di inizio e distribuiti per giorno della settimana. Se da una parte è possibile notare una sostanziale coincidenza dei diversi profili nella fascia oraria serale e notturna (A), dall'altra è visibile un picco di spettacoli pomeridiani nella giornata di domenica (B). Altre lievi distinzioni sono dovute ad abitudini proprie di singole sale o istituzioni concertistiche: il picco delle 19:30 del lunedì (C) è dovuto ad una serie di repliche per le scuole al Piccolo Teatro, quello delle 17:15 nelle giornate di mercoledì e sabato (D) è conseguenza della ciclicità delle stagioni dei Pomeriggi Musicali e dell'A.R.C. Grafico interattivo: <https://bit.ly/3MgDaBt>

In un numero consistente di casi la maggiore incidenza di spettacoli nel corso della domenica è dovuta alla prassi per cui, in particolar modo per quanto riguarda i repertori della commedia musicale, a una prima rappresentazione pomeridiana segue una replica serale. Lo stesso accade per le performance jazz tenute in teatro, come nel caso di *Jazz at the Philharmonic* il 25 maggio 1958 al Manzoni (alle 17:15 e alle 21:15), e nel caso del 2° *Festival internazionale del Rock and Roll*, tenuto al Palazzo del Ghiaccio il primo giugno dello stesso anno (16:00 e 21:30).

La prassi del doppio spettacolo domenicale appare diffusa in modo trasversale tra contesti spaziali e generi musicali differenti; rimane da capire in che modo si inserisca nel panorama quasi completamente serale e notturno dei ritmi performativi urbani. È possibile ricavare un primo indizio dalla programmazione della stagione lirica del Teatro alla Scala. Anch'essa, pur senza la formula della doppia rappresentazione, offre saltuariamente degli spettacoli pomeridiani nel corso delle domeniche: si tratta, senza eccezioni, di performance fuori abbonamento, acquistabili separatamente e quindi dedicate a una platea più ampia di spettatori.⁵¹² Il fatto che esista una correlazione diretta tra biglietti venduti tramite abbonamento, orario/giorno delle performance e accessibilità risulta chiaro dalla recensione di un concerto tenuto nella sala Verdi del Conservatorio il 2 febbraio 1962:

Dopo l'inaugurazione con Bach, la serie dei concerti sinfonici del Conservatorio, eseguiti dall'orchestra della RAI-TV di Milano per la trasmissione diretta dalla sala Verdi, è proseguita ieri sera con Brahms e R. Strauss. La scelta degli autori in programma, tutti, tedeschi, sembra confermare che, sotto la formula d'abbonamenti all'intero ciclo, questi concerti, *più privati che pubblici*, siano collegati, *con carattere di privilegio*, a una nota e assai popolosa società concertistica cittadina [...] Siccome non si può evidentemente impedire ai soci del Quartetto d'abbonarsi anche ai concerti del Conservatorio e di esaurire quasi per intero i posti della sala Verdi, *sarebbe augurabile che ciascun concerto fosse ripetuto, fuori abbonamento e a prezzi popolari, la sera del sabato o il pomeriggio della domenica*. Quest'ultima soluzione, oltre a tutto, toglierebbe a Milano la scoraggiante prerogativa d'essere forse la sola grande città di tutto il mondo dove, la domenica, non ci sia scelta che tra i ludi sportivi e quelli cinematografici.⁵¹³

L'articolo utilizza una serie di termini chiave, che abbiamo voluto evidenziare in corsivo, e fornisce una prova cruciale ai fini del discorso. La menzione dei «prezzi popolari» in relazione a rappresentazioni pomeridiane si ritrova anche altrove all'interno del *data set*: tre repliche dello spettacolo *Sesso Debole* in scena al Manzoni per un mese dal 20 febbraio 1960 vengono date alle 16:00 e, nella pagina degli spettacoli, viene esplicitamente riportato: «rappresentazione unica a prezzi popolari». Ancora, due repliche, domenicali e pomeridiane, dello show con Shirley Bassey

⁵¹² Spesso, infatti, gli abbonamenti sono sottoposti a diritto di prelazione. Cfr. Capitolo 2, p. 78.

⁵¹³ «Semiprivato al Conservatorio», *Il Giorno*, 3 febbraio 1962, p. 9.

all'Olimpia Music Hall – rispettivamente il 28 febbraio e il 6 marzo 1960 – vengono annunciate come «matinée a prezzi ridotti». Anche l'associazione tra la domenica pomeriggio e il sabato sera è coerente con quanto ricostruito in altre occasioni, come nel caso dell'edizione del 1960 della “Sei giorni della canzone”; nelle recensioni relative a questo evento si fa riferimento ai «clienti del sabato» posizionati nelle gallerie del Teatro Lirico in contrapposizione con «l'élite» collocata in platea.⁵¹⁴ I cicli temporali degli spettacoli vanno a inserirsi, quindi, nella complessa rete di mediazioni che legano spazio, interno ed esterno, e caratteristiche specifiche delle performance musicali. Non appare casuale, ad esempio, che il Teatro Gerolamo offra solo saltuariamente repliche pomeridiane e si distingua per essere l'unico teatro a proporre con continuità le 22.00 come orario degli spettacoli serali: ciò completa il quadro, ricostruito nel corso delle analisi precedenti, a proposito dell'esclusività del contesto.⁵¹⁵ Viceversa, il Cinema Teatro Smeraldo si contraddistingue per aver ospitato, dal 27 ottobre al 30 novembre 1958, una serie di spettacoli con replica pomeridiana infrasettimanale (alle 15:00) e ben tre repliche nel corso della domenica (alle 15:00, alle 18:00 e alle 21:30).⁵¹⁶

L'introduzione della variabile del giorno della settimana illustra la particolarità della domenica: in quanto giorno di pausa all'interno dei cicli lavorativi degli abitanti della città, essa si caratterizza per una maggiore incidenza di performance musicali, sia in senso assoluto sia nella programmazione oraria. Questa tendenza conferma come le “aritmie” nella relazione tra spazio, tempo e movimento costituissero un ostacolo concreto alla partecipazione da parte di ampie fasce di cittadini alla vita musicale della città. Gli spettacoli pomeridiani nei teatri e nelle sale da concerto durante il fine settimana costituiscono, in ogni caso, un campione quantitativamente minoritario, l'eccezione a conferma della norma per cui la grande maggioranza delle performance musicali è accessibile soltanto a chi riesce a conquistarsi un alloggio all'interno delle cerchie di Milano o nelle loro prossimità. Ciò ha particolari conseguenze per una parte consistente dei nuovi abitanti giunti in città in seguito ai flussi migratori: per loro la vita musicale milanese rimane sostanzialmente inaccessibile. Anche sotto questo profilo abbiamo quindi prova di come «la vera integrazione del forestiero, la sua iniziazione ai riti della modernità, avviene nel cuore della metropoli»⁵¹⁷.

Attraverso la *rythmanalysis* tocchiamo con mano la seconda faccia della medaglia. Da una parte Milano e la sua struttura radiocentrica costituiscono per i musicisti intervistati uno straordinario catalizzatore relazionale: trattandosi di professionisti o, all'epoca, ancora di aspiranti tali, i loro “ritmi” non costituiscono un ostacolo perché si adattano a quelli della vita musicale della

⁵¹⁴ Cfr. Capitolo 2, pp. 80-82.

⁵¹⁵ Cfr. Capitolo 3, pp. 139-142.

⁵¹⁶ Si tratta della rassegna “Grandi spettacoli internazionali”, trattata in occasione della performance di Billie Holiday allo Smeraldo. Cfr. pp. 96-99.

⁵¹⁷ Silvio LANARO, *Storia dell'Italia repubblicana*, Padova, Marsilio, 1997, p. 235.

città.⁵¹⁸ Per altre categorie di cittadini, invece, soltanto una parte minoritaria di quello che le cerchie più interne hanno da offrire rimane accessibile oppure lo è a determinate condizioni.

3.4. Il ciclo annuale

Anche l'analisi dell'ultimo ciclo temporale, quello relativo alla scansione annuale, ci riporta a dinamiche di inclusione ed esclusione. L'ultimo grafico visualizza il numero di eventi musicali per mese [Figura 54], nel tentativo di individuare i caratteri di ciclicità comune ai cinque anni considerati. Rispetto al "ritmo" precedente si può notare come la coincidenza dei picchi sia meno costante, rendendo ancora più notevole la precisione con cui invece ciò accadeva nella distribuzione degli spettacoli nei giorni della settimana: fasce orarie e settimanali appaiono più stringenti rispetto a quelle mensili nel determinare il ritmo delle performance urbane.⁵¹⁹

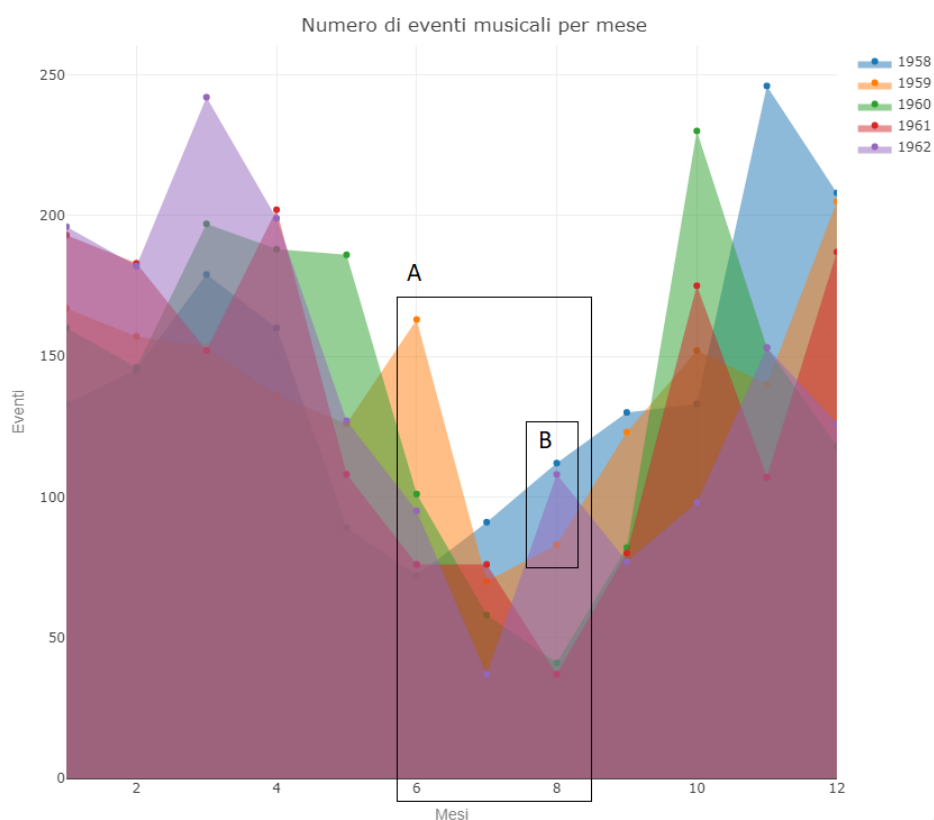


Figura 54. Numero di eventi musicali per mese. È evidente una flessione nel corso dei mesi estivi (A). Tra le poche eccezioni, ci sono i picchi dell'agosto del 1958 e del 1962 (B), ma si tratta in entrambe le circostanze

⁵¹⁸ «Per cui un musicista che aveva la fortuna di avere una buona "scrittura" (contratto), viveva secondo dei ritmi che erano quelli dei camerieri, delle ballerine e delle *entraineuse*, del popolo del *night*. Era una vita dura, completamente ribaltata: mio padre andava a lavorare alle 9 di sera e tornava a casa alle 4 del mattino [...] aveva il pomeriggio libero e poi la sera ritornava al locale». NICASTRO, "Intervista a Gaetano Liguori", cit., 0.58-2.28.

⁵¹⁹ A questa considerazione va aggiunto che, sebbene il numero di domeniche per mese possa variare di anno in anno, e quindi contribuire alla variabilità del ciclo annuale (perché di domenica si tengono più eventi), le differenze sono troppo ampie per essere ricondotte unicamente a questo fattore.

di casi limite. Nel primo caso la variazione è dovuta all'unico evento ospitato presso il Castello Sforzesco (uno spettacolo estivo intitolato *Son et lumière*); nel secondo all'apertura temporanea di un teatro all'aperto a Vermezzo, inserito nella pagina degli spettacoli perché destinato ad un pubblico milanese, ma in realtà situato a circa 17km dal centro della città. Grafico interattivo: <https://bit.ly/3Wq2RUI>

Nonostante una minore coerenza a livello ciclico, anche in questo caso è chiaramente individuabile una tendenza, nella forma di una flessione del numero di eventi musicali nei mesi estivi di giugno, luglio e agosto. A parità quasi esatta di numero di eventi musicali per anno – ulteriore prova della consistenza dei cicli qui esaminati – vediamo una diminuzione estrema del valore mensile [Tabella 16], con una differenza media tra il massimo e il minimo pari al 479%. Sebbene il mese di picco si collochi, senza esprimere una tendenza univoca, in autunno o in primavera, quello in cui viene toccato il valore minimo è sempre uno dei tre mesi estivi.

