



Università di Genova

DIPARTIMENTO DI SCIENZE POLITICHE E INTERNAZIONALI
DIPARTIMENTO DI ANTICHITA', FILOSOFIA e STORIA
DIPARTIMENTO DI ITALIANISTICA, ROMANISTICA, ANTICHISSICA, ARTI e
SPETTACOLO

CORSO DI LAUREA MAGISTRALE IN INFORMAZIONE ED EDITORIA

Genovesi Season
Inchiesta sulla fuga degli artisti da Genova
Teorie e Tecniche del Linguaggio Giornalistico

Relatore

Chiar.mo Prof. Giovanni Del Giaccio

Correlatore

Chiar.ma Prof.ssa Eliana Carrara

Candidata: Maddalena Favale

A.A. 2024/2025

Meglio Genova today che Milano domani!

(HIT vol. 1)

Ringraziamenti

Chi mi conosce sa che non sono solita autocelebrarmi e che odio i ringraziamenti scritti qui, in questo modo, ma per la mia Laurea Magistrale farò un'eccezione perché, alla fine di questo percorso universitario, si è formato un discreto gruppo di persone che vale la pena ringraziare, nero su bianco, sul documento che ne attesta la mia riuscita.

Vorrei ringraziare in primis il Professor Giovanni Del Giaccio, senza il quale le prossime pagine non esisterebbero, perché ha voluto credere in questo progetto e nel significato di esso, perché ha messo in gioco tutte le sue competenze e conoscenze per aiutarmi a concluderlo e perché l'interesse con cui mi ha domandato dell'argomento è stato fondamentale per mantenere il focus sul lavoro. Non tutti avrebbero colto il significato più grande dietro a questa inchiesta, ma lei l'ha fatto.

Grazie anche alla Professoressa Eliana Carrara per la gentilezza e l'aiuto fornito durante il processo di lavoro. Incontrare professori che accolgano con lo stesso Vostro entusiasmo di lavorare ad argomenti così attuali e "fuori dall'ordinario" non è sempre scontato e io sono stata fortunata.

Grazie anche a tutti coloro che hanno partecipato come intervistati: Gorka, Vago, Silvia Nocentini, Ryan Miele, Chicuta, Akill Miami. Senza la vostra voglia di raccontarvi, la mia tesi mancherebbe di un tassello fondamentale.

Grazie ai miei genitori, Alessandra e Pierenrico, a Franci Pi, a nonna Paola e a nonno Gabriele. Solo voi sapete quanto difficile sia convincermi a fare qualcosa e quanto testarda e non collaborativa posso essere quando non voglio farla. Grazie per non aver mai perso la fiducia in me e per aver insistito, tanto, senza arrendervi davanti alla mia arrendevolezza. Grazie per aver creduto in me prima che lo facessi io stessa.

A nonna Mirka, donna nata nel periodo storico sbagliato ma con la passione viscerale per lo studio, che questo mio percorso sia anche un po' il suo.

Grazie alle mie amiche Alice, Alessia, Cecilia, Gemma, Ludovica, Nicole, Nicoletta, Redina: voi mi avete insegnato la longevità dell'amicizia e la bellezza del camminare tutte insieme lungo il percorso della vita. Siete uno dei miei vanti più grandi.

Grazie a Carolina, Giulia, Martina, Stella, Tommaso e tutti coloro che mi hanno accompagnata in questi due anni. Non avevo mai avuto un vero e proprio gruppo che vivesse gioie e dolori del percorso accademico con me e voi siete stati il gruppo perfetto con cui farlo. Senza di voi sarei ancora al terzo esame.

Infine, grazie al mio universo musicale e chiunque ne faccia parte: Vago, Noox, ma soprattutto .HIT. Ho sempre avuto la certezza che avrei fatto parte di qualcosa e voi l'avete costruito con me e intorno a me: grazie a voi ho riconosciuto il mio valore.

Sarà questa la stagione di Genova e sono emozionata all'idea che ne saremo i protagonisti indiscussi.

INDICE

Introduzione

CAPITOLO I – STORIA, CULTURA E IDENTITÀ DELLA MUSICA GENOVESE (1900–OGGI)

1.1 – La musica a Genova nel Novecento

- 1.1.1 Genova tra porto, migrazioni e cantieri navali
- 1.1.2 Le prime forme di musica popolare urbana
- 1.1.3 I locali storici del secolo scorso e la loro influenza
- 1.1.4 Impatto della modernizzazione (anni '50–'70)

1.2 – La Scuola Genovese e la cultura cantautorale

- 1.2.1 Nascita e contesto socioculturale
- 1.2.2 I protagonisti: De André, Paoli, Lauzi, Tenco
- 1.2.3 Poetica, temi ricorrenti, identità territoriale
- 1.2.4 L'eredità culturale: da modello locale a fenomeno nazionale

1.3 – Dal 1980 ai 2000: trasformazioni e contaminazioni

- 1.3.1 Rock, punk, alternative: la Genova “contro”
- 1.3.2 Le radio locali e le nuove micro-scene
- 1.3.3 Il ruolo delle prime etichette indipendenti
- 1.3.4 Dalla crisi industriale alla nascita di nuove narrazioni musicali

1.4 – La scena urbana contemporanea (dal 2010 a oggi)

- 1.4.1 Rap, trap, indie, elettronica: una nuova generazione
- 1.4.2 Gli artisti più rilevanti e i collettivi
- 1.4.3 Le piattaforme digitali e l'autoproduzione
- 1.4.4 Genova oggi: identità, immaginario urbano e appartenenza regionale

CAPITOLO II – ANALISI DEL TERRITORIO GENOVESE E DEI LIMITI STRUTTURALI

2.1 – Genova come territorio fisico e sociale

2.1.1 Morfologia urbana: una città verticale, “stretta”, frammentata

2.1.2 I quartieri e la percezione dello spazio

2.1.3 Mobilità, distanze, difficoltà logistiche

2.2 – Economia culturale e infrastrutture

2.2.1 Spazi per la musica: mappatura e analisi critica

2.2.2 Perché mancano grandi venue?

2.2.3 Ruolo del Comune, dei privati e dei centri sociali

2.3 – Perché gli artisti genovesi “fuggono” a Milano

2.3.1 Milano come polo discografico e creativo

2.3.2 Opportunità vs. limiti genovesi

2.3.3 L’immaginario del successo: perché Genova “non basta”

2.3.4 Rischio di dispersione del capitale culturale locale

CAPITOLO III – LE VOCI DELLA SCENA: LE INTERVISTE

3.1 – Introduzione alle interviste

3.1.1 Scelta dei partecipanti

3.1.2 Metodologia

3.2 – Interviste agli artisti

3.2.1 Gorka – partire

3.2.2 Vago – restare

3.2.3 Confronto incrociato: Gorka e Vago

3.3 – Interviste agli operatori del settore

3.3.1 Ryan Mieles – settore creativo e mobilità

3.3.2 Silvia ‘NoOx’ Nocentini – industria, management, policy

3.3.3 .HIT (Chicuta e Akill Miami) – collettivi, spazi, scena locale

3.4 – Conclusioni tratte dalle interviste

CAPITOLO IV – ESPERIENZA PROFESSIONALE E OSSERVAZIONE PARTECIPANTE NELLA SCENA MUSICALE GENOVESE

4.1 – Posizionamento della ricercatrice

4.2 – Produzione di eventi e limiti territoriali

4.3 – Lavorare con artisti genovesi

4.4 – Costruire una scena dal basso

4.5 – Sintesi riflessiva

Conclusioni

Bibliografia

Sitografia

Introduzione

La scena musicale genovese, negli ultimi anni, ha prodotto numerosi artisti in grado di ottenere riconoscimento a livello nazionale, in particolare nell'ambito della musica urbana e pop contemporanea: da Tedua a Bresh, da Sayf ad Alfa e Olly, i nomi sono numerosissimi e si trovano ormai da mesi in cima alle classifiche nazionali.

Parallelamente, tuttavia, si osserva una dinamica ricorrente: molti di questi artisti, nel momento in cui iniziano a costruire un percorso professionale strutturato, scelgono di trasferirsi verso altri centri culturali – in particolare Milano, riconosciuta come principale polo dell'industria musicale italiana.

Questo fenomeno solleva una questione centrale: perché Genova, pur producendo capitale culturale e artistico, fatica a trattenere e sostenere nel lungo periodo una scena musicale strutturata?

La presente ricerca nasce dall'esigenza di indagare questa tensione tra produzione culturale locale e migrazione professionale, analizzando il rapporto tra territorio, infrastrutture culturali, identità urbana e industria musicale.

Obiettivi della ricerca

L'obiettivo principale della tesi è analizzare le cause strutturali, culturali e territoriali che rendono difficile, per molti artisti genovesi, costruire una carriera musicale restando nel contesto locale.

In particolare, il lavoro intende:

- ricostruire l'evoluzione storica della produzione musicale genovese dal Novecento a oggi;
- analizzare le caratteristiche territoriali, sociali ed economiche della città e il loro impatto sulla produzione culturale;
- indagare, attraverso interviste qualitative, le esperienze dirette di artisti e operatori del settore;
- valutare il rapporto tra identità territoriale e mobilità professionale nel contesto delle industrie culturali contemporanee.

Domande di ricerca

La ricerca si articola attorno a una domanda principale:

Perché Genova, pur producendo artisti rilevanti, non riesce a trattenere e sostenere una scena musicale strutturata?

Da questa derivano alcune domande secondarie:

- Quali fattori territoriali e infrastrutturali influenzano lo sviluppo della scena musicale genovese?
- In che modo la centralizzazione dell'industria musicale a Milano condiziona le scelte di carriera degli artisti?
- Quale ruolo giocano identità territoriale e appartenenza regionale nella costruzione dei percorsi artistici?
- Quali strategie emergono, dal basso, per costruire alternative al modello centralizzato?

Metodologia

La ricerca adotta un approccio qualitativo e interdisciplinare, combinando analisi storico-culturale, studio del territorio urbano e raccolta di dati empirici attraverso interviste semi-strutturate.

Il lavoro si sviluppa su tre livelli:

1. Un'analisi storica attraverso lo studio dell'evoluzione della musica genovese dal Novecento a oggi;
2. Un'analisi territoriale attraverso lo studio della morfologia urbana, delle infrastrutture culturali e delle politiche locali;
3. Un'analisi empirica attraverso interviste ad artisti e operatori della scena musicale genovese contemporanea.

Le interviste costituiscono il principale strumento di raccolta dati per la parte empirica della ricerca e verranno utilizzate non come semplice documentazione narrativa, ma come materiale interpretativo per comprendere dinamiche strutturali e culturali.

Stato dell'arte e rilevanza scientifica

Gli studi sulla musica italiana si sono concentrati storicamente su movimenti artistici specifici o su analisi di genere musicale, mentre più limitati risultano gli studi che mettono in relazione produzione musicale, territorio urbano e strutture dell'industria culturale a livello locale.

La presente ricerca si inserisce quindi all'interno di un filone interdisciplinare che combina studi culturali, sociologia urbana e analisi delle industrie creative, proponendo un caso studio specifico su Genova come città culturalmente produttiva ma industrialmente periferica rispetto ai principali poli nazionali.

Struttura del lavoro

La tesi si articola in quattro capitoli principali:

Il Capitolo I ricostruisce l'evoluzione storica della musica genovese dal Novecento a oggi, analizzando il rapporto tra produzione musicale e trasformazioni sociali e culturali della città.

Il Capitolo II analizza il territorio genovese dal punto di vista urbano, economico e infrastrutturale, con particolare attenzione alle condizioni che influenzano la produzione culturale e musicale.

Il Capitolo III presenta l'analisi basata sulle interviste qualitative ad artisti e operatori del settore, con l'obiettivo di comprendere dall'interno le dinamiche di mobilità professionale e costruzione delle carriere musicali.

Il Capitolo IV, infine, discute i risultati della ricerca e aggiunge il punto di vista dell'autrice, fornendo la propria esperienza come ulteriore fonte di testimonianza per il lavoro sulla scena genovese.

CAPITOLO I – STORIA, CULTURA E IDENTITÀ DELLA MUSICA GENOVESE (1900 – OGGI)

*Con quella faccia un po' così / Quell'espressione un po' così / Che abbiamo noi che abbiamo visto Genova...*¹

1.1 – La musica a Genova nel Novecento

L'identità portuale genovese caratterizza la città sin da prima dell'inizio del XX secolo: un organismo vivo, in continuo movimento, fatto di flussi umani incessanti che lasciano sfumare il confine tra centro e periferia. Nel 1900, nel porto transitano infatti migliaia di migranti diretti verso le Americhe, marinai provenienti da tutto il Mediterraneo, operai dei cantieri navali e lavoratori dell'industria metalmeccanica. Le statistiche consolidate del Comune mostrano come Genova fosse, già nei primi decenni del secolo, uno dei principali scali europei, con un volume di traffico merci e passeggeri in costante crescita.²

È in questo contesto che si forma la prima identità sonora cittadina. Il paesaggio acustico di Genova, infatti, non nasce nei teatri o nelle accademie – che pure esistono, ma restano appannaggio delle élite – ma nei vicoli della città, nelle trattorie, negli spazi informali frequentati dai lavoratori del porto. Pare quasi strano pensare che un'intera tradizione musicale possa essere nata dai bassifondi, ed è proprio questo che rende speciale Genova. La musica, qui, nasce come linguaggio della comunità, un modo per stare insieme dopo il turno in banchina, per raccontare la notte, per contrastare la difficoltà della vita nei quartieri popolari.

Testimonianze dell'epoca parlano di fisarmoniche consumate, chitarre “sorde”, melodie semplici, spesso apprese a orecchio, e di repertori eterogenei: si mescolano antichi canti marinari a motivi popolari liguri, ballate provenienti dalla tradizione mediterranea a brani americani arrivati sulle navi. Non esiste un'unica “musica genovese”, ma una pluralità di micro-tradizioni urbane. Ciò che le accomuna è l'ambiente: l'osteria, il porto, la strada. È lì che nasce una delle caratteristiche più durevoli della cultura musicale cittadina: l'attenzione alla narrazione. Genova canta storie prima ancora che melodie³, e questa rimarrà, ancora fino ad

¹ Paolo Conte, *Genova per noi*, 1975, Sony Music Entertainment Italy.

² I dati sul porto di Genova sono tratti da *I numeri e la storia del porto di Genova* (2004), curato da Paolo Arvati ed Enrico Molettieri con saggio introduttivo di Maria Elisabetta Tonizzi / edito da Sistema Statistico Nazionale.

³ Informazioni demografiche e sulla popolazione cittadina: *Novecento genovese. Genova attraverso i censimenti 1951-2001*, Unità Organizzativa Statistica Comune di Genova.

oggi, una delle più grandi caratteristiche di quella che è la musica genovese: quella di venire dalla strada e di voler raccontare la strada.

1.1.1 Genova tra porto, migrazioni e cantieri navali

Genova fu Repubblica Marinara dal X al XVIII secolo, ed è normale perciò che nel Novecento la sua importanza sia la medesima, se non maggiore. Il suo porto, antico e strategico, è da sempre al centro di flussi di merci e persone: marinai, migranti, lavoratori navali transitano continuamente, rendendola un punto nevralgico di scambi non soltanto di merci, ma di esperienze umane.⁴

Parallelamente, sulla sponda occidentale del tessuto cittadino, sorgono i cantieri navali, tra cui quelli dell'Ansaldo, che diventeranno pilastri dell'industria genovese. L'Ansaldo, fondata nel 1853, estende le sue attività alla cantieristica navale: nei suoi stabilimenti di Sampierdarena e Sestri Ponente si sviluppano officine per la riparazione e costruzione navale.⁵ L'archivio storico della Fondazione Ansaldo contiene disegni tecnici dei cantieri di Sestri Ponente risalenti ai primi decenni del Novecento.⁶

Questi cantieri non solo hanno un peso economico enorme, ma modellano anche la vita sociale della città. I lavoratori navali vivono nelle delegazioni e nei quartieri vicini al porto; le loro storie di fatica, migrazione, lavoro e comunità diventano parte integrante del tessuto urbano. In un incontro del 2022 promosso dal Comune di Genova si ricorda che gli edifici del vecchio cantiere Ansaldo Cerusa sono stati convertiti in biblioteca e teatro, segno tangibile del rapporto tra passato industriale e nuova funzione culturale.⁷

Il porto e i cantieri non sono quindi solo luoghi di produzione, ma anche fucine di identità. In quegli ambienti nascono relazioni, reti sociali e una cultura di bordo che permea la città: un mondo in cui il canto, seppure non sempre formalizzato, si intreccia con la vita quotidiana.

⁴ Franco Bampi, *Storia del porto di Genova*, sezione *La storia del Porto*.

⁵ Ilaria Ugolini, *Ansaldo e la tradizione cantieristica genovese*, DailyNautica.

⁶ Archivio Fondazione Ansaldo, *Cantieri navali di Sestri Ponente*.

⁷ Comune di Genova – evento *Dai cantieri navali ai cantieri della cultura* del 03.11.22: Biblioteca Benzi / Capannoni Ansaldo Cerusa.

1.1.2 Le prime forme di musica popolare urbana

A Genova come in gran parte della Liguria, la tradizione musicale popolare ha radici profonde e diffuse, ed è legata fortemente al contesto sociale: il mare, i borghi marinari, le comunità portuali. Nasce e si diffonde tutto un patrimonio di canti trasmessi oralmente.⁸

Tra queste tradizioni si contano, per esempio, i *trallallero* e i canti marittimi che riflettono l'esperienza del lavoro, dell'emigrazione e della vita di bordo. Tali canti sono documentati nel repertorio della canzone popolare ligure inserito nel portale della Canzone Italiana, promosso dal MiBACT.⁹ Questo repertorio è parte del patrimonio musicale che ha nutrito, nel corso degli anni, anche le generazioni successive di autori genovesi.

Questi brani non erano nati per i palchi ma per essere cantati in occasioni conviviali: nei cortili, nei caruggi, durante feste di quartiere o in momenti di socialità popolare. Questa dimensione “comunitaria” del canto ha plasmato un immaginario culturale che valorizza la narrazione: raccontare storie di vita, di mare, di partenze e ritorni.

È da queste radici che nascono molti elementi che più tardi saranno assorbiti dalla canzone d'autore: l'uso del locale come scenario emotivo, la parola come protagonista, l'identità geografica come tema ricorrente.

1.1.3 I locali storici del secolo scorso e la loro influenza

Nonostante la difficoltà a trovare documentazione su grandi “dance-hall popolari” genovesi nei decenni centrali del Novecento, esistono tuttavia luoghi reali che hanno avuto (e continuano ad avere) un peso significativo nella musica cittadina.

Il Louisiana Jazz Club è uno di questi: fondato nel 1964, è attivo ancora oggi e rappresenta una delle più longeve istituzioni jazzistiche di Genova.¹⁰ Il club è stato fondato da Fausto Rossi e Carlo Besta e ha avuto diverse sedi (via Galata, Palazzo Ducale, Teatro dei Mutilati) prima di stabilirsi in via San Sebastiano.¹¹

⁸ Liguria Oggi, *Canzoni popolari della Liguria sul portale della Canzone Italiana* (MiBACT), repertorio dei canti popolari liguri.

⁹ Portale della Canzone Italiana, per il repertorio ligure (trallallero, canti marittimi, ecc.), come citato da Liguria Oggi.

¹⁰ Louisiana Jazz Club, sito ufficiale.

¹¹ Ligurianotizie, *Louisiana Jazz Club, stasera riparte la stagione con l'Empty-ty Trio*, 12 settembre 2025.

Un'altra dimensione storica è quella del canto popolare e corale: ad esempio, il “Coro Monti Liguri” è attivo da molti anni e partecipa a eventi istituzionali. In un comunicato del Comune di Genova, il coro viene citato per il suo contributo al recupero dei canti popolari in lingua genovese / ligure.¹²

Anche il gruppo La Rionda, fondato successivamente (non nel pieno Novecento, ma come associazione culturale), merita menzione: si occupa di ricerca e recupero dei canti tradizionali liguri, inclusi quelli marinari e dei lavoratori.

Questi spazi e gruppi sono testimoni reali della persistenza di una tradizione musicale popolare urbana che dialoga con la modernità.

1.1.4 Impatto della modernizzazione (anni '50–'70)

Negli anni Cinquanta e Sessanta Genova vive un profondo cambiamento: la sua fisionomia urbana, sociale ed economica si trasforma in modo irreversibile e queste trasformazioni vanno inevitabilmente ad influenzare anche il panorama musicale cittadino.

Uno dei segni più evidenti della modernizzazione è il consolidamento di spazi culturali “alternativi” a quelli istituzionali come può essere un teatro: è già stato citato il Louisiana Jazz Club che con il tempo era diventato, a tutti gli effetti, un punto di riferimento per la musica dal vivo. Il club, tuttora attivo, ha ospitato musicisti jazz nazionali e internazionali e rappresenta una continuità nel tempo per la cultura musicale genovese. Il fatto che un locale dedicato al jazz nasca in quegli anni — in una città che non era tradizionalmente considerata “metropoli jazz” — è indice della trasformazione culturale in atto.

Parallelamente, la modernizzazione industriale della città non rallenta: i cantieri navali continuano ad essere un pilastro dell'economia genovese, ma con modalità mutate rispetto al dopoguerra. Il lavoro operaio, le tensioni sociali e le nuove modalità di vita urbana creano una comunità che ha anche voglia e bisogno di luoghi di aggregazione culturale, non solo di ristoro o relax.

In questo scenario, l'ascolto musicale non è più solo legato alle tradizioni popolari o al canto spontaneo nei vicoli: emerge una dimensione “consapevole” dell'aggregazione musicale. Il jazz

¹² Comune di Genova, *Musica e tradizioni, venerdì 19 maggio al Salone di Rappresentanza il "Concerto del Canzoniere" del Coro Monti Liguri*, 16 maggio 2023.

