

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

Facoltà di Scienze Politiche

**LA STAMPA POP-ROCK E LA CONDIZIONE
GIOVANILE IN AMERICA E IN ITALIA (1956-1977)**

Relatore: Chiar.mo Prof. Ada Gigli MARCHETTI

Correlatore: Chiar.mo Prof. Roberto CHIARINI

**Tesi di Laurea di:
Lorenzo BARBIERI
Matr. Nr. 513395**

Anno Accademico 2000/2001

*Ai miei genitori, che hanno vissuto
il '68, ma non il rock.*

Ai miei quattro splendidi nonni

Indice

Introduzione.....	6
Primo Capitolo AMERICA	Errore. Il segnalibro non è definito.
1. <i>Definizione di musica e cultura “pop-rock” .</i>	<i>Errore. Il segnalibro non è definito.</i>
2. <i>“Rock Around the Clock”</i>	<i>Errore. Il segnalibro non è definito.</i>
3. <i>“British Invasion”</i>	<i>Errore. Il segnalibro non è definito.</i>
4. <i>Controcultura, stampa underground e giornalismo rock.....</i>	<i>Errore. Il segnalibro non è definito.</i>
Secondo Capitolo ITALIA	70
1. <i>Il tuo bacio è come un rock.....</i>	<i>70</i>
2. <i>Boom e malessere: le riviste giovanili e i fogli beat.....</i>	<i>78</i>
3. <i>Dal ‘68 al ‘77: arrivano i primi giornali di musica pop-rock.....</i>	<i>93</i>
Conclusioni	119
Intervista a Riccardo Bertoncelli	126
Bibliografia.....	153
Periodici.....	Errore. Il segnalibro non è definito.
Discografia.....	Errore. Il segnalibro non è definito.
Videografia e Linkografia.....	167

Desidero esprimere riconoscenza a tutti quelli che mi hanno aiutato a sviluppare questo lavoro.

Per la loro disponibilità Carlo Villa, Alessandro Robecchi, Guido Giazzi, Marco Denti e, in particolare, Riccardo Bertoncelli. Per le illustrazioni il mio amico Mauro Madrigali. Alessandra Fossati della Biblioteca Fernanda e Riccardo Pivano per la sua gentile collaborazione.

Inoltre, la Prof.ssa Marchetti, che mi ha sostenuto permettendomi di fare una ricerca piuttosto “sui generis” e il Prof. Chiarini.

Ancora vorrei ringraziare la mia famiglia, tutti gli amici e, in special modo, Francesca.

Per ultimo vorrei ricordare che questa tesi, frutto della mia passione per la musica rock, non sarebbe stata immaginabile senza i dischi che hanno accompagnato la mia vita. Grazie, dunque, a Bruce Springsteen, Lou Reed, Leonard Cohen, Bob Dylan, i Beatles, i Rolling Stones e chi più ne ha più ne metta...

*Because something is happening here
But you don't know what it is
Do you, Mister Jones?*

(Perché qui sta accadendo qualcosa
Che lei non sa vedere
Signor Jones, non le pare?)

Bob Dylan, Ballad of a thin man (1965)

Introduzione

In questo lavoro ho cercato di ricostruire quelli che sono stati i principali mutamenti nell'ambito del giornalismo musicale americano e italiano in un arco di tempo che va dagli anni Cinquanta agli anni Settanta, riallacciando il discorso ad una storia, inevitabilmente sintetizzata, ma ricca di spunti, della condizione giovanile. Inoltre, attraverso una comparazione fra la nostra stampa e quella statunitense, ho tentato di rimarcare le differenze e le similitudini.

La scelta di indicare i giornali, le riviste e le *fanzine* qui considerate con il termine omnicomprensivo di “stampa pop-rock” è dovuta al fatto che in italiano non vi è, a mio parere, un modo univoco e inequivocabile di definire l'insieme di pubblicazioni di argomento culturale sulla musica pop-rock, i cui confini ho tentato di definire nel paragrafo introduttivo. Viceversa, non avrei avuto questa difficoltà se fossi stato uno studente inglese o americano. Il termine *music press* usato nel contesto anglosassone, infatti, sembra non lasciare dubbi da questo punto di vista, come testimonia ampiamente il recente libro di Paul Gorman¹ sulla stampa musicale americana e inglese. Un'ulteriore precisazione: sia per motivi di opportunità storica, sia per motivi “stilistici”, ho più volte preferito l'utilizzo della singola voce *rock* (meno spesso *pop*) rispetto a *pop-rock*, senza che tale scelta inficiasse, mi sembra, il significato culturale della tesi. Ora, ecco alcune considerazioni riassuntive.

¹ P. GORMAN, *In Their Own Write. Adventures in the Music Press*, Sanctuary Publishing, London, 2001.

La musica rock nacque negli anni Cinquanta in America come risultato della mescolanza delle due tradizioni più “classiche” della musica popolare americana, il *blues* di matrice nera e il *country* di provenienza bianca.

Una delle particolarità essenziali del *rock ‘n’ roll*, come venne denominato per il tipo di movimento che esprimeva chi lo ballava, è che esso rispondeva in modo concreto ad un preciso mutamento sociale, cioè quello che vedeva emergere la figura del giovane da un livello di secondo piano ad uno da protagonista. A partire dagli anni Cinquanta, infatti, la disponibilità economica, il maggior benessere complessivo delle società occidentali e quindi l’accresciuta indipendenza economica sia dei giovani operai che degli studenti furono posti subito in relazione, con l’affermarsi di questa nuova musica. Pur essendo di origine statunitense, il fenomeno della musica rock incominciò a dilagare in mezzo mondo, Italia compresa. Tutto ciò non senza destare la preoccupazione degli adulti, acuita dalla evidente presa simbolica sulla sfera sessuale che quella musica, così accentuata ritmicamente e dal suono così “sporco”, conteneva.

Ad ogni modo il *rock ‘n’ roll* non tardò a mostrare la sua caratteristica ambivalenza di fondo. Se da un lato sembrava che fosse creato per dare voce in maniera autentica ai bisogni e all’espressione della gioventù, che era ormai ritenuto il suo pubblico “naturale”, dall’altro esso si prefigurava come una parte dell’industria del tempo libero che faceva leva sul potere d’acquisto e sui desideri d’identificazione dei giovani. Le *star* del rock e del pop, una su tutte Elvis Presley, incominciarono ad infiammare l’immaginario collettivo di migliaia di *teenagers*. Gli allora cosiddetti *teenyboppers*² erano il gruppo che meglio sintetizzava questo tipo di pubblico. Furono loro i maggiori acquirenti dei giornali di costume

² Termine caduto in disuso che indica un giovane di età tra i 9 e i 14 anni (soprattutto di sesso femminile) che stravede per la musica più famosa e i gruppi che la fanno e che segue l’ultima moda in fatto di vestiti.

musicale che dal 1956 in avanti invasero il mercato. L'obiettivo che questo tipo di riviste si poneva era, piuttosto che parlare di musica, quello di raccontare gli idoli musicali (i *teen idols*) attraverso foto e storie inedite.

La più famosa di queste riviste si chiamava (e si chiama tuttora) «16 Magazine» (1957). Fu diretta per circa un ventennio (1958-1975) dalla giornalista Gloria Stavers, vero personaggio di culto nell'ambito del costume e della cultura americana degli anni Sessanta.

La rivista-organo dell'industria discografica «Billboard», dal canto suo, rappresentava meglio di qualunque altra pubblicazione la prospettiva commerciale della cultura musicale degli anni Cinquanta. Forte di una lunghissima storia editoriale che resiste tutt'oggi (era nata nel 1894), fu condotta dal 1943 al 1973 dall'editore musicale Paul Ackerman, insieme a personaggi quali Jerry Wexler. Quest'ultimo ebbe il merito, fra le altre cose, di rendere possibile, in un contesto ancora fortemente razzista, di cambiare la definizione della musica afro-americana da “*Race Records*” a “*Rhythm & Blues*”. Ad ogni modo, la caratteristica nuova di questo giornale fu quella di seguire la musica dal punto di vista delle *charts*, delle classifiche settimanali e mensili. Ciò significava, per la prima volta, fornire un'informazione sulla musica pop-rock, ma in base al mero successo commerciale e non (almeno non sempre) a quello artistico della musica.

L'ondata di musica pop-rock britannica dell'inizio degli anni Sessanta, di cui i Beatles e i Rolling Stones furono gli esponenti principale, rafforzò ulteriormente questo panorama.

Solo a partire dagli anni Sessanta l'indipendenza di tipo economico del giovane comincia a tradursi in un'autonomia di tipo culturale. Alla cultura del *teenager*, elemento preponderante della cultura giovanile dalla metà degli anni Cinquanta ai primi anni della decade successiva, si affiancano nuovi modi di interpretare i bisogni e la realtà da parte dei giovani. Si

tratta di visioni del mondo che, passando da una sorta di insoddisfazione generale nei confronti della società e da un conflitto aperto, prima vissuto in maniera latente, verso la “generazione dei padri” arrivano a sfociare in vere e proprie rivendicazioni sociali e politiche.

Dalla metà degli anni Sessanta, infatti, sono molti i ragazzi e le ragazze, ormai consci dei propri mezzi, che imprimono un’accelerazione, attraverso i movimenti collettivi e le correnti culturali da loro espresse, ai processi di cambiamento della società.

Nello stesso arco di tempo e in modo diverso gli stessi Beatles, i Rolling Stones e l’americano Bob Dylan contribuiscono, insieme a molti altri musicisti, alla maturazione della musica pop-rock elevandola dal *cliché* di musica da ballo o di evasione al rango di musica con valenze culturali, artistiche e letterarie, diventando allo stesso tempo vere icone della cultura giovanile di tutto il mondo occidentale. In questo passaggio l’oggetto privilegiato dell’appassionato di musica non è più il 45 giri simbolo degli aspetti commerciali del rock, ma il 33 giri, cioè il luogo della nuova creatività.

Soprattutto negli Stati Uniti, il rock, connotandosi sempre più ideologicamente, si compenetra in un fertile rapporto dialettico con la cultura giovanile. In questo paese la contestazione all’interno dell’università (Berkeley, 1964) e le battaglie per i diritti civili che spianano la strada all’era dei movimenti giovanili, si sviluppano in un contesto in cui la musica pop-rock gioca un ruolo importante. Questo fertile terreno di scontro politico e sociale favorisce la nascita di numerosi livelli di produzione artistica e intellettuale.

Dal punto di vista della carta stampata nasce un vero e proprio movimento culturale organizzato - la cosiddetta stampa *underground* - la quale, avversa al potere costituito, sostiene le cause dei nuovi gruppi sociali

all'interno della cultura giovanile e la musica rock come base di questa cultura.

Questa stessa musica, attraverso le varie contaminazioni con i generi tradizionali (*roots music*), con la *black music*, la sperimentazione psichedelica e l'avanguardia si evolve, riacquistando, dopo una fase leggermente declinante, vigore e credibilità. È il periodo in cui vengono organizzati memorabili e acclamati *festival* pop-rock, fra i quali spiccano quello di Monterey (1967) e di Woodstock (1969).

Nel 1966 motivati e supportati dai metodi editoriali *underground*, da un pubblico giovanile sempre più esigente di conoscere la "propria musica" e, soprattutto, dalla passione nel rock visto come cultura e non solo come forma di divertimento, nascono i primi giornali di musica pop-rock. In un primo momento si tratta di *fanzine*, pubblicazioni amatoriali e ciclostilate prodotte da piccole comunità di *fans*, allo scopo di diffondere notizie, approfondimenti e scambi d'opinione su argomenti non considerati, o trattati marginalmente dalla stampa ufficiale. «Crawdaddy!» di Paul Williams e «Mojo Navigator» di Greg Shaw, entrambi usciti nel 1966, ne furono i primi esempi. Il giornale di Paul Williams, però, riesce dopo pochi numeri ad orientarsi in una direzione diversa ed inedita rispetto al modello *fanzine*. Attraverso articoli in forma di saggio, oltre alle recensioni dei dischi (strumento essenziale di qualsiasi giornale musicale per guidare il lettore nelle sue scelte di acquisto) e avvalendosi della collaborazione di altri collaboratori, fra i quali il giovane Jon Landau (futuro produttore di Bruce Springsteen), diventa il primo giornale serio di critica pop-rock e arriva, intorno al 1968, ad una circolazione di venticinquemila copie.

Dopo circa un anno e mezzo, nel novembre del 1967, Jann Wenner fonda a San Francisco il quindicinale «Rolling Stone». Questa pubblicazione si porrà come obiettivo editoriale la musica rock e ogni altro

aspetto della cultura giovanile. Tale formula ne farà senza dubbio il giornale più popolare (nel 1971 realizza una tiratura di duecentocinquantamila copie) della storia della stampa musicale. Inoltre si potrà avvalere nel tempo delle firme dei più prestigiosi giornalisti e studiosi del rock. Fra i gli altri vi scrissero Greil Marcus, Jon Landau, Ben Fong-Torres, Lester Bangs, Chet Flippo, Dave Marsh. La sua “forza” è stata anche di aver capito per tempo che esisteva una frattura tra l’ideologia del rock di cui parlava la stampa *underground* e le esigenze promozionali dell’industria discografica, un’industria che cominciava finalmente a rendersi conto dell’esistenza di un nuovo mercato e della necessità di trovare canali idonei con l’obiettivo di raggiungerlo. Questa disincantata lucidità, in contrasto con chi vedeva il rock come una cultura anti-sistema, permise al giornale di occupare una posizione centrale nella stampa del settore.

Un'altra rivista storica, «Creem», uscì a Detroit nel 1969 per la volontà dell’editore Barry Kramer e fu diretta *de facto* da Dave Marsh. Dal taglio dissacrante e creativo, «Creem» diventò il luogo preferito dei “talentuosi” del giornalismo musicale, fra cui va ricordato il giornalista di culto Lester Bangs.

Nella situazione italiana, in cui il rock non si configura, almeno fino agli anni Settanta, come una forma di espressione giovanile autoctona, ma come prodotto culturale importato, i giornali musicali italiani hanno un’origine ed una evoluzione più lenta.

Negli anni Cinquanta, in Italia, il *rock ‘n’ roll* costituisce una moda passeggera. Nei dieci anni successivi l’interesse per la musica *beat* inglese, pur trovando molte imitazioni sul piano musicale, non è sufficiente a concretizzare una vera attività culturale. Le riviste giovanili di costume musicale come «Ciao Amici» (’63) e «Big» (’65), pur

cogliendo in ritardo la presenza di un pubblico di lettori *teenagers* simile a quello americano, testimoniano infatti una propensione molto relativa e superficiale nei confronti della musica pop-rock. Dal canto suo nulla di più interessante produce l'ambiente *underground* italiano degli anni Sessanta a parte qualche piccola pubblicazione edita a cura di gruppi del movimento *beat*.

Anche durante i primissimi anni della contestazione studentesca l'interesse per il rock appare sbiadito e transitorio.

È solo nel corso degli anni Settanta che si sviluppa un contesto produttivo autoctono di musica pop-rock e, di conseguenza, un crescente bisogno di informazione storica e critica. Inoltre, con il 1970 la discografia italiana inizia a pubblicare con regolarità i dischi dei gruppi anglo-americani, anche quelli fino ad allora di difficile reperibilità e il mercato, seguendo la tendenza ormai già da tempo diffusa in tutto il mondo, si sposta dai 45 ai 33 giri.

Dai primi anni Settanta la controcultura italiana e la sinistra extraparlamentare, anche in relazione ai disordini scoppiati durante i primi concerti rock tenutisi nel nostro paese, organizzano e producono eventi musicali e culturali "alternativi", quali ad esempio i grandi raduni, sulla scia di Woodstock, di musica pop. Ciò mise in evidenza da subito il ruolo fortemente politicizzato e ideologico che la cultura pop-rock avrebbe avuto all'interno della cultura giovanile italiana di quel decennio. E, di conseguenza, il forte scollamento fra il pubblico e l'organizzazione dell'industria discografica. Ad ogni modo anche da noi in quel periodo la stampa musicale comincia a prendere forma.

Nel 1969 era nato «Ciao 2001», che però rimaneva un ibrido fra un giornale di costume musicale e uno di critica. Sempre nello stesso anno vedeva la luce la prima *fanzine* ciclostilata in proprio a Novara da

Riccardo Bertoncelli cioè «Blues Anytime», cui fecero seguito, ad opera dello stesso autore, «Pop Messenger Service» (in collaborazione con Paolo Carù) e, nel 1972, «Freak» che durò fino al 1974.

Il 1972 vide la nascita (e la morte) del periodico milanese dalla originalissima veste grafica «Get Ready», curato da Barnaba Fornasetti e Ines Curatolo.

Nel 1973 uscì per la prima volta «Muzak» giornale diretto da Giaime Pintor con la collaborazione di Antonino Antonucci Ferrara e di Lidia Ravera. Questa pubblicazione voleva trattare di musica in tutte le sue sfaccettature (pop, rock, *jazz*, tradizione *folk* e canzone politica), ma aveva anche l'ambizione (simile come intento a quella di «Rolling Stone»), di diventare un “oggetto generazionale”, cioè di riuscire a penetrare nella cultura del movimento e in quella giovanile in generale. La sua breve (1973-1976) e confusa esistenza, fra diversi cambi di redazione e interruzioni, testimoniò il fallimento di questo tentativo editoriale.

«Gong», “mensile di musica progressiva”, nacque a Milano l'anno successivo. Diretto da Antonino Antonucci Ferrara, ma concretamente portato avanti dal caposervizi Peppo Delconte, il giornale ebbe a disposizione una redazione compatta e di qualità: Riccardo Bertoncelli (che nel frattempo aveva dato alle stampe il primo libro di musica pop-rock italiano³), Marco Fumagalli, Giacomo Pellicciotti, il fotografo Roberto Masotti e il grafico Mario Convertino. Il punto di vista un po'elitario di «Gong» fu quello di seguire nuove strade per la comprensione e la critica della musica nella sua complessità, in un modo originale e pungente. Pur essendo partito molto bene (toccò, infatti, tirature intorno alle trentamila copie) resse soltanto fino al 1978, confermando con ciò le difficoltà di fare un solido giornale musicale nel

nostro paese. Nel 1977 uscì «Il Mucchio Selvaggio» in una veste grafica professionale, ma dai contenuti dichiaratamente a-politici e, almeno inizialmente, amatoriali. Evidentemente, dopo una lunga fase in cui il rock era stato vissuto dalla cultura giovanile in chiave ideologica, questo tipo di rivista personificava il desiderio del pubblico di avere informazioni e recensioni musicali depurate da qualsiasi tipo di discorso che andasse al di là della musica per se stessa.

Per quel che riguarda le fonti ho attinto da diversi campi: da libri di storia della musica a saggi sociologici sul rock e sulla cultura giovanile, da testi sul costume musicale e giovanile a, naturalmente, i periodici stessi indicati nell'elenco alla fine del lavoro. Inoltre, per integrare la ricerca sulla stampa pop-rock italiana povera e lacunosa di fonti di riferimento, mi sono avvalso di una intervista fatta a un protagonista dell'editoria musicale dell'epoca, Riccardo Bertoncelli.

Di particolare aiuto, inoltre, mi sono stati, per quanto concerne la storia della stampa musicale americana, *La Sociologia del rock* di Simon Frith e il libro di Paul Gorman citato in apertura e, per quel che riguarda la cultura *underground* americana e la stampa musicale i libri e i periodici rinvenuti presso la Biblioteca Riccardo e Fernanda Pivano.

Per l'analisi delle culture giovanili italiane di fondamentale apporto è stato il saggio di Alessandro Cavalli e Carmen Leccardi inserito nel secondo volume terzo tomo della *Storia dell'Italia Repubblicana* di Einaudi. Inoltre, sul rapporto fra movimenti e cultura giovanile ho trovato di utile approfondimento il testo di Peppino Ortoleva *Saggio sui movimenti del 1968 in Europa e in America*. Sulla controcultura e sulla stampa *underground* italiana mi sono spesso riferito al libro di Pablo Echaurren e Claudia Salaris *Controcultura in Italia 1966-1977*.

³ R. BERTONCELLI, *Pop Story. Suite per consumismo e contraddizioni*, Arcana Editrice, Roma, 1973.

Primo Capitolo

AMERICA

1. Che cosa intendo parlando di musica e cultura “pop-rock”?

Dal punto di vista etimologico *rock* risulta essere l'accorciativo della parola *rock and roll* (dall'inglese; propriamente “dondola e rotola” riconducibile al tipo di movimento che esprimeva chi lo ballava), ovvero quel genere musicale d'origine nordamericana derivato dal *rhythm and blues* e basato sul ritmo binario del *boogie* che al suo sorgere, negli anni Cinquanta segnò una rottura con lo stile melodico in voga a quei tempi. Popolarissimo anche come ballo, fu il primo esempio di musica giovanile.

A partire dagli anni Sessanta arricchendosi di nuove sonorità e di varie “contaminazioni” culturali (dalla *folk music* al *beat* inglese per esempio), il rock ‘n’ roll, che inizia ad essere denominato semplicemente *rock*, si trasforma in un genere complesso e variegato tanto da non essere più identificabile strettamente con lo stile (dall'uso della voce alle tematiche, etc.) che lo contraddistingueva e con il contesto da cui era scaturito.

E' proprio da questo periodo che questa nuova musica, ma sarebbe più giusto dire “attitudine musicale” proprio per sottolineare il carattere di

propensione storica alla contaminazione con altri generi e stili musicali, comincia a maturare i propri frutti dando vita ad una numerosa serie di filoni.

*Country rock, folk rock, hard rock*¹ sono solo alcune delle terminologie che corrispondono a suoni altrettanto originali.

Solitamente, si considerano i generi “puri” come il *blues*, il *country*, il *folk*, affini al rock, essendo stati una parte integrante e fondamentale della sua storia.

Un discorso a parte merita il termine *pop* e quello più generale *popular music*.

La critica musicale² e la saggistica prendono in considerazione varie accezioni: «Per ciascuno di noi, dunque, la parola *popular music* assume un valore diverso [...]. Noi italiani la chiamiamo “musica leggera”; ed anche per gli inglesi il pop può essere *light music*. Entrambe le definizioni vogliono denotare un tipo di musica che di per sé non pone problemi, “leggera” appunto, e che si contrappone alla musica “seria” o “colta”. L’aspetto economico è messo invece in risalto dalla definizione “musica di

¹ Aprendo un piccolo inciso, si deve menzionare il fatto che è sempre stato un vezzo peculiare della critica musicale di coniare, nell’ambito delle sonorità emergenti e delle scene musicali, una serie pressoché illimitata di nomi, generi ed etichette.

A volte questo atteggiamento estremamente classificatorio è servito a comprenderne lo sviluppo, ma in altri casi ne ha reso un po’ sterili e ambigui i significati espressivi e musicali.

² Qui non si intende critica musicale in senso lato, bensì critica rock o affine.

In realtà questa specificazione non ha un valore assoluto perché, come si vedrà più avanti, alcuni periodici che prendo in considerazione dedicano ampio spazio al *jazz*, all’*avanguardia* e persino alla *classica*.

Ad ogni modo, per chiarezza espositiva, è corretto precisare subito che alla parola *musica* e alle sue derivazioni non si deve dare un valore estensivo, bensì limitato alla sfera di cui fornisco, pur se in modo sintetico, le proporzioni in questo paragrafo e nei successivi. Nel caso dovessi indicare un altro ambito lo specificherò (es. *musica jazz*).

consumo”: «La definizione “musica di consumo” trova, da qualche anno una larga utilizzazione (spesso con esplicita o sottintesa intenzione limitativa o denigratoria) per indicare, grosso modo, quella che prima era detta “musica leggera”. Cioè quella produzione musicale destinata a una fruizione di massa realizzata (o meglio confezionata) con prevalenti intenzioni di profitto». Stretto è, infatti, il legame tra *popular music* e consumo»³.

Alla domanda se anche il rock appartenga alla *popular music*, Chiara Santoianni scrive: «Vi sono due modi di intendere il termine *popular music*: uno è più ristretto e lo considera solo un preciso genere musicale: il pop, appunto, attribuendogli un senso più leggero ed effimero rispetto al rock. E’ pop, dunque, solo la musica da classifica, sono pop solo le canzoni che affollano la *top 40* o il *Superclassifica Show*.

La seconda accezione considera invece *popular music* tutto ciò che non rientra nell’ambito della musica classica, impegnata, colta, seria. E’ questo il significato attribuito al pop dalla maggior parte delle persone e include non solo il rock ma anche il *soul*, il *reggae*, il *country* e così via»⁴. Quest’ultimo significato mi pare efficace poiché, pur restando la connotazione negativa e pregiudiziale fra musica seria e leggera, conferisce alla *popular music* un ruolo di contenitore di stili e generi anche diversissimi in certi casi, ma che hanno sovente familiarizzato con lo stesso pubblico: « [...] meglio sarebbe parlare di rock, ma la definizione di pop, per la sua ambiguità e duttilità, viene generalmente preferita da critici e studiosi in quanto può inglobare fenomeni che pur non derivando più o meno direttamente dal *rock’n’roll*, come il rock, coinvolgono lo stesso

³ C. SANTOIANNI, *Popular Music e comunicazioni di massa*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1993, pp. 7-8.

pubblico ad esso interessato»⁵. Il concetto di *popular music* è, oltre a ciò, spesso abbinato a quello di musica di massa. Quest'ultimo insieme tende a rappresentare l'interesse per le caratteristiche della musica pop che fanno parte della cosiddetta *cultura di massa*.