Anno	Eventi totali	Massimo	Eventi	Minimo	Eventi	Diminuzione
1958	1698	novembre	246	giugno	72	341%
1959	1675	dicembre	205	luglio	70	292%
1960	1660	ottobre	230	agosto	41	560%
1961	1576	aprile	202	agosto	37	545%
1962	1640	marzo	242	luglio	37	654%

Tabella 16. Differenza percentuale tra valori mensili massimi e minimi nel numero totale di eventi musicali.

La particolarità del grafico non può non farci pensare alle dinamiche socioculturali legate all'avvento del turismo di massa, la cui declinazione estiva costituisce uno dei fenomeni più emblematici degli anni del *boom*; la sua estensione è documentata, tra gli altri dati, dal raddoppio delle presenze negli alberghi fra il 1958 e il 1965, così come dal passaggio da 3.700.000 presenze nei campeggi del 1958 alle 11.000.000 del 1965.⁵²⁰ La correlazione tra i due fenomeni è colta in un articolo del 1° agosto 1962, con titolo *Milano sbaglia a dire di no al teatro estivo*:

E l'estate teatrale milanese? Non si può dire che una stagionetta di gialli in una sala, qualche spettacolo in dialetto in un'altra – in genere con riesumazione di cose vecchie –, e i dopocena del Naviglio Grande, il teatro-ristorante dalle parti di Abbiategrasso, possa pomposamente passare per una estate teatrale. Milano è veramente immersa nel più profondo letargo. Va

⁵²⁰ ISTAT, *Sommario di statistiche storiche 1926-1985*, Roma, 1986. pp. 252-254.

bene che i milanesi non hanno in mente, di questi giorni, che le vacanze. Ma è proprio così per tutti?⁵²¹

Anche se in un senso differente da quello inteso dall'autore dell'articolo,⁵²² la risposta è decisamente negativa: pur alla portata di un numero sempre maggiore di abitanti, la possibilità di allontanarsi dalla città per raggiungere le mete di villeggiatura rimane per molti ancora un miraggio. Leggiamo in un articolo, intitolato *Per chi resta il mare dei poveri*:

I superstiti milanesi del Ferragosto, che oggi cercheranno ristoro alla calura nelle piscine comunali, non potranno sfuggire a quello che sembra quest'anno il destino dei frequentatori del «mare dei poveri»: quando non si è in acqua, l'alternativa è pressoché obbligata: o stare in piedi o sdraiarsi per terra. Le sedie a sdraio non ci sono o, quando ci sono, rappresentano un lusso accessibile forse ai «bagnanti di Saint Tropez», ma non alla massa dei cittadini rimasti in città. [...] Le statistiche dicono che è sempre giugno il mese in cui le frequenze delle piscine raggiungono le quote più alte. Quest'anno però anche nei mesi di minore affollamento la frequenza rimane alta: tanto che le 707 mila presenze registrate l'estate scorsa saranno quest'anno sicuramente superate [...].⁵²³

All'esodo di massa verso le spiagge fa eco un'altra massa, che oltre ad affollare le piscine della città, qui spietatamente battezzate «il mare dei poveri», cerca sollievo dal calore ovunque sia presente uno specchio d'acqua balneabile. Emblematica in questo senso la didascalia di un altro articolo dedicato a chi trascorre i mesi estivi a Milano, a firma di Giancarlo Fusco: «A Milano, dove non si ha il mare vicino come a Roma, d'estate la gioventù si arrangia con l'acqua che trova: si bagnano e, potendo, nuotano nei Navigli e nell'Olonza, all'Idroscalo, nelle piscine pubbliche».⁵²⁴ L'articolo poi prosegue, collocando con nettezza la popolazione estiva milanese all'interno dell'ormai onnipresente divisione tra centro e periferia:

A Milano, che si confonde a vista d'occhio coi suoi dintorni, man mano che nuovi caseggiati sorgono lungo le statali e le provinciali, l'estate esplose in un'immensa fiera di corpi che saltano fuori dai vestiti come molle. Corpi, che, purtroppo, vengono tirati su alla meglio, da genitori operai [...].⁵²⁵

⁵²¹ DEMONT, «Milano sbaglia a dire no al teatro estivo», *Il Giorno*, 1° agosto 1962, p. 8.

⁵²² Il quale infatti prosegue: «Ma non ci può essere una minoranza che alla civile abitudine del teatro, come a quella della buona lettura o del buon cinema, rinuncia malvolentieri?». *Ivi*.

⁵²³ «Per chi resta il mare dei poveri», *Il Giorno*, 15 agosto 1962, p. 11.

⁵²⁴ Giancarlo FUSCO, «Il teddy baussia è timido in piscina», *Il Giorno*, 12 luglio 1959, pp. 12-13.

⁵²⁵ *Ivi*.

Viene poi raccontato un aneddoto in cui un gruppetto, responsabile di arrecare disturbo in una piscina cittadina, viene inequivocabilmente fatto risalire al quartiere periferico della Ghisolfa: «Giorni or sono, un sabato pomeriggio, alla piscina di via Ponzio, discretamente popolata, arrivò una pattuglietta di pianta grane, proveniente dal quartiere della Ghisolfa, situato esattamente all'altro capo della città».⁵²⁶

I superstiti dell'estate milanese vengono, quindi, definiti in senso socio-spaziale dai commentatori dell'epoca. In cosa consistono, invece, le performance musicali urbane rimaste nonostante la flessione estiva? Un suggerimento interessante proviene dall'esame di una breve stagione operistica tenuta in uno dei luoghi più difficilmente accessibili della città. Dal 9 luglio al 25 luglio 1959 il Teatro alla Scala offre una piccola stagione composta da tredici rappresentazioni liriche, pubblicizzata sulla pagina degli spettacoli de *Il Giorno* come un «ciclo di rappresentazioni estive a prezzi popolari». Questa viene descritta con maggiore dettaglio nelle diverse recensioni che seguono gli spettacoli, in particolare quello di apertura:

Con *La Bohème* si è aperta ieri sera alla «Scala» la piccola stagione estiva, che si propone di portare alcuni spettacoli davanti a un pubblico diverso e più vasto di quello della stagione ordinaria, e insieme di dar modo ad alcuni giovani cantanti di provare le proprie forze sul palcoscenico del grande teatro.⁵²⁷

Dalle recensioni successive, a firma di Beniamino Dal Fabbro, apprendiamo poi che tutta la stagione è costituita da riprese di produzioni dell'anno passato o di anni precedenti; il critico, nell'opporsi alla scelta di mettere in scena nell'ambito del ciclo anche *La figlia del re* (1922) di Adriano Lualdi, sottolinea nuovamente la particolarità del pubblico presente a teatro:

Uno spettacolo funesto artisticamente e culturalmente, oltre che socialmente inopportuno, ha turbato il corso della piccola stagione lirica estiva alla «Scala»: sorpendendo la buona fede d'un pubblico popolare, meritevole di ogni riguardo [...].⁵²⁸

Le caratteristiche di queste rappresentazioni estive ricordano quelle degli spettacoli dei pomeriggi domenicali esaminate in precedenza: anche in questo caso siamo di fronte a performance i cui biglietti sono acquistabili singolarmente a «prezzi popolari» e «fuori abbonamento». Anche in questa circostanza, nonostante il progetto sia senz'altro lodevole,⁵²⁹ è impossibile non pensare,

⁵²⁶ *Ivi.*

⁵²⁷ «La Bohème», *Il Giorno*, 10 luglio 1959, p. 6.

⁵²⁸ Beniamino DAL FABBRO, «Nella “Figlia del re” di Lualdi troppi cascami esotici», *Il Giorno*, 19 luglio 1959, p. 10.

⁵²⁹ Si tratta di buon esempio del «moto pendolare» tra dimensione elitaria e popolare a cui abbiamo fatto riferimento nel corso del secondo capitolo parlando del Teatro alla Scala. Cfr. pp. 79-80.

complice il coinvolgimento di interpreti con poca esperienza e la riproposizione di produzioni passate, che si tratti di un'attività secondaria tra quelle svolte dal teatro.

Il periodo estivo sembra assimilabile alla fascia oraria pomeridiana: accoglie una minoranza assoluta di performance musicali, spesso progettate appositamente per chi nella normale quotidianità non può accedervi. La flessione nel numero degli spettacoli si verifica, quindi, non solo perché la popolazione residente si riduce, ma perché a lasciare la città è il loro pubblico abituale, a cui sono destinate. Ciò vale senz'altro per i "teatri" ma qualcosa di simile sembra essere accaduto anche nei *night*: Gaetano Liguori è molto chiaro nel delineare la stagionalità del lavoro del padre come batterista, con i *dancing* dei luoghi di villeggiatura a prendere il posto dei locali milanesi nei mesi estivi.⁵³⁰

4. L'AMBIVALENZA DELLO SPAZIO URBANO

L'introduzione della dimensione temporale, nella forma dell'analisi dei ritmi urbani, riesce a rappresentare lo spessore delle barriere create dalla morfologia spaziale della città. Anche su questo versante dell'indagine lo spazio urbano si conferma complesso, contraddittorio e gerarchico; a venire alla luce è una Milano divisa da confini profondi, in risonanza con l'immagine che ne viene data nella cinematografia dell'epoca:

Il cinema ritrae Milano come una città divisa a tutti i livelli, sociale, culturale e, soprattutto, spaziale. La divisione per eccellenza, nei film, è quella tra centro e periferia [...]. Questo non è un semplice riflesso delle tipiche divisioni tra città e campagna, bensì una rappresentazione più sottile e complessa del concetto di confine.⁵³¹

Ciò che per alcuni rappresenta un'opportunità per altri invece è un ostacolo: i performer si muovono liberamente per lo spazio della città, percorrendo circuiti che attraversano in tutta la sua ampiezza il tessuto urbano.⁵³² Viceversa, i pendolari che fanno parte della popolazione "diurna" della città sono limitati nei propri movimenti a causa di una combinazione tra ritmi lavorativi e mancanza di mezzi di locomozione. Lo spazio urbano richiama a sé un numero estremamente ampio di persone; i loro movimenti migratori ne nutrono la crescita e lo sviluppo, ma non a tutti la città offre le medesime opportunità. Da dovunque la si osservi, Milano si mostra ambivalente.

⁵³⁰ «D'inverno c'erano i *dancing* a Milano, d'estate c'erano i *dancing* nei posti di villeggiatura». NICASTRO, "Intervista Gaetano Liguori", cit., 3.52-4.17.

⁵³¹ FOOT, *Milano dopo il miracolo*, cit., pp. 92-93. Questo concetto di «confine» viene espresso, in film come *La notte* (1961) e *Rocco e i suoi fratelli* (1960), attraverso la ricorrenza del tema della barriera: «Le barriere sono un tema ricorrente nella cinematografia su Milano, barriere vere, tangibili. Antonioni riprende la città riflessa nella luce del Pirellone; la famiglia Parondi la guarda attraverso le sbarre [...]». *Ibidem*, p. 94.

⁵³² Cfr. Capitolo 3, pp. 151-154.

Intimamente ambivalente è, di conseguenza, la relazione tra la struttura radiocentrica della città – a cui sono riconducibili i fenomeni sopra elencati – e la sua vita musicale. Da una parte essa è la ragione per cui un numero straordinario di relazioni, estese ben al di là dei confini urbani, precipitano in un'area estremamente ristretta: è la densità di queste reti a far sì che Milano si renda un eccezionale catalizzatore per nuovi incontri e connessioni. Dall'altro lato, questo stesso radiocentrismo si fonda, negli anni oggetto di analisi, su spinte speculative di grande intensità, che spostano le aree residenziali sempre più in direzione delle periferie, sovraccaricando al contempo la cerchia più centrale; ciò causa, come abbiamo riportato, gravi problemi in termini abitativi e di mobilità. Tra le varie conseguenze dell'estremizzazione di questa struttura morfologica c'è anche la sostanziale esclusione della popolazione “diurna” ed “estiva” della città dal cuore della sua vita notturna, ricreativa e culturale.⁵³³ Ciò che, in sostanza, è in grado di connettere in maniera estremamente efficace alcune persone si fonda sui medesimi presupposti che ne isolano altre.

