



Università di Genova

DIPARTIMENTO DI SCIENZE POLITICHE E INTERNAZIONALI

CORSO DI LAUREA MAGISTRALE IN INFORMAZIONE ED EDITORIA

Dalla carta stampata al digitale:
L'evoluzione del giornalismo musicale in Italia

Linguaggio Giornalistico MOD.A

Chiar.mo Prof Giovanni Del Giaccio

Chiar.mo Prof. Luca Raffini

Alessia Torrigino firma del Candidato

ANNO ACCADEMICO
2024-2025

SOMMARIO

INDICE DELLE FIGURE.....	3
INTRODUZIONE.....	5
PREMESSA	7
CAPITOLO 1.....	8
1.1. CANTAMI O MUSA	8
1.2. LE ORIGINI TARDO SEICENTESCHE	9
1.3. LA MUSICA NEL SETTECENTO EUROPEO	9
1.4. OTTOCENTO MUSICALE	12
1.5. LA POLINNIA EUROPEA	14
1.6. I PERIODICI TEATRALI E MUSICALI ITALIANI A METÀ OTTOCENTO	14
1.7. <i>IL BARBIERE DI SIVIGLIA DI GIACINTO BATTAGLIA</i>	22
1.8. I GIORNALI MUSICALI.....	24
1.9. UNITÀ D'ITALIA	31
1.9.1. <i>"FATTA L'ITALIA BISOGNA FARE GLI ITALIANI"</i>	32
1.10. IL TEATRO ILLUSTRATO.....	34
CAPITOLO 2.....	36
2. IL NOVECENTO.....	36
2.1. <i>LA NASCITA DELLA TERZA PAGINA</i>	36
2.2. <i>LA STRUTTURA DELLA TERZA PAGINA</i>	37
2.3. <i>CONTESTO SOCIOCULTURALE DEL NOVECENTO</i>	39
2.4. <i>IL SUONO RIPRODOTTO</i>	40
2.5. <i>IL JAZZ</i>	45
2.6. <i>LA MUSICA REGISTRATA DEL XX SECOLO</i>	51
CAPITOLO 3.....	54
3. SVILUPPI DEL DOPOGUERRA.....	54
3.1. <i>RIVISTE MUSICALI DEL DOPOGUERRA</i>	54
3.3. <i>IL DISCOFILO</i>	57
3.4. <i>IL MUSICHIERE</i>	60
3.5. <i>LE RIVISTE JAZZ</i>	61
3.6. <i>LE RIVISTE HI-FI</i>	64
3.6.1. <i>AUDIO E ALTA FEDELTA'</i>	64
3.6.2. <i>DISCOTECA ALTA FEDELTA'</i>	66
SUONO, STEREOPLAY E AUDIO REVIEW.....	66
CAPITOLO 4.....	68
4. <i>LA POPULAR MUSIC E LA CONDIZIONE GIOVANILE NELL'ITALIA DEI CONSUMI</i>	68
4.1. <i>IL ROCK'N'ROLL</i>	74
4.2. <i>L'OROLOGIO MATTO</i>	77
4.3. <i>DALLE RIVISTE MUSICALI AL FENOMENO BEAT</i>	84
4.4. <i>E SE NON SIAMO COME VOI, UNA RAGIONE FORSE C'È</i>	88
4.5. <i>SE IL VENTO FISCHIAVA ORA FISCHIA PIÙ FORTE</i>	93
4.6. <i>GIOIA E RIVOLUZIONE</i>	95
4.7. <i>CENTRO DI GRAVITÀ PERMANENTE: GLI – ANTAGONISTI DELL'ANALOGICO</i>	102
4.9. <i>ANNI NOVANTA</i>	113
INTERVISTA A MARTA BLUMI TRIPODI	117
CONCLUSIONI.....	122

RINGRAZIAMENTI.....	123
BIBLIOGRAFIA	124
SITOGRAFIA.....	125

INDICE DELLE FIGURE

Figura 1 Immagine di Wikipedia	11
Figura 2 immagine di Museo Milano.....	11
Figura 3 Emeroteca digitale italiana	13
Figura 4 immagine ufficiale de L'Eco, giornale di scienze, lettere, arti, mode e teatri.....	16
Figura 5 immagine da I Teatri Giornale drammatico musicale e coreografico di Barbieri. G.	16
Figura 6 Catalogo collettivo delle biblioteche del Servizio Bibliotecario Nazionale.....	19
Figura 7 Il censore dei teatro, immagine di Ripm.....	20
Figura 8 immagine di Archivio digitale Casa Ricordi.....	26
Figura 9 immagine di Quinlan rivista di critica cinematografica	29
Figura 10 immagine di Ripm.....	34
Figura 11 immagine di Ciao Magazine	36
Figura 12 Copertina Ars et Labor immagine di Ripm.....	39
Figura 13 immagine di Museo di fisica, Università della Sapienza, Roma..	40
Figura 14 immagine di Berliner e il grammofoono di Barnebys.it	42
Figura 15 immagine de Il suono riprodotto: storia, tecnica e cultura di una rivoluzione del Novecento.....	43
Figura 16 immagine di Discogs	44
Figura 17 immagine di Remusic.....	44
Figura 18 immagine di Discogs	45
Figura 19 immagine del disco Livery Stable Blues di Discogs	46
Figura 20 immagine di Nick La Rocca BeliceNews.it	47
Figura 21 Original Dixieland Jazz Band immagine del Messagero	47
Figura 22 immagine di Sidney Bechet di Deezer.....	48
Figura 23 immagine di King Oliver Deezer	48
Figura 24 immagine di Jelly Roll Morton di Globalist.it	48
Figura 25 Immagine di Creole jazz band di Getty	48
Figura 26 immagine di Louis Armstrong de Il Manifesto	49
Figura 27 Kind of Blues, immagine di Discogs.....	50
Figura 28 A love Supreme immagine di Musica Jazz	50
Figura 29 Copertina Musica e Dischi 1952, immagine di archivio.	55
Figura 30 Copertina Musica e Dischi 1965, immagine di archivio	55
Figura 31 Copertina Musica e Dischi 1972, immagine di Archivio.....	55
Figura 32 Immagine del programma Il Discobolo di Blooger.com.....	58
Figura 33 immagine di Vittorio Zivelli e Renzo Nissim di Radiospeaker.....	58
Figura 34 immagine della rivista Il Musicchiere di Alter Media.....	60
Figura 35 immagine del <i>flexi - disc</i> di Discogs.....	60
Figura 36 immagine Rivista Il Musicchiere di Altervista	61
Figura 37 immagine di Musica Jazz del 1945 di Centro nazionale studi sul Jazz Arrigo Polillo.....	62
Figura 38 immagine di copertina di <i>Musica jazz</i> dall'archivio del 2022	63
Figura 39 immagine di Audio di Archive Internet.....	64
Figura 40 immagine di Alta Fedeltà di introni.....	64
Figura 41 immagine interna di Alta Fedeltà del 1957 di introiti.....	65
Figura 42 immagine di Disco Alta Fedeltà di stampa musicale.....	66

Figura 43 Audio Review, immagine di ebay	67
Figura 44 Steroplay del 1973, immagine di siti	67
Figura 45 Copertina Suono n1, immagine di archivio.....	67
Figura 46 immagine dell'Unità dall'Archivio Unità	71
Figura 47 Mina alla programma Tv il Musichiere, Archivio programma Il Musichiere	73
Figura 48 immagine di Domenico Modugno all'ESC dell'Archivio Eurovision Story.....	73
Figura 49 copertina Rock around The Clock, immagine di Discogs.....	75
Figura 50 copertina di <i>Blackboard Jungle</i> , immagine di The Brattle.....	76
Figura 51 Domenica del Corriere, immagine di Tomatis, J. in Criminocorpus	79
Figura 52 foto del rock and roll dai rotocalchi italiani, presenti in 1956: Rock and roll e violenza in Italia », Criminocorpus [Online] di Jacopo Tomatis.....	82
Figura 53 Figura 50 foto del rock and roll dai rotocalchi italiani, presenti in 1956: Rock and roll e violenza in Italia », Criminocorpus [Online] di Jacopo Tomatis.	82
Figura 54 foto del rock and roll dai rotocalchi italiani, presenti in 1956: Rock and roll e violenza in Italia », Criminocorpus [Online] di Jacopo Tomatis.....	82
Figura 55 foto del rock and roll dai rotocalchi italiani, presenti in 1956: Rock and roll e violenza in Italia », Criminocorpus [Online] di Jacopo Tomatis.....	82
Figura 56 immagine di juke box Wurlitzer, di Lusima American Style	83
Figura 57 Rivista musicale Ciao Amici, immagine di curiosando anni 60/70/80.	86
Figura 58 Qui Giovani, immagine di Curiosando 60/70/80/90.....	87
Figura 59 Beatlesmania, immagine del New York Times	90
Figura 60 Foto dei Beatles, immagine di Onda Musicale.....	90
Figura 61 rivista Mondo Beat, immagine di Le Culture del Dissenso.....	92
Figura 62 Giornale Re Nudo del 1971, immagine di Stampa Musicale	98
Figura 63 Giornale Re Nudo del 1970, immagine di Stampa Musicale	98
Figura 64 pagine di Muzak del 1974.....	99
Figura 65 Copertina di Gong del 1973.....	99
Figura 66 Popster del 1976, immagine di Stampa Musicale.....	100
Figura 67 Nuovo Sound del 1975, immagine di sopi.it.....	100
Figura 68 POp record del 1974, immagine di Stampa Musicale.....	100
Figura 69 immagine di MTV di Hollywood Reporter Roma.....	105
Figura 70 Copertina Rockerilla del 1983, immagine di La Stampa Musicale	106
Figura 71 Copertina Mucchio Selvaggio del 1980, immagine di Stampa Musicale.....	107
Figura 72 Copertina di l'Ultimo Buscadero del 1980, immagine di Stampa musicale	108
Figura 73 Copertina Rolling Stone Italia del 1980, immagine di Stampa Musicale	109
Figura 74 immagine dell'evoluzione dei dischi di Legendary cover	111
Figura 75 immagine di Blow up, immagine di Stampa Musicale	115
Figura 76 immagine di Musica e altro, archivio ufficiale.....	115
Figura 77 immagine di Rumore, immagine di ebay	115
Figura 78 Marta Blumi Tripodi, immagine della casadelrap.com.....	117

INTRODUZIONE

La specializzazione in giornalismo culturale ha suscitato in me una riflessione approfondita sul concetto di giornalismo e sulla definizione di cultura. Quest'ultima rappresenta un ambito di difficile delimitazione; si potrebbe fare riferimento a quegli spazi esplicitamente identificati come "informazioni culturali". La ricerca di risposte alle mie interrogative si è rivelata complessa, dal momento che il termine cultura è uno dei più intricati e polisemici dell'intero lessico, il cui significato ha subito continui mutamenti e ampliamenti significativi.

Adottando un'accezione ampia del termine, si potrebbe affermare che ogni aspetto della nostra vita possa essere considerato cultura. Non sorprende pertanto che una delle espressioni più frequentemente utilizzate nella recente letteratura sull'argomento sia "cultura diffusa", la quale implica che i temi culturali non debbano più essere relegati a sezioni specifiche di un giornale o a inserti dedicati, ma possano invece estendersi attraverso diverse parti dello stesso.

Essendo particolarmente appassionata di musica, mi sono interrogata sul motivo per cui un curriculum di giornalismo culturale non includesse una sezione dedicata a questo ambito. Spinta dalla mia curiosità sia per la dimensione giornalistica che per quella musicale, ho ritenuto opportuno concludere il mio percorso formativo con un approfondimento su questo settore, nel quale ho riscontrato contorni poco definiti.

Il giornalismo musicale in Italia ha attraversato una fase significativa solo nel corso degli ultimi decenni, riflettendo cambiamenti non solo nel panorama musicale nazionale e internazionale ma anche le trasformazioni culturali, tecnologiche e sociali che hanno caratterizzato il nostro Paese.

Dall'Ottocento all'epoca d'oro delle riviste specializzate fino all'avvento dell'era digitale, la modalità con cui la musica viene raccontata, analizzata e poi di conseguenza consumata, è cambiata profondamente.

In questo contesto quindi, la presente tesi si propone di analizzare la nascita, lo sviluppo e l'affermazione delle pratiche che hanno favorito l'evoluzione del giornalismo musicale, ponendo l'accento sulle differenze e sulle similitudini che la materia effettivamente ha avuto nel corso degli anni, da non essere quasi considerato ad essere fondamentale per l'ascolto di opere da parte delle grandi masse.

Un aspetto centrale di questa ricerca è l'indagine sul ruolo della musica come strumento di comunicazione e di espressione culturale. La musica, non solo intesa come intrattenimento ma anche come veicolo di messaggi sociali, politici e soprattutto generazionali.

Da questa chiave, il giornalismo musicale si configura come il mezzo attraverso cui analizzare questi processi, capace di offrire interpretazioni e approfondimenti.

L'elaborato quindi si articolerà in tre sezioni, ciascuna dedicata a un aspetto specifico del giornalismo musicale, un ruolo e una considerazione differente a seconda dell'epoca: Dagli albori dove ancora non si poteva quasi parlare di giornalismo e critica musicale, passando poi al Novecento che rappresenta il tempo delle grandi evoluzioni storiche e rotture culturali per poi terminare nello specifico nel ventunesimo secolo dove la concezione di giornalismo musicale si intreccia con la tecnologia e mostra diverse sfaccettature che è doveroso indagare.

Inoltre, dopo un excursus storico e culturale del panorama musicale italiano, si analizzerà il cambiamento di un mestiere come quello del giornalista musicale, in continuo confronto con la crescente pressione di adattarsi ai ritmi veloci e alla necessità di produrre contenuti continuamente aggiornati e spesso a discapito di una riflessione approfondita. Infine, per offrire concretezza alla ricerca si è deciso di intervistare una professionista del settore, Marta Blumi Tripodi. Da questo confronto, si avrà l'opportunità di esplorare il passato, il presente e il futuro del giornalismo musicale.

PREMESSA

L'individuazione di fonti periodiche è stata possibile grazie all'unico istituto al mondo che si è occupato in modo specifico della ricerca sui periodici musicali e di interesse musicale, il Centro Internazionale di Ricerca sui Periodici Musicali (CIRPeM). Fondato nel 1984 per iniziativa di enti pubblici di Parma, le sue finalità scientifiche sono state definite e approvate dalle massime organizzazioni internazionali del settore: International Music Library Association (IAML) e Société Internationale de Musicologie (SIM).

Come dichiarato nella pagina ufficiale dell'associazione l'attività del CIRPeM si articola in quattro principali direzioni: censimento, acquisizione, raccolta e indicizzazione, nonché ricerca.¹

Il censimento è focalizzato sui periodici musicali italiani e sulle pubblicazioni di rilevanza musicale dall'epoca tardo-settecentesca fino ai giorni nostri. L'acquisizione ha portato alla creazione di una biblioteca specializzata - unica nel suo genere in Italia - contenente materiali originali cartacei o microfilmati. L'attività di raccolta e indicizzazione prosegue l'iniziativa avviata a metà degli anni Ottanta dal RIPM, ovvero il Répertoire international de la presse musicale tradotto in italiano come Indice retrospettivo dei periodici musicali², ora condotta autonomamente da un team composto da sette collaboratori. I progetti di ricerca si concentrano sulla vita musicale dei secoli XIX e XX.

In precedenza limitata ai periodici musicali del XIX secolo, l'attività si estende attualmente anche ai periodici del XX secolo, includendo non solo le pubblicazioni specificamente dedicate al contesto musico-teatrale, ma anche quelle che, pur non essendo specializzate, rivestono un particolare interesse per il settore (quali quotidiani, riviste e periodici culturali).

¹ Dalla pagina ufficiale La Casa della Musica di Parma: CIRPEM – Centro Internazionale dei Periodici Musicali.

² Note della Music Library Association, dicembre 1983., p.77.

CAPITOLO 1

1.1. CANTAMI O MUSA

Gli albori del giornalismo musicale risalgono all'antica Grecia che ha rappresentato per la cultura occidentale un autentico modello di classicità, architettura, cultura, filosofia e letteratura. Diverso è stato per la musica, arte altrettanto importante e praticata nel mondo classico, della quale sono rimasti solo pochi resti e spesso di difficile interpretazione.

La nascita della filosofia e il sorgere delle teorie musicali sono stati eventi contemporanei e strettamente collegati. Durante la civiltà ellenica c'è stata una fase in cui tra musica e filosofia esisteva un'intesa assoluta, anche perché spesso il filosofo e il musicista erano la stessa persona: Pitagora, Platone, Aristotele, Filone d'Alessandria. In questo contesto non dobbiamo vedere il musicista come un musicista di oggi, quanto piuttosto come teorico musicale, colui che pone le basi ai futuri sviluppi della musica:

“Il rito per i Greci era manifestazione del divino, non la cerimonia vuota di sacro del mondo contemporaneo che, nega ormai la necessità di un rapporto, e di una comunicazione, con il continuo e con l'invisibile, ovvero con le potenze estranee all'ordine sociale. La musica è parte di quell'invisibile. Nell'antica Grecia era considerata la più bella delle arti, e le racchiudeva tutte, tanto che le dee protettrici delle arti si chiamano Muse, ed erano evocate da cantori, poeti, tragediografi, commedianti, attori e anche dagli scienziati e dai filosofi. [...] Omero inizia il racconto delle gesta degli Eroi con un canto alla Musa, per Platone era la Musica, insieme alla Ginnastica, la base dell'educazione per i governatori della sua Città Ideale. Per Aristotele, la musica era una medicina per l'animo.”³

La musica, il canto e le rappresentazioni teatrali in genere, sono gli strumenti di divulgazione ed espressione delle idee del tempo, come oggi lo sono i mass-media, giornali, televisione, radio, social. Tuttavia, la questione rimane un tema strettamente connesso all'antica Grecia, poiché durante l'epoca dell'Antica Roma e, in particolare, nel Medioevo non esistono riscontri né documentazione adeguata per delineare una storia precisa. Le prime tracce di documentazioni riguardanti la musica risalgono al XVII secolo.

³ Giusy Capone intervista Davide Fiesoli, giornalista per «La Gazzetta di Parma», «Il Tirreno», «Diario», «Suono», «Outsider».

1.2. LE ORIGINI TARDO SEICENTESCHE

È difficile separare la storia del giornalismo musicale e quindi anche culturale, dalla storia del giornalismo in sé. L'evoluzione dei mass media ha storicamente avuto ripercussioni significative sull'informazione culturale.

Il giornalismo si trasforma in virtù di una duplice serie di fattori che includono principalmente i progressi tecnologici, le trasformazioni sociali ed economiche della società e gli interventi normativi attuati da coloro che governano i processi sociali. Il giornalismo culturale è intrinsecamente legato a tali dinamiche; per secoli, la trasmissione della cultura ha rappresentato un ambito di competenza privilegiata, rientrando nel dominio di potere e interesse dell'élite dirigenti.

Il Seicento rappresenta, in tutta Europa, un periodo significativo per lo sviluppo della stampa periodica, che ha inizio in Italia con i cosiddetti avvisi, ovvero notiziari dedicati alla politica e alla cronaca per poi diventare rassegne culturali, tra cui *il Giornale dei letterati* di Roma (1668) e la *Galleria di Minerva di Venezia* (1695). Il tema del giornalismo musicale durante il Seicento, il Settecento e l'Ottocento viene inserito nel contesto teatrale, per il quale senza, non sarebbe potuto neanche esistere. È dalla musica classica, come si vedrà nei paragrafi successivi, che i periodici musicali prenderanno forma, inserendosi in quello che Giorgio Zanchini⁴ individua come giornalismo culturale. In quello che cioè, racchiude la musica e le altre arti, ma nonostante ciò non può essere separato dalla storia del giornalismo in sé.

L'evoluzione dei mass media ha avuto storicamente ripercussioni sull'informazione culturale e il giornalismo si trasforma in funzione dei progressi tecnologici, le trasformazioni sociali ed economiche di una comunità.

1.3. LA MUSICA NEL SETTECENTO EUROPEO

Il Settecento rappresenta nella storia della civiltà europea una tappa fondamentale, un'età di profondo rinnovamento in tutti campi: politico, sociale e culturale.

La prima metà del secolo viene attraversata dalle guerre di successione che determinano le grandi potenze principali tra cui Inghilterra e Francia, insieme altre nascenti forze come il Regno Asburgico, il Regno di Prussia e la Russia. L'Italia è ancora divisa in province, spesso soggette a scambi.

⁴ Zanchini Giorgio (1967 Roma) è giornalista, conduttore radiotelevisivo e saggista, conduce programmi su Rai Radio 1, Rai 3 e Rai Storia. Tra i suoi libri *La cultura nei media* (Carocci, 2024), e *La libreria degli indecisi* (Mondadori, 2024).

La seconda metà del Settecento vede invece grandi cambiamenti che partono dalla Rivoluzione Industriale per poi passare dalla Rivoluzione francese e la dominazione napoleonica, ma soprattutto ciò che interessa di più al nostro discorso è il fenomeno dell'Illuminismo grazie soprattutto ai nuovi strumenti di divulgazione:

- I giornali moderni come i quotidiani che creano una rete di connessioni tra gli stati europei e di informare le persone in modo molto più rapido rispetto al secolo precedente
- L'Enciclopedia grazie alla collaborazione dei francesi Denis Diderot⁵ e Jean-Baptiste D'Alembert⁶.

È dal Settecento quindi che si può iniziare a delineare una genealogia di scrittura musicale critica e di testate giornalistiche:

- Il mensile "*Critica musica*" fondato da Johann Mattheson che esce saltuariamente tra il 1722 e il 1725 ad Amburgo, la prima rivista interamente dedicata alla critica musicale.
- Il settimanale "*Der musikalische Patriot*", che esce nel 1728 sempre grazie a Johann Mattheson
- "*L'Allgemeine musikalische Zeitung*" (giornale musicale universale) fondato nel 1798 da Johann F. Rochlitz. Il giornale tedesco a cadenza settimanale cesserà di esistere nel 1882.
- «*Neue Zeitschrift für Musik*», Nuova rivista di musica fondata da Robert Schumann nel 1834. Un giornale di quattro pagine che usciva due volte a settimana. Ancora oggi attiva.⁷, che sarà punto di riferimento per tutto il romanticismo.
- «*Saggio sull'Espressione musicale*» di Charles Avison del 1752, in lingua inglese. Nel XVII secolo la musica stava attraversando un periodo di transizione tra l'epoca barocca e il classicismo, da abbellimenti e improvvisazioni si iniziava a prediligere un'esecuzione più asciutta e lineare. Avison si inserisce in questo dibattito proponendo una riflessione sul rapporto tra composizione ed esecutore. Nel saggio la questione più rilevante è il ruolo universale affidato alla musica che deve essere in grado di rispondere alle esigenze emotive di quel momento, e quindi di conseguenza il musicista è necessario che abbia una propensione per esprimere sfumature emotive che la musica suggerisce.

⁵ Uno dei maggiori rappresentanti dell'Illuminismo francese (Langres 1713 - Parigi 1784).

⁶ (Parigi 1717 - Parigi 1783) Membro dell'Accademia di Francia, collaboratore del Diderot nell'Enciclopedia.

⁷ Capitoni, F. (2015). La critica musicale. Carocci.

In Italia l'illuminismo trova terreno fertile tra gli intellettuali napoletani e milanesi, ed è nel capoluogo lombardo che si registra una delle più vivaci e interessanti esperienze giornalistiche del periodo, con Pietro Verri, Cesare Beccaria, Gian Rinaldo Carli e altri membri della Accademia dei Pugni⁸ danno vita a quello che era l'organo ufficiale della Società, *Il Caffè*.

Il nome deriva sia dalla moda che si era diffusa all'epoca di riunirsi nei caffè per discutere dei fatti di politica e attualità, sia dall'utilizzo dell'espedito narrativo preso da *The Spectator*⁹(1711-14), di presentare gli articoli come fossero discorsi degli avventori di un caffè. Intriso di pensiero illuminista, *Il Caffè* si propone di rinnovare profondamente la figura dell'intellettuale italiano, slegandolo dalle regole imposte dalle varie accademie preferendo perseguire l'utile e il vero.

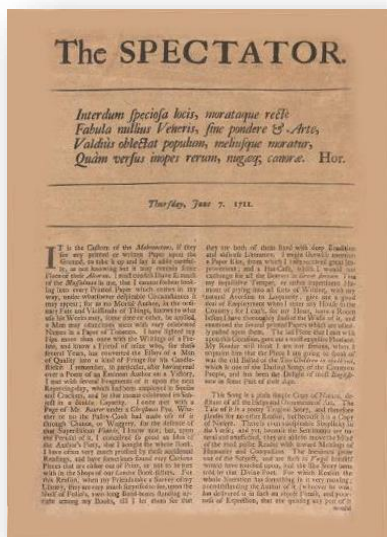


Figura 2 Immagine di Wikipedia



Figura 1 immagine di Museo Milano

In questo contesto la musica entra a far parte a pieno diritto del mondo della cultura nel senso più ampio del termine, oggetto di discorso nei salotti aristocratici, nelle accademie dei dotti di qualsiasi disciplina. La Francia è indubbiamente all'avanguardia in questa direzione e diffonde questa nuova concezione di intendere la musica in tutta Europa. Il mondo della musica assume uno spessore culturale sconosciuto nei secoli precedenti, con trattati sull'armonia, sui problemi di fisica acustica e sulla musica degli antichi.

⁸ Fondata nel 1761 da Pietro Verri. Il nome Accademia, già usato fin dal XV secolo, era un po' il retaggio di un termine dal significato elitario, in netta contraddizione con i Pugni, termine questo che poteva essere interpretato da un lato come scontro generazionale col tipo di società che proprio loro stessi rappresentavano, dall'altro come vivace scambio d'idee su argomenti d'interesse comune

⁹ The Spectator, quotidiano inglese di saggi letterari e di costume scritto e pubblicato da J. Addison e R. Steele dal marzo 1711 al dicembre 1712, e ripreso dal solo Addison nel 1714 per 80 numeri. Ebbe grande importanza nella trasformazione del gusto, della morale e del costume della società inglese dell'epoca.

Nasce un interesse sia per la musica che la passione per il melodramma. Tuttavia la ricerca musicale critica e storiografica si sviluppa non solo attraverso grandi opere e nelle miriadi di pamphlets polemici, trattati di ogni tipo e specie, ma anche grazie alla nascente critica giornalistica. Basti pensare quindi che lo *Spectator* di Addison e *Il Caffè* dei Fratelli Verri siano solo l'origine delle riviste più specificatamente intese musicali come il famoso «Der kritische Musikus» di Johann Adolf Scheibe¹⁰.

In questo contesto, si registrano le prime evidenze di una stampa musicale anche italiana con “*Il teatro della Moda*” di Benedetto Marcello¹¹ del 1720, in cui l'autore intende suggerire le modalità di comportamento e le azioni da intraprendere, con un approccio ironico e sottile umorismo, egli critica difetti e carenze, elevandoli addirittura a virtù. La breve opera è stata pubblicata per la prima volta in epoca moderna nel febbraio del 1996, edita dalla Pizzicato di Udine. È composta da 29 brevi paragrafi, ciascuno con un titolo che si riferisce ai protagonisti della forma teatrale, della lirica o della musica concertistica, oltre a coloro che svolgono ruoli di supporto, come avvocati e “gestori del botteghino”.

Ma per una svolta vera e propria del giornalismo musicale bisognerà aspettare l'Ottocento. Come sostiene Marco Capra¹² però – i modelli che ispirano i giornali musicali – teatrali ottocenteschi si rifanno in varia misura ai modelli letterario-giornalistici rappresentati dalle pubblicazioni che nella seconda metà del Settecento. I periodici di tale periodo conciliano la tradizione delle gazzette italiane con il modello letterario borghese e anti-erudito rappresentato dai già citati *The Tatler* e *The Spectator*.

1.4. OTTOCENTO MUSICALE

Periodo di maggior fervore artistico in Europa è il XIX secolo in cui si riconosce il principio del giornalismo musicale. Riviste, periodici e quotidiani iniziano a muovere i primi passi durante tutta l'epoca del Romanticismo¹³ ottocentesco in Germania, successivamente arriveranno anche radio e tv.

¹⁰ Compositore di Lipsia Johann Adolph Scheibe ha pubblicato il suo settimanale *Der kritische Musicus* tra gli anni 1737 e 1740 e la cui principale pretesa di notorietà era il suo scurrile attacco a Bach.

¹¹ Benedetto Marcello, nasce a Venezia il 9 agosto 1686, muore a Brescia il 24 luglio 1739.

¹² Capra Marco docente di Storia della musica moderna e contemporanea, Storia del teatro musicale e Storia e sistemi della comunicazione musicale presso il Dipartimento di discipline umanistiche dell'Università di Parma. Direttore per un certo periodo del (CIRPeM) di Parma e ha collaborato con il RIPM. Le sue pubblicazioni riguardano soprattutto argomenti di storia materiale e sociale (istituzioni, sistema informativo e critica musicale, produzione teatrale) e di ricezione della musica italiana dal XVII al XX secolo. In particolare, si segnalano i contributi dedicati alla nascita e all'evoluzione della critica

¹³ Nato in Germania e in Inghilterra alla fine del XVII secolo, il movimento romantico si diffuse in Europa nei primi decenni del XIX, accompagnando nel corso del secolo i grandi rivolgimenti della storia d'Europa: l'ascesa

L'autore piuttosto afferma che:

Pubblica Europea
OSTIA
BIBLIOTECA UNIVERSALE
Di Musica
FONCO-SCIENTIFICO LETTERARIA
*
CURSUS-INTELLETTIVO
— — — — —
Classe 1823.
— — — — —
Tomo I.^o
— — — — —
Adagio.
*a spese della Ditta Opertini e Comp. proprietaria
del Magazzino di Musica vicino al Teatro
del Corso, N.° 99.*
CON TIFI DI ANTONIO NOBILI
1823.

Un aspetto da sottolineare dopo le parole di Capitoni sono sicuramente i due modi distinti di trattare e analizzare la musica. Già da quest'epoca infatti, si andranno a delineare due modalità diverse di trattare il contenuto musicale: uno più colto, in cui si riconosce l'origine già dal 1725 con il mensile "*Critica musica*" di John Mattheson e il settimanale "*Der musikalische Patriot*" del 1728 che rappresenta il modello delle pubblicazioni più attinenti alla vita quotidiana, che ancora oggi è in vigore, per certi aspetti più superficiale e informativo.

14 Capitoni Federico è giornalista professionista. Laureato in Scienze della Comunicazione e in Filosofia, è tra i critici musicali de la Repubblica. È stato caporedattore di *Musikbox*, rivista di rock progressivo, e ha co-fondato è diretto Rondò, bimestrale di musica classica e jazz. Collabora anche con Il Sole 24 Ore, Il manifesto e alcune tra le maggiori riviste musicali italiane e internazionali, quali Amadeus, Classic Voice e Classic Rock. Autore, conduttore e regista radiofonico, ha ideato e condotto programmi per Radio Città Futura, Radio Rai e Radio Vaticana.

13

Ed è proprio da questa seconda matrice più colta che in Italia si ha l'esempio più rilevante con **“la Polinnia Europea”**, che richiede un'analisi più dettagliata nel paragrafo successivo.

1.5. LA POLINNIA EUROPEA

La prima pubblicazione periodica italiana musicale, della quale si abbia notizia, esce a Bologna nel 1823 a spese della ditta Cipriani e Co., coi tipi di Annesio Nobili.

Il periodico dal titolo *Polinnia Europea* ossia Biblioteca universale di musica storico scientifico letteraria e curioso dilettevole preannuncia la nascita delle prime riviste di argomento musicologico che in Italia usciranno alla fine del secolo:

“La sua struttura consueta prevede una prima parte, dedicata ad argomenti di approfondimento organizzati in varie sezioni: Storica (Archeologia, Biografia, Bibliografia), Scientifica (Acustica, Matematica, Estetica, Morale, Terapeutica), Letteraria (Prosa, Poesia, Varietà); e una seconda parte, definita “curioso-dilettevole”, destinata a ospitare considerazioni, cronache e notizie varie che traggono spunto dalla vita musicale quotidiana.”¹⁶

L'analisi di Capra alla struttura della *Polinnia Europea* viene ripresa da Capitoni aggiungendo che – Tuttavia per specificità e impostazione la *Polinnia* non può essere considerata ancora l'inizio della tradizione pubblicistica italiana dedicata alla musica - ma piuttosto quella che si avvicina, alle riviste musicologiche dell'Università concepite più come formato vicino al libro piuttosto che ad un giornale. Per le esigenze del pubblico degli spettatori e degli appassionati bisognerà invece attendere la nascita dei giornali di belle arti, letteratura, teatri e varietà. Nel contesto di queste pubblicazioni nasce il genere che ancora oggi è rimasto tale: il giornale teatrale.

1.6. I PERIODICI TEATRALI E MUSICALI ITALIANI A METÀ OTTOCENTO

Il significativo sviluppo dell'architettura teatrale, la diffusione dello spettacolo operistico nelle medie e piccole località provinciali e la conseguente notevole espansione delle stagioni d'opera hanno determinato, nel corso degli anni Trenta dell'Ottocento, un autentico boom del melodramma nelle regioni italiane del centro-nord. Sulla base dell'analisi di alcuni periodici teatrali dell'epoca, si stima che nell'anno teatrale 1830 fossero operativi nei vari stati e regioni italiane—compresi il Sud-Tirolo, con Trento e Rovereto, e l'Illirio (Trieste)—più di 180 teatri,

¹⁶ Capra, M., & Rigolli, A. (2005). La stampa ritrovata: duecento anni di periodici musicali. *La divulgazione musicale in Italia oggi*, 64-85.

la maggior parte dei quali ubicati nell'Italia settentrionale, nelle Marche, in Umbria e in Toscana.

In quell'annata si svolsero oltre 170 stagioni d'opera, con o senza ballo o divertimenti danzanti, di cui un terzo nel periodo carnevalesco, per un totale di oltre 490 allestimenti operistici, di cui più di 210 esclusivamente attribuibili a Rossini. Dieci anni dopo, nel 1840, il numero dei teatri attivi supera i 200. A questa cifra corrisponde un notevole incremento delle stagioni: oltre 230.

L'aumento è particolarmente significativo per le stagioni autunnali, quasi raddoppiate rispetto a dieci anni prima, specialmente nel territorio lombardo-veneto. Ciò evidenzia l'importanza crescente che veniva conferita alla stagione d'opera come supporto economico per fiere e mercati annuali nei centri medi e piccoli, eventi che si concentrano principalmente nei mesi tardo-estivi e autunnali. Infine, osservando il numero delle opere rappresentate, la crescita appare ancor più marcata: oltre 490 opere nel 1830; più di 730 dieci anni dopo (di cui almeno 270 attribuibili a Donizetti, circa 110 a Bellini e oltre 80 a Rossini).¹⁷

Il *boom* degli anni Trenta dell'Ottocento coincide con uno dei periodi più, se non il più prolifico, della storia del melodramma tra cui spiccano autori come Bellini Donizetti ed infine Giuseppe Verdi che domina la scena musicale per il resto del secolo.

Di conseguenza intorno alla stagione vengono gettate le basi per quella che il pensatore e storico lombardo Carlo Cattaneo¹⁸ definisce l'industria del melodramma, un'industria rapidamente ed efficacemente supportata da giornali e periodici specializzati. Una chiara indicazione della crescente importanza della produzione operistica per la vita civile italiana in quel periodo fu la graduale diffusione e pubblicazione di riviste e periodici che si occupavano principalmente di teatro. La maggior parte di essi è concentrata a Milano. Ciò indica che il capoluogo lombardo sta ormai svolgendo un ruolo sperimentale a livello editoriale e aziendale, sostituendo Bologna come tradizionale punto di riferimento e centro commerciale per il mercato del lavoro operistico, traffico teatrale, soprattutto melodrammi.

A Bologna quindi nascono i primi periodici dedicati all'attività teatrale tra cui *l'Abbreviatore* nel 1820 e la già citata *Polinnia Europea*. La concentrazione dei più importanti quotidiani a Milano, insieme a numerose agenzie teatrali e allo sviluppo dell'editoria musicale, gettano le

¹⁷ Informazioni raccolte da un articolo di Marcello Conati musicologo che ha dedicato fondamentali studi e ricerche a figure quali Verdi, Puccini, Debussy.

¹⁸ Cattaneo Carlo nacque a Milano nel 1801 e morì a Lugano nel 1869, dedicò tutta la vita a studiare problematiche sociali ed economiche affinché l'Italia potesse evolversi, attraverso il progresso scientifico, verso una crescita produttiva.

basi per l'ascesa del capoluogo lombardo ai vertici dell'economia che presto sarebbe diventata operativa.

Le origini di questa rapida ascesa ai vertici del mondo dell'editoria periodica vanno ricercate nel cuore del mercato librario milanese degli anni Venti dell'Ottocento, in quello che Marino Berengo¹⁹ ha definito il miracolo dell'editoria, un miracolo «tutto dovuto alla saggezza dei molti».

Il momento indimenticabile che vissero fu quello di maggiore afflusso di personaggi della cultura e di scrittori provenienti da tutte le antiche province della penisola, dagli angoli più remoti delle dimenticate province italiane. In primo luogo, la capitale di Napoleone li ha attratti con il suo ambito di lavoro sempre crescente, ma poi la passione per la vita librerica con cui avevano messo radici si è radicata di nuovo lì, e sembra che non volesse andare via.