Un'altra questione è quella delle mode linguistiche. Ad esempio, negli anni '50 il pop rappresentava la tradizione conservatrice della musica popolare rispetto al rock che era il nuovo spirito giovanile. Dalla fine degli anni '60 questo rapporto mutò. Il pop venne recepito, soprattutto in Europa, come un mondo musicale ricco di dimensioni e più vicino alla cultura giovanile e, quindi, più *à la page*.

Un altro punto di vista abbastanza diffuso è quello in cui il pop viene generalmente associato alle canzoni in cui sono prevalenti gli aspetti melodici, mentre il rock viene distinto per il predominio dei suoi accenti ritmici.

Sicuramente si potrebbe andare avanti per molto tempo nel tentativo di definire i contorni di pop e rock e un possibile terreno comune. In effetti è facile pensare come le varie attribuzioni riferite a queste parole siano cambiate e continuino a mutare a seconda degli anni che si considerano o dell'uso che la società ne ha fatto o, attualmente, ne fa.

Il motivo è legato a tanti fattori: dalle trasformazioni della musica in generale (si pensi ai contributi effettivamente innovativi che l'utilizzo dell'elettronica ha prodotto), che delineano l'avvicendamento di generi praticamente originali (come il *rap*, il *drum'n'bass*, la *jungle*) con caratteristiche sempre più estranee dai suoni tradizionali e la conseguente apertura a nuove classificazioni, al tipo di impostazione assunto di fronte al

⁴ Ivi, pp. 8-9.

problema da studiosi e giornalisti, alle diverse composizioni del suo pubblico⁶.

Dunque, se le varie implicazioni artistiche, ideologiche, semantiche o sociologiche non permettono di dare una definizione totalmente esatta, mi pare utile prenderne visione e cercare il luogo che, anche simbolicamente, può essere rappresentativo.

In quest'ottica parlo di pop-rock, il binomio costituito da i due termini più "forti", maggiormente usati nei vari ambiti. Al di là dei generi veri e propri esiste un sentire comune, che spesso ha incluso in alcuni periodici anche musiche come il jazz e la contemporanea, ascrivibile al termine più generale "musica", ma che trova in quel accoppiamento un suo valore sociale e storico e quindi una sua riconoscibilità.

In relazione a questo universo simbolico, molto è stato scritto pensato, criticato.

La complessità delle connessioni del pop-rock con i processi industriali (dalla distribuzione alla promozione su larga scala della musica stessa), con il mondo dei *mass media* di cui è stato sovente un tramite di promozione commerciale, raramente uno stimolo culturale, lo hanno avvicinato al concetto di arte di massa; dal canto suo la critica più attenta ai risvolti musicologici ed estetici o a quelli politico-sociali ne ha evidenziato in alcune circostanze le affinità con l'arte folk, popolare, in altre con la cosiddetta arte dotta⁷. Sono poi state molto frequenti le occasioni,

⁵ D. CAROLI, *I festival pop: la grande illusione*, in: AA.VV., *L'arcipelago pop. La musica pop e le sue relazioni con la cultura alternativa e la questione giovanile*, Roma, Arcana Editrice, 1977, p. 8.

⁶ A quest'ultimo proposito è utile consultare, per farsi un'idea del rapporto tra musica e pubblico giovanile in Italia, il saggio di A. CARRERA, *Musica e pubblico giovanile. L'evoluzione del gusto musicale dagli anni sessanta ad oggi*, Milano, Feltrinelli, 1980.

⁷ Sull'argomento "rock come arte folk o arte dotta" cfr.: C. BELZ, *La storia del rock* (tit. orig.: *The Story of Rock*), Milano, Mondadori, 1975, pp. 3-12.

soprattutto nei risvolti storici e sociologici, in cui lo si è considerato come un fenomeno ad appannaggio della sola popolazione giovanile.

Ecco, per capire quale senso possa avere parlare di una musica o di una cultura pop-rock è necessario riferirsi alla quantità di cose che sono state scritte in merito e al loro indirizzo analitico, ma soprattutto, perché è di musica, di note, di persone che in fondo si parla, bisogna pensare a una storia dei dischi (visto come l'oggetto privilegiato di questo patrimonio), degli artisti e delle loro idee.

2. “Rock Around the Clock”

Il *rock'n' roll*, e tutto quello che ne è in qualche modo derivato sul piano artistico, è stata una delle manifestazioni umane più popolari e pervasive del Ventesimo secolo, che non ha influenzato solamente il mondo delle sette note, ma anche la società e la cultura di moltissimi paesi.

La sua comparsa, in genere, viene attribuita al biennio 1954/'56.

In quel periodo l'offerta di musica leggera americana era ancora divisa in tre campi: il *pop* (di cui l'esempio classico era la *pop song*, o canzone sentimentale), il *country and western*, e il *rhythm and blues*.

Fra questi tre ambiti il *pop* manteneva una netta predominanza: «All'inizio degli anni Cinquanta le classifiche di vendita negli Stati Uniti erano dominate dal *pop* di Frank Sinatra e Perry Como, di Patti Page e Tony Bennet, di tutta una serie d'artisti, in maggioranza bianchi, la cui musica presentava caratteristiche omogenee. Si trattava di una musica scritta e suonata per gli adulti, i quali rappresentavano la maggior parte del mercato. Quest'ultimo era dominato dalle maggiori case discografiche, la Columbia, la Capitol, la Mercury, la Decca e la RCA. Gli artisti che desideravano raggiungere il grande pubblico dovevano obbligatoriamente cercare di incidere per queste case discografiche adattando la loro espressione musicale agli stili omologati dalle stesse»⁸.

Dall'altro canto il *rhythm and blues* era pensato e venduto per il pubblico di colore e fino al 1949 portava ancora il marchio socialmente ghettizzato di “*race records*” ovvero “dischi etnici”. Questo ultimo aspetto ne limitava l'accesso al mercato nazionale governato dalle case discografiche maggiori,

⁸ C. GENOVESE, *Rock 'n' roll, le origini di una nuova musica*, in: AA.VV., *100 dischi ideali per capire il rock*, a cura di E. GUAITAMACCHI, Roma, Editori Riuniti, 2000, p. 5.

le *majors*, che detenevano il controllo pressoché totale della produzione e della promozione attraverso gli studi di registrazione migliori e i canali informativi più influenti.

In quanto a fermenti stilistici, però, il *rhythm and blues* era indubbiamente più ricco per varietà di ritmi e di espressioni, tanto da ospitare «[...]i soavi manierismi di un Charles Brown e il rozzo e impetuoso blues chicogoano di un Muddy Waters, nonché tutto ciò che stava in mezzo a questi due estremi»⁹. Questo panorama veniva gestito da piccole etichette discografiche indipendenti, dette *indies*, ognuna generalmente specializzata in un unico stile, che avevano presso le loro scuderie pochi artisti e che riuscivano a servire soltanto un mercato prettamente locale. I pochi artisti neri, come Nat “King” Cole o gli Ink Spots, che erano riusciti a conquistarsi uno spazio per così dire “nazionale”, avevano abbracciato le sonorità del pop dei bianchi.

In una situazione non troppo dissimile come diffusione rispetto al *rhythm and blues*, versava la musica *country and western*, soltanto che questa, essendo la tradizione folk dei bianchi, aveva il privilegio del supporto industriale delle *majors* per alcuni dei suoi artisti, in più godeva di un collaudato circuito radiofonico e di esibizioni dal vivo mantenendo uniti l’assortimento di stili che variavano anche sensibilmente in relazione alla provenienza geografica.

Ad ogni modo questi “campi musicali”, come li definisce Belz¹⁰, stavano già da tempo operando delle trasformazioni nel senso di contaminazioni

⁹ B. HANSEN, *Rhythm & gospel*, in: AA. VV., *La Grande storia del rock di “Rolling Stones”* (tit. orig.: *The Rolling Stone Illustrated History of Rock & Roll*), a cura di A. DECURTIS, J. HENKE e H. GEORGE-WARREN, Milano, Arcana Editrice, 1995, p. 10.

¹⁰ C. BELZ, *La storia del rock* cit., p. 13 e seguenti.

reciproche. Anche se non è possibile chiarire nettamente i processi di influenza appare chiaramente che era soprattutto la musica folk bianca che aveva recepito molti elementi del folk dei neri: «Il *rock 'n' roll* fu inevitabile conseguenza delle interazioni sociali e musicali tra bianchi e neri nel sud e nel sud-ovest degli States. Le sue radici risultano un groviglio intricato. Alle fondamenta, la musica religiosa dei neri influenzò il blues, il blues rurale influenzò le canzoni folk dei bianchi, la musica popolare dei neri dei ghetti del nord – il blues e la musica leggera nera – influenzò il jazz e così via. Tra questi processi però il più importante fu l'influenza della musica dei neri su quella dei bianchi. Il rock non avrebbe potuto svilupparsi da una tradizione afro-americana chiusa in se stessa, ma sicuramente non si sarebbe sviluppato affatto senza gli afro-americani»¹¹.

L'importanza del contributo dei neri nel rock è ritenuto legittimamente imprescindibile, ma anche la musica portata in America dai colonizzatori europei ha avuto un suo ragguardevole peso. Basti pensare che questa «determinò la maggioranza delle forme in cui si sarebbe strutturato il materiale, vecchio e nuovo, delle canzoni popolari»¹².

Le ibridazioni e le sintesi musicali che portarono alla nascita del rock nascono proprio dal rapporto fra i due grandi ceppi della cultura popolare statunitense, europeo e afro-americano, tali scambi si sono incrementati, verosimilmente, in concomitanza con l'ascesa dell'industria discografica americana durante gli anni Venti attraverso la commercializzazione dei primi supporti fonografici (come i primi dischi di gommalacca a 78 giri, fragili e di grosse dimensioni, su cui veniva “stampata” la musica) così che: «Per la prima volta i chitarristi bianchi del Kentucky potevano ascoltare

¹¹ R.PALMER, *Origini del rock*, in: AA. VV., *La Grande storia del rock di “Rolling Stones”* cit., p. 2.

¹² Ivi, p. 3.

attentamente la musica dei *bluesman* neri del Texas, e i fantasisti dei *medicine shows* ambulanti potevano conoscere gli ultimi successi dei cabaret di New York»¹³, per poi passare al pratico 45 giri di plastica fino al cosiddetto *long-playing* (meglio conosciuto come LP o 33 giri). Ancora più significativa fu, nel 1948, l'invenzione del nastro magnetico per la registrazione. Economico, robusto e flessibile, esso apriva nuove possibilità alle tecniche di incisione: se prima un solo errore del cantante poteva rendere inutilizzabile il costoso disco di alluminio laccato su cui si registrava la voce, adesso era possibile incidere più volte un brano, fino a che i risultati non fossero stati soddisfacenti. Il nastro poteva essere tagliato e montato e vi si poteva aggiungere effetti speciali come l'eco, il missaggio e altri ancora. Esso consentiva alle case discografiche minori di produrre più dischi, spezzando in parte il monopolio della grande industria del disco.

Le innovazioni tecnologiche, dunque, contribuirono a diffondere la nuova musica, in cui confluivano sempre più le sonorità afro-americane con le loro peculiarità: la struttura blues a 12 battute¹⁴ (tre accordi che si alternano in uno schema fisso), la scala blues a cinque note invece di sette, il diverso modo di cantare e suonare, la combinazione di più ritmi, il *beat* irregolare, la visceralità, l'improvvisazione, l'immediatezza.

Nei primi anni Cinquanta il rock era già una realtà ante-litteram e molti sono i 45 giri unanimemente considerati i precursori del nuovo stile, quasi tutti di chiara matrice *rhythm and blues*. Alcune di queste produzioni¹⁵,

¹³ *Ivi*, p. 4.

¹⁴ L'altra struttura era quella della *song* stile Tin Pan Alley, l'industria musicale di New York, di grande influenza sui gusti degli Americani, che sfornava migliaia di canzoni di successo su una struttura a 32 battute ovvero sullo schema classico della "forma canzone" standardizzato dal jazz.

¹⁵ Un caso abbastanza inequivocabile, per i titoli e i contenuti, era costituito da due dischi singoli usciti in successione dei *Midnighters*: *Work with me Annie* e *Annie Had a Baby*

contenevano doppi sensi a sfondo sessuale e, dal momento che erano percepiti come contrari al buon costume e alla morale pubblica, vennero condannate da sacerdoti e disc jockey bianchi: canto sfrenato e testi spinti non rappresentavano certo alcuna novità per gli ascoltatori di colore, ma ora la musica nera cominciava a raggiungere e fare breccia presso un largo pubblico di adolescenti bianchi. Nel frattempo, per il successo che aveva come stile e per adombrarne in qualche modo i contenuti considerati indecenti, si realizzavano produzioni musicali sempre più vicine alla forma classica del *rock 'n' roll*, secondo un modello di “espropriazione” da parte dei bianchi nei confronti dei neri che, oggi, ha ormai fatto storia. Dal 1954 le canzoni del campo del *rhythm and blues* erano, sistematicamente, riprese da artisti bianchi del pop ed eseguite secondo le modalità espressive care al pubblico medio americano. Ma la sonorità che usciva da queste versioni adulterate risultava, per qualche alchimia, estranea alla maniera tradizionale. In questo senso si può affermare che il rock come forma adulterata del *rhythm and blues* venne “accettato”¹⁶ solo quando degli elementi bianchi subentrarono alla matrice nera.

A dare la definitiva consacrazione alla nuova musica ci pensarono due personaggi: Bill Haley e Elvis Presley.

Il primo incide insieme al suo gruppo, i Comets¹⁷, *Rock Around the Clock*, che diventa famoso quando venne ripubblicato in concomitanza con l’uscita del film in cui era inserito *Blackboard Jungle* nel 1955 (tit. it. *Il*

¹⁶ Si trattava, tuttavia, di un’approvazione parziale poiché da allora, fino ai giorni nostri (seppur in modo maggiormente disincantato), il sospetto infiltrato da alcuni (o la certezza) di avere a che fare con una forma espressiva oscena o volgare non si sarebbe mai affievolito definitivamente.

¹⁷ Le dimensioni ridotte dell’*ensemble* che cantava e accompagnava il solista erano una novità rispetto alle *band* tradizionali. In questo senso si può affermare che la semplicità con cui si poteva creare un gruppo rock, unita al fatto che questa fosse un tipo di musica extra-accademica quindi più accessibile, avrebbe assicurato la popolarità futura del genere.

seme della violenza)¹⁸ e che è a tutt'oggi ritenuta la canzone rock per antonomasia; il secondo, con la supervisione del produttore Sam Phillips registra a Memphis le mitiche *Sun Sessions* che sono considerate le fondamenta del *rock 'n' roll* e in seguito, ingaggiato dalla *major* RCA, comincia a sfoderare successo dopo successo fino a raggiungere una popolarità mondiale mai conosciuta e a diventare un vero e proprio culto giovanile.

In questo senso era chiaro che il successo di Presley era strettamente legato alla sua immagine come personaggio, la quale incarnava aspetti volutamente contraddittori. Era l'uomo giusto al momento giusto: ribelle, profano (soprattutto per il modo provocante di muovere il corpo mentre cantava), ma devoto alla famiglia e alla religione. Musicalmente fautore di un nuovo stile, ma legato profondamente alla tradizione *gospel* e *country and western*. L'America, con la stessa complicità di Elvis e del suo nuovo manager Colonnello Tom Parker, forse inconsciamente desiderosa di contenere la carica ribelle implicita nel rock, lo trasformò in un modello, in un eroe pop edulcorato. Le sue apparizioni in pubblico erano documentate dalla stampa, e gli ammiratori erano continuamente assetati di particolari riguardanti la sua vita, le sue attività quotidiane, il suo ambiente, i suoi gusti, i suoi interessi romantici, qualsiasi cosa che potesse rivelare un po' di più il "vero" Elvis Presley.

¹⁸ Con il senno di poi era prevedibile che questa combinazione fosse in gran parte responsabile del successo del disco. Dall'accostamento dell'immagine del giovane ribelle con il rauco (soprattutto nello stile della voce le parole della canzone anziché "vocalizzate" con pulizia tendevano ad essere gridate) ed eccitante *sound* del rock, venne dedotta un'interpretazione già implicita nell'immaginazione popolare ovvero che si trattava di musica ribelle. Nel 1955 la canzone in questione ispirò addirittura una rivolta studentesca all'università di Princeton, provando che la carica "eversiva" del rock poteva essere anche reale.

È in questo periodo e anche da queste motivazioni che, a margine delle riviste commerciali o organi ufficiali dell'industria discografica come «Billboard», nasce il giornalismo di *costume musicale*: «Questo eccessivo fanatismo era un fatto nuovo nel regno degli artisti rock, e mise in grado i produttori di mass media – riviste e giornali per giovani – di speculare sul desiderio pubblico di “conoscere” i personaggi che stavano dietro ai dischi di maggior successo. Durante gli anni Cinquanta il procedimento fu applicato principalmente agli artisti bianchi del pop e del *country and western*; negli anni Sessanta invece anche i negri del *rhythm and blues* godettero di una simile pubblicità[...] Da Elvis Presley in poi questa componente era diventata sempre più importante nel sottolineare la funzione del rock come un totale modo di vivere»¹⁹.

L'esempio più eclatante di questo tipo di giornalismo venne incarnato dalla rivista per adolescenti, o per il pubblico degli allora cosiddetti *teenyboppers*²⁰, «16» nata nel 1957, ma ispirata dal successo commerciale avuto da un *magazine* uscito in numero unico nel 1957 interamente dedicato ad Elvis Presley: «*French-born literary agent Jacques Chambrun wanted to be a magazine publisher, and in 1956 he saw his opportunity. Elvis Presley was a cash cow, and Chambrun wanted to milk it any way he could. He bought a batch of previously published Presley stories and photos from a newspaper editor in Memphis and handed the material over to Desmond Hall[...] Hall in turn passed onto George Waller, who fashioned it into a one-shot «All About Elvis» magazine. Unsurprisingly, sales were excellent, and early in 1957, Waller, who had written all the text*

¹⁹ C. BELZ, *La storia del rock* cit., p. 32-33.

²⁰ Termine in disuso che indica un giovane di età tra i 9 e i 14 anni (soprattutto di sesso femminile) che stravede per la musica più famosa e i gruppi che la fanno, e che segue l'ultima moda in fatto di vestiti.

and chosen all the photos, suggested Chambrun he publish a magazine for young girl featuring young male rock 'n' roll singers and young male rock 'n' roll groups»²¹.

Nacque così «16 Magazine», diretto da Danny Fields, Randi Reisfeld e George Waller sotto lo pseudonimo di Georgia Winters, passò nel 1958 nelle mani di Gloria Stavers, definita dal famoso critico musicale americano Dave Marsh “*the first real pop journalist*”²², che ne fece una rivista di enorme successo portandolo alle 250000 copie vendute fino ad arrivare, nel 1975, alla tiratura mensile di mezzo milione di copie, con punte di un milione durante gli anni Sessanta.

«Billboard», dal canto suo, rappresentava meglio di qualunque altra pubblicazione la prospettiva commerciale della cultura musicale degli anni Cinquanta. Forte di una lunghissima storia editoriale, era nata nel 1894, fu condotta per il periodo che va dal 1943 al 1973 da Paul Ackerman, insieme a personaggi del calibro di Jerry Wexler. Fu quest’ultimo ad avere il merito, fra le altre cose, di rendere possibile, in un contesto ancora fortemente anti-razziale, che la dicitura della musica afro-americana cambiasse da “*Race Records*” a “*Rhythm & Blues*”. Ad ogni modo, il fattore rilevante era che «Billboard» seguiva la musica dal punto di vista delle *charts*, delle classifiche settimanali e mensili. Ciò significava, per la

²¹ “L’agente letterario di origine francese Jacques Chambrun voleva diventare l’editore di una rivista, e nel 1956 vedeva questa opportunità. Elvis Presley era una mucca di soldi, e Chambrun la voleva mungere in qualunque modo potesse. Egli comprò da un editore di giornali di Memphis un lotto di storie e di foto precedentemente pubblicate su Elvis e passò il materiale a Desmond Hall[...] Hall a sua volta lo passò a George Waller che lo modellò nella rivista in numero unico *All About Elvis*. Senza che la cosa sorprendesse, le vendite furono eccellenti, e già nel 1957, Waller che aveva scritto tutto il testo e aveva scelto tutte le foto, suggerì a Chambrun di pubblicare una rivista per giovani ragazzeche contenesse giovani cantanti e giovani gruppi di rock ‘n’ roll.”; P. GORMAN, *In Their Own Write. Adventures In The Music Press*, Sanctuary Publishing, London, 2001, pp. 24-25.

prima volta, fornire un'informazione musicale, ma in base al mero successo commerciale e non (almeno non sempre) a quello artistico della musica.

Comunque l'aspetto fondamentale e originale in tutti questi sviluppi, dal giornalismo di *costume musicale* a quello che fondava la propria ragion d'essere sulle classifiche, era rappresentato dalla *composizione* del pubblico del rock.

In quel periodo, i programmatori radiofonici, che per professione avevano sempre le orecchie tese a carpire la direzione dei nuovi gusti, avevano compreso che gli ascoltatori che avevano un feeling privilegiato con questa musica non erano tanto gli adulti, che erano gli unici destinatari di quello che veniva suonato e prodotto precedentemente, quanto piuttosto i giovani, o per dirla all'inglese i *teenagers*.

Il fatto, pur potendo sembrare una cosa di poco conto, mostra in realtà, forse più di ogni altro indicatore, l'avvento di una trasformazione sociale sulla quale non si può non fare una breve digressione.

Il motivo per cui il fenomeno giovanile non venisse precedentemente considerato dal mercato discografico o da qualsivoglia settore della produzione culturale era molto semplice: il giovane come figura sociale complessa²³ non esisteva: «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

²² P. GORMAN, *In Their Own Write*, cit., p. 100.

²³ Con questo aggettivo si intende rendere conto «che la gioventù nelle società contemporanee non possa essere considerata solo un momento di passaggio tra infanzia e maturità, ma rappresenti un'entità definita socialmente e culturalmente[...]dato ormai acquisito e sostenuto da una vastissima letteratura[...]», da: *I giovani tra conformismo e devianza* di A.R. Calabrò, in, AA. VV., *Bande: un modo di dire Rockabillyes, Mods, Punks*, Milano, Edizioni Unicopli, 1986, p. 247.

risaliva fino all'Illuminismo tedesco e a Rousseau. La fine del Settecento ha visto Emile, ha visto Werther e Lenz, ma non ha visto i giovani»²⁴.

Dal punto di vista degli obblighi e dei doveri pubblici, il fatto che si stesse costituendo una nuova formazione sociale, con oggetti, bisogni e luoghi propri, rappresentava a tutti gli effetti uno scossone per la struttura delle comunità dei paesi occidentali abituati a regole e ruoli rigidamente definiti: «Prima o si era pronti a lavorare, mettere su famiglia e fare la guerra, o si era bambini, pronti a diventare adulti: non era ancora stata inventata una moda “per” adolescenti, e tanto meno un genere musicale fatto apposta per loro»²⁵; ma è evidente che quei ruoli e quelle regole stavano, col tempo, diventando obsoleti.

In realtà questi processi non si originarono in un vuoto pneumatico, bensì erano il frutto di una situazione che riguardava la civiltà occidentale del dopoguerra.

Gli Stati Uniti (cui seguirono a ruota Gran Bretagna e il resto dell'Europa), stavano cominciando a vivere un'espansione economica senza precedenti, che, piano piano, creò le basi della diffusione di modelli consumistici, attraverso una notevole crescita di beni di consumo e un ampliamento del mercato a nuove fette della popolazione. Fra quelli che “beneficiarono” di questo stato delle cose vi erano proprio i *teenagers* che cominciavano a ritrovarsi più denaro in tasca e che venivano individuati, specialmente tramite il *rock'n'roll* e quindi dall'industria discografica, come un potenziale settore da valutare e da mettere a profitto. E' un dato di

²⁴ A. CARRERA, *Musica e pubblico giovanile. L'evoluzione del gusto musicale dagli anni sessanta ad oggi* cit., p. 32.

²⁵ F.DONADIO e M.GIANNOTTI, *Teddy-boys rockettari e cyberpunk, tipi mode e manie del teenager italiano dagli anni Cinquanta ad oggi*, Roma, Editori Riuniti, 1996, p. 9.

fatto che tra il 1945 e il 1960, il reddito medio degli adolescenti americani passava da 2,50\$ a 10\$ la settimana. Bisogna anche considerare che il denaro acquisito tramite paghette settimanali o lavoretti saltuari, non era più indispensabile in casa e questo è testimoniato dal fatto che le spese “discrezionali” o “libere” degli adolescenti aumentarono del 100% tra il 1938 e il 1958²⁶.