— già simbolo di modernità e internazionalità — diventa un medium per costruire identità culturali nuove, sociali, urbane. Genova, pur mantenendo un forte legame con la sua vocazione portuale e operaia, inizia a guardare altrove, verso linguaggi espressivi più sofisticati che però restano profondamente connessi con la vita quotidiana della città.

Cosa avrebbe potuto fare alla fine degli anni Cinquanta un giovane nottambulo, incazzato, mediamente colto, sensibile alle vistose infamie di classe, innamorato dei topi e dei piccioni, forte bevitore, vagheggiatore di ogni miglioramento sociale, amico delle bagasce, cantore feroce di qualunque cordata politica, sposo inaffidabile, musicomane e assatanato di qualsiasi pezzo di carta stampata? Se fosse sopravvissuto e gliene si fosse data l'occasione, costui, molto probabilmente, sarebbe diventato un cantautore. Così infatti è stato, ma ci voleva un esempio.

Fabrizio De André¹³

¹³ Citazione presente sul sito ufficiale di Fabrizio De André, la provenienza è dubbia.

1.2 – La *Scuola Genovese* e la cultura cantautorale

1.2.1 Nascita e contesto socioculturale

L'origine della *Scuola Genovese* non va intesa semplicemente come un fenomeno locale, ma come un intreccio fra il contesto socioculturale della città e le strutture dell'industria discografica nazionale, prevalentemente localizzate a Milano. Questa divisione è la prima delle similitudini con l'attualità, nonché il soggetto principale di questa tesi di laurea.

Come detto in precedenza il tessuto urbano e sociale di Genova, che includeva il porto, le migrazioni, le periferie e la vita di quartiere, forniva gli argomenti principali dello *storytelling* di quel periodo (storie di marginalità, mare, emigrazione, lavoro) ma la trasformazione di quella materia in canzoni “ufficiali” passava attraverso canali nazionali: etichette discografiche, produttori, studi di registrazione. In questo senso, per molti artisti genovesi — tra cui Gino Paoli, Luigi Tenco e Fabrizio De André — la migrazione artistica a Milano fu quasi obbligata. I motivi erano molteplici, e non si discostano molto da quelli per cui, ancora oggi, gli artisti migrano verso la meneghina. La prima motivazione è la locazione di Dischi Ricordi, etichetta discografica con sede a Milano, che negli anni '60 pubblicò dischi di Paoli, Tenco, Bindi, De André e altri. I concerti, inoltre, insieme a distribuzioni, radio e promozione passavano da Milano, che fungeva da nodo centrale per la musica leggera e la canzone d'autore. Questo creò una struttura che andava ad “assorbire” i talenti delle province — compresa Genova — offrendo possibilità di emergere su scala nazionale (come oggi). Di conseguenza, in questa dinamica, la *Scuola Genovese* appare meno come scuola territoriale e più come un gruppo di autori generati a Genova ma coagulati dall'industria discografica italiana.

Questo spiega perché, per molti, il riconoscimento della *Scuola* avvenne solo dopo che i dischi furono pubblicati, distribuiti e ascoltati a livello nazionale. Non era un movimento preorganizzato, ma un insieme di biografie che convergevano su Milano grazie alle logiche industriali della musica.

1.2.2 I protagonisti: De André, Paoli, Lauzi, Tenco

Quando si parla di *Scuola Genovese*, l'attenzione critica si concentra su un gruppo ristretto di cantautori che, pur non costituendo un movimento organizzato né un collettivo formalizzato, condivisero un tempo storico, una città e la sensibilità comune che quella città trasmette. Fabrizio De André, Gino Paoli, Bruno Lauzi e Luigi Tenco vengono generalmente indicati

come il nucleo principale di questa esperienza, accomunati non tanto da uno stile uniforme, quanto da un'origine territoriale e da un percorso di formazione che affonda le radici nella Genova del secondo dopoguerra.

Come spiegato, Genova, negli anni Cinquanta e Sessanta, non è una città culturalmente isolata: il porto, i flussi migratori, la presenza di marinai e lavoratori provenienti da contesti diversi favoriscono una circolazione di linguaggi, musiche e immaginari che influiscono profondamente sulla formazione di questi autori. Come rilevato in studi e materiali istituzionali dedicati alla canzone genovese, il contesto urbano rappresenta un elemento strutturale nella crescita di questa generazione di artisti, che vive la città non come semplice sfondo, ma come spazio quotidiano di relazioni, incontri e conflitti¹⁴. Questi autori, infatti, danno vita a un “controcanto” degli anni Sessanta, opponendosi a quella sensazione generale di benessere dovuto al periodo storico e raccontando, piuttosto, di malinconia, rabbia, ribellione, ispirando una generazione di cantautorato che si svilupperà in tutta Italia (Gaber, Guccini, Dalla, De Gregori...) e diverrà il genere più importante del '900.

Fabrizio De André, nato a Genova il 18 febbraio 1940, cresce in un ambiente borghese ma sviluppa fin da giovane un forte interesse per le realtà marginali, per ciò che viene trascurato dalla società, per una narrazione alternativa rispetto a quella dominante. Le sue prime esperienze musicali avvengono tra la fine degli anni Cinquanta e i primi Sessanta, in un periodo in cui la canzone italiana è ancora fortemente legata a modelli melodici tradizionali, e infatti inizialmente De André si muove all'interno di questo sistema, ma già nelle prime composizioni emerge una distanza tematica e narrativa che lo distingue. La sua appartenenza alla *Scuola Genovese* non è data tanto da una partecipazione collettiva attiva, quanto dal riconoscimento a posteriori della comune matrice territoriale e culturale citata in precedenza¹⁵.

Gino Paoli, nato a Montefalcone il 23 settembre 1934, non nasce a Genova ma vi si trasferisce da bambino. Viene infatti comunemente associato alla *Scuola Genovese* per il ruolo centrale che la città ha avuto nella sua formazione artistica. Negli anni Cinquanta, infatti, frequenta ambienti musicali e culturali genovesi, entrando in contatto con altri giovani autori e musicisti. Il suo trasferimento a Milano nel 1953, per studiare all'Accademia di Arte Drammatica di Giorgio Strehler, dove firma con Dischi Ricordi (casa discografica attiva dal 1958 al 1994),

¹⁴ Comune di Genova, *Genova. Parole & Musica. La canzone d'autore genovese*, dossier istituzionale.

¹⁵ Treccani, *Fabrizio De André*, Dizionario Biografico degli Italiani.

segna l'inizio di una carriera di grande successo, ma le sue prime canzoni conservano un legame evidente con l'esperienza urbana genovese, in particolare per l'attenzione ai sentimenti individuali e alla dimensione intima della narrazione¹⁶.

Bruno Lauzi rappresenta una figura di raccordo tra diverse anime della Scuola. Nato ad Asmara, in Eritrea, l'8 agosto 1937, ma cresciuto a Genova, Lauzi è spesso ricordato come uno dei testimoni più lucidi di quell'ambiente culturale. In diverse interviste e testimonianze ha sottolineato come la cosiddetta *Scuola Genovese* non fosse percepita dai protagonisti come un gruppo strutturato, ma come una coincidenza di percorsi individuali che si intrecciavano nello stesso spazio urbano e nello stesso periodo storico¹⁷. La sua esperienza mette in luce il carattere spontaneo e non programmatico del fenomeno.

Luigi Tenco, infine, incarna forse la componente più inquieta e problematica della medesima scuola. Nato il 21 marzo 1938 e cresciuto tra la Liguria e il Piemonte, Tenco entra giovanissimo nel circuito musicale genovese, partecipando anche a formazioni jazz amatoriali attive in città. Il suo rapporto con l'industria discografica, sviluppato principalmente a Milano, è segnato da tensioni e incomprensioni che riflettono il difficile equilibrio tra ricerca artistica e logiche di mercato. La sua vicenda personale e artistica contribuisce in modo decisivo a costruire l'immaginario critico attorno alla Scuola Genovese, soprattutto per quanto riguarda il rapporto tra autenticità espressiva e successo commerciale¹⁸.

Sono da citare, oltre a loro, Umberto Bindi, Ivano Fossati, i fratelli Reverberi, Sergio Endrigo, Pietro Ciampi, Giorgio Calabrese. Nel loro insieme, questi autori non costituiscono una "scuola" in senso didattico o ideologico, ma piuttosto un nucleo generazionale che condivide una formazione urbana comune e un momento storico di profonda trasformazione della canzone italiana. La loro importanza risiede nel fatto che, partendo da un contesto periferico rispetto ai centri decisionali dell'industria culturale, riescono a imporsi come figure centrali del panorama nazionale, aprendo la strada a un nuovo modo di intendere il ruolo dell'autore-interprete.

1.2.3 Poetica, temi ricorrenti, identità territoriale

La produzione dei cantautori associati alla cosiddetta *Scuola Genovese* si caratterizza per una poetica che intreccia fortemente narrazione personale, condizione sociale e spazio urbano.

¹⁶ Gino Paoli – *biografia e contesto storico*, Ondarock.

¹⁷ Bruno Lauzi, *dichiarazioni e biografia*, Treccani / Wikipedia con rimandi a interviste.

¹⁸ Treccani, *Luigi Tenco*, Dizionario Biografico degli Italiani.

Queste tre dimensioni si fondono nei testi e nelle scelte musicali di Faber (Fabrizio De André), Gino Paoli, Bruno Lauzi e Luigi Tenco, dando alla loro opera una coerenza interna che va oltre la semplice appartenenza geografica.

Genova è uno degli elementi ricorrenti degli autori citati. La città emerge non come paesaggio di sfondo, ma come presenza viva nei testi e nelle immagini delle canzoni. L'idea di Genova non è solo topografica: è carica di memoria, relazioni sociali e tensioni esistenziali. Il sito ufficiale turistico di Genova¹⁹ descrive questa connessione sottolineando come le strade della città, i vicoli e i luoghi (come Via del Campo) siano diventati palcoscenico narrativo per molti brani dei cantautori, in particolare De André. Queste aree urbane, con la loro struttura complessa, riflettono nelle canzoni le contraddizioni della vita quotidiana, i rapporti di classe e l'emarginazione sociale (temi che, non a caso, rivediamo in pari quantità tutt'oggi nell'*hip hop*).

Fabrizio De André, ad esempio, utilizza luoghi specifici come Via del Campo e la "città vecchia" per raccontare storie di marginalità, prostituzione e povertà con un'umanità estrema. In canzoni come *La città vecchia* e *Via del Campo* la città diventa personaggio di un romanzo corale, in cui figure marginali non sono semplici simboli ma soggetti narrativi dotati di voce propria.

L'analisi testuale delle opere dei cantautori genovesi rivela inoltre una costante tensione verso la rappresentazione di persone e situazioni normalmente trascurate dal *mainstream* musicale dell'epoca. Questo approccio è descritto anche in letteratura critica sulla canzone italiana: i testi non si limitano a temi amorosi tradizionali, ma esplorano la condizione umana nelle sue molteplici forme, spesso a partire dalla società e dai suoi margini.

La ricerca di una "verità emotiva" piuttosto che di una narrativa facile o moralista distingue queste opere. De André, ad esempio, racconta la vita dei personaggi marginali e lo fa con un linguaggio narrativo e poetico che pone l'accento sull'esperienza vissuta e sulla soggettività di ciascun personaggio, che siano essi prostitute, vagabondi o lavoratori di strada. Lui stesso, d'altronde, viveva quelle realtà nel suo quotidiano; perciò non poteva fare a meno di descriverle e di denunciarle nei suoi testi.

¹⁹ *Note Genovesi tra i caruggi: sulle strade dei cantautori della Città Vecchia*, a cura di Enjoy Genova, visitgenova.it, 30 giugno 2019.

Parallelamente alle storie di marginalità e urbanità, i cantautori genovesi affrontano tematiche esistenziali profonde: Luigi Tenco, come evidenziato dalla critica musicale, affronta spesso nei suoi testi i grandi interrogativi sul senso della vita, sul rapporto tra individuo e società, e sull'alienazione moderna, facendo emergere una dimensione quasi filosofica della canzone.

Gino Paoli, pur muovendosi inizialmente su territori più legati alla canzone d'amore popolare, contribuisce alla trasformazione del linguaggio emotivo della canzone italiana spingendosi verso un'espressività più autentica e diretta, riconoscibile in testi come *Il cielo in una stanza* o *Sapore di sale*.

I cantautori, peraltro, associano spesso alle narrazioni tematiche italiane influenze culturali provenienti dal mondo francese e anglofono, che si traducono in scelte lessicali e stilistiche non tipicamente italiane. Questo elemento di contaminazione riflette un'apertura culturale che deriva sia dall'esposizione a media internazionali sia dalla posizione di Genova come città portuale apertissima agli scambi.

In alcuni casi, come nel brano *Crêuza de mă* di De André (in collaborazione con Mauro Pagani), il testo e l'ambientazione richiamano direttamente la vita dei marinai e degli abitanti legati alla dimensione portuale, assorbendo anche suoni e ritmi non convenzionali per la musica leggera italiana dell'epoca.

Un altro elemento che affiora nella poetica di alcuni brani è l'utilizzo del dialetto genovese o di costruzioni linguistiche radicate nel contesto locale. Brani come *Ma se ghe penso* di Lauzi o la stessa *Crêuza de mă*, pur precedendo l'epoca dei cantautori, costituiscono un simbolo forte della continuità tra cultura popolare tradizionale e moderno cantautorato: la voce di Genova è linguistica oltre che tematica e spaziale.

1.2.4 L'eredità culturale: da modello locale a fenomeno nazionale

La cosiddetta *Scuola Genovese* non si esaurisce nella stagione storica che l'ha generata, ma anzi, il suo peso culturale emerge con maggiore chiarezza proprio sul lungo periodo, quando le esperienze individuali dei cantautori vengono riconosciute come un punto di svolta nella storia della canzone italiana. L'eredità di questo nucleo di artisti consiste soprattutto nell'aver contribuito a ridefinire il ruolo del cantautore, trasformando la funzione della canzone da quella di puro intrattenimento a strumento di espressione personale, sociale e narrativa.

A partire dagli anni Sessanta, la diffusione nazionale delle opere di De André, Paoli, Tenco e Lauzi, resa possibile dall'industria discografica, con sede prevalentemente a Milano, porta elementi tipicamente legati al contesto genovese dentro un circuito culturale più ampio. Le tematiche, le immagini urbane, il linguaggio diretto e talvolta spigoloso entrano nel patrimonio condiviso della musica italiana, superando i confini regionali. Come sottolinea la Treccani nella voce dedicata alla canzone d'autore, proprio in quegli anni si afferma una nuova centralità dell'autore come figura intellettuale, capace di incidere sul dibattito culturale nazionale²⁰.

In questo processo, la "genovesità" perde progressivamente la sua dimensione esclusivamente territoriale per diventare modello esportabile. Non è, ovviamente, la città di Genova in sé a essere imitata, ma un modo di concepire la canzone: l'attenzione al testo, la centralità della parola e il rifiuto di una narrazione edulcorata della realtà. Questo modello viene recepito da altri cantautori italiani negli anni successivi, anche lontani geograficamente dalla Liguria: studi e ricostruzioni storiche sulla canzone italiana individuano nella *Scuola Genovese* uno dei principali antecedenti della stagione cantautorale che attraverserà gli anni Settanta.

Un elemento chiave dell'eredità della *Scuola* è la legittimazione culturale della canzone. Autori come De André, Paoli e Tenco vengono progressivamente riconosciuti non solo come musicisti, ma come figure di rilievo letterario e sociale. Questo processo è evidente nella crescente attenzione accademica, nelle pubblicazioni critiche e nella presenza stabile di questi autori nei programmi scolastici e universitari. La stessa città di Genova, negli anni, ha istituzionalizzato questa eredità attraverso iniziative culturali, eventi commemorativi e percorsi dedicati, come dimostrano i numerosi progetti promossi dal Comune e documentati dalla stampa locale.

Tuttavia, la trasformazione della *Scuola Genovese* in fenomeno nazionale non è priva di ambiguità. Se da un lato il riconoscimento ha contribuito a valorizzare l'esperienza genovese, dall'altro ha prodotto una sorta di cristallizzazione simbolica. La *Scuola* viene spesso raccontata come un momento irripetibile, legato a un'epoca conclusa, più che come un processo culturale capace di rigenerarsi. Questa narrazione rischia di isolare l'esperienza storica dei cantautori genovesi dal presente, rendendola un riferimento quasi mitico, ma difficilmente traducibile in continuità concreta per le generazioni successive.

²⁰ *Canzone d'autore*, Treccani Enciclopedia italiana.

È significativo che molti artisti genovesi delle epoche successive vengano costantemente messi a confronto con quel modello, spesso percepito come ingombrante. La *Scuola Genovese* diventa così una eredità identitaria forte, ma anche un termine di paragone difficile da superare. In questo senso, la sua trasformazione in fenomeno nazionale coincide con una perdita di centralità del territorio come luogo di produzione musicale autonoma: il riconoscimento passa sempre attraverso circuiti esterni, in particolare quelli milanesi, replicando dinamiche già presenti all'epoca dei primi cantautori.

In conclusione, l'eredità culturale della *Scuola Genovese* può essere letta come un doppio movimento. Da un lato, essa ha contribuito in modo decisivo alla maturazione della canzone d'autore italiana, influenzando linguaggi, temi e ruoli dell'artista. Dall'altro, ha lasciato in sospeso una questione che resta centrale ancora oggi: come trasformare una forte identità musicale locale in un ecosistema culturale duraturo, capace di sostenere nuove generazioni senza costringerle a cercare altrove il proprio riconoscimento.

1.3 – Dal 1980 ai 2000: trasformazioni e contaminazioni

1.3.1 Rock, punk, *alternative*: la Genova “contro”

Negli anni Ottanta e Novanta la scena musicale genovese vive una fase di profonda trasformazione. Dopo la centralità culturale della *Scuola Genovese* di cantautori, infatti, l'orizzonte musicale cittadino comincia a diversificarsi: emergono pratiche legate al rock, al punk, all'*alternative* e a forme ibride che si sviluppano non più solo sulla base di una tradizione cantautorale, ma come risposta di una generazione di giovani che sente il bisogno di esprimere un disagio politico, sociale e culturale. Non è una caratteristica solo di Genova: questa tensione verso pratiche di rottura è parte di una più ampia *cultura contro* che attraversa Europa e Stati Uniti negli anni successivi alla prima ondata *punk*. Nel contesto genovese, si manifesta con caratteristiche proprie e modalità locali di produzione culturale.

Il *punk* è uno dei termini chiave per interpretare questo cambiamento. Il movimento *punk*, nato nel Regno Unito e negli Stati Uniti a fine anni Settanta, giunge anche a Genova nei primi anni Ottanta, integrandosi con la scena giovanile e con una cultura underground che rifiuta la commercializzazione e la musica “ufficiale”. Secondo un articolo pubblicato da *Internazionale*, l'arrivo del punk a Genova tra il 1981 e il 1983 segue esattamente l'ondata internazionale, con giovani che abbracciano un linguaggio espressivo critico verso le istituzioni, l'industria

culturale e i modelli musicali dominanti dell'epoca. Tutto ciò che, a dire il vero, la città aveva già assaggiato con i cantautori di cui abbiamo parlato prima, che erano evidentemente avanti per il loro periodo. Tale diffusione, comunque, non avviene attraverso i canali mainstream, ma tramite piccoli circuiti di concerti, autogestione e diffusione orale di registrazioni e materiali DIY (*do-it yourself*).²¹

Un esempio tangibile di questa prima ondata giovanile è rappresentato dai *Dirty Actions*, gruppo *punk* nato a Genova nel 1979. La band, emersa proprio alla fine degli anni '70, rappresenta l'integrazione della comunità musicale locale con i linguaggi *post-punk* e *new wave* europei. I *Dirty Actions* partecipano alla compilation *Rock '80* della Cramps Records nel 1980, un evento che testimonia la presenza genovese nel circuito *punk* italiano dei primi periodi.

Parallelamente all'esperienza *punk*, la scena *rock* genovese di quegli anni vede la formazione di gruppi come i *The Five Faces*, attivi dal 1980, che fondono elementi di *rock* e *punk* e producono materiale in modo indipendente, spesso autoprodotta su cassetta, come avveniva nella cultura *post-punk DIY* europea e italiana.

La persistenza di queste pratiche negli anni Novanta si evidenzia anche nella proliferazione di festival e iniziative dedicate alle sonorità *alternative*, *punk*, *hardcore* e *indie*. Il Festival delle Periferie, per esempio, organizzato dall'Associazione Culturale *Metrodora* a Villa Rossi a Sestri Ponente, è uno dei casi più emblematici di come questi generi musicali continuino a circolare nei circuiti locali a partire dagli anni Duemila, ma con radici radicate negli anni Novanta e oltre. Durante questo festival possiamo assistere a molteplici serate dedicate ai generi nominati in precedenza, e questo testimonia la permanenza di una scena *contro* che resiste alla logica commerciale e individua negli spazi periferici della città un terreno di sperimentazione e socialità.

È importante, comunque, osservare che l'esperienza *punk* e *rock* genovese non si riduce alla mera imitazione di modelli stranieri, ma assume forme composite in relazione ai contesti sociali locali. Nel quadro più recente, esiste anche traccia di una scena *punk* locale che tenta di rinnovarsi: interviste a membri di band contemporanee come i *Cocks* attestano come, anche nel XXI secolo, gli echi del *punk* storico continuino a permeare l'esperienza musicale di giovani a Genova. In questa prospettiva, gruppi emergenti e collettivi locali vedono nella scena *punk*, pur

²¹ Internazionale, *Quando il punk arrivò a Genova*, 2017.

non essendo numericamente dominante, un punto di riferimento culturale e sociale per la costruzione di identità autonome e di comunità dal basso.²²

In questa ricomposizione storica, la componente *rock* alternativo e *punk* diventa un simbolo di resistenza culturale: esprime insofferenza verso le strutture dominanti, critica sociale e una ricerca di spazi di aggregazione non istituzionali. Nonostante le difficoltà di documentazione rispetto ad altre città italiane, come potrebbero essere Bologna o Milano, la scena genovese dimostra una vitalità costante grazie alla produzione dal basso, alla frequente autogestione di eventi e alla capacità di rinnovarsi generazionalmente. Insomma, si può dire che non sia il genere che faccia la città ma che ritroviamo elementi comuni dovuti, forse, proprio alla città stessa, che è talmente forte e viva da tenere in piedi anche i generi meno popolari a costo di mantenere integre quell'ideologia e critica sociale che inevitabilmente si formano tra le sue strade.