Le prime due importanti pubblicazioni videro la luce tra il 1827 e il 1828. Si tratta di *Teatri, un giornale drammatico musicale e coreografico* diretto da Gaetano Barbieri²⁰, e di *Eco*, un giornale che tratta di scienze, lettere, arti, mode e teatri, edito da Lampato²¹.

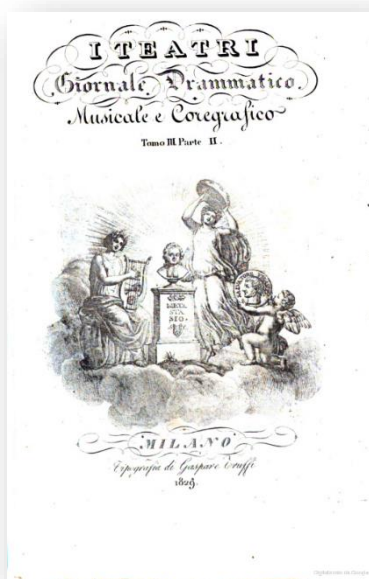


Figura 5 immagine da I Teatri Giornale drammatico musicale e coreografico di Barbieri. G.

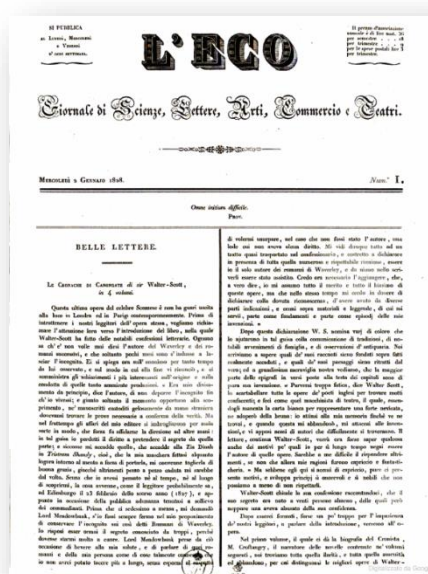


Figura 4 immagine ufficiale de L'Eco, giornale di scienze, lettere, arti, mode e teatri

¹⁹ Marino Berengo, *Intellettuali e librai nella Milano della Restaurazione* (Torino: Einaudi Paperbacks, 1980), pp. VII-VIII.

²⁰ Barbieri Gaetano (Modena 1781 - Milano 1853) Matematico e letterato, traduttore di drammi francesi e inglesi, fu autore di commedie e libretti d'opera (Il Talismano e Giovanna d'Arco per Pacini, rappresentati alla Scala nel 1829 e nel 1830)

²¹ Lampato Paolo era figlio di Francesco Lampato, ex commissario di guerra veneziano che esordì nel campo editoriale nel 1823 e che nel 1828 avviò a Milano «L'Eco. Giornale di Scienze, Lettere, Arti, Mode e Teatri.»

Il giornale *Teatri*, in formato 16^o²², nonostante la grande quantità di recensioni e critiche (che includevano eventi culturali in Francia, Austria, Germania e Gran Bretagna) o forse proprio a causa di ciò, ebbe una breve durata; cessò le pubblicazioni alla fine del primo semestre del 1830 per poi unirsi ad *Eco*. Tuttavia, anche dopo la fusione, *Eco* non diede più spazio alle notizie teatrali come in passato, limitandosi alle informazioni sui teatri milanesi e sugli eventi musicali più importanti in Italia e in alcune capitali straniere come Vienna, Parigi e Londra, nella consueta rubrica teatrale nell'ultima pagina.

L'*Eco* ha avuto un ruolo fondamentale nella diffusione delle idee e degli eventi culturali esteri, pubblicando articoli in lingua originale con traduzione in italiano, provenienti da riviste straniere. Nella sede di *Eco* c'era un'ampia disponibilità di giornali italiani e stranieri che, dopo essere stati esaminati dai collaboratori, erano messi a disposizione nelle sale di lettura riservate solo agli associati.

Il periodico è una vera e propria connessione con l'Europa, cessa di esistere nel 1835 e si trasforma in altri due periodici: *La Moda*, "giornale dedicato al bel sesso"²³ quindi "giornale di notizie letterarie, mode e teatri", e *la Fama*, "rassegna di scienze, lettere, varietà e teatri".

Nel Proemio del primo numero (1° gennaio 1836) la *Fama* è contenuta l'essenza del giornalismo:

“La fama e la fame producono il giornalismo. Ecco varie turbe di genti, con facce diverse, agitando le mani, il capo ed il ventre: altre gridano per curiosità e domandano notizie, altre perché le preme voglia di lode ed appetito: sorse fra loro il giornalismo, il quale, come narra Milton che dall'unione della colpa e della morte nacquero gli ululanti spiriti d'inferno, fu generato da una stretta di mano che si scambiarono la fama e la fame [...]. Gridino pure contro i giornali gli inerti e gli operosi, i dotti e gli ignoranti: senza di loro gli uni non avrebbero onde passare, spesso accrescere la noia delle ore, e argomento a maldicenza; gli altri non otterrebbero subito riputazione e gloria. [...] Pochi sono i testimoni di veduta, gli altri credono sulla fede altrui. [...] È vero che molte opere di poco merito salgono presto in credito, perché i giornali per mille cause, e prima la fame, le gridarono appena nate e le spacciarono per buone: vi è male? Il tempo le rimette a posto, ma intanto gli autori vivacchiano alla meglio, perché ebbero agio a scacciare la fame. Se sia vero chiamatelo ai librai od agli autori paurosi, i primi si fanno amici ai giornalisti, e per amor della fame cacciano loro un'offa nella gola [...]; mandano loro in dono i libri che pubblicano, e i giornalisti tosto trombetta; li mandano legati con belle dorature, e i giornalisti sinfonia di oricalchi, che spesso assordano più del corno di Astolfo.

²² Il formato 16 sheet si riferisce alla lunghezza e altezza del cartaceo. In questo caso 80 x 120, come illustrato nell'immagine del giornale «I Teatri».

²³ Lampato in *La Moda. Giornale dedicato al bel sesso* 1838.

[...] Sapete che facesse il conte Stefano Algarotti? Mandava al padre Lami, redattore del giornale dei Letterati di Pisa, dei grossi pacchi di prosciutto, e il giornalista ne empieva il ventre e dava lode all'amico. [...] Eh via! Non prendete scandalo; ora il secolo è migliore; diavolo! è quello dell'incivilimento. Tutto è transizione, mezze tinte; tutto mite, vizi, glorie e virtù: i giornalisti non pongono altra usura agli autori e al pubblico che avere le opere trovare associati, e non danno appunto che un po' di gloriotta, e credete pure, provvedono assai sottilmente alla fame.”²⁴

Nel 1850 *La Moda* si trasformerà in *La Gazzetta dei Teatri*, con la propria agenzia teatrale, e continuerà per tutto il resto del secolo fino al 1930 circa.

La Fama invece cesserà le pubblicazioni dopo circa quarant'anni, alla morte del proprietario Pietro Cominazzi nel maggio del 1877.

Nel 1831, terminata la pubblicazione de “*I Teatri*”, nascono contemporaneamente due periodici, uno fondato dal letterato e librettista veneziano Luigi Prividali²⁵ conosciuto come “*Censore Universale dei Teatri*” mentre l'altro “*il Barbiere di Siviglia giornale di musica, teatri e varietà*”, diretto da Giacinto Battaglia. Quest'ultimo apparso nel 1832, muta testata in *Il Figaro "giornale di letteratura, belle arti, mestieri, mode, teatri e varietà"* tre anni dopo.

Pure il Censore muterà testata nel 1838 trasformandosi in *Corriere dei Teatri*, ma cesserà le pubblicazioni nel 1840 per rinascere nel 1841, sempre per iniziativa del Prividali, ma con Andrea Cattaneo proprietario, sotto altra veste: *Bazar di novità artistiche, letterarie e teatrali*: avrà vita fino al marzo del 1848. A sua volta *il Figaro* continuerà le pubblicazioni fino all'immediata vigilia dell'insurrezione del Quarantotto.

Nell'ambito poi di questi periodici teatrali si forma anche la prima generazione di critici musico-teatrali legati più che ad una tradizione giornalistica e analitica, ad un'educazione letteraria. I primi critici infatti, oltre ad occuparsi di letteratura si sono ritagliati spazio da dedicare sia al teatro che alla musica. Tra questi, spicca Carlo Collodi, autore di *Pinocchio*, che tra il 1853 e il 1859 dirige a Firenze *Lo Scaramuccia*, considerato uno tra i primi esempi di periodici musicali.

Inoltre, nel contesto dei giornali teatrali, come sostiene Capra le prime pubblicazioni risalgono al 1820 e si sviluppano soprattutto nei decenni successivi:

Il Teatro arti e letteratura è il primo esempio rilevante, una rivista settimanale nata nel 1824 grazie a un'idea di Gaetano Fiori²⁶.

²⁴ Proemio, “*La Fama*”, I, 1836, gennaio, pp. 1-2.

²⁵ Prividali Luigi (Venezia 1760- 1850), letterato, librettista, impresario e giornalista teatrale.

²⁶ Fiori Gaetano (1798 - 1871), Giornalista, agente teatrale ed editore a Bologna di *Teatri arti e letteratura*, rivista settimanale che dal 15 aprile 1824 al 5 agosto 1863.

L'origine della rivista risale all'aprile del 1824 quando era ancora conosciuta come "*Cenni storici intorno alle lettere, invenzioni, arti, al commercio ed agli spettacoli teatrali.*"

È considerato uno tra i primi giornali femminili in Italia. La dedica del giornale è infatti «*alle signore italiane. A voi gentilissime che siete tanta e sì cara parte del bel nostro paese.*»

Con il tempo scomparirà la parte commerciale e aumenterà lo spazio dell'informazione teatrale e letteraria. Dal 2 gennaio 1836 la rivista cambierà titolo in *Teatri, Arti e Letteratura*, divenendo una delle prime pubblicazioni a carattere quasi esclusivamente teatrale, con prestigiosi contributi e una grande diffusione.

Dopo la rivista settimanale di Fiori, **l'unica** rivista dedicata strettamente al mondo teatrale è rappresentata da "*I Teatri Giornale Drammatico, Musicale e Coreografico*"²⁷ che esce il 21 aprile 1827 Milano, circostanza singolare considerando il fatto che Milano sia una delle città con più fervore artistico dell'epoca contando oltre alle quattro sale teatrali più importanti come Teatro alla Scala, Teatro della Canobbiana, Teatro Re, Teatro Carcano, anche attività in pieno sviluppo. François Joseph Fétis²⁸ sul *Revue musicale* pone l'attenzione sulla situazione italiana e in particolar modo su *I Teatri*:

"Comunque grande sia l'amore degli Italiani per la Musica, non ne hanno altrettanto per la lettura di cose relative a quest'arte [...]; non è dunque meraviglia, se contano pochi giornali musicali, e se quelli che sono stati finora compilati in Italia non hanno potuto sostenersi."²⁹

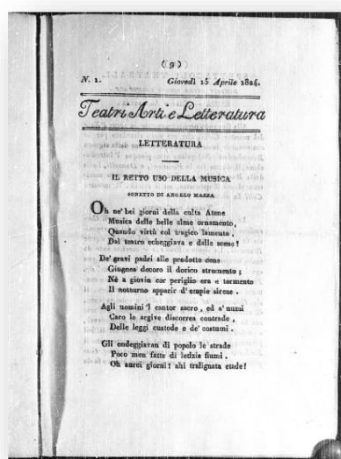


Figura 6 Catalogo collettivo delle biblioteche del Servizio Bibliotecario Nazionale

²⁷ Introduzione di Graziano Ballerini, *I Teatri* (1827-1831).

²⁸ Fétis François-Joseph è stato uno dei più importanti musicologi, critici musicali e didatti del XIX secolo. Fondatore della rivista *Revue Musicale* nel 1826.

²⁹ Fétis J. Giornali musicali e drammatici alemanni, inglesi, francesi e italiani [dalla "*Revue musicale*"], in "*I Teatri*" I (1827), fase. XXXVI, 24 dicembre, pp. 605-14.

In questo contesto la rivista milanese esprime una forma imprenditoriale, con il suo approccio antiaccademico e borghese e le sue posizioni chiare, destinata a essere superata da imprese giornalistiche più agili e redditizie i decenni successivi.

I ruoli di autore e proprietario sono sempre più separati, legandosi sempre più alla personalità e agli interessi di quest'ultimo. Nonostante la rivista abbia risentito della crisi annunciata, resta tra il vecchio modello (letterario, lento e riflessivo) e il nuovo modello (giornalistico, agile e disinvolto). Per i suoi rapporti con librai ed editori può sembrare che sia in anticipo rispetto alle tendenze più rilevanti e di successo tra le riviste musicali e teatrali italiane, cioè i giornali pubblicati dagli editori rimangono legati alla persona del suo proprietario.

Il direttore de *I Teatri* è Gaetano Barbieri, ogni fascicolo consta di sedici pagine di formato in sedicesimo; i tre ultimi numeri, dal 28 dicembre 1830 al 4 gennaio 1831, si compongono di quattro pagine in ottavo, adeguandosi al formato e alla struttura del periodico *L'Eco* nel quale *I Teatri* confluisce all'inizio del 1831³⁰.

Il periodico quindi è dedicato in generale al teatro, nella sua espressione musicale, coreografica e drammatica, in piena sintonia con la concezione teatrale della sua epoca, relativamente non-specialistica e ancora estranea a rigide distinzioni sulla base del genere testuale. Ai *Teatri* segue una delle pubblicazioni più importanti dell'epoca in ambito teatrale: *Il Censore universale dei teatri*.



Figura 7 Il Censore dei teatri, immagine di Ripm

³⁰Nel gennaio 1831, dopo la pubblicazione di tre numeri di transizione, Barbieri annuncia in un avviso volante agli associati: «Comuni convenienze hanno indotto l'Editore del Giornale I Teatri e gli Editori dell'Eco a concentrare il primo nella parte teatrale del secondo. Dal giorno 7 gennaio gli attuali signori Associati al Giornale I Teatri riceveranno invece di questo il Giornale dell'Eco».

Diretto e compilato da Luigi Prividali tra 1829 e il 1837 viene concepito fin dalle origini come una fonte inesauribile di informazioni su stagioni teatrali, impresari, cantanti e tutti i rapporti instaurati tra artisti e produzione teatrale.

Grazie a ciò, Prividali è riuscito nel corso del tempo a costruire una rete di connessione e corrispondenze sia in Italia che all'estero superando certe carenze riesce ad offrire una visione pressoché completa dell'attività teatrale prima nei luoghi più importanti d'Italia per arrivare fino ai centri europei.

All'interno del primo numero del periodico del 3 gennaio 1829, Prividali nel Proemio dichiara:

“Avvedersi [...] può [...] facilmente chi legge non essere mia intenzione di raccogliere gli elenchi delle nostre compagnie d'opera, di ballo e di commedia; di riferire i loro furori e fiaschi; di bruciare incensi a tutti gli artisti, per accrescere il numero de' miei associati; di far guerra alle grandi riputazioni, per acquistar credito di originalità o di dottrina; di far pompa di bello spirito a discapito del buon senso; di alterare o tacere la verità, per secondare viste private o parziali interessi; di restringermi infine nella sola Italia, o partecipare quelle sole straniere notizie che si trovano tanto infedelmente stampate nella "Revue musicale de Mon. Fétis".

Abbracciando gli avvenimenti teatrali dell'Europa tutta, parteciperò senza dubbio con la maggior possibile esattezza, quanto di nuovo meriterà d'essere ricordato; ma fissando dell'altro lato uno scopo morale delle mie fatiche, colle frequenti discussioni sopra tutte le operazioni teatrali, con un franco e rigorosamente imparziale opinare sopra il valore d'ogni scenica produzione ed esecuzione, coll'additare abusi, svelare errori, combattere pregiudizi, censurare difetti, mi sforzerò sempre di contribuire al migliore avanzamento dell'arte, onde richiamare possibilmente questo tanto ameno ed utile pubblico trattenimento alla vera meta della sua lodevole istituzione.”³¹

Il Censore muterà testata nel 1838 trasformandosi in *Corriere dei Teatri*, con una struttura più agile e un rapido adattamento alle mutevoli esigenze del giornalismo. La direzione del Corriere sarà gestita sia da Prividali che da Andrea Cattaneo e si trasformerà in *Bazar di novità artistiche, letterarie e teatrali* che avrà vita fino al marzo del 1848. Quest'ultimo è una chiara espressione di un sistema di produzione artigianale che coinvolge varie figure tra cui quella del proprietario e dell'editore in un unicum.

³¹ Conati M. in *Periodica musica* 1989 p. 16, Proemio del *Censore universalis de teatri* 1829.

1.7. IL BARBIERE DI SIVIGLIA DI GIACINTO BATTAGLIA

Il Barbiere di Siviglia, nato nel 1832 a Milano, sotto la direzione di Giacinto Battaglia³² rappresenta il primo esempio di periodico che tratta in modo specifico l'argomento musicale. Già dal primo numero infatti, il direttore dichiara l'intento del giornale dal sottotitolo *Giornale di musica, teatri e varietà* in antitesi al contesto della sua città:

“[...] In Milano si pubblicano più di tre o quattro giornali che ogni dì ci regalano articoli di musica e teatri, e di quanto e qual gusto conditi, ognuno il sa! Nessuno dar voglia un senso obliquo alle mie frasi. [...] Non uno solo di essi però ne parla con la decisa mira di far progredir l'arte su una buona via, di schiarargliene il sentiero col lume della critica e di quel tantino di erudizione tecnica che tocchi ma non oltrepassi i limiti segnati dal buongusto; non uno solo ne parla per vero, per assoluto amore di quell'arte che sulla fronte del genio italiano pose l'unica corona finora incontrastata.

Non uno solo prende a considerarla dal suo lato magistrale con la vera analisi anziché con gli scherzi della critica; non uno solo ci guida attraverso alla bella sua storia, sfiora la sua amena letteratura, la sua filosofia.³³”

Secondo Marco Capra in «La stampa ritrovata: duecento anni di periodici musicali» la dichiarazione di intenti del *Barbiere di Siviglia* prefigura già la *Gazzetta musicale di Milano*, che apparirà dieci anni più tardi. Non a caso, nel 1842, l'editore Ricordi affiderà allo stesso Battaglia il varo della rivista della sua casa editrice.

Il Barbiere e le Figaro (Milano, 1832-48), hanno una struttura analoga a quella delle altre testate di argomento soprattutto o esclusivamente teatrale nate negli anni 1830, che avranno anche le prime testate musicali del decennio successivo.

Il giornale, composto da quattro pagine in totale, di solito si apre con un ampio articolo dedicato a temi letterari, musicali o artistici, redatto dal direttore o da un collaboratore di rilievo. Nella parte inferiore della prima pagina o nelle pagine interne è presente la sezione riguardante il teatro locale, generalmente strutturata come appendice.

³² Battaglia Giacinto nasce a Milano nel 1803 e ivi deceduto nel 1861. Battaglia, a dispetto della laurea in medicina, si dedica al giornalismo e al teatro. Nel 1827 collabora con Gaetano Barbieri alla redazione de “I Teatri” e subito dopo fonda i periodici “La Vespa”, “La Farfalla” e “L’Indicatore Lombardo” (una delle principali riviste liberali dell’epoca). “L’Indicatore” si fonderà poi con il “Ricoglitore italiano e straniero” diventando “La Rivista europea”, testata che Battaglia dirigerà fino al 1844. Nel frattempo fonda e inizialmente dirige “Il Barbiere di Siviglia” (1832-34) e il suo seguito “Figaro” (1835-48).

³³ Capra, M., & Rigolli, A. (2005). La stampa ritrovata: duecento anni di periodici musicali. *La divulgazione musicale in Italia oggi*.

Le pagine interne sono riempite da brevi articoli su vari argomenti (notizie, aneddoti, curiosità, varietà e piccole polemiche), mentre la quarta pagina è solitamente riservata a rubriche informative, prevalentemente dedicate a notizie teatrali di diversa natura e provenienza.

Intanto in quegli anni sempre a Milano, nasce un'altra rivista teatrale, caratterizzata da un forte interesse per l'arte musicale: *Glissons n'appuyons pas* "un giornale letterario e critico per le arti, il teatro e varietà". Il particolare interesse musicale del giornale era segnato da un'impresa all'epoca rivoluzionaria per i giornalisti delle riviste italiane ovvero la pubblicazione di liriche per canto e pianoforte espressamente composte per il giornale. La sua esistenza fu relativamente breve e le pubblicazioni cesseranno nel 1841.

Nell'estate del 1835 emerge un nuovo periodico di notevole rilevanza: *il Pirata* una rivista di letteratura, arte, varietà e teatro fondata da Francesco Regli³⁴ diventando uno dei periodici più rispettati nel campo della critica teatrale, con particolare riferimento a quella operistica.

Presentando il suo giornale, Regli chiarisce le ragioni del titolo:

"Un Pirata è quasi sempre figlio del mestiere, o se volete, della professione: egli nasce quasi sempre sulla stessa nave, che delle dieci volte le nove lo vede anche a perire; ed il nostro Giornale esce appunto per così dire dal ventre di altri Giornali, perché i suoi Collaboratori, sebbene non vecchi d'anni, sono però fra gli antichi giornalisti di Milano. Un Pirata non ha né pace, né porto: mena una vita burrascosa, agitata."³⁵

E per quanto riguarda le materie che saranno trattate nel giornale specifica:

"Novelle, articoli critici, di costumi, e di pura fantasia, e quasi tutti originali, giacché di tradotti avete chi ve ne dà abbastanza: [...]. La parte musicale, la parte forse di vostra predilezione, la parte più vitale delle moderne nostre società, i teatri lirici e comici, i concerti, le biografie de' virtuosi, le loro glorie, le loro avventure, le loro peripezie, ed i loro fiaschi."³⁶

Il Pirata continuerà le pubblicazioni fino al 1891, spostando la propria sede a Torino.

³⁴ Regli Francesco nasce a Milano nel 1802, Fondatore, proprietario e direttore della rivista "Il Pirata", a Milano nel 1835, poi a Torino dal 1849. Polemico contro i governi che pensano solo a cannoni e tasse, dimenticando l'arte e il teatro. Muore a Torino nel 1866.

³⁵ Conati, M. I periodici teatrali e musicali italiani a metà Ottocento (1987), cit., p. 15.

³⁶ Ivi., p.16.

Come sostiene Marcello Conati non è importante solo per essere stato uno dei più autorevoli giornali di critica teatrale di metà Ottocento, ma anche per aver dato il via ad una formula del tempo: Regli infatti annetterà al giornale un'agenzia teatrale e di fatto per tutta la seconda metà nell'Ottocento ogni periodico teatrale verrà a coincidere, quasi automaticamente, con la nascita di una nuova agenzia teatrale.

1.8. I GIORNALI MUSICALI

Nella seconda metà del secolo si hanno le prime esperienze di una stampa musicale, dopo le anticipazioni della *Polinnia Europea* e de *Il Barbiere di Siviglia*, dal 1842 nascono le prime riviste che vantano come argomento principale la musica:

“A differenza della “*Polinnia*”, i periodici più strettamente musicali che nascono negli anni 1840 esibiscono una struttura meno sistematica e suggeriscono una lettura meno impegnata; rispetto, invece, a quanto accade nei *giornali teatrali*, la storia, l'analisi e la teoria si affiancano alla cronaca e alla critica degli eventi quotidiani.

Il nuovo filone nasce dalla coincidenza di poche e occasionali iniziative che toccano alcune delle città italiane musicalmente all'avanguardia: Napoli, Firenze, Milano. La “*Rivista musicale di Firenze*” (1840) e la “*Gazzetta musicale di Milano*” (1842), nascono in qualche modo preannunciate, alla lontana, dalla fugace apparizione di una “*Gazzetta musicale*” (1838) che a Napoli precede di quindici anni la più famosa “*Gazzetta musicale di Napoli*” dell'editore Teodoro Cottrau.”³⁷

Tuttavia, Capra, sostiene il fatto che non si possa parlare di giornali di stampo musicale, in quanto questi nuovi modelli rappresentino un ponte ancora tutto da attraversare. E aggiunge:

“Le gazzette rappresentano un punto di arrivo di una rapida evoluzione che nei due decenni precedenti ha visto nascere [...] testate in parte o del tutto dedicate alla cronaca musicale e teatrale, che escono in genere una o più volte a settimana, che nella maggior parte dei casi, rispondono al modello giornalistico tipico delle gazzette: poche pagine, testo organizzato in colonne, nessuna immagine, molte notizie di vario peso e natura.”³⁸

³⁷ Capra, M., & Rigolli, A. (2005). La stampa ritrovata: duecento anni di periodici musicali. *La divulgazione musicale in Italia oggi*.

³⁸ Capra, in Capra, Nicolodi, 2011, p.13.

A tal proposito, Capitoni, sostiene il fatto che il formato delle gazzette anticipi una questione fondamentale riguardante la comunicazione, cioè che per ogni contenuto esiste un contenitore.

Inoltre evidenzia il *modus operandi* dei giornali di trattare la materia musicale in maniera totalmente differente:

I giornali citati sono la via di mezzo di due modi più estremi di trattare la materia musicale: quello musicologico e colto, da un lato, e quello più meramente informativo e superficiale, dall'altro. [...] “Polinnia europea ossia Biblioteca universale di musica”, pubblicazione di alto profilo che inizia a Bologna nel 1823, proponendo una struttura complessa e ricca di approfondimenti che toccano quasi tutto lo scibile umanistico e scientifico relativo alla musica (pur destinando uno spazio a questioni più leggere). Ma questo genere di periodico, proprio perché così impegnato, rappresenta «non l'inizio della tradizione pubblicistica italiana dedicata alla musica», ma semmai è l'antenato potremmo dire di quelle riviste musicologiche (“Il saggiaiore musicale”, “Nuova rivista musicale italiana”, “Musica/Realtà” ecc.) che talvolta producono in seno alle università sì e comunque in forma di corposi volumi più vicini concettualmente al libro (anche dal punto di vista editoriale) che al giornale.³⁹”

Le gazzette nate prima per il teatro e poi per la musica, rappresentano l’inizio di una professione generale, quella del giornalismo musicale.

Come sottolinea Capra, il nuovo filone emerge da una serie di iniziative sporadiche che coinvolgono alcune delle città italiane più innovative dal punto di vista musicale: Napoli, Firenze e Milano. *La Rivista musicale di Firenze* (1840) e la *Gazzetta musicale di Milano* (1842) possono essere considerate, in un certo senso, il seguito di una breve apparizione di una *Gazzetta musicale* (1838) a Napoli, che anticipa di quindici anni la più nota *Gazzetta musicale* di Napoli dell'editore Teodoro Cottrau⁴⁰. Sebbene non siano le prime pubblicazioni periodiche dedicate alla musica, né tantomeno al teatro musicale, queste riviste rappresentano un modello per le successive pubblicazioni simili fino alla fine del secolo: Dopo la *Rivista di Firenze* e la *Gazzetta di Milano*, le principali testate musicali includono *L'Italia musicale* (1847-59), *Gazzetta musicale di Napoli* (1853-68), *Gazzetta musicale di Firenze* (1853-56), *L'Armonia* (1856-59), *Boccherini* (1862-82) e *Il Mondo artistico* (1865-1914).⁴¹

³⁹Capra, M., & Rigolli, A. (2005). La stampa ritrovata: duecento anni di periodici musicali. *La divulgazione musicale in Italia oggi*. Cit p. 65.

⁴⁰ Teodoro Cottrau (1827-1879) Prolifico autore di canzoni napoletane di grande successo. Fu anche autore di molte riduzioni per canto e pianoforte di opere teatrali, fra cui Simon Boccanegra di Verdi. Fu a lungo collaboratore di Casa Ricordi.

⁴¹ Capra, in La stampa ritrovata: duecento anni di periodici musicali. *La divulgazione musicale in Italia oggi*, cit.p.9.

Tra le riviste citate una menzione speciale alla *Gazzetta musicale di Milano* di Giovanni Ricordi.⁴²

Il periodico esce il 2 gennaio del 1842 a cadenza settimanale, con la missione di evidenziare gli interessi commerciali dell'editore e in breve tempo diventare un punto di riferimento culturale. Tuttavia, le pubblicazioni non sono continuative, ma dipendono dal periodo storico e dal contesto in cui opera Ricordi, nonostante ciò si contano dagli archivi della rivista circa vent'anni di produzione con lievi variazioni di formato e aspetto.



Figura 8 immagine di Archivio digitale Casa Ricordi

Ogni numero inizia con uno o due articoli principali in linea con questo programma. Seguono le notizie locali, poi le corrispondenze, notizie miscellanee dall'Italia e dall'estero, e alla fine la pubblicità completa un numero tipico del giornale. La maggior parte dei numeri si chiude con una pagina intera di promozione della Ricordi; ma in certi casi i numeri finiscono senza pubblicità o con soltanto mezza pagina ad essa riservata. In tali occasioni si possono trovare notizie di opere acquistate da Ricordi e annunci di concorsi per impieghi musicali.

⁴² Ricordi Giovanni (1785-1853), fondatore e patriarca della ditta con il suo nome, è costantemente identificato quale editore-proprietario della "Gazzetta" sulla pagina finale di ogni numero. Iniziata la sua carriera nel 1803 come copista indipendente, costruisce man mano il suo stabilimento e la sua reputazione finché la casa editrice assume importanza e proporzioni internazionali: un patrimonio che esiste tuttora. Come editore principale di Rossini, Bellini, Donizetti e Verdi, per non dire di quasi tutti i compositori italiani anche di modesta fortuna, le attività di Giovanni Ricordi seguono e a volte contribuiscono a dare forma all'opera lirica italiana e a determinare il suo ruolo nella vita quotidiana. All'inizio del 1853, poco dopo la prima rappresentazione della *Traviata*, Giovanni muore. Mentre sotto certi aspetti la sua morte simbolizza la fine del primo Ottocento, le tradizioni che ha contribuito a istituire continuano con il figlio Tito (1811-1888) a capo di questa potente impresa.

Il proposito del nuovo giornale viene esposto dall'editore stesso nel manifesto d'associazione:

“Dei tanti giornali letterari principalmente destinati tra noi a tener dietro al vasto ed incessante movimento teatrale, neppure un solo si occupa di proposito della ordinata esposizione ed applicazione severa delle dottrine estetiche e critiche riguardanti la Musica, che ha pur grandissima parte nella manifestazione del pensiero e dell'affetto italiano. Il desiderio di dedicare a questi studi speciali un foglio nel quale si aprisse un libero campo all'indipendente discussione delle migliori teoriche dell'arte; all'esame dell'indole e carattere delle varie scuole musicali; alla sagace disquisizione delle cagioni che determinavano il vario e più o men rapido progresso di alcune di esse scuole, ed altre minacciano di decadimento; alla storia biografica e critica de' più celebri compositori ed artisti sì passati che viventi; all'attenta analisi delle più notevoli produzioni musicali di ogni genere tanto nell'Italia nostra come presso gli stranieri; questo desiderio vivissimo mi eccitò a intraprendere una pubblicazione settimanale che appunto pigliasse il titolo di *Gazzetta Musicale di Milano*.⁴³

Nel manifesto dell'11 dicembre 1841, Giovanni Ricordi nomina Giacinto Battaglia (1803-1861) alla “redazione letteraria” del giornale e la scelta di assumere un giornalista e polemista teatrale sottolinea il legame tra teatro e musica nella concezione culturale italiana. Dopo l'uscita di Battaglia nel 1846, dovuta a un suo crescente coinvolgimento nel teatro di prosa, prende il posto di redattore della *Gazzetta*, Alberto Mazzucato⁴⁴.

Quest'ultimo era già nei collaboratori più assidui del periodico, ma solo dopo Battaglia riesce ad emergere in maniera preponderante avendo però, dei rapporti difficili con Tito Ricordi:

“Ti mando una lettera scritta da Papà, della quale non comprendo il tenore, massime delle ultime linee. Me le spiegherete poi con comodo. In Ogni modo quella lettera è dettata in uno stile nel quel non sono solito riceverne da nessuno: ed è per questo che la restituisco. Ti prego inoltre ad accordarti con Papà, affinché io sia esonerato anche dalla totale Redazione della “Gazzetta”. Quando voi possiate esservi combinati con altra persona, me lo farete sapere.

⁴³ Giovanni Ricordi, Manifesto d'associazione (Milano, 11 dicembre 1841).

⁴⁴ Alberto Mazzucato (Udine, 28 luglio 1813 – Milano, 31 dicembre 1877) Compositore, direttore d'orchestra e didatta, ebbe Arrigo Boito fra i suoi allievi al Conservatorio di Milano, del quale divenne direttore nel 1872. Intrattenne una lunga collaborazione con Casa Ricordi come collaboratore della *Gazzetta Musicale*. Dal 1859 al 1868 fu maestro concertatore al Teatro alla Scala. Tradusse in italiano importanti trattati di canto, armonia e strumentazione, fra cui Garcìa, Fétis e Berlioz.

Continuerò quindi fino a vostro ordine, che desidero sollecito. Sciolto da soverchi impegni potrò dar mano più continua al Berlioz ed al Fétis, per quale non avrete più a lamentarvi.”⁴⁵

Alla luce delle testimonianze e delle pubblicazioni, Mazzucato non lascia il giornale e pubblica sia traduzioni che articoli. Inoltre sin dall'inizio, l'editore e proprietario è sempre stato indicato in ogni numero della pubblicazione. Tuttavia, la stessa chiarezza non si applicava al ruolo di redattore fino al 14 dicembre 1856, quando Alberto Mazzucato viene ufficialmente assunto. Questa identificazione potrebbe rappresentare un cambiamento nella gestione amministrativa del giornale, a seguito del trasferimento di alcune responsabilità da parte di Tito.

Nell'agosto del 1858, Mazzucato lascia i suoi incarichi di redazione della *Gazzetta* e, nel 1859, diventa maestro direttore e concertatore dell'orchestra del Teatro alla Scala. Considerando che l'inizio della stagione teatrale avviene alla fine di dicembre, è probabile che questo nuovo ruolo sia legato alla sua uscita dalla *Gazzetta*.

Con il numero dell'8 agosto 1858, il nome di Mazzucato viene sostituito da quello di Filippo Filippi⁴⁶, che resta redattore del giornale fino alla momentanea cessazione nel 1862.

Fino a tutto il 1888 la struttura della *Gazzetta musicale di Milano* rimane sostanzialmente invariata per ogni numero: 8 pagine a scadenza settimanale la domenica e dal 28 novembre. Tutte le copie della *Gazzetta* di Milano sono conservate nell'archivio di Giovanni Ricordi fondato nel 1808. Casa Ricordi, è diventata una delle più grandi case editrici musicali italiane pubblicando prima spartiti e poi dischi.

⁴⁵ Milano, Archivio Ricordi, Mazzucato.

⁴⁶Filippo Filippi (1830-1887) intraprende a Padova gli studi di giurisprudenza che termina nel 1853. Nello stesso anno inizia a scrivere di teatro (inclusa l'opera lirica) per il giornale veneziano "I fiori letterari". Nel 1855 una sua recensione dell'Ebreo di Giuseppe Apolloni attira l'attenzione di Tito Ricordi che la ripubblica sulle pagine della "Gazzetta". Prima di assumere il ruolo di redattore, Filippi collabora di frequente al giornale. Negli anni 1856 e 1857 in una serie la "Gazzetta" pubblica il libro di Filippi sulla vita e sulle opere del pianista Adolfo Fumagalli. Dal 1859 Filippi assume un ruolo di grande rilievo quale critico del giornale "La Perseveranza"; il sodalizio con quella testata continua fino alla morte nel 1887.

Nel 1954 esce un film dal titolo “*Casa Ricordi*” di Carmine Gallone in cui si capisce il ruolo che avuto la famiglia Ricordi nello sviluppo dell’editoria musicale italiana:



Figura 9 immagine di Quinlan rivista di critica cinematografica

Durante il periodo napoleonico, uno stampatore milanese, di nome Ricordi, i cui affari non sono molto prosperi, compera un nuovo torchio. Il comandante della piazza gli ordina di stampare alcuni manifesti e il Ricordi domanda ed ottiene, come ricompensa, la cessione dei vecchi spartiti musicali che marciscono nei magazzini della Scala.

Egli incomincia a stampare spartiti musicali e dà inizio così all'attività della celebre Casa, tramandata al figlio, natogli in quei giorni, e dai successori di questo. La storia dei Ricordi si unisce nel film a quella della lirica italiana del periodo aureo: tra i musicisti vengono presi in particolare considerazione: Rossini, Donizetti, Verdi e Puccini. Di questi si narrano le relazioni con Casa Ricordi, mentre vengono rievocati alcuni episodi della loro vita e vengono presentate scene e melodie delle opere più celebri.

I Ricordi, dunque – Giovanni fu il primo della famiglia, seguito dal figlio Tito e poi dal nipote Giulio – si rivelarono i promotori di un'importante stagione musicale, introducendo anche l'idea di tutelare il diritto d'autore, sebbene non fossero i veri artefici, che rimasero sempre i musicisti. Ciò implica, a livello di scrittura filmica, che la storia della casa Ricordi funge da cornice e contenitore per le vite e le opere dei compositori: in altre parole, mentre i compositori vivono esperienze di amore, tradimento e sofferenza (da Rossini a Donizetti fino a Puccini), i Ricordi si limitano a garantire che tali compositori possano creare liberamente e vivere pienamente le loro emozioni.