Parallelamente a questi aspetti nasceva in quegli anni, nello spirito della società occidentale, una vera e propria cultura industriale del divertimento e del tempo libero, pronta ad avvertire tempestivamente gli stimoli, le mode e i costumi dei giovani e a convertirli in qualcosa di redditizio. Analizzando il “terreno” investito dal fenomeno dell’aumento della spesa del giovane americano si poteva verificare che era circoscritto quasi interamente alla fascia di mercato degli oggetti di svago quali moto, dischi, gadgets, libri e vestiti, di cui gli adolescenti ricoprivano il 25% del totale. I giovani di allora, in breve, investivano il loro denaro per l’acquisto di beni culturali, per le distrazioni, per il tempo libero in generale²⁷.

Le sale da ballo²⁸ per il rock ‘n’ roll (che era un genere musicale rispetto al quale la danza aveva dimostrato subito una naturale inclinazione), i juke-box, la brillantina sui capelli, il cinema all’aperto con le macchine posteggiate, le feste scolastiche e i cosiddetti balli “lenti”, sono tutte raffigurazioni di questo affresco della gioventù votata al piacere. Tutto ciò, comunque, rappresentava solo una parte di questa nuova “era”. Essa era segnata da altri rilevanti fermenti culturali che, in seguito, ne avrebbero

²⁶ Cfr. D. BUXTON, *Il rock. Star system e società dei consumi*, Edizioni Lakota, Roma, suppl. a “Il Mucchio Selvaggio”, n.119, dicembre 1987

²⁷ Cfr. D. BUXTON, *Il rock. Star system e società dei consumi* cit.

²⁸ Sia che queste fossero reali, ricostruite in studi televisivi per apposite trasmissioni o, addirittura, attraverso la rievocazione prodotta dai *disk-jockey* delle radio immaginarie.

messo in luce le forti ambiguità. A questo proposito, alcune avvisaglie c'erano già state e fra queste si segnalavano in maniera particolare, per la loro emblematicità e per il loro influsso sulle future generazioni, un libro, *The Beat Generation* scritto da Jack Kerouac nel 1951, ma pubblicato soltanto nel 1957 con il titolo *On the Road* (in Italia tradotto *Sulla strada*), e un film, *Rebel Without a Cause* diretto da Nicholas Ray e interpretato da James Dean, arrivato in Italia con il titolo di *Gioventù bruciata*.

I protagonisti di queste due storie erano due giovani che, alla loro insoddisfazione nei confronti della società ereditata dagli "adulti" davano risposte diametralmente opposte: il personaggio di Kerouac sceglieva la fuga, in un viaggio senza soste per il continente americano di sapore mistico; quello di *Gioventù bruciata*, figlio unico e di buona famiglia, opponeva una inquieta ribellione che sfociava in un vandalismo dalle tinte drammatiche, nonostante, agli occhi dell'America calvinista e perbenista degli anni Cinquanta, non ne avesse alcun motivo. Se Kerouac assieme agli altri componenti della cosiddetta *beat generation*, come Burroughs, Ferlinghetti e Ginsberg, ispirano una affermazione della mente sul corpo «allargando l'area della coscienza», i ribelli nichilisti di *Gioventù bruciata*, pur esprimendo tramite l'eroe tormentato e nevrotico una problematicità psicologica di fondo, provocano una offesa "materiale" verso il mondo che li circonda. Essi ricorrevano, infatti, alla violenza e alla delinquenza e le imprese non edificanti delle bande, come i *teddy boys*, riportate sulle cronache dei giornali del tempo in molti paesi occidentali testimoniavano ampiamente la natura realistica di quel tipo di atteggiamento. Questi comportamenti estremi, che componevano insieme ad altri il *puzzle* della nascente cultura giovanile, davano un'idea di quanto fosse importante per il popolo dei giovani il bisogno di differenziarsi, di far sentire la propria voce, di trovare, in una parola sola, una loro identità. A questo si deve

aggiungere un ulteriore elemento significativo che è il fattore aggregativo ovvero il valore sempre più alto della dimensione del gruppo. Tutto questo viene rilevato opportunamente dal sociologo americano David Riesman già nel 1950. Nel suo libro *La folla solitaria*, si configura «[...]una folla soggetta a messaggi che vengono da fuori, un insieme non amalgamato di uomini orientati però a ricercare in rapporto agli altri, anziché in se stessi, la propria identità e personalità»²⁹, che va a costituire una «[...]società nella società, un insieme ramificato, localmente disperso, ancora atomizzato, ma che si sta misteriosamente coagulando»³⁰.

In questo scenario la fruizione del *rock 'n' roll* rappresentava un elemento aggregante e, allo stesso tempo, di rottura con la società convenzionale che lo precedeva e se si considera che il mondo cominciava ad essere sempre più dominato dai *mass media*, queste potenzialità si sarebbero sicuramente amplificate, rinforzando le tesi di chi percepiva l'insieme delle immagini legate alla cultura del *loisir* e dei primi istinti di ricerca di identità giovanile, come l'eccesso di una volgare cultura di massa.

Le emittenti radio furono le responsabili, pur con ambivalenze legate alla concorrenza reciproca e ai contenuti ritenuti troppo espliciti, della divulgazione su scala nazionale di quella musica, la quale, a sua volta, le influenzò a tal punto da cambiare lo stile dei programmi e dei conduttori: «Per via del suo ritmo incessante, il rock costrinse il medium radiofonico ad accelerare le prestazioni, e i *disk jockey*, fra cui il mitico Alan Freed, che coniò il termine “*Rock and Roll*” nel 1951, che diventarono popolari furono quelli che riuscivano a mantenere l'eccitata andatura della musica.

²⁹ G. BORGNA, *Il mito della giovinezza*, Editori Laterza, Roma-Bari, 1997, p. 37.

Notiziari, bollettini meteorologici, pubblicità e informazioni di pubblica utilità furono tutti annunciati nello stile febbrile che caratterizzava la nuova musica, e i programmi radio – spesso un’intera stazione – divennero un’esperienza comune di eccitamento forzato»³¹.

Il rock era strettamente legato al circuito radiofonico, poiché la musica si orientava in genere verso i dischi più che verso le esibizioni dal vivo; non a caso il supporto fonografico stesso, sia per le sue qualità mediatiche, sia per la sua essenzialità estetica (che con il tempo assumerà la connotazione di feticcio collezionistico) divenne sempre più importante tanto da divenire «il legame primario e comune fra artisti e ascoltatori»³². Se da un lato dischi, radio e TV³³, costituivano una specie di collante per le nuove generazioni diffondendo una musica “comune” ricca di significati espressivi, dall’altro, con la complicità dell’industria discografica, vi era la tendenza (secondo una logica che definirei “strutturale”) a svilupparne ed enfatizzarne gli aspetti più commerciali.

Proprio grazie ai sistemi di comunicazione di massa, il rock, e la cultura che esso ha prodotto, ha accomunato la popolazione giovanile di paesi anche diversissimi fra loro. Vedremo che, pur essendo un fenomeno statunitense, legato ad un determinato stile di vita e ad un preciso assetto politico-sociale che era quello dell’America dei primi anni Cinquanta, si è trattato del primo esempio di cultura giovanile globale.

³⁰ A. CARRERA, *Musica e pubblico giovanile. L’evoluzione del gusto musicale dagli anni sessanta ad oggi* cit., p. 32.

³¹ C. BELZ, *La storia del rock* cit., p. 35.

³² *Ivi*, p. 36.

³³ La Televisione in USA aveva nei palinsesti degli anni Cinquanta alcuni fra i programmi a tema musicale più seguiti dalla gioventù come *American Bandstand* o l’*Ed Sullivan Show*.

3. “*British Invasion*”

Negli anni successivi alla Seconda Guerra Mondiale si veniva a configurare, principalmente nei Paesi Alleati, una sorta di cultura popolare moderna, riconoscibile per le sue peculiari caratteristiche: «[...]di massa, orientata dalle esigenze di mercato, urbana, americanizzata, standardizzata, tecnologica, consumistica, progressista[...]»³⁴. Il principale fautore di questi processi erano di fatto gli Stati Uniti, che già da tempo, soprattutto nel mondo anglosassone, facevano sentire la loro influenza nel cinema, nella pubblicità, nella musica, nel ballo. Durante la guerra con lo stazionamento in Gran Bretagna, dopo il 1942, di truppe statunitensi che si preparavano ad invadere l'Europa continentale, il network delle Forze Armate diffondeva lo *swing* e la commedia brillante. Questo accadeva anche in Italia, in seguito all'arrivo degli Alleati, come testimonia in una vecchia intervista³⁵ Renzo Arbore affermando di avere conosciuto la musica americana ascoltando alla radio “*The Voice of America*” mandato in onda dalla NATO di Napoli.

La cosiddetta *american way of life*, tramite i canali dell'intrattenimento e del commercio, in maniera più o meno consapevole, si stava spandendo a macchia d'olio. Questa tendenza continuò ad accentuarsi anche dopo la guerra, anzi fu proprio durante gli anni dell'espansione economica americana e con l'avvento del *rock and roll* che venne definitivamente assimilata³⁶. Si profilava una vera e propria “colonizzazione” culturale, che

³⁴ C. SANTOIANNI, *Popular Music e comunicazioni di massa* cit., p. 19.

³⁵ U. SANTUCCI, *Il rock in Italia*, appendice in C. BELZ, *La storia del rock* cit., p. 171.

³⁶ Indicativo a questo proposito il pluricelebrato film di Steno *Un americano a Roma* del 1954 con Alberto Sordi, in cui si «[...]dà vita a una galleria dei vari americanismi sviluppatisi in Italia dalla guerra

coinvolgeva soprattutto i giovani al loro stato nascente come formazione sociale. La dinamica di questo processo variava a seconda dell'area geopolitica e linguistica, ma secondo un preciso schema distributivo, come notava acutamente Giaime Pintor³⁷ dicendo che le forme di comunicazione come il pop «[...]vengono generalmente esportate in modo standardizzato dai paesi a più forte sviluppo dell'industria culturale verso i paesi più arretrati»³⁸.

Nel contesto europeo il mondo anglosassone, in special modo la Gran Bretagna, si trovava in una posizione favorevole in relazione a quel tipo di scambio culturale poiché, a causa della lingua comune e della naturale vicinanza storica e geopolitica con gli Stati Uniti, poteva aderire direttamente ai significati sociali del rock. Inoltre poteva esercitare più facilmente la propria influenza sulla produzione musicale. A proposito di questo rapporto scrive Iain Chambers: «Una matrice culturale in parte affine e una lingua comune costituivano già un rapporto “privilegiato” che consentiva l'ingresso della cultura popolare americana in Inghilterra, ma

in avanti[...]», in: AA.VV., *Dizionario dei Film 1996*, a cura di P. MEREGHETTI, Baldini & Castoldi, Milano, 1995, p. 69.

³⁷ Giaime Pintor è stata una figura di rilievo dell'editoria e del giornalismo musicale italiano. Così lo ricorda Gianni Riotta sul Corriere della Sera di martedì 11 novembre 1997 all'indomani della sua morte: « E' morto a Trieste Giaime Pintor. Aveva 48 anni e aveva animato, negli anni Settanta, la cultura giovanile, con la direzione del periodico «**Muzak**» e con il romanzo *Porci con le ali*, best seller mondiale scritto insieme con Lidia Ravera, Marco Lombardo Radice e Annalisa Usai. Figlio del fondatore del «Manifesto» Luigi, nipote di Giaime Pintor, scrittore ed eroe della Resistenza, Giaime Pintor aveva inventato nel 1974 la formula di «**Muzak**», periodico irriverente e ben scritto, che anticipava il gusto spettacolare e politico di una generazione. Prima dei grandi media, «**Muzak**» aveva compreso come musica, cinema, televisione e comunicazione fossero il vero crocevia politico dei giovani».

³⁸ G. PINTOR, *Il pop: i tempi e i luoghi di una moda*, in: AA.VV., *La musica in Italia, l'ideologia, la cultura, le vicende del jazz, del rock, del pop, della canzonetta, della musica popolare dal Dopoguerra ad oggi*, Savelli, Roma, 1978, p. 72.

davano anche alla cultura britannica la possibilità di accedere agli strati diversi e più profondi della musica americana sui quali il *rock and roll* si era formato. I modelli musicali americani furono assunti e infine tradotti in un contesto culturale inglese, diventando in seguito parte integrante del pop britannico. In questo reciproco scambio, l'“America” esibita nello stile dei *teddy boy*, dei fan di Elvis e in seguito dei fan del *soul* e del *rhythm and blues*, aveva molto da dire nella cultura popolare inglese»³⁹. Non mancarono, tuttavia, in Inghilterra anche alcune “resistenze”: è noto che non pochi furono coloro che, nelle novità giunte dagli USA, videro il pericolo dell'“americanizzazione” dei loro valori ovvero l'imporsi di valori contrari alla rispettabilità e alla tradizione culturale della Gran Bretagna. Parlando in maniera specifica della musica rock, le riluttanze giungevano, in particolare, dall'*establishment* dell'industria discografica abituata a fare *business* con canzoni dagli standard oliati e da quel ceto di scrittori e giornalisti cui faceva capo la BBC⁴⁰ e lo “storico” (era nato nel 1926) giornale di informazione musicale «Melody Maker». Le principali critiche furono rivolte al suo carattere di inautenticità⁴¹ descrivendola come una musica “di plastica” o “sintetica”, orientata dai divi delle *hit-parade*. Le osservazioni (che per certi versi sembrano vere e proprie crociate), del giornalista Steve Race sul «Melody Maker» sono in tal senso

³⁹ I. CHAMBERS, *Ritmi urbani* (tit.or. *Urban Rhythms. Pop Music and Popular Culture*), Costa & Nolan, Genova, 1986, p. 28.

⁴⁰ In questa fase l'importanza della radio nello sviluppo della musica pop in Inghilterra è stata piuttosto marginale e certamente non paragonabile a quella che aveva avuto negli Stati Uniti. La BBC stessa, che oppose da subito una certa resistenza alla nuova musica, incominciò ad interessarsene solo quando il fenomeno era diventato sorprendentemente popolare, cioè negli anni Sessanta.

⁴¹ Con l'avvento del nastro magnetico e dell'importanza dello studio di registrazione nel pop «il concetto di “autenticità” perdeva significato a causa della riproduzione meccanica (W.Benjamin)». Sul concetto di

inequivocabili: «Verrà il giorno del giudizio, quando l'industria discografica americana, seguita (come sempre) dalla nostra, ansimante e credulona, si troverà a dover rendere conto a S.Pietro. Non mi meraviglierei se nei primi posti della lista ci fosse il “*rock and roll*”[...] Visto come fenomeno sociale, la mania attuale per il *rock and roll* è una delle cose più terrificanti che siano accadute alla musica leggera[...] La tecnica del *rock and roll*, dal punto di vista vocale e strumentale, è l'antitesi di tutto ciò che il *jazz* si era sforzato di conquistare nel corso degli anni – in altre parole buon gusto e integrità musicale»⁴². Oppure: «Molte volte mi è capitato di sentire brutti dischi, repellenti, monotoni e incoerenti, ma *Hound Dog* (45 giri di successo di Elvis Presley del 1956, N.d.R.), rappresenta qualcosa di ancora più basso nella mia esperienza[...] Deve esserci un minimo di criterio, anche nella musica popolare. Se qualcuno canta delle parole non abbiamo il diritto di pretendere che queste parole siano comprensibili?[...] Fino a che punto il pubblico può essere spinto ad allontanarsi dall'arte di Ella Fitzgerald e dalla sofisticata e sensuale musicalità di Frank Sinatra?[...] E nutro timori per questo paese che avrebbe dovuto mostrare il buon gusto e il buon senso di rifiutare una musica così decadente»⁴³. Ma il “buon gusto” risultava essere impotente dinanzi alle forze che avevano prodotto Elvis Presley e tutto quel mondo che ne derivava. Così, mentre la stampa quotidiana derideva il *rock and roll*, un giornale conservatore, pensato più per musicisti e legato alla cultura del *jazz* e della *song* classica, come il «*Melody Maker*» invertiva rotta iniziando a pubblicare le tanto detestate “*Top Twenty*” ossia le

autenticità nell'arte nell'epoca della cultura di massa si cfr. W.BENJAMIN *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino, 1966.

⁴² Da «*Melody Maker*» del 5 maggio 1956, in I. CHAMBERS, *Ritmi urbani* cit. p. 25.

⁴³ Da «*Melody Maker*» del 10 ottobre 1956, in I. CHAMBERS, *Ritmi urbani* cit. p. 34.

classifiche settimanali dei dischi più venduti, proprio come faceva il suo storico rivale: il settimanale musicale «New Musical Express» conosciuto anche come «NME» che riportava queste classifiche fin dal suo primo numero nel 1952.

In realtà ciò che sfidava i criteri della critica musicale popolare non era solo quella disgregazione del buon gusto o il cattivo uso fonetico della lingua inglese ad opera di Elvis Presley e dei suoi discepoli, ma la rivelazione di una nuova dimensione culturale, musicale e, quindi, sociale.

Era evidente che al di là del semplice antiamericanismo e delle osservazioni venute da pregiudizi musicali, le reazioni britanniche erano dettate da un risentimento più profondo: «Fu l'inedito e per nulla sollecitato ingresso di nuovi gusti che provenivano dal “basso”, e la sua evidente capacità di mettere in discussione e ridisegnare le tradizionali mappe delle abitudini culturali che generò acide quanto timorose manifestazioni di rifiuto.[...]Le grida di protesta e di indignazione che accolsero i segni chiassosi della ricostruzione del dopoguerra e la scoperta del consumismo alla fine degli anni Cinquanta non erano diretti solamente a ovest, al di là dell'Atlantico. Il bersaglio vero e proprio era la società industriale in quanto tale. Erano l'industria e la tecnologia “tout court” a essere poste sotto processo, accusate di distruggere la “cultura” e i “valori” del mondo moderno»⁴⁴.

Questi nuovi gusti furono assimilati sostanzialmente dalle classi sociali più basse. Specialmente il primo pop fu per lo più confinato entro la cultura della classe operaia giovanile o degli studenti di liceo più scapestrati. A questo proposito è doveroso sottolineare che la cultura giovanile inglese non era tanto legata alle manifestazioni del tempo dell'adolescenza

⁴⁴ I. CHAMBERS, *Ritmi urbani* cit., p. 10.

scolastica, che era il contesto principale dei giovani bianchi americani, quanto agli immutabili ritmi settimanali dettati dal lavoro. Erano principalmente i componenti della *working class* che generarono quel tipo di consumo culturale di cui facevano parte le volgari sonorità del pop.

Dal momento che erano poche le persone che guardavano al *rock and roll* e al pop come prospettiva culturale seria, molti altri si rivolgevano al revival del *traditional jazz* e alla canzone folk, nonché al blues urbano contemporaneo. Con il tempo, però, gli imperativi commerciali delle case discografiche che si rendevano sempre più conto del potenziale economico (soprattutto in relazione al discorso della maggiore disponibilità economica dei giovani) del rock e l'indubbia appetibilità di un genere che stava diventando uno dei *leit motiv* della gioventù di ogni luogo, spinsero (anche la critica musicale più ostile) verso un rapido processo di adattamento. Con il vasto accesso ai dischi, tramite un mercato funzionale, il pop in senso lato diveniva più "aperto" a gruppi sociali eterogenei (più di quanto lo fossero mai state le musiche precedenti, sia di origini basse, sia colte).

Una delle attività dell'industria discografica inglese, dopo la diffusione del rock e del successo "planetario" di Elvis, fu appunto di cercare una risposta inglese a quest'ultimo con scarsi, quanto prevedibili risultati. Oltreoceano la situazione non era migliore dopo che Presley si era eclissato in una carriera cinematografica prevedibile e asfittica per mancanza di originalità. Alcuni altri validi *rockers*⁴⁵ si erano imposti alla scena, ma per vari motivi, che andavano da questioni legali alla dipendenza dalla droga e dell'alcool e sembrava che il sistema fosse giunto ad un primo momento di

⁴⁵ Fra i più noti si ricordano Jerry Lee Lewis, Buddy Holly e i neri (che paradossalmente si riappropriavano della loro musica di fronte al pubblico) Chuck Berry, Carl Perkins e Little Richard

stasi, con qualche segnale di decadenza e, per alcuni casi sfortunati, di profonda riflessione⁴⁶.

Probabilmente questo vuoto temporaneo permise il sorgere e l'imporsi del movimento musicale più influente della moderna storia giovanile, anche se la realtà delle cose fu meno programmata e più complessa, espressione delle vicende complementari ai progetti dell'industria, del mercato. Frutto dell'intersezione fra i piccoli ma significativi legami che furono stabiliti durante gli anni Cinquanta tra il jazz tradizionale revivalista, il movimento della canzone folk e il *blues* rurale e urbano, nasceva proprio in Inghilterra, quella stagione nota generalmente come quella dei *beat*, stagione che dall'inizio degli anni Sessanta avrebbe segnato il tempo di tutte le generazioni giovanili inglesi e non. A livello musicale il *beat* era caratterizzato, da un lato, dalla profonda assimilazione del *blues*, inteso come l'espressione più prossima al vitalismo dei movimenti giovanili, dall'altro dal lavoro di gruppo. Nacquero innumerevoli complessi dai nomi spesso pittoreschi e provocatori in cui il ruolo di comunicazione (non solo sonora) delle nuove chitarre elettriche dal design curvilineo «[...]si estendevano palesemente verso un futurismo ormai smaccato[...]»⁴⁷. L'apporto di uno di questi gruppi, i Beatles, alla cultura pop-rock fu decisamente straordinario. Se l'interesse e il fermento suscitati dai Beatles furono senza dubbio senza precedenti entro i confini britannici, fuori le reazioni non furono minori. Negli Stati Uniti si parlava, per dare l'idea della brusca immissione nel rock del *sound* e di gruppi inglesi, del fenomeno *british invasion*, anche se questa situazione aveva connotazioni

⁴⁶ Tragico, quanto paradigmatico (nella sua forma di morte violenta), di quello che sarà il destino fatale di molti altri artisti rock, l'incidente aereo in cui incorsero nella morte il 3 febbraio del 1959 Buddy Holly, Ritchie Valens e the Big Bopper.

⁴⁷ I. CHAMBERS, *Ritmi urbani* cit., p. 58.

trasversali e universali. Sul fenomeno Beatles e sull'atmosfera che si era creata in America, uno dei più famosi giornalisti di musica pop-rock, Greil Marcus⁴⁸, ricorda un aneddoto significativo: «Il 9 febbraio 1964 mi trovavo in un college della California; ero uno studente appassionato di *rock'n'roll* che soffriva di amnesie sempre più frequenti[...] Quel 9 febbraio il giornale annunciava che in serata un gruppo inglese di *rock'n'roll* sarebbe apparso all'“Ed Sullivan Show” (c'era anche una foto: ma quelle erano parrucche o cosa?). M'incuriosii, non sapevo che in Inghilterra esistesse il *rock'n'roll*, così scesi le scale nella sala della televisione aspettandomi le solite discussioni sulla scelta del canale.

Quattrocento persone sedevano in stato di trance mentre i Beatles cantavano *I Want To Hold Your Hand*; quando il pezzo finì ci fu un boato. La gente guardava i visi (e i capelli) di John, Paul, George e Ringo e approvava (chi avrebbe potuto immaginare che pochi centimetri di capelli in più diventassero improvvisamente così perfetti così necessari?). Ascoltava la loro musica e approvava anche quella. Cosa stava succedendo? E da dove era arrivata quella gente?»⁴⁹

Il commento che dei quattro ragazzi di Liverpool fa il nostro critico musicale Riccardo Bertoncelli⁵⁰ non si discosta per toni ed enfasi, e

⁴⁸ Storico collaboratore della rivista americana «Rolling Stone», ha scritto i libri (alcuni tradotti e stampati anche in Italia) *Dead Elvis: A Chronicle Of Cultural Obsession* (Doubleday, 1991), *Mystery Train: Images Of America In Rock 'n' Roll Music* (Dutton, 1975) e *Lipstick Traces: A Secret History Of The 20th Century* (Harvard, 1989), e ha curato la redazione del libro di Lester Bangs (altra penna “mitica” della cultura rock), *Psychotic Reactions And Carburetor Dung* (Knopf, 1987).

⁴⁹ G. MARCUS, *The Beatles*, in: AA. VV., *La Grande storia del rock di “Rolling Stones”* cit., p. 146.

⁵⁰ Riccardo Bertoncelli lavora nel campo dell'editoria musicale dal 1969. E' considerato unanimemente dagli addetti al lavoro il decano della critica rock in Italia. Dopo aver fondato alcune *fanzine* fondamentali per capire l'origine del giornalismo musicale italiano, ha collaborato con molte riviste. Fra le tante «Gong», «Muzak», «Rockerilla», «Linus» e «Musica», che è l'inserito settimanale musicale di «Repubblica». Inoltre ha contribuito in modo determinante attraverso l'Arcana Editrice e, oggi, con la

suggerisce anche una cosa fondamentale: cioè, che la “vera” esplosione su scala mondiale della musica pop-rock avvenne proprio in quel preciso momento: «Allora il mondo musicale era giovane, raccolto non proprio in una capocchia di spillo come ai giorni di Elvis ma in pochi solchi di vinile, in un juke box. Dopo di loro, con loro, venne il Big Bang che generò l’universo Rock che ora conosciamo, caotico e in turbinosa espansione[...] Per questo se ne parla ancora e si tramanda, con tinte favolose fino all’esagerazione, il ricordo di quella luce nei cieli di trent’anni fa»⁵¹.