L'adozione di una prospettiva spaziale nell'indagine delle pratiche musicali ha permesso, dunque, di approfondire il ruolo centrale rivestito dalla città nel determinarne aspetti produttivi, performativi e ricettivi. La considerazione delle sue dinamiche di esclusione offre, inoltre, un importante punto di contatto con un aspetto che per esigenze di focalizzazione della ricerca è stato solo accennato: quello dei nuovi media di massa. Le “aritmie” messe in evidenza nelle pagine precedenti, così come i problemi in termini di accessibilità che ne conseguono, permettono di evidenziare sottotraccia l'importanza straordinaria rivestita dal microsolco e dalla televisione: per fasce di popolazione estremamente ampie essi rappresentano una maniera inedita di aggirare barriere spazio-temporali fino a quel momento insuperabili. Il fatto che la corsa a questi nuovi beni preceda il soddisfacimento di bisogni a prima vista più urgenti⁵³⁴ restituisce l'importanza di sentirsi inclusi in ciò che accade nel cuore della città; la priorità data all'acquisto di un televisore o di mezzi di mobilità privata non è solo frutto di una nuova cultura incentrata sui consumi, bensì risponde a esigenze socio-spaziali reali. Questi bisogni sono particolarmente diffusi tra le persone che gravitano attorno al tessuto urbano milanese, come riportato dalle indagini statistiche sul quartiere della Comasina, del cui isolamento dal centro della città si è già detto:

⁵³³ Come ricostruito da Foot, un dettaglio centrale nella raffigurazione data da Visconti delle periferie milanesi in *Rocco e i suoi fratelli* (1960), è proprio la desolazione notturna: «Le scene sono spesso totalmente vuote, quasi a sottolineare l'alienazione della periferia urbana. [...] Non era Visconti a spogliare la periferia dei suoi abitanti, perché in quei nuovi quartieri, la sera, era proprio così». FOOT, *Milano dopo il miracolo*, cit., p. 95.

⁵³⁴ «Nel 1962 due istituti di ricerca di Milano intrapresero uno studio dettagliato su cinque quartieri della città. [...] Una delle domande principali riguardava la diffusione della televisione. I risultati delle inchieste rivelavano un altissimo numero incremento nell'area metropolitana del numero di nuovi proprietari di televisori. [...] Molta gente comprava un televisore *prima* ancora di altri elettrodomestici apparentemente più utili e meno costosi, come la lavatrice, l'aspirapolvere, lo scaldabagno e persino il telefono, ma subito dopo il frigorifero». FOOT, *Milano dopo il miracolo*, cit., p. 149.

Nel quartiere della Comasina, a nord-ovest di Milano, nel 1962 il 90 per cento delle famiglie aveva comprato un televisore (presumibilmente a rate). Questa percentuale è in assoluto la più elevata tra quelle di cui disponiamo per lo stesso periodo (per esempio, in tutta la penisola solo un quarto delle famiglie possedeva un televisore nel 1962 [...]) L'isolamento stesso della Comasina rispetto al centro della città – con le sue attrazioni scintillanti, i cinema, le sale da ballo e i teatri – ha sicuramente contribuito a questo successo. [...] Ben presto anche il resto dell'Italia avrebbe raggiunto gli standard delle periferie milanesi.⁵³⁵

Anche in questo senso, dunque, Milano e le sue periferie costituiscono l'epicentro dei cambiamenti in atto nel Paese durante il miracolo economico. L'esame dei suoi contesti performativi negli anni del *boom* è la diapositiva di un mondo musicale in procinto di attraversare mutamenti radicali, destinati a cambiarlo in maniera irreversibile. Una nuova città, rappresentata attraverso i media, si va sovrapponendo a quella esaminata in queste pagine, mentre nuovi spazi virtuali – privi di limiti fisici di capienza o raggiungibilità – prendono forma. I primi segnali dell'influenza di questa nuova dimensione spaziale sono già visibili nell'arco temporale esaminato, nella forma dell'apertura dei primi *whisky a go-go*, la cui dislocazione geografica, contraria rispetto a quella del radiocentrismo milanese, e il ricorso esclusivo a musica riprodotta,⁵³⁶ assumono ora un significato ben più articolato. È possibile avere un'idea piuttosto chiara dell'entità delle trasformazioni causate da questi e altri fattori osservando lo stato dei contesti performativi del *boom* al giorno d'oggi: per questa ragione riporteremo la nostra prospettiva, seppur temporaneamente, alla Milano contemporanea.

⁵³⁵ *Ibidem*, p. 107.

⁵³⁶ Cfr. Capitolo 2, pp. 123-125.

Conclusioni

1. EPILOGO

Ognuna delle interviste condotte nel corso del progetto si è conclusa con la stessa domanda: «Se dovessimo paragonare la Milano del *boom* con la Milano di oggi, che cosa sarebbe simile e cosa differente?». Le risposte sono state tutte concordi nell'affermare l'esistenza di un cambiamento radicale. In diversi casi la trasformazione della città è stata associata a un netto peggioramento delle prospettive di lavoro in campo musicale.

Gaetano Liguori ha, ad esempio, sottolineato la perdita di un certo tipo di continuità rispetto al passato:

Milano era veramente un crogiuolo di impulsi musicali, c'era un sacco di roba. Oggi uno che esce dal Conservatorio cosa fa? Va a suonare nel locale jazz per 30 euro a sera? [...] Allora c'era l'operetta, l'opera, la rivista, lo spettacolo teatrale, il Piccolo Teatro [...] Ero uno curioso e conoscevo tutti i generi, anche perché venivo da mio padre che lavorava con Johnny Dorelli, faceva il Festival di Sanremo, incideva i dischi [...] Ero in Conservatorio, dove studiavo con Manzoni [...] Il mio primo lavoro è stato con Svampa e Patruno, con cui ho suonato al Teatro Odeon per tre mesi e poi abbiamo fatto sei mesi di tournée. Qui siamo già nel '73, ma tra il '73 e il '53 c'è molta meno differenza che tra il '73 e adesso. C'era una certa continuità, anche nei luoghi: adesso i posti cambiano ogni tre mesi.⁵³⁷

Anche Natale Massara ha concluso la sua intervista in maniera simile, associando ai mutamenti subiti dai contesti performativi del *boom* quella che ritiene essere una crisi globale dell'ecosistema musicale urbano:

⁵³⁷ NICASTRO, "Intervista a Gaetano Liguori", cit., min. 13.00-14.36.

Adesso tutti questi locali purtroppo o sono moda o sono supermercati. L'altro giorno passando qui vicino, mi sono imbattuto in un posto dove ho fatto una settimana di prove con Astor Piazzolla, con Milva, con l'orchestra... e lì mi sono trovato una bella casa di otto piani con prezzi altissimi. [...] Allora i soldi erano pochi e molti avevano famiglia, ma facevano le registrazioni, prendevano 10.000 lire di qui... 5.000 di lì, e così vivevano di musica. Oggi non puoi più vivere di musica. [...] Dischi si continuano a fare, ma è quasi tutta elettronica: un musicista come fa a vivere? [...] Non ci sono più orchestre: se io domani mattina volessi chiamare qualcuno per suonare, farei fatica, perché non ci sono orchestre. A Milano musica non ce n'è più.⁵³⁸

Analogo il tenore dell'opinione di Paolo Tomelleri, il quale esprime anche un proprio punto di vista sulle ragioni per cui la scena milanese è profondamente mutata negli anni. Nel farlo fa riferimento a un'idea di continuità temporale simile a quella proposta da Liguori, estendendola fino all'inizio degli anni '80:

Oggi sono aumentati gli esecutori, il lavoro non è aumentato nella stessa proporzione [...] Non c'è più la possibilità di vivere in maniera dignitosa suonando, come si faceva allora anche se si suonava in maniera mediocre. Oggi, uno bravo se non insegna, non sopravvive⁵³⁹ [...]. Ci sono i locali, ma quante volte fanno jazz? Una, due sere alla settimana? Quando ho lavorato negli anni '70 al Capolinea e quando dopo, negli anni '80, ho gestito per dodici anni la musica al Club 2 in Brera, si lavorava sette sere alla settimana, non c'era giorno di riposo, non c'era Natale, non c'era Ferragosto. Non sempre la musica era di livello eccezionale [...] ma la gente andava lo stesso. Erano pochi quelli che andavano perché c'era quel musicista, andavano per il locale, per il tipo di musica, per l'atmosfera, per l'ambiente. Oggi non è più così, non c'è più un locale che abbia una sua potenzialità, una sua forza di attrazione: la gente non va al locale tal dei tali, va perché c'è quel musicista.⁵⁴⁰

La scelta delle parole «forza di attrazione» per descrivere la maniera in cui i contesti performativi catalizzano i movimenti delle persone all'interno della città è interessante, perché molto vicina ai risultati ottenuti tramite l'analisi di rete.⁵⁴¹ Secondo Tomelleri questa caratteristica sarebbe venuta meno nel corso degli anni, insieme alla capacità di questi luoghi di rappresentare un'occasione di socialità anche a prescindere dal performer in scena, dalla sua abilità o dal suo repertorio. Il musicista prosegue il suo ragionamento, chiamando in causa la competizione con i *social media*, nata

⁵³⁸ NICASTRO, "Intervista a Natale Massara", cit., min. 13.00-15.11.

⁵³⁹ Al contrario Enrico Intra giudica in maniera molto positiva la possibilità dell'insegnamento, in quanto prova dell'assimilazione del jazz all'interno delle accademie musicali.

⁵⁴⁰ NICASTRO, "Intervista a Paolo Tomelleri", cit., min. 14.30-16.55.

⁵⁴¹ Cfr. Capitolo 3, p. 144.

nel momento in cui questi luoghi si sono focalizzati più sulla performance che non sulla creazione di un «ambiente»⁵⁴²:

Nel *boom* economico, il fatto che non c'erano i *social...* oggi tu, [di] qualunque musicista, dal più bravo al più scarso... trovi centinaia di cose. Per cui se il locale non ha una forza di attrazione sua è difficile che la gente si muova. Una volta invece non c'era niente: se volevi ascoltare del jazz andavi lì o andavi là, sennò non lo ascoltavi. Se era buono meglio, se non lo era fa niente... però l'ambiente c'era, era l'ambiente che importava.⁵⁴³

Spostandoci sul versante della musica colta, il panorama della percezione degli intervistati non cambia, sia nel senso della trasformazione della scena urbana sia dal punto di vista della perdita di caratteristiche ritenute centrali. Giacomo Manzoni si è, ad esempio, espresso in questo modo:

Ci sono degli aspetti molto negativi, il più negativo è stato la perdita dell'orchestra e del coro della RAI. È stato un crimine gravissimo, commesso dalla RAI all'inizio degli anni '90, quando chiuse tutte le orchestre e i cori che aveva salvo quello nazionale di Torino [...]. Un'altra istituzione che era abbastanza presente nel campo contemporaneo era l'orchestra dei Pomeriggi, che ormai da diversi anni ha fatto una scelta nel campo contemporaneo che per me è assolutamente priva di interesse [...]. Si è persa anche la presenza dell'orchestra dell'Angelicum, che nel suo piccolo era un'orchestra che programmava abbastanza frequentemente musica contemporanea [...] durò diversi decenni ma è ormai chiusa da parecchio tempo; quindi anche quella fu una perdita secca per Milano. Però c'è una novità che stavo dimenticando, di un certo interesse, che è l'orchestra Verdi, che ha cercato di riempire il vuoto lasciato dall'orchestra RAI. [...] Tendenzialmente come programma mi sembra che sia di tendenze piuttosto conservatrici [...]. Non vedo un panorama molto roseo, mentre uno si aspetterebbe che la presenza della contemporaneità rispetto a cinquant'anni, sessant'anni fa fosse aumentata, che rispondesse meglio alle esigenze culturali del nostro mondo: questo temo di non poterlo dire.⁵⁴⁴

Ritroviamo qui la percezione del danno causato dalla chiusura definitiva di diverse delle formazioni orchestrali attive negli anni del *boom* denunciato anche da Massara; simile il senso di perdita espresso da Bruno Canino, da lui però declinato su aspetti differenti e, in particolare, sulla mancanza di connessione tra le diverse istituzioni attive in città:

⁵⁴² La ricorrenza della parola «ambiente» ricorda quanto ricostruito a proposito dell'importanza dell'"atmosfera" all'interno dei *night club*; allo stesso modo lo spostamento verso una dimensione maggiormente incentrata sulla performance in sé richiama quanto detto a proposito del "concerto". Cfr. Capitolo 2, pp. 110-116 e 69-70.

⁵⁴³ Da notare anche la ripetizione dell'espressione «forza di attrazione». NICASTRO, "Intervista a Paolo Tomelleri", cit., min. 14.30-16.55.

⁵⁴⁴ NICASTRO, "Intervista a Giacomo Manzoni", cit., min. 14.30-16.55.