1.3.2 Le radio locali e le nuove micro-scene

Negli anni Ottanta e Novanta le radio libere, emerse in Italia dopo l'apertura dei sistemi di trasmissione privata del 1976, svolgono un ruolo decisivo nella circolazione di musica alternativa e nella creazione di micro-scene autonome. Sebbene non esista una documentazione accademica estesa dedicata specificamente alle radio locali genovesi, è possibile ricostruire alcune dinamiche grazie alla conoscenza generale delle radio libere in Italia e alla documentazione di iniziative artistiche locali.

Le radio libere italiane degli anni '80 e '90 rappresentano un fenomeno di democratizzazione delle comunicazioni, che si sviluppò in più città italiane e che era caratterizzato dalla produzione autonoma di programmi musicali, culturali e di informazione. Queste radio funzionano come spazi di circolazione di repertori musicali non mainstream, promuovendo band emergenti e generi alternativi (*punk*, *indie*, elettronica sperimentale) tanto quanto la cultura popolare più consolidata. Nel contesto nazionale, studi storici e sociologici mostrano come le radio libere costituiscano ecosistemi musicali che collegano spazio urbano e cultura giovanile, contribuendo alla visibilità di scene suburbane e indipendenti.

²² Radio Punk, *Genova punk rock: Intervista ai Cocks*, 2024.

A Genova, sebbene i dati precisi sulle singole emittenti e sulle loro playlist non siano diffusamente pubblicati nei database nazionali o accademici, si rileva una presenza significativa di radio locali che, già negli anni Novanta, offrono spazi di autoproduzione culturale attraverso programmi di musica alternativa. In questo orizzonte, le micro-scene *rock*, *punk* e *indie* trovano quinte mediatiche non istituzionali che favoriscono la circolazione di contenuti musicali non *mainstream*.

Con l'avvento del nuovo millennio e l'espansione del digitale, molte di queste radio continuano a operare sia in FM sia in *streaming*, adattandosi ai miglioramenti tecnologici e alle nuove modalità di fruizione musicale. Le radio locali e i programmi indipendenti diventano nodi di connessione tra musicisti emergenti, collettivi giovanili, organizzatori di eventi e pubblico, contribuendo alla formazione di micro-scene diversificate che superano la logica commerciale dominante dell'industria musicale. Anche se non sempre documentate sistematicamente, queste dinamiche riflettono una transizione nel panorama delle pratiche musicali dal vivo e in *broadcasting*, in cui la dimensione comunitaria e locale della musica alternativa resta centrale.

1.3.3 Il ruolo delle prime etichette indipendenti

Nell'Italia degli anni Ottanta e Novanta l'industria discografica vive un periodo di forte trasformazione: accanto alle grandi label (Ricordi, Fonit Cetra, Carosello ecc.) emergono realtà indipendenti che favoriscono l'autoproduzione e la diffusione di generi alternativi al popolare. Tuttavia, in un panorama più ampio, Genova non si distingue per la presenza di etichette indipendenti di grande risonanza nazionale nel periodo preso in esame (1980–2000): non esistono, infatti, dati solidi che attestino l'esistenza di etichette genovesi con impatto diffuso sulle scene *rock/punk/indie* italiane di quel periodo.

Ciò non significa che non esistano produzioni indipendenti o autoprodotte nella scena cittadina, ma che non emerge una struttura riconosciuta a livello nazionale riconducibile a Genova come invece avviene per altre città italiane (ad esempio Bologna con le sue *label indie*, o Milano e Torino con spazi editoriali più consolidati). Nel contesto genovese, gruppi *punk* o *indie* spesso pubblicano autoproduzioni, demo, cassette e CD indipendenti, distribuendoli in circuiti locali o in piccoli contesti alternativi, ma non è possibile tracciare la presenza di una etichetta con un catalogo e distribuzione nazionale in questo arco cronologico.

Questa carenza strutturale si inserisce in un quadro urbano più ampio: Genova non sviluppa un ecosistema discografico locale comparabile a quello di altre città italiane, e la produzione musicale alternativa tende a utilizzare canali diffusi ma non istituzionalizzati. In questo senso, il ruolo delle etichette indipendenti non è quello di modello organizzativo centrale, ma piuttosto quello di riflesso di un più ampio fenomeno di autoproduzione diffusa, tipico delle subculture musicali. Tale fenomeno emergerà con più chiarezza negli anni Duemila con la diffusione delle piattaforme digitali e delle autoproduzioni rese possibili da internet, che approfondirò nel Capitolo 1.4.

1.3.4 Dalla crisi industriale alla nascita di nuove narrazioni musicali

Negli ultimi decenni del Novecento, la città di Genova affronta una profonda trasformazione socioeconomica caratterizzata dal declino di settori tradizionali come la cantieristica navale e dall'incertezza relativa alla riconversione produttiva. La crisi industriale, documentata dalle dinamiche occupazionali e dalla perdita di posti di lavoro in settori chiave come porto e industria pesante, non ha un corrispettivo diretto e univoco nella letteratura musicale, ma rappresenta un fattore di contesto che contribuisce a modellare le nuove narrazioni artistiche della città.

In questo contesto, le pratiche musicali degli anni Ottanta e Novanta riflettono la tensione tra un passato industriale significativo e la necessità di rielaborare un immaginario urbano in trasformazione. I generi alternativi come *punk*, *rock* indipendente e altre nuove forme di espressione urbana possono essere letti come modalità di reazione o anche di controcanto rispetto alla condizione post-industriale: gruppi e artisti recuperano sonorità di rottura, testi critici, forma e contenuto periferico rispetto alla commercializzazione *mainstream* come reazione alle condizioni della società.

Questa dinamica, ovviamente, non è esclusiva di Genova, come dimostrano gli studi sulla cultura *punk* e *rock* alternativa in altre città post-industriali europee e italiane, ma assume caratteristiche proprie nella misura in cui intreccia spazio urbano, crisi socioeconomica, identità culturale e soggettività giovanile. La narrazione musicale alternativa di questo periodo esprime, quindi, non soltanto un rifiuto estetico delle forme più consolidate della canzone italiana, ma anche una modalità di rielaborazione della condizione urbana.

La crisi industriale e la conseguente ridefinizione degli immaginari collettivi, insieme alla diffusione di linguaggi musicali autonomi, contribuiscono così alla nascita di una nuova cultura musicale urbana, più fluida, meno centrata sull'industria culturale istituzionale, più attenta a istanze di identità e partecipazione comunitaria. Questa cultura farà da ponte alla successiva affermazione di musiche urbane contemporanee come *rap*, *trap* ed elettronica, generi che trovano terreno fertile proprio nella rielaborazione critica e identitaria del passato recente della città.

1.4 – La scena urbana contemporanea (dal 2010 ad oggi)

1.4.1 Rap, trap, indie, elettronica: una nuova generazione

A partire dai primi anni Dieci del duemila, e in modo più netto dal 2015/2016, Genova entra in una nuova fase della propria storia musicale, caratterizzata dall'emergere di una generazione urbana post-cantautorale, che utilizza linguaggi come il *rap*, la *trap*, l'*indie pop* e, in misura minore, l'elettronica come strumenti principali di espressione identitaria.

Questo passaggio non è improvviso, ma si colloca all'interno di una trasformazione più ampia del panorama musicale italiano, in cui l'*hip hop* è diventato e diventerà sempre di più, fino ancora ad oggi, progressivamente il genere dominante tra le nuove generazioni. In questo contesto, Genova, storicamente percepita come città "laterale" rispetto ai grandi poli dell'industria musicale, riesce a imporsi in modo continuativo nel dibattito nazionale, presentando in contemporanea più artisti rilevanti, attivi su traiettorie differenti ma uniti dalla loro provenienza, la loro città, che, come abbiamo detto nei capitoli precedenti, è fondamentale elemento dei testi e degli argomenti degli artisti.

Il periodo compreso tra il 2016 e il 2018 rappresenta uno snodo fondamentale: in questi anni emergono Izi, Tedua e Bresh, anche se quest'ultimo emerge più tardi, nel 2020 circa. Sono artisti legati da collaborazioni, frequentazioni e riferimenti reciproci, spesso associati alla scena ligure e, in particolare, al contesto genovese, ma anche a quello milanese (amicizie e collaborazioni con Sfera Ebbasta, Rkomi, Ghali che contribuiscono ad aumentare la fama dei genovesi anche fuori dal loro territorio). Le loro prime pubblicazioni ottengono attenzione critica e commerciale, contribuendo a ridefinire l'immagine di Genova come città produttiva di cultura musicale contemporanea e non più esclusivamente legata alla tradizione cantautorale.

Accanto a questa prima ondata *rap/trap*, negli anni successivi si afferma una seconda generazione, che include artisti come Sayf, Disme e Helmi Sa7bi, portatori di un linguaggio fortemente urbano, esplicitamente legato alle dinamiche delle periferie, della multiculturalità e dell'esperienza giovanile contemporanea. Parallelamente, si consolida una scena indie-pop e cantautorale rinnovata, rappresentata da Olly e Alfa, che pur nascendo nello stesso contesto hip-hop dei precedenti (Genova è una città piccola e gli artisti tendono ad incontrarsi tutti, prima o poi), si sono spostati verso un'estetica differente ma condividono le stesse logiche produttive e distributive della scena rap.

1.4.2 Gli artisti più rilevanti e i collettivi

La scena urbana genovese contemporanea si struttura come una costellazione di percorsi individuali, piuttosto che come un movimento unitario o un collettivo formalizzato, ma la realtà è che ciascuno degli artisti citati sopra fa parte di un collettivo o di un gruppo specifico. Genova regala, infatti, quel senso di unione agli artisti che li porta a vivere esperienze condivise insieme e a raccontarle nei loro testi, proprio com'era accaduto alla generazione della *Scuola*. Possiamo individuare solo in una seconda fase, quella del *boom* della carriera del singolo, un plausibile allontanamento dal 'branco' per motivi probabilmente legati ad un cambio radicale di abitudini di vita portato dalla frenesia milanese.

Izi (nome d'arte di Diego Germini), attivo già nei primi anni Dieci del duemila, emerge a livello nazionale con l'album *Pizzicato* (2017), certificato disco di platino. La sua narrazione autobiografica, spesso incentrata su esperienze di marginalità e detenzione minorile, contribuisce a costruire un immaginario urbano crudo, che rompe definitivamente con la tradizione lirica della canzone genovese novecentesca.

Tedua (nome d'arte di Mario Molinari), anch'egli attivo sin dai primi anni Dieci, consolida la propria posizione con *Orange County California* (2017) e successivamente con *Mowgli* (2018) e *La Divina Commedia* (2023). Nei suoi testi, Genova è spesso evocata come luogo di origine e formazione, pur all'interno di una carriera sviluppata principalmente a Milano.

Bresh (nome d'arte di Andrea Brasi) rappresenta una figura di transizione: inizialmente inserito nella scena *rap*, evolve verso una scrittura più melodica e cantautorale, fino a raggiungere una forte popolarità nazionale negli anni Venti (*Oro blu*, 2022; *Un guasto d'amore*, 2023). Il suo percorso evidenzia una continuità simbolica tra la tradizione cantautorale genovese e le nuove

forme di scrittura pop contemporanea. Ha partecipato al Festival di Sanremo 2025 e, nella serata delle cover, ha portato il brano *Crêuza de mă* con Cristiano De André, figlio di Fabrizio.

Accanto a questi nomi, si collocano Disme e Helmi Sa7bi, esponenti di una scena *trap* più marcatamente *underground* e urbana, attivi a partire dalla seconda metà degli anni Dieci, spesso associati a estetiche visive e linguistiche legate alle periferie e alla cultura *street*. Le loro produzioni, pur meno *mainstream*, contribuiscono a rendere la scena genovese plurale e stratificata.

Sayf, nato nel 1999, rappresenta una delle figure più recenti e interessanti della scena *rap* genovese contemporanea. La sua musica testimonia l'ingresso di Genova in una fase di piena integrazione con il mercato musicale nazionale, pur mantenendo una forte connotazione identitaria e cittadina, forse ancor più degli autori precedenti.

Sul versante *indie-pop*, Alfa e Olly incarnano una declinazione più accessibile e melodica della nuova generazione. Entrambi emergono dal 2020 (circa) in poi sfruttando una forte presenza sui *social* e sulle piattaforme digitali, costruendo un pubblico giovane e trasversale. Alfa ha partecipato al Festival di Sanremo 2024, mentre Olly ha vinto l'edizione del Festival del 2025. La loro affermazione dimostra come la centralità genovese non sia limitata all'*hip-hop* ma attraversi più generi.

1.4.3 Le piattaforme digitali e l'autoproduzione

Un elemento strutturale comune a tutti gli artisti citati è l'utilizzo sistematico delle piattaforme digitali come strumenti di lancio, promozione e consolidamento della carriera. YouTube, Spotify e Instagram diventano canali primari di visibilità, consentendo agli artisti di emergere anche in assenza di un ecosistema musicale locale forte in termini di *venues*, studi e strutture produttive.

La maggior parte di questi percorsi artistici inizia attraverso forme di autoproduzione o produzioni semi-indipendenti, per poi approdare, nelle fasi di maggiore visibilità, a *major* o a strutture discografiche con sede prevalentemente a Milano. Questo dato evidenzia un modello ricorrente: Genova rimane luogo di formazione e sperimentazione, fondamentale per la nascita identitaria dell'artista, ma è Milano il centro di consolidamento industriale dello stesso artista.

Se da un lato le piattaforme digitali riducono le barriere d'accesso, rendendo fruibile il prodotto musicale da ovunque, dall'altro non eliminano le disuguaglianze territoriali: l'assenza di una filiera musicale strutturata a Genova continua a rendere necessario lo spostamento fisico verso altri centri, e così facendo l'autore perde quel senso di appartenenza alla città che andava a caratterizzare il proprio prodotto musicale.

1.4.4 Genova oggi: identità, immaginario urbano e appartenenza regionale

La scena musicale genovese contemporanea costruisce un nuovo immaginario urbano, distante sia dalla retorica cantautorale novecentesca sia dalle narrazioni stereotipate della città portuale. Nei testi e nei videoclip degli artisti emergono quartieri, linguaggi giovanili, riferimenti alla quotidianità urbana e una forte attenzione all'esperienza individuale.

Tuttavia, questa rinnovata centralità culturale convive con una percezione diffusa di insufficienza strutturale del territorio. Genova viene spesso rivendicata come luogo identitario, ma raramente come spazio capace di sostenere una carriera musicale nel lungo periodo. Questa ambivalenza (appartenenza simbolica e fuga materiale) costituisce uno dei nodi centrali della scena contemporanea e prepara il terreno all'analisi nel Capitolo II.

In definitiva, la Genova musicale degli anni 2010–2020 si presenta come una città capace di produrre talento in modo continuativo, ma incapace di trattenerlo. È proprio in questa contraddizione che si colloca il cuore dell'indagine: comprendere perché, nonostante una scena vivace e riconosciuta, gli artisti genovesi debbano ancora oggi spostarsi altrove per trovare piena legittimazione e successo.

Genova per me è come una madre. È dove ho imparato a vivere. Mi ha partorito ed allevato fino al compimento del trentacinquesimo anno di età: e non è poco, anzi, forse è quasi tutto. Oggi a me pare che Genova abbia la faccia di tutti i poveri diavoli che ho conosciuto nei suoi carruggi, gli esclusi che avrei poi ritrovato in Sardegna, le "graziose" di via del Campo. I fiori che sbocciano dal letame. I senzadio per i quali chissà che Dio non abbia un piccolo ghetto ben protetto, nel suo paradiso, sempre pronto ad accoglierli.

Fabrizio De André

CAPITOLO II – ANALISI DEL TERRITORIO GENOVESE E DEI LIMITI STRUTTURALI

La presente indagine si concentra su una questione chiave, che intreccia elementi urbani, socioeconomici e culturali:

Perché Genova, pur producendo artisti rilevanti, non riesce a trattenere e sostenere una scena musicale strutturata?

Questa domanda non è retorica, ma implica l'analisi delle condizioni spaziali, organizzative e di gestione che influenzano l'ecosistema culturale della città. Non si tratta di un difetto di talenti (la sezione storica del Capitolo I ha dimostrato l'esistenza di una produzione musicale di alto livello) ma di un insieme di condizioni strutturali del territorio che ne limitano la maturazione e la sostenibilità. Per affrontare questo interrogativo è necessario comprendere come morfologia, mobilità, organizzazione urbana e distribuzione degli spazi possano influenzare la vita culturale e le possibilità di sviluppo di una scena musicale.

2.1 – Genova come territorio fisico e sociale

La configurazione fisica e sociale di Genova è intimamente legata alla sua storia portuale e alla sua geografia: una città che si sviluppa lungo una fascia costiera stretta tra mare e rilievi montani, generando una trama urbana complessa in cui densità, pendenze, vincoli geomorfologici e infrastrutture si intrecciano in modo significativo. Questa struttura non è mero sfondo, ma esercita una pressione continua sulle possibilità di fruizione, accesso e produzione culturale collettiva.

2.1.1 Morfologia urbana: una città verticale, “stretta”, frammentata

Il territorio metropolitano genovese è caratterizzato da una notevole complessità geologica e morfologica, con un insediamento urbano che si sviluppa in modo lineare lungo la costa e in modo discontinuo nelle valli interne. Secondo i piani di analisi territoriale della Città Metropolitana, il nucleo urbano principale si concentra in uno spazio compreso tra la linea della

costa e i rilievi collinari retrostanti, con fattori di congestione delle arterie di traffico dovuti alla penetrazione di traffico in ambiti ristretti.²³

Questa morfologia traduce una forma urbana “compressa” e verticale, dove gli spazi pianeggianti sono limitati e spesso saturi di costruzioni e funzioni profonde; questo fenomeno non è solo un residuo storico: gli studi evidenziano che l’urbanizzazione ha occupato gran parte delle fasce costiere disponibili, rendendo la città densa e articolata su pendenze significative e limitando lo sviluppo di nuovi spazi a uso collettivo.

Il concetto di “città verticale” non è una metafora fine a se stessa, ma una descrizione della relazione tra dimensione fisica e flussi sociali: l’articolazione dei livelli altimetrici, la presenza di ripidi rilievi che incontrano l’insediamento urbano e la scarsità di terra piatta incidono sulla distribuzione e sulla qualità degli spazi pubblici, compresi quelli potenzialmente dedicati alla cultura. Non è un caso se la densità abitativa nelle aree costiere e collocate tra mare e colline è elevata, con conseguenze dirette sulla percezione dello spazio urbano e sulla sua accessibilità.

Inoltre, l’urbanizzazione della città metropolitana di Genova è stata influenzata da un insieme di condizioni geomorfologiche complesse, dove l’antropizzazione delle colline, la presenza di corsi d’acqua tombinati e la storia di sviluppo urbano determinano un habitat fortemente irregolare e stratificato, con importanti effetti sulla mobilità e sulle infrastrutture.²⁴

Questa conformazione fisica ha implicazioni importanti per la cultura urbana: la disponibilità di spazi per attività collettive, la costruzione di grandi venue per concerti e la facilità di spostamento tra luoghi di produzione e fruizione musicale non sono neutre rispetto alla geografia cittadina. Genova, a differenza di città con tessuti più omogenei (come Bologna o Milano), deve affrontare costi spaziali e logistici più elevati, dati dalla morfologia stessa del territorio.

²³ P.U.M.S. – Piano Urbano della Mobilità Sostenibile della Città Metropolitana di Genova, approvato il 31 luglio 2029.

²⁴ Pica, A.; Lämmle, L.; Burnelli, M.; Del Monte, M.; Donadio, C.; Faccini, F.; Lazzari, M.; Mandarino, A.; Melelli, L.; Perez Filho, A.; et al. *Urban Geomorphology Methods and Applications as a Guideline for Understanding the City Environment*. *Land* **2024**, *13*, 907.

2.1.2 I quartieri e la percezione dello spazio

Il modo in cui la città si struttura, e cioè lungo costanti dislivelli e con un mix di spazi densamente edificati e fasce più fragili, influenza la percezione e la fruizione degli spazi sociali. Il centro storico di Genova, uno dei più grandi d'Europa per estensione, è noto per la sua stretta maglia di vicoli, piazze minori e percorsi pedonali, fenomeni che in passato hanno favorito un senso di comunità urbana, ma che oggi possono rappresentare una barriera logistica per eventi che richiedono spazi più ampi e infrastrutture specifiche.

Questa percezione territoriale è particolarmente evidente quando si considerano i quartieri periferici o sub-centrali, come Sampierdarena, Sestri Ponente, Cornigliano o la Fascia di Rispetto di Pra', dove strutture industriali, insediamenti storici e zone residenziali si sovrappongono in modo eterogeneo. Analisi urbanistiche indicano che la qualità spaziale di questi quartieri è il risultato di processi di urbanizzazione che non sono sempre stati pianificati in modo integrato con sistemi di servizi e infrastrutture, contribuendo a un'idea di "città frammentata" piuttosto che coesa. In un contesto di espansione urbana limitata e densità altissima, le opportunità di creare spazi culturali condivisi e facilmente raggiungibili diventano costose e logisticamente complesse.²⁵

La percezione dello spazio urbano non è solo un insieme di sensazioni soggettive, ma un'espressione delle condizioni oggettive del territorio: la morfologia ripida che limita le connessioni orizzontali e la concentrazione delle infrastrutture su fasce costiere ristrette contribuiscono a creare barriere fisiche e sociali. Queste si traducono in livelli di accessibilità differenziati, che hanno impatto sulla mobilità (che si tratti di persone o merci) e quindi anche sulle possibilità di aggregazione culturale e musicale (per esempio, raggiungere una sala concerti, una sala prove o uno spazio indipendente).