Insomma, fu un vero fenomeno di massa, che non turbava neanche la critica che precedentemente si era sentita insidiata dal *rock and roll*. Difatti, il dibattito sul pop nelle riviste musicali non utilizzava più termini come “gusto” o come “musicalità”, anche se questi termini ritornarono ben presto quando il pop trovò una nuova rispettabilità sulle orme dei Beatles, la capitolazione nei confronti di una logica di mercato era completa. La “Beatlemania” nell’anno 1964 era al culmine della sua esplosione. In questo quadro il concetto di *Hit Parade* dominava incontrastato senza che si tenesse conto dei canoni estetici. Ma il lavoro del gruppo a livello compositivo, sull’asse John Lennon/Paul McCartney, cresceva continuamente fino a diventare con l’utilizzo sempre più personale del *Long Playing* (LP) una musica dagli indubbi valori artistici ed espressivi. Valori ritagliati anche in relazione allo sfruttamento delle potenzialità dello studio di registrazione tanto snobbate e denigrate dalla critica. In questo senso il gruppo inglese non era isolato. I Rolling Stones, devoti ad una

Giunti Editore a costruire e sistematizzare, pubblicando saggi e enciclopedie, l’edificio della cultura pop-rock nel nostro paese. Nell’Appendice di questo lavoro appare un sua intervista inedita realizzata dallo scrivente.

⁵¹ R.BERTONCELLI, *Paesaggi immaginari. Trent’anni di rock e oltre*, tratto da un articolo apparso sul «Radiocorriere», allegato n. 45 del 1992, Giunti Gruppo Editoriale, Firenze, 1998, p. 21.

forma stilistica legata ai principi e agli autori⁵² del *blues* e del *rhythm and blues* e ad un'immagine giocata su un'oltraggiosità sfacciata e ribelle, coltivavano nelle canzoni, frutto dell'abilità compositiva di Mick Jagger e di Keith Richards, il loro amore per la musica nera americana in una rilettura originale e colma di significati provocatori.

Nel 1966 i Beatles diedero alle stampe l'album *Revolver* e gli Stones *Aftermath*: è la definitiva consacrazione dell'LP⁵³, non più raccolta di canzoni o di *cover* di altri artisti, ma vero e proprio oggetto estetico tramite di un percorso artistico definito: «Quando il rock è cambiato, sono cambiati anche i suoi rapporti con la velocità dei dischi. Durante gli anni Sessanta i gruppi rock si sono serviti dell'LP per registrare lunghe sedute di improvvisazione, come avevano fatto i musicisti di *jazz* fin dagli ultimi anni Quaranta. Così facendo non hanno rinnegato il significato che il 33 aveva precedentemente; lo hanno piuttosto ribadito. Da una parte la conversione del rock all'LP ci dice che gli LP non appartengono più agli adulti; dall'altra mostra una crescente serietà artistica all'interno della stessa musica rock»⁵⁴. È in questo momento che si può affermare che la cultura rock cessa di essere considerata una cosa per teenager e diventa adulta. In realtà i Beatles e i Rolling Stones erano figli di un contesto culturale che stava cambiando anche sull'onda della crescente consapevolezza della gioventù.

⁵² E' curioso rilevare che il mitico *bluesman* Muddy Waters ebbe a dire a proposito di Mick Jagger «Ha preso la mia musica. Mi ha dato un nome». Ciò a rilevare l'autenticità e l'importanza dell'operazione culturale dei Rolling Stones di trasmettere alle masse la cultura musicale del *blues*.

⁵³ Un'indicazione significativa su quanto questo fosse un dato di novità è che la rivista «New Musicale Express», decisamente orientata verso la musica pop cominciò solo nel luglio del 1964 a riportare una classifica degli LP.

⁵⁴ C. BELZ, *La storia del rock* cit., p. 44.

Nel campo del pop-rock fu Bob Dylan, un'artista americano di matrice *folk*, a dare il contributo fondamentale a questa maturazione. Egli infatti pubblicò, in quegli stessi anni, dischi improntati su una poetica di valore letterario influenzato, sia dal movimento *beat*, sia dalla canzone *folk* a sfondo politico-sociale che vedeva in Woody Guthrie il suo principale esponente. E con ciò diede dignità e profondità al senso della canzone popolare e di protesta. Sul versante più strettamente rock nel biennio 1965/1966 egli incise tre dischi⁵⁵ diventati basilari per chiunque voglia essere un *songwriter*.

Se un personaggio-chiave come John Lennon poteva dichiarare che «prima di ascoltare Dylan non aveva mai immaginato che le canzoni potessero possedere un'immediatezza così personale ed emotiva»⁵⁶ si può facilmente intuire come, da allora, i versi e le musiche degli artisti rock smettevano di parlare solamente il linguaggio superficiale del teen-ager e cominciarono ad imboccare un percorso artistico separato e non legato alle mode, tanto fugaci quanto ben accette da critica e industria, e che andava a disegnare la sempre più complessa identità giovanile⁵⁷. In qualche modo il pop stava diventando attraverso le sue varie componenti, nell'abbigliamento volutamente trasandato e nei capelli lunghi, nelle pose dei gruppi (specie degli Stones) come diretta estensione della sessualità

⁵⁵ Precisamente si tratta di: *Bringin' It All Back Home* (1965), *Highway 61 Revisited* (1965) e *Blonde On Blonde* (1966)

⁵⁶ A. LIGHT, *Bob Dylan*, in: AA. VV., *La Grande storia del rock di "Rolling Stones"* cit., p. 202.

⁵⁷ A margine di questo ragionamento mi sembra utile sottolineare che normalmente le posizioni di conflitto fra identità giovanile e società capitalista vengono assorbite dal contesto produttivo, fino a renderle accettabili e a manipolarle, poiché «i giovani sono al tempo stesso un'opposizione potenziale e un mercato reale: perché continuino a essere mercato, è necessario che si credano opposizione. In altre parole, perché possano essere controllati, devono continuare a credere di trasgredire»; G. BORGNA, *Il mito della giovinezza* cit., pp. 67-68.

fisica e nei testi sempre più personali e creativi, un potenziale strumento di rivoluzione culturale.

4. Controcultura, stampa underground e giornali musicali

La morte di Kennedy nel 1962, che simbolicamente evoca il tramonto dell'*American Dream*, segna in modo traumatico l'inizio del nuovo decennio americano. La situazione giovanile comincia a cambiare radicalmente dal 1965. Le occupazioni universitarie di Berkeley, la contestazione alla guerra in Vietnam, gli ideali comunitari che nascono in seno al *movement* e che costituiscono l'incipit del movimento studentesco europeo, mutano l'immagine di un giovane individualista e disimpegnato in un soggetto politico attivo e desideroso di potere.

L'America, in questo senso, incominciava a rappresentare il modello di una nuova società che contrastava con lo spirito del maccartismo e della Guerra Fredda che aveva dimostrato di volere, anche con la violenza, una condivisione politica e culturale di fondo e un conformismo di comodo. In questo senso gli anni Cinquanta avevano lasciato un'eredità ambivalente. Se da un lato si era fatta strada una condivisione dei valori generali della società americana, dall'altro si erano aperti degli squarci sulle sue contraddizioni. I tabù sessuali, gli anatemi della religione e della politica, l'alienazione dei sentimenti come effetto della ricerca della felicità materiale, le ipocrisie familiari, la preservazione dell'apparenza, la segregazione razziale e sociale erano alcuni dei moti controversi che risiedevano negli interstizi della vita pubblica e privata degli americani. Coloro i quali più di tutti percepirono e sperimentarono questi contrasti furono proprio i giovani. Ricorda in modo provocatorio Jerry Rubin, uno dei maggiori *leader* della contestazione statunitense: «In superficie il mondo degli Anni Cinquanta era tutto calma e Eisenhower[...] Sotto la superficie, gente silenziosa si aggrappava alle catene che gli stringevano l'anima. Una tragedia latente di repressione e scontento[...] Papà guardava

la sua casa, la sua macchina, il suo prato ben curato, e si sentiva pieno di orgoglio. Tutte quelle proprietà materiali davano una giustificazione alla sua vita. Cercava di educare i figli: ci insegnava a non far niente che potesse indurci a deviare dalla strada che porta al Successo. Venivamo condizionati a rinnegare noi stessi. Ci insegnavano che far l'amore era male perché immorale[...] E noi eravamo confusi. Non capivamo. Perché lavorare? Per avere case più grandi, automobili più grandi, prati ben curati più grandi? Diventavamo matti. Non ce la facevamo più. Elvis Presley sbatte fuori Eisenhower facendo vorticare i nostri giovani corpi irrigiditi e ridestantisi. La selvaggia energia del rock pulsò/zampillò calda dentro di noi, irrefrenabile ritmo che sveglia gli istinti repressi. Musica per liberare lo spirito. Musica per essere *insieme*[...] La civiltà del benessere, producendo un'automobile e una autoradio per ogni famiglia della media borghesia, procurò a Elvis la sua massa di reclutamento. Mentre la radio trasmetteva *Turn Me Loose*, liberami, sul sedile posteriore i ragazzi si liberavano[...] Il sedile posteriore della macchina diventò il primo campo di battaglia nella guerra tra generazioni»⁵⁸.

Si andava così a costituire una nuova idea di società. Era l'idea dell'America «come popolo, come *melting pot* di razze diverse in rivolta» come ricorda Umberto Eco in un suo articolo recente⁵⁹; «quella dei campus universitari in rivolta contro la guerra, delle comuni californiane e della controcultura, del Black Power»⁶⁰.

⁵⁸ J. RUBIN, *Do It! Fallo!*, Milano Libri Edizioni, Milano, 1971, pp. 17-19.

⁵⁹ U.ECO, tratto da *Il cuore rosso del sogno americano*, articolo pubblicato su "L'Unità" di sabato 10 novembre 2001.

⁶⁰ P. GINSBORG, *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi. Società e politica 1943-1988*, Torino, Einaudi, 1989, p. 409.

Il rock stesso, da veicolo di una ribellione pre-politica, comincia ad assumere sempre più la funzione di catalizzatore e di portavoce delle aspirazioni e delle lotte negli USA lungo tutti gli anni Sessanta. Potenzialità comunicativa evocata dal sociologo e critico musicale inglese Simon Frith: «Quando – nel 1964 – entrai all’Università, lasciai a casa i miei dischi, pensando che, almeno per me, l’epoca spensierata del *teenager* fosse terminata. Tre anni dopo mi laureai a Oxford, biglietto d’ingresso per l’alta cultura borghese. Era il 1967, e non mi sentii particolarmente eccentrico quando partii per la California[...] Il mio uso personale della musica non era cambiato molto, era il valore culturale del pop ad essere diventato di dominio pubblico. A Berkeley, trovai una cultura che collegava inestricabilmente rock e politica, musica e *movement*, piacere e azione. Da allora queste cose furono tra loro unite anche per me, e mi convinsero che il rock fosse diventato il mezzo di comunicazione di massa attualmente più interessante e ricco di sviluppi»⁶¹. Uno spazio politico dei giovani, accompagnato dalle riflessioni che il primo Bob Dylan e Joan Baez ispiravano, si stava costituendo con sempre maggior insistenza, fino ad allargare la base delle rivolte nere per i diritti civili negli stati del Sud agli studenti bianchi nelle marce per la libertà, nella protesta e in un generale movimento di solidarietà. Il legame che si era stabilito fra la protesta e i movimenti radicali attraverso la canzone (si pensi a *We Shall Overcome*), sembrava un processo che andava alla ricerca di valori comuni perduti, insieme ai suoni delle origini attraverso il recupero del *folk*, del *country* e del *blues*, cioè della “vera” musica americana, genuina, popolare e organica.

⁶¹ S. FRITH, *Sociologia del rock*, Milano, Feltrinelli, 1982, p. 19.

Lo stesso concetto di potere non era più letto come un marchingegno di cui solo gli adulti o gli anziani, prevalentemente di una certa classe sociale, dovevano detenere le istruzioni: grazie alla scolarizzazione di massa, insieme al progressivo abbassamento dell'età necessaria ad accedere a funzioni prima accessibili solo agli anziani, si poteva intravedere la possibilità di una partecipazione ai suoi meccanismi più generalizzata. Uno delle individualità che riuscì a cogliere meglio queste sfumature è il geniale musicista americano Frank Zappa⁶². Figura a sé stante dell'universo rock si distingueva per le sue requisitorie pronte ad affermare il ruolo dei giovani a scapito della "società dei vecchi", convinto che per dare una risposta a chi aveva potere (fosse questo di tipo economico o politico) bisognasse restare nel sistema, anziché assumere una filosofia "di fuga" come quella *hippie* o estremizzare le posizioni politiche all'interno dei movimenti, usando la propria cultura generazionale come arma. Nel periodo che va da 1967 al 1969 questo approccio rimaneva, però, minoritario, lasciando ampio spazio a quell'ambito dell'ideologia giovanile, definito in modo specifico come quello della "controcultura", in cui confluirono i movimenti razziali e studenteschi delle università americane: «[...] si cominciò a riferirsi con esso a certe caratteristiche che andava assumendo la cultura giovanile, dove accanto al ribellismo e alla contestazione culturale, ma a volte in contrasto

⁶² Zappa nella sua "musica sociologica", come lui stesso la definiva, mischiava le carte spiazzando o irriverendo l'ascoltatore di pop attraverso un linguaggio che informava della stratificazione della musica popolare americana utilizzando anche materiale ad essa estraneo. Nella musica zappiana il concetto stesso di evasione, che era il nocciolo duro del rock adolescenziale, veniva simbolicamente ridotto a caricatura, mentre il rock veniva trasformato «da assoluta musica d'uso a veicolo di trasmissione di tutte le culture all'interno della cultura giovanile» da A. CARRERA, *Musica e pubblico giovanile* cit., p. 43. Alla luce di questi discorsi non sembra un caso che la sua immagine (con il busto di donna) sia stata posta nella prima copertina del periodico di musica milanese «Gong» (1974), che proponeva come rivista di musica progressiva un discorso culturalmente affine.

con esse, si diffondevano su scala crescente forme di “astensionismo”, ossia di completo distacco dal modo di vita americano, a favore di modelli di vita “nuovi” in quanto arcaici, esotici o pre-industriali.[...] fu anche usato come puro e semplice sinonimo di cultura *hippie*.[...] divenne il termine preferito per designare il rifiuto radicale, da parte di una vasta frazione della generazione più giovane, di tutte le istituzioni, i valori, le norme, i principi, le regole di comportamento organizzato e quotidiano che caratterizzano la cultura delle società industriali, e che si affermava essere condivisi in sostanza sia dall’*establishment* borghese, sia dalle sinistre tradizionali»⁶³.

I grandi raduni che avevano la musica pop come fulcro centrale, si tennero con maggior successo proprio in quel periodo, assumendo un po’ il ruolo di “spazio contenitore” delle tante opzioni che questo sistema di vita proponeva («lo stile di vita nomadico e comunitario, le pratiche irrazionali, l’abbigliamento pittoresco, la musica pop e rock con le sue varianti, la libertà (etero- ed omo-) sessuale, l’uso abitudinario di droghe, e, in generale, la sperimentazione diretta di modi di vivere alternativi, non-istituzionali o comunque, marginali rispetto a un dato sistema sociale.»⁶⁴).

Dal primo festival pop di Monterey del 1967 a quello mastodontico, nei pressi di New York, di Woodstock del 1969, si consumano le illusioni di una generazione. I suoni sempre più “acidi” e psichedelici che dettero luogo a un suono dilatato e “progressivo”, la valorizzazione dei testi sempre più simbolici e quasi mistici, il “folk di protesta” e in parte la musica nera, costituirono un nuovo magma creativo. Ad ogni modo questi eventi non nascevano dal nulla. Erano frutto delle esperienze culturali nate

⁶³ L. GALLINO, *Dizionario di sociologia*, UTET, Torino, 1983, p. 177.

⁶⁴ *Ibidem*.

nella San Francisco del 1964 di Timothy Leary e il suo motto “*Turn on, tune in, drop out*” (Fatti di droga, sincronizzati, vivi ai margini), dei concerti che mescolavano musica, spettacoli di luci, danza, poesia e allucinogeni in antitesi con la superficiale razionalità della vita quotidiana. Dal punto di vista strettamente musicale gli artisti che si esibirono in quelle manifestazioni lasciarono un ricordo indelebile: Jimi Hendrix, Grateful Dead, Jefferson Airplane, Janis Joplin sono soltanto alcuni dei nomi che calcarono quei palcoscenici davanti a centinaia di migliaia di persone. Per quel che riguarda l’industria discografica si comprese immediatamente il valore commerciale che simili operazioni possedevano. In questo senso, anche se Monterey era stato concepito come «una gigantesca colletta a favore della causa della “cultura *underground*”»⁶⁵ e Woodstock come una tre giorni di “*peace love and music*” come recitavano gli slogan, la manipolazione era già in atto: «fu probabilmente inevitabile che il diffondersi dei negozi specializzati in droghe e cibi naturali, delle botteghe artigianali, e le vendite sempre crescenti di album rock e di Woodstock (con il film e l’album triplo) al resto del mondo, produssero una nuova variante stilizzata di consumismo»⁶⁶. Le tensioni più politicizzate di queste situazioni vennero ammorbidite e senza che se ne rendessero conto gli *hippie* furono ricondotti verso una familiarità innocua: «L’*establishment* doveva prendere delle contromisure. Una campagna a livello nazionale intrapresa da «Time» e «Life» e appoggiata involontariamente dalla stampa *underground*, servì a pubblicizzare oltre misura il movimento *hippy* con il

⁶⁵ D. CAROLI, *I festival pop: la grande illusione* cit., p. 13. la citazione è da N. FREEDLAND in «Billboard», Vol.89, n.25, giugno 1977.

⁶⁶ I. CHAMBERS, *Ritmi urbani* cit., p. 96.

risultato di smussare gli aspetti più pericolosi (presentando il fenomeno come l'effetto di un semplice conflitto generazionale)»⁶⁷.

Su questo periodo si è costruita una mitologia che ha impedito un'analisi chiara dei contenuti e delle posizioni del mondo giovanile⁶⁸. In realtà i Festival Pop (ma questo discorso vale anche per i giornali musicali che partivano da presupposti culturali analoghi come «Rolling Stone»), hanno espresso ambivalenze legate alla stessa ambigua natura della controcultura che apparentemente tendeva a presentare un modello autentico di opposizione alla società capitalista, ma in un secondo momento ne utilizzava solo gli aspetti più effimeri: «Alla fine gran parte del panorama controculturale scivolò di nuovo, nei primi anni Settanta, nella normalità della vita universitaria e nello stato post universitario di “hip”, portandosi dietro buona parte del rock, i capelli lunghi, un po' di droga e l'accomodante rivista «Rolling Stone». Questi sviluppi non erano affatto, naturalmente, la fase finale della proclamata “rivoluzione” controculturale»⁶⁹. Sullo stesso argomento Luciano Gallino sintetizza: «E' peraltro oggetto di controversia l'asserito carattere di opposizione radicale tra controcultura e cultura dominante. Per i suoi rappresentanti non vi sono dubbi: la controcultura costituisce un'entità completamente diversa rispetto alla cultura da cui si è staccata. Altri affermano invece che essa è soltanto una particolare manifestazione della cultura dominante, i cui tratti originali, se mai sono esistiti, sono stati prontamente assorbiti e asserviti alle

⁶⁷ D. CAROLI, *I festival pop: la grande illusione* cit., p. 15.

⁶⁸ Per quello che riguarda l'analisi dei festival americani e non, cfr. D. CAROLI, *I festival pop: la grande illusione* cit.

⁶⁹ I. CHAMBERS, *Ritmi urbani* cit., p. 96.

esigenze di questa, come proverebbe fra l'altro lo sfruttamento commerciale di quasi tutti i tratti della controcultura»⁷⁰.

Nello stesso periodo in cui queste manifestazioni musicali incominciavano ad avere luogo, fiorivano, dall'intreccio dei valori e dei principi orientativi della controcultura, arti *underground*, psichedeliche, esistenziali, esperimenti di “nuovo teatro” e di “cinema liberato”, allo scopo di realizzare la libertà di espressione e il primato della più spontanea attività creativa. Le riviste musicali moderne, cioè quelle slegate dall'industria discografica in quanto tale o dalle tematiche del costume care al *teenager*, nascevano proprio in quel contesto, ove per *underground* (“sotterraneo”), si intendeva una qualsiasi manifestazione artistica nata «al di fuori o contro la produzione e la distribuzione industriale e commerciale»⁷¹.

La stampa *underground* nasceva ufficialmente in America con la formazione nel 1965 dell' *Underground Press Syndicate* (UPS) una sorta di “rete” che teneva in contatto tutte le testate aderenti.

Si costituiva, in questo modo, un vero e proprio movimento giornalistico di protesta e di controcultura che si faceva conoscere anche con il nome “Il Quinto Potere”. L'idea di chiamare così la stampa *underground* «venne probabilmente al gruppo di Detroit che scelse appunto questo titolo quando fondò un giornale per esprimere voci che non trovavano posto – se non in forma di protesta – nei Quattro Pilastri della Società tradizionali, i Quattro Poteri contemporanei: il Governo, la Politica, la Religione e la Stampa»⁷².

⁷⁰ L. GALLINO, *Dizionario di sociologia* cit., pp. 177-178.

⁷¹ Vedi voce *underground* in: AA.VV., *Enciclopedia Universale Garzanti 1995*, Garzanti, Italia, 1994.

⁷² AA.VV., *L'altra America negli anni Sessanta. Vl.1*, a cura di F. PIVANO, Officina Edizioni, Roma, 1971, p. 309.

La parola *underground* che nella storia passata aveva designato: «il clandestino europeo antinazista durante la Seconda Guerra Mondiale, prima aveva indicato la “Ferrovia” ottocentesca che univa i negri fuggiaschi dell’abolizionismo»⁷³ ora esprimeva sempre più «la decisione di sottrarsi alle esigenze dei canali di distribuzione normali, dominati da finanziatori dominati a loro volta dalle leggi più o meno arbitrarie del consumo per descrivere quel qualcosa che stava succedendo, proprio quello di cui ha parlato Bob Dylan (“*Something is happening, but you don’t know what it is, do you, Mr. Jones?*”))»⁷⁴.

In realtà questo tipo di antagonismo nel mondo della stampa aveva seguito un percorso evolutivo. In molti guardavano al «Village Voice», fondato il 26 ottobre 1955 al Greenwich Village di New York da personaggi del calibro di Norman Mailer e John Wilcock, come ad un importante predecessore. Anche se in seguito non avrebbe aderito all’UPS riconoscendo una sua distanza dal mondo ufficiale della controcultura, quel periodico aveva dimostrato, ospitando fra le sue colonne notizie ed opinioni scomode, delle questioni fondamentali: «che un giornale poteva essere fatto da un gruppo di dilettanti, e che una politica editoriale relativamente tollerante non portava necessariamente al suicidio commerciale»⁷⁵. Proclamando un desiderio d’indipendenza intellettuale, con la frase «*because we wanted to publish a newspaper the way we wanted to*»⁷⁶, i fondatori del «Voice» aprivano la strada alla generazione del “*Do-Your-*

⁷³ *Ibidem.*

⁷⁴ “Qualcosa è successo, ma tu non sai cosa, vero Mr. Jones (in americano significa l’equivalente dell’espressione “uomo qualunque”)?”; *Ibidem.*

⁷⁵ R. NEVILLE, *Playpower*, Milano Libri Edizioni, Milano, 1971, p. 152.

⁷⁶ “perchè noi volevamo pubblicare un giornale secondo il nostro volere”; R. J. GLESSING, *The Underground Press in America*, Indiana University Press, Bloomington and London, 1971, p. 13.

Own-Thing”, cioè di quegli individui che avrebbero fatto dell’autoimprenditorialità il proprio motto di vita.

In pochi anni la diffusione di questo nuovo modo di fare giornalismo andava crescendo fino a diventare, nel 1967, un canale vasto e incontrollabile di informazione. In qualche modo la storia della stampa *underground* in America era una ribellione a un determinato stato di cose: «*The social and political indifference of the Eisenhower years, the youthful involvement in the Southern civil rights movement, the drug culture of the early 60s, the moral resentment of the war in Vietnam, and the bitterness toward a government incapable of solving racial and poverty problems in the world’s wealthiest nation[...]*»⁷⁷; e, materialmente, assolveva al compito di cronaca della reazione giovanile alle condizioni tecniche, politiche e culturali della società Americana: «*Following the development of underground publications over the past fifteen years is much like following the development of a gifted and frustrated child during that disturbing and chaotic decade and a half. The era offered the advantage of unprecedented economic and technological growth, but coupled with that was the frustration of static social and political institutions. Thanks to the growth, the awakening child had the leisure to contemplate the dilemma of a twentieth century technology strapped with seventeenth century institutions. His contemplation found expression in the new journalism*»⁷⁸.