[Milano] è cambiata molto, è cambiata molto... mi sembra che le istituzioni abbiamo pochi collegamenti tra loro. La Verdi viene vista come una concorrente della Scala, il che è ridicolo se si pensa ai bilanci delle due società. E il pubblico è certamente molto invecchiato... [...] Spesso purtroppo i Conservatori sono, ahimè, centri di disamoramento per la musica, che è terribile [...]. E poi c'è un difetto di informazione: i mezzi di comunicazione di massa non aiutano, perché molto spesso andrei a sentire dei concerti ma lo leggo a quest'ora se ho la fortuna di trovarli sul giornale, perché non li trovo nemmeno. È un difetto che è anche di molte altre città e organizzazioni, che sono troppo parcellizzate: gli abbonati di una certa società vanno soltanto a sentire i concerti della loro società e magari nella stessa sala, il giorno dopo, c'è un concerto straordinario. C'è una specie di cristallizzazione: insomma i miei ricordi sono di una città più vivace.⁵⁴⁵

Esaminando i contenuti delle diverse interviste vediamo come, secondo la percezione di questi musicisti, alcune delle caratteristiche da essi ritenute centrali all'epoca del *boom* vengano a mancare nella città di oggi. La possibilità di potersi muovere attraverso pratiche differenti e tra loro comunicanti («Milano era veramente un crogiuolo di impulsi musicali»⁵⁴⁶), il ruolo di assoluta centralità sul territorio nazionale («Milano era il centro della musica»⁵⁴⁷), la vivacità e la mancanza di «cristallizzazioni» sembrano non essere più parte della Milano contemporanea. Ciò incrina l'elemento che più di ogni altro accumuna i ricordi dei testimoni rispetto alla città del tempo: la capacità del tessuto urbano e dei suoi contesti performativi di offrire, attraverso reti relazionali, un vantaggio cruciale per lo sviluppo di una carriera musicale.⁵⁴⁸ È con alle spalle questo quadro che mi sono apprestato all'esplorazione in prima persona della Milano contemporanea, utilizzando come guida la mappa costruita a partire dalle fonti storiche.⁵⁴⁹

2. I LUOGHI DELLA MILANO DEL BOOM OGGI

Lo scopo di questa esplorazione era duplice: da una parte valutare in prima persona lo stato attuale dei contesti performativi attivi tra gli anni '50 e '60, dall'altra costruire una mappa che potesse riportare all'interno di una rappresentazione geografica un punto di vista più vicino all'esperienza

⁵⁴⁵ NICASTRO, "Intervista a Bruno Canino", cit., min. 12.22-16.11.

⁵⁴⁶ NICASTRO, "Intervista a Gaetano Liguori", cit. min. 13.04-13.14.

⁵⁴⁷ Poi prosegue «[...] a Genova c'è della gente brava, ma se non andavano a Milano e se adesso non vengono a Roma... anzi adesso non devono andare da nessuna parte: devono cambiare mestiere». NICASTRO, "Intervista a Gian Franco Reverberi", cit. min. 14.57-15.50.

⁵⁴⁸ Cfr. Capitolo 4, pp. 175-176.

⁵⁴⁹ Il passaggio alla prima persona singolare rispetto alle forme impersonali adottate nel corso della trattazione è legato al valore attribuito al punto di vista personale in questa forma di indagine sul campo. L'idea di una mappatura come un'azione che includa anche un rapporto esperienziale e non mediato tra il ricercatore e la dimensione spaziale indagata è, infatti, tra le caratteristiche fondamentali del *deep mapping*. Cfr. Capitolo 1, pp. 23-24.

dello spazio urbano. Come spiegato in precedenza,⁵⁵⁰ la mappa “Milano oggi” è caratterizzata dalla geolocalizzazione di un serie di fotografie situate tramite GPS nel punto esatto in cui sono state scattate. In questo modo l’utente può ricostruire da quale punto di osservazione sono ritratti i diversi luoghi e come questi, se tuttora esistenti, appaiono all’interno del tessuto urbano. La colorazione adottata per questi *marker* circolari indica se si tratta di contesti performativi musicali ancora in attività [Figura 55].

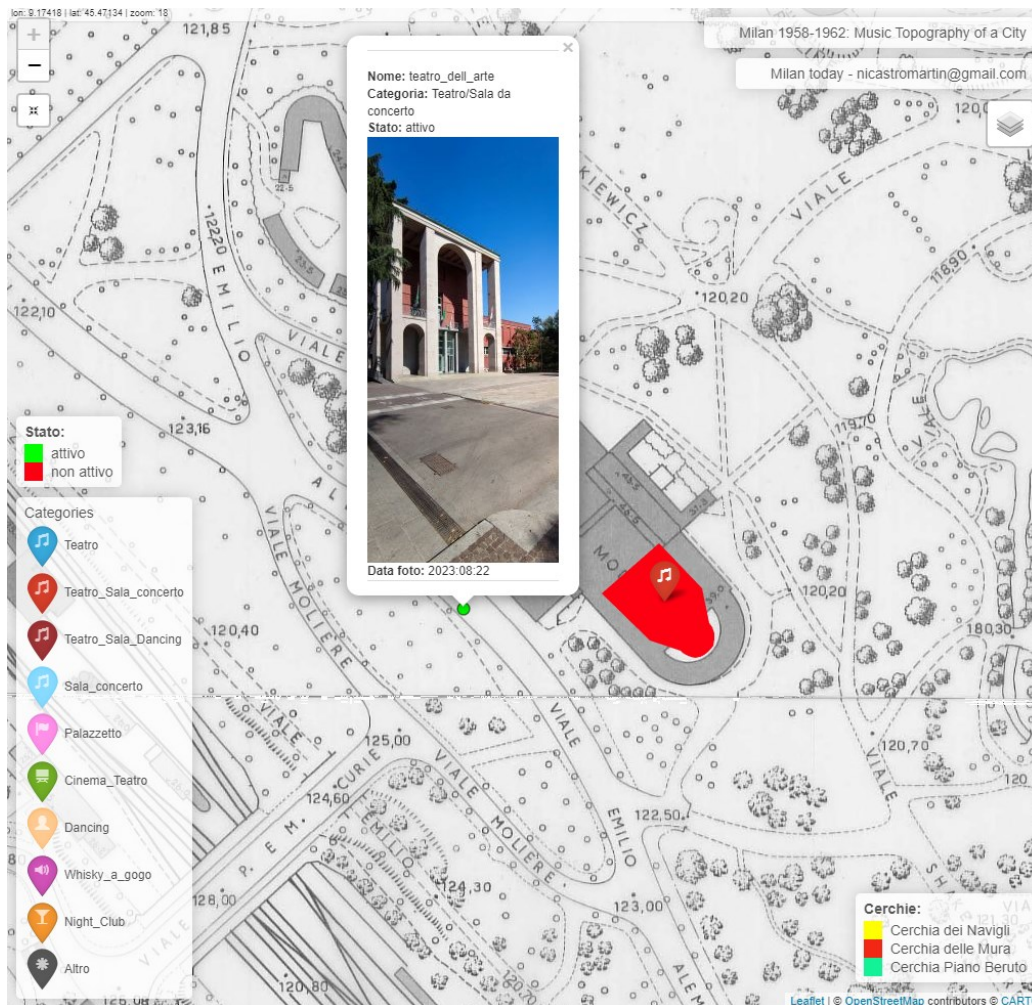


Figura 55. Mappa “Milano oggi”. La finestra *pop up* interattiva riporta le fattezze architettoniche del Teatro dell’Arte al giorno d’oggi mentre il *marker* circolare il punto da cui è stata scattata la foto. Il colore verde sta a significare che si tratta di un luogo tutt’ora in attività. Versione interattiva: <https://bit.ly/3PbXXZJ>

Dopo circa 22 anni di residenza in città, muoversi utilizzando come guida la mappa storica è stata un’esperienza rivelatrice e, al tempo stesso, straniante. Alcuni degli spazi da me conosciuti e frequentati in precedenza hanno assunto un’identità completamente diversa. Ho scoperto, ad

esempio, che un noto negozio di articoli sportivi del centro si trova nel medesimo edificio del Teatro Olimpia: l'area sotterranea dove si sviluppa coincide con la sala del teatro, uno dei più attivi negli anni del *boom*, con 498 eventi musicali in cinque anni – tra cui le performance di Josephine Baker e Chet Baker. Oppure mi sono ritrovato in zone della città a me pressoché sconosciute, come il quartiere definito il “quadrilatero d'oro” o “della moda”, che costituisce a partire dagli anni Ottanta⁵⁵¹ la vetrina più prestigiosa, e lussuosa, della moda milanese. Intorno a quest'area si collocavano circa una decina di spazi performativi, per raggiungere i quali ho dovuto farmi largo attraverso gruppi di turisti che ne affollavano le piccole vie, in una città avvolta nel calore di agosto e altrimenti pressoché deserta.

Un discorso simile è, in realtà, valido per tutta l'area racchiusa all'interno della Cerchia dei Navigli, dove era situato il maggior numero di sale negli anni del *boom*: qui si concentrano anche i monumenti più noti ai visitatori della città (il Castello Sforzesco, la Galleria Vittorio Emanuele II, il Duomo) così come i negozi di lusso che a partire dal “quadrilatero” si sono estesi negli anni a tutto il centro storico:

Trascorsi gli anni Novanta, il “quadrilatero d'oro” ha cominciato a espandersi oltre queste strade e a invadere l'interno centro storico della città fino a inglobare la Galleria e la zona di Brera. Il centro di Milano è avviato a diventare esclusivamente il fulcro della moda, a scapito di tutte le altre attività economiche, sociali e culturali della città.⁵⁵²

Senza l'ausilio della mappa, in molti casi sarebbe stato impossibile dedurre che questi luoghi fossero in passato sede abituale di performance musicali. È il caso, ad esempio, del Teatro Sant'Erasmus, che dopo essere stato inaugurato nel 1953 venne demolito già nel 1968 per far spazio a un'automobili-stallone;⁵⁵³ inoltre, il fatto che fosse situato nel piano seminterrato di un edificio residenziale rende invisibile dal livello della strada qualunque tipo di indizio relativo alla sua collocazione. Un destino simile riguarda alcuni *dancing* che, come evidenziato dalle fonti, erano collocati al piano terra e dotati di spazi all'aperto.⁵⁵⁴ Nel caso dell'Arenella Giardino o della Maggiolina, ad esempio, mi sono ritrovato di fronte a edifici residenziali di grandi dimensioni, sicuramente costruiti a seguito della demolizione delle sale in questione. A dire il vero, sarebbe stato difficile risalire alla precedente identità di alcuni edifici anche laddove la struttura

⁵⁵¹ «La moda è intimamente legata alla fisionomia della città di Milano, in particolare a certe zone del centro. Negli anni Ottanta, la ricca zona che gravita attorno a via Montenapoleone, via della Spiga, via Sant'Andrea e corso Venezia venne ribattezzata il “quadrilatero d'oro”. Su queste strade si affacciavano più di cinquecento eleganti negozi di moda, tra i quali si trovavano le boutique di tutti gli stilisti più importanti». FOOT, *Milano dopo il miracolo*, cit., p. 148.

⁵⁵² *Ibidem*, p. 149.

⁵⁵³ Cfr. MANZELLA, POZZI, *I teatri di Milano*, cit., pp. 218-222.

⁵⁵⁴ Cfr. Capitolo 2, pp. 118-119.

architettonica è rimasta pressoché identica. Ciò è accaduto anche nel caso di spazi ampiamente noti, come il Santa Tecla – oggi sede di una catena di ristorazione specializzata in insalate – o il già citato Teatro Olimpia. Da questo punto di vista si rende particolarmente evidente la loro esclusione dall'attuale patrimonio culturale cittadino: nonostante siano collocati all'interno dei principali percorsi turistici della città, la loro presenza non è segnalata in alcun modo, come invece accade per diversi luoghi a loro adiacenti.⁵⁵⁵



Figura 56. L'ingresso alla sala sotterranea del Derby Club oggi.



Figura 57. Tracce dell'insegna del Porta D'Oro.

In altri casi, invece, l'esplorazione in prima persona è stata l'occasione per scoprire delle tracce che, alla stregua di residui archeologici, testimoniano l'esistenza di stratificazioni urbane appartenenti al passato. Andando a visitare l'edificio che ospitava il celebre Derby Club – oggi sede del centro sociale Il Cantiere – è possibile imbattersi nella vecchia insegna verticale che segnalava l'esistenza del club su via Monterosa; lo stesso vale per l'insegna al neon posta sopra l'ingresso al piano seminterrato, dove si svolgevano gli spettacoli [Figura 56]. Tornando nel centro della città, è ancora visibile la sagoma, oggi rimossa, dell'insegna del Porta D'oro, il *night* dove nel 1958 si esibiva regolarmente Sergio Endrigo [Figura 57].