²⁵ Comune di Genova, Openfabric et al., *Genova Green Strategy - Documento strategico per le infrastrutture verdi di Genova*, 2022.

2.1.3 Mobilità, distanze, difficoltà logistiche

La morfologia urbana di Genova e la percezione dei suoi quartieri, analizzate nei paragrafi precedenti, non sono aspetti puramente descrittivi, ma elementi che determinano condizioni di mobilità e accessibilità con impatti diretti sulle dinamiche culturali e musicali cittadine.

In una città caratterizzata da un tessuto urbano lineare schiacciato tra mare e rilievi collinari, i sistemi di connessione trasversale risultano limitati. Questa particolare geografia allunga tempi di spostamento, rende più complessa l'organizzazione di eventi diffusi su più aree (ad esempio spettacoli in periferia e centro nelle medesime giornate o adiacenti) e limita la possibilità di far convergere flussi di pubblico in luoghi specifici. Secondo il Piano Urbano della Mobilità Sostenibile (PUMS) della Città Metropolitana di Genova:

“Le caratteristiche morfologiche del territorio e la relativa distribuzione delle infrastrutture generano livelli di congestione e rallentamento nei flussi di traffico in ingresso e in uscita, con evidenti criticità nelle fasce orarie di punta e nei collegamenti interni.”²⁶

Questa citazione non riguarda direttamente la musica, ma identifica condizioni di mobilità che si ripercuotono inevitabilmente sulla fruizione degli spazi culturali.

Anche i sistemi di trasporto pubblico urbano ed extra-urbano (AMT per la città di Genova, Trenitalia e altri per i collegamenti regionali) risentono delle stesse difficoltà geografiche. Le linee metro, tram e bus sono progettate per superare dislivelli significativi, ma il traffico, la morfologia urbanistica e i vincoli infrastrutturali (ponti, tunnel, strade a senso unico) rendono complessi gli spostamenti rapidi tra diverse parti della città.

Per chi desidera partecipare a eventi musicali con pubblico misto, come ad esempio una serata rock nei locali di Sampierdarena o un concerto elettronico nel centro storico, la presenza di vincoli di mobilità può costituire un ostacolo pratico alla pianificazione e alla partecipazione. Nei fatti, la difficoltà di creare percorsi fluidi e veloci tra diversi luoghi può scoraggiare produzioni musicali diffuse e complesse, favorendo invece quelle legate a un singolo luogo ben servito, il cui accesso è facilitato e che non richiede ulteriori spostamenti.

²⁶ P.U.M.S. – Piano Urbano della Mobilità Sostenibile della Città Metropolitana di Genova.

La distanza metropolitana a Genova non si misura semplicemente in chilometri, ma in tempo reale di percorrenza e nella sua variabilità. Per raggiungere alcune periferie (ad esempio Cornigliano o Certosa) da aree più centrali, è necessario un tragitto che spesso supera i 30–40 minuti anche con mezzi pubblici, se non di più, a causa di ingorghi e itinerari tortuosi. In città con tessuto più regolare queste distanze sarebbero molto più basse, favorendo una maggiore connettività culturale.

Nelle sedi di eventi artistici e musicali nazionali, la qualità del sistema di mobilità è spesso citata come uno dei fattori chiave alla base di una scena locale dinamica: la facilità di raggiungere un luogo è direttamente proporzionale alla capacità degli spazi di attrarre pubblico non solo locale, ma anche proveniente da altre parti della regione o da territori vicini. In questo senso, una mobilità urbana complicata come quella genovese può creare barriere non solo fisiche, ma anche sociali e organizzative.

Un altro aspetto spesso sottovalutato ma di grande importanza nelle narrazioni di operatori culturali riguarda il trasporto delle attrezzature musicali. Strumenti, impianti audio e luci devono essere spostati fisicamente da un punto all'altro della città, spesso con veicoli di grandi dimensioni. La conformazione stradale genovese con strade strette, corsie uniche e vincoli di parcheggio, aumenta la complessità logistica rispetto a città con reti viarie più regolari. Questo fattore, oltre a incidere sui costi, limita le dinamiche di produzione dal vivo, soprattutto nei quartieri meno centrali.

In sintesi, mentre nei modelli urbani più “orizzontali” e pianeggianti la mobilità può essere agevolata e supportare la diffusione di eventi culturali diffusi, a Genova le condizioni di mobilità e logistica:

- aumentano i tempi di percorrenza tra eventi e prove;
- elevano i costi organizzativi per spostare attrezzature;
- limitano la partecipazione spontanea a eventi in luoghi diversi;
- favoriscono la concentrazione di eventi in spazi già “accessibili” piuttosto che in zone periferiche.

Queste dinamiche si inseriscono in una matrice territoriale complessa che combina morfologia, percezione spaziale e infrastrutture e contribuiscono a spiegare, assieme ad altri fattori analizzati nei paragrafi successivi, perché Genova fatica a sviluppare un ecosistema musicale

territorialmente coeso e sostenibile, capace di trattenere artisti, pubblico e operatori sul lungo periodo.

2.2 – Economia culturale e infrastrutture

Se il Capitolo I ha dimostrato che Genova possiede una tradizione musicale profonda e una produzione artistica continua nel tempo, l'analisi dell'economia culturale mette in luce un paradosso strutturale: la presenza di capitale simbolico non coincide con un adeguato capitale infrastrutturale. In altri termini, la città produce musica, ma fatica a sostenerla economicamente, logisticamente e professionalmente nel lungo periodo.

Nel contesto delle politiche culturali europee, la musica dal vivo è considerata parte integrante delle Industrie Culturali e Creative (ICC), settore che contribuisce in modo significativo allo sviluppo economico urbano, all'occupazione giovanile e all'attrattività territoriale.²⁷ Tuttavia, affinché una scena musicale possa consolidarsi, è necessario un ecosistema composto da spazi adeguati, operatori, investimenti, reti professionali e continuità progettuale. È proprio su questo piano che Genova mostra alcune fragilità strutturali.

2.2.1 Spazi per la musica: mappatura e analisi critica

La disponibilità di spazi per la musica dal vivo rappresenta uno degli indicatori principali della vitalità culturale di una città. Secondo diversi studi sullo sviluppo urbano e culturale, la presenza di venue di medie dimensioni (tra 500 e 2.000 posti) è fondamentale per consentire agli artisti emergenti di crescere progressivamente senza dover ricorrere immediatamente ai grandi poli metropolitani.²⁸

A Genova, la mappa degli spazi musicali mostra una forte polarizzazione e una discontinuità strutturale. La città dispone di alcuni grandi contenitori culturali — come il Teatro Carlo Felice, il Politeama Genovese o il Teatro della Tosse — storicamente orientati alla musica colta, all'opera o al teatro, e solo marginalmente adattabili alla musica contemporanea e urbana.²⁹ All'estremo opposto, esistono piccoli club e locali privati che operano con capienze ridotte,

²⁷ Commissione Europea, *Cultural and Creative Industries and Cities* (2019).

²⁸ Comunian R., *Rethinking the creative city: the role of complexity, networks and interactions in the urban creative economy*, 2011.

²⁹ Fondazione Teatro Carlo Felice, sezione *Storia e missione* sul sito web, 1991.

spesso inferiori ai 200 posti, concentrati principalmente nel centro storico e in alcune zone del Ponente.

Secondo i dati raccolti nel *Rapporto sulle attività culturali* del Comune di Genova, gli spazi dedicati stabilmente alla musica dal vivo risultano numericamente limitati e caratterizzati da una fragilità economica e gestionale, spesso legata a concessioni temporanee, difficoltà di sostenibilità e dipendenza da programmazioni stagionali.³⁰

Un elemento ricorrente nelle analisi urbane riguarda l'assenza di *venues* intermedie: spazi capaci di ospitare concerti di artisti emergenti o di medio richiamo senza ricorrere a strutture teatrali tradizionali o a grandi arene occasionali. Questa mancanza crea un "vuoto strutturale" nel percorso di crescita degli artisti locali, che si trovano costretti a cercare opportunità altrove, in particolare a Milano, dove il sistema di club e sale concerto è più articolato e continuo.³¹

Un ulteriore elemento critico è rappresentato dal ricorso frequente a spazi temporanei o non progettati originariamente per la musica dal vivo, come magazzini riconvertiti, aree industriali dismesse o spazi multifunzionali. Se da un lato queste soluzioni hanno favorito, soprattutto negli anni Duemila, la nascita di iniziative indipendenti e sperimentali, dall'altro hanno reso la scena musicale dipendente da condizioni precarie, esposte a chiusure improvvise, problemi autorizzativi e mancanza di continuità.

Come evidenziato anche da studi sul riuso degli spazi urbani a Genova, la riconversione temporanea di edifici industriali o portuali non è stata accompagnata da una strategia strutturata di lungo periodo, ma piuttosto da interventi episodici.³² Questo ha prodotto una scena culturale dinamica ma instabile, incapace di consolidarsi in un sistema riconoscibile e competitivo su scala nazionale.










La carenza di spazi adeguati incide direttamente sulla frequenza degli eventi live, sulla possibilità di programmare rassegne continuative, sull'attrattività della città per artisti e operatori esterni e sulla crescita professionale di artisti locali.

³⁰ Comune di Genova e Fondazione Symbola – Rapporto sulle attività culturali e creative "Io Sono Cultura", 2024.

³¹ ISTAT, *Indicatori territoriali per le politiche di sviluppo* (dati comparativi territoriali), 2014-2020.

³² Cherubino, I, *Riuso temporaneo di aree dismesse. L'Ex Mira Lanza di Genova Rivarolo*, Università di Genova, Dipartimento di Architettura e Design, 2021.

In un contesto in cui la musica dal vivo è sempre più centrale per la sostenibilità economica degli artisti, la mancanza di un'infrastruttura solida contribuisce a spiegare perché Genova, pur essendo una città culturalmente produttiva, faticchi a trattenere i propri talenti.

	Genova	Milano	Bologna
 Grandi venue stabili (oltre 5.000 posti)	Assenti venue musicali dedicate continuative	Forum di Assago, Unipol Forum (area metropolitana)	Unipol Arena (Casalecchio, area metropolitana)
 Venue medie (1.000–3.000 posti)	Molto limitate, spesso teatri adattati	Alcatraz, Fabrique, Magazzini Generali	Estragon Club
 Club piccoli e medi (<1.000 posti)	Presenti ma frammentati e poco connessi	Numerosi e diversificati	Numerosi, storicamente radicati
 Continuità di programmazione live	Discontinua, stagionale	Alta, settimanale	Alta, settimanale
 Spazi nati per musica contemporanea	Pochi	Molti	Diversi
 Presenza di filiera musicale	Debole / frammentata	Molto forte	Forte
 Attrattività per tour nazionali	Bassa / media	Molto alta	Alta
 Rapporto città–area metropolitana	Critico, poco integrato	Integrato	Integrato
 Riconoscimento istituzionale della musica live	Prevalentemente eventi	Infrastruttura culturale	Infrastruttura culturale

La tabella propone un confronto qualitativo tra Genova, Milano e Bologna basato sulla presenza e sulla tipologia di infrastrutture per la musica dal vivo, sulla continuità della programmazione e sull'integrazione tra scena musicale e territorio urbano. I dati derivano da documentazione pubblica, programmazioni ufficiali delle venue e studi sulle industrie culturali urbane.

La scelta di includere Bologna nel confronto con Genova e Milano non è casuale. Negli ultimi anni la città emiliana si è affermata come uno dei principali poli italiani per la musica dal vivo, grazie alla presenza di diverse *venue* capaci di ospitare artisti internazionali e tour europei. Strutture come l'Unipol Arena, lo Stadio Renato Dall'Ara e numerosi club dedicati alla musica live rendono Bologna una tappa frequente nei circuiti concertistici nazionali e internazionali.

La città ospita regolarmente tournée di artisti di fama globale – come ad esempio Billie Eilish o Katy Perry – che includono Bologna tra le tappe italiane dei loro tour mondiali, spesso presso l'Unipol Arena di Casalecchio di Reno, una delle principali venue indoor del Paese.

Questo ruolo consolidato nel circuito dei concerti internazionali rende Bologna un caso particolarmente interessante per il confronto con Genova: pur non essendo una metropoli delle dimensioni di Milano o Roma, infatti, la città è riuscita a costruire nel tempo un'infrastruttura musicale capace di attrarre eventi di grande scala e artisti internazionali con continuità.

Un ulteriore elemento che evidenzia le difficoltà infrastrutturali genovesi riguarda l'utilizzo dello Stadio Luigi Ferraris (nel quartiere di Marassi) come spazio per grandi concerti. Nel giugno 2026 il cantautore genovese Olly terrà tre concerti nello stadio cittadino, evento significativo perché segnerà il ritorno dei grandi live nella struttura dopo oltre vent'anni dall'ultimo concerto ospitato, quello di Vasco Rossi nel 2004.

Tuttavia, l'organizzazione di concerti in questa venue presenta criticità logistiche rilevanti. A differenza di molti stadi progettati o adattati per eventi musicali, l'accesso dei mezzi tecnici allo stadio genovese è complesso e limita l'ingresso dei camion utilizzati per il trasporto delle attrezzature sceniche. Ciò implica che una parte significativa della strumentazione debba essere trasportata manualmente all'interno della struttura, con un conseguente aumento dei tempi di montaggio e smontaggio e una maggiore complessità operativa per le squadre tecniche coinvolte nella produzione degli eventi.

Questo caso rappresenta un esempio concreto di come le difficoltà infrastrutturali non riguardino soltanto la disponibilità di spazi, ma anche la loro effettiva funzionalità logistica per eventi di grande scala.

2.2.2 Perché mancano grandi venue?

La scarsità di grandi venue dedicate alla musica contemporanea a Genova non è il risultato di una singola causa, ma l'esito di una stratificazione di fattori urbanistici, economici e politici che si sono consolidati nel tempo. Analizzare perché la città non disponga di spazi stabili per concerti di medio-grande capienza (tra 2.000 e 8.000 posti) significa interrogarsi sulle priorità storiche dello sviluppo urbano e sulle scelte di *governance* culturale operate negli ultimi decenni.

Come già evidenziato nei paragrafi precedenti, Genova è una città con scarsissima disponibilità di superfici pianeggianti e con un tessuto urbano denso e stratificato: questo elemento ha avuto un impatto diretto sulla possibilità di realizzare nuove strutture culturali di grandi dimensioni. Secondo il Piano Urbanistico Comunale (PUC), gran parte delle aree potenzialmente idonee a ospitare edifici di ampia estensione sono state storicamente destinate a funzioni industriali, portuali o infrastrutturali.³³

Nel corso del Novecento, la priorità è stata data allo sviluppo del porto, della logistica e della residenza operaia, mentre le funzioni culturali sono rimaste marginali nella pianificazione urbanistica, soprattutto per quanto riguarda la musica popolare e contemporanea. A differenza di altre città italiane, che hanno riconvertito aree industriali dismesse in poli culturali (come l'area ex-Ansaldo a Milano o il quartiere Bolognina a Bologna), Genova ha avviato processi di riconversione più lenti e frammentari.³⁴

Un secondo fattore riguarda i costi elevati legati alla costruzione o all'adeguamento di grandi *venue*. La complessità del territorio genovese comporta spese superiori alla media nazionale per quanto riguarda fondazioni edilizie, adeguamenti antisismici, accessi stradali e parcheggi e mitigazione acustica in aree densamente abitate.

Secondo studi sullo sviluppo delle infrastrutture culturali urbane, la sostenibilità economica di grandi sale concerto dipende fortemente dalla continuità della programmazione e dalla capacità

³³ Comune di Genova – Piano Urbanistico Comunale (PUC).

³⁴ Comune di Milano – Riqualificazione aree industriali e poli culturali.

di attrarre flussi regionali e nazionali.³⁵ In un contesto come quello genovese, dove la mobilità è complessa e il bacino d'utenza è più frammentato, il rischio economico per investitori pubblici e privati risulta più elevato rispetto a città meglio collegate e più centrali nei circuiti musicali nazionali.

Un ulteriore nodo riguarda le politiche culturali locali: analizzando i documenti di programmazione del Comune di Genova e della Regione Liguria emerge come gli investimenti culturali siano stati storicamente orientati verso il patrimonio storico-artistico, il turismo culturale e i grandi eventi temporanei (festival, rassegne estive); la musica dal vivo, soprattutto nelle sue forme contemporanee (*rock, rap, elettronica*), è stata spesso considerata attività accessoria più che infrastruttura strategica. Questo approccio è riscontrabile anche nella distribuzione dei finanziamenti pubblici, che privilegiano eventi temporanei rispetto alla creazione di spazi stabili.

In diverse interviste rilasciate a testate locali, operatori culturali e promotori musicali hanno sottolineato come la mancanza di una visione di lungo periodo abbia impedito la nascita di una grande venue multifunzionale dedicata alla musica moderna, capace di ospitare artisti nazionali e internazionali in modo continuativo.³⁶

Il confronto con Milano è inevitabile: la città lombarda ha sviluppato nel tempo un sistema di grandi venue (Forum di Assago, Alcatraz, Fabrique) integrate in una rete di trasporti efficiente e sostenute da un forte indotto discografico e promozionale. A Genova, l'assenza di simili infrastrutture ha contribuito a rompere la filiera della crescita artistica, rendendo difficile per un musicista passare dal club alla dimensione nazionale senza cambiare città.

In questo senso, la mancanza di grandi venue non è solo una questione di spazi fisici, ma un fattore strutturale che incide sulla traiettoria professionale degli artisti. Senza luoghi in cui testare, consolidare e ampliare il proprio pubblico, la scena musicale locale rimane frammentata e priva di continuità, favorendo la migrazione verso contesti più attrezzati.

³⁵ Santagata, W., *Libro bianco sulla creatività*, 2009, Università di Torino.

³⁶ Interviste varie su Il Secolo XIX, dal web.

2.2.3 Ruolo del Comune, dei privati e dei centri sociali

Se fino ad ora abbiamo analizzato gli spazi, le normative e le barriere strutturali allo sviluppo di una scena musicale stabile a Genova, è fondamentale considerare chi effettivamente si fa carico delle pratiche musicali dal vivo all'interno della città: istituzioni pubbliche, soggetti privati e, in misura significativa, i centri sociali e le associazioni culturali. La complessità del quadro risiede proprio nella co-esistenza di queste figure, spesso con risorse e visioni divergenti, ma tutte coinvolte nella gestione, produzione e promozione della musica dal vivo.

Il Comune di Genova, come molte amministrazioni comunali italiane, svolge un ruolo di coordinamento e promozione culturale tanto attraverso iniziative dirette quanto mediante patrocini e collaborazioni con associazioni e operatori. Un esempio è *Risuona Spazio Faber*, una manifestazione musicale (e un progetto di attivazione urbana) del 2017 che ha coinvolto palchi dislocati tra Piazza Fossatello, Via del Campo e altri spazi pubblici, con l'obiettivo di promuovere un circuito di musica diffusa nel cuore della città, oppure i patrocini al Genova Hip Hop Festival, al Festival Electropark e altri.

Allo stesso tempo, il Comune ha sostenuto progetti come *LocaLive Genova* del 2019: un portale e una app che aggregano informazioni sui *live club* e gli spazi dove si suona musica dal vivo con l'obiettivo di promuovere la musica originale, la cultura degli eventi e la professionalità dei gestori e degli artisti. Questo tipo di iniziative riflette un modo istituzionale di intervenire sul sistema musicale: non tanto costruendo *ex novo* infrastrutture per live club, quanto facilitando la visibilità, la rete e la promozione di spazi esistenti e promuovendo occasioni di fruizione culturale dal basso.

In altre parole, la dimensione pubblica tende spesso a privilegiare eventi temporanei, progetti di animazione urbana, sostegno alla promozione digitale e alla mappatura degli spazi.

Questa impostazione ha dato risultati nell'ambito della cultura diffusa, ma non ha certo generato infrastrutture permanenti per musica dal vivo, lasciando un vuoto strutturale cui operatori culturali, associazioni e musicisti cercano di rispondere in altri modi.

Gli spazi privati come club, pub e locali musicali rappresentano l'altro lato della quota "commerciale" dell'ecosistema live. Associazioni come *LocaLive* sono state create con l'obiettivo di dare visibilità e coordinare i locali dove si suona musica live, coinvolgendo realtà come Tiflis, i Giardini Luzzati, il pub Kowalski e molti altri.

Questa iniziativa, promossa anche con il patrocinio comunale e della Camera di Commercio, evidenzia come, in mancanza di una regia centrale, siano gli stessi operatori musicali privati a cercare di organizzarsi in rete per promuovere concerti e programmazioni, spesso in modo cooperativo.

Tuttavia, nell'ultimo decennio, su questi spazi pesa la critica ricorrente di promoter e artisti: non esiste una *venue indoor* capace di ospitare concerti di media capienza o una stagione stabile di live durante l'anno, costringendo artisti locali e touring nazionali a spostarsi o a programmare solo eventi estivi e open air. Anche figure istituzionali, come artisti della scena emergente (ad esempio Alfa), hanno segnalato apertamente questa lacuna nelle cronache cittadine, catalizzando discussioni pubbliche sulla necessità di un club musicale permanente.

All'interno di questo contesto frammentario, i centri sociali e gli spazi autogestiti hanno giocato e continuano a giocare un ruolo culturale determinante, in particolare per la musica alternativa, *punk*, *rap underground*, elettronica indipendente e rock sperimentale. Questi spazi, spesso nati come iniziative dal basso, sono stati e in alcuni casi sono ancora luoghi di produzione, aggregazione e performance musicale al di fuori dei circuiti commerciali.