⁷⁷ “L’indifferenza sociale e politica del periodo Eisenhower, il coinvolgimento giovanile nel movimento dei diritti civili negli Stati del Sud, la cultura della droga nei primi anni Sessanta, il risentimento morale per la guerra in Vietnam, e l’amarezza nei confronti di un governo incapace di risolvere i problemi razziali e della povertà nella nazione più ricca del mondo”; *Ivi*, p. 11.

⁷⁸ “Seguendo lo sviluppo delle pubblicazioni *underground* degli ultimi quindici anni è proprio come seguire la crescita di un bambino dotato e frustrato durante questo turbato e caotico lasso di tempo. Il periodo offriva il vantaggio di un progresso tecnico ed economico senza precedenti, ma, insieme a questo, c’era la frustrazione di istituzioni politiche e sociali statiche. Grazie a questo sviluppo, il bimbo

I giornali di punta iscritti all'UPS in America si chiamavano con i nomi più diversi e suggestivi: «Los Angeles Free Press», «East Village Other», «San Francisco Oracle», «Berkeley Barb», solo per citarne alcuni. Fra quelli europei troviamo in Inghilterra «OZ», «IT»; in Italia l'unico esponente era «Pianeta Fresco» di Fernanda Pivano e del marito Ettore Sottsass (i più vecchi direttori nel mondo di un giornale *underground*) tenuto a battesimo da Allen Ginsberg, la cui descrizione a cura di Richard Neville recitava: «A Milano una signora di mezza età, Fernanda Sottsass Pivano, produce col marito Ettore il bellissimo «Pianeta Fresco», a 168 pagine e dieci colori, appassionatamente non-violento e benignamente coinvolto nell'esplorazione allucinogenica. «Pianeta Fresco» è tanto *underground* quanto lo si può essere per la legge italiana, in virtù della quale solo un professionista (cioè un giornalista iscritto all'Ordine) può dirigere una rivista; e, nonostante l'indirizzo pacifista, dice Fernanda che molti dei suoi amici si trovano in galera»⁷⁹.

Naturalmente la stampa *underground* fu aspramente criticata dai *media* tradizionali e non furono poche le irruzioni nelle redazioni dei giornali da parte della polizia.

Come accade regolarmente nella storia dei *media*, l'avvento di nuovi modi o mezzi di comunicazione spaventa quelli che sono già affermati.

La stampa istituzionale americana attaccava, vessava e rifiutava quella sorta di “anarchia giornalistica” definendola “*outlaw press*”, stampa fuorilegge o, anche, “*outhouse press*”, giornali latrina.

risvegliato ebbe il tempo libero per contemplare la situazione imbarazzante di una tecnologia del ventesimo secolo legata ad istituzioni del diciassettesimo secolo. La sua contemplazione trova espressione nel nuovo giornalismo”; *Ivi*, pp. 11-12.

⁷⁹ R. NEVILLE, *Playpower* cit., p. 170.

Quello che, però, mancava alle altre testate, che fossero dell'*establishment* o meno, era lo spazio dato alle varie sottoculture che stavano emergendo nella società americana e che avevano un pubblico sempre più vasto. Si era formato un nuovo tipo di lettore che proprio in ragione di nuovi orientamenti culturali non si accontentava più della “vecchia” carta stampata: «*Street people and hippies, drug addicts and poor whites joined with college students, black militants, poets and intellectuals to create a new coalition of readers for the alternative medium*»⁸⁰.

Se da un lato le informazioni alternative, gli articoli critici nei confronti del “sistema”, le invettive o le provocazioni volte a spiazzare e ad aggregare un maggior numero di lettori giocavano un ruolo chiave, dall’altro la grafica, le fotografie, i fumetti e tutto ciò che riguardava l’aspetto visivo assumevano, soprattutto nel contesto della arte psichedelica e del rock, un’importanza decisiva: «*Graphics are often as important as textual content. The papers have no desire to limit their audience to the literate. The juxtaposition of ideas implied by the juxtaposition of certain images can be more stimulating than a verbal statement of fact*»⁸¹.

I giornali dovevano attirare l’attenzione del pubblico come facevano le copertine dei dischi e le immagini dei musicisti, ormai assunte al ruolo di

⁸⁰ “Gente della strada e *hippies*, tossicomani e poveri bianchi si unirono con gli studenti dei college, i militanti neri, poeti e intellettuali per creare una nuova coalizione di lettori a sostegno del mezzo di comunicazione alternativo”; R. J. GLESSING, *The Underground Press in America* cit., p. 12.

⁸¹ “Le grafiche sono spesso importanti tanto quanto il contenuto testuale. I giornali non desiderano limitare il loro lettore al letterato. La giustapposizione delle idee implicata dalla giustapposizione di certe immagini può essere più stimolante di una verbale esposizione del fatto”; R. LEWIS, *Outlaws of America. The underground press and its context*, Penguin Books, Harmondsworth, 1972, p. 80.

autentiche icone moderne, nell'ambito sempre più artistico del pop⁸². Nella controcultura giovanile la musica aveva una funzione centrale e, accanto ad alcune menti di riferimento, ne rappresentava il punto cardine: «*Men like Jack Kerouac, Allan Ginsberg, Aldous Huxley, Paul Goodman, Lenny Bruce, Marshall McLuhan and William Burroughs were in the forefront providing the words while Bob Dylan, the Beatles and the Grateful Dead poured forth much of the poetry and music*»⁸³. Tutto ciò rendeva evidente che vi era un bisogno sempre più consistente di leggere e di fare riviste che si occupassero esclusivamente o in maniera predominante di musica rock.

La storia della stampa pop-rock subisce una svolta fondamentale proprio negli anni in cui cresce la necessità dei lettori di avere in mano giornali che dessero un taglio critico serio, meno tradizionale e improntato sulle classifiche. Soprattutto, che fossero in qualche modo espressione di quel movimento controculturale che ricercava nella musica non solo il piacere estetico o l'intrattenimento, ma un vero e proprio senso d'identità.

Negli anni Cinquanta la stampa musicale era sostanzialmente un aspetto dell'industria musicale. La sua crescita rifletteva la crescente importanza dei dischi e della loro vendita all'interno di questa industria. Anche i contenuti fornivano un supporto informativo centrato sugli aspetti commerciali della musica stessa: «[...] le riviste musicali degli anni '50 avevano la stessa funzione delle riviste dedicate negli anni '30 ai divi del

⁸² Due esempi di album classici della musica rock, spesso ricordati anche in nome dell'estetica della confezione sono: la copertina dell'album dei Beatles *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967) e quella firmata da Andy Warhol del gruppo newyorkese Velvet Underground capitanato da Lou Reed, *Velvet Underground & Nico* (1967).

⁸³ «Uomini come Jack Kerouac, Allen Ginsberg, Aldous Huxley, Paul Goodman, Lenny Bruce, Marshall McLuhan and William Burroughs erano in prima linea a fornire le parole mentre Bob Dylan, I Beatles e i Grateful Dead riversavano fuori molta della poesia e della musica»; R. J. GLESSING, *The Underground Press in America* cit., p. 12.

cinema: tenere informati, con sufficiente abilità, i *fan* di chi stesse facendo qualcosa e dove. Ma c'erano cose che queste riviste non facevano e non dicevano. Non davano alcuna prospettiva storica o d'altro genere alla musica di cui s'occupavano, non avevano un atteggiamento critico o criteri generali di giudizio (cosa volesse dire *popular music*, quale musica s'intendesse definire con quel termine, quali dischi fossero buoni e quali scadenti); non dimostravano nessuna curiosità di sapere da dove venissero i dischi o dove andassero. La stampa musicale presentava il punto di vista soggettivo dell'industria discografica e gli articoli erano scritti, di conseguenza, in uno stile stringato, da addetti stampa. Il successo delle riviste dipendeva interamente dal livello d'interesse dei loro lettori per le *star* di cui s'occupavano»⁸⁴.

La rivista americana più famosa, in tal senso, era, come abbiamo visto, «Billboard» nata addirittura nel 1894. In Inghilterra le due più conosciute erano i settimanali concorrenti «Melody Maker» fondato nel 1926 e «New Melody Express» del 1952, i cosiddetti *inkies* (perché avevano il *format* uguale a quello dei quotidiani).

Ad ogni modo in America, si iniziava a realizzare un nuovo modo di trattare gli argomenti musicali. La produzione culturale dell'*underground* fornì i primi spazi a questo tipo di giornalismo.

Molti dei giornali *underground*, infatti, riportavano alcune colonne sull'argomento o, almeno, delle recensioni di dischi. Inoltre, l'importanza della musica ben presto crebbe poiché si rivelò, attraverso il denaro proveniente dalle inserzioni delle case discografiche o da diverse forme di sostegno, quali concerti, la più fertile fonte di reddito per tutte quelle

⁸⁴ S. FRITH, *Sociologia del rock*, Milano, Feltrinelli, 1982, p. 136.

pubblicazioni. Ma lo spazio medio dedicato alla musica era sostanzialmente insufficiente.

Fu così che nacquero i primi giornali interamente dedicati al culto della musica: «Il rock finì col diventare la forma base della cultura *underground*, ma – nello stesso tempo – s’impegnò d’una ideologia che era in profondo disaccordo con le precedenti nozioni nella musica pop. Il rock veniva ora valutato per il suo contenuto politico, la sua libertà, la sua sessualità, i suoi rapporti con la lotta culturale. La musica più disprezzata e di cui diffidava la stampa *underground* era proprio il pop commerciale che aveva successo tra i *teenager*, quel pop che era stato essenziale allo sviluppo delle riviste musicali inglesi. Il rock era definito come la musica in grado di articolare i valori d’una nuova comunità giovanile, che s’opponeva ai valori tradizionali dello *showbiz*»⁸⁵.

Anche se i primi periodici rock americani provenivano o erano ispirati dall’area dell’*underground* in realtà non ne facevano parte ufficialmente, piuttosto erano ritenuti una sorta di necessaria integrazione. Le uniche riviste che si occupavano di musica ad essere ufficialmente iscritte al novero dell’UPS le già citate «Oz» di Richard Neville del 1967, «IT» del 1966 e la più originale «Zigzag» edita da Pete Frame nel 1969, si trovavano in Inghilterra. Ciò nonostante non deve sembrare paradossale il fatto che il contributo generale della cultura *underground* al giornalismo rock risulti particolarmente significativo in America piuttosto che in Gran Bretagna. Come sostiene Frith⁸⁶, per comprendere questo nesso è essenziale esaminare lo sviluppo della critica musicale in America dove la mancanza di periodici equivalenti ai settimanali inglesi (i già segnalati «Melody

⁸⁵ S. FRITH, *Sociologia del rock*, cit., p. 138.

⁸⁶ *Ibidem*.

Maker» e «New Musical Express») ha reso possibile che si creasse un vuoto editoriale che nel 1966 era ancora da colmare. Infatti, i giornali *underground* inglesi di musica andavano ad ingrossare le fila di un settore giornalistico preesistente che storicamente ha condizionato molto di più il giornalismo musicale britannico⁸⁷. Ponendosi in antagonismo ai settimanali musicali tradizionali e volendosi differenziare, la loro collocazione e la loro identità era più collegabile alla stampa *underground tout court*, che alla categoria “stampa rock”. I giornali americani, dalla loro parte, usciranno sottoforma di *fanzine* o *magazine* in un mercato ancora vergine, ma, in concomitanza con gli altri giornali della controcultura, si influenzeranno a vicenda per quel che riguardava i metodi editoriali e altri aspetti.

Ciò che distingueva una *fanzine* da ogni altro tipo di pubblicazione era che questa, solitamente, veniva scritta da una singola persona, pubblicata a proprie spese in casa per poco o nessun tornaconto economico e spedita per via postale. Il piacere maggiore consisteva nell’esprimersi e nello scrivere su argomenti amati, ma ignorati dalla maggior parte della stampa. I lettori di queste pubblicazioni erano, in genere, individui che condividevano gli stessi interessi dell’estensore e che ne erano venuti a conoscenza tramite il passaparola, negozi o distribuzioni secondarie.

E’ importante specificare che il retroterra culturale da cui derivava questo mondo editoriale “fatto in casa” era quello della *science fiction*. Il termine *fanzine*, infatti, aveva avuto origine, negli anni Cinquanta, presso i *fans* di quel genere letterario, ai quali si sarebbe offerta la possibilità, tramite delle piccolissime pubblicazioni il più delle volte ciclostilate e

⁸⁷ Si veda a questo proposito l’enorme rilievo che Paul Gorman attribuisce a questi due settimanali nel suo libro sulla storia orale della stampa musicale. Cfr. P. GORMAN, *In Their Own Write*, cit.

distribuite attraverso la posta agli accolti medesimi, di avere informazioni e di scambiarsi opinioni sui loro lavori preferiti.

Una delle prime *fanzine* americane di *rock & roll* fu «Mojo Navigator», nata nell'agosto del 1966 a Haight-Ashbury, San Francisco e diretta da Greg Shaw. Lo stesso Shaw avrebbe in seguito pubblicato nel 1970, sempre a San Francisco, partendo dalla lista di lettori di «Mojo Navigator» quella che è considerata una delle più importanti (arrivò ad una tiratura di ben 30000 copie) pubblicazioni di quel tipo nell'ambito rock, cioè «Who Put The Bomp?» incentrata soprattutto sulla musica e sulla cultura dei cosiddetti *sixties*.

Il problema delle *fanzine* rimaneva comunque, a parte il dilettantismo che le contraddistingueva a livello tecnico, il non saper affrontare con il giusto piglio critico e il necessario distacco gli argomenti trattati.

Il salto qualitativo lo fece l'appena diciassettenne di Boston Paul Williams cominciando la pubblicazione del giornale «Crawdaddy!», sottotitolato “*The Magazine of Rock 'n' Roll*”, alla fine di gennaio del 1966. Seguendo il modello e l'influenza delle riviste di *folk music* dell'epoca e avviata come semplice *fanzine* (i primi quattro numeri erano ciclostilati e distribuiti localmente attraverso una sottoscrizione) divenne la prima rivista seria di musica pop-rock. Lo stile della *fanzine* scomparì in fretta per dare sempre maggior spazio, oltre alle recensioni dei dischi strumento essenziale di qualsiasi giornale musicale per guidare il lettore nelle sue scelte di acquisto, a brevi articoli in forma di saggio scritti da Williams stesso, a interviste ai musicisti e ad annunci pubblicitari per l'uscita di nuovi album. Inoltre il giornale tendeva a focalizzarsi anche su determinati aspetti politici e culturali. «*I saw «Crawdaddy!» as part of radical movement that included the music, psychedelic drugs, anti-war*

protest and communal living»⁸⁸, rievoca Williams a proposito dell'atmosfera che lo aveva ispirato.

Già solo dopo un paio di numeri Paul Simon e Bob Dylan espressero interesse per questa pubblicazione.

In seguito ai suoi primi consensi, il giornale si trasferì a New York ed arrivò ad ottenere una distribuzione su scala nazionale diventando una regolare rivista mensile. All'editore si aggiunsero altri collaboratori, quali Paul Guralnick, Richard Meltzer, Sandy Pearlman, Miles e il futuro giornalista di «Rolling Stone» e produttore di Bruce Springsteen Jon Landau. Nei suoi primi anni di vita passò dalle 500 copie iniziali alle 25000 del 1968.

L'importanza di «Crawdaddy!» è stata, senza dubbio, quella di creare un modello giornalistico professionale nell'ambito della musica rock, tanto da far scrivere al Gotha della controcultura: «*Serious rock journalism was founded by slight, softspoken Paul Williams. «Crawdaddy» was the first magazine to deal with rock music in terms other than fandom[...]»*⁸⁹.

Ciò, in termini analoghi, è rilevato in maniera esplicita dalla maggior parte degli addetti ai lavori della stampa pop-rock⁹⁰. Inequivocabile, in questo senso, la testimonianza di Lenny Kaye, musicista e storico del rock: «*For me «Crawdaddy!» was a revelation, because it was the first time I'd seen writing about this music with some depth. It wasn't just favourite*

⁸⁸ “Io vedevo «Crawdaddy!» come parte di qualche movimento radicale, che includeva la musica, le droghe psichedeliche, la protesta contro la guerra e la vita comunitaria”; P. WILLIAMS in «Mojo», Aprile, 1995.

⁸⁹ “Il giornalismo rock serio fu istituito dall'esile e affabile Paul Williams. *Crawdaddy* fu il primo periodico ad affrontare la musica rock in termini che non fossero da *fan*”; J. ACTON, A. LEMOND and P. HODGES, *Mug Shots. Who's Who in the new earth*, The World Publishing Company, New York, 1972, p. 237.

⁹⁰ Si veda a questo proposito, P. GORMAN, *In Their Own Write*, cit.

likes/dislikes. The «Crawdaddy!» writers were always my favourites, because they took music writing to a level which matched the creativity of the works they analysed[...] There was some aspect of the New Journalism at the time, and the music was exploding out of the three-minute single. As soon as I got an inkling from «Crawdaddy!» that writing about music was possible, I started working in the school paper»⁹¹.

Tuttavia, il giornale musicale più significativo a livello storico è stato senza dubbio il quindicinale e tuttora esistente «Rolling Stone».

Fondato da Jann Wenner, sotto l'egida di Ralph J. Gleason, il 9 novembre del 1967 a San Francisco con l'ausilio finanziario di soli 7500 dollari è, a tutt'oggi, considerato il “padre” del giornalismo musicale internazionale. Fra i gli altri vi scrissero Greil Marcus, Jon Landau, Ben Fong-Torres, Lester bangs, Chet Flippo, Ed Ward, Hunter S Thompson, Dave Marsh, Marianne Partridge, Cameron Crowe, Mike Saunders.

Per comprendere la sua portata basti pensare che nel 1971 era arrivato a tirare ben 250000 copie nei soli Stati Uniti. Una delle caratteristiche che resero famoso il giornale, a parte l'essersi assicurato nel tempo la *creme* del giornalismo musicale americano, erano le lunghe interviste, documenti esclusivi e inediti sui più importanti personaggi del mondo del rock. Consapevoli della rilevanza editoriale di ciò, i redattori della rivista pubblicarono una raccolta di queste interviste nel 1971⁹².

⁹¹ “Per me «Crawdaddy!» fu una rivelazione, perché era la prima volta che potevo vedere scrivere di musica con una certa profondità. Non si trattava solamente di ciò che piaceva o non piaceva. Gli scrittori di «Crawdaddy!» erano i miei preferiti poiché portavano i loro pezzi sulla musica a un livello che stava alla pari con la creatività dei lavori che analizzavano[...] C'era qualche aspetto del Nuovo Giornalismo del tempo, e la musica stava uscendo fuori dalle dimensioni del singolo di tre minuti”; P. GORMAN, *In Their Own Write*, cit., p. 48.

⁹² *The Rolling Stone Interviews*, Paperback library, New York, 1971.

Moderno fin dai suoi intenti iniziali il giornale si era posto l'obiettivo di incentrarsi sulla musica rock, ma anche di coprire: «ogni altro aspetto della cultura giovanile»⁹³. La funzione stessa del giornale era così espressa da Wenner fin dal suo primo numero: «Abbiamo dato vita a una nuova pubblicazione capace di riflettere quelli che, a nostro parere, sono i cambiamenti in corso all'interno dell' *rock 'n' roll* o a questo ricollegati. Poiché le riviste commerciali sono diventate irrilevanti e piene di errori, e le riviste per i *fans* sono un anacronismo, invischiate in un modello mitologico privo di senso, speriamo di offrire qualcosa di interessante agli artisti, all'industria e a ogni persona che *believes in the magic that can set you free* (“crede nella magia che ti può liberare”). «Rolling Stone» infatti, oltre ad essere una rivista musicale, si occupa anche di quei fatti e di quegli atteggiamenti che con la musica entrano in relazione»⁹⁴.

Le tensioni e i conflitti che travagliarono la rivista nei suoi primi anni di vita nascevano proprio dall'aver incarnato con successo quella funzione: «Essa scoprì che esisteva una frattura tra l'ideologia rock di cui parlava la stampa *underground*, da un lato, e le esigenze promozionali dell'industria discografica, dall'altro; un'industria che cominciava finalmente a rendersi conto di un nuovo mercato ed era alla ricerca dei canali idonei a raggiungerlo»⁹⁵. In pochi anni il giornale da posizioni *underground*, avendo raggiunto un grado di influenza sulle vendite dei dischi veramente considerevole, si integrò dopo numerosi cambi redazionali nel *rock business*. Assestatosi su un livello praticamente corporativo il giornale consolidò il suo potere e la sua immagine, mantenendo, comunque, un alto livello di professionalità.

⁹³ S. FRITH, *Sociologia del rock*, Milano, Feltrinelli, 1982, p. 139.

⁹⁴ *Ibidem*.

La parabola di «Rolling Stone» seguì e, in parte, determinò l'istituzionalizzazione e la commercializzazione del rock: «*Wenner has been charged with doing for rock what Hugh Hefner did for sex – institutionalizing it and making it extremely marketable. Now sex and rock were marketed long before Hefner and Wenner came along; it's just that with skill and a little adept timing, both of them have done it better than anybody else*»⁹⁶.

Il giornalismo musicale che poteva influenzare con le sue vendite il grosso pubblico, si è dovuto, in qualche modo, edulcorare.

L'evoluzione esemplare di «Rolling Stone» che dall'area dell'*underground* si sposta gradualmente al mondo del *rock business* ne dà testimonianza⁹⁷.

⁹⁵ *Ibidem*.

⁹⁶ “Wenner è stato accusato di fare con il rock, ciò che Hugh Hefner ha fatto con il sesso, istituzionalizzandolo e rendendolo estremamente commerciabile. Ora il sesso e il rock furono commercializzati molto prima che Wenner e Hefner venissero fuori; è solo che con abilità e un po' di esperienza, entrambi lo hanno fatto meglio di chiunque altro”; J. ACTON, A. LEMOND and P. HODGES, *Mug Shots. Who's Who in the new earth*, The World Publishing Company, New York, 1972, p. 234.

⁹⁷ Riallacciandosi a questo particolare processo storico del giornalismo, si ha oggi l'impressione, estendibile a tutto quella stampa del settore che al suo interno contiene elementi legati strutturalmente all'industria dell'*entertainment*, che gli argomenti di discussione siano diminuiti rispetto a quelli del compromesso. A discapito spesso dei contenuti artistici e politici.

Se la funzione di un giornale critico moderno in qualsiasi campo fosse quello di disvelare le trame che stanno dietro ai prodotti artistici, forse questo stesso dovere non sarebbe totalmente assolvibile. Sembra inevitabile che, nel mondo della stampa musicale, le pressioni delle case discografiche, le cartelle-stampa, le amicizie con certi artisti piuttosto che con altri, i contatti da salvaguardare reciprocamente e molte altre questioni impediscono un autentico comportamento critico e libero, poiché il giornale stesso diventa uno dei luoghi della produzione di quei beni artistici che vanno sotto il nome di dischi. Da questo ragionamento, anche se con colpe decisamente minori, non sono esenti quel gruppo di riviste minoritarie per diffusione, che per la loro natura sono sempre state legate più alla musica prodotta dalle etichette indipendenti. Esse, in piccolo, paiono rispecchiare certe linee editoriali.

Un'altra testata importante da segnalare che vide la luce negli anni seguenti fu «Creem» pubblicata con un investimento di 1200 dollari a Detroit (la città della *Motown* e del *blues*), da Barry Kramer nel marzo del 1969 e il cui editore *de facto* divenne un anno dopo il ventenne Dave Marsh. Ironica, creativa e un po' disorganizzata, «Creem» diventò il luogo preferito dei “talentuosi” del giornalismo musicale da Greil Marcus, a Robert Christgau, da Dave Marsh a Ed Ward, da Lenny Kaye al giornalista musicale più ironico e prolifico di tutti i tempi, Lester Bangs. Ospitò fra le sue pagine anche la “sacerdotessa” del rock Patti Smith e il giovanissimo futuro regista Cameron Crowe che racconterà le sue esperienze nella stampa musicale nel suo recente film *Almost Famous*.

«Creem» espose una cronaca della musica e della scena culturale che faceva dello stile e della distinzione dalle altre riviste il suo punto di forza. ««Creem» was edgy where «Rolling Stone» was yellow, satirical where Rolling Stone was sycophantic, fun where «Rolling Stone» was, let's face it, dull with a capital duh. «Creem»'s photo captions - many of them written by Lester Bangs, as we later discovered - where either surreal jokes or sardonic digs at their subjects. Where the British pop weeklies of the era treated their readers like besotted teenyboppers[...], «Creem» talk to you as if you were smart, adventurous and passionately committed to the music as a source of both fun and redemption, as we were – or thought we were»⁹⁸.

⁹⁸ ««Creem» era tagliente mentre «Rolling Stone» era morbido, satirico dove «Rolling Stone» era adulante, divertente quando «Rolling Stone» era, diciamo, noioso con un maiuscolo *duh*. Le didascalie delle foto di «Creem» - la maggior parte delle quali, come abbiamo saputo dopo, scritte da Lester Bangs - erano scherzi surreali o sardoniche frecciate indirizzate al loro soggetto. Dove i settimanali pop inglesi del tempo trattavano i loro lettori come imbruttiti *teenyboppers* (si tratta dei seguaci della cultura *teenagers*), «Creem» ti parlava come se tu fossi intelligente, avventuroso e appassionatamente impegnato

Una particolarità della rivista fu il suo simbolo-*trademark* disegnato dal famoso fumettista *underground* Robert Crumb, il personaggio Boy Howdy, che ne simboleggiava bene lo spirito irriverente.