⁵⁵⁵ È il caso dei totem espositivi in metallo collocati sui marciapiedi della città. Essi sono frutto della collaborazione di Comune, Regione, Provincia, Ministero dei Beni Culturali e Touring Club italiano. Piazza Diaz, in prossimità della Torre Martini, ne ospita uno, con tanto di mappa che evidenzia tre monumenti ritenuti rilevanti nell'ambito dell'area: tra questi, così nella digressione storica sulla piazza stessa, nessuna menzione dei numerosi *night* che vi erano situati.

Alcune di queste stratificazioni sono molto più vicine del tempo, a testimonianza di come l'ecosistema dei contesti performativi urbani sia in costante trasformazione. Recandomi al Teatro Nuovo ho scoperto che non ha più riaperto in seguito alle chiusure imposte durante la pandemia di COVID-19. Gli ingressi, coperti di polvere, ragnatele ed escrementi di piccione [Figura 58], sembrano non essere più stati aperti dal giorno in cui è stato dato l'annuncio, tuttora affisso sui vetri.



Figura 58. L'ingresso alla biglietteria del Teatro Nuovo, chiuso fino a data da destinarsi.



Figura 59. Il porticato esterno al Cinema Odeon. Gli schermi sono pronti per essere rimossi.

Ancora più recente l'annuncio della chiusura definitiva del Multisala Odeon, sede negli anni del boom di un cinema, un teatro sotterraneo (il Teatro Odeon), e un *night club* (l'Odeon Giardino). Dopo la definitiva conversione a Multisala, avvenuta nel 1986,⁵⁵⁶ la cessazione delle sue attività è avvenuta il 1° agosto 2023, pochi giorni prima della mia visita: per questa ragione mi sono imbattuto nei preparativi del trasloco di alcune infrastrutture, tra cui gli schermi utilizzati per esporre le locandine dei film [Figura 59]. Al suo posto vedrà la luce un centro commerciale, mentre la possibilità di mantenere alcune sale sotterranee dedicate alle proiezioni è al momento soltanto un'ipotesi.⁵⁵⁷

⁵⁵⁶ Giuseppe RAUSA, Marco FERRARI, Willy SALVEGHI, "Cinema S. Radeconda – cinema Odeon", consultato il 25 agosto 2023, http://www.giusepperausa.it/cinema_odeon.html.

⁵⁵⁷ L'impressione è che si tratti più di una dichiarazione per non danneggiare l'immagine della nuova attività piuttosto che di una prospettiva concreta, così come accaduto nel caso della chiusura del Teatro Smeraldo e della sua conversione

L'esplorazione in prima persona dello spazio urbano mi ha permesso di toccare con mano una serie di aspetti che prescindono dalla semplice valutazione dello stato di attività dei contesti performativi dell'epoca del *boom*. In particolare, risulta evidente che la valorizzazione di questi luoghi non rientri tra le priorità di una città che – dopo aver ospitato l'Esposizione Universale del 2015 – si appresta a essere la sede delle Olimpiadi Invernali del 2026. L'alternativa sembra muoversi tra i poli di una riconversione totale che cancella ogni richiamo al passato, oppure l'incuria: le tracce di una continuità temporale, dove presenti, si trovano in un evidente stato di abbandono. Un'eccezione in questo panorama è la recente riapertura del Teatro Lirico, avvenuta il 18 dicembre 2021 a seguito di un processo di restauro promosso dal Comune e durato circa cinque anni. Si tratta del secondo teatro più antico della città, edificato contemporaneamente al Teatro alla Scala,⁵⁵⁸ e di un edificio di cui il Comune è l'unico proprietario dal 1926. Pur isolata, è un'iniziativa decisamente positiva; al tempo stesso la vicenda spinge a chiedersi perché un teatro di origine settecentesca, situato nella zona più centrale della città, sia stato lasciato in stato di totale abbandono per 17 anni. Addentrandoci con cautela nel territorio delle ipotesi, la rimozione dal patrimonio fisico e culturale di luoghi un tempo adibiti alla performance musicale potrebbe essere correlata a un deciso mutamento nel paradigma delle relazioni tra pratiche musicali e spazio urbano.

3. CONSIDERAZIONI FINALI

L'esplorazione della città sembra confermare il pessimismo che permea i discorsi dei testimoni intervistati. Lo stesso accade se osserviamo la questione da un punto di vista quantitativo [Figura 60]: il 76% degli spazi attivi al tempo del *boom* ha cambiato funzione oppure è stato demolito. Anche in questo caso, il fenomeno agisce in maniera differente a seconda delle categorie di appartenenza: da una parte la quasi totalità dei teatri, *dancing*, *night club*, palazzetti e *whisky a go-go* non è più in attività; dall'altra i cinema teatro, le sale da concerto e i teatri/sale da concerto esprimono un sostanziale equilibrio tra luoghi ancora attivi e no. A garantire una maggiore continuità temporale sono, quindi, quei contesti basati sulla modalità performativa del "concerto", mentre a chiudere sono i luoghi che se ne allontanano: questa tendenza corrisponde, nel caso dei *night*, dei *whisky a*

a punto vendita di una nota catena di prodotti alimentari (inaugurata il 18 marzo 2014). In questo caso il mantenimento di un piccolo palco doveva essere un omaggio all'importanza dell'ex-teatro, ma si è rivelato essere in breve tempo un'attività assolutamente secondaria e per nulla valorizzata, tra paghe ai musicisti irrisorie e un pubblico per nulla interessato; è difficile, in effetti, immaginare un contesto peggiore per un'esibizione di un supermercato.

⁵⁵⁸ Al tempo chiamato Teatro della Cannobiana, fu inaugurato nel 1779, l'anno successivo al Teatro alla Scala; con il teatro più celebre della città condivide anche l'architetto originario, Giuseppe Piermarini.

go-go e dei *dancing* a una vera e propria estinzione,⁵⁵⁹ in qualche modo già prefigurata dalla loro progressiva sparizione dalla sezione “Oggi a Milano”⁵⁶⁰.

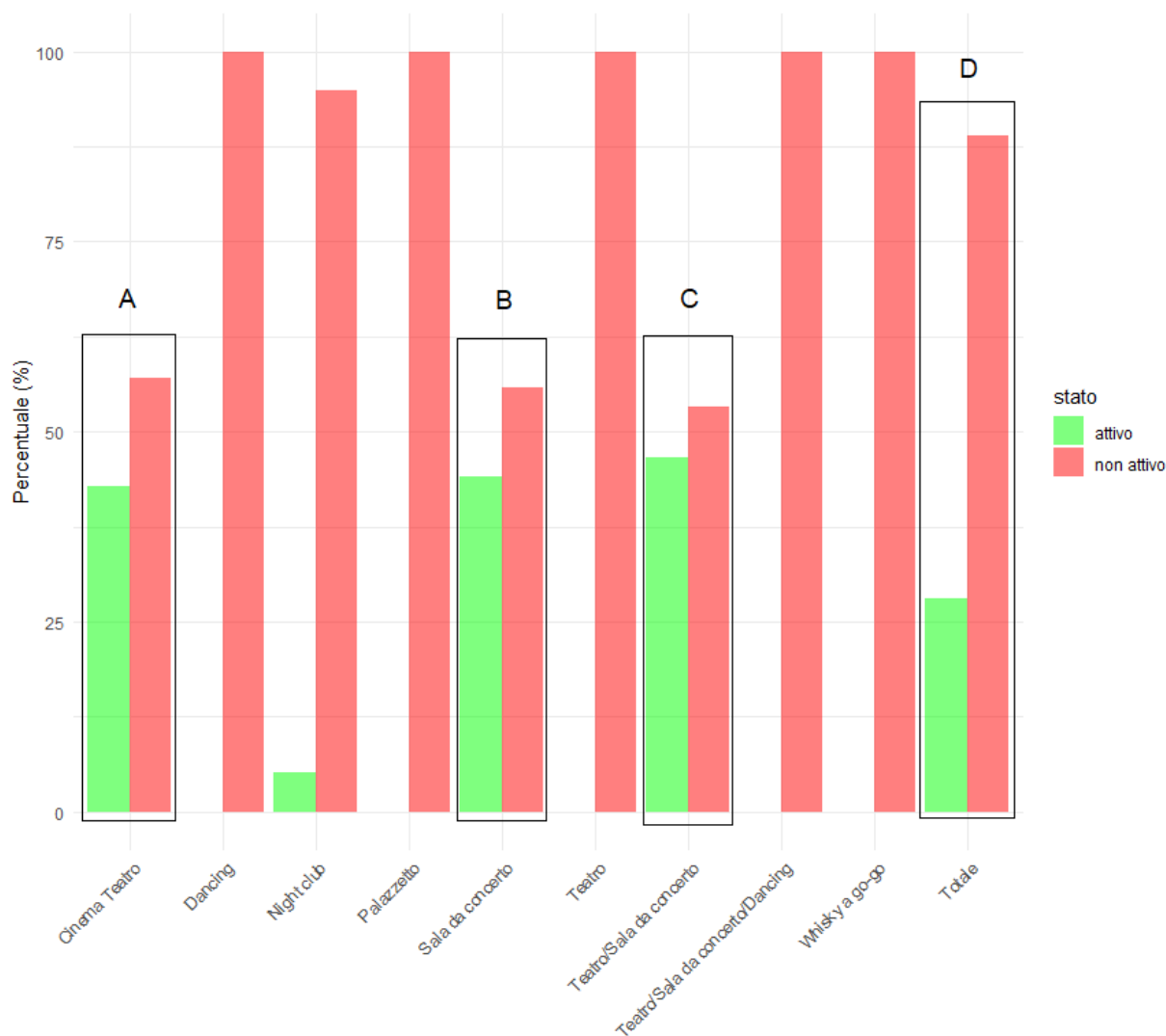


Figura 60. Incidenza dello stato di attività dei contesti performativi attivi durante il *boom* nella Milano contemporanea. La divisione per categorie ci permette di osservare come i cinema teatro [A], le sale da concerto [B] e i teatri/sale da concerto [C] contribuiscano quasi per la totalità al valore totale dei contesti tuttora in attività [D].

⁵⁵⁹ Gli unici due *night* ancora attivi ospitano al momento pratiche diverse rispetto a quelle del *boom*. Nel caso della stagione del Lido queste sono cucite sulla modalità del “concerto”. In quello dell’Hotel Principe & Savoia il caso è più interessante perché, perlomeno nel caso del *brunch* domenicale, si tratta di performance di musica jazz ad accompagnamento del pasto degli ospiti dell’hotel. Da comunicazioni personali con due musiciste che vi hanno lavorato per circa due anni si tratta comunque di esibizioni limitate nel tempo (circa tre ore) e che si svolgono durante il giorno.

⁵⁶⁰ Cfr. Capitolo 1, p. 28.

Anche di fronte a questi dati, non possediamo al momento abbastanza elementi per confermare quanto affermato da alcuni testimoni rispetto al declino dell'ecologia musicale milanese: un quadro completo necessita di informazioni relative all'apertura di nuove sale e dovrebbe includere il punto di vista di musicisti più giovani, artisticamente cresciuti nella scena di oggi. Appare, invece, evidente come essa sia profondamente mutata, probabilmente al punto in cui è diventato difficile per i musicisti del *boom* trovare dei punti di riferimento. Da un punto di vista geografico, l'impressione è che i nuovi spazi non si concentrino più nell'area interna del modello radiocentrico milanese, ma che siano stati progressivamente spinti verso l'esterno: questo aspetto emerge in maniera chiara dall'analisi dei primi risultati ottenuti dalla mappatura della musica dal vivo nella Milano contemporanea, attualmente in svolgimento.⁵⁶¹ Quest'operazione, portata avanti dal gruppo di ricerca Live Music Mapping Project,⁵⁶² sta dando forma a un quadro capovolto rispetto al passato, nel quale solo 9 luoghi su 71 si situano all'interno della Cerchia dei Navigli e solamente 8 in quella delle Mura. Qualora venisse confermata, questa tendenza testimonierebbe un cambiamento paradigmatico nel rapporto tra pratiche musicali e spazio urbano rispetto all'epoca del *boom*, non solo una trasformazione geografica. Tutti i punti toccati nel corso della nostra mappatura storica concordano, infatti, nel dimostrare la natura osmotica e profonda del legame tra musica e città.

Negli anni del *boom* questa relazione si caratterizza per una forte centralizzazione a ogni livello di analisi: i contesti performativi si dispongono a partire da una struttura urbanistica radiocentrica. I luoghi che tra questi fungono da “gangli” in grado di garantire l'interconnessione tra pratiche diverse si collocano nel cuore di tale struttura, un'area estremamente ristretta dal diametro di circa 2 km. Il centro delle reti che prendono forma nello spazio urbano coincide, quindi, con il centro della città. Sono proprio queste reti ad aver caratterizzato l'esperienza di un gruppo di musicisti attivi all'epoca, nei cui racconti Milano viene identificata come il catalizzatore che ha reso possibile la formazione di un ampio numero di relazioni percepite come cruciali nello sviluppo delle rispettive carriere.