Storicamente, Genova ha visto la presenza di centri sociali di rilievo per le dinamiche musicali e culturali alternative. Tra questi, lo Zapata, attivo per anni come centro sociale autogestito con una programmazione concertistica significativa, ha rappresentato un riferimento per scene *punk*, *hardcore* e indipendenti, contribuendo a mantenere viva un'infrastruttura culturale alternativa anche in assenza di club strutturati. Di recente, tra il 2022 e il 2023, il centro è stato smantellato per ordine del Comune di Genova, ma nel 2025 ha riaperto e ha ricominciato a lanciare iniziative musicali indipendenti e in collaborazione con altre associazioni come il *Genova Hip Hop Festival*.

Altro spazio significativo è stato la Latteria Occupata (LOA) nel quartiere di San Donato, luogo di sperimentazione culturale e musicale, spesso al centro di tensioni con le amministrazioni cittadine e infine chiuso dopo anni di attività autonoma. Queste esperienze testimoniano come, nella pratica quotidiana, spazi autogestiti e informali abbiano supplito all'assenza di infrastrutture stabili, favorendo produzione musicale e reti sociali in modo radicalmente diverso dalle logiche istituzionali o commerciali.

Il ruolo dei centri sociali non può essere facilmente quantificato nelle statistiche ufficiali, ma la loro funzione politica e culturale è evidente nei circuiti musicali genovesi: spazi di sperimentazione, di pratica dal basso, e di promozione di generi e linguaggi che trovano difficilmente collocazione nei circuiti istituzionali o nei locali privati. Per questo, quando vengono chiusi o sgomberati, come nel caso della Latteria Occupata, le comunità artistiche locali lamentano non solo la perdita di una sede fisica, ma di un nodo di relazioni culturali e di accesso alla musica dal vivo, evidenziando la fragilità dell'ecosistema nel suo complesso.

In generale, la scena musicale genovese appare sostenuta da tre tipi di soggetti: le istituzioni (Comune, Regione, enti pubblici), che operano soprattutto su eventi, promozione diffusa e visibilità; i privati (club, bar, associazioni di locali), che cercano di coordinarsi e promuovere la musica dal vivo tramite iniziative varie; le comunità autogestite (centri sociali, spazi alternativi), che agiscono come laboratori culturali e network sociali.

Il fatto che tre soggetti con logiche così diverse debbano sostenere insieme la musica dal vivo è indicativo di un sistema che non ha ancora trovato una regia integrata e strutturale: mentre altri poli urbani creano reti e infrastrutture stabili, Genova continua a produrre musica grazie alla cooperazione fragile tra istituzioni, privati e spazi informali, piuttosto che a una politica culturale organica.

2.3 – Perché gli artisti genovesi “fuggono” a Milano

2.3.1 Milano come polo discografico e creativo

La migrazione artistica (ovvero lo spostamento di musicisti dalla città d'origine verso centri con maggiori opportunità creative e professionali) non è un fenomeno isolato o dettato solo da motivazioni soggettive: essa è il risultato di un ecosistema culturale, economico e infrastrutturale che si è consolidato nel tempo. Nel contesto italiano, Milano emerge come il principale polo discografico e creativo, dove risiedono la maggior parte delle strutture dell'industria musicale, le reti professionali più articolate e le occasioni di sviluppo di carriera.

Fin dalla seconda metà del Novecento, Milano ha rappresentato il centro nevralgico dell'industria discografica italiana: gran parte delle *major* e delle etichette indipendenti più influenti hanno sede in Lombardia o hanno lì i propri uffici principali. Tra queste riconosciamo la Sony Music Italy (parte del gruppo Sony) che presenta strutture a Milano ed è sede di molti uffici di A&R, marketing e distribuzione; la Universal Music Italy, che ha quartier generale a

Milano e Bologna, con funzioni centrali per promozione e produzione del repertorio italiano, e la Warner Music Italy.

Queste sono le realtà più forti, che controllano la maggior parte delle fasi produttive e distributive della musica registrata nel Paese, dalla scoperta dei talenti alla promozione nei media, passando per la distribuzione fisica e digitale.

La concentrazione territoriale di queste strutture è stata registrata in diversi studi di settore e viene regolarmente citata nelle cronache specialistiche del mercato discografico italiano (ad esempio su *Rolling Stone Italia*, *Rockol*, *Il Sole 24 Ore – Dataroom*, ecc.). La presenza delle *major* a Milano non è casuale, ma è collegata alla storica centralità economica e mediatica della città stessa.

Oltre alle sedi delle etichette, Milano è sede di una complessa rete di professionisti collegati all'industria musicale: agenzie di *booking* e *management* artistico con sedi in città o in area metropolitana, studi di registrazione e post-produzione di alto profilo (come ad esempio Officine Meccaniche e Logic Studios), uffici stampa e PR specializzati in musica contemporanea, media, riviste, radio e tv con base o uffici editoriali a Milano, che fungono da canale primario di visibilità per nuovi artisti.

È significativo il fatto che molti artisti emergenti, anche non milanesi, decidano di trasferirsi stabilmente in Lombardia «per lavorare con professionisti, accedere a opportunità e costruirsi una rete» (come emerge da numerose interviste raccolte da *Rolling Stone Italia*, *Rockol* e *Il Sole 24 Ore*). Questo non è un fenomeno limitato all'*hip-hop* o alla *trap*, ma riguarda l'intero spettro della musica contemporanea.

Milano dispone di una filiera di locali e sale concerto ben più strutturata rispetto a Genova. Tra i club rilevanti presenti a Milano vi sono l'*Alcatraz*, storica *venue* per artisti nazionali e internazionali, il *Fabrique Milano*, grande spazio per concerti e dj set, con produzione di eventi di alto profilo e i Magazzini Generali, club di riferimento per live alternative e indie.

Queste sale non sono solo luoghi di performance, ma nodi di un circuito live professionale che dialoga con promoter, tour manager, uffici stampa e media, creando un ecosistema che facilita la crescita progressiva degli artisti, dal locale al nazionale/internazionale.

Al contrario, come evidenziato nel paragrafo 2.2.1, Genova è carente di *venue* di media/grande capienza strutturate, il che limita la crescita degli artisti locali e li spinge a cercare piattaforme di espressione altrove.

Milano è anche polo di festival, showcase e appuntamenti settoriali, che rappresentano occasioni decisive per la visibilità artistica. Alcuni esempi, pochissimi rispetto alla quantità di eventi e festival organizzati in Lombardia, possono essere il MI AMI Festival (Musica Importante a Milano), uno dei principali festival italiani di musica contemporanea, il Club To Club (C2C), festival d'avanguardia e musica elettronica di portata internazionale e la Milano Music Week, importantissima piattaforma di eventi, showcase, incontri professionali e networking per operatori e artisti.

Questi eventi offrono una visibilità che non dipende dai singoli locali, ma da un sistema integrato di promozione culturale, media e industria discografica.

La sintesi dei fattori esaminati mostra che Milano non è semplicemente una città dove gli artisti “vanno per caso”. Essa è un polo discografico e creativo strutturato dotato di infrastrutture di produzione, circuiti di promozione consolidati, reti professionali integrate, un sistema live articolato ed eventi di visibilità nazionale e internazionale.

Questa concentrazione di risorse, competenze e reti rende Milano una meta quasi obbligata per chi desidera uscire da una dimensione locale e competere sui palcoscenici nazionali e internazionali. La migrazione artistica verso questa città, che emerge quale fenomeno costante nei percorsi di molti artisti genovesi (de André, Paoli, Tenco nel passato; oggi Tedua, Izi, Bresh, Alfa, Olly, Sayf e altri), non è quindi un caso individuale, ma il risultato di un ecosistema culturale e produttivo più favorevole, dinamico e integrato che purtroppo manca nella capitale ligure.

2.3.2 Opportunità vs. limiti genovesi

Il confronto tra Milano e Genova, in relazione alle opportunità offerte agli artisti musicali, mette in luce una differenza che non è soltanto quantitativa, ma strutturale e sistemica. Se Milano si configura come un ecosistema musicale integrato, Genova appare invece come un contesto frammentato in cui le possibilità di sviluppo artistico sono spesso discontinue e affidate a iniziative individuali o temporanee.

Come emerso nel paragrafo precedente, Milano offre una concentrazione spaziale e funzionale di risorse: etichette discografiche, *management*, uffici stampa, studi di registrazione, media specializzati e circuiti live convivono all'interno di un'area urbana relativamente compatta. Questa prossimità facilita l'incontro tra artisti e operatori del settore, accelera i processi decisionali e favorisce la costruzione di reti professionali stabili.

Genova, al contrario, soffre di una dispersione geografica e organizzativa delle opportunità. Gli spazi per la musica dal vivo sono pochi, spesso isolati tra loro e difficilmente collegati da un circuito cittadino continuo. Le occasioni di networking risultano sporadiche e non sistematiche, rendendo più complesso per un artista emergente entrare in contatto con figure chiave del settore (manager, promoter, A&R).

I limiti del contesto genovese non risiedono nella mancanza di talento, come dimostrato dalla lunga lista di artisti che hanno raggiunto un riconoscimento nazionale, ma nella debolezza delle infrastrutture culturali e produttive. La scarsità di *venues* di media e grande capienza riduce le possibilità di crescita progressiva degli artisti: spesso il salto dal piccolo locale al circuito nazionale (fatto di club in giro per l'Italia per il primo periodo, per passare poi a palchi più grandi una volta consolidato un pubblico fuori regione) avviene senza una fase intermedia strutturata.

A ciò si aggiunge una fragilità economica del settore musicale locale, che rende difficile la programmazione a lungo termine. Molti eventi nascono come iniziative isolate, legate all'entusiasmo di singoli operatori, ma faticano a trasformarsi in progetti continuativi (ad eccezione di alcuni festival come l'Altraonda, Il Goa Boa, il Genova Hip Hop Festival, Electropark Festival). Questa discontinuità limita la creazione di una scena riconoscibile e duratura.

Oltre agli aspetti materiali esiste una dimensione simbolica che incide profondamente sulle scelte degli artisti: Milano è percepita (e raccontata dai media) come il luogo in cui *le cose succedono*, dove è possibile essere visti, ascoltati e riconosciuti. Genova, al contrario, viene spesso rappresentata come una città culturalmente periferica, chiusa o poco reattiva, nonostante la sua storia musicale di primo piano, e questa narrativa della città, purtroppo, viene portata avanti in primis da chi la vive quotidianamente, consapevole delle grandi falle nel sistema. Ne parlerò nel capitolo III, dove raccoglierò le interviste ad alcuni dei cuori pulsanti della vita

musicale della città, persone e artisti che portano avanti iniziative, eventi e concerti (e la musica stessa) sul territorio nonostante le intemperie.

Questa narrazione, comunque, come vedremo, contribuisce a rafforzare l'idea che Genova non sia sufficiente per costruire una carriera musicale di respiro nazionale. Anche quando le condizioni materiali potrebbero consentire una permanenza più lunga in città, l'immaginario collettivo del successo spinge gli artisti a guardare altrove.

Alla luce di questi elementi, lo spostamento verso Milano appare meno come una scelta individuale e più come una strategia di sopravvivenza professionale. Gli artisti genovesi si trovano spesso di fronte a un bivio: restare in un contesto che offra identità e radicamento territoriale ma poche opportunità strutturate, oppure trasferirsi in un ambiente più competitivo, più saturo, ma ricco di possibilità.

In questo senso, il confronto tra opportunità e limiti non evidenzia una superiorità "naturale" di Milano, bensì una mancanza di politiche culturali e infrastrutture adeguate a Genova, capaci di trattenere e sostenere il capitale creativo prodotto localmente. Il risultato è un flusso costante di talenti in uscita, che impoverisce il tessuto culturale cittadino e rafforza ulteriormente il ruolo dei poli esterni.

2.3.3 L'immaginario del successo: perché Genova "non basta"

Oltre ai limiti strutturali e infrastrutturali analizzati nei paragrafi precedenti, la migrazione degli artisti genovesi verso Milano è fortemente influenzata da una dimensione meno tangibile ma altrettanto determinante: l'immaginario del successo. Le scelte di spostamento non sono motivate esclusivamente da opportunità concrete, ma anche da una narrazione condivisa che associa il riconoscimento artistico a determinati luoghi, mentre ne esclude altri.

Nel discorso mediatico, industriale e artistico contemporaneo, Milano è costruita come il luogo in cui il successo prende forma e diventa visibile. È la città delle case discografiche, delle redazioni, degli showcase e degli eventi di settore, ma soprattutto è la città in cui il successo viene riconosciuto come tale. La presenza fisica in questo spazio assume quindi un valore simbolico: esserci significa *stare dentro* il sistema.

Questa centralità non è soltanto economica, ma narrativa. I percorsi di carriera raccontati dai media musicali italiani tendono a legittimare Milano come passaggio quasi obbligato,

contribuendo a rafforzare l'idea che il riconoscimento nazionale debba necessariamente transitare da lì. In questo quadro, il successo non è soltanto il risultato di vendite, ascolti o concerti, ma anche di collocazione geografica.

Genova, al contrario, viene spesso relegata a un ruolo di luogo di partenza, di formazione o di autenticità, ma raramente di consacrazione definitiva. Anche quando la città viene citata, lo è soprattutto in relazione all'identità, al *background*, alla provenienza degli artisti, più che come spazio attivo di produzione culturale contemporanea.

Questo meccanismo produce una separazione simbolica netta: Genova è la città che forma, Milano quella che legittima. Una dicotomia che non riflette necessariamente la realtà dei processi creativi, ma che incide profondamente sulle percezioni degli artisti stessi. Restare a Genova, in questo immaginario, rischia di essere interpretato come una mancanza di ambizione o come un segnale di stallo professionale.

Un aspetto particolarmente rilevante è il modo in cui questo immaginario viene interiorizzato dagli artisti: molti artisti, anche in assenza di pressioni esplicite, sviluppano la convinzione che per "fare il salto" sia necessario spostarsi. Questa convinzione agisce spesso in modo preventivo: si lascia Genova non perché tutte le possibilità siano state esaurite, ma perché si percepisce che restare possa limitare le prospettive future.

In questo senso, la migrazione non è soltanto una risposta a carenze oggettive, ma anche un atto simbolico: trasferirsi diventa una dichiarazione di professionalità, di adesione alle regole non scritte dell'industria musicale. Genova, pur producendo talento e linguaggi originali, viene percepita come uno spazio che non garantisce visibilità, continuità e legittimazione.

Questo processo produce un effetto circolare: più gli artisti lasciano la città, più Genova appare incapace di sostenere una scena musicale viva e strutturata; più questa immagine si rafforza, più la partenza diventa la scelta razionale. Si genera così una forma di autosvalutazione territoriale, in cui il valore culturale prodotto localmente viene riconosciuto solo quando trova conferma altrove.

Il rischio principale di questo immaginario è la perdita di fiducia nel territorio come spazio possibile di affermazione artistica. Genova viene vissuta come un luogo da cui fuggire per affermarsi, piuttosto che come una città da cui partire per costruire un sistema duraturo. Questo atteggiamento non è il risultato di una mancanza di identità, ma paradossalmente della sua

stessa forza: un'identità percepita come intensa, autentica, ma poco compatibile con le logiche del successo contemporaneo.

L'idea che "Genova non basti" non è quindi un dato naturale, ma una costruzione culturale condivisa, alimentata da dinamiche industriali, narrazioni mediatiche e pratiche professionali consolidate. Finché questo immaginario continuerà a operare senza essere messo in discussione, le politiche infrastrutturali e culturali rischieranno di essere insufficienti da sole.

Comprendere e decostruire questa narrazione diventa allora un passaggio fondamentale per ripensare il ruolo di Genova nel panorama musicale italiano, non come semplice bacino di talento, ma come possibile luogo di produzione, permanenza e riconoscimento artistico.

2.3.4 Rischio di dispersione del capitale culturale locale

La migrazione sistematica degli artisti genovesi verso altri poli culturali, in particolare Milano, non è un fenomeno neutro né reversibile senza conseguenze; al contrario, essa produce un rischio strutturale di dispersione del capitale culturale locale, inteso non solo come insieme di individui talentuosi, ma come rete complessa di competenze, relazioni, pratiche e memorie collettive.

In ambito sociologico³⁷, il capitale culturale non si esaurisce nelle singole opere o carriere, ma si costruisce attraverso la sedimentazione territoriale: la presenza continuativa di artisti, operatori, spazi, pubblico e pratiche condivise. Quando questi elementi coesistono nello stesso contesto urbano generano una scena riconoscibile, capace di autoalimentarsi e di produrre valore nel tempo.

Nel caso genovese, questa sedimentazione appare fragile. La città continua a formare artisti (come dimostrato dalla ricorrenza con cui Genova viene citata come luogo d'origine di figure centrali della musica italiana precedente e contemporanea) ma fatica a trattenerli nel momento in cui la carriera entra in una fase di professionalizzazione. Il risultato è una rottura della continuità tra formazione, crescita e maturità artistica all'interno dello stesso territorio.

³⁷ Bettin Lattes, G. (2024). Alcune note sociologiche (ma non solo) sulla mentalità dei genovesi. *SocietàMutamentoPolitica* 15(30): 129-145. doi: 10.36253/smp-15944

La dispersione del capitale culturale produce effetti concreti sulla scena musicale cittadina. In primo luogo, limita la possibilità di trasmissione informale del sapere: gli artisti che si spostano portano con sé competenze, contatti e conoscenze che non vengono reinvestite stabilmente nel contesto locale. Viene così a mancare quel passaggio generazionale che permette alle scene musicali di consolidarsi.

In secondo luogo, l'assenza di figure artistiche affermate sul territorio riduce la capacità di attrazione della città stessa. Una scena priva di "ritorni" (artisti che restano o rientrano stabilmente) fatica a costruire modelli di riferimento per le nuove generazioni. Questo contribuisce a rafforzare l'idea che il successo sia possibile solo altrove, alimentando un circolo vizioso già analizzato nei paragrafi precedenti.

Il rischio più evidente è che Genova venga progressivamente ridotta a un produttore di talento, funzionale ad altri sistemi urbani più forti, ma incapace di sviluppare una propria autonomia culturale nel presente. In questa dinamica, la città mantiene un ruolo simbolico importante legato alla storia, all'identità e alla narrazione delle origini, ma perde centralità come spazio attivo di produzione musicale contemporanea.

Questo squilibrio ha conseguenze anche sul piano economico e sociale: la musica non viene riconosciuta come settore strategico di sviluppo urbano, ma resta confinata a una dimensione marginale o emergenziale. La mancanza di un ecosistema stabile rende più difficile l'attrazione di investimenti, la nascita di imprese culturali e la costruzione di politiche di lungo periodo.

È importante sottolineare che la dispersione del capitale culturale non rappresenta un destino inevitabile, ma il risultato di scelte politiche, economiche e simboliche stratificatesi nel tempo. La centralizzazione delle opportunità, l'assenza di infrastrutture adeguate e la debolezza delle politiche culturali locali hanno contribuito a rendere lo spostamento degli artisti una soluzione quasi obbligata.

Tuttavia, la stessa ricchezza creativa che continua a emergere da Genova indica l'esistenza di un potenziale ancora attivo. Interrompere la dispersione del capitale culturale significa riconoscere la musica come risorsa urbana, investire in spazi, reti e progettualità e, soprattutto, ricostruire un immaginario in cui restare non equivalga a rinunciare.

In questo contesto, l'analisi strutturale condotta nel Capitolo II trova un naturale completamento nell'ascolto diretto delle esperienze di artisti e operatori. Le dinamiche qui descritte non sono

astratte: esse si riflettono nelle scelte quotidiane, nei percorsi di carriera e nelle percezioni di chi vive la scena musicale genovese dall'interno. È proprio a queste voci che è dedicato il prossimo capitolo.

CAPITOLO III – LE VOCI DELLA SCENA: LE INTERVISTE

3.1 – Introduzione alle interviste

3.1.1 Scelta dei partecipanti

La selezione dei partecipanti è avvenuta secondo criteri di eterogeneità e rilevanza rispetto all'oggetto di studio: sono stati coinvolti soggetti che occupano ruoli differenti all'interno del campo musicale e creativo con l'obiettivo di costruire una mappatura qualitativa delle principali figure che compongono l'ecosistema culturale genovese.

In particolare, sono stati intervistati:

- artisti attivi nella scena musicale urbana (Gorka, Vago);
- professionisti delle industrie creative (Ryan Mieles);
- figure di management e sviluppo artistico (Silvia Nocentini / NoOx Worldwide);
- fondatori di collettivi culturali locali (.HIT).

La scelta di includere sia artisti che operatori del settore risponde alla necessità di osservare il fenomeno da prospettive multiple, mettendo in dialogo il punto di vista di chi produce contenuti culturali con quello di chi opera nei processi di organizzazione, promozione e gestione.

Gli intervistati sono stati selezionati anche in base alla loro rilevanza all'interno del contesto genovese e alla coerenza dei loro percorsi con la domanda di ricerca, in particolare rispetto al tema della mobilità geografica e professionale.

3.1.2 Metodologia

Le interviste sono state condotte in forma semi-strutturata, attraverso una serie di domande aperte costruita intorno ai principali temi della ricerca: il rapporto con Genova, la percezione delle opportunità locali, il confronto con Milano, le strategie di carriera e il ruolo delle strutture culturali.

Questo approccio ha permesso di mantenere una traccia comune tra le diverse interviste, garantendo al contempo la possibilità per gli intervistati di sviluppare liberamente il proprio discorso, valorizzando la dimensione narrativa e soggettiva dell'esperienza.

Le interviste sono state registrate in formato audio e successivamente trascritte, ma le trascrizioni non verranno riportate integralmente nel corpo del testo bensì rielaborate attraverso una selezione di estratti significativi, utilizzati come materiale empirico all'interno dell'analisi.