Comunque, pur usando un linguaggio beffardo, «Creem» non rinunciava a cercare “seriamente” nella musica e nel rapporto con i lettori una connessione profonda frutto di un’autentica passione per il rock e tutto quello che, fino ad allora, aveva significato.

nella musica come risorsa sia di divertimento che di redenzione, come noi eravamo – o pensavamo di essere”; P. GORMAN, *In Their Own Write*, cit., p. 63.

Secondo Capitolo

ITALIA

1. Il tuo bacio è come un rock

«Nei quasi tre lustri che separano il termine della seconda guerra mondiale dal boom economico degli anni cinquanta, l'Italia modifica radicalmente il proprio paesaggio sociale. Si lascia alle spalle gli anni drammatici del fascismo e della guerra, le macerie e le devastazioni, la disoccupazione di massa dell'immediato dopoguerra e un'organizzazione della vita quotidiana in cui tempi, ritmi e consuetudini del mondo rurale sono socialmente dominanti[...] Questo cambiamento è tanto più saliente se si tiene conto che, insieme alle ritrovate libertà democratiche, la stragrande maggioranza della popolazione, specie nelle campagne del Sud, si trova a fare i conti con una miseria cupa e oppressiva, insieme materiale e culturale. La fase della ricostruzione non apre dunque soltanto la via alla ripresa produttiva successiva al 1953. Coincide anche con il dischiudersi di nuovi orizzonti progettuali, individuali e collettivi, grazie alla conquista di

condizioni di vita più dignitose»⁹⁹. Ciò che emergeva dell'Italia di quel periodo storico era un quadro di forte vitalità economica e di crescente dinamismo sociale, in cui i nuovi consumi (che sarebbero esplosi alla fine dei Cinquanta) e i nuovi stili di vita cominciavano a fare la loro comparsa: «La diffusione della motorizzazione, la crescita della scolarità, nuovi media come i rotocalchi e la televisione, l'affermarsi della musica americana, jazz e *rock 'n' roll* (dopo il *boogie-woogie* del primissimo dopoguerra), le nuove macchine per il tempo libero, dal *juke-box* al flipper[...] punteggiano un ambiente sempre più urbano[...]»¹⁰⁰ Influenzati dall'importazione dei modelli espressi dall'*american way of life*, si andavano a delineare anche nel nostro paese una cultura e un'industria del tempo libero. Indiscussi protagonisti di questa modernizzazione, erano i giovani. I giovani che appartengono, come la definisce Piccone Stella¹⁰¹, alla «prima generazione», cioè i primi capaci di costruire «[...] attraverso stili di consumo e comportamenti specifici, un'immagine pubblica distinta e separata da quella adulta. Certo, ancora soggettivamente lontana dalla piena consapevolezza di sé e dalla capacità di rappresentarsi in termini generazionali, ma il cui agire culturale può, per la prima volta, venire socialmente concettualizzato *in primis* in base ad una contrapposizione alla generazione adulta»¹⁰². Se questa contrapposizione¹⁰² incentivava la costituzione per i giovani di quella che Cavalli e Leccardi definiscono una «doppia vita», cioè da una parte una relazione visibile col mondo adulto per

⁹⁹ A. CAVALLI e C. LECCARDI, *Le culture giovanili*, in: AA.VV., *Storia dell'Italia repubblicana. Volume terzo. L'Italia nella crisi mondiale. L'ultimo ventennio 2. Istituzioni, politiche, culture*, Einaudi, Torino, 1997, pp. 721-722.

¹⁰⁰ *Ibidem*.

¹⁰¹ Cfr. P. STELLA, *La prima generazione. Ragazze e ragazzi nel miracolo economico italiano*, Milano, 1993.

¹⁰² A. CAVALLI e C. LECCARDI, *Le culture giovanili* cit., p. 723.

lo più tesa ad esprimere un conflitto latente, dall'altra un'esperienza clandestina e privata che non possedeva riferimenti generazionali propri, dal punto di vista culturale appariva una forte omogeneità. L'unico tratto che si contraddistingueva come elemento di divisione era il rock: «Certo esiste la musica a dividerli – il rock, dalla metà degli anni cinquanta, inizia lentamente a diventare colonna sonora esclusiva per il pubblico dei giovani. Gli adulti la disprezzano e, soprattutto negli anni del “teppismo giovanile” diffuso, tendono a demonizzarla»¹⁰³. La divulgazione del rock in Italia avveniva con un paio d'anni di ritardo rispetto agli Stati Uniti. Nel nostro paese dominava ancora incontrastato la canzone italiana e la melodia napoletana e, inizialmente, i dischi di Elvis Presley o di Little Richard erano scarsamente reperibili. Antecedentemente vi erano state delle grandi innovazioni nel settore discografico, come l'introduzione del 45 giri: «Imposto dalla RCA nel 1949 (ma la sua composizione vinilica era stata sviluppata già durante la guerra quando il governo americano monopolizzò le riserve di gomma lacca, materiale fino allora usato nella produzione di dischi), il nuovo disco – rispetto al vecchio e ingombrante 78 giri – è molto più leggero, maneggevole, resistente[...] Nei primi mesi del '51, i dischi microsolco cominciano a circolare anche in Italia, soprattutto per merito della Sid (Società italiana dischi, che distribuisce il primo lotto di album del catalogo Vox), della Cetra e dei fratelli Guertler. Ma il decollo nel nostro paese avviene tuttavia solo nel 1953, con l'inizio del movimento di conversione alle nuove velocità degli apparecchi di riproduzione, e nel '54 siamo già, anche da noi, in piena “era microsolco”. Prima, tra il '51 e il '52,

¹⁰³ *Ivi*, pp. 727-728.

molti dei 33 e 45 giri nostrani contenevano soltanto brani lirici (interpretati da Beniamino Gigli) e sinfonici»¹⁰⁴.

Nel 1958, mentre negli USA Domenico Modugno conquista le Hit Parade con «Nel blu, dipinto di blu» i dischi del repertorio americano cominciavano a conquistare il mercato discografico italiano: «Gli avvenimenti del 1958 sono per il *rock 'n' roll* in Italia ed i suoi protagonisti la chiave di tutto. Si vendono 16.875.200 dischi, ripartiti in 4.989.800 78 giri, 1.392.000 Lp e 10.493.200 singoli. Nell'aprile nasce l'etichetta giovane "SAAR" di Walter Guertler, che da lì a poco metterà sotto contratto Adriano Celentano. Iniziano anche le prime distribuzioni straniere: la SAAR acquista il catalogo della prestigiosa etichetta jazz, Verve[...] Nell'ottobre entra nel settore fonografico con l'opera *La Medea* di Cherubini interpretata dalla Callas, la casa Ricordi, che affida al giovane Nanni Ricordi, di ritorno dagli USA dove si era recato a studiare le tecniche del copyright, la gestione dell'etichetta. Il mercato si muta in meno di un anno. A meno di 12 mesi di distanza a questi avvenimenti il *Billboard*, la più autorevole rivista di classifiche d'America, pubblica per la prima volta quelle di vendita italiana. Mentre la musica leggera locale viveva la sua più pesante trasformazione, con l'avvento di artisti quali Domenico Modugno e talenti come il citato Fred (Buscaglione) o l'irrefrenabile Renato Carosone spargevano il verbo della nuova musica americana, aveva inizio un'avventura che sarebbe terminata poche stagioni dopo»¹⁰⁵.

¹⁰⁴ G. BORGNA, *Il tempo della musica. I giovani da Elvis Presley a Sophie Marceau*, Laterza, Bari, 1983, p. 46.

¹⁰⁵ E. DE PASCALE, *Il rock & roll in Italia. La nascita, le storie, i fatti del "rock & roll" in Italia raccontati dai ragazzi del Juke Box e da altri protagonisti*, Edizioni Pendragon, Bologna, 2000, pp. 8-9.

Al contrario di come avvenne negli Stati Uniti, la televisione italiana, le cui trasmissioni erano cominciate nel 1954, non sembrava riprendere il fenomeno in modo particolarmente interessato. A dare riconoscenza ai roccettari nostrani ci pensava specialmente il cinema: «Negli anni cocenti del *rock & roll* il cinema italiano mastica tutto quello l'America gli passa[...] Gli Stati Uniti, infatti, dopo *Gioventù Bruciata*, *Giungla d'asfalto*, *Fronte del porto*, *L'infernale Quinlan* – riot movies per eccellenza – macinano fin da subito molti *rock & roll movies*, filmetti promozionali per nuovi artisti, sorretti da trame spesso inesistenti, ma che hanno il pregio di essere uno spaccato del periodo[...] Per immediata derivazione in Italia si produce subito cinema *rock & roll* prima ancora che televisione: *I Ragazzi del Juke Box*, *Urlatori alla sbarra*, *Juke box. Urla d'amore*, *I Teddy Boys della canzone*, *Dai*, *Johnny dai*, sono l'appendice generazionale della scioccante esibizione di Adriano (Celentano) ne *La dolce vita* di Federico Fellini»¹⁰⁶.

La radio dal canto suo aveva nella trasmissione di Zivelli, il Discobolo, l'unica sorgente a cui abbeverarsi, come ricorda Renzo Arbore¹⁰⁷, sottolineando il fatto che, a quei tempi, ascoltare un certo tipo di musica fosse socialmente discriminante soprattutto a parere dei genitori: «La radio aveva delle rubriche, ogni tanto arrivava qualche disco, ma era difficile; ci sentivamo una specie di setta, perché a noi piaceva questa musica e ai nostri genitori no, anzi la giudicavano l'anticamera della depravazione[...] L'unica alternativa era Il Discobolo di Zivelli alla radio, era una sorte di porto franco in cui il rock, nel silenzio del resto della programmazione,

¹⁰⁶ *Ivi*, pp. 9-10.

¹⁰⁷ Si noti che sarà proprio lo stesso Arbore, forte di un'esperienza e di una passione accumulata negli anni, a sviluppare proprio attraverso la radio italiana, trasmissioni in cui uno degli elementi portanti era la musica rock e il suo "ritmo".

aveva un suo spazio. Il primo rock in Italia lo ha trasmesso lui»¹⁰⁸; «In questa trasmissione ascoltammo il primo Presley, Billy May ed altre novità jazz e pop. Non esistevano riviste specializzate, personaggi a cui ispirarsi, ma soltanto qualche critico illuminato di formazione jazzistica che seguiva il fenomeno rock senza stroncarlo»¹⁰⁹. In queste testimonianze non si potevano non leggere una mancanza di riferimenti o di strumenti critici, rispetto alla cultura rock, nonostante fosse già avviata la costituzione di una domanda in tale senso da parte dei giovani. Tali lacune si sarebbero prorogate per tutti gli anni Sessanta laddove in Inghilterra, ma soprattutto negli USA, si andavano a sviluppare una quantità di riviste e di giornalisti, espressione specifica di tutta quelle nuove esperienze culturali.

Questo avveniva per una serie di ragioni: dal fatto che il rock non fosse una cultura autoctona, bensì derivativa, alla questione non meno preminente della lingua. Se si può affermare che il rock 'n' roll arrivava di riflesso dall'America, non si deve dimenticare che, pur nel suo aspetto imitativo e provinciale, rimaneva un tentativo originale. Portato dai complessi e dagli artisti che suonavano nei *night clubs*, nelle cantine, nelle osterie, in quella stagione (1957-1960) si dava vita ad un'«area di appartenenza, di diversità, cominciando dal linguaggio, prima ancora che dalla musica»¹¹⁰ che vedeva soprattutto Milano come città di riferimento.

Senza dimenticare la lezione dei “veterani” Buscaglione e Carosone, che sono i primi a portare «una ventata di fresca creatività nello stantio

¹⁰⁸ F.DONADIO e M.GIANNOTTI, *Teddy-boys roccettari e cyberpunk, tipi mode e manie del teenager italiano dagli anni Cinquanta ad oggi* cit., p. 16.

¹⁰⁹ U. SANTUCCI, *Il rock in Italia*, appendice in C. BELZ, *La storia del rock* cit., pp. 170-171.

¹¹⁰ E. DE PASCALE, *Il rock & roll in Italia* cit. p. 10.

panorama musicale degli anni '50»¹¹¹, Celentano, Gaber e Jannacci, il gruppo di cantanti che andava sotto il nome di “urlatori”, la stessa Mina (che in seguito prediligerà altri materiali), proprio perché slegati dai codici della lingua inglese, rielaboravano i generi con l’invenzione e l’originalità tipica dell’italianità. Si può sostenere in tal senso che il *rock and roll* in Italia accentua il proprio carattere trasgressivo, eliminando buona parte dell’ambivalenza legata ai testi delle canzoni originali americane strette fra valori tradizionali e liberazione¹¹².

Risulta inequivocabile, a questo proposito, una dichiarazione rilasciata a quei tempi dal “molleggiato” Adriano: «Io l’inglese non lo so neppure ora: prima di imparare una canzone, me la faccio tradurre. Ma quello che conta è il ritmo, e il ritmo l’ ho afferrato»¹¹³.

Ad ogni modo, secondo la già citata¹¹⁴ logica dell’esportazione delle espressioni culturali di massa dai paesi più sviluppati a quelli più arretrati, se l’Italia aveva preso a modello lo stile americano di Elvis non mancarono paesi che adottarono le canzoni del repertorio rock italiano. Un caso emblematico viene rappresentato nel film di Emir Kusturica *Ti Ricordi di Dolly Bell?*, la cui trama si snoda «in una Jugoslavia anni Sessanta che già sognava la vicina Italia attraverso i *24 mila baci* di Celentano»¹¹⁵.

Un’altra importante affermazione della cultura rock nel nostro paese fu senza dubbio l’espansione del mercato dei *juke-box* che divennero una vera

¹¹¹ AA. VV., *Dizionario del Pop-Rock. Guida critica ai dischi degli ultimi cinquant’anni*, a cura di E. GENTILE e A. TONTI, Baldini & Castaldi, Milano, 1999, p. 142.

¹¹² Cfr. A. PORTELLI, *L’orsacchiotto e la tigre di carta. Il rock and roll arriva in Italia*, in «Quaderni storici», n.I, aprile 1985.

¹¹³ E. DE PASCALE, *Il rock & roll in Italia* cit., p.15, tratto da «Sorrisi e Canzoni» dell’ 11 ottobre 1959.

¹¹⁴ Vedi nota 36 a p. 25.

¹¹⁵ AA.VV., *Dizionario dei film 1996* cit., p. 1532.

e propria moda. Prima del 1955 ne era arrivato espressamente dall'America un solo esemplare impiantato durante la guerra dai soldati Alleati al Foro Italico. Si chiamava *swinging tower*, la torre urlante, e poteva contenere fino a cento dischi. Nella parte restante del decennio e durante gli anni Sessanta i *juke-box* invadevano letteralmente il paese, e secondo alcune stime se ne potevano contare almeno diecimila. I bar, i locali, le sale da gioco, i *night club*, gli stabilimenti balneari e persino le latterie, sparsi lungo tutto lo stivale, erano diventati i luoghi simbolo della società deputati ad ospitare ragazzi che ballavano e ascoltavano insieme la nuova musica.

2. Boom e malessere: le riviste giovanili e i fogli beat

Dall'estate del 1959 alla fine del 1963 l'Italia vive un periodo di forte ascesa dei consumi che va sotto il nome di "boom economico".

Le trasformazioni sociali che ne scaturirono sembravano consacrare un insperato modello di integrazione: «L'aspetto dominante di questo periodo fu l'unificazione culturale secondo i modelli e i miti del consumismo capitalista, ma è altrettanto importante ricordare che questo processo conobbe, oltre a veri e propri mutamenti di costume, anche sovrapposizioni, nuove abitudini e comportamenti innestati nelle forme di coscienza preesistenti»¹¹⁶.

L'innalzamento del tenore di vita degli Italiani (anche se nel Mezzogiorno permaneva una sconcertante arretratezza) determinarono: «[...]un aumentato benessere materiale e condizioni di vita più dignitose per tutti ma, contemporaneamente, orizzonti esistenziali più ampi e, sotto il profilo quotidiano, un uso inedito del tempo libero»¹¹⁷.

Il tempo delle ferie, delle vacanze o del weekend, diventato un vero e proprio rito collettivo, assolveva al compito di liberazione dalle angosce di chi aveva patito gli anni della dopoguerra. L'automobile veloce, che poteva raggiungere in modo disinvolto, attraverso le nuove autostrade, vari posti di villeggiatura, era considerato un evidente *status symbol*, come testimonia in modo particolarmente significativo il film di Dino Risi *Il sorpasso*.

In questa atmosfera di ricerca del divertimento e del *relax* crescono a dismisura determinati atteggiamenti musicali legati al concetto di evasione,

¹¹⁶ S. GUNDLE, *Communism and cultural change in Postwar Italy*, in P. GINSBORG, *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi. Società e politica 1943-1988* cit. p. 325.

¹¹⁷ A. CAVALLI e C. LECCARDI, *Le culture giovanili* cit., p. 736.

come la diffusione dei balli (a partire dal *twist*) o del ciclo dei “dischi per l'estate”.

La valorizzazione di nuove dimensioni e stili di vita e dei nuovi consumi, spingeva i ragazzi a cercare una identità comune e una sorta di inedito protagonismo sociale: «A differenza di quanto era accaduto alla coorte dei nati intorno agli anni trenta – costretta sulla difensiva anzitutto dalle dure condizioni di vita dell'immediato dopoguerra e dei primi anni cinquanta – la coorte protagonista di questa fase storica, quella dei nati intorno agli anni quaranta, è letteralmente sospinta al centro della scena sociale dal vento del «miracolo economico»[...] I giovani usano gli strumenti materiali e simbolici che lo sviluppo economico, insieme all'industria del *loisir* rendono disponibili – mezzi di trasporto, musica, abbigliamento, figure di riferimento come quelle dei divi, ecc. – per mettere a punto la propria fisionomia generazionale, per costruire per la prima volta un'identità collettiva»¹¹⁸. Il maggiore ottimismo verso il futuro, la particolare condizione sociale “protetta”, intensificavano l'importanza per i giovani del tempo presente, visto come lo spazio essenziale per produrre significati. Dal canto suo il mondo adulto, rispetto questi atteggiamenti, vedeva la nuova coorte come più superficiale e utilitarista di quella che l'aveva preceduta, ma, a dispetto di questa visione negativa, i giovani per la prima volta avevano la reale possibilità di sentirsi dissimili e separati proprio da chi li criticava: «Genitori e figli non parlano più il medesimo linguaggio, vivono vite quotidiane diverse, hanno aspirazioni differenti, il loro uso del tempo libero li sospinge, contrariamente a qualche anno prima, lontani gli uni dagli altri. La famiglia cambia faccia e, così come accade ad altre istituzioni – la scuola sempre più criticata; il lavoro, spesso dequalificato e

¹¹⁸ *Ivi*, p. 737.

pesante, sempre meno tollerato; la religione e la politica, nei cui confronti [...], cresce la disaffezione – viene progressivamente de-sacralizzata»¹¹⁹.

I ragazzi dei primi anni Sessanta lanciavano, dal punto di vista dell'impegno politico, segnali ambivalenti: se da un lato cresce la diffidenza nei confronti del sistema dei partiti, dall'altro si percepisce un generico interessamento e non mancano le occasioni di scontro, come dimostrano i giovani delle “magliette a strisce” che scendono in piazza a Genova contro il governo Tambroni nel luglio del 1960.

I giovani incominciavano ad essere visti come gruppo autonomo, ma la sua rappresentazione in termini falsamente dicotomici “gioventù normale” contrapposta a “gioventù deviante” non dava l'idea dell'insieme di spinte comuni che tendevano a unificare piuttosto che dividere l'universo giovanile. Può sembrare plausibile che questa errata bipartizione scaturisse dal desiderio di non considerare il giovane come portatore di una sua tensione a costruire significati propri, bensì di relegarlo in una visione schematica e classista¹²⁰.

Fra le tensioni unificatrici della vita giovanile si potevano riscontrare, sia la centralità dei consumi, sia la volontà di conquistare nel quotidiano zone franche in cui esprimere il piacere di essere contro le regole e di sperimentare i propri stili di vita come la musica e l'abbigliamento. Si rivelarono, dunque, propensioni contrapposte: «i giovani diventano un mito di massa nello stesso momento in cui diventano un problema sociale – “*juvenile delinquents*”, “*teddy boys*”, “gioventù bruciata – e un vasto e promettente mercato»¹²¹.

¹¹⁹ Ivi, p. 741.

¹²⁰ L'accento classista era sostenuto dall'idea che il giovane operaio fosse maggiormente esposto e assoggettabile alle mode “ribelli”.

¹²¹ Ivi, p. 743.

Sembrava chiaro che l'eterogeneità e l'ambivalenza delle spinte portate dai grossi cambiamenti in seno alla società e al costume, aprivano la possibilità ad atteggiamenti conflittuali.

Poco prima della metà degli anni Sessanta i risultati dell'assimilazione di tutte queste "piccole rivoluzioni" portate dal periodo del boom, non tardarono a seminare risentimenti e prese di distanza.

Una parte sempre più crescente dei ragazzi italiani cominciavano a nutrire nei confronti di quel modo di vivere frivolo e disimpegnato una specie di disagio o di vera e propria insoddisfazione, trasferendo le proprie energie verso il bisogno di una maggiore introspezione e di nuovi equilibri nei rapporti interpersonali.

Anche il confronto sulle questioni politiche si andava a rafforzare.

La nuova ondata di riformismo proposto da John Fitzgerald Kennedy a livello internazionale e l'inedita alleanza di governo di centro-sinistra sul piano interno, stimolavano la discussione.

Nella musica italiana, dopo qualche anno di stagnazione e appiattimento al modello canzonettistico sanremese, si era creata una scena, quella dei "cantautori" che rispecchiava in un certo modo queste tendenze.

Prima dell'arrivo dei Beatles, Fabrizio De Andrè, Gino Paoli, Luigi Tenco, Sergio Endrigo e Bruno Lauzi assolverono alla funzione non solo commerciale, ma anche culturale, di svecchiare il mercato discografico e di sprovvincializzarlo restituendogli un'autenticità e fondando i principi di quella scuola che tanto avrebbe innovato e reso particolare la canzone italiana: «Le novità introdotte dai cantautori non erano soltanto nei testi (sebbene questo fosse un aspetto determinante), nel mutare di respiro delle storie che le canzoni narravano, o magari nell'impegno «civile» che esse trasmettevano: la novità risiedeva anche nella figura stessa del cantautore anche come cantante-autore, come colui, cioè, che non poneva mediazioni

fra creazione ed esecuzione, e dunque sembrava fornire, anche per la semplicità delle canzoni stesse, un materiale che tendesse ad abbattere anche la barriera fra esecutore e ascoltatore»¹²².

La figura del cantautore non costituiva ovviamente che un frammento, seppur consistente, del mercato musicale. Quest'ultimo, nel frattempo, guardava l'aumentato *budget* dei *teenagers* nostrani come la fonte di reddito principale, costruendo sulla vendita dei 45 giri e sull'organizzazione di numerosi "festivals musicali" una propria funzionalità. I nomi di spicco di quel periodo risultavano essere quelli dei cosiddetti "cantanti ragazzini" Morandi e la Pavone in testa, senza contare gli oramai consacrati Celentano e Mina.

Il pubblico di questa "nuova ondata" di gruppi e cantanti aumentava e, allo stesso tempo, cresceva un atteggiamento di risalto da parte dei rotocalchi dell'epoca per le loro gesta e i loro comportamenti, rispondendo in questo modo alla domanda di conoscenza prodotta dall'entusiasmo tipico all'epoca (si pensi anche al fanatismo che in America aveva provocato Elvis) dell'età acerba verso gli idoli coetanei: «Di pari passo con il fenomeno del divismo musicale, cresce l'interesse dei ragazzi per i *festival* e per il loro contorno: i divi sono lì a portata di mano, vivono l'uno a fianco all'altro, stringono amicizia, danno sfogo alla loro rivalità. I giornali specializzati (ma anche le riviste e i quotidiani più importanti) danno ampi spazi al «dietro le quinte». Il risultato è che, assieme alla cronache del «che fanno, che dicono», si vedono i cantanti fotografati in mezzo al loro pubblico, mentre stringono la mano ai loro *fans*: insomma, i *festival* della

¹²² G. PINTOR, *Il pop: i tempi e i luoghi di una moda*, in: AA.VV., *La musica in Italia, l'ideologia, la cultura, le vicende del jazz, del rock, del pop, della canzonetta, della musica popolare dal Dopoguerra ad oggi* cit., p. 77.

canzone abbassano la barriera tra pubblico e divo. E anzi, si può dire che i *fans* diventino i veri protagonisti»¹²³.