A fianco di Casa Ricordi, nel 1847 nasce *L'Italia Musicale - Giornale Artistico-Letterario*, di Francesco Lucca⁴⁷. La struttura e i contenuti di questa pubblicazione si ispirano alla *Gazzetta musicale di Milano*, con un focus maggiore sulle corrispondenze teatrali e una particolare attenzione alle opere pubblicate dallo stabilimento Lucca. Il 15 marzo 1848, in seguito all'insurrezione milanese contro l'Austria, il giornale cambia titolo in *Italia libera, giornale politico-artistico-letterario*. Tre mesi dopo, il 21 giugno, quasi alla conclusione della prima annata, con il ritorno delle truppe austriache a Milano, le pubblicazioni vengono interrotte bruscamente.

Le undici annate coprono un periodo ricco di eventi e sviluppi per la cultura musicale europea, dei quali il giornale di Lucca si propone di essere un riflesso fedele e obiettivo. Si pone particolare attenzione all'affermazione di giovani autori, alle riforme della drammaturgia musicale, alle strutture didattiche, alle innovazioni tecniche e agli aspetti organizzativi.

In particolare, vengono analizzate le nuove tematiche del teatro drammatico e della letteratura italiana, il rinnovamento della librettistica, il ruolo della critica musicale, gli sviluppi delle convenzioni internazionali relative alla protezione del diritto d'autore, la questione dell'unificazione del diapason, le dinamiche tra impresa pubblica e privata, oltre ad altri temi di rilevanza artistica, culturale e sociale. Nel trattare il dibattito sulle principali questioni estetiche e scientifiche riguardanti la musica e il teatro, *Italia musicale* rivolge uno sguardo particolare alla Francia, riportando frequentemente articoli da riviste parigine ma non mancando di esprimere vivaci polemiche contro alcuni atteggiamenti della critica francese nei confronti della musica italiana.

Alla vigilia dell'Unità di Italia, il giornale cessa le pubblicazioni senza spiegare i motivi della mancata ripresa. In concorrenza con la rivale *Gazzetta Musicale di Milano* di Ricordi, l'*Italia Musicale* è stato individuato dal RIPM⁴⁸ il secondo giornale musicale più importante dell'Italia del XIX secolo. Con questo periodico si rafforzò ulteriormente l'industria dei giornali musicali specializzati, con la città di Milano come centro di distribuzione, dando al contempo nuovo impulso al rinnovamento della cultura musicale italiana avviato da una nuova generazione.

⁴⁷ Francesco Lucca, editore e proprietario del giornale, nato a Cremona nel 1802, già secondo clarinetto nell'orchestra dei Regi Teatri di Milano (la Scala e la Canobbiana) e quindi, dal 1822, apprendista di Casa Ricordi, aveva fondato nel 1825 uno stabilimento musicale, destinato a diventare, dopo quello di Ricordi, il più importante in Italia e uno dei maggiori in Europa. Muore nel 1872.

⁴⁸ Cfr., nota p.2.

L'esempio degli editori milanesi Ricordi e Lucca, viene ben presto seguito da altri editori musicali: Negli anni Cinquanta Napoli diventa centro culturale grazie a Cottrau, con la *Gazzetta Musicale* che muta nel 1868 in *Napoli Musicale*, a Firenze con Casa Guidi⁴⁹ nascerà prima la *Gazzetta Musicale* che si trasformerà in *Armonia* nel 1856, cessando le pubblicazioni tre anni dopo. Nel 1862, sempre in collaborazione con l'editore Guidi, la rivista musicale *Il Boccherini* era il giornale della Società del Quartetto Fiorentino, che per vent'anni ebbe un ruolo decisivo nel risveglio dell'interesse per la musica strumentale in Italia.

“Alla metà del secolo, dunque, il panorama dell'informazione di argomento musicale in senso lato annovera, in generale, testate che si occupano esclusivamente di musica nelle sue varie espressioni (giornali musicali), testate che si occupano in modo esclusivo dell'attività soprattutto dei teatri (giornali teatrali e giornali di agenzie), testate che si occupano saltuariamente dell'attività musicale di teatri e di altre realtà musicali (*giornali miscellanei*, nelle versioni quotidiana e periodica).”⁵⁰

Nella seconda metà dell'Ottocento quindi, il panorama dell'informazione musicale, in senso ampio, comprende generalmente testate dedicate esclusivamente alla musica nelle sue diverse forme, testate focalizzate principalmente sull'attività dei teatri e testate che trattano occasionalmente l'attività musicale di teatri e altre realtà del settore.

1.9. UNITÀ D'ITALIA

Il decennio dell'Unità segna una tappa fondamentale, innanzitutto per l'istituzione di un mercato nazionale libero da barriere doganali, nonché per l'applicazione su tutto il territorio nazionale delle leggi del Regno di Sardegna, in particolare quelle in materia di libertà di stampa, proprietà intellettuale e istruzione.

Se già a partire dalla metà dell'Ottocento i diversi protagonisti dell'editoria e del giornalismo avvertivano i cambiamenti in atto nella società, e i progressi tecnologici facilitavano la diffusione di libri e giornali, l'unificazione del Paese diede la spinta finale per la nascita dell'editoria e del giornalismo moderni.

⁴⁹ Guidi Giovanni Gualberto. Nacque il 12 ott. 1817 a Firenze da Antonio e Arianna Sandrini. Studiò il contrabbasso con Carlo Campostrini e tra il 1839 e il 1855-56 suonò a Firenze in varie orchestre e nella cappella della corte granducale; dal 1849 era "primo contrabbasso al cembalo" al teatro della Pergola. Tuttavia, a partire dagli anni Quaranta l'attività del G. si volse soprattutto all'ambito del commercio e dell'organizzazione musicale: fondò e diresse una casa editrice musicale e una serie di giornali musicali; organizzò poi regolarmente concerti di musica cameristica e sinfonica. Nel 1844 avviò la sua attività di stampatore, editore, negoziante di musica fondando la ditta G.G. Guidi Stabilimento calcografico musicale.

⁵⁰ Capra, M., & Rigolli, A., op. cit., p. 11.

1.9.1. “FATTA L’ITALIA BISOGNA FARE GLI ITALIANI”

La frase che titola, attribuita in genere a Massimo d’Azeglio,⁵¹ si riferisce al difficile compito che avrebbe dovuto affrontare il Re d’Italia Vittorio Emanuele II nell’unificare la penisola. Prima preoccupazione di d’Azeglio – convinto che «agire sugli uomini per condurli al bene è uno scopo molto più nobile che quello di essere il primo poeta del mondo» – era offrire un contributo a quel progetto pedagogico.

L’Italia unita era un paese di 22 milioni di abitanti ed era molto arretrata sia socialmente che economicamente. Lo Stato che viene proclamato nel 1861 è – in effetti – il prodotto del successo politico di una componente del movimento risorgimentale, quella monarchica e liberal-moderata, che si è appoggiata sul Regno di Sardegna e che ha avuto come guida Cavour. Il successo di questa componente, che porta alla costruzione di un Regno costituzionale, con istituzioni politiche che privilegiano una sottile élite sociale, è stato il frutto della debolezza della componente democratico-repubblicana del movimento risorgimentale. Fondamentale è anche la scelta compiuta dal più autorevole di questi patrioti ex repubblicani, Garibaldi, che nel 1860 guida l’assalto militare al Regno delle Due Sicilie in nome di Vittorio Emanuele, ben determinato a dare la priorità all’obiettivo dell’unificazione rispetto a ogni altra aspirazione politica.

Tuttavia l’Italia era e per certi versi è tuttora, anche se non è questa la sede dove affrontare l’argomento, un paese eterogeneo, con una grande differenza tra il settentrione e il meridione: Al Nord, secondo le statistiche del Ministero della Cultura, il 18% della popolazione lavorava nelle industrie (ceramiche, tessili), mentre al Sud, era predominante il lavoro nel settore agricolo. Inoltre, il tasso di analfabetismo superava a seconda delle regioni, il 78%. Si deduce il fatto che pochi conoscevano la lingua italiana. In questo contesto, la stampa svolge un ruolo cruciale nel costruire un’identità nazionale, informare il pubblico, stimolare il dibattito politico, sociale e perfino un ruolo pedagogico. Tuttavia il sistema dell’informazione viene stravolto a livello sistematico per rispondere alle esigenze di un paese unificato ma ancora frammentato e per certi versi arretrato.

I giornali passano da essere locali legati ad una sola città ad essere al centro di una nazione e quindi a dover affrontare i problemi di tutti gli italiani e non di una piccola percentuale di abitanti:

⁵¹ Massimo Taparelli d’Azeglio (Torino, 24 ottobre 1798 – Torino, 15 gennaio 1866) è stato un politico, patriota, pittore e scrittore italiano.

“Se un periodico come La Fama di Milano negli anni 1850 esce con una tiratura di 1000 copie, solo vent’anni dopo, il più diffuso quotidiano italiano, Il Secolo, ne stamperà 30 mila, e alla fine dell’Ottocento addirittura 100 mila.”⁵²

L’evoluzione dei giornali si misura quindi in scala quantitativa e non più a livello locale. Ma ciò che contribuisce a superare la barriera linguistica e analfabeta è l’illustrazione visiva delle notizie, che diventa uno strumento essenziale per diffondere informazione, attrarre un pubblico variegato rendendo accessibile a chiunque un evento.

Il successo di periodici come *L'Illustrazione italiana* dell'editore Treves⁵³ a Milano e *La Scena illustrata* di Pilade Pollazzi⁵⁴ a Firenze è il segnale di quel crescente gusto per l'immagine che finisce per contagiare anche i periodici musicali, dal *Teatro illustrato* alla *Musica popolare* di Sonzogno⁵⁵, da *Musica e musicisti* ad *Ars et labor* di Ricordi.

Con l'aumento del numero di lettori, il livello culturale medio tende a diminuire. Di conseguenza, la stampa periodica, un tempo considerata uno strumento per élite, si trasforma in forme meno selettive.

Questo porta a una vasta diffusione sia della terza pagina, a cui spettava lo spazio per la cultura, sia dei giornali quotidiani caratterizzati sempre di più da una struttura snella, numerose notizie e uno stile di scrittura semplice e conciso, così come dei periodici illustrati, che utilizzano codici comunicativi meno complessi e più accessibili. L'élite continua a trovare spazio nelle riviste specialistiche, riservate a contenuti più approfonditi.

⁵² Capra, M., & Rigolli, A. (2005). La stampa ritrovata: duecento anni di periodici musicali. La divulgazione musicale in Italia oggi, cit.p.11

⁵³ Treves Emilio Trieste 1834- Milano 1916). Scrittore ed editore viene ricordato come creatore dell'omonima casa editrice, che egli fondò in Milano nel 1861, dedicandovi oltre un cinquantennio d'instancabile attività, riuscendo a farne uno degli organismi editoriali di più vasta rinomanza in Italia.

⁵⁴ Pollazzi Pilade (Firenze, 1852 – Firenze, 1940) fu proprietario, direttore ed editore fino al 1935 della rivista *Scena Illustrata*.

⁵⁵ Sonzogno (1818 – oggi) casa editrice della famiglia Sonzogno, riesce ad emergere grazie al figlio Edoardo Sonzogno. In da subito si è distinta per una produzione di narrativa e saggistica di largo consumo, sensibile alle tendenze e ai gusti prevalenti nella società ma anche attenta alla qualità. L'ascesa è continuata anche nel Novecento, fino a quando nel 1943 un bombardamento ha distrutto tutti gli uffici, gli impianti e gli archivi della casa editrice. Negli anni settanta Sonzogno è entrata nel gruppo Fratelli Fabbri, per passare poi negli anni ottanta nel gruppo RCS. Dall'inizio del 2010 è entrata a far parte di Marsilio Editori, che ne ha rilevato marchio e catalogo, presentandolo in una veste rinnovata, per offrire prodotti che uniscano qualità e alta leggibilità.

1.10. IL TEATRO ILLUSTRATO

Esempio emblematico è il *Teatro Illustrato*, inaugurato il 16 dicembre 1881 con il primo numero a Milano dall'editore Sonzogno:

Il primo numero "ufficiale" esce nel gennaio 1881; da allora regolarmente viene pubblicato ogni mese fino al dicembre 1892: in tutto 144 numeri, cui vanno aggiunti il numero di saggio e un supplemento al numero 62 del febbraio 1862. Contemporaneamente Sonzogno pubblica "La Musica popolare", periodico che esce dal 1882 al 1885, prima come settimanale poi come mensile. Dal gennaio 1886 "La Musica popolare" confluisce nel "Teatro illustrato": la nuova testata è "Il Teatro illustrato e la Musica popolare".⁵⁶



Figura 10 immagine di Ripm

Il periodico si dedica al teatro musicale e drammatico, con una particolare enfasi sulla componente musicale. A differenza di altre pubblicazioni contemporanee, *Il Teatro illustrato* si distingue per le sue recensioni musicali dettagliate e approfondite, per l'attenzione alla completezza delle notizie e per una sezione illustrata particolarmente ricca di ritratti e scene di produzioni teatrali. La prima pagina include il frontespizio, il sommario e l'elenco dei collaboratori; le pagine due, tre e quattro sono generalmente dedicate al notiziario e agli avvisi pubblicitari (in alcuni casi, le pagine di copertina due e tre ospitano il Bollettino mensile degli spettacoli). Il vero e proprio fascicolo inizia con un'illustrazione a tutta pagina, spesso un ritratto realizzato da un illustratore di fama come Ernesto Fontana, seguito, nella pagina successiva, da un commento all'illustrazione.

⁵⁶Mazzucchelli G. Capra M, *Il Teatro illustrato* (1880-1892).

Di solito, si prosegue con un articolo biografico o storico-musicale; brevi resoconti o presentazioni commentate di allestimenti di opere e balletti, sia italiani che stranieri, anticipano approfonditi saggi di estetica o teoria musicale, insieme a una o più recensioni analitiche di opere, spesso corredate da illustrazioni. Dopo la fusione con "La Musica popolare" nel 1886, viene stabilita la pubblicazione regolare di un inserto contenente le musiche della casa editrice.

Tuttavia, un modello come il *Teatro Illustrato*, che concilia riflessione musicologica a cronaca e critica, rappresenta un modello di tipo anacronistico secondo l'editore Sonzogno che, nell'ultimo numero uscito nel dicembre del 1892 si impegna ad usare «mezzi più spediti - come vuole la rapidità delle comunicazioni dei nostri giorni - più agevoli e più idonei a penetrare nella massa del pubblico, di quello che non potesse un organo letterario-musicale voluminoso come il presente». ⁵⁷ Dopo queste parole rivolte ai lettori, il periodico confluisce come supplemento, nel *Secolo Illustrato* sempre di proprietà dell'editore.

A fine secolo, si delineano già in modo chiaro le principali direttrici della pubblicistica musicale del Novecento, caratterizzate da una netta distinzione tra un prodotto colto, riservato agli esperti del settore, e uno – molto più variegato e ampio – di natura divulgativa, rivolto soprattutto alla crescente comunità di appassionati. All'inizio del Novecento, la situazione in Italia presenta alcune testate che, riprendendo la tradizionale struttura e impostazione libraria, si allontanano progressivamente dalla vita musicale quotidiana per concentrarsi sulla ricerca e sull'approfondimento. Accanto a queste, si sviluppa un ampio panorama di pubblicazioni diverse che trattano la cronaca e la critica legate all'attività di teatri, sale da concerto, editori e agenzie musicali.

⁵⁷ Mazzuchelli G. e Capra M. *Il Teatro Illustrato cit.* p. 16

CAPITOLO 2

2. IL NOVECENTO

Il Novecento si apre con innovazioni ed evoluzioni in più campi del sapere. È il secolo in cui la cultura in Italia entra a pieno titolo nella vita e nei rapporti sociali delle persone o più precisamente degli italiani. Il nostro paese ha un ruolo importante nella storia del giornalismo culturale perché se dal XVII al XIX secolo i giornali degli Stati italiani e poi dello Stato unitario hanno caratteristiche comparabili a quelli del panorama europeo, all'alba del XX secolo c'è una tappa, un mutamento che ci porta a distinguerci: il 10 dicembre 1901 nasce la **Terza pagina**.



Figura 11 immagine di Ciao Magazine

2.1. LA NASCITA DELLA TERZA PAGINA

La Terza pagina è una creazione italiana, che ha visto la luce il 10 dicembre 1901 e sia storici che giornalisti, sono concordi nel riconoscere questo merito.

In occasione della tragedia *Francesca da Rimini* di Gabriele D'Annunzio⁵⁸ al Teatro Costanzi di Roma, Alberto Bergamini⁵⁹ su un quotidiano locale «il Giornale d'Italia», dedica tutta la terza pagina al debutto teatrale.

⁵⁸ D'Annunzio Gabriele Scrittore (Pescara 1863 - Gardone Riviera 1938). Fu uno dei maggiori esponenti del decadentismo europeo. Dotato di una cultura molto vasta, mostrò un'inesauribile capacità di assimilare le nuove tendenze letterarie e filosofiche, rielaborandole con una raffinata tecnica di scrittura.

⁵⁹ Bergamini Alberto, (San Giovanni in Persiceto, 1° giugno 1871 – Roma, 22 dicembre 1962) giornalista, grandi doti organizzative, Bergamini fu il primo direttore ed amministratore de "Il Giornale d'Italia", il cui primo numero uscì il 16 novembre 1901.

Per la prima volta, alla cultura viene concessa una sezione fissa e di grande rilievo all'interno della struttura del giornale. Le pubblicazioni quotidiane avevano in totale sei o al massimo otto pagine, quindi dedicare uno spazio considerevole alla cultura rappresentava un vero passo avanti. Fino a quel periodo, la cultura occupava occasionalmente l'articolo di risvolto, che si trovava nella sesta colonna della prima pagina o nella seconda o nelle prime colonne della terza. Nei quotidiani dell'epoca, le notizie culturali - quelle su teatri e concerti, segnalazioni di nuovi romanzi o esposizioni, brani di romanzi a puntate - facevano parte del mosaico di notizie quotidiane, ma spesso sottovalutate.

2.2. LA STRUTTURA DELLA TERZA PAGINA

Dopo un avvio incerto, la Terza pagina si stabilì su percorsi culturali di elevato profilo. Inizialmente caratterizzata da un approccio sperimentale, successivamente adottò un tono complessivo molto serio, affrontando tematiche piuttosto complesse. Con «il Giornale d'Italia» iniziarono a collaborare figure di spicco come Benedetto Croce, Luigi Capuana e Luigi Pirandello, oltre a politici che operavano in qualità di letterati come Sonnino, Salandra.

È evidente che il linguaggio e lo stile utilizzati fossero notevolmente differenti rispetto a quelli attuali e costituirono oggetto di dibattiti che hanno sempre accompagnato le pagine culturali. Alcuni criticavano lo stile aulico e la distanza dalla lingua colloquiale, mentre altri sostenevano l'esistenza di una lingua antiaccademica e vivace.

La pagina ospitava contenuti eterogenei: cronache di spettacoli, articoli di varietà, poesie, numerose corrispondenze e fotografie dall'estero, in particolare dalle colonie (un genere che conobbe particolare fioritura durante il regime fascista). La struttura definita “classica” prevedeva:

- Elzeviro → Articolo di spalla sinistra riconoscibile dal particolare carattere tipografico, di origine olandese. Elemento chiave è il rapporto con l'attualità;
- Taglio di centro → spesso corrispondenze di viaggio;
- Spalla → che toccava temi di cultura varia, informazione culturale, una polemica, una curiosità storica o scientifica;
- Taglietto → una spigolatura della realtà culturale minore;
- Riempitivo → con rubriche e talvolta un resoconto di uno spettacolo.

“La cultura, l’arte, messe a pari rilevanza con la cronaca e la politica: impensabile oggi. La terza pagina, così come concepita all’inizio – con il suo aulico elzeviro – non è durata tanto; se ne è decretata la morte negli anni Trenta, ma ha lasciato un’impronta “culturale”, oggi sicuramente diversa ma comunque l’unica in grado di ospitare in un quotidiano argomenti destinati solitamente alle testate specialistiche.⁶⁰”

Capitoni – con estrema sintesi e chiarezza – affronta la morte della terza pagina come una sorta di traccia e radice da cui poi si è sviluppata la cultura. Il giornalista Zanchini si concentra sulle cause sia della vita sia della morte – attribuendo le due fasi ad un dibattito tra giornalisti e letterati:

“Le discussioni sul ruolo del giornalismo letterario e sui compiti dei giornalisti sono numerose, superando le cento, e presentano, sotto diversi aspetti, notevoli somiglianze con quelle di due secoli fa. In Italia, si è sempre cercato di andare oltre la mera cronaca culturale; le pagine dedicate alla cultura hanno storicamente rappresentato uno spazio per il confronto intellettuale. Fin dalle origini, si è perseguito un dialogo tra cultura, società e politica.⁶¹”

Il genere presente nella terza pagina è misto, con articoli di società, economia, riflessioni su problemi politico-economici di Paesi lontani, reportage acutissimi d’inviati-scrittori, turismo e salute. Probabilmente scontato aggiungere che l’apertura, la permeabilità delle pagine culturali è dipesa molto dal contesto esterno. Le fasi di maggiore letterarietà hanno spesso coinciso con quelle di cambiamento della società.

Ma il campo editoriale è solo la punta *dell’iceberg* di quello che può essere definita una rivoluzione sotto diversi aspetti culturali: tecnologici, artistici e per quello che concerne a questo percorso, musicali.

La musica, e in particolare il teatro musicale, che già nel secolo precedente rappresentava la principale industria italiana, deve la sua posizione di rilievo alla rapidità con cui riesce a cogliere le variazioni del gusto e dei cambiamenti sociali. All’inizio del secolo, un giornale di agenzia anticipa, con un tocco di paradosso, che la musica si sarebbe inevitabilmente unita al cinematografo. Il cinema è stato la grande innovazione del Novecento grazie alla commercializzazione, alla rivoluzione tecnologica, all’invasività della pubblicità, alla ricerca incessante della novità a ogni costo e, soprattutto, all’aumento del pubblico.

⁶⁰ Capitoni, F. (2015). La critica musicale. Carocci, pp.85 -86.

⁶¹ Zanchini G. (2013). Il giornalismo culturale Carocci.

Rispetto al secolo precedente, in particolare ai primi due terzi, il nuovo secolo offre una straordinaria varietà di proposte musicali, che la stampa periodica ha il compito di presentare, diffondere e promuovere.

2.3. CONTESTO SOCIOCULTURALE DEL NOVECENTO

Anche per quanto riguarda i rapporti con il sistema produttivo, le pubblicazioni del primo Novecento sembrano anticipare l'evoluzione che il settore attraverserà nei cento anni successivi. Da un lato, ci sono riviste non direttamente collegate alle forze produttive in atto, come quelle dedicate alla musicologia; dall'altro, ci sono testate che nascono e si sviluppano come esito di quel sistema produttivo. Si sviluppa un mercato molto più ampio e diversificato rispetto a quello di pochi decenni prima, arricchito dall'innovazione dell'epoca: la musica meccanicamente riprodotta, che si affianca a quella dal vivo.

Tuttavia, all'inizio del secolo, il panorama della produzione è ancora principalmente dominato dagli editori musicali e dalle forze direttamente coinvolte nel processo produttivo, come i teatri, i resti del sistema impresariale e le agenzie.

Ricordi dopo l'esperienza della «Gazzetta di Milano», affida l'immagine della sua azienda a nuove riviste graficamente più attraenti, ma completamente prive di un'analisi critica, come *Musica e musicisti* (1902-05), e successivamente *Ars et Labor* (1906-12).



Figura 12 Copertina *Ars et Labor*
immagine di Ripm

Questi mensili, caratterizzati da un'elevata raffinatezza grafica, presentano copertine realizzate dai più celebri illustratori dell'epoca, che sfruttano appieno le potenzialità della riproduzione fotografica.⁶²

⁶²Capra, M. (2005). La stampa ritrovata: duecento anni di periodici musicali (Intervento presentato al convegno *La divulgazione musicale in Italia* tenutosi a Parma nel 5-6 novembre 2004).

È proprio in queste pubblicazioni che si fa strada un ambito fino a quel momento generalmente trascurato dai periodici musicali: la musica cantata, di origine popolare e destinata a intrattenere un pubblico ampio e variegato, che in seguito verrà definita *musica leggera*⁶³.

Questo grazie anche all'influenza del jazz nato negli Stati Uniti come musica di estrazione popolare e legato alla danza nell'ambito delle trasformazioni sociali e culturali di inizio Novecento.

2.4. IL SUONO RIPRODOTTO

“Alla fine dell'Ottocento si verificò un evento che in pochi decenni ha rivoluzionato il modo di intendere e ascoltare la musica: la messa a punto di una tecnica per la riproduzione del suono. Da allora la storia dei mezzi di diffusione e di riproduzione sonora è parte della storia e della cultura moderna.”⁶⁴

Prima ancora di affrontare il tema dell'industria musicale e del sistema dei generi e della nascita di un giornalismo dedicato, è bene sottolineare i mezzi attraverso cui si arriva ad ascoltare la musica: il fonografo. L'invenzione del fonografo risale al 1877 grazie all'americano Thomas Alva Edison⁶⁵, che volendo controllare il livello del segnale in arrivo al ricevitore, inventa un fonometro tattile, vale a dire un ago applicato al diaframma di riproduzione che, tenuto fra i polpastrelli delle dita gli segnala, con le sue piccole vibrazioni, ciò che non riesce a cogliere con l'orecchio.

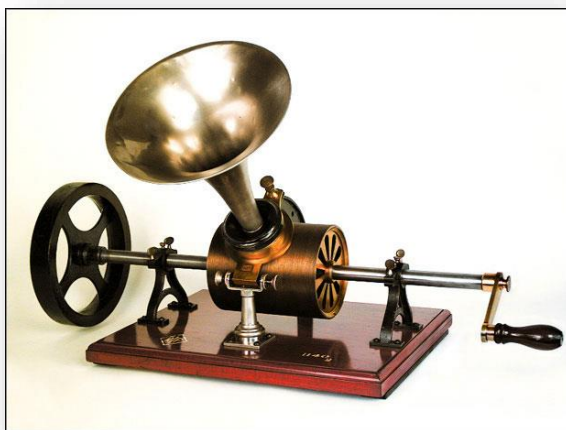


Figura 13 immagine di Museo di fisica, Università della Sapienza, Roma..

⁶³ Da Enciclopedia italiana online Treccani

⁶⁴Russo, P. (2007). Il suono riprodotto: storia, tecnica e cultura di una rivoluzione del Novecento., *op.cit.*, p.9.

⁶⁵ Edison Alva Thomas (1847, Milano, Ohio, Stati Uniti – 1931 West Orange, New Jersey), è stato uno dei più grandi inventori della storia. A lui si deve l'invenzione della lampada a incandescenza e l'introduzione di quella che oggi viene definita la ricerca e lo sviluppo ovvero l'impegno costante nell'innovazione e nella sperimentazione per l'introduzione di nuovi prodotti sul mercato.

Edison intuisce che è possibile trasformare le onde sonore di una punta in vibrazioni capaci di modificare lo stato meccanico di una superficie e, per azione esattamente complementare, riconvertire la traccia meccanica in vibrazioni acustiche.

Come mostra l'immagine (fig.13), a livello meccanico, La macchina è costituita da un cilindro d'ottone, montato orizzontalmente su un perno filettato terminante in una manovella; sulla superficie del cilindro è disteso un foglio di stagno e una puntina metallica è montata su un diaframma posto lateralmente, avvicinabile e allontanabile dal foglio stesso.

Girando lentamente e in modo più costante possibile la manovella, Edison riesce, con questa macchina, a incidere quattro versi di una popolarissima rima infantile:

“Mary had a little lamb.”

“Mary aveva un agnellino.”⁶⁶

Tuttavia, soltanto conoscendole è possibile riconoscere le parole della canzoncina, ma il risultato è egualmente di straordinaria importanza. Dieci anni dopo, Emile Berliner⁶⁷ perfezionò ulteriormente il suo sistema, sostituendo il cilindro con un disco per il grammofono. Inizialmente, utilizzò un disco di vetro rivestito di vernice o inchiostro grasso, in cui la punta tracciava un solco orizzontale a spirale. Successivamente, si avvalse del disco a incisione diretta, impiegando dischi metallici (zinco) coperti da uno strato sottile di una sostanza morbida resistente agli acidi, principalmente cera sciolta in benzina; attraverso un processo di incisione chimica riusciva a creare il solco sul metallo. Tuttavia, l'incisione risultava piuttosto primitiva e imperfetta. Solo più tardi Berliner adottò l'incisione diretta su disco di cera.

⁶⁶ Edison T., (2014) in *Strumenti meccanici e fonografo di Edison*, Enciclopedia online Treccani.

⁶⁷ Berliner Emile (Hannover 1851- Washington 1929) inventore tedesco che emigrò negli Stati Uniti per sfuggire dalla guerra.



Figura 14 immagine di Berliner e il grammofono di Barneby.it

Resosi conto della concorrenza del grammofono, destinato fin da subito a un utilizzo musicale, anche Edison immaginò per il fonografo un impiego nel campo dell'industria della musica. Nel 1896 venne inventato un procedimento per riprodurre il rullo, ma era comunque molto più lento e laborioso. Nel 1898 Berliner torna in Europa e fonda *The Gramophone Company*.

“Per un certo periodo disco e rullo si fecero concorrenza; ma a poco a poco il disco si impose, a onta di taluni problemi specifici dovuti alla forza centrifuga e alla diminuzione di velocità della puntina man mano che essa si avvicinava al centro. Il rullo fu conservato unicamente da Edison e scomparve nel 1929 col fallimento della sua società. Diverse ragioni spiegano il successo del disco:

- 1) conteneva più musica. Ampliato a 18, quindi a 25 e (nel 1903) a 30 centimetri di diametro, poteva durare fino a quattro minuti; nel 1904 si cominciarono a incidere entrambe le facciate;
- 2) era più pratico, più facile da manovrare e da installare, meno ingombrante da riporre;
- 3) le case discografiche offrivano un repertorio classico di qualità, accattivandosi la fedeltà di un pubblico di conoscitori;
- 4) soprattutto, il disco aveva il grande vantaggio commerciale di poter essere riprodotto facilmente e in grande quantità. Il procedimento di copia del rullo, inventato nel 1896, era lento e laborioso: gli artisti dovevano registrare per ore la stessa prestazione al fine di completare una tiratura.”⁶⁸

⁶⁸ Hains, J. (2001). *Dal rullo di cera al CD*. Enciclopedia della musica, 10, p.190.

Grammofono. Prototipo di Berliner.

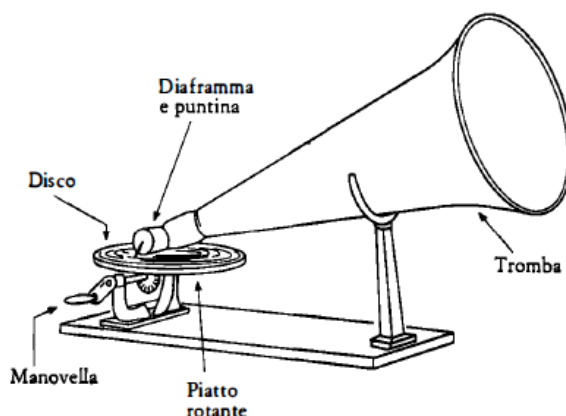


Figura 15 immagine de Il suono riprodotto: storia, tecnica e cultura di una rivoluzione del Novecento..

Il supporto di registrazione del grammofono consente la riproduzione di dischi, i quali inizialmente ruotavano a una velocità di 90 giri al minuto. La rotazione dei dischi avveniva attraverso un meccanismo interamente meccanico.

Per quanto concerne la riproduzione sonora, il grammofono era equipaggiato con una manovella utilizzata per tendere la molla mediante alcuni giri, operazione che in precedenza veniva effettuata tramite una chiave.

Ma ciò che è necessario sottolineare di questi due invenzioni iniziali è il fatto che i sistemi di riproduzione musicale abbiano favorito lo sviluppo dei grandi generi musicali di massa.

“In quest'ottica, l'influenza dei sistemi di riproduzione musicale è sotto gli occhi o meglio, nelle orecchie di tutti. Abitudini di ascolto che oggi diamo per scontate sono però il frutto di cambiamenti radicali nella concezione della stessa fruizione musicale peraltro maturati durante l'intero secolo scorso per individuare i quali può essere utile una riflessione sui seguenti fenomeni, che rappresentano versanti della cultura musicale maggiormente legati alla riproduzione sonora:

- lo sviluppo dei generi musicali;
- lo sviluppo delle modalità di ascolto e delle tecnologie legate ad esse;
- lo sviluppo influenzato dai due fenomeni precedenti, della cultura

musicale nel suo complesso, intesa quale insieme di nozioni, informazioni e modalità di fruizione condivise da una società omogenea.”⁶⁹

⁶⁹ Rigolli, A. *Il suono riprodotto* cit., pag.14.

La musica viene trasformata in un oggetto attraverso la fissazione. l'archiviazione su un mezzo di supporto, ma ha dato anche la possibilità di conoscere stili e repertori della canzone, della musica da ballo, della musica per banda, del varietà, del caffè concerto e del teatro comico che altrimenti sarebbero andati persi. In sintesi, da disco orizzontale usato come supporto per giocattoli parlanti si arriva alla commercializzazione del prodotto.



Figura 16 immagine di Discogs

Si assiste così a una transizione dai dischi a 90 giri ai dischi a 78 giri al minuto. Questi ultimi, realizzati in gommalacca, presentano un diametro di 30 centimetri e un peso di circa 360 grammi. La gommalacca si distingue per la sua notevole fragilità e presenta una struttura che determina la produzione di dischi caratterizzati da un fruscio udibile.

Inizialmente, i dischi erano incisi su un'unica facciata; solo in seguito, la *Columbia Records* iniziò a realizzare dischi a 78 giri con doppia facciata, conosciuti come “Columbia Double disc record.” Il primo disco a vendere più di un milione di copie, è stato «O for the Wings of a Dove» di Ernest Lough⁷⁰ del 1926.



Figura 17 immagine di Remusic

⁷⁰ Lough Ernest (1911 Forest Gate – 2000 Londra) Corista che registrò Hear My Prayer e O, For The Wings Of A Dove (Mendelssohn), per l'etichetta HMV (pubblicato nel 1927), e divenne uno dei primi dischi classici a vendere un milione di copie. Divenne poi un dirigente pubblicitario.

I sistemi di riproduzione sonora hanno contribuito a cambiare la diffusione del repertorio musicale e lo sviluppo di nuovi generi che oggi, almeno quantitativamente rappresentano la produzione musicale in circolazione. In questo contesto è utile ricordare la nascita del jazz, genere di origini afroamericane che trova nel disco un importante mezzo di documentazione storica e insieme di comunità.

2.5. IL JAZZ

L'immagine attualmente prevalente del jazz è quella di un genere musicale sofisticato, eseguito in festival o in locali specializzati, dove i musicisti compongono la loro musica in modo estemporaneo e l'ascolto di questo genere, non sempre agevole, richiede un certo livello di competenza. Sebbene questa rappresentazione rifletta parzialmente la realtà contemporanea, non tiene conto delle diverse fasi stilistiche e dei cambiamenti di pubblico che hanno caratterizzato la storia del jazz nell'arco di circa un secolo.

Consultando l'Enciclopedia Treccani l'origine del jazz affonda le proprie radici nei primi anni del Novecento negli Stati Uniti D'America in un contesto di profonde trasformazioni sociali e culturali che caratterizzavano la comunità afroamericana, liberata dalla schiavitù.

Mentre lavoravano gli schiavi erano soliti intonare dei canti chiamati *Work Song*, che servivano ad alleviare la fatica e al tempo stesso a mantenere un ritmo; infatti, trovavano conforto improvvisando melodie sia collettivamente che individualmente.



Figura 18 immagine di Discogs

Le parole in questi canti erano spesso improvvisate e cambiavano di volta in volta. Una caratteristica comune dei *work song* afroamericani è la domanda e risposta, definita “struttura responsoriale”, nella quale il leader cantava una strofa, o alcune strofe, e gli altri rispondevano con il ritornello.

Il cambiamento avvenne quando gli afroamericani lasciarono le piantagioni per trovare lavoro nelle grandi città, portando con sé le loro usanze, tra cui la musica. È quindi grazie al mescolarsi di vari stili come *work song*, blues, gospel, che nacque **il jazz**.

Uno dei centri nevralgici della musica jazz è senza dubbio la città di New Orleans, porto commerciale della Louisiana. Qui, in questo luogo considerato come un crocevia di popoli e culture, questo genere musicale inizia a contaminarsi con altri generi ed a venir suonato praticamente in tutti gli eventi della comunità:

“Nel 1917 la Victor realizzò a New York la prima registrazione jazzistica: un blues e uno One step suonati dal complesso The Original Dixieland Jazz] Band, formato da cinque musicisti recentemente arrivati da New Orleans. Grazie al disco, il jazz uscito dai ghetti neri si diffuse rapidamente sotto la sua forma commerciale, fece ballare e contagiò tutto il paese, e perfino l'Europa. Alcune piccole società registrarono anche il jazz meno adulterato dei musicisti neri (Kid Ory, King Oliver, Louis Armstrong, Jelly Roll Morton, ecc.). Il disco fu per tutti i giovani jazzisti un mezzo di apprendimento: suonando i loro strumenti mentre ascoltavano i dischi, si appropriavano dello stile improvvisato dei loro predecessori. Il jazz è il più antico genere musicale la cui storia sia interamente testimoniata da una documentazione sonora.”⁷¹

Il primo disco jazz, venne inciso dalla *Original Dixieland Jazz Band* che nel 1917 da New Orleans si recarono a New York per incidere il *Livery Stable Blues* tradotto in italiano “il blues della scuderia dei cavalli”.