⁵⁶¹ Mentre scrivo queste pagine il processo di mappatura è ben avviato, ma ancora in corso, ed è condotto da Francesca Cireddu, Chiara De Dominicis, Alessandro Bratus e dal sottoscritto. Una volta completato sarà possibile confermare definitivamente le ipotesi qui avanzate a partire da un campione già consistente ma pur sempre parziale.

⁵⁶² Questo gruppo, nel quale al momento mi occupo dello sviluppo e della gestione di visualizzazioni geospaziali interattive, nasce a partire dal Birmingham Live Music Project (BLMP), condotto tra febbraio 2020 e aprile 2021 nell'ambito del progetto “The UK Live Music Industry in a post-2019 era: A Globalised Local Perspective”. L'iniziativa vede la collaborazione di ricercatori e professionisti provenienti da diverse istituzioni europee e inglesi (Aston University, Newcastle University, University of Liverpool, Università di Pavia, University of South Wales, Rotterdam University e Hamburg Music Business) e ha come scopo una mappatura comparativa delle ecologie della musica dal vivo urbana. Cfr. Adam BEHR, Craig HAMILTON, Patrycja ROZBICKA, «Birmingham and the (international) business of live music in times of COVID-19», *Journal of world popular music*, IX/1-2, 2022, pp. 31-48.

In un'epoca in cui i media di massa si affacciano per la prima volta sul territorio italiano, uno spazio così ristretto e così denso come quello milanese favorisce con un'intensità particolare lo scambio, l'incontro e la connessione. La Galleria del Corso, sede dell'editoria musicale della città e principale punto di ritrovo per chiunque fosse coinvolto nelle pratiche musicali urbane, e il Teatro Gerolamo distano 50 metri. Il Gerolamo e il Teatro Nuovo, che detiene il valore di *centrality* più elevato nell'ambito delle relazioni tra performer e spazi,⁵⁶³ distano 300 metri. Il Nuovo e lo studio di registrazione della Ricordi di via Berchet, dove Gian Franco Reverberi lavora ai primi dischi dei cantautori milanesi, distano meno di 500 metri. Questa densità spaziale straordinaria, che ora proviamo a immaginare anche oltre i contesti performativi di cui ci siamo occupati, ha influenzato anche la struttura relazionale del sistema dei generi musicali a livello urbano, caratterizzata dall'interconnessione tra pratiche tra loro estremamente diverse e collaborazioni inedite.⁵⁶⁴ Alla luce di tutto questo è evidente come le caratteristiche spaziali della Milano dell'epoca, mediate dai suoi contesti performativi, abbiano giocato un ruolo cruciale nel determinare la sua centralità in ambito nazionale e internazionale, così come la sua capacità nel dare forma a nuovi movimenti culturali.

È stato l'utilizzo combinato dell'analisi di rete e della mappatura digitale a permetterci di individuare questi aspetti, la cui natura sistemica e globale sarebbe sfuggita a uno sguardo parziale. Nonostante i dati analizzati siano solo una frazione di quanto realmente in atto, abbiamo potuto intuire la ricchezza di un quadro più ampio. Toccare con mano una piccola parte della complessità del reale attraverso la visualizzazione di dati, permette, infatti, di immaginare cosa si nasconda dietro a ciò che ci è inaccessibile. È quanto accaduto, ad esempio, nel caso dei *night*: nonostante la loro attività non abbia lasciato tracce all'interno delle fonti è proprio grazie a quanto emerso nella ricerca sui "teatri" che è stato possibile stimare la loro immensa portata a livello quantitativo.⁵⁶⁵ Le interviste hanno permesso di arginare questi limiti così come di contestualizzare i risultati ottenuti; al tempo stesso hanno illustrato, pur in maniera ancora sperimentale, l'efficacia delle visualizzazioni interattive come strumento per la conduzione di indagini sul campo.

È ragionevole pensare che questa stessa metodologia possa essere applicata ad altri ambiti urbani e a epoche differenti. In particolare, cosa accadrebbe se provassimo ad approfondire il mutamento di paradigma evidenziato dalla mappatura musicale della Milano contemporanea? A partire dal confronto con i risultati ottenuti tramite la ricerca storica sarebbero diverse le ipotesi da verificare. Innanzitutto, è lecito aspettarsi una trasformazione interna al sistema dei generi, in

⁵⁶³ Cfr. Capitolo 3, p. 145.

⁵⁶⁴ Tra gli esempi più avvincenti di questo tipo di incontri troviamo il doppio disco *Kurt Weill 1900-1933/Kurt Weill 1933-1950* (1963), nel quale Laura Betti, diretta da Bruno Maderna, canta una selezione di canzoni del compositore tedesco tradotte in italiano, arrangiate per orchestra dallo stesso Maderna ed eseguite da un ensemble che vede la presenza di Gianni Basso e Oscar Valdambri. Al primo vinile partecipa anche Vittorio De Sica, mentre entrambi sono introdotti da Roberto Leydi, che ne realizza gli apparati testuali.

⁵⁶⁵ Cfr. Capitolo 2, p. 108.

particolare rispetto alla loro commistione: se al tempo del *boom* un alto grado di densità si traduceva in un elevato livello di connessioni tra pratiche differenti, l'atomizzazione spaziale che sembra caratterizzare la scena di oggi potrebbe essere correlata a quella «cristallizzazione» a cui si riferisce Bruno Canino nel suo racconto.⁵⁶⁶ Se alla concentrazione di un numero elevato di iniziative in uno spazio limitato corrispondeva una parentesi storica eccezionale in termini di vitalità e produttività, allora potremmo dedurre che la lenta deflagrazione di questi contesti verso le periferie della città sia collegata alla crisi lavorativa denunciata, in maniera pressoché unanime, dai testimoni intervistati. Infine, a fronte di un numero di luoghi uguale, se non maggiore,⁵⁶⁷ bisogna evidenziare come in molti di questi spazi la musica dal vivo rivesta un ruolo minoritario tra le attività ospitate. Anche in questo caso verrebbe confermata la ricostruzione di Tomelleri rispetto alla natura assai meno pervasiva delle programmazioni odierne, conseguenza di una diminuzione della «forza di attrazione» di questa tipologia di spazi urbani.⁵⁶⁸

L'applicazione nella contemporaneità della metodologia messa a punto durante questa ricerca non potrebbe, però, prescindere da una considerazione fondamentale: rispetto agli anni del *boom*, lo spazio fisico riveste oggi un ruolo meno centrale in termini di catalizzazione di reti relazionali. La crescente digitalizzazione di relazioni sociali e lavorative ha portato a una loro parziale smaterializzazione, la quale appare sempre meno dipendente dalla condivisione di uno spazio materiale. Per comprendere come si sia trasformata la relazione tra città, contesti performativi e pratiche musicali sarà quindi necessario inserire all'interno di questa mediazione una quarta variabile, quella della dimensione digitale.

In un'indagine di questo tipo una delle domande da porre potrebbe essere come una digitalizzazione sempre più pervasiva abbia trasformato il ruolo rivestito dalla spazialità urbana nella formazione delle strutture reticolari sottointese agli aspetti produttivi e ricettivi delle pratiche musicali. La pandemia di COVID-19 potrebbe aver accelerato questi mutamenti e costituire un punto di osservazione particolarmente efficace. Ad esempio, l'iniziativa l'"Ultimo concerto?", organizzata dalle principali associazioni nel settore della musica dal vivo italiana,⁵⁶⁹ ha messo in scena il 27 febbraio 2021 una protesta in cui il rapporto tra performance musicale e digitalizzazione è posto in primo piano. Pubblicizzato come un festival in live streaming gratuito con esibizioni di alcuni noti musicisti e gruppi italiani, la manifestazione ha invece presentato ai 107.000 utenti

⁵⁶⁶ Cfr. p. 218.

⁵⁶⁷ Il numero totale di sale che verranno individuate nella mappatura della Milano contemporanea è, al momento, solo una proiezione, ma prevediamo che non superi i duecento.

⁵⁶⁸ Cfr. p. 216.

⁵⁶⁹ Ossia KeepOn Live, Assomusica e Arci. Il formato è direttamente ispirato a una manifestazione promossa da un gruppo di 15 live club spagnoli il 18 novembre 2020. Cfr. "¿El último concierto?", consultato il 16 settembre 2023, <https://www.elultimoconcierto.com/home.html>. Attualmente il sito internet dedicato all'iniziativa è offline, ma è possibile consultare tutti i video prodotti dagli artisti coinvolti in una playlist YouTube. Cfr. "Ultimo concerto", YouTube, consultato il 16 settembre 2023, <https://bit.ly/3PFJvJp>

collegati i palchi vuoti di 130 live club. L'iniziativa, mirata a denunciare l'insostenibilità di una situazione purtroppo destinata a perdurare,⁵⁷⁰ suscitò tra gli utenti dei *social network* reazioni contrastanti; in particolare fu consistente l'espressione di delusione, quando non direttamente avversità, nei confronti degli organizzatori.⁵⁷¹

Le vicende legate all' "Ultimo concerto?", le cui implicazioni vanno ben oltre la prospettiva di queste considerazioni finali, spingono a riflettere su come la messa a punto di nuove metodologie per l'indagine delle ecologie musicali urbane possa essere rilevante nella nostra attualità. Allo stesso modo, la ricostruzione storica può costituire uno strumento di notevole importanza perché in grado di ampliare la discussione in una prospettiva diacronica. Difficile non pensare, infatti, che la rimozione dei contesti performativi dell'epoca del *boom* non rientri negli stessi processi che hanno portato le associazioni di settore italiane a denunciare la propria "invisibilità" agli occhi delle istituzioni.⁵⁷² La ricerca storiografica potrebbe mostrare che l'attuale rapporto tra contesti urbani ed ecosistemi musicali non è l'unico possibile, riportando alla luce stratificazioni nascoste dal passaggio del tempo, la cui riscoperta può cambiare la percezione degli spazi da noi tuttora abitati e vissuti. Questa consapevolezza del passato, unita alla messa a punto di metodologie e tecnologie sempre più efficaci, può essere un reale strumento di azione per la trasformazione del presente.

⁵⁷⁰ A distanza di un anno dalla manifestazione, infatti, gli organizzatori denunciano l'insostenibilità economica della regolamentazione relativa alle performance musicali, che non permette posti in piedi e la somministrazione di cibo e bevande; nello stesso comunicato stampa viene anche denunciata la cessazione di tutte le misure di sostegno emergenziali alla data del 1° gennaio 2022. "#nessunconcerto: comunicato stampa", KeepOn live, consultato il 16 settembre 2023, <https://www.keeponlive.com/blog/news/nessunconcerto-comunicato-stampa>

⁵⁷¹ Il commento più popolare sotto al post del 27 febbraio 2021 nella pagina Facebook dell'iniziativa è il seguente: «#UltimoConcerto quindi è solo un modo per accendere le luci sulla musica live ferma. Non c'è #NessunConcerto da 130 club stasera. Amara sorpresa per i fan, problemi tecnici a parte. Forse è giusto così ma l'impressione è che a rimanerci male siamo proprio noi che ai live ci teniamo». Una prospettiva di ricerca futura potrebbe consistere in un'analisi quantitativa delle reazioni alla manifestazione pubblicate sui *social network*.

⁵⁷² «L'impatto de L'Ultimo Concerto? è stato tale per cui, nei mesi successivi, è stato possibile avviare e consolidare le operazioni di dialogo con il Governo e le Istituzioni, finalizzato al riconoscimento di un'intera categoria, fino a quel momento, *invisibile*». "#nessunconcerto: comunicato stampa", cit.

Bibliografia

AGUGLIARO Siel, *Teatro alla Scala e promozione culturale nel lungo Sessantotto milanese*, Milano, Feltrinelli, 2015.

ALBERTI Alfonso, «Poetiche musicali a Milano dal dopoguerra a oggi», in O. BOSSINI (a cura di), *Milano laboratorio musicale del '900*, Milano, Archinto, 2009.

ANDERSON Benedict, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London and New York, Verso, 1991.

ALTMAN Rick, *Silent Film Sound*, New York, Columbia University Press, 2004.

ALTMAN Rick, *Film/Genre*, London, British Film Institute, 1999.

ATLAS Allan, *Music at the Aragonese court of Naples*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985.

ASCOLI Ugo, *Movimenti migratori in Italia*, Bologna, Il Mulino, 1979.

ASPESI Natalia, «Mobilitata la celere per il “R'n'R”», *La Notte*, 20-21 maggio 1957, p. 9.

ASPESI Natalia, «La serata delle “signore coraggiose”», *Il Giorno*, 8 dicembre 1961, p. 3.