I rotocalchi dell'epoca come «Stop», «Tv Sorrisi e Canzoni», «Bolero» o «Eva Express» utilizzavano i personaggi della canzone per avvantaggiarsi della loro popolarità e, avendo ampia tiratura, influenzavano non poco il mercato. Negli stessi anni andava maturando, proprio come era avvenuto in America, nell'ambito della editoria periodica l'idea di considerare come un pubblico a sé stante quello dei ragazzi.

Dal 1963, infatti, prendeva piede un certo tipo di giornale che se da una parte s'incaricava di consolidare la tradizione dei settimanali del tempo pubblicando fotografie e articoli legati al costume musicale, dall'altra dava al giovane lettore una centralità e uno spazio fino ad allora mai concepito.

«Ciao Amici», a cui si affiancavano nel 1965 «Big» e «Ragazza Pop» e, dal 1967, «Giovani», andavano ad occupare un settore inedito della carta stampata, che in pochi anni conteneva al suo interno già notevoli differenze di approccio e indirizzo. Erano editi e diretti rispettivamente: a Milano da Ugo Del Buono e da Guido Castaldo; a Roma da Marcello Mancini; a Roma dalla francese Martine Chevrier e da Mauro Innocenti; a Milano da Aldo Palazzi e da Enrico Gramigna.

«Ciao Amici» era la versione italiana del giornale francese «Salut Les Copanis» e come tale si rivolgeva ai ragazzi più giovani, mentre «Big» venne studiato per un pubblico maggiormente consapevole e attento. Anche i cantanti che venivano “raccontati” fra le loro pagine erano di diversa

¹²³ F.DONADIO e M.GIANNOTTI, *Teddy-boys rockettari e cyberpunk, tipi mode e manie del teenager italiano dagli anni Cinquanta ad oggi* cit., p. 43.

appartenenza artistica: dai cantanti-ragazzini ai cantautori ai primi complessi *beat*, tutti evidentemente soddisfacevano dalle loro diverse angolature un bisogno, a margine del divertimento fine a se stesso, di confronto, espressione e, in qualche caso, di vero e proprio dissenso. Inoltre anche se è importante sottolineare la funzione di sfogo delle istanze giovanili (che avveniva per lo più sottoforma di lettera nella rubrica della posta) di questa stampa, nella maggior parte dei casi, i giornali citati cadevano nel più innocuo conformismo sposando ostinatamente soluzioni di compromesso. Ciò significava un'accettazione solo parziale e sommessamente delle trasformazioni in atto nella cultura giovanile, la quale conteneva elementi che non avrebbero potuto che generare, in una società perbenista e cattolica come quella italiana, un conflitto di grossa portata.

In realtà dal 1963 al 1967 il mondo giovanile era drasticamente cambiato: «Grazie alla crescita tumultuosa del reddito pro capite[...] giovani e giovanissimi mostrano ormai consolidate e autonome abitudini al consumo[...] sono soprattutto i consumi musicali[...] a svettare nell'universo *teen-age*: sempre nel 1964, ad esempio ciascun giovane acquista mediamente almeno un 45 giri la settimana. I ritmi fortemente accentuati della nuova musica *beat* che, a partire dagli anni sessanta, si propaga dall'Inghilterra attraverso i Beatles e i Rolling Stones, appaiono tuttavia qualcosa di più di una semplice colonna sonora per il tempo libero[...] Attraverso la musica *beat* 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 distanze dai riti perbenisti del neonato benessere familiare; di vivere con i coetanei nuovi modi di comunicazione, tra i quali, pienamente legittimi, quelli sessuali; di dare spazio alla creatività e all'esplorazione di sé senza timore di invadere

zone proibite o censurate dalla società adulta. I gruppi musicali, le *band* (o «complessi») che fioriscono magicamente nell'Italia del dopo boom, rimandano tutte a pochi temi centrali, che irradiano da queste priorità[...] Al tempo stesso, tuttavia, la musica si incarica di certificare una separazione tanto rigida quanto in sé poco conflittuale tra le generazioni: per i ragazzi e le ragazze degli anni sessanta sono a disposizione anche i «cantanti-ragazzini» nei quali identificarsi senza suscitare eccessivi timori tra i genitori[...] o i «locali» dall'aria trasgressiva in cui celebrare i riti musicali del momento (come il *Piper* di Roma, inaugurato nel 1965, tempio di Patty Pravo e della «generazione yé yé»). Nascono ad esempio in questi anni sulla scia di analoghe iniziative europee, i primi giornali esclusivamente «giovani»: nel 1963 «Ciao Amici», nel 1965 «Big», che mescolano notizie musicali, inchieste di attualità (ad esempio sulla sessualità giovanile), scoop giornalistici e rubriche molto seguite dai giovani, costruite su una blanda logica di denuncia alla «società repressiva» adulta»¹²⁴.

Le testate giovanili, dunque, andavano ad aggiungersi agli altri periodici nelle edicole italiane degli anni Sessanta. Ad ogni modo, nonostante fossero tra le prime testimonianze su carta stampata dell'esistenza dei giovani come formazione sociale specifica, la cultura che questi giornali riflettevano era quella di una gioventù generica priva di coesione e di riferimenti culturali precisi. La musica pop-rock, sulla quale comparivano i primi commenti frutto di un minimo di competenza giornalistica, veniva di regola ancora trattata alla stregua di una moda o come un contorno ritenuto ormai indispensabile.

¹²⁴ A. CAVALLI e C. LECCARDI, *Le culture giovanili* cit., pp. 748-749.

L'unico insieme di riferimenti culturali che riuscì a fare breccia nella sfera giovanile italiana e, allo stesso tempo, a costruire un percorso duraturo fu quello dell'universo *beat*. L' "ondata *beat*" italiana fu un fenomeno variegato. "Beat" entrò nel linguaggio corrente a partire dal 1966. La parola in questione richiamava sostanzialmente due ambiti: uno musicale che si identificava con un tipo di suono d'origine inglese elettrificato e accentuato ritmicamente (di cui i Beatles e i Rolling Stones prima maniera erano i principali esponenti), l'altro filosofico-letterario che guardava ai contenuti della *beat generation* come un'alternativa possibile alla tradizione e alla società industriale. Le applicazioni della parola in questione non si fermavano qui. Promossa e amplificata da *Bandiera Gialla*, la prima trasmissione radiofonica musicale italiana per i giovani (1965) condotta da Renzo Arbore e Gianni Boncompagni, essa venne introdotta in qualsiasi ambito che tratteggiasse la contrapposizione fra nuovo e vecchio: «[...] il termine si estende rapidamente a tutto ciò che rappresenta il nuovo modo di esprimersi lontano dagli schemi del passato: pantaloni *beat*, occhiali *beat*, ballo *beat*, ragazzo/a *beat*, raduno *beat*, ecc.»¹²⁵.

Se era divenuta una tendenza del momento, fra i giovani, definirsi in tal senso, c'era chi aveva, con il mondo *beat*, un rapporto apparentemente meno superficiale. Molte erano le cronache italiane di quel periodo, che riportavano l'avvistamento e l'individuazione di un nuovo gruppo sociale: i *beatnik*¹²⁶, italianizzati (in modo quantomeno sbrigativo) dalla stampa

¹²⁵ G. BORGNA, *Il tempo della musica* cit., p.81.

¹²⁶ In lingua inglese significa: «esponente della *beat generation*», anche se l'etimologia del termine deriva da una spiritosaggine di un giornalista mentre commentava il lancio dello sputnik . Si può intendere come seguace della cultura *beat*. Vedi P. ECHAURREN e C. SALARIS, *Controcultura in Italia 1967-1977. Viaggio nell'underground*, Bollati Boringhieri, 1999, Torino, p. 14.

istituzionale con il termine: “capelloni”. La questione da mettere in risalto fu che si accesero parecchie diatribe, di natura giornalistica e giudiziaria, che avevano come argomento centrale l’acceptabilità o meno di questo fenomeno. Il problema nasceva nella mentalità dell’Italia della metà degli anni Sessanta. Quei ragazzi non erano sovversivi organizzati politicamente, ma piuttosto erano giovani che del malessere e del dissenso ideologico nei confronti della società tradizionalista cui appartenevano avevano fatto la loro bandiera. L’opinione pubblica italiana non era ancora preparata a motti quali «Fate l’amore non la guerra» e una parte di essa reagì stigmatizzando in maniera decisa certe posizioni e atteggiamenti. In realtà incominciava ad incrinarsi seriamente quel mondo che vedeva nelle cosiddette “tre m” (moglie-macchina-mestiere) l’unica possibile realizzazione sociale del giovane. Generalmente la stampa istituzionale assunse una posizione piuttosto critica nei confronti del fenomeno. Fecero eccezione giornalisti di estrazione libertaria come Giorgio Bocca, il quale, commentando nel 1967 la scelta della rivista «Time» di consacrare come personaggio dell’anno “il giovane”, scriveva sul quotidiano «Il Giorno»: «[...] Sono essi soli a riportare nel sistema la voce della natura umana, la sua speranza che si rinnova, la sua protesta che continua»¹²⁷.

Per dare voce e difesa questi ragazzi furono ideati dei nuovi giornali autoprodotti che, dal 1966 e con una diffusione molto limitata fecero la loro prima comparsa. Questi, ad ogni modo, poco avevano da spartire con i settimanali per i giovani che, pur potendo contare su pregevoli caratteristiche tecniche e alte tirature, venivano considerati sostanzialmente

¹²⁷ P. NOVELLI, *I Capelloni*, Edizioni dell’Albero, Torino, 1967, p. 17.

innocui o conformisti: «Non esiste in Italia un «*stampa beatnik*»¹²⁸. Esiste solo quella «yé-yé» anche se negli ultimi mesi «Big», edito a Roma e diretto da Marcello Mancini, ha tentato di estendere la sua influenza sui vari «beatniks», pubblicando poesie, prose, articoli della «*beat generation*» americana ed affrontando certi problemi (amore, sesso, politica) con molta serietà, alla luce delle ideologie dei «figli italiani» di Kerouac. Le altre pubblicazioni (tutte pregevoli dal punto di vista tecnico e stampate con dovizia di mezzi finanziari) sono rivolte, invece, ai «*fans*» dei cantanti della «*novelle vague*», dei quali forniscono ampie biografie, ghiotte indiscrezioni, giganteschi ritratti a colori da appendere nelle camerette dei lettori. L'impostazione morale di queste pubblicazioni[...] è molto tradizionale: talvolta, addirittura borghese. Abbondano le rubriche di «lettere dei lettori» nelle quali, in genere, si cerca di calmare i bollori dei giovani «ribelli», assecondando tuttalpiù la loro giovanile esuberanza nei campi musicale ed estetico, ma cercando però di ricondurli sui binari della società degli «integrati»¹²⁹.

Altri erano i metodi e gli intenti che attraversavano i giornali *beat*. Prevalentemente ciclostilati e distribuiti in qualche centinaia di copie, costituirono l'incipit della stampa *underground* italiana.

«Mondo Beat» nato il 15 novembre del 1966 a Milano e distribuito in ottocento copie, è la prima e la più importante di queste pubblicazioni. Il numero zero venne stampato al ciclostile nella sezione anarchica Sacco e Vanzetti con l'assistenza tecnica di Giuseppe Pinelli. Direttore del giornale era Vittorio Di Russo.

¹²⁸ Bisogna considerare che il libro di Piero Novelli da cui è tratta la citazione è stato pubblicato nel '67. Per questo motivo, presumibilmente, non si sono verificate le condizioni temporali per registrare il fenomeno della «*stampa beatnik*».

¹²⁹ P. NOVELLI, *I Capelloni*, cit., pp. 35-36.

Personaggio eccentrico aveva stabilito la direzione-amministrazione-pubblicità (la redazione aveva sede in Via Montenero) di «Mondo Beat» in Piazza Duomo presso la statua equestre a Vittorio Emanuele II, dove dava appuntamento ai simpatizzanti. Venne arrestato dopo il secondo numero per non avere obbedito all'ingiunzione del foglio di via per partire militare e la direzione passò a Melchiorre Gerbino.

Leitmotiv caratteristici di questo giornale erano: «[...] il rifiuto del consumismo con i suoi feticci, macchina e denaro, e del militarismo»¹³⁰. Dalla suo autoscoglimento seguiranno «Urlo Beat» (20 luglio 1967) e «Grido Beat» (30 settembre 1967) diretti da Silla Ferradini. L'aggiunta costante di nuove esperienze culturali nel campo generale del dissenso, diede luogo ad una vera e propria *costellazione di carta*¹³¹. Molti furono, infatti, i giornali pubblicati anche solo per pochissimi numeri. Fra questi spicca il già citato (pp. 51-52) «Pianeta Fresco» che, facendo parte dell'*Underground Press Syndicate*, fu l'unico ad avere dei collegamenti con l'*underground* internazionale.

Il primo numero, uscito nel dicembre del 1967, fu stampate in 275 copie subito esaurite. Inoltre chi acquistava più di una copia riceveva in dono un fiore di carta.

«Pianeta Fresco», a parte tradurre e pubblicare autori della stampa alternativa mondiale e trattare i temi della non-violenza, del disarmo nucleare, dei diritti civili, s'interessava anche di ricerche nel campo della percezione spirituale e psicologica dell'individuo. Nell'ambito dell'*underground* esso è stato il primo giornale a «[...]porsi, con la sua proposta di comunicazione e decondizionamento culturale, anche il

¹³⁰ P. ECHAURREN e C. SALARIS, *Controcultura in Italia 1967-1977*, cit., p. 50.

¹³¹ *Ivi*, p. 63.

problema della composizione grafica e della leggibilità visiva, optando per la libertà dalle tradizionali regole tipografiche»¹³², avvicinandosi così ai modelli ispirati dai fogli *underground* americani. «E non a caso un simile compito è svolto da un professionista del calibro di Sottsass, certamente influenzato dalle altissime prove già data da Jon Goodchild, l'*art director* australiano di «Oz» e del «San Francisco Oracle», picchi assoluti dell'inventività grafica *under*, il quale, oltre a infrangere le rigidità tipiche della stampa, ha rivoluzionato l'uso del colore, introducendo nelle sue pubblicazioni l'oro, il turchese, l'arancio, lo zafferano, il magenta, con accostamenti e sovrapposizioni sorprendenti che tendono a creare vere e proprie vibrazioni cromatiche»¹³³.

A livello di contenuti, i messaggi che prevalentemente passavano tra le pagine di questi giornali erano legati alla cultura *beat* e ad una sorta di utopismo laico e a-politico, ispirato da un pacifismo generico che non si schierava né con la Nato, né con il Patto di Varsavia.

Il significato che esprimeva la cultura *beat* italiana era lo stesso di quella dei *mods* inglesi, dei *provos* olandesi o dei “figli dei fiori” americani. Alla base della nascita di questi nuovi gruppi sociali stava l'irrequietezza di un giovane ormai prossimo all'alienazione dal mondo dei padri e dalle loro guerre, desideroso di affermare una libertà e una creatività troppo a lungo sepolte.

Un altro tratto caratteristico del mondo *beat* fu la convivenza al suo interno di prese di coscienza serie sulle questioni internazionali (furono promosse manifestazioni di carattere pacifista contro la guerra in Vietnam) e di elementi creativi e ludici legati più alla dimensione del presente che a

¹³² Ivi, p. 82.

¹³³ *Ibidem*.

un futuro preconizzato da qualche ideologia (come l'organizzazione di *happening* votati all'ironia, alla dissacrazione, all'arte).

Nel nostro paese, dunque, i segnali di certi mutamenti, seppur timidamente, avevano fatto la loro comparsa. Non solo erano arrivati i Beatles (i quali però al loro approdo in Italia non ottennero un riconoscimento equivalente agli altri paesi visitati) e il movimento *beat*, ma si erano manifestate le prime forme di ribellione studentesca, come nel caso del giornale del Liceo Parini di Milano «La Zanzara» nel 1966 proprio a causa di un articolo che sollevava e denunciava l'autoritarismo dei genitori, l'ipocrisia e il moralismo sulle questioni sessuali e la richiesta di un'educazione sessuale nella scuola. L'articolo, apparso sul numero de «La Zanzara» del febbraio 1966, s'intitolava *Che cosa pensano le ragazze d'oggi?* e fu un vero e proprio caso nazionale, procurando agli studenti che l'avevano redatto e al preside del Parini che non aveva garantito un'adeguata sorveglianza un'accusa di avere pubblicato stampa oscena e di avere violato la legge sulla stampa clandestina. Gli imputati processati per direttissima vennero assolti, ma il clamore suscitato dalla vicenda rimase nella storia del dissenso studentesco milanese.

Un altro episodio, l'attiva presenza giovanile nei soccorsi durante l'alluvione di Firenze del 1966, contribuisce a ridefinire in maniera più complessa la figura di un giovane fino ad allora percepito come una figura «[...] in balia dei media, *drop-out* o dissacratore di costumi consolidati»¹³⁴.

A due anni da quegli eventi ebbe inizio la stagione della contestazione, «la più grande stagione di azione collettiva della storia della Repubblica»¹³⁵ e, nonostante non eguagliò per intensità e potenziale rivoluzionario i fatti

¹³⁴ A. CAVALLI e C. LECCARDI, *Le culture giovanili* cit., p. 761.

¹³⁵ P. GINSBORG, *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi. Società e politica 1943-1988* cit. p. 404.

del maggio francese, il movimento di protesta italiano fu «[...] il più profondo e il più duraturo in Europa»¹³⁶.

Anche se le basi materiali dell'esplosione della protesta universitaria devono essere ricercate nelle inadeguatezze del sistema scolastico e delle sue riforme, la vera essenza del movimento del 1968 era da rintracciare in motivazioni di tipo ideologico: «Molti studenti della seconda metà degli anni '60 condividevano assai poco i valori dominanti nell'Italia del «miracolo economico»: l'individualismo, il potere totalizzante della tecnologia, l'esaltazione della famiglia; la stessa corsa ai consumi veniva giudicata da parecchi giovani come un fenomeno tutt'altro che positivo. La possibilità di suonare e ascoltare musica rock, di vestire in modo diverso, di muoversi e viaggiare liberamente, era naturalmente gradita, ma non pochi erano spaventati dall'ossessionante consumismo degli anni '60[...] Il 1968 fu, dunque, molto di più di una protesta contro la miseria della condizione studentesca; fu una rivolta etica, un rilevante tentativo di rovesciare i valori dominanti dell'epoca»¹³⁷.

Il 1968, per la portata dei suoi eventi e dei suoi contenuti culturali, rappresentò uno spartiacque, fu capace di segnare un prima e un poi nel tempo storico. Con la sua forte critica all'autoritarismo e al conservatorismo delle istituzioni, non solo modificò l'universo delle relazioni fra il mondo adulto e quello dei giovani, ma mise in discussione, in maniera radicale, la società nel suo insieme.

¹³⁶ *Ibidem*.

¹³⁷ *Ibidem*, p. 408.

3. Dal '68 al '77: nasce la stampa pop-rock

Alla fine degli anni Sessanta in Italia non esisteva ancora una stampa seria specializzata in musica pop-rock. Dunque, nell'ambito del giornalismo musicale, se l'Inghilterra poteva contare sull'eredità dei suoi due settimanali storici dedicati alla *popular music* (il «NME» e «Melody Maker») e gli Stati Uniti sui giornali emersi dal 1966 in avanti, l'Italia non aveva ancora cominciato a costruire una sua tradizione.

Per aggiornarsi o avere informazioni musicali, essendo i quotidiani assolutamente impreparati, si potevano ascoltare i programmi radiofonici a *target*¹³⁸ giovanile come «Per Voi Giovani», trasmissione condotta da Arbore dal 1966 e, dal 1968, «Countdown» oppure si potevano leggere riviste come «Big» o «Giovani» che però, non essendo concentrate sulla musica, risultavano lacunose ed imprecise.

Nel 1967 tra «Ciao Amici» e «Big» avveniva la fusione da cui nasceva «Ciao Big» che, nel 1969, divenne «Ciao 2001», l'unica testata che sopravvisse agli anni Sessanta. Quest'ultima si orientò con maggior convinzione rispetto alle riviste precedenti verso una linea editoriale che aveva nella musica pop (specie quello di matrice inglese) il suo fulcro principale, diventando così, di fatto, la prima rivista di musica pop italiana.

¹³⁸ Nell'intervista in appendice a Riccardo Bertocelli (pp. 2-4) è emerso un dato significativo, ovvero che la collocazione oraria di tutte queste trasmissioni non era in «sintonia» con le esigenze del pubblico giovanile. Valga, a questo proposito, l'esempio della trasmissione «Countdown» citato dallo stesso Bertocelli: «Per rendere l'idea della precarietà in cui abitava l'informazione musicale e della scarsa considerazione che aveva il pubblico giovanile, basta pensare alla collocazione e alla fascia oraria nella quale andava in onda: mezz'ora la settimana, la domenica pomeriggio durante l'orario delle partite. Un orario assolutamente non tarato sulle esigenze, appunto, dei giovani. Oggi sono tutti attenti a questo tipo di riscontri, ma allora c'era un totale «menefreghismo»».

In quel periodo, comunque, le tensioni sociali e politiche sovrastavano l'«effimero» mondo della musica. Lo stesso atteggiamento del movimento nei confronti del rock era perlomeno controverso. Quel *cocktail* particolare fra «musica e movimento» che il sociologo Simon Frith evocava nei suoi ricordi californiani¹³⁹ non sembrava un'immagine che potesse aderire alla situazione della contestazione italiana, nonostante il linguaggio del rock fosse, appunto, «la koiné di una generazione, quella in cui essa aveva imparato a esprimere le proprie esigenze emotive, a comunicare con il proprio gruppo di pari, ad allargare la propria cerchia di relazioni, anche in ambito internazionale, e insieme a esprimere la propria diversità; si trattava, per così dire della «lingua naturale» dei protagonisti della ribellione»¹⁴⁰. Ciò avveniva senz'altro, sia per ragioni culturali profonde (il *rock and roll* e tutte le sue propaggini era univocamente di matrice anglosassone), sia per un ritardo generale della società italiana, nonostante il grosso balzo verso la modernizzazione compiuto nel corso degli anni Sessanta¹⁴¹.

Inoltre, il movimento stesso aveva assunto nei confronti di determinati aspetti generazionali, quali ad esempio l'identificazione con la musica pop-rock assimilata dai coetanei dei campus americani, un senso di distacco, preferendo elaborare una «visione del futuro a lungo termine governabile e plasmabile dalle scelte e dalle volontà del presente»¹⁴². Ciò derivava, soprattutto in Europa, dal senso di sospetto riservato alle forme

¹³⁹ Vedi p. 41.

¹⁴⁰ P. ORTOLEVA, *Saggio sui movimenti del 1968 in Europa e in America*, Editori Riuniti, Roma, 1988, p. 54.

¹⁴¹ Si veda, soprattutto in relazione allo scarso rapporto fra cultura pop-rock e mondo giovanile negli anni Sessanta, l'intervista in appendice.

¹⁴² A. CAVALLI e C. LECCARDI, *Le culture giovanili* cit., p. 775.

comunicative proprie della cultura giovanile viste come «fonte di possibile inquinamento ideologico, e accantonate in favore di forme di comunicazione «proletaria» più arcaiche»¹⁴³. In realtà, in generale, il rapporto fra la cultura giovanile che si era formata nel corso degli anni 1955-1966 e i vari movimenti mondiali era ambivalente e complesso: «Se da un lato il movimento studentesco internazionale parlava spontaneamente il linguaggio della cultura giovanile, e ne rivendicava, in forma più esplicitamente politica, alcuni dei valori caratteristici (i valori dell'autenticità, della novità, della spontaneità anche fisica, del divertimento), dall'altro prendeva aggressivamente le distanze dalla sua dimensione commerciale, dalle sue potenzialità «imperialistiche», e soprattutto dagli aspetti di passività politica che apparivano inestricabilmente connessi ai consumi culturali dei primi anni '60»¹⁴⁴.

Ad ogni modo in Italia, nell'analisi di certe tendenze ideologiche si poteva leggere, implicitamente, il particolare rapporto di sudditanza che si sarebbe riservato ad una parte dell'eredità culturale giovanile: «Questa cultura verrà sí accolta, ma per essere profondamente trasformata, depurata dalla sua specificità generazionale (il giovane diventerà uno dei soggetti della più ampia oppressione capitalista e imperialista), il suo linguaggio subordinato a quello dell'antagonismo di classe[...] Il carattere generazionale[...], all'interno del movimento viene negato come una dimensione autonoma, messo in relazione con la più ampia struttura gerarchica della società e con una analisi (di classe) appropriata alla critica radicale di quella struttura»¹⁴⁵. Al contrario, come ricorda il celebre *slogan* «non fidatevi di nessuno che abbia più di trentaquattro anni», il tratto

¹⁴³ P. ORTOLEVA, *Saggio sui movimenti del 1968 in Europa e in America*, p. 55.

¹⁴⁴ *Ibidem*.

generazionale, nel movimento degli Stati Uniti, restava prioritario e indiscutibile. Per di più nelle esperienze americane «gli aspetti di continuità fra movimento e cultura giovanile appaiono prevalenti, anche per il carattere minoritario della presenza propriamente marxista nel movimento, e soprattutto grazie al vasto terreno di interscambi costituito dalla «controcultura»»¹⁴⁶.