Figura 19 immagine del disco Livery Stable Blues di Discogs

⁷¹ Hains, J., *op. cit.* pp.791-792.

In realtà si potrebbe anche dire che il primo disco jazz era italiano, o meglio siciliano, perché il leader dell'orchestra era il cornettista Nick La Rocca⁷², emigrato a New Orleans dalla provincia di Trapani. Ma italianità a parte, nel giro di pochi mesi questi cinque ragazzi erano diventati con la loro musica, incredibilmente popolari, creando una vera scia di fan.



Figura 20 immagine di Nick La Rocca BeliceNews.it

Utilizzavano strumenti come la tromba, il clarinetto, il pianoforte e il doppio-basso, e le loro esibizioni erano caratterizzate da un ritmo incalzante con una grande dose di improvvisazione. Era una musica allegra e coinvolgente, perfetta per ballare e divertirsi. Da New Orleans a Chicago, che negli anni Venti del Novecento divenne centro industriale per eccellenza raccogliendo tutta la popolazione arrivata dalle campagne, si trasformò nel fulcro dell'attività musicale afroamericana.



Figura 21 Original Dixieland Jazz Band immagine del Messaggero

⁷² Nick La Rocca (1889 New Orleans-1961 New Orleans) era figlio di immigrati italo-americani. Dal 1910 circa al 1916, fu membro delle band di Papa Laine. Nel 1916 sostituì Frank Christian nella band di Johnny Stein che in seguito divenne la *Original Dixieland Jazz Band*. La band diede a La Rocca il soprannome di "Joe Blade". Negli anni '20 fecero tournée in Inghilterra e negli Stati Uniti.

Per rispondere ad un crescente domanda da parte del pubblico locale, le etichette discografiche della città iniziarono a sfruttare il vasto patrimonio di musicisti afroamericani.

In particolare, si distinsero le figure dei musicisti originari di New Orleans, quali il trombettista King Oliver⁷³, il sassofonista Sidney Bechet⁷⁴ e il compositore e pianista Jelly Roll Morton.⁷⁵



Figura 23 immagine di King Oliver
Deezer



Figura 22 immagine di Sidney Bechet
di Deezer



Figura 24 immagine di Jelly Roll
Morton di Globalist.it

Nelle loro registrazioni, lo stile distintivo di New Orleans raggiunse un equilibrio ottimale tra l'accuratezza degli arrangiamenti e l'espressione individuale dei membri della band.

Nel jazz dei primi tempi, l'improvvisazione non è fine a sé stessa, ma un modo per fornire un carattere particolare all'interpretazione di una melodia. Dalla *Creole jazz band* di King Oliver emerse tra i musicisti dell'epoca il trombettista Louis Armstrong.⁷⁶



Figura 25 Immagine di Creole jazz band di Getty

⁷³ Oliver King (1881, Aben, Louisiana - 1938, Savannah, Georgia) Nato in una piantagione, Oliver andò a New Orleans da ragazzo e iniziò a suonare la cornetta nel 1907. Nel 1915 era un affermato direttore d'orchestra e due anni dopo veniva pubblicizzato come "King". L'anno seguente, dopo la chiusura di Storyville, il quartiere a luci rosse della città, Oliver si trasferì a Chicago.

⁷⁴ Bechet Sidney (1897, New Orleans, Louisiana, Stati Uniti - 14 maggio 1959 Garches, Francia) è stato un sassofonista e clarinetista statunitense di musica jazz.

⁷⁵ Morton Jelly Roll (1890, New Orleans, Louisiana, Stati Uniti - 1941 Los Angeles) è stato un pianista e compositore statunitense.

⁷⁶ Armstrong L. (New Orleans 1901 - Corona, New York, 1971), suonatore di tromba e cantante, uno dei maggiori protagonisti della storia del jazz.

Originario di New Orleans la personalità musicale di Armstrong si rivelò fin da subito eccezionale grazie alla sua straordinaria padronanza dello strumento e alle sue innovative idee ritmiche. Armstrong divenne rapidamente un punto di riferimento imprescindibile per tutti i jazzisti. Il suono distintivo della sua tromba e il suo stile di improvvisazione erano facilmente riconoscibili e apportavano un vigore ritmico – uno swing – fino ad allora inedito.

Il percorso artistico di Armstrong rappresentò una svolta fondamentale nella concezione stessa del jazz. Emerse così l'esibizione del musicista solista che introduce nuove invenzioni melodiche, sostenute dall'accompagnamento dell'intera band:

“La musica di Louis Armstrong, rappresenta nella storia del jazz il più bell'esempio di libertà individuale. E certo che se il mondo intero lo conosce è perché egli ha saputo adattarsi a tutto un ambiente commerciale circostante favorevole, traendone il massimo profitto. Questo fatto, peraltro, viene ammesso più negli Stati Uniti che in Europa, dove la nozione romantica di artista *maudit* è dura a morire”⁷⁷

Louis Armstrong è il primo musicista a porre in evidenza l'importanza del discorso solistico dell'interprete, ciò nonostante fu spesso criticato per la natura stereotipata delle versioni successive di una medesima melodia.



Figura 26 immagine di Louis Armstrong de Il Manifesto

Tuttavia, come molti dei suoi contemporanei, egli ha sempre privilegiato la coerenza del discorso musicale, spesso optando per l'uso di elementi predefiniti, ai quali conferiva un'interpretazione swing. Verso la conclusione degli anni Venti, a New York, sorsero alcuni locali esclusivamente riservati al pubblico di razza bianca.

⁷⁷ Hains, J., *Dal rullo di cera al CD*. Op. cit. p.598.

Nel rinomato Cotton Club, gli spettacoli di danza e cabaret erano frequentemente ambientati in un'Africa esotica e si avvalevano della musica di alcune delle più prestigiose orchestre jazz nere. La crisi economica che colpì gli Stati Uniti nel 1929 ebbe ripercussioni significative anche nell'ambito dell'intrattenimento, costringendo numerosi musicisti jazz a rallentare o interrompere la loro attività artistica. Con il successivo risveglio dell'economia, le caratteristiche del jazz si presentarono nuovamente mutate:

“[...] Dopo aver attraversato le stagioni dei Rece Records e della Swing Era, vale a dire il jazz inteso come musica popolare da ballo a diffusione di massa, in questo genere musicale per propria essenza caratterizzato dall'esecuzione dal vivo e se vogliamo "estemporanea" - a partire dalla metà del Novecento si iniziano a riconoscere i dischi quali opere compiute e originali, non solo quindi alla stregua di documenti o testimonianze di esibizioni o "session" dal vivo. Un esempio emblematico, tra i tanti possibili, lo possiamo rintracciare in "Free Jazz", lavoro realizzato nel dicembre del 1960, dove il doppio quartetto di Ornette Coleman - con il secondo gruppo guidato da Eric Dolphy - registra agli A&R Studios di Phil Ramone a New York una sessione di improvvisazione collettiva che aprirà la strada a nuove sperimentazioni in questo genere musicale.”⁷⁸

A partire da questo periodo, gli album discografici registrati in studio cominceranno a coesistere in modo sempre più significativo con le esibizioni dal vivo, che a loro volta diverranno oggetto di memorabili registrazioni, rappresentando in entrambi i casi opere compiute di notevole rilevanza.

È opportuno citare, a titolo esemplificativo:

- “Kind of Blue” di Miles Davis, registrato presso il Columbia 30th Street Studio di New York nel 1959;
- “A Love Supreme” realizzato negli studi di Rudy Van Gelder a Englewood.

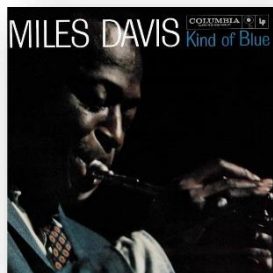


Figura 27 Kind of Blues,
immagine di Discogs



Figura 28 A love Supreme
immagine di Musica Jazz

⁷⁸ Hains, J., *op. cit.* p. 15.

2.6. LA MUSICA REGISTRATA DEL XX SECOLO

Il disco degli esordi venne riconosciuto come prodotto culturale. Attorno ad esso nacquero delle riviste interessate alla musica registrata in cui la recensione discografica si fece più puntuale a dare osservazioni critiche ai mezzi di registrazione, qualità del suono e su come ovviare certe difetti di equalizzazione attraverso gli adeguati impianti.

La storia dei periodici discografici in Italia ha inizio nei primi anni del Novecento; tuttavia, solo due riviste sono state rinvenute nel primo quarantennio di questo secolo, il che indica una vera e propria presenza editoriale soltanto a partire dal secondo dopoguerra.

In questa fase successiva, si manifestarono infatti iniziative di vario genere, sia per quanto concerne lo stile utilizzato nella presentazione delle novità del mercato legato alla riproduzione sonora, sia per quanto riguarda lo spazio dedicato a tale tematica all'interno dei periodici, spaziando dalla semplice rubrica fino a riviste interamente concepite attorno ai prodotti discografici.

2.6.1. I PRIMI PERIODICI: LA RIVISTA DEL GRAMMOFONO

Il primo periodico italiano è la «Rivista Del Grammofono» nata a Milano nel 1904 e inviata a tutti i clienti della Ditta The Gramophone Company (Italy) Limited. La prima pagina è occupata da *Il programma. Ai nostri rivenditori!*

“È uso comune ad ogni editore di una nuova pubblicazione periodica, giornale o rivista, di proclamare che l'oggetto cui tenderanno i suoi sforzi è riempire un vuoto sentito da lungo tempo. Forse anche la Rivista del Grammofono risponde a tale bisogno. Però diciamo subito, nel porgere il saluto ai lettori, che il nostro scopo è di far crescere sempre più gli affari nostri, facilitando il lavoro dei clienti. [...] Il piccolo sforzo giornalistico che imprendiamo ha dunque in vista: 1° aumentare la vendita dei Grammofoni. 2° Assistere voi, i buoni amici che fanno affari con noi, per convogliare il danaro affinché pervenga a voi e a noi, sempre a mezzo delle vostre mani.

Dicono che il denaro si appiccica alle mani di coloro che lo maneggiano. Che si appiccichi alle vostre! è il nostro più sincero augurio: una parte se ne appiccicherà così anche alle nostre. [...] Il Grammofono è cosmopolita: fa appello tanto agli italiani quanto ai forestieri. L'Italia è il paese della musica per eccellenza. I vostri concittadini comprano il Grammofono per deliziarsi coi bei canti dei grandi artisti che raramente possono udire di persona.

I forestieri compiranno più volentieri i nostri dischi da voi piuttosto che in America, in Inghilterra o in qualsiasi altra parte del mondo, per la certezza che da voi avranno più sicuramente i veri canti italiani che essi tanto apprezzano e desiderano. [...] C'è un nostro buon cliente qui a Milano che ha venduto cinque Grammofoni, uno di gran lusso con molti dischi per più di 1000 lire ad un principe straniero, uno semplice con alcuni dischi per circa 100 lire ad un impiegato; poi un automatico, ecc. [...] Per questo vi incitiamo a mettervi seriamente all'opera per svolgere il nostro articolo, rammentandovi: il Grammofono è un articolo che rende bene!"⁷⁹

Il primo numero è composto da un solo foglio che annuncia i nuovi dischi e fornisce istruzioni precise utili alla pulizia dei dischi stessi. Il secondo numero dei tre ricevuti dalla «Rivista» riserva l'editoriale a Il Grammofono per le arti e per le scienze nelle biblioteche, nel quale viene sintetizzato un intervento di Giuseppe Fumagalli, all'epoca direttore della biblioteca Braidense, presentato al VI Congresso bibliografico italiano.

L'editoriale del terzo oltre a rivolgersi ancora una volta ai venditori, dedica l'ultimo intervento ad una rubrica di Dischi raccomandati, con un ampliamento del repertorio proposto, dalle arie di opere teatrali famose, alle romanze, alle *Prediche di Padre Agostino (L'immortalità dell'anima, La famiglia)*, fino ai *Discorsi (Piemonte di Carducci, Discorso di Cavallotti al monumento di Garibaldi, ecc.)* e alle *Varietà (La partenza del treno, Una lezione di canto, Una lezione di trombone, ecc.)*⁸⁰

2.6.2. IL DISCO. BOLLETTINO MENSILE DI DISCOGRAFIA INTERNAZIONALE

Considerando la «Rivista del Grammofono» come un semplice strumento pubblicitario, la prima testimonianza di un periodico discografico strutturato è rappresentata da «Il disco. Bollettino mensile di discografia internazionale», pubblicato a Milano dal 1933 al 1935 sotto la direzione del Magazzino musicale di via Brera, successivamente trasferito in via Verdi. Le edizioni, generalmente composte da circa trenta pagine, includono un editoriale e talvolta una recensione analitica o un contributo di rilevanza attuale nel campo della discografia.

⁷⁹ Autore «Rivista del Grammofono», I/1 1904 (febbraio), p. 1, l'editoriale, come tutti gli articoli della rivista, è anonimo.

⁸⁰ Giuliani, R. (1996). Periodici discografici e critica musicale in Italia nel XX secolo. *Canoni bibliografici. Atti del convegno internazionale IAML-IASA (a cura di L. Sirch)*, Perugia, Italia, 1-6.

Inoltre, presentano una vasta gamma di segnalazioni discografiche redazionali, descritte in formati che variano da brevi annotazioni a intere pagine e suddivise in diverse categorie: *Musica sinfonica*, *Musica da camera*, *Musica strumentale*, *Musica vocale*, *Musica religiosa*, *Folklore*, *Musica per film [sic]*, *Musica vocale leggera*, *Dizione*, *Jazz hot* e *Musica ballabile*. Anche in questo periodico si riscontra frequentemente la presenza di articoli redazionali; la rivista si conclude con un notiziario dal titolo *Tra dischi e musiche*.

“Dopo un inizio che lo stesso editoriale definisce «rapsodico», con «apparizioni sporadiche, tentativi, assaggi», «Il disco» dichiara di volersi presentare regolarmente dal gennaio 1934, per «dominare questa materia inquieta e fuggevole, ordinarla per generi e periodi [...] sceverando i doppioni e colmando le lacune [...] informazioni rapide ma precise, indicazioni bibliografiche organiche, sintesi del movimento fonografico mondiale, scelta. Dizionario mensile della musica incisa, raccolta secondo l'alfabeto dei valori musicali moderni, Catalogo intelligente e bibliografia viva».”⁸¹

Le cinque edizioni della rivista offrono un quadro quasi completo della scena fonografica italiana del periodo, con affascinanti approfondimenti sulla situazione europea contemporanea. L'apertura verso una vasta gamma di generi musicali, la profondità delle analisi, l'orientamento internazionale e l'indipendenza di pensiero (talvolta in aperto contrasto con il regime fascista) caratterizzarono *Il disco*. Questi elementi favorirono lo sviluppo del discorso sulla fonografia e rappresentano un modello di divulgazione musicale ancora oggi di notevole interesse.

⁸¹ Ivi, p. 250.

CAPITOLO 3

3. SVILUPPI DEL DOPOGUERRA

“La seconda metà del secolo porta consistenti novità nel panorama dei giornali musicali italiani. La situazione generale è segnata dalla rapidissima evoluzione dell’industria discografica e dalla nascita di decine di riviste ad essa unicamente o soprattutto dedicate.”⁸²

L’avanzata americana tra il 1944 e il 1945 apre un nuovo fronte: i soldati portano i V(ictory) Disc, incisioni di grandi musicisti americani – jazz, classici, pop – realizzate appositamente per le truppe al fronte. Una volta terminata la guerra, quei dischi – soprattutto di jazz – divengono merce di scambio con le popolazioni locali, che si trovano a contatto con le forme più aggiornate di musica popolare americana.

Tuttavia nasce anche una tradizione italiana di artisti come Nilla Pizza e Claudio Villa, che daranno il via ad una tradizione di cantautorato che vede l’apice in un evento storico: il Festival di Sanremo. In questo contesto le riviste musicali esploderanno, e saranno supporti per le canzoni e per indirizzare il pubblico all’ascolto.

L’Italia del dopoguerra è un Paese ricco di diverse proposte musicali provenienti in primo luogo dagli Stati Uniti d’America, che raggiungono *il boom economico* prima dell’Europa, che vedrà lo sviluppo del benessere sociale ed economico soltanto negli anni Sessanta.

3.1. RIVISTE MUSICALI DEL DOPOGUERRA

3.1.1. MUSICA E DISCHI

La prima rivista italiana nata nell’immediato dopoguerra è «Musica e dischi. Rassegna musicale internazionale» uscita a Milano a partire dal 1945 e fondata da Aldo Mario de Luigi⁸³.

Il periodico indicato prima come «Notiziario ufficiale della musica italiana incisa», poi come «Notiziario ufficiale italiano della musica incisa», possiede struttura simile ad un quotidiano di 28 pagine complessive.

⁸² Capra, M., & Rigolli A., *op cit.* p.17.

⁸³ De Luigi Mario (1944-2018) giornalista, fondatore e direttore della rivista Musica e Dischi. è stato anche fra i più importanti storici della discografia italiana: il suo libro «L’industria fonografica in Italia» rimane il punto di riferimento ancora oggi per molti studiosi.

“Quando Musica e Dischi nacque, nell’ottobre 1945, il disco 78 giri era l’unico supporto sonoro in circolazione. Il maestro Arturo Toscanini era all’apice della carriera e mandava in redazione una sua foto autografata. La stessa foto appare nella copertina del primo numero di Musica (poi Musica e Dischi): quattro pagine in bianco e nero nel formato di un quotidiano, fittissime di testo e intercalate da rare fotografie e minuscoli talloncini pubblicitari, dedicate alla produzione discografica di quel periodo (in prevalenza classica, poiché il mercato dell’epoca era dominato da incisioni di musica operistica e sinfonica) e, più in generale, alla scena musicale italiana in tutti i suoi aspetti: attività concertistica, strumenti musicali, apparecchi radio e giradischi (naturalmente volti a riprodurre il disco 78 giri, allora unico supporto sonoro in circolazione)”⁸⁴

Fin dai suoi primi numeri, la testata ottenne il consenso degli operatori del settore, e già tra la fine degli anni Quaranta e l’inizio degli anni Cinquanta, periodo in cui il disco microsolco iniziava a comparire nel mercato della musica riprodotta, il mensile rappresentava il principale riferimento per coloro che desideravano seguire gli sviluppi del settore da una prospettiva privilegiata.



Figura 29 Copertina Musica e Dischi 1952, immagine di archivio.



Figura 31 Copertina Musica e Dischi 1972, immagine di Archivio



Figura 30 Copertina Musica e Dischi 1965, immagine di archivio

La distribuzione avveniva esclusivamente tramite abbonamento, e sin da allora, numerosi abbonati in tutto il mondo - non solo professionisti, ma anche collezionisti e appassionati - potevano contare su «Musica e Dischi» per ricevere aggiornamenti puntuali su tutte le nuove pubblicazioni italiane, i brani di maggior successo, le notizie riguardanti le aziende attive e i movimenti degli artisti sia nazionali che internazionali. Nel frattempo, la redazione si era ampliata fino a includere una dozzina di membri, supportati da diverse decine di collaboratori esterni e corrispondenti provenienti da più parti del pianeta.

⁸⁴ Dichiarazione ufficiale contenuta nell’archivio di «Musica e Dischi».

3.2. BOLLETTINO DELL'ASSOCIAZIONE ITALIANA AMICI DEL DISCO

Un altro esempio da segnalare è il «Bollettino dell'Associazione italiana Amici del disco»⁸⁵, periodico attento alla «funzione e [...] valore del disco quale fattore di iniziazione musicale e di cultura», come scrive Mario Martinez nella presentazione, aggiungendo più avanti, a favore della valenza documentale delle registrazioni:

“Dal punto di vista della storia e della critica artistica, è da notare che, grazie al disco, non dovrebbero più esistere in avvenire dei «miti», come la tecnica trascendentale e addirittura diabolica di un Liszt e di un Paganini o la voce leggendaria di una Pasta e di una Malibran. Con un disco di lunga durata, ciascuno potrà, di qui a mezzo secolo, essere ricondotto nei teatri e nelle sale di concerto di oggi, ad ascoltare ed a giudicare l'interpretazione di una sinfonia di Beethoven data da un Toscanini o da un Bruno Walter o a sentire come i tenori del novecento affrontavano il do di petto del «Trovatore».»⁸⁶

Il Bollettino si occupava sia di musica colta sia delle novità nell'ambito dei dischi in microsolco. Nel 1959 infatti, il periodico viene inglobato in «Microsolco. Rassegna di musica incisa», pubblicata a Roma tra il marzo 1953 e il dicembre 1959 e diretta da Marinelli⁸⁷, che scrive nell'editoriale d'apertura:

“Lo spirito resterà sempre quello che ci spinse a ricordare sulle modeste pagine del “Bollettino” Benedetto Croce. Vogliamo che al discolito italiano sia finalmente data quella guida serena ed obiettiva che gli permetta una scelta dei dischi sulla base del loro effettivo valore e non di faticose e spesso deludenti induzioni. In questo compito ci guiderà appunto quella “coscienza del giudizio retto e avvertito, frutto di un'aperta e completa, umana visione e non di un frettoloso e individuale sentimento o di un'arida indagine formalistica”, che resta per noi il più prezioso insegnamento del grande abruzzese⁸⁸.”

⁸⁵ Del «Bollettino dell'Associazione italiana Amici del disco» furono editi quattro fascicoli, datati rispettivamente: ottobre 1952, novembre 1952, 31 gennaio 1953, 28 febbraio 1953; i primi tre occupavano 8 pagine, l'ultimo 16.

⁸⁶ Giuliani R., op. cit. p. 260.

⁸⁷ Marinelli Carlo (Roma, 13 dicembre 1926 – Roma, 5 dicembre 2022) è stato un musicologo e critico musicale italiano.

⁸⁸ «Microsolco. Rassegna di musica incisa» citato in periodici discografici e critica musicale in Italia nel XX secolo di R. Giuliani.

3.3. IL DISCOFILO

Nella seconda metà degli anni Cinquanta appare anche un altro periodico discografico: «Il Discofilo», supplemento bimestrale al «Libro del mese», già inviato agli associati al Book Club italiano Amici del libro, nato nel 1946, e all'interno del quale nel 1947 è stata creata la sezione Amici del disco. Nella seconda metà degli anni Cinquanta, si afferma un ulteriore periodico discografico: «Il Discofilo», che funge da supplemento bimestrale per il «Libro del mese», già inviato ai membri del Book Club italiano Amici del libro, fondato nel 1946. All'interno di quest'ultimo, è stata istituita nel 1947 la sezione Amici del disco. La nuova pubblicazione nasce in sinergia con «Musica e dischi», da cui riporta alcuni articoli e pubblicità. «Il Discofilo» è dedicato ai dischi microsolco e viene pubblicato a Roma a partire dal dicembre 1957:

“Il periodico nasce con espliciti intenti di vendita per corrispondenza,¹⁰⁸ a seguito di un accordo con il Circolo Internazionale per la Cultura Musicale (Pro Musica),¹⁰⁹ emanazione del Club Mondial du Disque di Parigi e Losanna e dell'Associazione Internazionale della Musica di Stoccarda. Il primo numero, di 16 pagine, è interamente dedicato alla musica classica,¹¹⁰ così come avevano richiesto gli associati a seguito di apposito referendum, ma già dalla presentazione i lettori di gusti diversi vengono rassicurati: l'attenzione verrà estesa anche agli altri generi. Agli associati viene proposto l'acquisto di Dischi di Propaganda, Dischi di Programma e della Serie d'Oro, tutti della Pro Musica.”⁸⁹

A partire dal secondo numero de «Il Discofilo», si osserva una significativa evoluzione editoriale che porta alla predominanza della musica leggera.

La copertina è dedicata a Harry Belafonte⁹⁰ e l'articolo introduttivo, intitolato «Parliamo un po' di musica leggera», è redatto da Vittorio Zivelli⁹¹, curatore della rubrica radiofonica *Il Discobolo* trasmessa dalla RAI.

⁸⁹Giuliani R., op. cit. p.273.

⁹⁰ Belafonte Harry (1927 New York - 2023 New York) Cantante statunitense che iniziò la carriera nei primi anni Cinquanta e conquistò in breve tempo una vasta notorietà interpretando canzoni ispirate al calypso. Da sempre dedito ad attività umanitarie, nel 1987 fu nominato ambasciatore dell'UNICEF.

⁹¹ Zivelli Vittorio (1920 Napoli – 1984 Roma) laureato in legge iniziò a collaborare con la stazione alleata di Napoli nel periodo dell'occupazione. Nel 1948 entrò in Rai come dirigente della musica leggera e condusse dapprima *Lune di carta*, quindi *Sognando ad occhi aperti* e *Do-Re-Mi*, nel 1953 ideò per il secondo canale radiofonico (attuale Radio2) *Il Discobolo*. Ultimata l'esperienza nel 1961 Zivelli diventò capostruttura dei programmi musicali del secondo canale televisivo, il produttore della trasmissione radiofonica *Radio X*, il direttore del secondo canale radiofonico e successivamente dirigente televisivo.

Grazie alla sua posizione privilegiata nell'analisi dei gusti giovanili, Zivelli elabora una sorta di manifesto della musica leggera, passando da considerazioni sociologiche ad analisi estetiche e funzionali. Attraverso le sue rilevazioni statistiche, egli colloca al primo posto il rock (con artisti quali Elvis Presley, Little Richard e Gene Vincent), seguito dalla canzone americana (in particolare Frank Sinatra, Pat Boone, Frankie Laine, Ella Fitzgerald, Doris Day, Dinah Shore e Julie London), senza trascurare gli interpreti italiani come Teddy Reno, Julia de Palma, Nilla Pizzi, Gino Latilla, Carla Boni e Johnny Dorelli.



Figura 32 Immagine del programma Il Discobolo di Blogger.com



Figura 33 immagine di Vittorio Zivelli e Renzo Nissim di Radiospeaker.

Di particolare rilevanza è il punto dell'analisi di Zivelli in cui vengono messi a confronto gli accompagnamenti orchestrali delle canzoni con le composizioni classiche, così come il tono generale che egli mantiene anche nei successivi interventi, volti a persuadere il lettore dell'importanza del fenomeno della musica leggera:

“[...] «Musica leggera» è una definizione, perciò molto vaga o perlomeno molto vasta, che comprende una notevole gamma di generi, dal jazz alla canzone, dalla musica da ballo a certa musica folkloristica, e via dicendo. In Italia si fa molta confusione in merito e spesso si considera jazz un innocente calipso o viceversa, ma questo non conta. Non conta perché credo che pian piano il nostro pubblico, si abituerà a considerare con più attenzione e con maggiore benevolenza questa musica della quale oggi ci si serve nel teatro come nel cinema, alla TV come alla Radio, come mezzo efficacissimo per creare atmosfere, per suggerire stati d'animo, per sottolineare con evidenza ed efficacia situazioni brillanti o drammatiche che, talvolta proprio grazie a questi commenti musicali, riescono a raggiungere espressività ed immediatezza veramente eccezionali.”⁹²

⁹² «Il Discofilo», II 1958 (febbraio), p. 2. A questa presentazione seguiranno: La musica leggera conquista il pubblico (ivi, aprile 1958, p. 2), Quindici anni di canzoni (ivi, giugno 1958, p. 2; agosto 1958, p. 2; ottobre 1958

Fin dagli esordi Zivelli porta avanti la sua crociata in favore della musica leggera e aggiunge:

“Naturalmente vi sono persone che riescono a non farsi «permeare» da questa musica, ma sono poche, proprio poche, statisticamente parlando rispetto a quelle altre che più o meno passivamente accettano e si rendono conto di quel fenomeno [...] Voi che fino ad ora avevate fatto parte della prima categoria, avete sempre ignorato, piuttosto freddamente — ammettetelo — quelli delle «canzonette». Già, perché, quando si vogliono disprezzare le canzoni, normalmente le si chiamano «canzonette». Dunque: siete nel negozio, non in quello nel quale di consueto vi recate ad acquistare dischi di musica classica ma in un altro perché preferite essere «anonimo» tra la folla. [...] Siete immesso in una cabina d'ascolto, vi si porta una pila di dischi e da quel momento ha inizio il vostro primo contatto ufficiale con la musica leggera [...] Così, pian piano, cominciate ad «addolcirvi» sul conto di quella tanto maltratta musica leggera. Vi rendete conto che in questo campo c'è gente che lavora sul serio. Dai cantanti musicalmente preparati alle orchestre e ai loro direttori, agli arrangiamenti precisi, di gusto e che vanno molto più in là di quello che avrebbe potuto pretendere anni fa una qualsiasi bella canzone.”⁹³

Tuttavia va data una precisazione per inquadrare la nascita della musica leggera nel contesto prima europeo e poi italiano: Per indagare le origini della musica leggera bisogna fare un salto al 1500 quando nacque la stampa musicale e iniziarono a circolare i testi, poi gli spartiti orchestrali e così via. In Italia le prime canzoni nasceranno dall'opera lirica tanto che proprio nell'Ottocento il melodramma sarà uno dei generi più popolari, tanto che le persone cantavano le arie staccandole dalle intere opere. E fu così che nacquero le canzoni.

Numerose celebri canzoni, tra cui le napoletane "Feneste c' lucive" e "Te voglio bene assaje", furono create originariamente come romanze da rinomati compositori: infatti, la prima è opera di Vincenzo Bellini, mentre la seconda è di Gaetano Donizetti.

pp. 2–3; dicembre 1958, pp. 2–3). Dall'ottobre 1959 a Zivelli sarà affidata la rubrica d'apertura Lettere al discolilo, nelle quali i lettori richiederanno pareri e informazioni, sempre sulla musica leggera.

⁹³ Zivelli V, in «Il Discolilo», opera cit. in R. Giuliani p. 275.

3.4. IL MUSICHIERE



Figura 34 immagine della rivista Il Musicchiere di Alter Media

Un'ultima rivista a cavallo tra gli anni Cinquanta e gli anni Sessanta è il “Musichiere” nato nel 1959 sull'onda dell'omonimo programma televisivo nazionale di proprietà di Arnoldo Mondadori⁹⁴ e condotto da Mario Riva⁹⁵ che all'interno del settimanale aveva una rubrica fissa in cui rispondeva alle lettere dei lettori.

È il primo esempio di rivista che contiene nella vendita un gadget abbinato: il *flexi – disc*, ovvero un supporto in vinile all'interno del periodico.



Figura 35 immagine del *flexi - disc* di Discogs

⁹⁴ Mondadori Arnoldo (1889 Poggio Rusco – 1971 Milano) di origini umili, è stato uno dei più rilevanti editori del Novecento anticipatore dell'editoria industriale. Era il 1921 quando fu nominato presidente della Arnoldo Mondadori Editore e la sede della casa editrice fu trasferita a Milano. Durante la seconda guerra mondiale dovette rifugiarsi in Ticino tra il 1943 e 1945, collaborando per la libreria Melisa di Lugano grazie alla quale poté continuare a lavorare. Ritornato a Milano, si dedicò all'attività editoriale intraprendendo sempre nuove sfide fino alla morte.

⁹⁵ Riva Mario (1913 Roma – 1961 Verona) debuttò sulle scene nel luglio del '43 al Teatro Nuovo di Milano come sostituto di un presentatore, ma già l'anno successivo entrò a far parte della compagnia Totò-Magnani nella rivista di Michele Galdieri *Che ti sei messo in testa?*. Ottenne grande successo quando si unì all'attore comico Riccardo Billi, col quale portò al successo numerose riviste tra cui il *Musichiere*.

Il termine *flexi* sta ad indicare la flessibilità del disco che a differenza del vinile risultava più sottile e malleabile. Il brano inciso sul *flexi – disc* apparteneva alla casa discografica Red Record e rappresentavano versioni inedite, generalmente omesse nelle discografie dei vari artisti.

Inoltre, “Il Musichiere” è stato il primo periodico italiano a pubblicare le classifiche di vendita dei dischi. Ogni settimana venivano pubblicate, nella rubrica “Battaglia delle note”, i titoli delle dieci canzoni più vendute nelle principali città italiane, singolarmente e con un riepilogo nazionale. Con la morte di Mario Riva nel 1960 il programma televisivo di Mondadori e di conseguenza anche la rivista, chiusero i battenti.



Figura 36 immagine Rivista Il Musichiere di Altervista

3.5. LE RIVISTE JAZZ

La seconda metà del secolo vede, grazie allo sviluppo della musica jazz riprodotta su disco, la nascita di testate dedicate alla critica musicale. Già nel 1935 Massimo Mila⁹⁶ diede una sua opinione sulla rivista «Pan» a proposito della musica jazz:

“Il jazz non è una forma musicale, non è un ballo, non è un ritmo, non è un complesso strumentale (c’è musica di ottimo jazz per pianoforte solo), ma è piuttosto un modo di suonare: a tal punto che la personalità dell’interprete soverchia nove volte su dieci quella dell’autore”.⁹⁷

⁹⁶ Mila Massimo (1910 Torino – 1988 Torino) è stato professore incaricato nell’Università di Torino, dove fondò l’Istituto di Storia della Musica. Bocciato nel concorso nazionale per titoli a una cattedra ordinaria, fu accademico di Santa Cecilia e accademico delle Scienze. Nel 1986 ottenne il Premio internazionale dei Lincei per la critica e la poesia. Collaboratore di riviste e giornali, è stato critico musicale de «La Stampa».

⁹⁷ Mila M., in *Jazz hot* della Rivista Pan (1935) su “La Stampa”, 7 luglio 1971.

Escludendo la posizione del regime contraria a questo prodotto culturale, considerato nero e americano, Mila si esprime da studioso, mostrando una libertà di giudizio rara in Italia; evitando di lasciarsi coinvolgere in argomentazioni ideologiche e sostenendo il jazz da una prospettiva puramente musicale. E poi aggiunge una considerazione riguardante i dischi del genere preso in esame:

“È già stato notato che dura vita sia quella del collezionista di dischi d'eleganze e novità musicali: gli idoli della canzone e del jazz si susseguono vertiginosamente sugli altari, come fotogrammi sullo schermo.”⁹⁸

Grazie alla diffusione del genere, nascono quindi le prime riviste specializzate in musica jazz, che danno il via ad una lunga stagione non solo dedicata a questo singolo genere, ma esteso a tutti i generi musicali. La prima rivista musicale jazz è «Musica Jazz», fondata nel 1945 da Giancarlo Testoni, la più longeva d'Italia e attiva ancora oggi. A seguire *Tempo di Jazz* del 1962 e in tempi più recenti JAZZIT (1997).

3.5.1. MUSICA JAZZ

Occorre delineare fin dal principio i tratti caratteristici di Musica Jazz perché nasce proprio nel dopoguerra e viene pubblicata ininterrottamente dal 1945 fino ad oggi. Come



Figura 37 immagine di Musica Jazz del 1945 di Centro nazionale studi sul Jazz Arrigo Polillo

⁹⁸ Rigolli, A., & Russo, P., *op. cit.* p. 14.

già anticipato nei paragrafi precedenti, è stata fondata su iniziativa di Gian Carlo Testoni affiancato da Arrigo Polillo⁹⁹ fino al 1984:

“[...] Nel Dopoguerra, complice il passaggio dell'esercito americano, la voglia di jazz cresce e una rivista come questa non può che dire la sua, e bene, tanto che lo fa ancora oggi, a distanza di più di settant'anni. Siamo al cospetto di un vero e proprio record editoriale. [...]”¹⁰⁰

Ottanta anni di presenza in edicola, grazie al pioniere della rivista, Testoni. Il bolognese, figlio del poeta Alfredo Testoni, autore insieme a Enzo Levi del primo libro di musica jazz in Italia: «Introduzione alla vera musica jazz» del 1938, quando comunque era ancora considerato un genere avverso al regime fascista.

Negli anni Ottanta quando morirà Polillo la rivista «Musica Jazz» entrerà nella casa editrice Rusconi. Nonostante il cambiamento di vari direttori, il periodico ha mantenuto un certo rigore e ancora oggi rimane di fatto uno dei punti fermi editoriali nel panorama italiano.

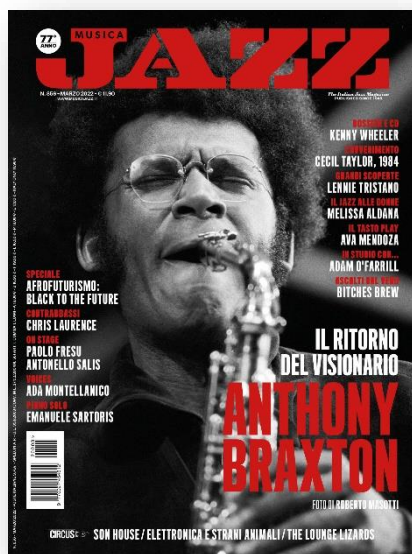


Figura 38 immagine di copertina di *Musica jazz* dall'archivio del 2022

⁹⁹ Polillo Arrigo (Modena 1919 – 1984) giornalista e critico musicale, laureato in Giurisprudenza, dedica una vita alla musica jazz scrivendo articoli e libri per diffondere questo genere musicale.

¹⁰⁰ Inchignoli, M. (2023). *Musica di carta: 50 anni di riviste musicali in Italia*. LIT EDIZIONI, p. 32.

3.6. LE RIVISTE HI-FI

Le riviste specializzate in Hi – Fi offrono un servizio fondamentale di informazione e formazione, supportando gli appassionati nel navigare tra la vasta gamma di marchi e prodotti presenti sul mercato. È importante segnalarne l'esistenza perché erano il mezzo per la maggior parte delle persone su cui potersi informare per comprare un prodotto sul mercato. Di seguito due esempi a confronto: «Audio» e «Alta Fedeltà».