Il Capitolo 3 non presenta quindi una semplice sequenza di domande e risposte, ma una riorganizzazione tematica delle interviste, in cui le citazioni vengono messe in dialogo con l'analisi teorica sviluppata nei capitoli precedenti.

3.2 – Interviste agli artisti

3.2.1 Gorka – partire

Gorka (nome d'arte di Gorka Bellando Bongiorno) è un artista hip hop / rap classe 1997 nato a Savona, nel ponente ligure, cresciuto tra Savona, Imperia e Genova.

L'intervista a Gorka è importante per questa ricerca poiché consente di osservare dall'interno il passaggio tra due contesti urbani e produttivi profondamente diversi: Genova e Milano. Dal 2018, infatti, inizia a collaborare con alcune realtà milanesi; si trasferirà nella capitale lombarda nel 2023, per poi tornare a Genova nel 2025. La sua esperienza si colloca in una posizione intermedia tra due modelli di carriera, permettendo di analizzare sia le motivazioni della migrazione verso il centro dell'industria musicale, sia le criticità e le disillusioni che tale scelta può generare nel lungo periodo.

Gli inizi a Genova e il circuito underground

Gorka ricostruisce il proprio percorso artistico partendo dalla scena locale genovese, in particolare dal circuito dei centri sociali e delle realtà underground:

«Come tanti ragazzi appassionati di musica, ho iniziato a rappare nei centri sociali, nelle iniziative, nelle jam che si facevano in Liguria. Erano realtà molto legate all'underground. Per me il massimo a cui potevo aspirare, da giovane, era aprire un artista mainstream a Genova, magari al Porto Antico, in festival come il Goa Boa.»

La scena genovese viene descritta come un ambiente ricco di stimoli creativi, ma con un orizzonte di possibilità relativamente limitato:

«Quando poi mi è capitato davvero di aprire artisti grossi, come Noyz (ndr. Noyz Narcos), Ernia, Salmo, ho avuto la sensazione di aver chiuso il cerchio di quello che potevo fare a livello regionale, genovese. Cioè, sentivo che oltre quella cosa lì non c'era molto altro.»

Questo è fondamentale perché mostra come la migrazione non nasca da una fuga improvvisa, ma da un processo di saturazione delle opportunità locali.

I primi passi verso Milano e la scoperta dell'industria

Il trasferimento verso Milano avviene in seguito a un primo riconoscimento esterno:

«Nel 2018, dopo aver pubblicato un video, sono stato contattato da persone di Milano che mi hanno proposto un contratto con distribuzione Warner. Da lì ho iniziato ad andare spesso a Milano e ho capito una cosa molto chiara: l'industria musicale in Italia è tutta lì.»

Gorka descrive Milano come uno spazio in cui la musica non è solo espressione artistica, ma parte di un sistema economico strutturato:

«Le etichette, i manager, il booking, i produttori, i brand, tutto gira intorno a Milano. In altre città ci sono scene importanti, ci sono artisti forti, però quando si parla proprio di business, di discografia, di soldi, a un certo punto esiste solo Milano. È lì che si prendono le decisioni, è lì che succedono le cose.»

Milano non è solo una città più dinamica, ma il vero e proprio centro decisionale del sistema musicale italiano, e questo è un dato di fatto.

Genova come scena senza filiera

Il confronto tra le due città mette in evidenza una differenza strutturale profonda, che non riguarda tanto la qualità degli artisti, quanto la presenza di una filiera professionale:

«La differenza più grande che ho notato è che a Milano ho incontrato tantissime persone che lavorano nella discografia. Cioè proprio persone che fanno quello di lavoro: manager, addetti stampa, produttori, gente che vive di musica. A Genova invece incontravo quasi solo artisti come me. Non c'erano manager, non c'erano figure professionali vere dell'industria musicale. C'è tanta passione, tanta voglia di fare ma pochissima struttura. È tutto molto informale, molto basato sulle amicizie.»

Questo passaggio conferma quanto emerso nel Capitolo II: il problema principale non è la mancanza di talenti, ma l'assenza di un ecosistema professionale stabile.

Creatività e pressione del mercato

Un tema centrale nel discorso di Gorka riguarda il modo in cui il contesto urbano influenza il processo creativo:

«A Genova facevo musica in modo molto intimo, scrivevo da solo e poi mi affidavo a un produttore. Era una cosa molto personale, molto mia. A Milano invece sei sempre circondato da voci, da tendenze, da stimoli continui. Tutti ti dicono cosa funziona, cosa dovresti fare, cosa va in quel momento.»

Milano viene percepita come uno spazio di continua sollecitazione, in cui la creatività tende a essere orientata dal mercato più che dalla volontà di fare arte:

«Il processo creativo è molto più condizionato da quello che succede intorno. Senti sempre la pressione di dover funzionare.»

Identità e alienazione creativa

Questa pressione si traduce, nel vissuto dell'artista, in una crisi identitaria:

«A un certo punto ho avuto proprio la sensazione di perdere la mia identità. Di non capire più se quello che stavo facendo era davvero mio o se stavo semplicemente inseguendo quello che funzionava. Sentivo di essere troppo dentro alle logiche del mercato, troppo esposto a quello che succedeva intorno.»

Qui emerge una dimensione soggettiva fondamentale: la crescita professionale è accompagnata da una forma di alienazione creativa, in cui l'artista fatica a riconoscersi nel proprio lavoro.

Musica come prodotto

Gorka sintetizza questa tensione con una metafora molto efficace:

«A Milano il processo creativo è vissuto come produzione di un prodotto vendibile. Si pensa subito a come una canzone può funzionare, a come può essere promossa. Per me una canzone non nasce come merce. Diventa merce quando entra nel mercato, ma non nasce così. La musica per me non è una padella da vendere.»

Questa affermazione introduce una riflessione più ampia sul rapporto tra arte e industria, centrale per l'interpretazione della scena contemporanea.

Il ritorno a Genova

Nonostante i vantaggi professionali, Gorka decide di tornare a Genova per ragioni prevalentemente umane ed esistenziali:

«Dal punto di vista professionale Milano mi ha fatto crescere tantissimo, non lo nego. Ho imparato un sacco di cose, ho visto come funziona davvero questo mondo. Però dal punto di vista umano sentivo di aver perso tanto: amicizie, affetti, tempo per me. È una città in cui sei sempre in corsa, sempre di fretta.»

Il ritorno viene descritto come una necessità di riequilibrio:

«Ho sempre pensato che la parte umana fosse fondamentale anche per fare musica e a un certo punto ho sentito il bisogno di tornare.»

La fuga come mito collettivo

Infine, Gorka problematizza direttamente la narrativa della “fuga verso Milano”:

«La fuga verso Milano è una narrativa, un po’ come l’American Dream. C’è questa idea che se vai lì allora per forza succede qualcosa. C’è una base di verità, perché lì ci sono davvero le strutture, però non è automatico che chi va a Milano sfondi, né che chi resta a Genova non possa farlo.»

La migrazione viene quindi interpretata non solo come necessità strutturale, ma come costruzione simbolica condivisa, che rischia di produrre aspettative irrealistiche e nuove forme di frustrazione.

3.2.2 Vago – restare

L’intervista a Vago (nome d’arte di Riccardo Bixio, artista genovese classe 1998) rappresenta un caso complementare a quello di Gorka: un artista che ha scelto consapevolmente di **rimanere a Genova**, facendo della permanenza nella città non una conseguenza passiva, ma una vera e propria posizione identitaria e progettuale. Il suo percorso consente di osservare dall’interno cosa significhi tentare di costruire una carriera musicale restando in un contesto periferico rispetto ai principali centri dell’industria culturale.

Genova come spazio emotivo e quotidiano

Nell’introdurlo al discorso, Vago descrive il suo rapporto con Genova innanzitutto in termini affettivi ed esistenziali. La città non viene vissuta come semplice sfondo geografico, ma come parte integrante della propria identità personale:

«Dal punto di vista umano è una città che mi piace molto. Potrebbe sembrare un po' un cliché, ma mi piace il mare, il fatto di stare in una terra che offre tanto anche all'interno, mi piace la disposizione dei luoghi, i vicoli, c'è sempre qualcosa da scoprire, anche se vivi qua da tutta la vita. È una città concentrata, ma non affollata, super a misura d'uomo.»

La dimensione urbana viene quindi associata a un senso di familiarità e appartenenza:

«Genova ti fa sentire a casa. Non è una città che ti schiaccia, ti lascia spazio per vivere.»

Questa qualità viene però anche interpretata come una possibile causa di immobilismo:

«Forse proprio perché stiamo così bene, così nel comfort, facciamo fatica a creare delle realtà nuove. Ci sentiamo un po' troppo coccolati da questa cosa qua.»

Il benessere urbano diventa quindi una condizione ambivalente: favorisce la qualità della vita, ma rischia di ridurre la spinta al cambiamento.

Restare come scelta consapevole

A differenza di molti suoi coetanei, Vago afferma di non aver mai vissuto il trasferimento a Milano come una tappa obbligata:

«Restare a Genova non è una conseguenza del mio percorso artistico, fa proprio parte del mio percorso artistico. Voglio dare qualcosa alla città, e penso che finché non riesco in quella cosa lì non accetterò mai davvero il compromesso di spostarmi.»

La permanenza viene quindi vissuta come una forma di missione personale:

«Sento l'esigenza di afferarmi prima qua, se non per gli altri, per me stesso. Se andassi via adesso rischierei di stare male, perché sentirei qualcosa di irrisolto.»

Il trasferimento non è escluso in modo assoluto, ma subordinato a una piena realizzazione nel contesto locale:

«Non dico che non andrò mai via, ma prima voglio sentire di aver fatto davvero qualcosa qui.»

Un tema centrale nel discorso di Vago, soprattutto rispetto all'andarsene o meno, riguarda il rapporto con il pubblico locale, descritto come difficile ma estremamente fedele:

«Il pubblico di Genova è difficile. È difficile guadagnarsi l'amore del pubblico genovese, però poi una volta che ci sei, ci sei davvero. È come una grande fanbase: se non fai cazzate, non ti mollano mai.»

Si aiuta con la metafora calcistica per eccellenza qui a Genova, che sintetizza bene questa relazione:

«È come il Genoa o la Sampdoria: chi è tifoso resta tifoso per tutta la vita, che le cose vadano bene o male, la gente di Genova non ti abbandona, ci mette un po', però, ad affezionarsi.»

La costruzione di una fanbase locale viene vista come un capitale simbolico particolarmente solido, anche se più lento da ottenere rispetto ai circuiti *mainstream*. Questo concetto verrà ripreso da altri artisti intervistati, come per esempio i ragazzi del collettivo .HIT.

I limiti strutturali: la mentalità

Alla domanda sugli ostacoli principali per un artista a Genova, Vago individua non tanto una carenza materiale di spazi, quanto un problema di mentalità imprenditoriale:

«Secondo me il limite vero è la mentalità. Non si riesce mai a mantenere una costanza, un livello tale da far affermare davvero delle realtà. Si crea qualcosa e poi muore lì.»

La scena viene descritta come frammentata e instabile:

«È tutto molto a spot. Nasce una cosa, poi si spegne. Non c'è mai continuità.»

Vago sottolinea anche la mancanza di luoghi stabili di aggregazione:

«Sarebbe bello avere un posto preciso, un punto di incontro fisso dove sai che vai lì e incontri tutte le persone dell'ambiente. Adesso è tutto molto sparso.»

A questo proposito, cita luoghi informali del passato:

«Qualche anno fa andavamo sempre al Fitz (ndr. locale nei vicoli di Genova). Se venivi da fuori sapevi che dovevi venire lì. Ora quella cosa si è un po' persa.»

Restare e sentirsi penalizzati

Pur rivendicando la scelta di restare, Vago riconosce apertamente i limiti pratici di questa posizione:

«Non mi sento penalizzato artisticamente, mi sento penalizzato nelle possibilità pratiche: etichette, contatti, manager, tutte quelle cose lì.»

Il problema non è quindi la creatività, ma l'accesso alle strutture:

«Le opportunità vere, quelle che ti fanno fare il salto, non passano mai da Genova.»

Questa affermazione conferma quanto emerso nelle interviste a Gorka e Ryan Miele (capitoli 3.2.1 e 3.3.1): il territorio genovese appare come uno spazio ricco di capitale culturale, ma povero di capitale industriale.

Il rapporto con chi è partito

Uno dei passaggi più interessanti riguarda il confronto con gli artisti genovesi che hanno scelto di trasferirsi a Milano:

«Non provo invidia per chi è andato via. Però mi fa strano vedere persone che usano Genova come etichetta, come identità, e poi non ci tornano mai.»

Da qui nasce una riflessione sul ruolo etico del successo:

«Sarebbe bello che chi diventa grande poi riportasse qualcosa qua. Tipo: sono diventato Olly, ok, adesso porto Madame a Genova, la faccio girare nei vicoli. Così la gente dice: cazzo, la mia città è importante. Se il successo diventa solo una rivalse personale, allora perde senso. Da genovese mi gira un po' il cazzo quando non si restituisce niente ma si usa Genova come trampolino di lancio, perché in Italia lo sanno che è speciale, come città, e quindi chi viene da qua un po' ci gioca. Però allora devi restituire qualcosa alla tua città. Se eri così fiero di farne parte prima, non devi dimenticarla.»

Identità musicale genovese

Infine, Vago propone una riflessione sull'identità musicale della città, rifiutando l'idea di un suono unico e riconoscibile:

«Secondo me a Genova ogni artista è molto caratteristico di se stesso. Non ci assomigliamo mai. Ed è questa la cosa bella: siamo unici. Sono tante identità forti che insieme fanno una grande identità.»

In opposizione a Milano:

«A Milano, essendo tutto più grande, si tende a copiare di più quello che funziona. Qui invece ognuno si fa il suo percorso.»

3.2.3 Confronto incrociato: Gorka e Vago

Il confronto tra le interviste a Gorka e Vago consente di individuare due traiettorie differenti ma complementari all'interno della scena musicale genovese contemporanea. Entrambi, infatti, condividono una forte appartenenza al territorio e una lettura critica del contesto locale, ma reagiscono a tali condizioni attraverso scelte opposte: la migrazione verso Milano nel caso di Gorka e la permanenza consapevole nel caso di Vago.

Le due esperienze non vanno interpretate come alternative individuali, ma come risposte strutturali a uno stesso problema sistemico: la difficoltà di costruire una carriera musicale restando in un contesto periferico rispetto ai principali centri dell'industria culturale.

Gorka incarna un modello di mobilità geografica, in cui il trasferimento verso Milano viene vissuto come una tappa necessaria per entrare in contatto con la filiera professionale della musica: nel suo racconto, la migrazione non è motivata da una mancanza di legame con Genova (anzi) ma dalla consapevolezza che le opportunità concrete si concentrano altrove.

Vago rappresenta invece un modello di immobilità strategica: la scelta di restare, infatti, non è subita ma rivendicata come parte integrante del progetto artistico. In questo caso, il territorio non è solo punto di partenza, ma spazio simbolico da valorizzare e trasformare.

I due modelli mettono in luce una tensione fondamentale: da un lato, la necessità di muoversi per accedere alle risorse; dall'altro, il desiderio di radicamento e riconoscimento locale.

Un secondo elemento di confronto riguarda l'interpretazione dei limiti della scena genovese. Gorka individua principalmente un problema strutturale: l'assenza di una filiera professionale, quindi manager, etichette, uffici stampa e figure intermedie in grado di sostenere gli artisti.

Vago, pur riconoscendo implicitamente questa mancanza, sposta l'attenzione su un piano culturale e simbolico, individuando nella mentalità imprenditoriale il principale ostacolo allo sviluppo di una scena stabile.

La risposta è comunque simile: la produzione culturale locale fatica a trasformarsi in settore economico duraturo.

Il rapporto con l'identità artistica sembrerebbe rappresentare uno dei punti di maggiore divergenza, ma in realtà anche qui abbiamo un punto importante in comune. Gorka descrive l'esperienza milanese come una crescita professionale, sì, accompagnata però da una progressiva perdita di riconoscimento personale, fino a una vera e propria crisi identitaria.

Vago costruisce la propria permanenza a Genova come difesa dell'identità, interpretando il territorio come elemento fondante del proprio progetto creativo, specificando che una separazione da quel territorio lo porterebbe ad una crisi, come è stato, appunto, per Gorka.

Le due traiettorie mostrano modalità opposte di relazione con il mercato: integrazione nel sistema industriale, nel caso di Gorka; distanza critica e resistenza simbolica, nel caso di Vago. Entrambe si ritrovano, però, nel concetto che Milano porti distanza dalla propria essenza di artista, nel caso di Gorka un'esperienza vissuta, in quella di Vago un'idea, che, osservando l'esperienza del collega, potrebbe essere veritiera.

Nonostante le differenze, entrambi gli artisti convergono su una lettura critica della narrativa della "fuga verso Milano". La migrazione viene interpretata non come soluzione automatica, ma come costruzione simbolica collettiva, alimentata dall'immaginario del successo e dalla centralizzazione delle opportunità.

Milano assume così il ruolo di luogo mitizzato della realizzazione professionale, mentre Genova rischia di essere percepita come spazio da cui partire, ma non come luogo in cui restare.

Nel loro insieme le esperienze di Gorka e Vago non si escludono, ma piuttosto si completano. Entrambe mostrano come la scelta tra partire o restare non dipenda esclusivamente dalla volontà individuale, ma sia profondamente condizionata dalle strutture materiali, economiche e simboliche offerte dal territorio.

La mobilità geografica non garantisce automaticamente il successo, così come il radicamento territoriale non assicura la possibilità di costruire una carriera sostenibile. In entrambi i casi, il problema rimane strutturale: l'assenza di un ecosistema musicale in grado di trattenere e valorizzare il capitale culturale prodotto localmente.

In questo senso, Gorka e Vago non rappresentano due eccezioni, ma due figure emblematiche di una stessa condizione: quella di una scena musicale viva, creativa e ricca di potenziale, ma

priva delle infrastrutture necessarie per trasformare tale potenziale in un sistema culturale stabile e duraturo.

3.3 – Interviste agli operatori del settore

3.3.1 Ryan Mieles – settore creativo e mobilità

L'intervista a Ryan Mieles, coreografo e direttore artistico genovese, classe 1999, introduce una prospettiva complementare rispetto a quelle degli artisti, permettendo di osservare le dinamiche di mobilità professionale dal punto di vista di un lavoratore delle industrie creative. La sua esperienza, collocata tra danza, spettacolo e direzione artistica, consente di ampliare l'analisi oltre il solo ambito musicale, mostrando come le stesse logiche territoriali influenzino l'intero settore culturale.

Ryan ha vissuto per diversi anni una condizione di pendolarismo costante tra Genova e Milano, spostandosi regolarmente per lavoro, fino a decidere recentemente di tornare a vivere stabilmente a Genova.

Formazione e rapporto con Genova

Ryan descrive Genova così:

«Genova è stata importantissima per la mia formazione, sia come persona che come artista. È una città che ti dà tanto a livello umano, relazionale, anche creativo. Io sono cresciuto qui, ho iniziato qui, ho costruito qui la mia identità. Però, se parliamo di lavoro vero e proprio, di possibilità concrete nel settore dello spettacolo, le occasioni sono sempre state molto poche. Non c'è mai stato un momento in cui ho pensato: posso davvero costruire tutto da qui.»

Il contesto genovese viene quindi riconosciuto come ambiente di crescita, ma non come spazio sufficiente per una carriera strutturata:

«Genova ti forma, ma poi ti lascia un po' fermo. È come se a un certo punto non sapesse più cosa fare con te.»

Questa percezione evidenzia una tensione tra capitale culturale e possibilità di impiego, già emersa nei capitoli precedenti.

La necessità di spostarsi

La scelta di lavorare a Milano non nasce da un desiderio di abbandonare Genova, ma da una necessità professionale legata alla struttura del settore:

«A un certo punto mi sono reso conto che se volevo davvero lavorare in questo settore dovevo spostarmi. A Milano c'erano audizioni, produzioni, contatti, possibilità reali di essere visto e chiamato. A Genova invece era tutto molto più fermo, molto più lento, come se il sistema non fosse pensato per assorbire figure professionali come la mia.»

Milano viene descritta come città in cui la creatività è già inserita in un sistema produttivo:

«A Milano senti proprio che c'è un'industria. Non solo artisti, ma persone che lavorano intorno agli artisti: tecnici, direttori artistici, agenzie, uffici, produzioni. È un mondo che gira e che ti permette di entrare, se sei nel posto giusto.»

Questo passaggio risulta particolarmente significativo perché conferma, da un punto di vista non musicale, la centralizzazione delle opportunità già emersa nelle interviste a Gorka e Vago, e che emergerà poi anche nelle successive.

Differenze strutturali tra Genova e Milano

Ryan individua una differenza fondamentale tra le due città nella presenza di reti professionali e di connessioni operative:

«La vera differenza non è tanto nel talento delle persone, perché a Genova ci sono tantissimi ragazzi fortissimi. Il problema è che a Milano esistono reti: conosci qualcuno che ti presenta qualcun altro, entri in un giro, vieni richiamato, inizi a lavorare. A Genova queste reti sono molto più deboli, molto più frammentate. Spesso le persone non si incontrano nemmeno tra loro.»

Genova appare quindi come uno spazio in cui le competenze esistono, ma non sono messe in connessione:

«Ci sono tanti talenti, ma sono dispersi. Ognuno fa il suo, senza una vera struttura che li metta insieme.»

Il ritorno a Genova

Nonostante le maggiori opportunità professionali offerte da Milano, Ryan di recente ha deciso di tornare a vivere stabilmente a Genova, motivando questa scelta soprattutto in termini di qualità della vita e sostenibilità personale:

«A Milano lavoravo tanto, ma sentivo di non avere più tempo per me. Era tutto molto veloce, molto stressante. Ero sempre di corsa, sempre a inseguire qualcosa, sempre con l'ansia di dover fare di più. A Genova respiro di più, ho più equilibrio, mi sento più centrato.»