ASPESI Natalia, «Alla Scala lusso in sordina», *Il Giorno*, 8 dicembre 1962, p. 3.

ASSOLOMBARDA, *Osservatorio Turismo 2023*, giugno 2023.

BECKER Howard S., *Art worlds*, Berkeley, University of California Press, 1982.

BENNETT Andy, PETERSON Richard A., *Music scenes: local, translocal, and virtual*, Nashville, Vanderbilt University Press, 2004.

BEHR Adam, HAMILTON Craig, ROZBICKA Patrycja, «Birmingham and the (international) business of live music in times of COVID-19», *Journal of world popular music*, IX/1-2, 2022, pp. 31-48.

BODENHAMER David J., «Narrating space and place» in (a cura di) D. J. BODENHAMER, J. CORRIGAN, T. M. HARRIS, *Deep maps and spatial narratives*, Bloomington, Indiana University Press, 2015.

BOLOGNINI Luigi, «Gianni Cazzola: "Quando Billie Holiday mi accarezzò la schiena per aver suonato con lei"», *La Repubblica*, 9 novembre 2018.

BLONDEL Vincent D., GUILLAUME Jean-Loup, LAMBIOTTE Renaud, LEFEBVRE Etienne, «Fast unfolding of communities in large networks», in *Journal of statistical mechanics: theory and experiment*, IV/10, P10008.

BOCCA Giorgio, «Tu, ricco, quanto al giorno?», *Il Giorno*, 26 giugno 1960, pp. 14-15.

BOCCA Giorgio, *I ballerini*, Firenze, Vallecchi, 1960.

BOCCA Giorgio, «La bella libertà di morire soffocati», *Il Giorno*, 16 novembre 1961, p. 10.

BOCCA Giorgio, *Metropolis. Milano nella tempesta italiana*, Milano, Mondadori, 1993.

BOCELLI Andrea, “Andrea Bocelli - La Forza Del Sorriso (Song for Expo Milano 2015)”, YouTube, 20 agosto 2023, <https://www.youtube.com/watch?v=MF5Lc6P2-ig>

BORGATTI Stephen P., EVERETT Martin G., JOHNSON Jeffrey C., AGNEESSENS Filip, *Analyzing social networks using R*, Newbury Park, Sage Publications, 2022.

BORN Georgina (a cura di), *Music, sound and space: transformations of public and private experience*, Cambridge University Press, 2013.

BRACKETT David, *Categorizing sound: genre and twentieth-century popular music*, Oakland, University of California Press, 2016.

BRANDES Ulrik, «A faster algorithm for betweenness centrality», in *Journal of Mathematical Sociology*, XXV/2, 2001, pp. 163-177.

BRATUS Alessandro, «Elitario ma mainstream: cartoline sonore dalla Versilia tra gli anni Cinquanta e Settanta», in G. FERRONI (a cura di), *Dalla parte del mare: Tobino e la Versilia nel Novecento*, pp. 151-176.

BRATUS Alessandro, CORBELLA Maurizio, «This must be the stage: staging popular music performance in Italian media practices», in *Cinéma & Cie*, XIX/31, pp. 30-50.

BREWSTER Bill, BROUGHTON Frank, *Last night a dj saved my life: the history of the disc jockey*, New York, Grove Press, 2014.

BRINKMANN Svend, «Unstructured and semi-structured interviewing», in P. LEAVY (a cura di), *The Oxford handbook of qualitative research*, Oxford, Oxford University Press, 2014, pp. 277-299.

BURKHALTER Thomas, *Local music scenes and globalization: transnational platforms in Beirut*, Abingdon, Routledge, 2013.

BYRNE David, *Come funziona la musica*, trad. it. di A. Silvestri, Milano, Bompiani, 2014.

CARTER Tim, «The sound of silence: models for an urban musicology», in *Urban history*, XXIX/1, 2002, pp. 8-18.

CAMBRIA Adele, «Per una sera Marisa ha avuto le chiavi di casa», *Il Giorno*, 2 dicembre 1958, p. 13.

CAPUSSOTTI Enrica, *Gioventù perduta. Gli anni Cinquanta dei giovani e del cinema in Italia*, Firenze, Gruppo Editoriale Giunti, 2004.

CARPITELLA Diego, *Conversazioni sulla musica: 1955-1990*, Società Italiana di Etnomusicologia (a cura di), Firenze, Ponte delle Grazie, 1992.

CASADEI Delia, «Sound evidence, 1969: recording a milanese riot», in *Representations*, XXXX/1, pp. 26-58.

CAVICCHIOLI Gilberto, *L'esodo dalle campagne del Mantovano*, Mantova, Istituto mantovano per la storia del movimento di Liberazione, 1991.

CEDERNA Antonio, *Mirabilia Urbis. Cronache romane 1957-65*, Torino, Einaudi, 1965.

CIVELLI Luca, «Tra indirizzi ed etichette: il jazz a Milano», in O. BOSSINI (a cura di), *Milano laboratorio musicale del Novecento*, Milano, Archinto 2009, pp. 151-168.

CONNELL John, GIBSON Chris, *Soundtracks: popular music, identity, and place*, New York, Routledge, 2002.

CONTINI Ermanno, *Il Dramma*, dicembre 1935, citato in «Aspetti sociali», *Cineomnia*, II/1, 15 gennaio 1936, pp. 6-7.

COHEN Sara, *Decline, Renewal and the City in Popular Music Culture: Beyond the Beatles*, Abingdon, Routledge, 2007.

COHEN Sara, «Live music and urban landscape: mapping the beat in Liverpool», in *Social Semiotics*, XX/5, 2012, pp. 587-603.

COHEN Sara, «Bubbles, Tracks, Borders and Lines: Mapping Music and Urban Landscape», in *Journal of the Royal Musical Association*, CXXXVII/1, 2012, pp. 135-170.

- CRAINZ Guido, *Storia del miracolo italiano*, Roma, Donzelli, 2005.
- CRIVELLI Filippo, «Note di un creatore di cabaret», *Sipario*, XVIII/212, 1963.
- CROCIANI Giovanni, *Il rapporto città-campagna nel dopoguerra*, Milano, Franco Angeli, 1978.
- CROSSLEY Nick, *Networks of sound, style and subversion: The punk and post-punk worlds of Manchester, London, Liverpool and Sheffield, 1975–80*, Manchester University Press, 2015.
- CROSSLEY Nick, MCANDREW Siobhan, WIDDOP Paul (a cura di), *Social networks and music worlds*, Abingdon, Routledge, 2015.
- CULP Elijah, HARRIS Sam, ROSS Zane, VILENDREER Lauren, “Four case studies on the spread of early jazz”, *Musical Geography*, consultato il 14 agosto 2023, <https://musicalgeography.org/project/four-case-studies-on-the-spread-of-early-jazz/>
- DALLAMANO Piero, «Rito pubblico», *Il contemporaneo*, 1° settembre 1956.
- DAL FABBRO Beniamino, «Nella “Figlia del re” di Lualdi troppi cascami esotici», *Il Giorno*, 19 luglio 1959, p. 10.
- DE BIASI Mario, “People dancing in a jazz club”, Getty Images, 11 dicembre 1959, consultato il 4/8/2023, <https://www.gettyimages.it/detail/fotografie-di-cronaca/italian-people-dancing-into-the-santa-tecla-fotografie-di-cronaca/141551330>
- DE MONTICELLI Roberto, «In “Monsieur Cenerentolo” non c’è niente di nuovo», *Il Giorno*, 22 ottobre 1959, pp. 14-15.
- DEMONT, «Milano sbaglia a dire no al teatro estivo», *Il Giorno*, 1° agosto 1962, p. 8.
- ECO Umberto, «La canzone nuova», *Sipario*, XVIII/212, 1963, pp. 29-31.
- ECO Umberto, «Per una indagine sulla situazione culturale», *Rinascita*, XX/39, 5 ottobre, pp. 24-26.
- ECO Umberto, «Introduzione a “Passaggio”», in E. RESTAGNO (a cura di), *Berio*, Torino, EDT, 1995, pp. 66-73.
- FABBRI Franco, «A theory of musical genres: two applications », in (a cura di) D. HORN, P. TAGG, *Popular music perspectives: papers from the first international conference on popular music research, Amsterdam, June 1981*, Gothenburg & Exeter, International Association for the Study of Popular Music, 1982, pp. 52-81.

FABBRI Franco, «Altre musiche a Milano, dal dopoguerra a «Musica nel nostro tempo», in O. BOSSINI (a cura di), *Milano laboratorio musicale del '900*, Milano, Archinto, 2009, pp. 125-144.

FABBRI Franco, «How genres are born, change, die: conventions, communities and diachronic processes», in S. HAWKINS (a cura di), *Essays in honour of Derek B. Scott*, Aldershot, Ashgate, 2012, pp. 179-191.

FABBRI Franco, *Around the clock*, Torino, UTET, 2016.

FACCI Serena, SODDU Paolo, *Il Festival di Sanremo. Parole e suoni raccontano la nazione*, Roma, Carocci, 2011.

FAYENZ Franco, «Milano, la città del jazz», in G. TABORELLI, A. CRESPI MORBIO (a cura di), *Le capitali della musica. Milano*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 1984, pp. 180-187.

FEGIZ Luzzato, *Il volto sconosciuto dell'Italia*, Milano, Giuffrè, 1966.

FELD Scott L., «The focused organization of social tile», *American Journal of Sociology*, VXXXVI/5, pp. 1015-1035.

FELD Steven, Brenneis Donald, «Doing anthropology in sound», in *American ethnologist*, XXXI/4, 2004, pp. 461-74.

FELD Steven, «From ethnomusicology to echo-museocology: reading R. Murray Schafer in the Papua New Guinea rainforest», in *The soundscape newsletter*, 8, 1994.

FENLON Iain, *Music and patronage in sixteenth-century Mantua*, Cambridge, Cambridge University Press, 1982.

FINNEGAN Ruth, *The hidden musicians*, Middletown, Wesleyan University Press, 2007.

FINIZIO Michela, «Al fondo del Qatar tutti i grattacieli di Milano Porta Nuova: il progetto vale 2 miliardi», *Il Sole 24 Ore*, 27 febbraio 2015.

FIORI Umberto, «Rock music and politics in Italy», *Popular music*, 1984/4, pp. 261-277.

FRANCO Maurizio (a cura di), *Intramood*, Brugherio, Sinfonica Jazz, 2008.

FREEMAN Linton, «A set of measures of centrality based on betweenness» in *Sociometry*, XL/1, 1977, pp. 35-41.

FRITH Simon, BRENNAN Matt, WEBSTER Emma, *The history of live music in Britain, volume I: 1950-1967*, Farnham, Ashgate, 2013.

FRITH Simon, “The materialist approach to live music”, Live Music Exchange, 2 luglio 2012, consultato il 2/8/2023, <http://livemusicexchange.org/blog/live-music-101-1-the-materialist-approach-to-live-music-simon-frith/>

FUSCO Giancarlo, «Il teddy baussia è timido in piscina», *Il Giorno*, 12 luglio 1959, pp. 12-13.

FUSCO Giancarlo, «Un orecchio a Mina e un occhio a Terruzzi», *Il Giorno*, 2 febbraio 1961. p. 10.

FUSCO Giancarlo, «Corro in un catino foderato di visoni», *Il Giorno*, 3 febbraio 1961, pp. 16-17.

GASLINI Giorgio, «Manifesto di musica totale», in G. GASLINI, *Il tempo del musicista totale*, Milano, Baldini & Castoldi, 2002.

GINSBORG Paul, *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi*, Torino, Einaudi, 2006.

GIOVETTI Carlo, «Hanno preso il via i primi 17», *Il Giorno*, 8 aprile 1960, p. 6.

GIOVETTI Carlo, «Nilla è regina ma l'urlo governa», *Il Giorno*, 9 aprile 1960, p. 13.

GIOVETTI Carlo, «Secca rivincita degli “urlatori”», *Il Giorno*, 10 aprile 1960, p. 13.

GONZAGA Franco, «Fotografato dall'aereo il caos della città», *Il Giorno*, 27 novembre 1961, p. 11.

GRAHAM Brian, «Heritage as knowledge: capital or culture?», *Urban Studies*, XXXIX/5-6, 2002, pp. 1003-1017.

GREGUOLI VENINI Gianni, “Archivio fotografico Greguoli Venini”, consultato il 4/8/2023, <http://www.greguolivenini.com/projects/chet-baker/>

GROSS Jonathan L., YELLEN Jay, *Handbook of graph theory*, Boca Raton, CRC Press, 2003.

GIOTTO Luigi, «L'occupazione e le condizioni di vita e di lavoro», in G. PETRILLO, A. SCALPELLI (a cura di), *Milano anni '50*, Milano, Franco Angeli, 1986.