3.6.1. AUDIO E ALTA FEDELITÀ

Un esempio emblematico del dopoguerra dedicato agli impianti è la rivista «Audio» attiva già dal 1947 e riconosciuta come uno dei periodici più longevi degli Stati Uniti.

La pubblicazione ha fornito recensioni riguardanti prodotti e tecnologie audio, insieme a contributi informativi su tematiche quali l'acustica, la psicoacustica e l'arte dell'ascolto. Si può come anche dal punto di vista grafico e cromatico, “Audio” sia stato per le riviste italiane un punto di riferimento fondamentale.

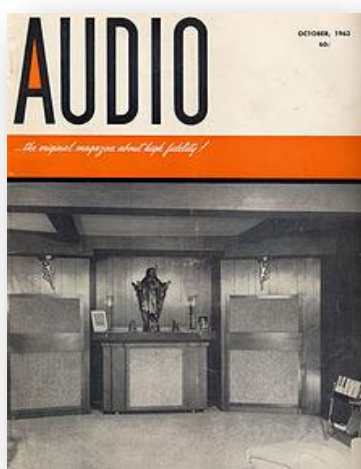


Figura 39 immagine di Audio di Archive Internet

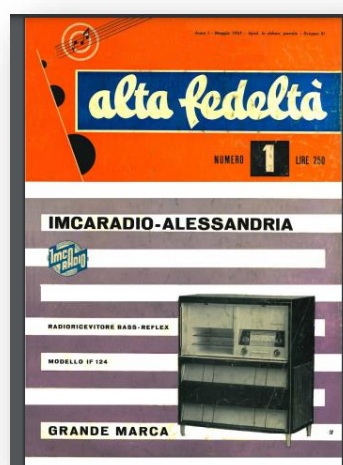


Figura 40 immagine di Alta Fedeltà di introni.

In Italia nel 1957 nasce infatti la rivista «Alta Fedeltà». È un mensile nato a Milano presente ancora oggi e dedicato all'hi – fi: ovvero una rivista di riferimento per gli appassionati di audio ad alta fedeltà sia per l'ambito domestico che automobilistico che basa il suo contenuto su e prove tecniche, guide all'ascolto, interviste e recensioni di libri e dischi.

Di seguito la dichiarazione d'intenti del primo numero del maggio 1957:

“La Rivista che presentiamo è appunto dedicata alla riproduzione dei suoni con Alta Fedeltà e tratterà tutti i problemi tecnici ed ambientali, che è necessario risolvere per passare dalla realtà musicale alla riproduzione d'elevata qualità. Gli argomenti che presenteremo in esame sono molti ed interessanti, e non parleremo limiti troppo severi alla definizione Alta Fedeltà per far sì che possano essere descritti anche apparecchi di costruzione semplice e non eccessivamente costosi, capaci di dare risultati tali da poter essere classificati ancora nella HI-FI. Non mancheranno naturalmente articoli teorici e tecnici sugli apparecchi e sui sistemi che costituiscono il non plus ultras in questo affascinante campo, mantenendo nel contempo aggiornati i lettori sulle novità di ricerca e di sviluppo industriale. Saranno affrontati anche argomenti non prettamente tecnici, quali ad esempio gli studi per l'ambientamento degli impianti Hi-Fi, quelli sulla realizzazione estetica e sulla valutazione artistica della riproduzione musicale.

Oltre agli articoli originali, la Rivista avrà anche ampio spazio dedicato alla recensione ed alla trattazione o rielaborazione dei principali articoli apparsi nelle riviste internazionali, e notizie di ospiterà prodotti dell'industria, limitatamente alla descrizione, accompagnata da schemi e fotografie, delle realizzazioni più degne di nota.

[...] La Rivista non vuole però essere dedicata esclusivamente al tecnici d'alto livello, ma dato che gli amatori dell'alta fedeltà sono moltissimi, e solo pochi di essi sono tecnici specializzati, mentre la maggioranza è costituita da appassionati, riporterà anche articoli realizzativi, alla portata degli amatori e dei dilettanti. Infine a tutti coloro che 'Alta Fedeltà' appassiona soprattutto perché cultori della musica la Rivista dedicherà un rubrica dei dischi, ed una serie di articoli di varietà volti.¹⁰¹



Figura 41 immagine interna di Alta Fedeltà del 1957 di introiti

¹⁰¹ Dichiarazione di intenti Alta Fedeltà del 1957

3.6.2. DISCOTECA ALTA FEDELTA'

Dagli anni Cinquanta in poi infatti, ci sarà un vero sviluppo della musica e delle riviste Hi – fi, ovvero un audio che si avvicini il più possibile alla registrazione originale di un brano. Un esempio che individua Capitoni è «Discoteca Alta Fedeltà», dal sottotitolo «Rivista mensile di dischi e musica e pubblicata dalla casa editrice Krachmalnicoff di Milano (fino al numero 120 del maggio 1972, successivamente l'editore cambierà più volte).

Anche la copertina “Discoteca Alta Fedeltà” ha un'impostazione simile a quelle già citate nei paragrafi precedenti. Ciò che contraddistingue il numero 107 di Discoteca è però la dedica totale alla musica futurista.

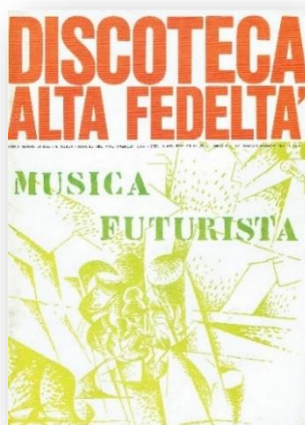


Figura 42 immagine di Disco Alta Fedeltà di stampa musicale

SUONO, STEREOPLAY E AUDIO REVIEW

Ulteriori riviste per concludere il discorso “Suono” del 1971, “Stereoplay” del 1972 e Audio Review del 1981.

- Suono → nata nel 1971 diretta da Paolo Corciulo è riconosciuta come una delle riviste più longeve d'Italia.
- StereoPlay → edita nel 1972 a Roma.
- Audio Review → rivista di elettroacustica, musica e alta fedeltà – uscì in edicola a settembre 1981, dopo i primi anni incerti, divenne una delle riviste più importanti sotto la direzione di Renato Giussani.¹⁰² Più avanti, continua Capitoni - quando il disco diventerà obsoleto – nasceranno le riviste per collezionisti.

E le tante riviste già citate diventeranno emblemi vintage di un mercato nostalgico ancora legato alla carta stampata.

¹⁰² Giussani Renato (1947 Como – 2014 Roma) laureato in ingegneria meccanica all'Università la Sapienza di Roma, è stato giornalista per le più importanti riviste del settore audio, progettista di celebrati sistemi di altoparlanti. Direttore prima di Steroplay e poi di Audio Review.



Figura 45 Copertina Suono n1, immagine di archivio

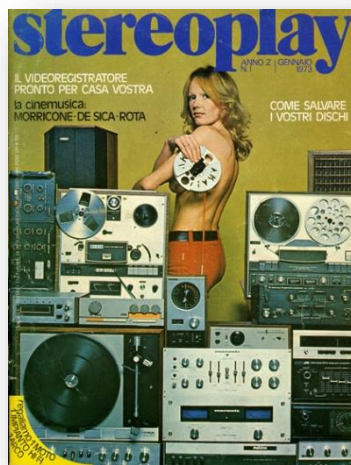


Figura 44 Steroplay del 1973, immagine di siti

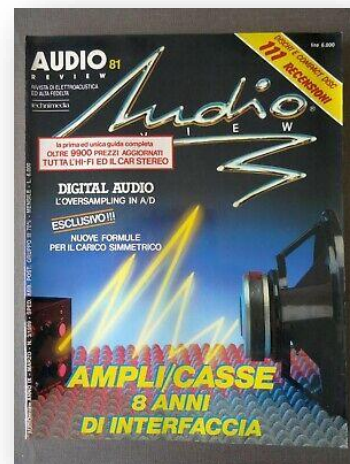


Figura 43 Audio Review, immagine di ebay

CAPITOLO 4

4. LA POPULAR MUSIC E LA CONDIZIONE GIOVANILE NELL'ITALIA DEI CONSUMI

La popular music rappresenta il terreno in cui emergono dinamiche sociali e culturali rilevanti, capaci di anticipare i segnali di cambiamento di una società. A tal proposito, il termine *popular* è stato analizzato da molti studiosi tra cui Richard Middleton,¹⁰³ che nel corso della sua analisi sul libro «Studying Popular Music» del 1990 si è schierato contro tutti gli approcci orientati a dividere il panorama musicale tra musica colta e musica leggera. Secondo lo studioso inglese *la popular music* può essere inquadrata soltanto come fenomeno mutevole all'interno del campo musicale che non è mai immobile ma sempre in movimento. In tal senso, è opportuno considerare la cultura «popular», non in senso «puro», ma in quanto «terreno su cui si svolgono le trasformazioni»¹⁰⁴ (Hall 1981, p.228). Secondo Middleton quindi è necessario un contesto nel campo musicale per cogliere i cambiamenti che lo caratterizzano.

Iain Chambers¹⁰⁵ in «Urban rhythms: pop music and popular culture» del 1985 sostiene che il passaggio da «popular» a «pop», avvenuto negli anni Cinquanta, non è solo una questione di termini, ma segna un vero e proprio trasformazione. Non si limita a una mera distinzione tra musica commerciale e musica destinata ai giovani, bensì rappresenta un'evoluzione nei gusti delle generazioni che trascende il solo ambito musicale. L'abbreviazione del termine «pop» quindi non rimane circoscritta al contesto musicale, ma si estende a diversi aspetti della cultura.

A contribuire a tali osservazioni, nel 2003 il professore e giornalista Gianni Sibilla¹⁰⁶ nel libro «I linguaggi della musica pop» opera una distinzione tra musica pop e *popular music*: basandosi su teorie precedenti, evidenzia come la seconda accezione abbia acquisito un carattere più generale e ampio rispetto alla prima. Secondo Sibilla il termine *popular* si intreccia anche con il genere *folk* che comprende canzoni contadine, nazionali e tradizionali.

¹⁰³ Middleton Richard è un insegnante di Musica alla University of Birmingham e alla Open University. Attualmente insegna alla Newcastle University. Si occupa di popular music e teoria culturale della musica, ha fondato il periodico «Popular Music», curato la collana «Popular Music in Britain» della Open University Press e pubblicato *Music and the Blues* (1972) e *Reading Pop* (2000). Nel 2004 è stato eletto membro della British Academy.

¹⁰⁴ Savonardo, L. (Ed.). (2014). *Bit generation. Culture giovanili, creatività e social media: Culture giovanili, creatività e social media*. FrancoAngeli. p.55.

¹⁰⁵ Iain Chambers (1949) è un professore presso l'Università degli Studi di Napoli «L'Orientale», dove è direttore del Centro Studi Postcoloniali. È particolarmente noto per il suo lavoro interdisciplinare e interculturale sulla musica, le culture popolari e metropolitane.

¹⁰⁶ Sibilla Gianni (Cuneo, 1971) è docente di Teoria e Tecniche dei Nuovi Media presso l'Università Cattolica di Brescia.

Al contempo il «pop» emerge negli anni Cinquanta con la rivoluzione della musica giovanile portata dal rock n' roll insieme all'avvento e allo sviluppo dei mass media.¹⁰⁷

La matrice del genere pop presenta una significativa interconnessione con i mezzi di comunicazione e con l'immagine. Un esempio emblematico di questa relazione è rappresentato dalla *pop art* di Andy Warhol, una corrente artistica che si avvale delle merci di consumo trasformandole in opere d'arte. Secondo lo studioso David Buxton, l'arte di Warhol rappresenta un anello di congiunzione ideale tra musica e *pop art*. Alla fine degli anni Sessanta Lou Reed, mentore del gruppo inglese Velvet Underground, utilizzerà nella copertina dell'album d'esordio "The Velvet Underground & Nico" proprio un'opera di Warhol. Lou Reed inoltre sottolineerà il ruolo del pop come strumento capace di diffondere una moda tra le masse. Secondo Sibilla – questa affermazione segna la distanza ideologica tra il pop e il rock:

“Laddove il rock si fa portavoce di una visione romanticamente integralista dell'artista lontano dal mondo, il pop si definisce come modo di comunicazione massificato.”¹⁰⁸

Anche in Italia, la diffusione della *popular music* intesa come bene di consumo di massa coincide con l'affermazione di una questione, e presto di una cultura, giovanile. Parallelamente alla nascita ed alla divulgazione di nuove tendenze musicali, si sviluppano esigenze di costume e di divertimento del tutto estranee al mondo degli adulti.

La musica e la condizione giovanile nell'Italia dei consumi rappresentano un momento in cui non si osserva tanto l'affermazione di un culto della gioventù, quanto piuttosto un autonomo sforzo, lento e non organizzato da parte dei giovani stessi. Questo li rende protagonisti indiscussi nel tentativo di comprendere il significato delle proprie esigenze e diritti all'interno di un contesto socioeconomico che favorisce e spinge verso una trasformazione delle esperienze relazionali.

La popolazione giovanile dimostra consapevolezza del cambiamento in atto, affrontando il *boom economico* con entusiasmo, abbracciando nuove forme di socializzazione e accogliendo senza moralismi i nuovi consumi culturali. La società dei consumi offre beni caratterizzati da contenuti evasivi e liberatori: il divertimento, l'utilizzo del tempo libero, la musica, i viaggi, la motorizzazione, il ballo e la moda diventano simboli e strumenti di identificazione.

¹⁰⁷ Savonardo L., *op. cit.* p. 56.

¹⁰⁸ Sibilla, G. (2003). *I linguaggi della musica pop*. Milano, Bompiani., p.25.

La nuova generazione di giovani scopre le potenzialità offerte dai ruoli e dagli spazi resi disponibili dallo scenario del miracolo economico. Emerge una mutazione psicosociologica che permette all'opinione pubblica di riferirsi ai giovani come a una categoria omogenea, trascurando le origini sociali e valorizzando invece gli aspetti psicologici e comportamentali.¹⁰⁹

È fondamentale, a tal proposito, presentare alcune statistiche che illustrano in modo immediato l'entità di quello che è stato definito il «boom economico»: tra il 1959 e il 1963, la produzione di autoveicoli aumenta da 148.000 a 760.000 unità all'anno, mentre il numero di automobili circolanti passa dalle 700.000 del 1954 a ben 5.000.000 nel 1964. In particolare, spiccano i modelli «seicento» e «cinquecento»: della prima, introdotta nel 1955, verranno realizzati quasi 3.000.000 di esemplari; della seconda, lanciata nel 1958, ne entreranno in circolazione quasi 4.000.000. Pertanto, se nel 1952 vi era un'automobile ogni 61 italiani, nel 1962 tale rapporto si riduce a 1 ogni 11 e diventa di 1 ogni 4 dieci anni dopo. Inoltre, i frigoriferi nelle abitazioni italiane tra il 1959 e il 1963 aumentano da 370.000 ad un 1.000.000; i televisori nello stesso intervallo temporale passano da 88.000 a 634.000. Nelle zone rurali, dal 1954 al 1965, gli occupati nel settore agricolo diminuiscono da 8.000.000 a poco più di uno, mentre i trasferimenti tra comuni, nel periodo tra il 1955 e il 1970, coinvolgono quasi 25.000.000 di individui. Tra il 1954 e il 1964, il consumo medio di carne bovina per persona aumenta da 5 a 13 kg all'anno. Le abitazioni dotate di elettricità, acqua e servizi igienici crescono da meno dell'8% a oltre il 30%. Inoltre, tra il 1956 e il 1965, il numero di presenze negli alberghi raddoppia e quelle nei campeggi aumentano ancora di più: da 3 700 000 nel 1958 a quasi 11 000.000 nel 1965. Infine, le partenze dagli aeroporti italiani passano da circa 900.000 nel 1958 a 3. 600.000 nel 1965.¹¹⁰

¹⁰⁹ S. Piccone Stella, *La prima generazione, ragazze e ragazzi nel miracolo economico italiano*, Franco Angeli, in Merolla, M. L. (2002). *La musica. O della condizione giovanile*. In M. Morcellini (a cura di), *Il MediaEvo. TV e industria culturale nell'Italia del XX secolo*, Roma, Carocci editore.

¹¹⁰ Sorcinelli, P. (2004). *Identikit del Novecento. Conflitti, trasformazioni sociali, stili di vita.*, Donzelli., p. 308



Figura 46 immagine dell'Unità dall'Archivio Unità

Dal 1959, la questione giovanile si amplifica con la nascita del fenomeno del teppismo proveniente dall'Inghilterra dove i cosiddetti *Teddy boys*, ossia giovani delinquenti inglesi, trovavano divertimento nel furto di motociclette. In Italia i *Teddy boys* avranno una declinazione diversa legata alle masse proletarie e giovanili. Ne è un esempio la rivolta antifascista del 1960 a Genova dove il *Teddy boy* viene visto come la prosecuzione del partigiano in area metropolitana.

Oltrepassando le motivazioni contingenti e le dinamiche sottostanti, l'emergere di vari fenomeni e manifestazioni singole, restituisce l'immagine di una gioventù sempre più visibile e chiaramente riconoscibile all'interno della società italiana, ormai in piena trasformazione sul piano economico, sociale e nelle mentalità collettive. Che si trattasse di teppisti, manifestanti antifascisti o operai in sciopero, i giovani mostrano una notevole convergenza e uniformità nei consumi e nei comportamenti.

Il teppismo però non è una questione di necessità, bensì di puro esibizionismo unito a una forma di reazione alla diffusione del benessere, all'urbanizzazione generati dal boom economico. La dicotomia giovani – adulti diventa sempre più accentuata e si manifesta nello scontro tra idee completamente opposte. I giovani italiani esistono e vogliono conquistare una visibilità precedentemente inesplorata, imponendosi all'attenzione dell'opinione pubblica e dando origine a una questione giovanile che esplode con vigore.

Nel contesto nazionale, quindi è evidente sin dall'inizio che la presenza dei giovani sulla scena sociale va oltre le mere manifestazioni culturali e generazionali; essa interagisce con la dimensione politica, trovando la sua espressione più duratura nell'azione politica stessa:

“A partire dagli anni Sessanta, dunque, in Italia si assiste all'affermarsi di un protagonismo giovanile che interessa e attraversa campi disparati: dai comportamenti agli stili di vita, alla musica, dalla mobilità ai viaggi, alla politica.

I giovani cominciano a far sentire la propria voce, appaiono nelle strade e nelle piazze con una radicalità di comportamenti che ne anticipa l'esplosione successiva. Il ruolo dei giovani nelle giornate antifasciste del luglio 1960 e nei duri scontri di Piazza Statuto a Torino nel 1962, ma anche la diffusione nei centri urbani di primaria importanza, come Milano e Roma, del movimento beat sono tutti fenomeni che si riverseranno con diverse modalità nel movimento del '68.”¹¹¹

I giovani decidono di comunicare anche attraverso la musica che diventa il linguaggio di una generazione in lotta contro il mondo:

“I giovani sono un'invenzione del ventesimo secolo. Non esistevano prima del 1950. Esisteva il figlio, il ragazzo, l'adolescente, magari con una nobile tradizione letteraria alle spalle che risaliva fino all'illuminismo tedesco e a Rousseau. La fine del Settecento ha visto Émile, ha visto Werther e Lenz, ma non ha visto i giovani.

Di questi giovani che oggi ossessionano la vita quotidiana degli adulti, che costituiscono un problema, il problema, si comincia a parlare negli Stati Uniti intorno al 1950, quando David Riesman conduce le sue ricerche sulla *lonely crowd*. Quello che ne risulta è una società nella società, un insieme ramificato, localmente disperso, ancora atomizzato, ma che si sta misteriosamente coagulando. Questo nuovo insieme non ha storia, non ha classe, anzi è il prodotto del trionfo del sistema culturale capitalistico sulla visione di classe della società, non ha idee politiche, non ha una concezione del mondo. Ha solo un'esigenza, chiara e senza equivoci: non vuole essere confuso con nient'altro, né con la scuola né con il lavoro, né soprattutto con la famiglia. Si tratta di gruppi isolati in cerca di qualcosa, un'identità, una cultura, un linguaggio comune, tutti bisogni sociali che si ponevano in maniera ancora più atomizzata, oppure non si ponevano affatto, ai giovani di venti, trent'anni prima.”¹¹²

In sintesi, durante gli anni del *boom economico*, i giovani italiani raggiungono una visibilità sociale che era loro mancata nel decennio precedente. Accanto agli episodi clamorosi di teppismo, alle manifestazioni antifasciste e agli scioperi, che pongono i giovani al centro di un intenso e inedito dibattito sociologico e politico, le ragazze e i ragazzi italiani cominciano a sviluppare una consapevolezza generazionale. In questo contesto, le differenze sociali e culturali, nel vortice delle molteplici trasformazioni generate dal processo di modernizzazione in corso, iniziano progressivamente a ridursi.

¹¹¹ Cfr. Ghione, P., & Grispigni, M. (Eds.). (1998). *Giovani prima della rivolta*. Manifesto Libri., p.10.

¹¹² Carrera, A. (2014). *Musica e pubblico giovanile: l'evoluzione del gusto musicale dagli anni Sessanta agli anni Ottanta.*, Odoja., p.43.

Essere giovani diventa, da questo momento in poi, un valore da rivendicare, e quale modo migliore per farlo se non attraverso la musica:

“Devo solo preoccuparmi di tirar fuori l’inferno di ritmi che ho in me, che tutti noi giovani abbiamo dentro.”¹¹³

Queste le parole di Mina, nel suo primo anno di visibilità e in gara al Festival di Sanremo con la canzone “Nessuno” del 1959. Questa canzone di Wilma de Angelis, viene rifatta con l’idea di travolgerne completamente il ritmo e di cantarla alla maniera “degli urlatori”: cantanti italiani che sulla scia dei modelli americani, importano e riproducono i ritmi trasgressivi celebrando nuove istanze generazionali, la sessualità ed il tempo libero, ma soprattutto la rottura con il passato.¹¹⁴

Solo un anno prima sullo stesso palco debuttava Domenico Modugno con «Nel blu dipinto di blu» che vincendo il Festival portò la canzone all’Eurovision Song contest o ESC¹¹⁵, nato pochi anni prima a Lugano. Modugno si classificò terzo all’ESC e aprì la strada al nuovo cantautorato italiano. A confronto due esibizioni che hanno contribuito in modo differente alla musica in Italia, la prima esibizione raffigura Domenico Modugno all’Eurovision Song Contest con la canzone *nel blu dipinto di blu* nel 1958, mentre Mina – con il brano già citato in precedenza – presentata come urlatore da Mario Riva, famoso conduttore del programma *Musichiere*.



Figura 48 immagine di Domenico Modugno all’ESC dell’Archivio Eurovision Story



Figura 47 Mina alla programma Tv il Musichiere, Archivio programma Il Musichiere

¹¹³ «Oggi», 27/8/59, cit. S. Piccone Stella, *La prima generazione*, in Merolla., M. (2000). *La musica. O della condizione giovanile*, Carocci., p.5.

¹¹⁴ Da Enciclopedia Treccani Online.

¹¹⁵ L’Eurovision Song Contest è nato nel 1956 a Lugano e organizzato annualmente dai membri dell’Unione europea di radiodiffusione (EBU, dall’inglese European Broadcasting Union), un’organizzazione internazionale che associa diversi operatori pubblici e privati del settore della tele radiodiffusione su scala nazionale e che opera i canali Eurovisione ed Euroradio.

4.1. IL ROCK'N'ROLL

*One, Two, Three o'clock, Four o'clock rock,
Five, Six, Seven o'clock, Eight o'clock rock
Nine, Ten, Eleven o'clock, Twelve o'clock rock,
We're gonna rock around the clock tonight*

(Round the Clock, James E. Myers e Max C. Freedman 1953)

Per poter esaminare la questione dell'introduzione del rock in Italia, è fondamentale prima analizzare le origini di questo genere musicale negli Stati Uniti:

Prima dell'emergere del rock, la musica americana era articolata in tre principali generi, ciascuno dei quali rispondeva a distinte categorie di consumatori: la musica commerciale (*Popular* o pop), rivolta quasi esclusivamente alla borghesia urbana; *la country music*, particolarmente apprezzata dalle masse contadine del Sud e del Sud-ovest, nonché dagli operai recentemente urbanizzati; e *il rhythm and blues*, che rappresentava l'espressione musicale della popolazione afroamericana. Ogni genere disponeva di specifici canali di diffusione, stazioni radio dedicate, negozi specializzati nelle diverse aree urbane e rurali e casi in cui un brano riusciva a occupare più di una classifica erano estremamente rari. Una delle prime e più significative innovazioni commerciali associate ai brani rock consiste nella loro capacità di affermarsi contemporaneamente in tutte e tre le classifiche musicali. Diffusa da ogni emittente radiofonica, questa nuova musica – risultato della fusione dei tre generi precedenti – non si destinava più a un gruppo socialmente definito (in termini di classe sociale, religione o area geografica), ma piuttosto a un pubblico identificabile esclusivamente su base generazionale.

«Il rock 'n' roll è il prodotto culturale che definisce operativamente il mito dell'adolescenza per chi lo vive e per chi lo osserva»,¹¹⁶ in modo specifico ha creato il gusto identitario dei giovani. Prima del 1954, anno di esplosione del rock'n'roll negli USA, i ragazzi e le ragazze avevano gli stessi gusti musicali dei genitori. Dal 1953 quando Bill Haley and *His Comets* centrano la loro prima *hit* con «Crazy Man Crazy», prima canzone di questo filone a entrare nella lista dei dischi più venduti nella classifica nazionale di *Billboard*,¹¹⁷ iniziano a differenziarsi due prospettive diverse dello stesso mondo.

¹¹⁶ S. Portelli, «Il tempo in bilico», in E. Assante, E. Capua, *La nascita del Rock'n'roll*, Roma, Savelli, 1981, pp. 11-40.

¹¹⁷ Gillett, C. (2011). *Il suono della città: l'ascesa del rock and roll*. Souvenir Press. in Tomatis, J. (2018). 1956: *Rock and roll e violenza in Italia*. *Criminocorpus. Revue d'Histoire de la justice, des crimes et des peines*,

L'anno più importante però, come già anticipato è il 1954 perché si assiste al debutto di Elvis Presley, il quale registra i suoi primi singoli per la Sun Records, mentre Bill Haley produce i suoi brani più significativi, tra cui «Rock Around the Clock» e «Shake, Rattle and Roll».

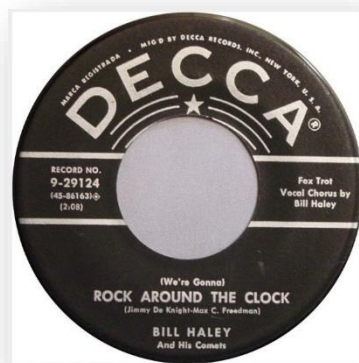


Figura 49 copertina Rock around The Clock, immagine di Discogs

Il rock and roll conquista il mercato musicale dei *juke-box*, apparecchio, installato in locali pubblici, sul quale, introducendo una o più monete, si poteva ascoltare una canzone. Già presenti negli Stati Uniti dalla fine degli anni Venti, ma ora avvantaggiati dalla nuova tecnologia del disco a 45 giri introdotta nel 1949, diventano così un elemento centrale nei luoghi di socializzazione giovanile.

La televisione, le radio e il cinema seguono il fenomeno del rock con grande interesse e iniziano a sostenere la crescente popolarità di questa nuova moda musicale:

“Un momento simbolico, spesso rievocato nelle storie del rock and roll, è rappresentato dall'apparizione televisiva di Elvis al Milton Berle Show, il 3 aprile del 1955 (Presley è da poco passato alla potente multinazionale RCA). È quella la prima occasione in cui il pubblico americano può associare la scandalosa voce e il modo di cantare di Elvis (radicato nella tradizione del *rhythm and blues*, e certo anomalo per un bianco in quegli anni) con il suo corpo, altrettanto scandaloso: di quella apparizione si ricordano soprattutto i movimenti di bacino, a mimare un atto sessuale, accompagnati dalle grida esaltate del pubblico (soprattutto femminile).”¹¹⁸

Ma se la televisione aiuta ad allargare e diffondere il rock, il mezzo per eccellenza è proprio il cinema: ancora prima dell'esibizione di Elvis al *Milton Berle Show*, il regista statunitense Richard Brooks debutta sullo schermo con *Blackboard Jungle* che vanta la collaborazione di attore come Glenn Ford e Sidney Poitiers.

¹¹⁸ Tomatis, J., *op. cit.*, p.3.



Figura 50 copertina di *Blackboard Jungle*, immagine di The Brattle

Tradotto in italiano *Il seme della violenza* è il primo film ad utilizzare la musica rock nella colonna sonora.

Nella promozione del film, la presenza di «Rock around the Clock» di Bill Haley – brano scelto per l'occasione – è enfatizzata in modo significativo e messa in diretta relazione con la trama di *Blackboard Jungle*, che narra le vicende di giovani violenti all'interno di un ambiente scolastico. Il film, grazie al suo tema controverso, alla composizione interrazziale del cast (che costituisce anch'esso un elemento di discussione) e all'innovativa scelta musicale, ha ottenuto un notevole successo al botteghino, in particolare tra il pubblico giovanile.¹¹⁹ Inoltre, rappresenta uno dei principali veicoli di esportazione del rock and roll e dei suoi significati a livello globale, nonché un momento cruciale nella carriera di Bill Haley.

Dopo il successo di *Blackboard Jungle*, l'industria cinematografica, attratta dal fenomeno del rock and roll, si impegna a sfruttare questa tendenza attraverso una serie di film dedicati. Tuttavia, questi lavori si inseriscono in un processo generale di «sterilizzazione» dei significati trasgressivi associati al nuovo genere, già evidente nel 1956. Questo fenomeno coinvolge tanto Elvis Presley quanto i numerosi musicisti bianchi promossi dall'industria discografica, i quali interpretano versioni più «beneducate»¹²⁰ dei brani di rock and roll. Tra questi, *Rock around the Clock*, diretto da Fred Sears¹²¹ che giunge nelle sale sempre nel 1956 e viene dedicato alla moda del rock and roll.

¹¹⁹ n Doherty, T. (2002). Teenagers and Teenpics: the Juvenilization of American Movies in the 1950s. *Temple UP.*, in Tomatis, J., *op. cit.*, p.4.

¹²⁰ Fabbri, F. (2008). *Around the Clock. Una breve storia della popular music* (Vol. 1, pp. 1-247). Utet., p. 102.

¹²¹ Fred F. Sears (Boston, 7 luglio 1913 – Hollywood, 30 novembre 1957) è stato un regista e attore statunitense.

In questo film, *il rock 'n' roll* costituisce il soggetto stesso della narrazione, la quale si riduce a una serie di esibizioni musicali affidate ai protagonisti, tra cui anche il già citato Bill Haley. Negli anni successivi seguiranno altri titoli simili ed è evidente che l'intento dell'industria cinematografica sia quello di rimuovere o quantomeno attenuare la connessione tra rock e violenza emersa dopo *Blackboard Jungle*.

4.2. L'OROLOGIO MATTO

È il 1956 quando il quartetto Cetra incide la versione italiana di «Rock Around the Clock» intitolata «L'orologio matto». Sebbene l'arrivo del rock in Italia sia avvenuto con un certo ritardo rispetto ad altre nazioni, è fondamentale sottolineare che nel contesto di questo ambito marginale, definito musica, si osserva un'assimilazione delle innovazioni estere caratterizzata da un ritardo fisiologico che si protrarrà almeno fino agli anni settanta. Inoltre, la specifica legislazione italiana sul diritto d'autore favorisce, soprattutto durante gli anni sessanta, la registrazione di cover di brani stranieri piuttosto che la pubblicazione di dischi originali¹²², ampliando ulteriormente il divario temporale tra le novità lanciate nel mercato internazionale e la loro disponibilità in quello italiano.

Negli anni Cinquanta, l'industria musicale italiana si trovava in una fase di significativo sviluppo e, a partire dal 1952, era già ben consolidata nelle strategie delle multinazionali discografiche e dell'intrattenimento. Le case discografiche Decca (associata a Haley) e RCA (collegata a Elvis) aprirono filiali in Italia tra il 1952 e il 1953. Inoltre, tra il 1954 e il 1956, un periodo che coincide non casualmente con la diffusione globale del rock and roll, l'industria discografica italiana entrò in una nuova fase caratterizzata da un autentico “decollo industriale”¹²³, che raggiunse il suo apice nel 1958 con l'introduzione del disco a 45 giri e l'inizio di quella storica fase conosciuta come miracolo economico.¹²⁴

Nel contesto del rock and roll, l'arretratezza del sistema mediatico italiano ostacola ulteriormente la sua diffusione: la televisione comincia a diffondersi in Italia solo nel 1954, rendendo inaccessibili al pubblico nazionale le immagini provocatorie di Elvis e dei primi rocker; inoltre, la radio, sotto monopolio statale, non trasmette i loro brani. I *juke-box* sono scarsamente presenti anche a causa del ritardo nell'introduzione sul mercato dei dischi a 45 giri. Fino alla primavera-estate del 1956, i dischi di Bill Haley ed Elvis circolano in Italia

¹²² Fabbri, F. (2008). *Il suono in cui viviamo: Saggi sulla popular music* (Vol. 48), il Saggiatore, pp. 316-319.

¹²³ De Luigi, M. (2008). *Storia dell'industria fonografica in Italia*. Musica e Dischi., in Tomatis, J., *op. cit.*, p.5.

¹²⁴ Crainz, G. (2015). *Storia del miracolo italiano*. Donzelli editore., in Tomatis, J., *op. cit.*, p. 6.

esclusivamente come costose edizioni importate, rimanendo appannaggio della classe intellettuale e – in particolare – degli appassionati di jazz e blues. Di conseguenza, le uniche menzioni riguardanti il rock and roll sulla stampa fino all'ottobre del 1956 provengono da testate specializzate o rubriche dedicate al jazz (come ad esempio «Il discobolo» su *Musica e dischi* o la rivista *Musica jazz*).¹²⁵

Un caso emblematico nell'arrivo del rock and roll in Italia, è la proiezione –non proiezione del già citato film *Blackboard Jungle* che appare nel 1955 al Festival del cinema di Venezia, pochi mesi dopo l'uscita negli Stati Uniti. Tuttavia il film non sarà mai proiettato e uscirà nel 1957, quando l'ondata rock si sarà già esaurita. Non mancheranno inoltre gli effetti della censura – non per il contenuto musicale – quando per la presenza all'interno della trama di «discriminazione minorile e problema negro». ¹²⁶ Il dibattito si affronta sui giornali ancora prima che il film sia uscito nelle sale cinematografiche – dilungandosi soprattutto sulle pagine del quotidiano del partito comunista italiano *L'Unità*.

Come precedentemente menzionato, il rock and roll è stato introdotto in Italia con un certo ritardo rispetto ad altre nazioni europee. Di conseguenza, i media italiani si sono focalizzati sull'indignazione generata dal nuovo ballo e dal nuovo genere musicale, che avevano già provocato un significativo impatto nel resto del mondo. A questo si aggiunge la limitata disponibilità di informazioni sul rock and roll e l'impossibilità – in molti casi – di ascoltarlo, a causa dell'assenza delle edizioni italiane dei dischi (le quali iniziano a diffondersi lentamente nello stesso periodo). Ne deriva una forte ondata definita da Tomatis – di panico morale – sostenuta dai media, che precede chiaramente la diffusione della musica stessa, attribuendole dunque connotazioni trasgressive e pericolose prima ancora che essa venga resa accessibile al pubblico.¹²⁷

Nel medesimo periodo, la minaccia associata al rock and roll emerge in numerosi articoli, frequentemente corredati da illustrazioni dettagliate. Un esempio significativo è fornito dalla *Domenica del Corriere*, uno dei settimanali più diffusi in Italia negli anni Cinquanta.¹²⁸ La copertina di tale pubblicazione è interamente dedicata al fenomeno del rock and roll:

“Un ballo pericoloso. Usciti dal cinematografo in cui si era proiettato un film americano imperniato sull'ultima danza, il «Rock and roll», centinaia di giovani e

¹²⁵ Tomatis, J., *op. cit.*, p.5.

¹²⁶ Airault, M., «Il successo del film proibito dalla Luce», *L'Unità*, 2 gennaio 1956, p. 7.

¹²⁷ Tomatis *op.cit.* pag. 6.

¹²⁸ *Domenica del corriere* allegato del *Corriere* che si occupa di cultura.

ragazze invasero le principali vie di Oslo abbandonandosi a incredibili scene di follia. Ruppero vetrine, danneggiarono tram e autobus, cercarono di rovesciare auto.

Un passante è rimasto ferito. Gli eccessi, compiuti sotto l'eccitazione dell'indiavolato ballo sbarcato da poco in Europa, sono cessati qualche ora dopo solo per l'intervento di reparti di polizia. Più di trenta giovani (e ragazze) sono stati fermati.¹²⁹

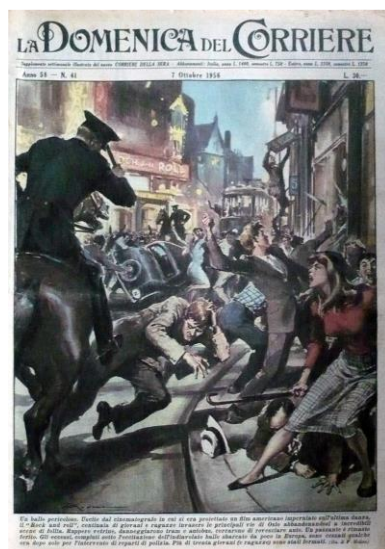


Figura 51 Domenica del Corriere, immagine di Tomatis, J. in Criminocorpus

L'illustrazione, come chiarisce Tomatis, rappresenta la scena descritta con toni intensi, all'interno di un'estetica che richiama lo stile della «Domenica del Corriere». La creatività di Walter Molino, rinomato autore delle copertine del settimanale, genera una configurazione quasi *laocoontica*, che a primo impatto sembra evocare un tumulto di piazza. L'ipotesi secondo cui la visione di *Rock around the Clock* potrebbe provocare irrefrenabili episodi di panico e violenza giovanile nelle sale cinematografiche si ripresenta frequentemente nei giorni successivi. Le cronache evidenziano quindi la grande attesa che accompagna le prime nei principali centri italiani e la sostanziale delusione derivante dalla totale assenza di manifestazioni di isteria collettiva.