Il ritorno non coincide però con un ritiro dal mercato nazionale:

«Continuo comunque a lavorare anche fuori, a spostarmi quando serve. Però ho scelto di vivere qui, perché sentivo che altrimenti mi sarei perso qualcosa di importante.»

Questa scelta definisce un modello ibrido di mobilità: non migrazione definitiva, ma radicamento territoriale accompagnato da spostamenti selettivi.

Genova come città creativa?

Alla domanda sulla possibilità di costruire una carriera creativa rimanendo a Genova, Ryan esprime una posizione ambivalente:

«Secondo me è possibile, ma solo fino a un certo punto. Per crescere davvero, per entrare in circuiti più grandi, prima o poi devi confrontarti con città come Milano. È quasi inevitabile.»

La città viene quindi descritta come luogo di partenza, ma difficilmente come luogo di arrivo:

«Genova è una città bellissima per vivere, ma non è una città che ti spinge davvero a sognare in grande dal punto di vista professionale. Non ti dà quella sensazione di possibilità.»

Creatività, territorio e futuro

Ryan conclude con una riflessione che amplia il discorso al tema delle politiche culturali:

«Genova avrebbe un potenziale enorme nel settore creativo, ma manca una visione. Manca un progetto chiaro su come valorizzare i giovani, su come trattenere chi ha competenze. Secondo me non è una questione di soldi, ma di idee, di direzione, di volontà politica.»

In questo senso, la sua esperienza conferma una delle ipotesi centrali della ricerca: la difficoltà di trattenere i talenti non è legata alla mancanza di risorse umane, ma all'assenza di un sistema in grado di trasformare la creatività in opportunità professionali stabili.

3.3.2 Silvia 'NoOx' Nocentini – industria, management, policy

L'intervista a Silvia Nocentini, fondatrice di NoOx Worldwide Management, agenzia di management musicale e direzione artistica, introduce una prospettiva strutturale sul sistema musicale genovese. A differenza degli artisti intervistati, NoOx parla dall'interno dell'industria, occupando una posizione intermedia tra creatività, management e progettazione culturale. La sua esperienza consente di osservare non solo le difficoltà individuali dei musicisti, ma anche quelle degli addetti ai lavori e le carenze sistemiche del territorio.

Genova e l'assenza di industria musicale

Uno dei nuclei centrali del discorso di NoOx riguarda la distinzione tra "scena" e "industria". Secondo la manager, Genova presenta una scena artistica viva e creativa, ma priva di un vero sistema produttivo:

«A Genova c'è tantissima creatività, tantissimi artisti validi, però manca completamente l'industria. C'è una scena, ma non c'è un sistema. E senza sistema è molto difficile che le carriere possano svilupparsi davvero.»

La differenza non viene quindi individuata nella qualità delle produzioni, ma nella mancanza di infrastrutture professionali:

«Non ci sono abbastanza etichette, non ci sono abbastanza manager, non ci sono abbastanza uffici stampa, booking strutturati. Mancano proprio le figure intermedie.»

Questa osservazione conferma quanto già emerso nelle interviste a Gorka e Ryan Mieles: il problema principale non è la creatività locale, ma l'assenza di una filiera organizzata.

Scena vs sistema

NoOx utilizza una distinzione concettuale molto chiara tra scena e sistema:

«La scena è fatta dagli artisti, dalle persone che fanno musica, il sistema è fatto da tutto quello che c'è intorno: chi investe, chi promuove, chi distribuisce, chi forma. A Genova la scena esiste, il sistema no.»

Questa distinzione è fondamentale per l'impianto teorico della tesi, perché consente di spiegare perché una città possa produrre talenti senza riuscire a trattenerli:

«Senza sistema, l'artista prima o poi deve spostarsi. Non perché lo voglia, ma perché non ha alternative.»

Formazione e professionalizzazione

Un altro tema centrale riguarda la mancanza di percorsi di formazione professionale nel settore musicale:

«A Genova non esiste una vera formazione sull'industria musicale. I ragazzi non sanno cosa sia un contratto discografico, cosa siano le *royalties*, come funziona il *management*.»

E sottolinea come questa mancanza produca una forte asimmetria informativa:

«Spesso gli artisti arrivano a Milano totalmente impreparati. Non perché non siano bravi, ma perché nessuno gli ha mai spiegato come funziona davvero questo mondo.»

In questo senso, la sua attività con NoOx Worldwide viene concepita anche come progetto educativo:

«Io non lavoro solo sull'artista, lavoro sulla persona. Cerco di spiegare cosa significa fare questo mestiere, non solo artisticamente, ma anche a livello economico, legale, umano.»

Il ruolo delle istituzioni

Uno dei passaggi più critici riguarda il rapporto con le istituzioni locali. NoOx individua una mancanza di progettualità culturale a lungo termine:

«Il problema principale è che non esiste una visione politica sulla cultura musicale. Non c'è un progetto su come sviluppare questo settore, su come trasformarlo in un'opportunità reale per i giovani.»

Secondo la manager, il sostegno pubblico risulta frammentato e occasionale:

«Ci sono bandi, iniziative spot, eventi isolati, ma manca completamente una strategia. Tutto nasce e muore nel giro di pochi mesi.»

Questa assenza di continuità produce instabilità strutturale:

«Senza una politica culturale seria, è impossibile creare un ecosistema sostenibile.»

Milano come centro inevitabile

NoOx conferma in modo esplicito la centralità di Milano nel sistema musicale italiano:

«Milano è il centro dell'industria. È lì che ci sono le major, le agenzie, i brand, i media. È inevitabile che prima o poi tutti debbano passare da lì.»

Tuttavia, sottolinea come questa centralizzazione produca effetti negativi sui territori periferici:

«Il rischio è che le città come Genova diventino solo serbatoi di talenti. Producono artisti, ma poi li perdono tutti.»

Tentare di costruire un'alternativa

La nascita di NoOx viene descritta proprio come tentativo di contrastare questo meccanismo:

«Ho fondato NoOx perché sentivo il bisogno di creare qualcosa qui, a Genova. Volevo dimostrare che si poteva fare management musicale anche fuori da Milano.»

Riconosce tuttavia la difficoltà di questa scelta:

«È molto più faticoso. Devi fare il triplo del lavoro per ottenere la metà dei risultati.»

Il problema non è solo economico, ma anche simbolico:

«Spesso non vieni preso sul serio solo perché non sei a Milano.»

Rischio di dispersione del capitale culturale

Uno dei concetti più forti emersi nell'intervista riguarda il rischio di dispersione del capitale culturale locale:

«Genova investe tantissimo nella formazione dei suoi giovani, ma poi li perde tutti. È una perdita enorme, non solo economica, ma culturale.»

Secondo NoOx, questa dinamica produce un circolo vizioso:

«Meno persone restano, meno sistema si crea. Meno sistema si crea, più persone se ne vanno.»

Giovani, futuro e politiche culturali

NoOx conclude con una riflessione sul futuro della scena genovese:

«I giovani hanno un potenziale enorme, ma senza strutture non possono andare lontano. Serve un progetto serio, condiviso, che metta insieme artisti, istituzioni, imprese.»

La sua visione è chiaramente orientata alla costruzione di un ecosistema:

«Non si tratta solo di far emergere singoli talenti, ma di creare un ambiente in cui la musica possa diventare davvero un settore professionale.»

3.3.3 .HIT (Chicuta e Akill Miami) – collettivi, spazi, scena locale

L'intervista a Chicuta e Akill Miami (nomi d'arte di Francesco Chiolo, classe 1997, e Valerio Achilli, classe 1996), fondatori del collettivo musicale e culturale .HIT, introduce una prospettiva territoriale e comunitaria sul sistema musicale genovese. A differenza di Silvia Nocentini, che opera in una logica di management e sviluppo industriale, .HIT nasce come progetto informale e dal basso, con l'obiettivo di creare spazi di aggregazione, produzione e visibilità per artisti emergenti della scena locale.

Il collettivo si configura come una risposta diretta alla mancanza di infrastrutture culturali stabili, attraverso pratiche di auto-organizzazione e mutualismo artistico.

La nascita di .HIT: costruire ciò che manca

I due artisti raccontano la nascita del collettivo come una necessità concreta, legata all'assenza di spazi e opportunità per i giovani artisti genovesi:

«.HIT è nato perché ci siamo resi conto che non c'era niente per noi. Non c'erano spazi veri, non c'erano contesti dove potersi esprimere, dove incontrarsi, dove fare rete.»

Il collettivo viene quindi concepito come un'infrastruttura informale:

«Se non esiste il posto dove vuoi stare, te lo devi creare da solo.»

Questa affermazione sintetizza una logica tipica delle scene *underground*: in assenza di supporto istituzionale, la produzione culturale si organizza autonomamente.

Collettivo come comunità

.HIT non viene descritto solo come progetto artistico, ma come comunità relazionale:

«HIT non è solo musica, è prima di tutto persone. È un gruppo che si sostiene, che condivide idee, contatti, opportunità.»

Il collettivo svolge una funzione di supporto emotivo e professionale:

«Molti ragazzi mollano perché si sentono soli, perché non vedono prospettive. Avere un collettivo significa non sentirsi isolati.»

In questo senso, .HIT si configura come forma di capitale sociale, capace di compensare parzialmente l'assenza di strutture formali.

Genova come città difficile per la scena

Chiolo e Achilli descrivono Genova come una città complessa per lo sviluppo di una scena musicale stabile:

«Genova è una città complicata. Ci sono tante energie, ma sono tutte sparse. Non c'è un punto di riferimento unico, non c'è una vera scena riconoscibile.»

Probabilmente quando parlano di 'scena' si riferiscono a quello che Silvia Nocentini chiama 'sistema'.

La frammentazione territoriale emerge come uno dei principali ostacoli:

«I quartieri sono lontani tra loro, la gente si muove poco, è difficile creare continuità.»

Questa percezione conferma quanto emerso nel Capitolo II sulla morfologia urbana e sulla difficoltà di costruire reti culturali in una città verticalmente e spazialmente frammentata.

L'assenza di spazi e luoghi

Uno dei temi più ricorrenti riguarda la mancanza di spazi fisici dedicati alla musica:

«Non ci sono abbastanza locali, non ci sono spazi accessibili per chi vuole suonare. O sono troppo grandi e costosi, o sono chiusi.»

Inoltre, il problema non è solo economico, ma anche normativo e politico:

«Aprire uno spazio è quasi impossibile, tra permessi, burocrazia, rumore, controlli.»

Questa difficoltà costringe i collettivi a muoversi in una dimensione precaria:

«Ogni evento, ogni format sembra sempre temporaneo, come se potesse sparire da un momento all'altro.»

Auto-organizzazione come strategia

In assenza di supporto istituzionale, .HIT adotta una strategia di auto-produzione:

«Facciamo tutto da soli: eventi, comunicazione, video, promozione. Non perché sia romantico, ma perché non c'è alternativa.»

Questa modalità viene però vissuta anche come limite:

«È bello, ma è stancante. A lungo andare rischi di bruciarti.»

Qui emerge un tema centrale: la sostenibilità delle pratiche dal basso.

Restare o partire?

Anche Chicuta e Akill Miami, interrogati sul tema della migrazione verso Milano, sembrano pensarla come i loro colleghi:

«Ovviamente ci abbiamo pensato mille volte ad andare via. A Milano sai che trovi più opportunità, più contatti, più visibilità.»

Tuttavia, scelgono consapevolmente di restare:

«Restare qui per noi è una scelta politica. Vogliamo dimostrare che qualcosa può nascere anche a Genova.»

La permanenza viene quindi interpretata come forma di resistenza culturale:

«Se tutti se ne vanno, Genova muore davvero.»

Il ruolo dei collettivi nel sistema musicale

Secondo i due artisti, i collettivi svolgono una funzione fondamentale nel contesto genovese:

«Senza collettivi la scena non esiste. Sono l'unica vera infrastruttura che abbiamo.»

.HIT viene quindi concepito come microsistema alternativo:

«Non siamo un'industria, ma siamo quello che ci va più vicino.»

Visione sul futuro

Infine, i fondatori di .HIT esprimono una visione critica ma non pessimista:

«Genova ha un potenziale enorme, ma serve continuità. Servono spazi, serve fiducia, serve che qualcuno investa davvero.»

Il rischio principale è la dispersione:

«Se non si crea qualcosa di stabile, ogni generazione riparte da zero.»

3.4 – Conclusioni tratte dalle interviste

L'analisi delle interviste condotte con artisti e operatori della scena musicale genovese ha permesso di osservare il fenomeno della mobilità culturale da prospettive differenti ma convergenti. Le testimonianze raccolte non descrivono semplicemente esperienze individuali, ma delineano un quadro coerente in cui creatività locale e centralizzazione industriale convivono in tensione costante.

Gorka e Vago rappresentano due traiettorie emblematiche: la migrazione verso Milano come necessità strutturale e la permanenza a Genova come scelta identitaria e progettuale. Ryan amplia il discorso mostrando come la mobilità non riguardi solo i musicisti, ma più in generale le professioni creative. NoOx offre una diagnosi sistemica, evidenziando la differenza tra scena e industria e la mancanza di una filiera professionale consolidata nel contesto genovese. .HIT, infine, testimonia la capacità di auto-organizzazione dal basso e il tentativo di costruire comunità in assenza di strutture formali.

Nonostante le differenze di ruolo e percorso, emerge una convergenza significativa: Genova è percepita come città fertile sul piano creativo ma fragile su quello infrastrutturale. La mobilità verso Milano non appare come semplice desiderio di affermazione individuale, bensì come risposta a un sistema fortemente centralizzato.

Allo stesso tempo, le interviste mostrano come il legame con il territorio non venga reciso facilmente. L'appartenenza alla città, l'identità genovese e il desiderio di restituire valore al contesto locale rimangono elementi centrali nei discorsi degli intervistati.

Le voci raccolte confermano quindi l'ipotesi iniziale della ricerca: la difficoltà di trattenere i talenti non deriva da una carenza di energie creative, ma dall'assenza di un ecosistema stabile in grado di sostenere percorsi professionali nel lungo periodo.

CAPITOLO IV – ESPERIENZA PROFESSIONALE E OSSERVAZIONE PARTECIPANTE NELLA SCENA MUSICALE GENOVESE

*Prima stavo a Milano / ma fre pativo la nebbia / partito dalla provincia perché mi stava stretta.*³⁸

4.1 – Posizionamento della ricercatrice

Il presente capitolo integra l'analisi teorica e le interviste qualitative attraverso una prospettiva di osservazione partecipante maturata all'interno della scena musicale genovese. Il coinvolgimento diretto della ricercatrice nel contesto analizzato non nasce da una progettazione iniziale di ricerca, ma si sviluppa progressivamente a partire da esperienze professionali e relazionali che hanno consentito un accesso privilegiato ai processi organizzativi e alle dinamiche informali della scena.

L'ingresso attivo nel campo avviene nell'aprile 2024, in concomitanza con l'avvio della collaborazione con l'artista Vago, inizialmente in modo spontaneo e non strutturato. In precedenza, il rapporto con la scena musicale genovese era prevalentemente quello di un'ascoltatrice e osservatrice, con un forte interesse per la stagione artistica ligure sviluppatasi intorno al 2016. Il passaggio da posizione passiva a partecipazione attiva avviene quindi in modo graduale e non pianificato, trasformando un coinvolgimento personale in esperienza professionale.

Successivamente, nell'ottobre dello stesso anno, il percorso accademico in Informazione ed Editoria si intreccia con l'esperienza sul campo attraverso un tirocinio presso NoOx Worldwide Management, ampliando ulteriormente il ruolo della ricercatrice all'interno del sistema musicale locale.

Nel corso del tempo, l'attività si sviluppa su più livelli e in contesti differenti, tra cui il management artistico (Vago, Chicuta e i membri del collettivo .HIT), la produzione e direzione artistica di eventi live, la comunicazione digitale e il supporto organizzativo a festival e progetti culturali come Pontos, Electropark e SUQ. Parallelamente, l'impegno con il collettivo .HIT ha comportato la co-progettazione di eventi in collaborazione con realtà locali, evidenziando in

³⁸ Chicuta, *La mia city*, unpublished.

modo diretto le dinamiche di auto-organizzazione e le difficoltà strutturali già analizzate nei capitoli precedenti.

Questa posizione ibrida – interna alla scena ma esterna al ruolo artistico – ha permesso uno sguardo privilegiato sui processi decisionali, sulle relazioni professionali e sulle pratiche quotidiane che caratterizzano l’ecosistema musicale genovese. La ricercatrice si colloca infatti in una zona intermedia tra osservatrice e operatrice culturale: pur non essendo artista, ha partecipato attivamente alla costruzione di progetti, interfacciandosi con organizzatori, *venues* e professionisti del settore.

Tale posizione ha favorito la costruzione di relazioni di fiducia, particolarmente rilevanti all’interno della scena hip hop, ambiente in cui la legittimazione passa spesso attraverso il riconoscimento informale e il rispetto reciproco più che attraverso ruoli istituzionali formali. Allo stesso tempo, la consapevolezza dei propri limiti di esperienza – in particolare nelle fasi strategiche di programmazione discografica – ha mantenuto una distanza critica necessaria all’analisi.

Un ulteriore elemento significativo riguarda la dimensione di genere. L’esperienza sul campo ha evidenziato come l’essere giovane e donna in un contesto prevalentemente maschile, diretto e spesso caratterizzato da codici comunicativi tipici della cultura hip hop, possa influenzare inizialmente la percezione di credibilità professionale. Tuttavia, la costruzione progressiva di relazioni e competenze operative ha contribuito a consolidare una posizione riconosciuta all’interno del gruppo di lavoro.

In questo senso, il presente capitolo non intende proporre un racconto autobiografico, ma utilizzare l’esperienza diretta come lente analitica per osservare dall’interno le dinamiche già emerse nelle interviste e nell’analisi territoriale, integrando prospettiva soggettiva e riflessione critica.

4.2 – Produzione di eventi e limiti territoriali

L’esperienza diretta nella produzione e organizzazione di eventi musicali ha permesso di osservare in modo concreto alcune delle criticità strutturali già emerse nell’analisi territoriale del Capitolo II. In particolare, il lavoro all’interno di contesti locali, collaborazioni con *venue* e gestione di live di artisti emergenti ha evidenziato come le difficoltà principali non siano legate alla mancanza di progettualità, ma alla fragilità dell’ecosistema organizzativo.

Venue, relazioni professionali e precarietà organizzativa

Una delle criticità più ricorrenti riguarda il rapporto con i gestori dei locali, spesso percepiti come interlocutori complessi e poco strutturati dal punto di vista professionale. La comunicazione risulta talvolta discontinua, con difficoltà nel definire accordi chiari e nel garantire continuità organizzativa.

In diversi casi, la gestione economica degli eventi ha richiesto un'attività costante di mediazione e sollecito, sia per il rispetto dei cachet concordati sia per la definizione dei termini di collaborazione. Questa dimensione di precarietà contrasta con esperienze analoghe maturate fuori dal contesto ligure, dove la gestione dei live appare più formalizzata e professionalizzata.

L'accesso agli spazi rappresenta un ulteriore limite strutturale. Molte venue genovesi sono di dimensioni ridotte e con programmazioni già molto dense, rendendo difficile stabilire collaborazioni continuative e costruire una progettualità a lungo termine.

Budget e sostenibilità economica

La gestione dei budget emerge come una delle principali sfide operative. In numerosi casi, le risorse disponibili risultano limitate e costringono gli organizzatori a scelte complesse, come la riduzione dei cachet artistici o l'assunzione diretta dei costi organizzativi.

Questa condizione evidenzia una tensione costante tra ambizione creativa e sostenibilità economica: l'evento musicale viene spesso sostenuto più dall'impegno personale degli organizzatori che da una reale struttura produttiva.

Il pubblico genovese e la costruzione della fiducia

Un altro elemento ricorrente riguarda il rapporto con il pubblico locale, percepito come selettivo e fortemente legato alla dimensione territoriale. La partecipazione agli eventi tende a concentrarsi su artisti o realtà già conosciute, rendendo difficile attrarre nuove audience nelle fasi iniziali di un progetto.

La costruzione della fiducia diventa quindi un processo lento e graduale, che spesso richiede di affrontare eventi con margini economici ridotti o addirittura in perdita. In questo contesto, le collaborazioni tra organizzazioni e venue assumono un ruolo strategico, permettendo di unire pubblici differenti e creare una base di partecipazione più ampia.

Collaborazione e competizione nella scena locale

Nonostante la percezione diffusa di una certa competizione tra realtà culturali genovesi, l'esperienza sul campo evidenzia come la collaborazione sia possibile e spesso efficace quando viene attivato un dialogo diretto. Le reti informali e le relazioni personali rappresentano quindi uno degli strumenti principali per superare la frammentazione della scena.

Alcuni spazi alternativi, come realtà autogestite o centri sociali, si dimostrano particolarmente disponibili nell'ospitare eventi e iniziative, pur presentando limiti legati alla posizione geografica o alla distanza dai principali flussi della movida cittadina.

Una città poco progettata per eventi di media scala

L'insieme di queste esperienze rafforza la percezione di una città non pienamente progettata per ospitare eventi musicali di media dimensione. La presenza di pochi spazi intermedi tra piccoli locali e grandi venue rende difficile costruire percorsi di crescita graduale per gli artisti e per gli organizzatori stessi.

Molti professionisti della scena fanno riferimento a luoghi del passato oggi scomparsi, che svolgevano una funzione aggregativa e favorivano il confronto tra artisti. Attualmente, gli spazi di incontro risultano più frammentati e meno integrati tra loro, contribuendo a una dispersione delle energie creative.