HEAT-MOON William L., *PrairyErth (a Deep Map)*, Boston, Houghton Mifflin, 1991.

HOLT Fabian, *Genre in popular music*, University of Chicago Press, 2007.

ILSES, *Ricerca sull'integrazione sociale in cinque quartieri di Milano*, Milano, 1964.

ISTAT, *Sommario di statistiche storiche 1926-1985*, Roma, 1986.

ISTAT, *Report viaggi e vacanze in Italia e all'estero. Anno 2015*, 10 febbraio 2016.

JACOMY Mathieu, VENTURINI Tommaso, HEYMANN Sebastien, BASTIAN Mathieu, «ForceAtlas2, a continuous graph layout algorithm for handy network visualization designed for the Gephi software», in *PLoS ONE*, IX/6, <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0098679>.

KRIMS Adam, *Music and urban geography*, Milton Park, Taylor and Francis, 2007.

KRONENBURG Robert, *Live architecture: Venues, stages and arenas for popular music*. London, Routledge, 2012.

LAMBIOTTE Renaud, DELVENNE Jean-Charles, BARAHONA Mauricio, «Random Walks, Markov Processes and the Multiscale Modular Organization of Complex Networks», *IEEE Transactions on Network Science and Engineering*, I/2, 2014, pp. 76-90, doi: 10.1109/TNSE.2015.2391998.

LANARO Silvio, *Storia dell'Italia repubblicana*, Padova, Marsilio, 1997.

LEFEBVRE Henry, *The production of space*, trad. di Nicholson-Smith, Hoboken, Wiley-Blackwell, 1992.

LEFEBVRE Henry, *Rhythmanalysis: Space, Time and Everyday Life*, trad. inglese di E. STUART e G. MOORE, Londra, Continuum, 2004.

LEYDI Roberto, «Per chi urla il juke-box», *L'Europeo*, 1° marzo 1959.

LEYSHON Andrew, MATLESS David, REVILL George, *The place of music*, New York, Guilford, 1998.

LIPSITZ George, *Dangerous crossroads: popular music, postmodernism and the poetics of place*, London, Verso, 1994.

LIVI BACCI Massimo (a cura di), *Le migrazioni interne in Italia. Atti del seminario di demografia tenuto nell'A.A. 1965/1966*, Firenze, 1967.

LOCKWOOD Lewis, *Music in Renaissance Ferrara, 1400-1505: The creation of a musical center in the fifteenth century*, Oxford, Oxford University Press, 1984.

LORENZI Alberto, *I cinematografi di Milano*, Milano, Mursia, 1970.

MALETTO Gian Mario, «Il canto "spiacevole" della grande Holiday», *Il Giorno*, 4 novembre 1958, p. 6.

MANZELLA Emilio, POZZI Domenico, *I teatri di Milano*, Milano, Ugo Mursia, 1971.

MARTINOTTI Guido, «La disuguaglianza dei luoghi. Qualità della vita urbana e nuove popolazioni urbane», in L. GALLINO (a cura di), *Disuguaglianza ed equità in Europa*, Bari, Laterza, 1993, pp. 112-185.

MAZIERSKA Ewa, *Popular viennese electronic music, 1990 – 2015. A cultural history*, Abingdon, Routledge, 2018.

MENEGHETTI Lodovico, «Immigrazione e habitat nell'hinterland milanese: I casi di Bollate, Pero, Rho», in G. PETRILLO, A. SCALPELLI (a cura di), *Milano anni '50*, Milano, Franco Angeli, 1986, pp. 251-359.

MILA Massimo, «Le opere impossibili di Gino Negri», in M. Mila, *Cronache musicali 1955-1959*, Torino, Einaudi, 1959, pp. 189-196.

MOIRAGHI Marco, «La canzone e il teatro musicale di Gino Negri nella vita artistica milanese degli anni Cinquanta e Sessanta», in O. BOSSINI (a cura di), *Milano laboratorio musicale del '900*, Milano, Archinto, 2009, pp. 207-217.

MOIRAGHI Marco, *Voglio un monumento in Piazza della Scala, La Milano musicale di Gino Negri*, Roma, Squilibri, 2011.

MONMONIER Mark, *How to lie with maps*, Chicago, University of Chicago press, 1991.

MONTALDI Danilo, ALASIA Francesco, *Milano, Corea*, Roma, Donzelli, 2010.

MORETTI Franco, *Atlas of the European Novel, 1800-1900*, London, Verso, 1998.

MORETTI Franco, *Distant Reading*, London, Verso, 2013.

MORPURGO Giorgio, «Milano fino agli anni Sessanta: dalla ricostruzione al boom economico», in U. DRAGONE (a cura di), *Milano tra passato e futuro*, Milano, Italia Nostra, 1975.

NASI Franco, «Morto Borghi: dal nulla creò "l'impero del frigo"», *La Stampa*, 26 settembre 1975, p. 11.

NEWCOMB Anthony, *The Madrigal at Ferrara, 1579-1597*, Princeton, Princeton University Press, 1980.

NICASTRO Martin, "Interviews", Music Topography, consultato l'8 luglio 2023, <https://musictopography.github.io//interviews/>

NICASTRO Martin, «Vittorio Fellegara: uno sguardo retrospettivo», in *Musica/Realtà*, XXXXI/2, pp. 39-68.

NOTARNICOLA Vittorio, *Giovanni Borghi*, Milano, Longanesi, 1966.

- NOVAK David, *Japanoise*, Durham and London, Duke University Press, 2013.
- NOVATI Maria Maddalena, DACK John (a cura di), *The studio di fonologia. A musical journey 1954-1983. Update 2008-2012*, Milano, Hoepli, 2012.
- PATRIARCA Silvana, *Italianità. La costruzione del carattere nazionale*, Bari, Laterza, 2010.
- PELLICCIARI Giovanni, «Introduzione», in Id. (a cura di), *L'immigrazione nel triangolo industriale*, Milano, Franco Angeli, 1970.
- PELLICCIOTTI Giacomo, «Torna il Jazz eroico di Basso e Valdambri», *La Repubblica*, 22 novembre 1990.
- PETRILLO Gianfranco, *Immigrati a Milano, 1951-1963*, Istituto milanese per la storia della Resistenza e del movimento operaio, “Annali 1”, a cura di G. MARCIALIS, G. VIGNATI, Milano, Franco Angeli, 1992, pp. 631-661.
- PESTELLI Carlo, «An escape from escapism: the short history of Cantacronache», in *Made in Italy. Studies in popular music*, F. FABBRI, G. PLASTINO, New York, Routledge, 2014, pp. 153-161.
- POLILLO Arrigo, «Arriva Billie Holiday», *Il Giorno*, 28 dicembre 1958, p. 6.
- POLILLO Arrigo, *Stasera jazz*, Santarcangelo di Romagna, Polillo, 1978.
- PORRO Alessandro, SERRA Franco, «La dolce vita a Milano», in *Epoca*, XI/490, 21 febbraio 1960, pp. 26-34.
- POZZI Emilio, «Le sedicenni tradiscono i nuovi idoli per Sinatra», *Il Giorno*, 26 maggio 1962, p. 13.
- PRESNER Todd, SHEPARD David, KAWANO Yoh, *HyperCities: Thick Mapping in the Digital Humanities*, Cambridge (USA), Harvard University Press, 2014, p. 69.
- RAUSA Giuseppe, SALVEGHI Willy, “Cinema Pathé – cinema Orfeo – Orfeo Multisala”, consultato il 31/8/2023, http://www.giusepperausa.it/cinema_orfeo.html
- RAUSA Giuseppe, SALVEGHI Willy, “Cineteatro Dal Verme”, consultato il 3/8/2023, http://www.giusepperausa.it/cinema_dal_verme.html
- RAUSA Giuseppe, FERRARI Marco, SALVEGHI Willy, “Cinema S. Radeconda – cinema Odeon”, consultato il 25 agosto 2023, http://www.giusepperausa.it/cinema_odeon.html
- RIDGE Mia, LAFRENIERE Don, NESBIT Scott, «Creating deep maps and spatial narratives through design», *International Journal of Humanities and Arts Computing*, 2013, VII/1-2.

ROBERTS Les, «Preface: deep mapping and spatial anthropology», in L. Roberts (a cura di), *Deep mapping*, MDPI, Basilea, 2016, pp. VII-XV.

ROBERTS Les, COHEN Sara, «Unauthorising popular music heritage: outline of a critical framework», *International Journal of Heritage Studies*, XX/3, 2014, pp. 241-261.

ROBERTS Les, «Talkin bout my generation: popular music and the culture of heritage», *International Journal of Heritage Studies*, XX/3, 2014, pp. 262-280.

ROSCH Eleanor, «Cognitive representations of semantic categories», in *Journal of experimental psychology: general*, CIV/3, 1975, pp. 192-233.

ROSSARI Augusto, «Trasformazione del territorio. Milano 1961-2020», Milano Attraverso, consultato il 2 agosto 2023, <https://www.milanoattraverso.it/territorio/>

RIDENTI Lucio, *Il Dramma*, marzo 1936.

RIZZARDI Veniero, DE BENEDICTIS Angela Ida (a cura di), *Nuova musica alla radio. Esperienze allo studio di fonologia della Rai di Milano 1954-1959*, Roma, Rai Libri, 2000.

RUBERTI Giorgio, «L'anima popolare di Volare: con Domenico Modugno nasce la canzone italiana moderna», *Musica/Realtà*, XXV\74, luglio 2004, pp. 45-67.

SALA Emilio, FERTONANI Cesare, «Per una storia della musica a Milano nel secondo dopoguerra», in O. Bossini (a cura di), *Milano laboratorio musicale del '900*, Milano, Archinto, 2009, pp. 95-98.

SALA Emilio, «Canzone nuova e identità milanese al Teatro Gerolamo (1958-1963)», *Musica/Realtà*, XXXV/107, pp. 63-76.

SCALDAFERRI Nicola, *Musica nel laboratorio elettroacustico*, Lucca, LIM, 1997.

SCHAFER R. Murray, *The soundscape: our sonic environment and the tuning of the world*, Rochester, VT: Destiny Books. 1994.

SILVA Carlo, «La notte di Milano», *Il Giorno*, 3 dicembre 1958, pp. 10-11.

SMALL Christopher, *Musicking. The meaning of performing and listening*, Middletown, Wesleyan University Press, 1998.

SONNINO Eugenio, *La popolazione italiana dal Medioevo a oggi*, Bari, Laterza, 1996.

STIMELING Travis D., *Cosmic cowboys and new hicks: the countercultural sounds of Austin's progressive country music scene*, New York, Oxford University Press, 2011.

STROHM Reinhard, *Music in late medieval Bruges*, Oxford, Clarendon Press, 1985.

SWISS Thomas, SLOOP John, HERMAN Andrew, *Mapping the beat: popular music and contemporary theory*, Malden, Blackwell, 1998.

THRIFT Nigel, *Spatial formations*, London, Sage, 1996; Mike Crang, Nigel Thrift (a cura di), *Thinking space*, Abingdon, Routledge, 2000.

TARLI Tiziano, *La felicità costa un gettone. Storia illustrata del primo rock'n'roll italiano*, Roma, Arcana, 2009.

TOMATIS Jacopo, *Storia culturale della canzone italiana*, Il Saggiatore, Milano, 2019.

VITALI Giovanni Pietro, «Rethinking Rome as an anthology: the Poeti der Trullo's street poetry», *Umanistica Digitale*, II/3, 2018, pp. 105-136.

WHITELEY Sheila, BENNETT Andy, HAWKINS Stan, *Music, space, and place: popular music and cultural identity*, Aldershot, Ashgate, 2004.

WILKINSON Mark D., DUMONTIER Michel, AALBERSBERG Ijsbrand J., et al. «The FAIR Guiding Principles for scientific data management and stewardship», in *Sci Data* 3, 160018 (2016). <https://doi.org/10.1038/sdata.2016.18>.

MATERIALI DIGITALI

NICASTRO Martin, *Milan_1958_1962_Music_Topography_of_a_City* (v1.0.0), Zenodo, <https://doi.org/10.5281/zenodo.8340459>

NICASTRO Martin, *Milan 1958-1962: music topography of a city (main dataset)*, Zenodo, <https://doi.org/10.5281/zenodo.8126445>

NICASTRO Martin, *Milan 1958-1962: music topography of a City (videomap library)*, Zenodo, <https://doi.org/10.5281/zenodo.7990185>

NICASTRO Martin, *Milan 1958-1962: music topography of a city monographic video library*, Zenodo, <https://doi.org/10.5281/zenodo.8126423>

DISCOGRAFIA

Mina, *Mina alla Bussola dal vivo*, PDU, 1968.

Mario Pezzotta e i suoi solisti, *In giro per i night clubs n.3 - Arethusa Club*, Durium, 1963