Tuttavia ci sono delle eccezioni che sostengono al contrario che l'arrivo del rock and roll non abbia suscitato isterismi. Così scrive *Il Giorno*¹³⁰:

¹²⁹ Tomatis J., *op. cit.*, p.7.

¹³⁰ Il Giorno è un quotidiano che pubblica a Milano dal 1956, voluto dal presidente dell'ENI, E. Mattei. Ha introdotto in Italia una formula nuova, intesa a conciliare il giornale d'informazione di tipo francese e soprattutto americano, a vistosa titolazione e molte notizie in breve, con quello d'opinione, dagli editoriali vivaci, spesso polemici.

“Per il primo spettacolo la sala si riempì facilmente, ma con una certa compostezza. C’erano alcune debuttanti di Via Montenapoleone, alcuni intellettuali di idee avanzate, e un gran numero di studenti e studentesse liceali. Ma se si escludono un paio di allegre risate, nei punti più buffi del film, la platea non diede alcun segno di emozione né, tanto meno, di isterismo.

Si sentì anche qualche invettiva, sul tipo “siete scarsi!”. Quando terminò lo spettacolo, i più delusi erano i fotografi e gli agenti. “Questo sarebbe il famoso rock’n’roll? Ma che si vadano a nascondere”¹³¹.

Malgrado qualche eccezione, come quella appena citata, la maggior parte degli articoli che affrontano il tema rock and roll tra il 1956 e il 1957, presentano il genere come violento e pericoloso. Tomatis identifica due principali modalità di descrizione del rock and roll tra gli scritti analizzati:

- Il rock and roll non viene descritto come musica, ma come effetto dannoso sul corpo;
- Il rock and roll si associa alla sfera dell’animalità.

Nel primo caso uno tra gli esempi riportati è un articolo di *Sorrisi e Canzoni* del settembre 1956

“L’effetto che il suo ritmo produce è simile a quello di un uomo morso dalla tarantola, o “in preda a crisi epilettica”. In America [...] [l]a passione per la nuova danza ha assunto proporzioni tali da preoccupare l’opinione pubblica. Ogni volta che ha luogo una seduta di “Rock and Roll”, la polizia è infatti costretta ad intervenire: i giovani dei due sessi, travolti dal ritmo, riscaldati dallo swing, si agitano e si dimenano, saltano sulle sedie, mettono a soqquadro il locale.”¹³²

Il riferimento al morso della tarantola mira a costruire un parallelo con la frenesia e l’ossessività ritmica dei balli popolari tradizionali. La seconda modalità di analisi del rock and roll si avvale della sfera semantica dell’animalità. Questa concezione, sebbene non rappresenti un’innovazione assoluta, è chiaramente percepibile nelle descrizioni del primo jazz, in particolare durante il periodo fascista. Il parallelismo tra i ballerini o gli esecutori e gli animali spesso scivola verso cliché razziali, evidenziando un richiamo costante a una dimensione primitiva della danza, caratterizzata da una totale perdita di inibizioni (anche di natura sessuale), che si traduce – nei racconti relativi – in esplosioni di violenza incontrollata, orge e simili manifestazioni:

¹³¹ A. Cambria, «Ha deluso il rock’n’roll», *Il Giorno*, 20 ottobre 1956, p. 7. Tomatis J., *op.cit.*,

¹³² «Scuotiti e fremi», *Sorrisi e canzoni*, a. 5, n. 39, 23 settembre 1956. Tomatis J., *op.cit.*, p.9.

Un sassofono guaisce nel teatro come un animale selvatico in amore, la percussione sincopata di un tamburo insiste ed insiste fino a che trova un'eco nel cuore del pubblico, lo stridere d'una chitarra elettrica minaccia di lacerarne le corde quanto i timpani di chi ascolta; e, al di sopra di tutti questi rumori, giunge una voce umana, ricca, calda, che chiama la femmina con ansietà e brutalità maggiori di quelle delle bestie.

Qualche ragazza comincia a strillare, qualche altra salta in piedi sulla sedia muovendosi al ritmo del tamburo fino a strappare il velluto [...]. Sembra di stare in una gabbia di scimmie, oppure in una folla di negri "revivalisti" al momento dell'ardore mistico, quando attendono la rivelazione divina. Non si tratta né dell'una né dell'altra: è la nuova follia delle adolescenti americane, il "rock'n'roll".¹³³

A rafforzare entrambe le modalità descrittive, vengono riportate delle immagini che rappresentano interpreti e ballerini in posizioni innaturali e contorte, in un equilibrio che appare impossibile. Il corpo del giovane impegnato nel rock and roll è tanto un corpo sessualizzato, definito come oggetto di desiderio, quanto un corpo malato, dominato da forze incontrollabili.

Queste rappresentazioni costituiscono, in assenza di ulteriori elementi, le prime immagini del rock and roll accessibili al pubblico italiano, grazie alla diffusione capillare dei rotocalchi che le pubblicano. Pertanto, questo tipo di descrizione e rappresentazione del rock and roll anticipa l'affermazione di questo genere musicale nel mercato italiano e contribuisce a forgiare la sua reputazione ben prima che la maggior parte del pubblico italiano abbia avuto modo di ascoltare una singola nota.

¹³³ Ruggero Orlando, «Elvis Presley l'uomo-uomo», *L'Europeo*, a. 12, n. 575, 21 ottobre 1956, pp. 14-15. in Tomatis J., *op. cit.*, pp. 8-9.



Figura 52 foto del rock and roll dai rotocalchi italiani, presenti in 1956: Rock and roll e violenza in Italia », Criminocorpus [Online] di Jacopo Tomatis.

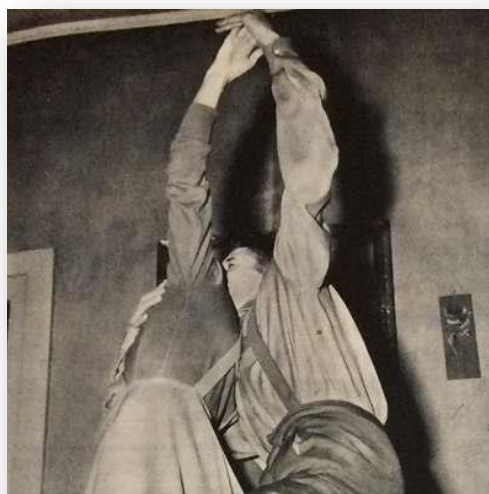


Figura 53 foto del rock and roll dai rotocalchi italiani, presenti in 1956: Rock and roll e violenza in Italia », Criminocorpus [Online] di Jacopo Tomatis.

Un aspetto significativo da sottolineare – continua Tomatis – è che il soggetto predominante nelle ansiose narrazioni dei giornalisti non è, in modo generico, rappresentato dai ballerini, come invece era stato per le precedenti ondate di panico morale.



Figura 54 foto del rock and roll dai rotocalchi italiani, presenti in 1956: Rock and roll e violenza in Italia », Criminocorpus [Online] di Jacopo Tomatis



Figura 55 foto del rock and roll dai rotocalchi italiani, presenti in 1956: Rock and roll e violenza in Italia », Criminocorpus [Online] di Jacopo Tomatis

Al contrario, l'attenzione si concentra prevalentemente sui giovani e sulle giovani; inoltre, il fatto che il nuovo ballo coinvolga anche il genere femminile viene frequentemente evidenziato, accrescendo così le sue connotazioni trasgressive.

Questo dato risulta particolarmente interessante: se le narrazioni riguardanti il successo del rock and roll negli Stati Uniti tendono a focalizzarsi sulla sua attrattiva nei confronti della

generazione postbellica dei *baby boomers*¹³⁴ – la prima a beneficiare di un benessere diffuso e del potere d'acquisto necessario per l'acquisto dei dischi – il contesto italiano appare decisamente non comparabile a quello americano dello stesso periodo. Nella seconda metà degli anni cinquanta, infatti, il potere d'acquisto dei giovani italiani non ha ancora mostrato una crescita significativa e non emerge una comunità giovanile identificabile attraverso consumi o generi musicali condivisi. Questi fenomeni iniziano ad affermarsi in Italia solo successivamente, in particolare tra il 1958 e il 1960, in concomitanza con l'espansione della produzione di beni di consumo caratteristica degli anni del boom economico.

In questo contesto, occorre ricordare che un fattore determinante nella diffusione del *rock'n'roll* è rappresentato dall'invenzione del disco a 45 giri, il quale ha rapidamente superato l'uso tradizionale del disco a 78 giri. I nuovi dischi, realizzati in vinile, si dimostrano più maneggevoli e offrono una maggiore durata di registrazione rispetto al precedente materiale in ceralacca.

L'introduzione del microsolco si colloca inoltre in un clima caratterizzato da altri elementi che contribuiscono a delineare un crescente boom discografico: Grazie ai progressi tecnologici, la musica si trasforma in una colonna sonora autentica che accompagna la quotidianità dei giovani.



Figura 56 immagine di juke box Wurlitzer, di Lusima American Style

«La felicità / costa un gettone / per i ragazzi del juke-box »¹³⁵, così cantava Adriano Celentano nel 1955 per farsi portavoce di una generazione aspettava il fine settimana per ascoltare musica e danzare insieme, partecipando alle feste del sabato pomeriggio nelle case degli amici o nelle sale da ballo , l'introduzione dei *juke-box* ha cambiato questo scenario.

¹³⁴ Da Enciclopedia Treccani I Baby Boomers, i figli del "baby boom": la generazione che ha vissuto l'ascesa economica e demografica del loro tempo.

¹³⁵ I Ragazzi del *Juke box* Adriano Celentano 1955.

Oltre al *juke box*, anche la radio a transistor (posseduta da tre ragazzi su cinque), il giradischi (posseduto da un ragazzo su cinque) e il registratore (posseduto da uno su venti) facilitano l'accesso alla musica in ogni situazione e in qualsiasi momento del giorno. A contribuire a questa diffusione anche le riviste musicali, le quali occorre approfondire nel capitolo successivo.

4.3. DALLE RIVISTE MUSICALI AL FENOMENO BEAT

Grazie ai nuovi mezzi di comunicazione di massa, la musica si integra profondamente nella vita quotidiana degli individui, fungendo da colonna sonora. In questo clima nasceranno i primi festival itineranti della canzone italiana. Primo fra tutti il «Cantagiro», una competizione a tappe che si svolgeva in diverse località d'Italia, durante la quale i cantanti si esibivano nelle piazze più emblematiche del Paese, trasformando tali *performance* in sfide ad eliminazione diretta. La prima edizione del 1962 venne vinta da Adriano Celentano con *Stai lontana da me*.

Tuttavia fino al 1970, anno della chiusura del Cantagiro, non tardarono ad arrivare le prime reazioni della stampa:

“Il Cantagiro ovviamente una manifestazione interessantissima fermo restando però che da Pesaro in poi è diventata un canta intrallazzo. Machiavellicamente alcuni dei più noti divi hanno ritenuto di imbrogliare le acque e di acquistare dei biglietti per mantenere le posizioni che probabilmente non meritavano.”¹³⁶

I cantanti a queste accuse reagirono in modo sarcastico, Da Celentano a Little Tony, prendevano tutti con una certa leggerezza le accuse mosse dal cinegiornale Incom, (disponibile nell'Archivio Luce su Youtube). La manifestazione darà vita ad un nuovo schema in contrapposizione con il Festival melodico e statico (con il pubblico seduto in sala) di Sanremo:

“Il Cantagiro sembrava fatto apposta per i cantanti giovani, per un tipo di vita frenetico [...] la gente assiepata lungo le strade poteva vedere i cantanti mentre passavano, toccarli quasi [...] apprezzarli in un contatto diretto che il video televisivo e l'atmosfera asfittica del festival impedivano [...] In ogni stadio della città ospite una media di 20/30/50 000 persone presenti e urlanti tutte insieme alle prime battute di una canzone.”¹³⁷

¹³⁶ giornalista Sandro Delli Ponti su settimanale *Incom* cinegiornale italiano.

¹³⁷ Giacchetti *Anni Sessanta*, citato in *Identikit del Novecento: conflitti, trasformazioni sociali, stili di vita* a cura di Pietro Sorcinelli., p.309.

Nel frattempo nacquero altri due Festival, importanti da ricordare per avere un quadro completo del contesto: “Il Disco per l’estate” gara radiotelevisiva creata da Rai e “Festivalbar” ideata da Vittorio Salvetti¹³⁸ che si serviva della diffusione dei *juke box*.

In contemporanea alla nascita dei festival musicali nascono le riviste si occupano di divulgazione musicale e arrivano a delineare tutti gli aspetti del mondo giovanile e sono per di più rivolte a quello specifico *target*.

Caratterizzate da un formato ridotto e una grafica colorata e accattivante, queste riviste presentavano settimanalmente ai lettori nuovi nomi nel panorama della musica italiana.

I personaggi di spicco, di cui si discuteva regolarmente ogni settimana, erano una dozzina o poco più. I titoli erano sempre sensazionali, il che era comprensibile in un contesto caratterizzato da un entusiasmo generalizzato e da una concorrenza serrata che incentivava l'esaltazione delle esclusive e l'uso di aggettivi come "portentoso" o "fantastico".

Per quanto riguardava il linguaggio utilizzato, esso risultava frequentemente banale e simile a quello dei settimanali dedicati ai fotoromanzi e ai fumetti, con maggiore attenzione verso musica, cinema e sport rispetto ai giornali musicali degli anni '70, i quali avrebbero invece combinato una presentazione quasi rotocalchesca con uno stile redazionale tipico delle pubblicazioni estere.

Tra queste, una delle prime riviste musicali è *Tutta Musica* nata nel 1962 e di durata relativamente breve. Sulla copertina del primo numero è raffigurata una Rita Pavone degli esordi. Ciò che ricorda Claudio Scarpa¹³⁹, in occasione di un'intervista su di Musica di Carta: 50 anni di riviste musicali di Maurizio Inchingoli:

“Si trattava di una rivista molto interessante poiché pubblicava articoli fatti in maniera approfondita e ampia, insomma era opera di veri professionisti, giornalisti, non giovanissimi come poteva succedere per (dove figuravano bellissime foto a colori ma erano spesso solo un corollario alle immagini. Purtroppo per Tuttamusica, proprio perché sorretta da giornalisti di professione e quindi non propriamente dei ragazzi yè-yè, questa non seppe stare al passo coi tempi: quando scoppiò il fenomeno beat, loro anziché appoggiarlo fecero dell'ostracismo, criticandolo e non parlandone bene.

¹³⁸ Vittorio Salvetti (1937 Cremona – 1998 Padova) è stato un produttore di programmi televisivi e un attore italiano.

¹³⁹ Claudio Scarpa (Roma, 1949), critico musicale e fotografo. Ha fondato nel 1987 la fanzine “Anni '60”, collaborando poi con “Musikbox”, “Vintage”, e “Generazione Beat.”

Quando si accorsero dell'errore madornale, cercarono di tornare sui loro passi ma ormai era troppo tardi: i giovani si erano indirizzati su *Ciao Amici* e su *Giovani*, e così *Tuttamusica* fu costretta a chiudere i battenti.”¹⁴⁰

Tutta Musica apre la strada alle riviste degli anni Sessanta, tra cui *Qui Giovani*, con tema musicale e rubrica dedicata agli impianti hi – fi, passando per l’astrologia e i programmi tv. *Ciao Amici* che nacque nel 1963 dal modello di una rivista francese «Salut les copains», si rivolge agli adolescenti che avevano voglia di ballare e divertirsi. All’interno conteneva varie tematiche musicali e non. Ebbe una vita relativamente breve uscendo con l’ultimo numero del 1967.

Altra rivista di notevole importanza per questo percorso è *Ciao 2001*, risultato di una fusione tra *Ciao Amici* e *Ciao Big*, altra rivista sempre del genere musicale.

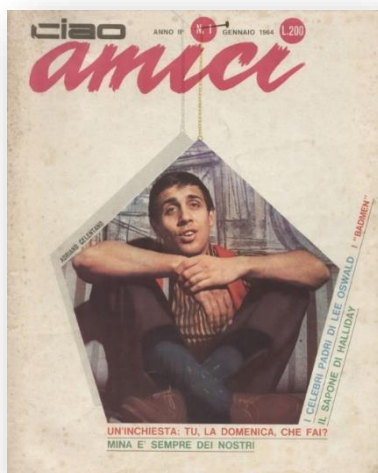


Figura 57 Rivista musicale *Ciao Amici*, immagine di curiosando anni 60/70/80.

Ciao Amici e *Giovani* erano riviste fatte da giovani e per i giovani, nel 1965 la rivista *Ciao Amici*, in occasione della sei giorni ciclistica, organizzò a Milano un Festival al Velodromo Vigorelli dove si esibirono praticamente tutti i gruppi e i solisti più popolari. *Big* nacque nel 1966, ideato da Marcello Mancini e Sergio Modugno, con i servizi fotografici di Fabrizio Zampa (futuro giornalista de *Il Messaggero*), comun taglio nuovo e uno stile rapido, scarno ed essenziale. [...] Se da un lato ripropone alcuni schemi tipici dei rotocalchi scandalistici con grandi foto dei belli della canzone beat, dall'altro stimola il dibattito fra i ragazzi nei confronti della società dei "grandi" considerata vetusta e autoritaria.”¹⁴¹

¹⁴⁰ Scarpa Claudio in Inchignoli, M. *op.cit.*, p.28.

¹⁴¹ Emanuelli, M. (2004). *50 anni di storia della televisione attraverso la stampa settimanale*. Greco & Greco Editori.p.196.

C'era un legame sottointeso tra le case discografiche e i giornali – continua Emanuelli – fra chi aveva il potere sugli artisti e chi doveva renderne celebre l'immagine, accordo per cui nessuno dal meno famoso al più affermato osava mettere in discussione.

In aggiunta, i cantanti si sforzavano di adottare uno stile distintivo e innovativo al fine di generare un marchio identificabile e suscitare una notevole curiosità.

È fondamentale evidenziare che gli abiti indossati dai cantanti durante le sessioni fotografiche destinate alla pubblicazione sulla rivista hanno inaugurato un vero e proprio fenomeno di merchandising, comprendente già all'epoca articoli quali magliette, cappelli e medaglie.



Figura 58 Qui Giovani, immagine di Curiosando 60/70/80/90

Big fu il primo a interrompere le pubblicazioni nel 1967, a causa della crescente competizione; successivamente, anche *Ciao Amici* subì la medesima sorte. Come già evidenziato, i due settimanali si fusero nel 1968.

L'anno seguente, l'eredità editoriale venne assunta da *Ciao 2001*, la quale adottò un approccio innovativo nei confronti dei personaggi e della loro musica negli anni Settanta. Da ricordare nel quadro complessivo anche la rivista *Qui Giovani*, ispirata da *Ciao 2001*, modificò la propria formula nel 1971 (adottando il nome di *Qui Giovani*) per chiudere definitivamente nel 1974. Dei giornalisti attivi in quel periodo, molti dei quali erano semplici sostenitori dei loro artisti preferiti o professionisti provenienti da altri ambiti del giornalismo musicale beat, è rimasta una traccia limitata, fatta eccezione per Gianni Minà.¹⁴²

¹⁴² Gianni Minà (1938 Torino – Roma 2023) è stato un giornalista, attore, regista e sceneggiatore italiano.

I settimanali musicali destinati a un pubblico giovanile, sebbene trattino di musica e artisti, non forniscono informazioni sui palinsesti televisivi, limitandosi a menzionare le trasmissioni soltanto in occasione delle partecipazioni degli artisti.

Contrariamente a quanto avveniva all'estero, in particolare nei paesi, dove esisteva già una stampa specializzata, in Italia l'arrivo dei Beatles, dei Rolling Stone, dei gruppi beat e dei cantautori di protesta determinò la nascita ex novo di alcune pubblicazioni che vissero momenti di grande successo prima di scomparire quasi tutte parallelamente al declino dei loro idoli e alla maturazione della fascia adolescenziale a cui erano destinate.

4.4. E SE NON SIAMO COME VOI, UNA RAGIONE FORSE C'È

Le trasformazioni economiche e culturali avvenute durante gli anni del boom hanno portato all'emergere di un'identità culturale autonoma tra i giovani italiani. L'incremento del reddito e il conseguente miglioramento della qualità della vita per una parte significativa delle famiglie italiane ha permesso ai giovani di acquisire un'autonomia senza precedenti nei processi di consumo. L'industria italiana, in particolare quella culturale e del tempo libero, ha riconosciuto questo cambiamento e ha avviato una produzione mirata ai nuovi consumatori. Parallelamente, tra i ragazzi e le ragazze dell'epoca si è sviluppata una consapevolezza generazionale che non esisteva nel decennio precedente. La mobilità territoriale e culturale ha caratterizzato il dinamismo della gioventù italiana, portando a una notevole omogeneizzazione di gusti e comportamenti.

In questo contesto, tra il 1965 e il 1967 si sviluppa un genere musicale che si fa portavoce delle rivolte e delle trasformazioni sociali giovanili: il *beat*. Dal verbo beat – battere – la nuova musica «risuona, alta e ben distinta dal coro degli adulti, la voce delle nuove generazioni che, senza intermediari e senza più timori indica le proprie priorità esistenziali: il bisogno di liberarsi dal soffocante autoritarismo degli adulti e di prendere le distanze dai riti perbenisti del neonato benessere familiare; di vivere con i coetanei nuovi modi di comunicazione, tra i quali, pienamente legittimi, quelli sessuali»¹⁴³.

In poco tempo *beat* non si riferisce soltanto ad un genere musicale, ma piuttosto ad un nuovo modo di rappresentare i giovani – dall'abbigliamento al comportamento di ciascun individuo – in totale rottura con i dettami del passato.

¹⁴³ A. Cavalli - C. Leccardi, *Le culture giovanili*, in *Storia dell'Italia repubblicana*, Einaudi, Torino 1995, p. 749, citato in Sorcinelli, *op.cit.*, p. 346.

Il 1965 è quindi l'anno chiave che aiuta a delineare l'origine e il percorso del mondo *beat* in Italia: infatti proprio il 18 febbraio dello stesso anno apre il Piper Club:

Il locale romano, divenuto in breve tempo «il tempio del beat italiano» e il più famoso luogo di ritrovo giovanile del paese, rappresenta fin dalle prime settimane un «caso» attorno al quale cronisti, sessuologi e psicologi discutono animatamente. A destare l'attenzione dei vari commentatori è il comportamento che i giovani tengono all'interno del locale, una sorta di enorme garage capace di ospitare 1500 persone, dove «la musica [grazie all'impianto acustico con oltre 90 alto- parlanti] investe chi entra come uno schiaffo»¹⁴⁴.

La motivazione che spinge i giovani al Piper trascende la mera voglia di ballare o ascoltare musica; si radica, piuttosto, nel desiderio di socializzare con coetanei, lontano dall'occhio critico degli adulti. Nonostante la vigorosa campagna mediatica avverso il Piper, che ne denuncia l'immoralità come causa della decadenza e della corruzione dei costumi giovanili, nei mesi successivi si assiste all'apertura di locali analoghi in tutte le principali città italiane. Questi nuovi spazi si aggiungono a centinaia di piccoli locali, scantinati, circoli ricreativi e club dove migliaia di ragazzi e ragazze si riuniscono ogni sabato e domenica pomeriggio.

Il già citato settimanale *Big* rappresenta più di tutti la rivista specializzata nell'affrontare i temi giovanili del *beat*: infatti il giornale si rivolge a giovani adolescenti, ma a giovani più maturi interessati all'attualità e alla politica, non solo a ballare e divertirsi. *Big* infatti, riservava uno spazio ai lettori per commentare o semplicemente esprimere una propria opinione riguardo i fatti della realtà quotidiana. Questo *modus operandi* ebbe un discreto successo e *Big* divenne una dei punti cardine per i giovani degli anni Sessanta.¹⁴⁵

Nel frattempo a fine giugno del 1965 arrivano in Italia i Beatles per una tournée in tutta Europa, con entrata trionfale trasmessa in tv da Linea Diretta RAI:

“Vi leggo una notizia delle ultime 24 ore che dice nel testo da agenzia che sua maestà eccellentissima Elisabetta II per grazia di dio regina del Regno unito di gran Bretagna e Irlanda del nord [...] si è degnata di conferire l'eccellentissimo ordine dell'impero britannico per importanti servizi resi ai loro paesi ai fedeli sudditi John Lennon, Paul McCartney, John Harrison e Ringo Star.

¹⁴⁴ Sorcinelli P., *op.cit.*, p.314.

¹⁴⁵ Ivi, p. 316.

[...] I quattro illustri cittadini di sua maestà britannica sono i Beatles e con le loro canzoni con la loro zazzera hanno fatto impazzire la gioventù non soltanto inglese ma di mezzo mondo.”¹⁴⁶



Figura 59 Beatles mania, immagine del New York Times

I Beatles lasciano in Italia e in tutta Europa una scia che si trasforma in una vera mania della band originaria di Liverpool. La *Beatles mania* si rifà allo stile dei quattro componenti della band, dai capelli lunghi alla frangetta agli stivali neri con le giacche senza bavero, i Beatles diventano delle vere e proprie icone.



Figura 60 Foto dei Beatles, immagine di Onda Musicale.

In questo contesto però non mancano le polemiche e l'indignazione da parte degli adulti che considerano tale comportamento inaccettabile. Accanto a coloro che accusano i giovani di disimpegno e di vivere in una condizione di perpetua estraneità rispetto alle responsabilità e alla storia, focalizzandosi esclusivamente sul rituale del gesto, sulla danza e sull'urlo, emergono riflessioni critiche, attraverso la musica.

¹⁴⁶ Arrigo pollevi in Linea diretta rai del 12 giugno 1965.

Riprendendo il titolo di questo paragrafo i The Rokes, cantano:

“[...] E se noi non siamo come voi/ E se noi non siamo come voi/E se noi non
siamo come voi/ Una ragione forse c'è/E se non la sapete voi, oh ye/ E se non la sapete
voi/ Ma che colpa abbiamo noi [...]”¹⁴⁷

La canzone in questione scritta con testo italiano di Mogol, che si piazzerà al secondo posto in uno storico Cantagiro del 1966 e rende l'idea del cambiamento che stava avvenendo in quegli anni. Sull'esempio dei *Beatles* in Italia, si assiste a una proliferazione di complessi musicali, con la formazione di centinaia di band: non solo i Rokes, ma anche band come Equipe 84, i Camaleonti, i Corvi, i Nomadi, i Giganti, i Dik Dik diventano i protagonisti indiscussi di questa stagione musicale. Negli stessi anni, la vendita di chitarre nel nostro paese ha registrato un notevole incremento; in molte località si svolgono raduni beat che attirano migliaia di giovani.

Va considerato che la durata di alcuni gruppi sia stata limitata a pochi mesi o addirittura a qualche settimana, ma comunque l'esperienza vissuta da alcuni ragazzi rappresenta un momento significativo di consapevolezza e maturazione politica: i testi delle canzoni di Dylan, sebbene tradotti e arrangiati in modo imperfetto, offrono l'opportunità di confrontarsi con tematiche e questioni rilevanti, quali la lotta per i diritti civili delle minoranze americane e la forte opposizione alla guerra del Vietnam, stimolando così il dialogo tra coetanei e contribuendo alla nascita delle prime manifestazioni pacifiste¹⁴⁸.

L'obiettivo quindi principale dei pensieri dei giovani era criticare il perbenismo ipocrita di buona parte degli adulti. Sentimento che le canzoni del periodo rappresentano nel modo migliore: Riprendendo la canzone «*Che colpa abbiamo noi*» i *The Rokes* dichiarano la propria insoddisfazione per un mondo vecchio che sta crollando loro addosso. Si configura come un manifesto del conflitto generazionale tra le nuove e le vecchie generazioni, destinato a emergere come uno degli inni emblematici del movimento. Nel 1967, Milano si configura come il centro in cui la controcultura beat italiana raggiunge il suo apice di visibilità.

Grazie alla diffusione di periodici dell'underground¹⁴⁹ italiano, che diventano rapidamente il principale strumento di connessione e comunicazione tra i vari gruppi pacifisti attivi nel paese.

¹⁴⁷ The Rokes *Che Colpa abbiamo noi*, canzone del 1967.

¹⁴⁸ Sorcinelli. P., *op.cit.* pag. 317.

¹⁴⁹ Da Treccani Enciclopedia Online: che si oppone intenzionalmente alla cultura tradizionale e ufficiale, utilizzando forme espressive e sistemi di diffusione e di produzione alternativi rispetto a quelli usuali, con particolare riferimento al movimento artistico e sociale affermatosi negli Stati Uniti d'America (e di qui diffusosi, in varie forme, in altre nazioni e spec. nell'Europa occidentale) negli anni '60 del Novecento, caratterizzato da un esasperato sperimentalismo e da un atteggiamento ideologico trasgressivo e anarchico che hanno largamente influenzato la cultura giovanile anche negli anni successivi.

Nel capoluogo lombardo operano tre gruppi distinti che si impegnano per lotta ai diritti civili: I *Provos*, *Onda Verde* e *Mondo Beat*; alcune stime suggeriscono che a Milano nel 1967 vi fosse circa un migliaio di individui con capelli lunghi che partecipavano attivamente all'organizzazione delle azioni di protesta. A un certo punto, questi gruppi decisero di collaborare sulla base del principio della nonviolenza. Queste le dichiarazioni di *Onda Verde*:

“L’Onda Verde» scriveva Dara Kotnik su «Panorama» nel luglio del ‘67 «è nata a Milano nel novembre del ‘66. Il nome non ha riferimenti letterari, né allusioni sentimentali alla giovane età dei suoi membri [...]. L’idea è sorta in un gruppo di amici, e non c’è nessuno che rivendichi il merito di aver fondato il movimento [...]. Per che cosa si impegnano? Per la conquista dei “diritti civili” [...]. Il primo obiettivo da colpire, dicono, è l’istituzione militare: è di questi giorni la notizia che due di loro, Andrea Valcarengi e Ottavio Vassallo, hanno rifiutato di indossare la divisa, ripresentandosi all’opinione pubblica come un nuovo caso di “obiezione di coscienza” [...]. Ma l’Onda Verde non si ferma qui. Vuole il divorzio, la libertà sessuale, l’arretramento della maggiore età dai 21 ai 18 anni, la revisione della legislazione sui minori, la revisione dell’istituto familiare sia dal punto di vista giuridico che sociale, e infine una scuola libera all’interno della scuola ufficiale: una specie di anti scuola senza professori e senza voti, senza lezioni e senza compiti, affidata agli studenti.”¹⁵⁰

Anche la rivista *Mondo Beat* presenta tematiche tipiche del movimento *beat* tra cui le filosofie orientali, temi legati alla libertà dei costumi e ai diritti civili; si contano diversi interventi sulla libertà sessuale, ma appare prevalente la focalizzazione sulle istituzioni familiari e scolastiche.



Figura 61 rivista Mondo Beat, immagine di Le Culture del Dissenso

¹⁵⁰Valcarengi, A. (1973) *Underground a pugno chiuso!* Milano, Arcana; e Kotnik D., *Protestano sì, ma gentilmente i beat di buona famiglia*, in «Panorama», 1967, pp. 45-46.

All'alba del 12 giugno 1967, a seguito dei violenti scontri che si erano verificati nei giorni precedenti tra i membri della controcultura giovanile e le forze dell'ordine, si verificò un evento di portata irreversibile: la polizia avviò lo sgombero del campeggio, considerato dal prefetto come «un ricettacolo di elementi oziosi e vagabondi». In tale operazione furono fermati 79 giovani e vennero emessi ben 200 fogli di via. Dopo aver condotto in questura gli occupanti delle tende, sorpresi nel sonno, l'intervento, definito da Gianni De Martino «Operazione sterminio», vide coinvolti anche il servizio igienico e l'ufficio preposto all'igiene pubblica, i quali utilizzarono cinquecento litri di disinfettante per eliminare, come riportato da «Il Corriere», «il più pericoloso focolaio di infezione biologica e morale della città».¹⁵¹

Lo sgombero del campeggio segnò anche la conclusione del «Mondo Beat». Dopo gli eventi del 12 giugno, divenne evidente a tutti che i tempi stavano mutando. Prima di dissolversi, tuttavia, alcuni dei giovani più attivi, tra cui Gianni De Martino, si impegnarono nella realizzazione dell'ultimo numero della rivista con editore Feltrinelli. In un clima sempre più acceso la beat generation si schiera contro i dettami di una società consumista e prepara il campo per il Sessantotto. L'influenza psichedelica dei nuovi suoni liberati, il vento rivoluzionario presente nell'aria e l'invenzione del disco concettuale, incentrato su un tema unico sviluppato attraverso vari brani, trasformano un genere che, con l'impulso delle menti più brillanti e dei talenti più notevoli, ha già segnato il passaggio dalla canzonetta alla canzone. Il 1967 è comunemente indicato come l'anno in cui l'ondata *beat* si esaurisce. A livello globale, questo evento è associato all'uscita dell'album dei Beatles, "*Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*", un vinile che segna la fine dell'era in cui la diffusione della musica leggera caratterizzata, infatti, dal passaggio dal disco a 45 giri a quello a 33 giri: un cambiamento a lungo contrastato dalle case discografiche, ma inevitabile nel momento in cui il musicista diventa anche compositore, disponendo di un repertorio più ampio.

4.5. SE IL VENTO FISCHIAVA ORA FISCHIA PIÙ

FORTE¹⁵²

Il Sessantotto e la politicizzazione delle culture giovanili che ne seguì, da un lato, si integrarono con la cultura *beat*, dall'altro, marginalizzarono rapidamente l'impatto della dimensione contro culturale del beat italiano, talvolta considerata come espressione di una borghesia illuminata.

¹⁵¹ " Cfr. G. Ohm, *Noi, di Nuova Barbonia*. Milano in stato d'assedio, in «Mondo Beat», 5, 31 luglio 1967 e Raso al suolo dalla polizia il villaggio «beat» di Nuova Barbonia, in «Il Corriere della Sera», 13 giugno 1967.

¹⁵² Contessa di Pietro Pietrangeli del 1966.

Questo periodo rappresentò il culmine della fase ascendente della cultura giovanile, ma segnò anche il suo declino. È l'epoca dei cantautori che, seguendo le orme dei promotori delle esperienze di canzone politica degli ultimi anni Cinquanta e dei primi anni Sessanta, conquistano un posto significativo nell'attenzione dell'industria discografica. La transizione da una rivolta giovanile caratterizzata da comportamenti e mentalità di costume a una contestazione politica e sociale, insieme al declino della musica *beat*, apre la strada alla canzone impegnata. Questa nuova forma espressiva narra la lotta che studenti e operai affrontano con determinazione nel tentativo di rovesciare il sistema capitalista.

Alcuni dei quali riescono a catturare l'onda giovanile: Da Guccini a De André fino ad arrivare qualche anno dopo a De Gregori e Venditti.

«Odio in modo naturale ogni ipocrisia morale / odio guerre ed armamenti in generale / Odio il gusto retorico, il miracolo economico / [...] Non mi piacciono l'avvocato, il borghese, l'arrivato / odio il bravo e onesto padre di famiglia.»¹⁵³

Questo brano celebre del 1967 di Francesco Guccini è una chiara e aperta polemica contro il mondo fatto di ipocrisia morale che ha capeggiato negli anni del boom economico. L'artista è forse uno degli esempi più emblematici dei cantanti impegnati socialmente. Nel 1978, l'artista incide *Eskimo*, un brano che rappresenta una delle più rilevanti retrospettive sulla cultura e sui simboli del 1968. Questo pezzo evidenzia l'influenza che le canzoni di Bob Dylan, insieme a quelle di Joan Baez.

Il Sessantotto rappresenta quindi il culmine della contestazione *beat*, tuttavia si differenzia per tematiche: Nell'epoca *beat* i giovani andavano nei locali a ballare, nel Sessantotto i locali erano visti come luoghi di lusso. Da qui infatti, partivano le manifestazioni contro le sale da ballo, arrivando anche a scontri a mano armata tra polizia e studenti:

“L'unica forma di ballo consentita è quella che si svolge durante le feste nelle università occupate o nei luoghi della protesta: dopo le estenuanti discussioni su potere e sapere, sulla scuola antiautoritaria e sulla liberazione sessuale, spesso si concludono i momenti di lotta con cori collettivi sulle note delle canzoni sociali o con balli improvvisati sul posto. Anche in questo caso però, come per l'abbigliamento, il ballo, la festa assumono un chiaro significato politico: si tratta di « una sorta di raduno di appartenenza » a cui possono partecipare solo gli aderenti al Movimento.”¹⁵⁴

¹⁵³ Guccini F. Antisociale del 1967

¹⁵⁴ Sorcinelli P., *op. cit.*, p. 341.