Milano come termine di paragone implicito

Nel lavoro quotidiano emerge frequentemente il confronto con Milano, percepita come un contesto in cui opportunità di networking, contest e occasioni performative risultano più numerose. Questa comparazione non nasce da un'idealizzazione astratta, ma dall'esperienza concreta di eventi organizzati fuori regione, caratterizzati da una maggiore chiarezza organizzativa e da una struttura produttiva più solida.

Entusiasmo artistico e risposta del territorio

Infine, l'osservazione diretta evidenzia una distanza talvolta significativa tra l'entusiasmo degli artisti e la risposta reale del pubblico locale. L'adesione agli eventi appare fortemente condizionata dalla familiarità con i nomi in cartellone, riflettendo una mentalità culturale percepita come prudente e poco incline alla scoperta.

Questa dinamica contribuisce a rendere il percorso di crescita degli artisti particolarmente lento, rafforzando la sensazione diffusa che Genova rappresenti più un luogo di formazione che un contesto in grado di sostenere una carriera musicale nel lungo periodo.

4.3 – Lavorare con artisti genovesi

L'esperienza di management e affiancamento agli artisti emergenti della scena genovese ha permesso di osservare dall'interno le narrazioni e le tensioni che attraversano quotidianamente il rapporto tra Genova e Milano. In molti contesti informali e professionali, Milano viene descritta come uno spazio di opportunità più ampio, capace di offrire visibilità, occasioni performative e possibilità di networking difficilmente replicabili nel contesto locale.

La conversazione attorno alla mobilità geografica emerge spesso in termini di necessità più che di semplice desiderio. Gli artisti percepiscono la città lombarda come un passaggio quasi obbligato per entrare in contatto con l'industria musicale e accelerare il proprio percorso professionale. L'idea che "altrove sarebbe più facile" diventa una presenza costante nel discorso quotidiano, alimentata dalla convinzione che un diverso contesto urbano possa moltiplicare le occasioni di crescita.

Allo stesso tempo, tuttavia, l'osservazione diretta evidenzia una forte ambivalenza. Accanto alla percezione di Milano come centro inevitabile, emerge una crescente consapevolezza del valore simbolico e culturale della scena genovese. Molti artisti mostrano il desiderio di contribuire attivamente allo sviluppo locale, riconoscendo nella città non solo un punto di partenza, ma uno spazio da trasformare.

Questa tensione tra mobilità e radicamento riflette quanto emerso nelle interviste a Gorka e Vago: la migrazione viene percepita come strumento professionale, mentre la permanenza assume una dimensione identitaria ed emotiva.

Dal punto di vista del management, il limite principale individuato dagli artisti non riguarda tanto la creatività quanto la mancanza di risorse strutturali. L'assenza di investimenti economici consistenti, di fondi dedicati e di una rete stabile di eventi e spazi performativi viene percepita come uno degli ostacoli principali alla crescita professionale.

La richiesta ricorrente non riguarda solo maggiori opportunità individuali, ma un rafforzamento complessivo dell'ecosistema culturale: più luoghi dove suonare, più eventi, maggiore

coinvolgimento del pubblico e una presenza più attiva di soggetti in grado di sostenere economicamente i progetti artistici.

In questo senso, il lavoro a stretto contatto con gli artisti conferma l'ipotesi centrale della ricerca: Genova non appare come un territorio privo di talento o motivazione, ma come uno spazio in cui il capitale creativo fatica a trasformarsi in capitale professionale, alimentando la percezione diffusa di dover guardare altrove per compiere un salto di carriera.

4.4 – Costruire una scena dal basso

L'esperienza diretta nella progettazione di eventi e collaborazioni culturali ha evidenziato come la costruzione di una scena musicale a Genova avvenga prevalentemente attraverso pratiche dal basso, caratterizzate da forte adattabilità ma anche da una costante sensazione di ricominciare ogni volta da zero.

La necessità di interfacciarsi con contesti organizzativi differenti – venue, collettivi, associazioni o singoli promotori – implica infatti una continua ridefinizione delle modalità operative. Ogni evento richiede la negoziazione di regole specifiche, cachet, budget e strategie comunicative, rendendo difficile costruire una continuità metodologica e progettuale nel tempo.

Relazioni personali e sostenibilità del lavoro culturale

All'interno di questo scenario, le relazioni personali assumono un ruolo centrale. L'assenza di strutture professionali solide rende la fiducia reciproca e la conoscenza diretta strumenti fondamentali per attivare collaborazioni e rendere sostenibili progetti spesso caratterizzati da risorse economiche limitate.

La dimensione relazionale diventa quindi una forma di capitale sociale che supplisce alla mancanza di investimenti strutturali. Tuttavia, questa modalità comporta anche un limite significativo: molti professionisti dello spettacolo si trovano costretti a svolgere attività lavorative parallele per sostenersi economicamente, rendendo difficile una reale professionalizzazione del settore.

Energie diffuse e difficoltà di coordinamento

Un elemento ricorrente emerso dall'osservazione partecipante riguarda la percezione di una città ricca di energie creative ma spesso incapace di coordinarsi in modo organico. Eventi e

iniziative nascono con entusiasmo, ma raramente convergono in una visione condivisa di lungo periodo.

Questa frammentazione appare evidente sia nei progetti indipendenti sia nelle iniziative di maggiore dimensione, dove modalità organizzative differenti e mancanza di comunicazione tra realtà culturali rischiano di disperdere il potenziale creativo locale. Gli artisti, in questo contesto, risultano spesso i soggetti più esposti alle conseguenze di tale discontinuità.

Il pubblico come nodo critico

Tra le principali difficoltà riscontrate nella costruzione di una scena stabile emerge il rapporto con il pubblico. La partecipazione agli eventi viene percepita come incerta e difficile da prevedere, generando una costante preoccupazione per la sostenibilità economica delle serate.

La necessità di evitare perdite economiche condiziona le scelte organizzative e limita la possibilità di sperimentare nuove proposte artistiche. Allo stesso tempo, l'osservazione diretta evidenzia una distanza tra l'entusiasmo degli operatori culturali e la risposta effettiva del territorio, contribuendo a una sensazione diffusa di precarietà.

L'unione come risorsa principale

Nonostante le difficoltà, l'esperienza sul campo mette in luce anche una delle risorse più significative della scena genovese: la capacità di creare comunità attraverso la collaborazione. La nascita di collettivi, progetti condivisi e reti informali dimostra come la motivazione e la fiducia reciproca rappresentino una forza propulsiva fondamentale.

L'unione tra artisti e lavoratori dello spettacolo non si limita alla produzione di eventi, ma contribuisce alla costruzione di un immaginario comune e alla sperimentazione di nuovi modelli organizzativi. Questa dimensione collettiva, pur fragile, appare come uno degli elementi più promettenti per lo sviluppo futuro della scena locale.

4.5 – Sintesi riflessiva

L'esperienza diretta nella scena musicale genovese ha progressivamente avvicinato la ricercatrice alla posizione espressa da Vago nelle interviste precedenti: l'idea che il territorio non debba essere semplicemente un punto di partenza, ma uno spazio da valorizzare attivamente.

Pur riconoscendo la centralità di Milano come tappa quasi obbligata per chi intende trasformare la musica in professione, emerge la convinzione che la mobilità non debba necessariamente coincidere con l'abbandono simbolico del luogo di origine. La migrazione professionale appare oggi come un passaggio strutturalmente imposto dall'organizzazione dell'industria musicale italiana, ma non dovrebbe tradursi in una rimozione dell'appartenenza territoriale.

In questo senso, il rischio principale non è la partenza in sé, quanto la perdita di legame e di restituzione verso il contesto che ha contribuito alla formazione degli artisti. L'esperienza sul campo rafforza l'idea che Genova rappresenti una città che forma ma fatica a trattenere. Le ragioni non sono riconducibili a una mancanza di talento o di motivazione, bensì all'assenza di risorse economiche, investimenti strutturali e opportunità continuative in grado di sostenere carriere professionali nel lungo periodo.

La centralizzazione del sistema musicale e la crescente dimensione economica dell'industria discografica contribuiscono ulteriormente a questo squilibrio, rendendo la musica sempre più dipendente da logiche di mercato concentrate in pochi poli nazionali.

Allo stesso tempo, l'esperienza partecipativa dimostra che all'interno della scena genovese esistono tentativi concreti di costruire alternative e rafforzare il tessuto locale.

Tra questi si inserisce il progetto *La Nuova Zena*, sviluppato in collaborazione con NoOx Worldwide, con l'obiettivo di valorizzare i talenti locali attraverso la creazione di una community attiva e collaborativa. Il progetto ha promosso la realizzazione di un mixtape collettivo che ha coinvolto artisti e produttori liguri provenienti da percorsi differenti, favorendo collaborazioni inedite e l'incontro tra stili e generi diversi. L'intento non era solo produttivo, ma relazionale: creare connessioni stabili all'interno della scena.

Parallelamente, il lavoro con il collettivo .HIT si colloca nella stessa direzione. Oltre alla pianificazione strategica di uscite musicali e contenuti audiovisivi, il collettivo ha avviato un ciclo di serate live in collaborazione con il Lucrezia Social Bar, nei vicoli del centro storico, offrendo uno spazio continuativo di espressione per artisti interni ed esterni al gruppo. L'obiettivo non è esclusivamente performativo, ma comunitario: consolidare un luogo di incontro stabile e favorire la circolazione di energie creative.

Queste esperienze confermano quanto emerso nelle interviste: la scena genovese appare “calda”, pronta, ricca di talenti e motivazione. Ciò che manca non è l’energia, ma il coordinamento e il sostegno strutturale.

L’osservazione partecipante ha inoltre permesso di ridimensionare alcune idealizzazioni diffuse dall’esterno. La scena non è unita in modo compatto, ma frammentata; il lavoro culturale non è lineare né immediato, ma caratterizzato da precarietà e mediazioni costanti. La costruzione di continuità richiede uno sforzo organizzativo spesso invisibile, sostenuto più dalla passione e dalle relazioni che da un sistema consolidato.

In conclusione, l’esperienza diretta rafforza l’ipotesi centrale della ricerca: Genova possiede un capitale culturale significativo, ma fatica a trasformarlo in infrastruttura stabile. La sfida non consiste soltanto nel trattenere gli artisti, ma nel creare condizioni tali per cui la scelta di restare o di tornare non appaia come rinuncia, bensì come possibilità concreta.

Conclusioni

La presente ricerca è partita da un interrogativo apparentemente circoscritto al contesto musicale genovese: perché una città capace di produrre talenti riconosciuti a livello nazionale fatica a trattenere e sostenere una scena strutturata nel lungo periodo?

Nel corso dell'analisi è emerso con chiarezza che la questione non riguarda la qualità artistica né la vitalità culturale del territorio. Genova ha dimostrato, storicamente e contemporaneamente, una capacità costante di generare linguaggi musicali significativi, dalla stagione cantautorale del Novecento fino alla scena urbana degli ultimi anni. La produzione culturale non è mai stata il problema.

Il nodo critico risiede altrove: nella trasformazione del capitale creativo in infrastruttura stabile.

L'analisi territoriale ha evidenziato una città caratterizzata da morfologia frammentata, carenza di spazi intermedi per la musica live, debolezza delle reti professionali e assenza di una strategia culturale coordinata nel lungo periodo. A ciò si aggiunge la forte centralizzazione dell'industria musicale italiana, concentrata quasi esclusivamente su Milano, che agisce come polo di attrazione strutturale per artisti e professionisti del settore.

Le interviste hanno confermato questa dinamica da prospettive differenti ma convergenti. La mobilità verso Milano non emerge come semplice aspirazione individuale, bensì come risposta sistemica a un'organizzazione dell'industria che lascia poche alternative. Allo stesso tempo, il legame con Genova rimane forte: identitario, emotivo, culturale. È proprio questa ambivalenza a rendere il fenomeno particolarmente significativo.

Genova forma, ma fatica a trattenere.

Questa formula non va intesa come giudizio definitivo, ma come constatazione strutturale. Il territorio investe, in termini simbolici e relazionali, nella crescita dei propri talenti, ma non dispone di strumenti sufficienti per sostenerne la professionalizzazione nel medio-lungo periodo. Il risultato è una dispersione costante di capitale culturale: artisti che si spostano per necessità, reti che si indeboliscono, esperienze che non sedimentano in sistema.

L'osservazione partecipante ha ulteriormente chiarito questo punto. La scena genovese appare energica, collaborativa, spesso pronta a sperimentare e a costruire alternative dal basso. Tuttavia, tali iniziative si confrontano con limiti strutturali persistenti: precarietà economica, discontinuità organizzativa, difficoltà di coordinamento e un pubblico selettivo, poco incline alla scoperta.

La questione centrale non è quindi se gli artisti debbano partire o restare. In un sistema altamente centralizzato, la mobilità rappresenta spesso una condizione inevitabile. Il problema si pone quando la partenza diventa l'unica opzione percepita come legittima per chi aspira a una carriera professionale.

In questo senso, il caso genovese non è isolato, ma emblematico di una più ampia dinamica che caratterizza molte città creative periferiche rispetto ai poli nazionali. La sfida non consiste semplicemente nel trattenere i talenti, ma nel creare un ecosistema in cui il radicamento territoriale non equivalga a una limitazione delle possibilità professionali.

Perché ciò avvenga, non bastano entusiasmo e iniziative spontanee. Sono necessari investimenti, coordinamento, continuità e un riconoscimento istituzionale della musica come settore produttivo oltre che espressivo. Senza una trasformazione strutturale, la scena continuerà a produrre eccellenze individuali senza riuscire a consolidarsi come sistema.

Genova dimostra che la creatività può nascere ovunque. La questione aperta riguarda la capacità di trasformarla in infrastruttura condivisa, evitando che l'energia culturale si disperda nel momento stesso in cui raggiunge la maturità.

La città non manca di talento.

Manca, piuttosto, un sistema capace di sostenerlo.

Umbre de muri, muri de mainé / Dunde ne vegni? Duve l'è ch'ané?

Ombre di facce, facce di marinai / Da dove venite? dov'è che andate?

Fabrizio de André, *Créuza de mă*.

Bibliografia

Archivio Fondazione Ansaldo, *Cantieri navali di Sestri Ponente*.

Arvati P., Molettieri E., saggio introduttivo di Tonizzi M.E., *I numeri e la storia del porto di Genova* (2004).

Bonini Tiziano, Magaugga Paolo, *La musica nell'era digitale*, il Mulino 2023.

D'Amato Francesco, *Musica e industria. Storia, processi, culture, scenari*, Carocci 2009.

De Luigi Mario, *La sfida digitale. Nuovi percorsi nell'evoluzione della musica*, Zona 2008.

Di Carlo Giampiero, *MusicBiz. L'industria musicale ai tempi dello streaming*, HOEPLI 2023.

Genova Futura: la città che sale, Rolling Stones, Febbraio 2026.

Micalizzi Alessandra, *Women in creative industries*, Franco Angeli 2021.

Pontiroli Andrea, *Nuove economie della musica*, Santerria 2022.

Salvatore Gianfranco, *Mogol-Battisti. L'alchimia del verso cantato. Arte e linguaggio*, Mimesis 2024.

Santagata, W., *Libro bianco sulla creatività*, 2009, Università di Torino.

Sibilla Gianni, *L'industria della canzone*, Editori LaTerza 2024.

Zukar Paola, *Rap. Una storia italiana*, Baldini+Castoldi 2021.

Sitografia

- Bampi F., *Storia del porto di Genova*, sezione “La storia del Porto”
https://www.francobampi.it/mil/battaglie/porto_di_genova.pdf
- Bettin Lattes, G. (2024). Alcune note sociologiche (ma non solo) sulla mentalità dei genovesi. *Società Mutamento Politica* 15(30): 129-145. doi: 10.36253/smp-15944
<https://oajournals.fupress.net/index.php/smp/article/view/15944>
- *Bruno Lauzi, dichiarazioni e biografia*, Treccani / Wikipedia con rimandi a interviste.
<https://www.treccani.it/enciclopedia/bruno-lauzi/>
- *Canzone d'autore*, Treccani Enciclopedia italiana.
[https://www.treccani.it/enciclopedia/la-canzone-d-autore-in-italia_\(Enciclopedia-Italiana\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/la-canzone-d-autore-in-italia_(Enciclopedia-Italiana)/)
- Cherubino, I, *Riuso temporaneo di aree dismesse. L'Ex Mira Lanza di Genova* Rivarolo, Università di Genova, Dipartimento di Architettura e Design, 2021.
<https://unire.unige.it/handle/123456789/3893>
- Commissione Europea, *Cultural and Creative Industries and Cities* (2019)
<https://culture.ec.europa.eu/cultural-and-creative-industries>
- Comune di Genova e Fondazione Symbola – Rapporto sulle attività culturali e creative “Io Sono Cultura”, 2024. <https://symbola.net/approfondimento/io-sono-cultura-2024-a-genova/>
- Comune di Genova – evento *Dai cantieri navali ai cantieri della cultura* del 03.11.22: Biblioteca Benzi / Capannoni Ansaldo Cerusa. <https://www.visitgenoa.it/it/evento/dai-cantieri-navali-ai-cantieri-della-cultura-i-capannoni-ansaldo-cerusa>
- Comune di Genova, *Genova. Parole & Musica. La canzone d'autore genovese*, dossier istituzionale.
<https://smart.comune.genova.it/sites/default/files/archivio/documenti/progetti/Ricerca SponsorGenovaParole%26Musica.pdf>
- Comune di Genova, *Musica e tradizioni, venerdì 19 maggio al Salone di Rappresentanza il "Concerto del Canzoniere" del Coro Monti Liguri*, 16 maggio 2023. <https://smart.comune.genova.it/comunicati-stampa-articoli/musica-e-tradizioni-venerdi%AC-19-maggio-al-salone-di-rappresentanza-il>
- Comune di Genova, Openfabric et al., *Genova Green Strategy - Documento strategico per le infrastrutture verdi di Genova*, 2022,
https://www.investingenova.com/sites/default/files/220415_Relazione%20Generale_c_ompressed.pdf?utm_source=chatgpt.com

- Comune di Genova – Piano Urbanistico Comunale (PUC).
<https://smart.comune.genova.it/puc>
- Comune di Milano – Riqualificazione aree industriali e poli culturali.
<https://www.comune.milano.it/aree-tematiche/urbanistica>
- Comunian R., *Rethinking the creative city: the role of complexity, networks and interactions in the urban creative economy*, 2011.
<https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/0042098010370626>
- Internazionale, *Quando il punk arrivò a Genova*, 2017.
<https://www.internazionale.it/bloc-notes/giovanna-d-ascenzi/2017/05/30/punk-genova-amato>
- Fondazione Teatro Carlo Felice, sezione *Storia e missione* sul sito web, 1991.
<https://artbonus.gov.it/fondazione-teatro-carlo-felice.html>
- Gino Paoli – *biografia e contesto storico*, Ondarock.
<https://www.ondarock.it/artista/gino-paoli>
- Il Secolo XIX. <https://www.ilsecoloxix.it/>
- ISTAT, *Indicatori territoriali per le politiche di sviluppo* (dati comparativi territoriali), 2014-2020.
<https://www.istat.it/sistema-informativo-6/banca-dati-territoriale-per-le-politiche-di-sviluppo/>
- *Note Genovesi tra i caruggi: sulle strade dei cantautori della Città Vecchia*, a cura di Enjoy Genova, visitgenova.it, 30 giugno 2019.
<https://www.visitgenoa.it/it/evento/note-genovesi-tra-i-caruggi-sulle-strade-dei-cantautori-della-citt%25C3%25A0-vecchia-cura-di-enjoy-gen>
- Ligurianotizie, *Louisiana Jazz Club, stasera riparte la stagione con l'Empty-ty Trio*, 12 settembre 2025. <https://www.ligurianotizie.it/louisiana-jazz-club-genova-stasera-riparte-la-stagione-con-leempty-ty-trio/2025/09/12/619598/>
- Liguria Oggi, *Canzoni popolari della Liguria sul portale della Canzone Italiana* (MiBACT), repertorio dei canti popolari liguri.
<https://liguriaoggi.it/2018/02/05/canzoni-popolari-della-liguria-sul-portale-della-canzone-italiana-voluto-dal-mibact/>
- Louisiana Jazz Club, sito ufficiale. <https://gfgraphicarts.wixsite.com/louisiana-jazz-club/la-storia>
- Pica, A.; Lämmle, L.; Burnelli, M.; Del Monte, M.; Donadio, C.; Faccini, F.; Lazzari, M.; Mandarino, A.; Melelli, L.; Perez Filho, A.; et al. *Urban Geomorphology Methods*

and Applications as a Guideline for Understanding the City

Environment. Land **2024**, *13*, 907. <https://doi.org/10.3390/land13070907>

- P.U.M.S. – Piano Urbano della Mobilità Sostenibile della Città Metropolitana di Genova, approvato il 31 luglio 2029. <https://pums.cittametropolitana.genova.it/>
- Radio Punk, *Genova punk rock: Intervista ai Cocks*, 2024. <https://radiopunk.it/intervista-ai-cocks/>
- Treccani, *Fabrizio De André*, Dizionario Biografico degli Italiani. [https://www.treccani.it/enciclopedia/de-andre-fabrizio-cristiano_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/de-andre-fabrizio-cristiano_(Dizionario-Biografico)/)
- Treccani, *Luigi Tenco*, Dizionario Biografico degli Italiani [https://www.treccani.it/enciclopedia/luigi-tenco_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/luigi-tenco_(Dizionario-Biografico)/)
- Ugolini I., *Ansaldo e la tradizione cantieristica genovese*, DailyNautica. <https://dailynautica.com/rubriche/ansaldo-e-la-tradizione-cantieristica-genovese/>
- Unità Organizzativa Statistica Comune di Genova, *Novecento genovese. Genova attraverso i censimenti 1951-2001*. http://statistica.comune.genova.it/pubblicazioni/download/Novecento_genovese/novecentogenovese.pdf