Non è un caso che questa generazione venga connotata come genere di sinistra, perché in effetti i giovani volevano dare una spinta contro il sistema per creare un mondo migliore. L'iconografia del movimento è caratterizzata da una notevole varietà di figure alquanto distanti dalla realtà sociale e culturale degli studenti in rivolta, sia italiani sia europei. Gli idoli e i modelli politici adottati dalla gioventù ribelle includono Mao Tse-Tung, le guardie rosse, gli afroamericani, Ho Chi Minh, i vietcong e Che Guevara. Quest'ultimo, in particolare, emerge come l'emblema della protesta studentesca. La famosa immagine del Che, con capelli e barba lunghi e uno sguardo intenso, immortalata dal fotografo cubano Alberto Korda nel 1960, diventa l'icona simbolica delle manifestazioni del '68.

Dopo il maggio del '68, i fermenti ideologici tra i giovani si arricchiscono di nuove istanze politiche, accentuando la separazione tra la musica commerciale e quella d'autore. Il contesto si rivela maturo per i cantautori della cosiddetta "seconda generazione", con un seguito tale da costringere l'industria discografica, malgrado i tentativi di riportare questo genere entro schemi tradizionali, a ristrutturarsi profondamente. Questi nuovi trovatori diventano portavoce delle inquietudini giovanili, affrontano complesse tematiche sociali e politiche, compongono testi densi e raffinati, e si confrontano sia con la cronaca sia con la storia: il supporto sonoro ideale per tale musica diventa inevitabilmente il disco a 33 giri.

4.6. GIOIA E RIVOLUZIONE¹⁵⁵

Sull'onda dell'evento del 17 agosto 1969, quando a Woodstock mezzo milione di giovani si riunì per un concerto rock, si inaugura la cosiddetta «stagione delle feste», che negli anni successivi si diffonderà anche in Italia. Questo fenomeno prende avvio dalla «tre giorni» di Zerbo (Oltrepò Pavese, 1972) e dai concerti organizzati da «Re Nudo», la fanzine pioniera degli anni settanta. Tuttavia proprio nello stesso anno, il 6 dicembre i *Rolling Stones* si esibirono su un palco improvvisato durante un concerto tenutosi presso il circuito di Altamont, in California. Questo evento fu concepito come una risposta della costa occidentale degli Stati Uniti al celebre festival di Woodstock, svoltosi tre mesi e mezzo prima. La folla contava circa 300.000 spettatori, i quali avevano già assistito alle performance degli artisti che avevano preceduto il gruppo. Essendo una delle band rock più celebri a livello mondiale, i Rolling Stones chiusero la serata.

¹⁵⁵ Canzone degli Area del 1975.

Questo concerto, durante il quale Meredith Hunter, un giovane afroamericano, fu tragicamente accoltellato a pochi metri dal palco, è divenuto uno degli eventi più tristemente celebri nella storia del rock. Secondo molti critici, segnò la fine tragica degli anni Sessanta, caratterizzati dalla cultura *hippie* e dal pacifismo.

In questo contesto, si assisterà allo sviluppo di molteplici fenomeni musicali, sia in successione temporale che in simultaneità: dall'emergere del rock progressivo, passando per l'epoca dei cantautori, fino ad arrivare alla disco music e all'hard rock. Il rock progressivo si configura come una sinergia di stili eterogenei, spaziando dal rock al blues, dal jazz alla musica psichedelica, nonché dalla musica tradizionale a quella classica, tanto da essere comunemente definito anche come rock sinfonico. In Italia, tale amalgama riscontra un'accoglienza particolarmente positiva; ad esempio, gruppi musicali come i Genesis ottengono nel nostro Paese un successo addirittura superiore rispetto a quello conseguito nella loro nazione d'origine:

“Con il rock progressivo assume una importanza maggiore la confezione dei dischi a 33 giri. Le copertine, spesso a doppia facciata, non riportano più solo le foto degli artisti comincia a contenere non solo la busta con il disco, ma i testi e le indicazioni tecniche delle canzoni. Famoso l'LP di Thick as a Brick dei Jethro Tull, che era inserito in un intero quotidiano ripiegato e sfogliabile.”¹⁵⁶

Nella scena musicale italiana si osserva un significativo aumento di band, tra cui alcune emergono in modo particolarmente distintivo: la Premiata Forneria Marconi, che è l'unica a conseguire un successo duraturo oltre i confini nazionali; il Banco del Mutuo Soccorso; le Orme e gli Area-International Popular Group. L'obiettivo degli Area consiste nel creare una musica onnicomprensiva, una sintesi di diversi generi, caratterizzata da un'apertura verso il free jazz, la musica elettronica, le sonorità etniche e le sperimentazioni vocali, facilitate dalla presenza di un vocalist straordinario come Demetrio Stratos. Insieme agli Stormy Six, gli Area rappresentano l'unico gruppo progressive che manifesta un chiaro impegno politico.

“Con il suono delle dita/Si combatte una battaglia/Che ci porta sulle strade/Della gente che sa amare/Che ci porta sulle strade/Della gente che sa amare.”¹⁵⁷

¹⁵⁶ Silingardi C. *Clionet. Per un senso del tempo e dei luoghi* Numero 3, 2019 Società e cultura

¹⁵⁷ Gioia e Rivoluzione del gruppo Area del 1975

In contemporanea in Italia una generazione di cantautori stava facendo il proprio esordio:

“Nel corso degli anni Settanta i cantautori assumono un ruolo centrale nel mercato è nutrito e può essere utile ripercorrerlo indicando anche le aree di provenienza: da Roma, Francesco De Gregori, Antonello Venditti, Riccardo Cocciante, Claudio Baglioni, È un fenomeno talmente rilevante che nel 1974 viene istituito il Premio Tenco, proprio per premiare la canzone d'autore.”¹⁵⁸

Sebbene ogni cantautore sviluppi percorsi artistici individuali e cerchi soluzioni innovative, ponendo notevole attenzione non solo ai testi ma anche alla musica, si possono identificare alcuni elementi comuni. In questo contesto, la canzone d'autore gode di un'alta legittimità culturale, poiché l'aspetto più rilevante è il messaggio veicolato dalla canzone stessa. In ogni caso, il successo dei cantautori – continua Silingardi – non eviterà il clima di violenza negli anni Settanta.

Come già anticipato nei paragrafi precedenti, arriverà anche l'Hard Rock di cui si ricordano gruppi più importanti come i Led Zeppelin, i Black Sabbath e i Deer Purple. La caratteristica principale di questi gruppi era il farsi creatori di un mondo legato alla magia e alle immagini apocalittiche e distruttive.

A metà del ventesimo secolo, gli scontri si intensificheranno notevolmente e, a differenza del movimento del Sessantotto, i giovani non si mobilitano per un obiettivo collettivo, bensì per soddisfare le proprie aspirazioni individuali. In tale contesto, nessun manifestante nutrirà più speranze per il futuro. Un episodio emblematico di questa conflittualità tra le forze dell'ordine e il movimento giovanile sarà rappresentato dal rapimento e dall'assassinio di Aldo Moro nel 1978. Da questo avvenimento scaturiranno due percorsi distinti: nel primo si assisterà a un ritorno alla propensione verso l'individualismo a discapito dell'impegno politico; nel secondo, molti giovani coinvolti nel movimento intraprenderanno traiettorie tormentate che in alcuni casi sfoceranno in suicidi o nella scoperta e nell'uso massiccio di eroina.

Intanto il settore editoriale vive una delle sue più grandi stagioni, iniziata con riviste “illegali” e arrivando alle storiche che ancora producono contenuti digitali e non: Quando si affrontano gli anni Settanta infatti, non si possono non menzionare le fanzine, riviste musicali amatoriali nate dall'unione di *fan* e *magazine*.¹⁵⁹

¹⁵⁸ Silingardi C., *op. cit.*, p. 159.

¹⁵⁹ Capitoni, F. *op.cit.*, p.95.

Create dai fan, la maggior parte di questi giornali underground non era registrato al tribunale delle testate giornalistiche, non impedisce loro di essere uno dei prodotti più rappresentativi di questo periodo storico poiché fondate sull'autoproduzione editoriale.

Il capostipite – Secondo Luca Gorgolini – fu «Re Nudo», nato a Milano su iniziativa di Andrea Valcarenghi, Guido Vivi e Michele Straniero; Valcarenghi, ex membro del già menzionato gruppo provo di Onda verde.



Figura 63 Giornale Re Nudo del 1970, immagine di Stampa Musicale



Figura 62 Giornale Re Nudo del 1971, immagine di Stampa Musicale

Secondo Capitoni, il giornale pop che ha storicamente segnato le epoche è stato «Ciao 2001». Questo periodico, di cui abbiamo già discusso nel capitolo precedente, rappresenta una delle pubblicazioni musicali pop più significative. L'innovazione introdotta da questa rivista consiste nella figura del "popster", ovvero un poster contenente la fotografia dell'artista in copertina, allegato al numero in uscita.

Sulla scia di «Ciao 2001», La parola chiave per le pubblicazioni degli anni Settanta sembra essere varietà: analizzando qualsiasi numero della rivista «Muzak», fondata nel 1973, si può notare come essa dedichi ampio spazio a cantanti, band e artisti di ogni genere.



Figura 64 pagine di Muzak del 1974

Dai Led Zeppelin a Guccini e per poi passare al jazz, «Muzak» non sembra essere interessato a soltanto un settore. Il direttore della rivista, Glaime Pintor – sostiene Capitoni – è uno dei più grandi giornalisti di musica leggera di quegli anni e – continua – come lui altri collaboratori del mondo musicale si dovevano muovere dentro una varietà e pluralità di generi. Sulla stessa scia anche *Gong*, rivista nata un anno dopo di «Muzak», come primo numero aveva in copertina il corpo di una donna con la faccia di Frank Zappa, con direttore Antonino Antonucci Ferrara e i giornalisti esuli da «Muzak».

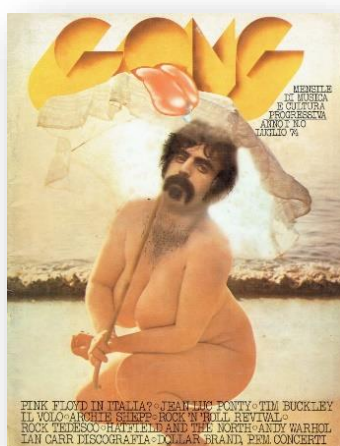


Figura 65 Copertina di Gong del 1973

Gli esperimenti delle due riviste citate sono state tra le prime alternative al mondo pop di «Ciao 2001». Famosa dalle pagine di *Gong* la stroncatura di Bertoncelli all'album «Stanze di vita quotidiana» di Guccini, che un anno dopo si accanì contro il critico e la categoria di appartenenza:

“Voi critici, voi personaggi austeri, militanti severi, chiedo scusa a vossìa Però non ho mai detto che a canzoni si fan rivoluzioni, si possa far poesia Io canto quando posso, come posso, quando ne ho voglia senza applausi o fischi Vendere o no non passa fra i miei rischi, non comprate i miei dischi e sputatemi addosso [...] Colleghi cantautori, eletta schiera, che si vende alla sera per un po' di milioni. Voi che siete capaci fate bene a aver le tasche piene e non solo i coglioni Che cosa posso dirvi? Andate e fate, tanto ci sarà sempre, lo sapete Un musico fallito, un pio, un teorete, un Bertoncelli o un prete a sparare cazzate.”¹⁶⁰

Dal punto di vista grafico le riviste degli anni Settanta rimangono variegata e diventano testimonianza del fatto che questi anni siano il periodo di fioritura maggiore del giornalismo musicale:

Uno di seguito all'altro escono riviste per ogni lettore appassionato, tra le più importanti «Pop Record», «Nuovo Sound» e «Popster» che diventerà nel decennio successivo «Rockstar».



Figura 68 Pop record del 1974, immagine di Stampa Musicale



Figura 67 Nuovo Sound del 1975, immagine di sopi.it



Figura 66 Popster del 1976, immagine di Stampa Musicale

¹⁶⁰ Avvelenata di Francesco Guccini del 1976.

Da una lettura più approfondita si nota come queste riviste si distanzino dalla matrice di «Ciao 2001», orientandosi sempre più verso una specificità che diverrà caratteristica predominante negli anni Ottanta:

- Pop Records → nata nel 1973 come semplice bollettino del negozio genovese Disco club per la vendita per corrispondenza di dischi. Diventa una rivista a colori solo dal febbraio del 1975.
- Suono → nata nel 1971 agli impianti hi – fi con raccomandazioni sugli acquisti di certi prodotti per migliorare l'ascolto musicale. Con il trascorrere degli anni la rivista dedica attenzione alle recensioni dei libri e dei dischi.
- Popster → fondata da Max Stèfani e Danilo Moroni è caratterizzata dal formato di un poster piegato su sé stesso, con otto pagine sul retro dedicate all'artista o alla band protagonista del numero. Questa innovativa idea portò rapidamente all'espansione del formato. A partire dal quarto numero, Carlo Massarini assunse la direzione, trasformando "Popster" in una rivista completa di 80 pagine, mantenendo comunque l'elemento del poster interno. Nel 1979, la redazione accolse Red Ronnie, e per adattarsi alle tendenze emergenti, il magazine iniziò a includere la *new wave* e la musica italiana.

Tuttavia, dopo appena un anno, la pubblicazione cessò, e molti dei collaboratori confluirono nel progetto editoriale "Rockstar."

Tornando all'analisi del panorama musicale, il periodo 1977-1978 segna la conclusione di un'epoca di violenza e vede l'emergere in Italia di due correnti musicali opposte: la *disco music* e il punk. L'impegno politico e identitario, che caratterizza la musica, viene sostituito, nel contesto della *disco*, da una crescente aspirazione alla danza. Questo genere musicale riafferma la propria rilevanza, similmente a quanto avviene con il rock, attraverso il mezzo cinematografico: con il film "Saturday Night Fever" (in Italia conosciuto come "La febbre del sabato sera") si introduce l'idea di divertimento per il suo intrinseco valore e si promuove la nuova consuetudine delle serate in discoteca. In breve tempo, tale attività diventa il passatempo prediletto da numerosi giovani, conquistando una posizione preminente nella scena musicale come fenomeno di massa e tendenza. Paradossalmente, la dance e "La febbre del sabato sera" incarnano un'esperienza liberatoria, quasi una reazione alla pesantezza imposta dalla politica e dalle sue interpretazioni estremistiche riguardo alla libera ricerca musicale e al piacere dell'ascolto privo di vincoli. Questo processo è esemplificato dal passaggio di Alan Sorrenti dalla musica sperimentale di "Aria" a quella eterea e disimpegnata di "Figli delle stelle".¹⁶¹

¹⁶¹ Silingardi, C., *op cit.*, p.161.

Anche il punk arriverà nel 77', ma troverà poco spazio in Italia sospettato essere un genere fascista dal movimento di sinistra:

“Il punk nasce da ambienti operai e popolari e non da ambienti studenteschi. Il movimento nasce infatti in una Detroit dal settore auto in crisi e in una Inghilterra che conosce disoccupazione, e si conclude con scontri tra band e pubblico. Uno dei momenti di maggiore visibilità di questo movimento è a Bologna, con la contestazione al concerto dei Clash, gruppo che era stato ingaggiato dal Comune nel tentativo di ricostruire un rapporto con i giovani dopo gli avvenimenti del 1977.”¹⁶²

Questo genere musicale, contraddistinto da intense pulsioni violente, emerge paradossalmente nel contesto privato e disimpegnato tipico del mondo giovanile degli anni Ottanta. Rappresenta una presenza antagonista, in quanto si politicizza superando la dimensione nichilista presente nelle fasi iniziali (hardcore-punk), risultando particolarmente affine all'anarchismo. La sua diffusione è inoltre facilitata dal fatto che, a differenza di generi come *il progressive*, anche giovani privi di esperienze musicali specifiche o di capacità compositive ed interpretative possono praticare la musica per e tra i loro coetanei.

4.7. CENTRO DI GRAVITÀ PERMANENTE: GLI – ANTAGONISTI DELL'ANALOGICO

Gli anni Ottanta sono il vero punto di partenza di un giornalismo specializzato nella musica. Rimarranno un “Centro di gravità permanente” citando Franco Battiato¹⁶³ perché da questi inizierà una vera e propria rivoluzione/evoluzione digitale.

LA NASCITA DEL COMPACT DISC

Il decennio degli anni Ottanta accoglie i frutti degli anni Settanta; si potrebbe affermare che le conseguenze del periodo di conflitti abbiano condotto a un'atmosfera di maggiore leggerezza. Musicalmente parlando, si fa un ulteriore passo in avanti con la nascita del CD grazie ad un accordo tra Sony e Philips. Con il passaggio dal vinile dal 33 giri al *compact disc* si sono modificati vari aspetti tra cui le dimensioni fisiche, sia in termini di spazio occupato che di livello sonoro esprimibile, la qualità audio, la resa sonora complessiva, i costi associati, la forma del supporto stesso, la modalità di consultazione delle informazioni contenute nel *booklet* (opuscolo), nonché i materiali utilizzati e la fragilità intrinseca del mezzo.

¹⁶² Ivi, p. 162.

¹⁶³ Battiato Franco (1945 Jonia – 2021 Catania), è stato un cantautore e compositore italiano che dai primi anni Settanta ha partecipato attivamente alle correnti e sperimentazioni europee diventando un'icona del genere pop.

Sebbene possa sembrare paradossale, se si analizza la questione da una prospettiva emotiva, quel momento si rivela essere stato più palpabile e traumatico rispetto alla successiva transizione verso l'immaterialità dei file digitali. Quest'ultimo cambiamento, pur essendo anch'esso di natura radicale, si è verificato in un contesto temporale successivo e, soprattutto, in concomitanza con una trasformazione globale nelle dimensioni sociale, cognitiva e informatica, influenzata dall'avvento di Internet e dalla diffusione della telefonia mobile:

“Se da una parte, la capienza ottenuta ha permesso di inserire materiali aggiuntivi spesso ottimi, altre volte davvero superflui - oppure di avere due album all'interno di un solo CD, dall'altro abbiamo una vittima designata: l'attenzione. Ed è stato un passaggio determinante nell'evoluzione arrivata fino ai nostri giorni. Ci siamo ritrovati, cioè, ad ascoltare musica oltre la soglia della nostra attenzione, al di là dei confini del "discreto musicale" di cui parlavamo sopra. In precedenza, l'unica maniera di ottenere qualcosa di simile attraverso i mezzi governati da noi sarebbe stato lasciar andare una cassetta in play con l'auto- reverse, in modo da ottenere un ciclo continuo. La radio offre sì la continuità, ma non siamo noi, ovviamente, a decidere la scaletta. Possiamo entrare in gioco solo con la manopola della sintonia.”¹⁶⁴

Per decenni, il disco a 33 giri più comunemente chiamato LP, aveva accompagnato l'esperienza d'ascolto con elementi visivi, testi e fascicoli cartacei. Con la compattezza del CD, anche la quantità di informazioni viene ridotta; solo successivamente il mercato riconoscerà l'importanza di tali informazioni e procederà a integrarle. La fruizione musicale diventa dunque ancora più facilmente individuale o collettiva, sia in contesti domestici che all'aperto, mentre i CD e i lettori diventano progressivamente più accessibili dal punto di vista economico:

“Ora la piccola dimensione del CD riduce anche le informazioni, e solo in un secondo momento il mercato si rende conto dell'importanza di quelle informazioni, che va a integrare. La fruizione musicale ora è ancora più facilmente individuale o collettiva, casalinga o all'aperto, i CD e i lettori, dopo i primissimi anni, sono resi economicamente più accessibili. Si comincia ad aprire l'era del digitale e di tutte le sue diverse trasformazioni per la fruizione musicale. Alla fine degli anni Ottanta il cd sembra superare la vendita sia di cassette che di vinile.”¹⁶⁵

¹⁶⁴ Ciminiera, F., in *La musica non è scontata* (2015) Lulu.com p.58.

¹⁶⁵ Estero, A. (Ed.). (2021). *La cultura musicale degli italiani*. goWare & Guerini Associati, p. 380.

Si avvia così l'era del digitale e delle sue molteplici trasformazioni nella fruizione musicale. Alla fine degli anni Ottanta, il CD sembra superare le vendite sia delle cassette che dei vinili. Nel 1995 viene introdotto il termine MP3 e nel 1999 emerge Napster, il primo software di file *sharing* che segna un'importante diffusione dell'MP3, del peer-to-peer e delle *playlist*. Questi due eventi segnano l'inizio della vera digitalizzazione della musica, configurando un passaggio significativo verso il nuovo millennio. Secondo stime della società di consulenza *Understanding & Solution*, nel solo anno 2000 sono stati immessi sul mercato in Italia ben 125 milioni di CD.¹⁶⁶

4.7.1. LIKE A PRAYER: IL RISVEGLIO DELLA MUSICA POP

Musicalmente parlando, gli anni Ottanta sono un secolo caratterizzato da un mix di influenze internazionali e dal fiorire di tendenze locali: a livello internazionale è stato un secolo dominato dall'ascesa di icone come Micheal Jackson, Madonna, Prince, Whitney Houston, George Micheal che hanno introdotto un nuovo modo di fare musica e si sono posizionati nelle classifiche mondiali.

Il pop è diventato sempre più importante perché appunto alimentato dalla nascita del videoclip grazie all'avvento nel 1981 di MTV. In Italia la musica pop è stata il cuore pulsante della scena musicale, con artisti che hanno raggiunto successi a livello internazionale e nazionale: Nomi come Eros Ramazzotti, Al Bano e Romina Power, Fiorella Mannoia, Gli 883 sono riconosciuti ancora oggi come punti di riferimento per il panorama italiano.

L'emergere del punk, new wave e post punk ha reso protagonisti in Italia Gianna Nannini, Vasco Rossi, Litfiba, Cccp Fedeli della Linea e Diaframma simbolo di una scena underground che però ha segnato l'Italia. I cantautori italiani continuano ad evolversi e produrre brani di immenso successo tra cui Lucio Battisti, Francesco De Gregori e Mia Martini, Franco Battiato che proprio nel 1980 pubblica l'album "La voce del padrone" in cui è inserita "Centro di gravità permanente", canzone iconica che rivoluzionato il genere pop italiano.

¹⁶⁶ Dati di FIMI, Federazione industria musicale italiana.

Occorre anche citare l'altra faccia della medaglia del pop italiano, quella dance: Artisti come il già citato Celentano, Raffaella Carrà, Donatella Rettore e Riccardo Fogli hanno fatto parte di un settore più commerciale e dai suoni disco. Solo che "Pedro" di Raffaella Carrà del 1980 è un simbolo di quell'epoca.

Non bisogna infine dimenticare, la musica Rap, in cui si identifica Jovanotti come pioniere seguito dagli Articolo 31. È una scena ancora acerba e il vero *boom* avverrà negli anni Novanta.

4.7.2. IL VIDEO HA UCCISO LA STAR DELLA RADIO

Il 1 agosto 1981 con la canzone *Video Killed the Radio Stars* dei Buggles, nasce MTV che ha rappresentato un nuovo modo di comunicare musica attraverso la visualità e l'immagine.

Tuttavia Il videoclip non nasce con MTV, ma è stato un canale di diffusione fondamentale: con la nascita di MTV i videoclip venivano realizzati come dei mini – film. Un esempio emblematico è stato *Thriller* di Micheal Jackson nel 1983 che dura 14 minuti. Gli artisti si trovano a dover fare i conti con la propria immagine proiettata su qualsiasi schermo nel mondo:

“All'improvviso eravamo su ogni televisore, nei bar, nelle palestre, nelle lobby degli hotel» dice Mike Rutherford dei Genesis intervistato da Tom Doyle. «Eri ovunque senza dovere andare da nessuna parte. Stavi a casa, facevi una canzone di successo e conquistavi il mondo.» È su MTV che, nel 1983, i Kiss rivelano per la prima volta i loro volti senza il tradizionale make-up.”¹⁶⁷



Figura 69 immagine di MTV di Hollywood Reporter Roma

¹⁶⁷ De Gennaro, L. (2022). *Pop Life*. Rizzoli. Parte 3.

L'inizio degli anni Ottanta segna un periodo caratterizzato da un fenomeno che ha ormai superato lo stadio di semplice manifestazione spontanea, evolvendosi in un autentico movimento giornalistico. Nei primi due anni del decennio, si registrano circa 300 fanzine su tutto il territorio nazionale. Questo dato è emblematico di un ritardo editoriale di circa 30 anni che l'Italia accusa rispetto agli Stati Uniti.

I profondi cambiamenti socio-culturali, determinano la nascita di giornali con un taglio editoriale sempre più specialistico che generalizzato rispetto agli anni Settanta. Si passa da una totale disorganizzazione a redazioni con un'organizzazione sistematica che identificano questo periodo come il periodo d'oro del giornalismo musicale. In seguito l'analisi delle riviste più importanti e dei pionieri.

4.7.3. COSA RESTERÀ DI QUESTI ANNI 80

Con una celebre canzone di Raf (nome d'arte di Raffaele Riefoli) presentata al festival di Sanremo nel 1989, si riflette su cosa possa rimanere in eredità agli anni Ottanta.

Un possibile punto di partenza per questa analisi risiede nelle riviste, che fungono da documento del variegato panorama musicale di quel periodo. Ritenuta ancora tra le più importanti è senza dubbio alcuno «Ciao 2001», nata nel 1965 continua ad essere un punto di riferimento per la musica pop. Da «Popster», nascerà un'altra rivista importante, «Rockstar», uscita regolarmente dal 1980 al 2008. Rivista pop – rock, risulta la versione aggiornata di «Popster», con qualche sezione dedicata alla musica underground. Inoltre nasceranno altre riviste musicali rock tra cui «Mucchio Selvaggio», «Rockerilla» «Il Buscadero».

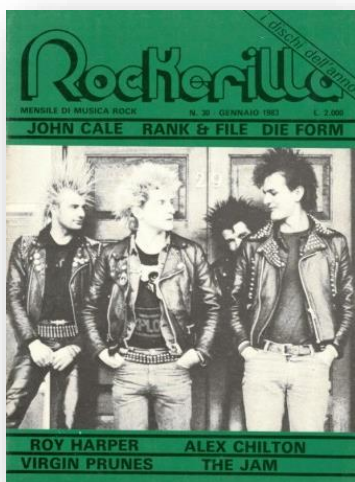


Figura 70 Copertina Rockerilla del 1983, immagine di La Stampa Musicale

«Rockerilla» da un'idea di Sandro Priarone esce in edicola nel gennaio del 1980, tuttavia occorre segnalare il fatto che già tre anni prima fosse presente in Italia come una delle tante fanzine di quegli anni.

Dopo la nascita della radio libera, che permise una diffusione di contenuti maggiore rispetto ai tempi sotto al monopolio culturale Rai, la rivista acquistò una notorietà e diventò un punto fermo per gli amanti della musica underground. Negli anni Ottanta si trasforma in rivista rock per eccellenza – sostiene Maurizio Inchignoli – vantando la collaborazione con le penne più importanti del giornalismo musicale di quei tempi: da Claudio Songe, Beppe Riva (esperto di heavy metal), Mario Rivera, Paolo Tessore, Aldo Chimenti, Vittore Baroni, Guido Chiesa e persino Riccardo Bertoncelli.

“Un gruppo di appassionati di musica rock dell'entroterra savonese decide di pubblicare una fanzine. L'idea del nome Rockerilla è di Sandro Priarone, ispirato da THE PARKERILLA, album di Graham Parker pubblicato nell'ottobre del 1978. I primi otto numeri sono in formato tabloid ed escono nel periodo che va da ottobre 1978 a giugno 1979, e sono distribuiti nei negozi di dischi specializzati e nel circuito delle edicole delle stazioni ferroviarie. In seguito, con l'ingresso di alcuni nuovi soci, si decide di passare al formato rivista, più maneggevole e più facile da esporre e archiviare.”¹⁶⁸

Però in quegli anni non solo «Rockerilla» si occuperà di rock, ma anche «Mucchio Selvaggio». Fondata nel 1977 da Massimo Stefani nel 1980 di cui è anche unico proprietario.

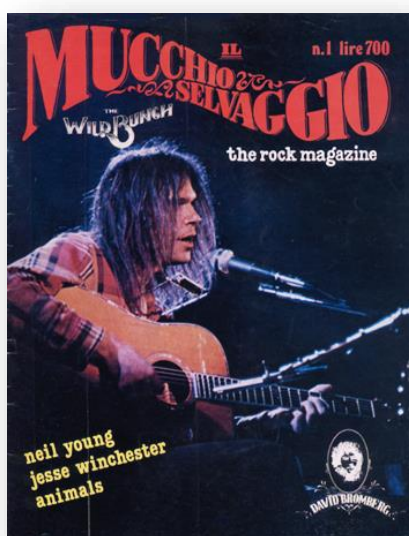


Figura 71 Copertina Mucchio Selvaggio del 1980, immagine di Stampa Musicale.

¹⁶⁸ Intervista a Mario Rivera in Inchignoli, M., p.168.

Solo negli anni Ottanta poi diventa di tendenza grazie a Federico Guglielmi, uno dei giornalisti più incisivi del periodo.

Guglielmi si trovava frequentemente a discutere attraverso i giornali con Claudio Sorge, giornalista di «Rockerilla». Se «Rockerilla» affrontava un artista o un gruppo prima del «Mucchio», quell'artista o gruppo veniva considerato esclusivamente di competenza di «Rockerilla». E se il «Mucchio» decideva di trattare lo stesso argomento, si diceva che fosse stato "ispirato" da «Rockerilla». Oggi, sembra che i due abbiano finalmente risolto questa disputa.

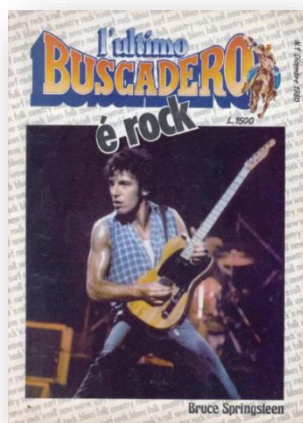


Figura 72 Copertina di L'ultimo Buscadero del 1980, immagine di Stampa musicale

Nel mentre da una scissione interna di Mucchio Selvaggio nascerà «L'ultimo Buscadero».

Infatti, Paolo Carù e Aldo Pedron abbandoneranno Mucchio di Stefani per dedicarsi a questo progetto che anch'esso contribuirà alla scena rock in Italia: Aiutati anche dal fatto che Carù possedeva un negozio di dischi a Gallarate e questo sicuramente consisteva in un fattore fondamentale. La rivista ha avuto un discreto successo e fino ad oggi. Hanno collaborato diversi giornalisti tra cui Riccardo Bertoncelli, Massimo Cotto, Guido Chiesa, Antonio Baccocchi, Lino Brunetti. Brunetti attualmente fa parte del comitato redazionale e sostiene che forse la longevità di «Buscadero» stia proprio nel non essersi rinnovato:

“Buscadero è ancora una rivista old style. La maggior parte della concorrenza ha tentato dei restyling a volte anche piuttosto radicali; noi, al di là di qualche svecchiamento grafico di tanto in tanto, siamo rimasti fedeli allo stesso assetto che, per dire, avevamo negli anni Novanta, con le news all'inizio, la parte centrale dedicata agli articoli e alle interviste e le recensioni alla fine. Io, personalmente, soprattutto dopo il potenziamento del sito, che abbiamo sempre avuto, ma che prima pubblicizzava solo il numero in uscita, sarei per un cambiamento anche radicale, con lo spostamento di tutto quanto legato all'attualità (news, report di concerti, ecc.) sul web, e nuovi contenuti e approfondimenti sulla rivista, tanto per farti un esempio.

La realtà, però, è che i nostri lettori ci chiedono che il Busca rimanga così, in qualche modo inossidabile. [...] È una sfida stare a galla in mezzo a tutti i cambiamenti della nostra epoca, ma proprio per questo sarà bello giocarsela fino all'ultimo.”¹⁶⁹

Un'ultima rivista di interesse per questo elaborato è senza dubbio *Rolling Stone*, nata nel 1967 a San Francisco grazie a Jann Wenner dove già dal manifesto non avevano solo intenzione di parlare di musica, ma di un'attitudine rock. Iniziando dagli albori degli anni Ottanta, la rivista era un bisettimanale pubblicato dalla milanese *Fiver's* Edizioni, stampata in formato quotidiano e corredata da poster. Essa includeva numerosi articoli tratti dalla rivista madre, affiancati da approfondimenti specificamente dedicati alla musica italiana. La direzione responsabile era affidata a Antonino Antonucci Ferrara (già membro di *Gong*), coadiuvato da Maurizio Baiata (*Muzak*), e tra i collaboratori si distinguevano firme illustri come Carlo Massarini, Gianni Minà, Italo Moscati, Enzo Gentile e Paolo Bertrando. Dopo una lunga interruzione di vent'anni dal primo esperimento iniziale, nel 2003 la rivista venne rilanciata con nuove premesse e assunse un carattere relativamente più indipendente nelle scelte redazionali rispetto alla casa madre americana grazie ai direttori Michele Lupi (successivamente passato al mensile *GQ* del gruppo Condé Nast) e Carlo Antonelli (in precedenza presso Sugar Music).

Negli anni successivi si susseguirono diverse direzioni editoriali: dopo Massimo Coppola (già in MTV e fondatore della casa editrice Isbn Edizioni) giunse quella più recente sotto la gestione di Giovanni Robertini appartenente al gruppo editoriale Luciano Bernardini De Pace Srl. *Rolling Stone* divenne così un mensile patinato ricco di contenuti extra-musicali (le inserzioni pubblicitarie erano numerose e cospicue), pur continuando a offrire spazi per interviste con artisti quali Calcutta, Fedez e Tiziano Ferro.



Figura 73 Copertina *Rolling Stone* Italia del 1980, immagine di Stampa Musicale

¹⁶⁹ Intervista a Lino Brunetti in Inchingoli, M., p.95.

4.8. LA NASCITA DELLA DISCOGRAFIA

A punto occorre delineare i punti fondamentali che connettono la musica ai propri ascoltatori: la **discografia**.

“[...] La discografia è l'industria culturale della musica che si occupa di sviluppare i mezzi tecnici per fissare, archiviare, distribuire e riprodurre i suoni. Investe sulla produzione della musica, quindi ne rivendica la proprietà; gli ascoltatori possono accedere a queste registrazioni solo attraverso la mediazione dell'industria pagando un disco da essa prodotto.”¹⁷⁰

La discografia svolge un ruolo di mediazione, interagendo in questo processo con numerosi attori: il musicista con il suo entourage nella fase iniziale della creazione del prodotto insieme ai media e il pubblico nella fase finale della distribuzione.

L'idea stessa di un'industria musicale moderna emerge proprio con la registrazione dei suoni su un supporto che può essere venduto e riprodotto tramite apparecchi precedentemente acquisiti (grammofoni, giradischi, mangianastri, ecc..). Per questa ragione la discografia è considerata storicamente il fulcro della comunicazione musicale.

Gianni Sibilla, giornalista e professore all'Università Cattolica di Milano – nel libro *L'industria musicale* individua quattro periodi che scandiscono il ritmo della discografia:

- “la nascita (fine Ottocento-anni cinquanta del Novecento): il passaggio alla fonografia;
- il boom (anni cinquanta-settanta): l'avvento del rock'n roll e l'uso dei media come vetrina per i prodotti discografici;
- il digitale (anni ottanta): l'avvento del CD e la riconversione del catalogo nel nuovo formato;
- la crisi (dagli anni novanta a oggi): il declino del supporto fisico e la musica digitale smaterializzata.”¹⁷¹

Lo sviluppo del mercato discografico è strettamente collegato allo sviluppo delle tecnologie di produzione, riproduzione e diffusione mediale della musica.

¹⁷⁰ Sibilla, G. (2006). *L'industria musicale* (Vol. 2006). Carocci Editore., p. 31.

¹⁷¹ Sibilla, G. (2006)., op., cit. p. 121.

La prima compagnia di registrazione è la *United States Gramophone Company* fondata da Berliner nel 1893 e dalla quale nascono le prime due etichette storiche della discografia: *HMV* e *Parlophone*.

In Italia la prima casa discografica risale ai primi del Novecento è la Società Fonografica Napoletana di Raffaele Esposito che vide i primi contratti nel 1909. Il marchio Società Fonografica Napoletana si trasformò nel giro di poco tempo in *Phonotype Record* ed ebbe anche un discreto successo.

Nel 1924 venne acquisita in America dalla Klarophone Record. Da Enrico Caruso a Sergio Bruni, da Murolo a Totò. *Reginella, Malafemmena, Arrivederci a Napoli* sono solo alcuni degli immensi brani incisi tra le mura napoletane.

Successivamente, si assiste all'apertura di numerose altre case discografiche, sia italiane che filiali di società estere, tra cui la Polyphon, la Disco Zonofono, la FONodisco e la Favorite Record. Tuttavia, queste rappresentano esperienze pionieristiche e artigianali, caratterizzate da una struttura differente rispetto a quella attuale: in questo contesto, non è la casa discografica a rivestire il ruolo centrale, bensì **l'editore**. Diverse versioni vengono registrate attorno a un singolo brano, con l'obiettivo di ripartire i ricavi tra più artisti e case discografiche.

Il supporto sonoro predominante in quel periodo è il disco a 78 giri, azionato tramite apparecchi a manovella.



Figura 74 immagine dell'evoluzione dei dischi di Legendary cover

In termini di preferenze musicali, i generi maggiormente apprezzati includono la lirica e la musica “leggera”, con particolare enfasi sui brani del repertorio napoletano.

La vera nascita dell'industria discografica avviene nel periodo compreso tra le due guerre mondiali con maggiore espansione dopo la seconda grazie all'espansione della radio, l'affermazione del jazz e la conseguente introduzione in Italia di supporti fonografici stranieri facilitano l'emergere di nuove aziende discografiche: tra queste si annoverano la Cetra la

Fonotecnica di Francesco Braga, la Pathé, l'Odeon-Parlophon, la VCM (Voce del Padrone-Columbia-Marconiphone), la Durium e altre realtà di minore importanza.¹⁷²

Il boom economico degli anni '50 ha avuto un impatto significativo anche sul mercato discografico. Questa fase di intensa crescita ha alterato gli equilibri del settore, orientando l'attenzione dalla produzione di singoli brani interpretati da diversi artisti verso un continuo lancio di novità commerciali. Tale cambiamento ha comportato una trasformazione della figura centrale nel processo produttivo, che si è spostata dall'editore alla casa discografica. L'espansione economica, conseguente al "miracolo italiano", ha attratto nuovi capitali, i quali non hanno solo facilitato la nascita di nuove etichette nazionali come Saar e G. Ricordi & Company, ma hanno anche permesso l'ingresso nel mercato italiano delle prime multinazionali quali Philips e RCA. Inoltre, una moltitudine di etichette locali di dimensioni medio-piccole ha cercato di ritagliarsi uno spazio all'interno del settore. Il fenomeno del boom economico si manifesta musicalmente attraverso l'esplosione del 45 giri. Il periodo compreso tra la fine degli anni Quaranta e i primi anni Cinquanta è caratterizzato da una competizione commerciale tra i due nuovi formati, il 33 e il 45 giri, che culmina in un'affermazione sempre più rapida di entrambi rispetto al tradizionale 78 giri di inizio Novecento.

L'arrivo del rock'n'roll in Italia porta alla diffusione del 45 giri, legato allo sviluppo dei *juke-box*¹⁷³ e a un nuovo target giovanile. La televisione introduce nuove tecniche di marketing, rendendo importante l'immagine dell'artista. Nel 1951 si svolge la prima edizione del Festival di Sanremo, che porta alla diffusione di programmi ed eventi con strutture simili. L'industria musicale affronta problemi di tassazione, con i dischi classificati come beni di lusso e soggetti all'IGE (Imposta generale sulle entrate) del 5%, e nel 1961 una tassa straordinaria del 10% riduce le vendite. Negli anni Sessanta si affermano nuovi generi come il twist, il folk revival e il beat, che porteranno al rock. La tecnologia evolve con il primo nastro preinciso nel 1962 e la produzione di audiocassette nel 1965, che genera sia nuovi consumatori che pirateria. Alla fine di quegli anni, il rock e il new wave, rappresentato in Italia da Lucio Battisti, emergono come i generi più popolari. Negli anni '70, tuttavia, l'espansione del settore subisce una battuta d'arresto dovuta a una serie di concause: l'aumento dell'IGE¹⁷⁴ all'8% porta il complessivo importo di tassazione sul disco al 18% causandone un rincaro del prezzo di vendita.

¹⁷² Vito Vita, *Musica solida. Storia dell'industria del vinile in Italia*, Torino, Miraggi Edizioni, 2019, pp.21-29.

¹⁷³ Gargiulo., M., (1949) in Treccani: *Apparecchio, installato in locali pubblici, sul quale, introducendo una o più monete, si può ascoltare un pezzo musicale fra quelli presenti sui dischi contenuti al suo interno.*

¹⁷⁴ IGE: Imposta Generale sulle Entrate che incombeva sulle operazioni di scambio e prestazioni di servizi

Questo a sua volta favorisce la comparsa dei primi bootlegs, ossia vendita di registrazioni effettuate abusivamente senza autorizzazioni da parte del titolare dei diritti¹⁷⁵.

Nel 1980 si verifica una nuova crisi di vendita. La reazione delle aziende alla crisi si manifesta nel cambio di molti vertici dirigenziali e nel lancio di nuove idee, come la vendita dei vinili nelle edicole. Questo decennio, inoltre, vede la nascita dei videoclip musicali che diventano un essenziale strumento di comunicazione. L'introduzione dei supporti digitali (CD) riduce i margini di profitto e il numero di etichette indipendenti è in costante aumento.

Infatti, il processo di produzione del CD è semplice e richiede meno infrastrutture e investimenti rispetto ai dischi in vinile. Inoltre, le barriere all'ingresso nel mercato determinano una maggiore concorrenza all'interno di un settore. Ecco perché, a causa della crescente richiesta sul mercato, le aziende stanno optando per una gestione più attenta alla quota e agli investimenti costanti nel marketing. Tuttavia, l'introduzione del formato audio MP3 coincide con l'esplosione di Internet. Gli anni '90 hanno segnato l'inizio della disintermediazione della musica. Dallo stadio analogico a quello digitale.¹⁷⁶

4.9. ANNI NOVANTA

“Immaginiamo tre fotografie della musica pop: una scattata negli anni Ottanta-Novanta, una scattata all'inizio degli anni Zero, una scattata in anni recenti. Al centro dell'immagine ci sono sempre la canzone e l'artista, ma il paesaggio attorno è profondamente diverso, a tratti quasi irriconoscibile. Eppure sono frame dello stesso lungo film.”¹⁷⁷

Il capitolo precedente ha lasciato in sospeso la questione del passaggio tra analogico e digitale. Secondo Gianni Sibilla nel libro “L’industria della canzone”, non è stato un passaggio netto, ma un’evoluzione piuttosto sfumata dei due fenomeni.

Per analogico – sostiene Sibilla – si intende un’incisione del suono attraverso appunto solco. Nel periodo di passaggio tra le due tecnologie la musica è ancora su un supporto fisico (CD), ma le informazioni audio sono convertite in formato digitale su microsolchi, che vengono letti da un laser. Dopo il CD, la musica perde totalmente il supporto fisico.

¹⁷⁵ De Luigi M., *L'industria discografica in Italia*, Roma, Lato Side, 1982, pp. 33-35.

¹⁷⁶ Stante, L. (2007). *La discografia in Italia: storia, struttura, marketing, distribuzione e new media*. Zona.

¹⁷⁷ Sibilla, G. (2024). *L'industria della canzone*. Gius. Laterza & Figli Spa.

L'evoluzione tecnologica nasce in contemporanea alla scena musicale che ha cominciato a dare spazio, oltre ai celebri cantautori, anche agli artisti di una nuova generazione, più vicina al rock. Tra questi, i Litfiba si distinguono come pionieri, guadagnando un pubblico sempre più vasto che ha permesso loro attraverso un passaparola sotterraneo l'aumento delle vendite dei loro album. Questa crescita è il risultato di una credibilità acquisita sul campo grazie ai concerti e ignorando completamente i media, il che paradossalmente ne ha danneggiato l'immagine. L'assenza dalla televisione e dal chiassoso spettacolo nazionalpopolare diventa una garanzia di autenticità per un numero crescente di giovani, mentre i Litfiba iniziano a conquistare quote di mercato paragonabili, se non superiori, a quelle di molte realtà commerciali.

Per i cantautori più affermati, gli anni Novanta si aprono con un rinnovato impegno civile. Fabrizio De André, dopo aver avuto un'influenza profonda e indiretta sulla musica italiana con il capolavoro "Creuza de mă" del 1984, nel 1990 pubblica "Le nuvole", un disco di grande rilevanza che presenta brani impegnati, ironici e drammatici, che affrontano i disagi e gli orrori della realtà contemporanea. De Gregori con l'album "Mira Mare 19.4.89" rinnova il suo impegno civile, Battiato pur essendo sempre più immerso nel suo solitario e affascinante cammino spirituale, pubblica un brano dal titolo "Povera patria", che emerge come una struggente dedica al declino politico e civile dell'Italia e quasi anticipa quello che verrà con Tangentopoli.

Si assiste quindi a un risveglio significativo: la musica italiana sembra orientarsi verso una descrizione più autentica della realtà circostante, cercando di assumere la responsabilità della coscienza collettiva e di stabilire una chiara distanza da un panorama musicale artificiale. Il panorama è sia di autori già consolidati che di nuovo, in questo nuovo filone che si mischia tra il rock alle canzoni d'autore. Da questa prospettiva il cantante per eccellenza è Ligabue.

Accanto alla musica esistono ancora le riviste che se nel decennio precedente avevano subito una crescita, negli anni Novanta arrivano ad una sorta di stabilità che terminerà con l'avvento di Internet.



Figura 77 immagine di Rumore, immagine di ebay



Figura 76 immagine di Musica e altro, archivio ufficiale



Figura 75 immagine di Blow up, immagine di Stampa Musicale

Un importante rivista che nasce in questo periodo è «Musica! Rock e altro», allegato gratuito di Repubblica diretto dal critico musicale Ernesto Assante, che sfogliando la rivista dedica ampio spazio al digitale e alla nascita dei CD. Altre riviste che apriranno in contemporanea saranno «Rumore», rivista rock per eccellenza, «Blow Up», «Aelle Magazine» per quanto riguarda la scena hip hop, «Rock Sound», «Dynamo! Blast», «Tank girl» e molti altri. Le riviste citate sono riviste di nicchia, nel senso che arrivano a 10 – 15 mila copie rispetto alle 300 mila giornaliere di Repubblica che porterà inevitabilmente le redazioni più piccole a chiudere.¹⁷⁸

La chiusura delle riviste negli anni Novanta, provoca anche un cambio nel ruolo del giornalista musicale. Se prima il giornalista comprava i dischi e li recensiva sui giornali, oggi più che mai la democratizzazione delle informazioni ha messo in crisi questa professione. In numerose interviste che esistono in rete, molti pionieri di questo settore danno per morto il mestiere del giornalista musicale, a partire da Gino Castaldo giornalista di Repubblica dalla fondazione risalente al 1976 – il quale sostiene che quel mestiere sia scomparso.

Una delle potenziali cause individuate da Castaldo nel podcast di Max Brigante¹⁷⁹ «Biz» è che la musica contemporanea viene prodotta per soddisfare un pubblico che non richiede l'intermediazione tipica del lavoro giornalistico.

¹⁷⁸ Inchignoli, M. *op.cit.*, pp. 191-192.

¹⁷⁹ Max Brigante (1975 Milano) pseudonimo di Massimo Riva, è un disc jockey e conduttore radiofonico italiano.

L'era digitale segna l'inizio di un processo conosciuto come “disintermediazione” della musica – ovvero eliminazione di intermediari dalla catena distributiva o dal processo di acquisizione di beni o servizi, in modo che l'offerta e la domanda possano incontrarsi direttamente, senza la mediazione di importatori, distributori, grossisti, dettaglianti, agenti commerciali e simili.¹⁸⁰

Il sistema precedentemente caratterizzato da una predominanza “materiale”, fondato su supporti fisici e influenzato dalle grandi case discografiche, ha oggi subito una trasformazione significativa, assumendo una forma “liquida”. Questo cambiamento implica che i contenuti musicali possano essere trasmessi in modo diretto e globale, senza l'intermediazione delle etichette discografiche, grazie all'ausilio delle nuove tecnologie e dei software resi disponibili attraverso la rete.¹⁸¹

Andrea Laffranchi, critico musicale e firma del Corriere della Sera, tra i giornalisti più celebri nel panorama musicale italiano – intervistato da Marta Basso su *#Deontologiadigitale* nel 2021 – afferma come la musica sia stato il primo business ad essere trasformato dal digitale con l'arrivo di Napster¹⁸² che ha distrutto il sistema delle industrie discografiche sotto ogni punto di vista. Di conseguenza anche il consumo della musica è cambiato e anche il modo con cui il pubblico si informa rispetto alla musica. Se una volta i media tradizionali come i periodici, radio, televisioni e passaparola o il negoziante di dischi, erano i canali principali, oggi la scoperta della nuova musica avviene tramite un algoritmo.

Per offrire autenticità alla ricerca, si è voluto intervistare in prima persona un'esperta del settore. Il confronto seguente propone un interessante punto di riflessione sul ruolo del giornalista musicale nel contesto odierno. In un'era in cui la musica è sempre più digitale e alla portata di tutti, il lavoro del giornalista musicale consiste nel narrare e analizzare le trasformazioni dell'industria musicale.

¹⁸⁰ Da Enciclopedia Treccani Online: “La Disintermediazione”.

¹⁸¹ Lacerenza, A., (2008), *Studio su “nuovi strumenti di distribuzione musicale nell'ambito delle nuove tecnologie”* Ministero per i Beni e le Attività Culturali.

¹⁸² Da Enciclopedia Treccani Online: Servizio di condivisione online (file-sharing) di file musicali in formato MP3, creato nel 1999 da S. Fanning e S. Parker; grazie a esso milioni di utenti potevano scambiarsi brani gratuitamente.

INTERVISTA A MARTA BLUMI TRIPODI

Marta Blumi Tripodi, nata nel 1984 a Milano è autrice, *podcaster* e giornalista musicale. Ha iniziato la sua carriera da giovanissima seguendo il panorama rap italiano di fine anni Novanta e oggi rappresenta una delle più penne più autorevoli in questo settore.



Figura 78 Marta Blumi Tripodi, immagine della casadelrap.com

Buongiorno Marta grazie per questo incontro, la mia ricerca dal titolo “Dalla carta stampata al digitale: l’evoluzione del giornalismo musicale in Italia.” si occupa dell’evoluzione del mestiere del giornalista musicale in Italia, dagli albori quindi parliamo in realtà dalla nascita dei periodici dalle costole del teatro con i primi periodici, per arrivare fino alla rivoluzione digitale quindi circa anni Ottanta – Novanta. L’ultima parte dell’elaborato si concentra su cosa significa effettivamente oggi essere giornalista in questo settore. Ma vorrei iniziare con lei dalle sue origini:

❖ *Lei come ha iniziato? quando ha iniziato a scrivere di musica e per la musica? e quando è diventata una professione?*

Buongiorno! Io Ho iniziato alla fine degli anni Novanta e all'inizio dei Duemila, quando ero ancora al liceo. In quel periodo seguivo molto la scena rap, ma in Italia non c'era praticamente nulla. Gli artisti erano estremamente underground, e oltretutto era un periodo in cui quel poco che esisteva era scomparso: L'unica fanzine disponibile, *Aelle Magazine*, originaria di Genova, aveva cessato le pubblicazioni, lasciando così come unica risorsa i blog.

Così per passione, ho cominciato a scrivere su questi blog e intervistavo magari artisti i cui concerti all'epoca erano seguiti da un numero ristretto di persone. Tra questi, si possono menzionare Fabri Fibra e Club Dogo, che in seguito avrebbero acquisito grande notorietà.

In un contesto ristretto, ci conoscevano tutti, il che mi garantiva un accesso agevolato alle interviste. Anche perché nessuno era interessato a intervistare questi artisti. Io invece spesso non andavo a scuola per questa attività che consideravo come un vero e proprio lavoro.

❖ *Poi ha fatto giornalismo...*

No assolutamente. Ho fatto sociologia perché ero appassionata di sociologia, non pensando che questa passione per la scrittura musicale sui blog potesse diventare una professione vera e propria.

Inoltre, durante le giornate di orientamento al liceo erano intervenuti genitori di alcuni compagni di classe che lavoravano come giornalisti, per illustrarci il percorso accademico necessario a intraprendere la carriera giornalistica. Questo *iter* mi è sembrato eccessivamente lungo e dispendioso così ho abbandonato l'idea. Mi sono laureata nella sessione di febbraio in sociologia e dovevo aspettare qualche mese per iniziare il percorso magistrale. Così ho cercato uno stage in ambito musicale perché oramai avevo capito che mi appassionava molto e sono stata presa in un programma di Rai Radio due. Alla fine dello stage mi hanno tenuta e sono rimasta per dodici anni. Però per intenderci, oltre a lavorare in quel programma, continuavo a proporre i miei articoli ad altre realtà musicali. E insomma, man mano la scrittura musicale è diventata effettivamente una parte sempre più grande del mio lavoro. Nel senso che poi ho preso il tesserino da pubblicista e ho iniziato a collaborare prima con *Rockit*, poi con *Rolling Stone* e poi successivamente con altre testate dell'ambiente.

❖ *Ha fatto dei colloqui per queste testate?*

No no facevo delle proposte che potevano essere accettate o meno dalle redazioni. Colloqui in questo ambito non ne esistono a meno che una persona non voglia un posto fisso, ma anche di posti fissi non ce ne sono quasi più.

❖ *Non c'era una vera postazione fissa? non poteva semplicemente sedersi a una scrivania e scrivere articoli in un ufficio?*

No non ho mai avuto un "posto" in una redazione in quel senso lì. A parte il fatto che una postazione fissa alla scrivania in teoria esiste solo se sei professionista e io ero pubblicista.

E poi oltre a questo, l'ambito del giornalismo musicale è un ambito in cui fondamentalmente sono quasi tutti *freelance* anche perché di redazioni ne esistono veramente poche.

Quando i programmi musicali di Radio Due sono stati interrotti e, di conseguenza, ho smesso di lavorare lì, il giornalismo musicale è diventato una parte significativa della mia carriera, ma sono sempre stata *freelance* e lo sono ancora oggi.

❖ *E in merito a questo, cosa le garantisce l'articolo successivo?*

Ah niente... Nel senso che anche adesso non ci sono garanzie per nessuno. Esistono poche persone all'interno delle redazioni ad avere un contratto di collaborazione fissa, per farti un esempio concreto su un collettivo di Venti persone, due sono collaboratori fissi che si occupano di coordinamento redazionale. Tutti gli altri vanno avanti a proposte. La vera fortuna è quando riesci ad instaurare un rapporto di fiducia con capi redattori o direttori, che sono le persone che sostanzialmente decidono il contenuto del giornale.

❖ *A proposito di redazioni... lei ha lavorato in quella di Rolling Stone per otto anni, com'è stata questa esperienza e cosa l'ha portata a scrivere l'ultimo articolo?*

Si dal 2014 fino a novembre 2022, ho lavorato per Rolling Stone. Durante questo periodo, la rivista ha attraversato una fase redazionale piuttosto complessa. Al mio arrivo, un nuovo gruppo editoriale aveva appena acquisito la licenza per la pubblicazione ed essendo Rolling Stone una testata americana, era indispensabile ottenere i diritti di pubblicazione per l'edizione italiana. Una nuova casa editrice, quindi, ha acquistato la licenza e ha iniziato a pubblicare la rivista. Dopodiché a metà della vita editoriale della licenza di Rolling Stone Italia l'editore vende la licenza ad un altro gruppo editoriale che in poco tempo chiude l'edizione cartacea (quindi smettono di uscire con l'edizione in edicola) e resta solo l'online. A quel punto il capo del cartaceo viene destituito perché non serviva più ed è rimasto solo quello che era il caporedattore dell'online che è diventato direttore in generale. Con il nuovo direttore il clima non era più sereno come prima e molti collaboratori hanno iniziato ad andarsene e tra questi anche io. Ero solita curare la realizzazione di questi numeri speciali monografici, in quell'occasione il numero era dedicato ad Enia, che fu esattamente l'ultimo della mia avventura con Rolling Stone perché i rapporti con la dirigenza erano diventati troppo complessi da gestire. Che in realtà bastava solamente smettere di fare proposte perché come ripeto, non avevo un contratto.

❖ *E dopo l'esperienza Rolling Stone?*

Beh per parlare del dopo prima occorre una premessa: Per un lungo periodo, durante il Covid ho lavorato praticamente solo per *Rolling* come giornalismo musicale vero e proprio, nel senso che mi commissionavano un sacco di articoli, non avevo bisogno di chiedere altrove. Avevo altri lavori collegati al giornalismo musicale (come podcast o consulenze per cartelle stampa), ma non facevo proposte musicali ad altre redazioni. Dopodiché semplicemente ho ricominciato a fare proposte ad altre redazioni.

Ho ripreso la mia attività di scrittura per *Wired*, seguita da quella per *Outpunk*, e ho anche collaborato con la IULM (Libera Università di Lingue e Comunicazione), organizzando laboratori e supportato diversi corsi legati alla musica. Uno dei miei referenti è Andrea Laffranchi grazie a cui ho scritto degli articoli sul Corriere della Sera e su Sette. Ho avuto l'occasione di scrivere su *Esquire* e adesso ho varie collaborazioni con diverse redazioni.

❖ *E non ha mai paura che tutte queste collaborazioni possano finire?*

Certo, tutti i giorni. Però fa parte del mestiere e se dovessero finire ricomincerei da un'altra parte. Nel senso che se vuoi fare questo lavoro è implicito che non avrai mai una sicurezza per cui o lo accetti o fai altro.

❖ *Parlando di giornalismo musicale, Gino Castaldo intervistato da Max Brigante su Radio 105 sostiene che oggi il giornalismo musicale non esista più, anzi che il ruolo del giornalista a parte nelle classifiche di Sanremo dove escono quasi per gioco le pagelle, non sia più così fondamentale. Cosa ne pensa?*

Sicuramente è vero che è cambiato tanto, nel senso che appunto ormai le persone non hanno tanto bisogno di sapere che cosa andare ad ascoltare, però non credo che sia inutile. Magari non occorre più un consiglio su quale disco comprare, ma piuttosto chiavi di lettura ed interpretazioni in più, di spiegazioni su un personaggio o approfondimenti sulle tematiche delle canzoni. È evidente che occorra intraprendere un lavoro di natura leggermente differente; la recensione di per sé conta meno, anche perché oggettivamente non si dispone il tempo per farla. In passato, si aveva l'opportunità di ascoltare un album in anteprima per un mese e di stabilirne il valore, mentre ora si è costretti a farlo rapidamente, e talvolta si deve concludere la critica di un album in un'ora. Non solo per mancanza di tempo, ma anche perché una recensione è pagata talmente poco che se impieghi un mese a scriverla diventa anche antieconomico, non ne vale la pena.

❖ *Riferendomi a tutte le iniziative che porta avanti e che ha coltivato nel tempo, secondo lei oggi l'arma vincente è fare un po' tutto? dalla radio, ai blog a, ai podcast, a scrivere libri?*

Allora sì, se lo chiede a me sì, nel senso che comunque è una cosa che ti permette di avere tanta libertà. In primo luogo, nel momento in cui qualcuno ti impone di non scrivere qualcosa, perché non desidera che tu lo faccia, hai la possibilità di allontanarti da quella situazione, senno resti schiavo delle idee o dei modi di qualcun altro. Poi anche a livello economico, occuparti di più lavori contemporaneamente ti permette di garantirti non un futuro, ma un presente dignitoso.

Perché poi l'altro grosso problema è che spesso le redazioni musicali chiudono o ridimensionano il personale. In altre parole, se desideri garantire una continuità nella tua carriera in questo settore, l'unica strategia efficace è diversificare le tue esperienze. Affidarsi esclusivamente a un'unica posizione non assicura che essa esisterà nel futuro prossimo. È incerto se sarà ancora disponibile tra due, tre o sei mesi.

❖ *A proposito di questo, che consigli darebbe a un giovane che desideri intraprendere la carriera come giornalista musicale?*

Uno dei miei consigli è sicuramente quello di essere intraprendente. Indipendentemente dal come, dove, quando e perché, è essenziale essere consapevoli che non si tratta di un percorso semplice e che richiede un notevole impegno. Non ci sono garanzie. Banalmente parlando se non sei trattato con rispetto non puoi rivolgerti alle risorse umane per ottenere una protezione o per far valere i tuoi diritti. Anche in caso di malattia dovrai comunque portare a termine il lavoro intrapreso.

In sostanza, ciò che mi sento di raccomandare è di prepararsi con determinazione e, soprattutto, di armarsi di una notevole dose di pazienza, perché purtroppo, il contesto attuale non si presenta come un ambiente a misura di lavoratore e non vi è certezza riguardo a eventuali miglioramenti futuri. Di conseguenza bisogna mettere da parte i propri sogni verso un mondo più equo e cercare soluzioni alternative all'interno della realtà presente.

CONCLUSIONI

L'evoluzione del giornalismo musicale in Italia da una pratica tradizionale legata alla penna e alla carta stampata fino alla sua forma digitale e interattiva odierna, racconta un cambiamento profondo nelle modalità di produzione, distribuzione e consumo delle informazioni culturali. Se inizialmente si basava su un rapporto stretto con le pagine dei quotidiani, delle riviste specializzate e delle trasmissioni radiofoniche, oggi si è completamente trasformato in un contesto digitale dove la velocità e la frammentazione dei contenuti sono diventati fattori determinanti. L'ascesa dei blog e delle piattaforme streaming ha ridisegnato il panorama sociale, mettendo in discussione il ruolo del giornalista, visto prima come unico mediatore tra l'artista e il pubblico. Mai come oggi le canzoni sono ovunque in forme differenti e arrivano nella vita delle persone tramite molteplici mezzi di comunicazione. Il modo in cui si consuma la musica è diventato talmente rapido che non ci si rende della quantità di contenuti e di informazioni musicali arrivano ogni giorno su un cellulare piuttosto che alla televisione o alla radio. In quest'ottica il giornalismo musicale ha contribuito a creare il valore intrinseco della musica come espressione di creatività e cambiamento sociale. Tuttavia se da un lato il mestiere del giornalista musicale si è profondamente trasformato, dall'altro non è neanche totalmente scomparso: Il giornalista musicale oggi non si limita a informare o recensire eventi e dischi, ma contribuisce attivamente alla costruzione di un'identità collettiva, offrendo al pubblico uno sguardo critico nei confronti delle novità del panorama culturale.

Il futuro del mestiere non è prevedibile, nel senso che come abbiamo riscontrato dall'intervista, una persona deve sapersi adattare al contesto e alle possibilità di lavoro che si presentano. Tuttavia se da un lato è più difficile sognare, dall'altro nel momento in cui capita un'occasione sembra di volare tra canzoni e storie dietro ad esse.

Lo spazio, nel panorama musicale e giornalistico sembra ancora esserci per quei giovani che vogliono farne un mestiere della vita. È evidente che una penna alle prime armi debba dimenticarsi del comodo lavoro di ufficio, perché non è così, ma forse non lo è mai stato. Questa trasformazione però non è per forza un sinonimo di declino e degrado della cultura, ma piuttosto un nuovo modo di vedere e fare le cose. La paura di sbagliare, non fa parte di questo campo e per sopravvivere non basta galleggiare tra le persone in cerca di qualcosa, ma bisogna respirare e cavalcare l'onda.

RINGRAZIAMENTI

Desidero esprimere il mio più sincero ringraziamento a tutte le persone che hanno reso possibile la realizzazione di questa tesi.

In primo luogo, un grazie di cuore al mio relatore, il Prof. Giovanni del Giaccio per la sua disponibilità, il suo supporto costante e i suoi preziosi consigli, che mi hanno permesso di portare a termine questo lavoro con determinazione e chiarezza.

Un sentito ringraziamento a Emanuele, guida artistica ed ispirazione nelle mie scelte professionali che ha reso possibile pagine importanti per la stesura dell'elaborato. Grazie a Marta Blumi Tripodi, giornalista brillante e persona di grande umanità.

Un grazie di cuore ai miei amici e familiari, per il loro continuo sostegno, la loro pazienza e il loro amore. In particolare voglio ringraziare mia madre e mio padre che hanno creduto fin dal primo giorno nel mio percorso sia universitario che artistico. Un ringraziamento va anche a mia sorella Federica che nonostante i suoi numerosi impegni da donna in carriera è sempre riuscita ad essere presente alle occasioni più importanti, supportandomi e aiutandomi nei momenti difficili.

Un grazie speciale a Davide, per ogni gesto di sostegno ed ogni parola di incoraggiamento che si è rivelata preziosa in questo duro, ma soddisfacente percorso.

Infine, un pensiero va a tutti coloro che, in modo diretto o indiretto, hanno contribuito alla realizzazione di questo progetto. La loro presenza, anche talvolta silenziosa, è stata fondamentale nel completare questo capitolo della mia vita.

Grazie a tutti.

BIBLIOGRAFIA

- Antolini, BM (1991). La stampa periodica dell'Ottocento come fonte per la ricerca musicologica: il «Répertoire International de la Presse Musicale». *Rivista Italiana di Musicologia*, 26 (2), 347-385.
- Barbarossa L., (2024), *Cento storie per cento canzoni*, La nave di Teseo.
- Calanca, D. (2004). *Identikit del Novecento: conflitti, trasformazioni sociali, stili di vita*. Donzelli Editore.
- Capitoni, F. (2015). *La critica musicale*. Carocci.
- Capra, M., & Rigolli, A. (2005). *La stampa ritrovata: duecento anni di periodici musicali. La divulgazione musicale in Italia oggi*, 64-85.
- Caroccia, A. (2020). La critica e la divulgazione musicale in Italia: atti della giornata di studi, Milano, Teatro alla Scala, 25 settembre 2018.
- Carrera, A. (2014). *Musica e pubblico giovanile: l'evoluzione del gusto musicale dagli anni Sessanta agli anni Ottanta*. Odoja.
- Ciminiera, F., (2015). *La musica non è scontata.*, Lulu.com.
- Cohen, H. R., & Conati, M. (1987). Le Répertoire international de la presse musicale. *Acta Musicologica*, 308-324.
- De Gennaro, L. (2022). *Pop Life*. Rizzoli.
- Eller, L. (2017). *Il giornalismo musicale nell'Italia del XIX secolo: nascita e sviluppo dei giornali musicali dal melodramma alla canzone napoletana*. Palombi Editori.
- Emanuelli, M. (2004). *50 anni di storia della televisione attraverso la stampa settimanale*. Greco & Greco Editori.
- Estero, A. (Ed.). (2021). *La cultura musicale degli italiani*. goWare & Guerini Associati.
- Fabbri, F. (2008). *24 ore su 24. Una breve storia della musica popolare* (Vol. 1, pp. 1-247). Utet.
- Hains, J. (2001). Dal rullo di cera al CD. *Enciclopedia della musica*, 10, 783-819.
- Inchignoli, M. (2023). *Musica di carta: 50 anni di riviste musicali in Italia*. LIT EDIZIONI.
- Izzo, A. (2020). *She Rocks! Giornaliste musicali raccontano*. Vololibero.
- Mazzoletti, A. (2004). *Il jazz in Italia: dalle origini alle grandi orchestre* (Vol. 1). EDT srl.
- Mele, R. L. (2020). *Scrivere di musica: Una guida pratica e intima*. Minimum Fax.

- Merolla, M. L. (2002). La musica. O della condizione giovanile. In M. Morcellini (a cura di), *Il MediaEvo. TV e industria culturale nell'Italia del XX secolo* (pp. 451-468). Carocci editore.
- Middleton, R. (1994). *Studiare la musica popolare* (Vol. 174). Feltrinelli Editore.
- Reynolds, S. (2022). *Retromania: musica, cultura pop e la nostra ossessione per il passato*, Fax minimo.
- Rigolli, A. (2005). *La divulgazione musicale in Italia oggi: atti del convegno, Parma, 5 e 6 novembre 2004*. EDT srl.
- Rigolli, A., & Russo, P. (Eds.). (2007). *Il suono riprodotto: storia, tecnica e cultura di una rivoluzione del Novecento: atti del convegno annuale del Laboratorio per la divulgazione musicale: Parma, 10 e 11 novembre 2006* (Vol. 23). EDT srl.
- Savonardo, L. (2017). *Pop music, media e culture giovanili: dalla beat revolution alla bit generation*.
- Sibilla, G. (2003). *I linguaggi della musica pop*. Milan: Bompiani.
- Sibilla, G. (2006). *L'industria musicale* (Vol. 2006). Carocci Editore.
- Sibilla, G. (2024). *L'industria della canzone*. Gius. Laterza & Figli Spa.
- Silingardi, C., (2019). Percorsi musicali negli anni Settanta. *Clionet. Per un senso del tempo e dei luoghi*, 3, 148-166.
- Tomatis, J. (2018). 1956: Rock and roll e violenza in Italia. *Criminocorpus. Revue d'Histoire de la justice, des crimes et des peines*, (11).
- Vita, V., & Monti, G. (2019). *Musica solida: storia dell'industria del vinile in Italia*. Miraggi.
- Vv, A. (2014a). *Bit generation. Culture giovanili, creatività e social media: Culture giovanili, creatività e social media*. Franco Angeli.
- Zaccagnini, G. (2022). *Una storia dilettevole della musica: insulti, ingiurie, contumelie e altri divertimenti*. Marsilio Editori spa.
- Zanchini, G. (2013). *Il giornalismo culturale*. Carocci

SITOGRAFIA

1. <https://anpigrugliasco.it/2020/06/28/30-giugno-1960-la-lotta-antifascista-di-genova/>
2. <https://a-zpress.com/riviste-musicali-50-anni-di-storia-italiana/>

3. <https://catalogo.beniculturali.it/approfondimento/la-storia-della-registrazione-del-suono-i-protagonisti/il-grammofono-emile-berliner>
4. <https://cirpem.lacasadellamusica.it/>
5. <https://ilmanifesto.it/il-rock-non-e-una-musica-per-giovani>
6. <https://ilpensierostorico.com/intervista-a-david-fiesoli/>
7. <https://kasbah.altervista.org/la-musica-dei-ruggenti-anni-90/>
8. <https://lecosimo.it/2018/03/19/la-cultura-giovanile-degli-anni-60/>
9. <https://lultimathule.wordpress.com/>
10. <https://siing.net/la-figura-del-critico-musicale-partendo-dalle-origini/>
11. <https://stampamusicale.altervista.org/index.htm>
12. <https://storicamente.org/sessantotto-casilio> link10
13. <https://tg24.sky.it/spettacolo/musica/approfondimenti/rock-around-the-clock-storia-canzone>
14. <https://umanisticnews.wordpress.com/2013/03/26/permusica-periodici-musicali-del-novecento/>
15. <https://wannenesgroup.com/lots/616-650-opera-gazzetta-musicale-di-milano-milano-ricordi-1855-1862/>
16. <https://web.uniroma1.it/museofisica/fonografo-di-edison>
17. <https://www.9colonne.it/39970/il-fonografo-di-edison-l-antenato-del-cd>
18. <https://www.archivioricordi.com/>
19. <https://www.audioreview.it/>
20. <https://www.barbadillo.it/106711-nascita-e-declino-della-terza-pagina-nei-quotidiani/>
21. <https://www.culturedeldissenso.com/provo/>
22. <https://www.cultweek.com/popster/>
23. <https://www.digitalarchivioricordi.com/>
24. <https://www.ilpost.it/2019/12/06/altamont-rolling-stones/>
25. <https://www.ilpost.it/2024/06/06/storia-di-rumore-rivista/>
26. <https://www.iltascabile.com/linguaggi/riviste-musicali-italiane/>
27. https://www.infinite-jest.it/il-giornalismo-musicale-e-il-suo-ruolo-narrativo-intervista-a-carlo-bordone/?doing_wp_cron=1738595685.1463789939880371093750
28. <https://www.internetculturale.it/it/913/emeroteca-digitale-italiana>
29. <https://www.linearossage.it/genova-30-giugno-1960/>
30. <https://www.marieclaire.it/attualita/gossip/a42092839/musica-anni-90/>

31. <https://www.mentisommerse.it/2018/11/22/esclusiva-il-giornalismo-musicale-e-limportanza-sociale-della-musica-intervista-a-dan-epstein/>
32. https://www.musicaememoria.com/riviste_musicali_anni_60.htm
33. <https://www.novecento.org/dossier/italia-didattica/le-canzone-del-lungo-dopoguerra-1946-1958/>
34. <https://www.patriaindipendente.it/servizi/28-giugno-1960-genova-e-la-scintilla-antifascista/>
35. <https://www.primaedicola.it/news/dischi-in-vinile>
36. <https://www.radiomontecarlo.net/news/musica/1361065/jazz-le-origini.html>
37. <https://www.remusic.it/IT/Breve-storia-del-disco-1d20a800>
38. <https://www.ricordi.com/it-IT/>
39. <https://www.rockol.it/news-688790/rock-around-the-clock-la-canzone-che-cambio-la-storia-della-musica/688791>
40. <https://www.rollingstone.it/musica/ernesto-assante-il-giornalismo-musicale-comera-e-come-vorremmo-che-fosse/871346/>
41. <https://www.senzatregua.it/2014/06/30/le-giornate-di-genova-il-30-giugno-del-1960/>
42. <https://www.stateofmind.it/2017/10/psicologia-rock-adolescenza/>
43. <https://www.stilemillelire.com/musica-cultura-jazz-storia-genere-principali-protagonisti/>
44. <https://www.suono.it/>
45. <https://www.treccani.it/>
46. [https://www.treccani.it/enciclopedia/editoria-e-giornalismo_\(L'Unificazione\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/editoria-e-giornalismo_(L'Unificazione)/)
47. [https://www.treccani.it/enciclopedia/grammofono_\(Enciclopedia-Italiana\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/grammofono_(Enciclopedia-Italiana)/)
48. [https://www.treccani.it/enciclopedia/il-rock-n-roll_\(Storia-della-civilt%C3%A0-europea-a-cura-di-Umberto-Eco\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/il-rock-n-roll_(Storia-della-civilt%C3%A0-europea-a-cura-di-Umberto-Eco)/)
49. [https://www.treccani.it/enciclopedia/jazz_\(Enciclopedia-dei-ragazzi\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/jazz_(Enciclopedia-dei-ragazzi)/)
50. [https://www.treccani.it/enciclopedia/strumenti-meccanici-e-fonografo-di-edison_\(Storia-della-civilt%C3%A0-europea-a-cura-di-Umberto-Eco\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/strumenti-meccanici-e-fonografo-di-edison_(Storia-della-civilt%C3%A0-europea-a-cura-di-Umberto-Eco)/)
51. <https://www.treccani.it/vocabolario/juke-box/>