Gioco forza era che nella situazione italiana, invece, «il primato della politica» all'interno delle idee e delle culture del '68, che discendeva da volontà marcatamente ideologiche di matrice marxista, ponesse inevitabilmente in un ordine gerarchicamente inferiore tutti gli altri valori.

L'atmosfera culturale derivata da questa considerazione permetteva che ciascun atto fosse giudicato in merito alla sua vicinanza o meno agli obiettivi più generali e che, quindi, ogni atto si costituisse come politico, decretando, in conclusione, la sottomissione degli spazi personali alla collettività.

Infine, come abbiamo visto, l'area *underground* americana degli anni Sessanta, nonostante le tensioni con i gruppi più politicizzati della *new left*, aveva goduto di una forte identità, di libertà d'azione e di espressione così da poter contribuire, tra le altre cose, a creare il terreno per la nascita dei periodici musicali. In Italia ciò non era accaduto. Se da un lato vi erano stati elementi di continuità fra il movimento politico del '68 e la controcultura italiana¹⁴⁷, dall'altro si era consumata una importante frattura: «[...] la controcultura che nell'Italia presessantottesca servì da introito alla rivolta studentesca, con il rifiuto dell'autoritarismo e le

¹⁴⁵ A. CAVALLI e C. LECCARDI, *Le culture giovanili* cit., p. 765.

¹⁴⁶ P. ORTOLEVA, *Saggio sui movimenti del 1968 in Europa e in America*, p. 55.

¹⁴⁷ L'ironia, il gusto della teatralità e del sarcasmo assunte dal movimento studentesco provenivano, infatti, direttamente dalle forme dissacranti di dissenso della controcultura *beat*.

metodologie provocatorie, fu ben presto marginalizzata nel quadro di una politicizzazione che tendeva a comprimere gli aspetti esistenziali, soggettivi e creativi e ad anteporvi quella visione preparata o alimentata da riviste come «Quaderni Rossi», «Quaderni Piacentini», «Giovane Critica» [...] ecc.»¹⁴⁸.

Gli anni Settanta manifesteranno ampiamente queste contraddizioni: non a caso fu proprio a partire da quel decennio, e non dagli anni Sessanta come in America, che prenderà corpo in Italia il variegato arcipelago dell'*underground* giovanile al cui interno troverà spazio la musica pop-rock.

Se il '68 si era posto mete lontane, dagli anni successivi specialmente nell'ambito della controcultura nasce il desiderio di realizzare nell'immediato soluzioni di vita "alternative": «Fu un cappello, quello della politica, che tenne in ombra il reale tessuto, il vissuto di chi voleva costruire da subito una vita alternativa, senza aspettare che le condizioni lo permettessero, senza preoccuparsi delle analisi classiche sulle strutture e le sovrastrutture, su quello che è lecito a un rivoluzionario e ciò che non lo è[...] C'è stato un bisogno totalizzante di ricostruire la realtà ex-novo, e non solo quella sociale, ma anche quella musicale, artistica, cinematografica, teatrale[...]»¹⁴⁹.

Facendo ritorno al discorso sulla situazione della musica pop nel nostro paese, sembrava che questa non avesse ancora una sua identità compatta.

Negli anni Sessanta si era formata una scuola di derivazione *beat*, la cui produzione era perlopiù imperniata sulle cosiddette "cover", traduzioni e interpretazioni di brani altrui, già noti o sperimentati all'estero. Fra i tanti

¹⁴⁸ P. ECHAUREN e C. SALARIS, *Controcultura in Italia 1967-1977*, cit., p. 11.

¹⁴⁹ *Ivi*, p. 12.

spiccavano: i Giganti, i Nomadi, L'Equipe 84, i Rokes e i Corvi. Accanto a questi gruppi si consolidava la figura del cantautore, che però vantava una tradizione quasi decennale. Ad incrementare la sua importanza e il suo ruolo fu anche il fatto che questi ben si adattava ad interpretare la canzone di protesta tanto in voga sul finire del decennio. Genere che vedeva in Francesco Guccini il principale ispiratore, senza dimenticare Paolo Pietrangeli autore del famoso brano *Contessa*.

Tuttavia nella sua variegata composizione il mondo dei cantautori annoverava molti altri personaggi: da Fabrizio De André a Francesco De Gregori, da Gianfranco Manfredi a Claudio Lolli, da Eugenio Finardi a Alan Sorrenti, da Ivano Fossati a Edoardo Bennato, da Lucio Battisti a Roberto Vecchioni. Il decennio vide, sulla spinta della contestazione, la rinascita di vari repertori popolari e di canti politici.

Inoltre facevano la loro comparsa *band* di musica rock *progressive*, basata su composizioni dalla durata anche molto lunga e sull'intreccio di diversi registri musicali. Gli Stormy Six, la P.F.M., il Banco del Mutuo Soccorso, gli Area, i Delirium e Le Orme erano i gruppi più rappresentativi del periodo. Non mancavano altri approcci o indirizzi: sul versante psichedelico si evidenziavano i New Trolls, su quello della sperimentazione Franco Battiato. E un grande impatto di pubblico ebbe anche la musica *jazz* improvvisata.

E' a partire solo dai primi anni Settanta, dunque, che nasceva da noi una scena musicale vera e propria, quando, invece, oltreoceano e in Inghilterra il rock incominciava il suo primo grande declino.

Con il 1970 la discografia italiana iniziò a pubblicare con regolarità i dischi dei gruppi anglo-americani, anche quelli fino ad allora di difficile

reperibilità e il mercato, seguendo la tendenza ormai già da tempo diffusa in tutto il mondo, si spostò dai 45 giri ai 33 giri¹⁵⁰.

Una delle conseguenze di tale spostamento fu quello di mettere in crisi il mondo delle testate giovanili che, per tradizione, vivevano sulla cultura del 45 giri.

Sempre all'inizio degli anni Settanta vennero organizzati i primi concerti di musica pop-rock e subito sbocciarono nuove contraddizioni. Gli aspetti industriali della musica, l'organizzazione degli stessi concerti entrarono in un aspro conflitto con il concetto di "musica libera": «A rompere il ghiaccio sono i Rolling Stones con due spettacoli a Roma e Milano. Ma saranno i Jethro Tull i primi a ottenere una risposta di pubblico completamente nuova, al Teatro Smeraldo di Milano e al Brancaccio di Roma, nel febbraio del 1971[...] Arrivarono presto, però, anche gli incidenti: in maggio ai concerti di Santana, in giugno a quello dei Chicago. Fino al primo grande scontro che vedeva opposta la polizia a gruppi di rockettari, *hippies* e *freak* in coincidenza del concerto dei Led Zeppelin il 5 luglio 1971 al Vigorelli di Milano: una serata di guerriglia urbana a "ritmo di rock". A protestare sono i giovani dell'area alternativa del movimento. A dar voce alle loro motivazioni è «Stampa Alternativa», un'agenzia di "controinformazione" diretta da Marcello Baraghini. Baraghini si batte contro i "padroni del rock", (ovvero i più noti organizzatori dell'epoca, Franco Mamone e David Zard i loro prezzi¹⁵¹ troppo alti) e in contemporanea, cura la pubblicazione di libri, opuscoli, testi e volantini,

¹⁵⁰ Cfr. M. MANGIAROTTI, *Pop, industria e mass-media*, in AA.VV., *L'arcipelago pop. La musica pop e le sue relazioni con la cultura alternativa e la questione giovanile*, cit., p. 49.

¹⁵¹ S'intende i costi dei biglietti dei concerti rock, giudicati dalla maggior parte del pubblico giovanile dell'epoca troppo onerosi e speculativi.

che vengono distribuiti nelle librerie e davanti ai concerti. Analoghi canali di diffusione vanta anche il primo giornale alternativo italiano di grande successo, «Re Nudo», fondato a Milano da Andrea Valcarenghi»¹⁵².

Da quel momento tutti i concerti, le tournée degli artisti più famosi vennero sistematicamente trasformati in tafferugli con la polizia tanto che il nostro paese dal 1975 si troverà in una sorta di isolamento, disertata dalle *band* internazionali che non la ritenevano più una tappa sicura.

Alternativamente ai circuiti della musica ufficiale stavano sorgendo in molte parti d'Italia raduni indipendenti denominati “festival pop” o “raduni pop”, tentativi più o meno riusciti di gestire direttamente l'organizzazione di kermesse musicali, senza lo scopo del profitto economico¹⁵³. I maggiori organizzatori di queste manifestazioni divennero i gruppi della sinistra extraparlamentare, «Re Nudo» e «Stampa Alternativa». Queste iniziative, che assumevano dimensioni sempre più importanti, andarono, però, dopo qualche anno di gestioni riuscite, verso il declino. Dopo le Feste del Proletariato Giovanile organizzate da Lotta Continua a Licola nel 1975 e da «Re Nudo» al Parco Lambro di Milano nel 1974 e nel 1975, i due gruppi organizzarono il festival di Parco Lambro nel giugno del 1976, in cui ogni tentativo di autogestione si arenò di fronte «alla rabbia di chi anche in questa occasione si sente espropriato dall'organizzazione, di chi contesta la presenza dei divi, dei personaggi famosi che fanno passerella, della *compagneria* d'occasione, la qualità e il costo del cibo, di chi ritiene che si tratti di una festa che non coinvolge nessuno, una festa che isola, una festa che rimane sempre e comunque nei soliti schemi»¹⁵⁴. Questo scenario

¹⁵² E. ASSANTE e G. CASTALDO tratto da *Italian Woodstock*, articolo apparso sul supplemento di «La Repubblica» del 1994: *L'Italia del rock. L'era dei concerti*(n.5), p. 7.

¹⁵³ Lo slogan, emblematico, che accompagnava spesso queste iniziative era: “Riprendiamoci la musica”.

¹⁵⁴ P. ECHAURREN e C. SALARIS, *Controcultura in Italia 1967-1977*, cit., p. 150.

chiudeva, simbolicamente, un modo di vivere la musica che faceva della gratuità, dell'aggregazione sociale, della musica stessa vissuta come un supporto ideologico, i propri cardini¹⁵⁵, ma che si perdettero in flussi e in aspirazioni incontrollabili e che finirono per diventare distruttive.

Negli stessi anni emergeva una seconda ondata, dopo le esperienze in seno alla cultura *beat*, di stampa *underground* di cui i già citati «Re Nudo» e «Stampa Alternativa» erano gli alfieri.

Per il mondo *beat* la musica pop-rock rappresentava uno degli elementi legati al cambiamento e alla ribellione. Ma, da questi stimoli generici, non aveva potuto o saputo conseguire un discorso più vasto. La nuova stampa della controcultura italiana, invece, affidava alla musica pop un preciso ruolo culturale. Puntando sugli aspetti aggregativi e sociali che in quel momento quest'ultima implicava, intraprese, come abbiamo già avuto modo di vedere, diversi progetti che avevano come scopo centrale la fruizione gratuita e "libera" della musica stessa.

«Re Nudo» che uscì per la prima volta a Milano nel dicembre del 1970 per la volontà di Andrea Valcarengi, fu il giornale guida della pubblicazioni alternative ed ebbe una buona diffusione. Il numero zero del novembre 1970 vendette ben ottomila copie nel solo giro milanese,

¹⁵⁵ «La musica diventa così non importante in sé, ma importante per come viene ascoltata e vissuta, per il modo in cui viene presentata, per le possibilità che essa offre di uscire dall'isolamento[...] Sono comuni i gusti, si recepisce una stessa musica nello stesso istante, si stabilisce una comunanza, ci si risocializza dopo una giornata, una settimana o quello che sia, di non-umanità[...] La richiesta dei prezzi minori non è la battaglia fondamentale (anche se reali sono le speculazioni dei padroni) che deve invece essere il rifiuto della musica-ghetto, il rifiuto di vivere la musica come elemento separato, come fatto "culturale" in senso tradizionale.», da ANONIMO, *Il Libro Bianco sul pop in Italia. Cronaca di una colonizzazione musicale in un paese mediterraneo*, Arcana editrice, Roma, 1976, p. 59.

generalmente si attestava sulle trentamila copie dichiarate¹⁵⁶. Venne pubblicato per tutto il decennio fino al dicembre del 1980. Sostanzialmente la sua caratteristica principale fu quella di coniugare lo spirito politico del movimento con quello controculturale: «Si tratta dunque di assimilare il pensiero marxista moderno, rifiutandone però ogni forma di ortodossia e cristallizzazione, ma in più recuperare il patrimonio della controcultura americana sviluppato in dieci anni di battaglie, mettendo in discussione ogni separazione tra politica e vita»¹⁵⁷.

L'aver compreso che anche «le donne, i bambini, la musica rock, i fumetti trovano un posto accanto agli operai, non come marziani, ma come parte integrante della linea proletaria»¹⁵⁸ diede forma ad una sorta di *underground* politicizzato. Durante gli anni Settanta questo “modello” sembrò essere particolarmente influente in diversi campi dell'editoria e delle pubblicazioni alternative. Accostare tematiche di diverso tipo come il corpo, la medicina alternativa, il misticismo orientale, la musica pop, le droghe, la cultura del viaggiare a quelle politiche diventò una formula molto comune. Ciò si traduceva, concretamente, nel fatto che fosse ritenuto abbastanza impopolare parlare di uno solo di questi argomenti senza collocarlo in un'analisi politica di fondo per quanto questa fosse irrisolta o schematica.

¹⁵⁶ Su questi ultimi dati vedi: AA. VV., *I Fiori di Gutenberg. Analisi e prospettive dell'editoria alternativa, marginale, pirata in Italia e in Europa*, a cura di P. ALFERJ e G. MAZZONE, Arcana Editrice, Roma, 1979, p. 71.

¹⁵⁷ P. ECHAURREN e C. SALARIS, *Controcultura in Italia 1967-1977*, cit., p. 174. A questo proposito, un ruolo importante nella divulgazione e nella storicizzazione del movimento controculturale americano, è stato quello del lavoro di Fernanda Pivano che, con i suoi scritti e la pubblicazione di diverse antologie, ha fatto conoscere al pubblico italiano la cosiddetta *Altra America*.

¹⁵⁸ *Ivi*, p. 167.

Registrata presso il tribunale di Roma nel 1971, *Stampa Alternativa* si mostrò come un altro importante protagonista di questa tendenza culturale.

Diretta da Marcello Baraghini fu «l'unica grande realtà sotterranea munita di autorizzazione a norma di legge»¹⁵⁹. Con sede nella comune di Via Prato Falcone 16, a Roma, l'etichetta *Stampa Alternativa* promosse, anche con la collaborazione della casa editrice Savelli, una serie di dossier di controinformazione «[...]sull'India, sull'alimentazione, musica, sulla droga, sul sesso, su come liberarsi dei vecchi valori e inventare un nuovo sistema di vivere»¹⁶⁰.

Dall'inizio degli anni Settanta, dunque, la musica pop-rock cominciò a godere di un'attenzione maggiore. Non solo si formarono dei canali di distribuzione discografica più consistenti e diversi circuiti di organizzazione e promozione di concerti (più o meno indipendenti dagli interessi industriali), ma crebbe, intorno a tutto questo, uno specifico interesse culturale. Infatti, anche se non esistevano ancora giornali che si occupavano degli aspetti storici o critici di quella musica in modo professionale, si rafforzava il desiderio di avere un'informazione più approfondita.

Dal 1969, il settimanale «Ciao 2001» nato a Roma dalle ceneri delle due riviste-simbolo del giovane degli anni Sessanta, era l'unico punto di riferimento presente nell'ambito dell'editoria rock italiana. Diretto da prima da Sergio Marchetti e in seguito da Saverio Rotondi, poté contare, fra gli altri, sulla collaborazione dei giornalisti Marco Ferranti, Enzo Caffarelli, Maurizio Baiata, Dario Salvatori e Manuel Insolera e Mario Fegiz. E' facile comprendere che questa eredità avesse un suo peso

¹⁵⁹ *Ivi*, p. 162.

¹⁶⁰ *Ivi*, pp. 160-161.

specifico nella composizione della linea editoriale. Il sottotitolo che riportava in copertina “settegiorni giovani” testimoniava che l’indirizzo di fondo fosse ancora legato alla tradizione dei giornali del decennio precedente. Infatti, all’interno della rivista, erano molte le pagine che davano spazio ai problemi generazionali, visti da un’ottica, però, banale e conformistica.

Inoltre, nonostante il giornale fosse in grado di fornire un discreto livello d’informazione, sembrava avere un concetto di musica rock più legato all’idea di moda giovanile che come cultura da approfondire e di cui fare esperienza.

L’inseguire gli aspetti effimeri del pop, quali il divismo e l’inseguire i *trends* del momento o l’accostare il pop inglese ad artisti italiani nazional-popolari procuravano alla rivista, nel complesso, un taglio giornalistico poco “intonato” ai tempi. Inoltre, forse per il fatto che fosse l’unica pubblicazione disponibile, era guardata con diffidenza la mancanza di critica nei confronti dell’industria discografica: «A provvedere per la promozione e a favorirne (si parla di un disco del gruppo inglese Trip) l’assorbimento da parte del mercato ci pensa «Ciao 2001», periodico in cui molti vedevano (e alcune lettere dell’epoca stanno a testimoniare) un’asservimento e un codismo nei confronti delle case discografiche almeno sospetto. E’ certo che il palato fine non l’avessero né il “critico musicale” Caffarelli, né i suoi solerti colleghi: nel ruolo di madonne comprensive e di buon cuore si identificavano all’istante, e mai capiterà di vedere maltrattare qualcuno»¹⁶¹.

A causa della sua periodicità settimanale e per la sua linea editoriale “generalista”, «Ciao 2001» sarà una pubblicazione con una presenza stabile

¹⁶¹ S. ANGELINI ed E. GENTILE, *Note di pop italiano*, Edizioni Gammalibri, Milano, 1977, p. 16.

nelle edicole. Ciò ne farà l'unica rivista di musica pop, nata in quegli anni, a "reggere" per tutto il decennio e oltre.

Ad ogni modo, tale giornale non poteva soddisfare, avendo questa determinata impostazione, un pubblico con aspirazioni culturali diverse. Il desiderio di maggiori approfondimenti o, in altre parole, di un'informazione alternativa sulla musica che avesse canoni critici più professionali e che fosse, nel contempo, legata alla situazione socio-politica non poteva essere appagato da una rivista dal *target* "giovanilistico" su cui fondamentalmente pesava l'eredità della cultura del 45 giri.

Le prime esperienze editoriali che andavano a comporre un nuovo riferimento nell'ambito della cultura pop-rock nostrana furono quelle, sotterranee e parallele, alla nascita di «Ciao 2001» ad opera di Riccardo Bertoncelli.

Questi, con una sorta di atteggiamento "pionieristico", nel 1969 aveva cominciato la pubblicazione della *fanzine* «Blues Anytime». Ciclostilata e prodotta in proprio, costituiva il supporto cartaceo del «John Mayall Fan Club d'Italia» fondato a Novara dal suo stesso autore. L'anno seguente, nella primavera del 1970, nacque dalle ceneri di «Blues Anytime» in collaborazione con Paolo Carù¹⁶², un nuovo soggetto editoriale: «Pop Messenger Service».

Mentre il primo giornale si occupava esclusivamente di musica *blues*, il secondo abbracciava più generi musicali. Ciò era possibile anche grazie alla quantità e alla varietà di materiale in possesso dallo stesso Carù.

¹⁶² Carù è un personaggio di rilievo nel panorama della cultura rock italiana. All'epoca possedeva a Gallarate il negozio di dischi più fornito d'Italia e nel 1977 avrebbe fondato con Max Stefani la rivista «Mucchio Selvaggio», da cui poi si dissociò. Fondò in seguito (1980) il giornale mensile «L'Ultimo Buscadero».

Questa pubblicazione, che era passata dalle cinquanta copie di «Blues Anytime» alle due-trecento copie, proseguì per un anno e mezzo. Nell'inverno del 1971, infatti, i due estensori interruppero il loro progetto.

Bertoncelli, nel frattempo, intraprese un sodalizio con la casa discografica Ricordi. In quel periodo, a fronte del massiccio *import* di musica anglo-americana in Italia, i responsabili dell'industria fonografica si trovavano completamente impreparati ad affrontare il nuovo mercato. In aggiunta a questo problema non esistevano, come abbiamo già avuto modo di vedere, delle pubblicazioni italiane all'altezza della situazione.

Sulla base della garanzia, da parte della Ricordi, della fornitura di dischi da recensire e dell'acquisto di un certo numero di copie al mese di un suo giornale, Bertoncelli, dal dicembre del 1971, incominciò a stampare «Freak», “mensile pop per lucide menti aperte”.

«Freak», specchio del forte isolamento culturale che scontava in quel periodo chi voleva occuparsi di musica pop-rock nel nostro paese, fu un'esperienza unica nel panorama dei giornali *underground* italiani.

Fu scritto, ciclostilato e distribuito per due anni nella più completa solitudine dall'autore a Novara e rappresentò il primo tentativo, pur in una forma “minimale”, di dare un'informazione completa e “alternativa” sulla musica pop-rock, specialmente quella americana.

Inoltre, nonostante fosse un'impresa editoriale nata attraverso la collaborazione di una casa discografica, tentò di mantenere un'obiettività di fondo.

Uscì con regolarità mensile fino al gennaio del 1974.

Nel frattempo un'altra pubblicazione, «Get Ready», apparsa a Milano nel 1972 con periodicità non indicata, andava ad affiancare «Freak» nell'informazione musicale. Curato da Barnaba Fornasetti e diretto da Ines Curatolo aveva come direttore responsabile Marcello Baraghini che,

notoriamente, “prestava” la sua firma regolarmente depositata all’albo dei giornalisti a chiunque ne avesse necessità¹⁶³. Con i sottotitoli “periodico alternativo di musica” e “periodico fatto a mano” esisté solo nell’arco del 1972 e fu famoso per la sua originale impostazione grafica. Ricco di coloratissimi disegni, fotografie e vignette era totalmente scritto a mano. Vengono ricordati per la loro particolarità il numero zero e uno sagomati a forma di “spinello”¹⁶⁴ della lunghezza di quasi 50 centimetri e a rincarare la dose di goliardia e di provocazione era anche il nome dell’etichetta che ne siglava la proprietà: Casa editrice Lo spinello.

Al di là del formato e della veste grafica la rivista si occupava di tutti i miti del rock anglo-sassone dai Rolling Stone a Jimi Hendrix. Il carattere della linea editoriale, sul piano politico, era piuttosto “movimentista”: «Get Ready» insiste sul diritto alla gratuità dei concerti, sulla necessità di instaurare un guerriglia musicale, sul bisogno di musica e sulla sua carica rivoluzionaria, che non deve essere delegata a nessuno»¹⁶⁵.

«Get Ready» ebbe vita brevissima ma, soprattutto per la stravaganza e la singolarità della sua proposta editoriale, rimase impresso nel pubblico.

Nel 1973, in edicola e quindi con una circolazione decisamente maggiore, venne pubblicato a Roma, per volontà di Giaime Pintor e Antonino Antonucci Ferrara, «Muzak», il primo mensile italiano di musica sottotitolato con lo slogan “per usare la musica e altre cose”.

¹⁶³ Infatti, vi è una legge sulla stampa che impone che ogni pubblicazione abbia come direttore responsabile un giornalista professionista. Marcello Baraghini, fondatore di «Stampa Alternativa», iscritto regolarmente all’albo della categoria, permetteva a tutti coloro che volevano stampare una *fanzine* o un giornale *underground* di utilizzare la sua firma anche a sua insaputa. Per questo motivo Baraghini incorrerà in una lunga serie di processi che lo vedranno imputato.

¹⁶⁴ A rincarare la dose di goliardia e di provocazione era anche il nome dell’etichetta che ne siglava la proprietà: Casa editrice Lo spinello.

¹⁶⁵ P. ECHAURREN e C. SALARIS, *Controcultura in Italia 1967-1977*, cit., p. 152.

La genesi del progetto è evocata dallo stesso Ferrara: «Giaime Pintor era il quinto socio di una piccola società appena nata le “Edizioni Suono”[...] ci conoscevo abbastanza bene, eravamo ex compagni di scuola, e così mi venne in mente di proporgli un mensile musicale completamente diverso da «Ciao 2001» da realizzare insieme; facciamo la nostra proposta e viene accettata, ma non riusciamo ad accordarci sul *budget*: a quel punto convinco Pintor a lasciare le sue quote, formare una nuova società con me e partire con la rivista da soli[...] senza alcuna esperienza editoriale, con l’unico evidente vantaggio di potere contare su un distributore nazionale (era lo stesso del «Manifesto»)[...] Le prime scelte un respiro mensile che consentisse di dare spessore all’informazione evitando sottocultura e nozionismo scandalistico con il programma a lunga scadenza di farne un giornale di cultura e problemi giovanili che parlasse anche di musica. Ma commettiamo subito un errore clamoroso: costruiamo la redazione “rubando” nella tana del lupo; soffiando a 2001 Caffarelli, Insolera e Fiorella Gentile scatenando una guerra paurosa con Saverio Rotondi, ed il risultato dei primi tre numeri, se si esclude una grafica molto pulita e curata – ricordava il francese «Rock & Folk» – fu abbastanza disastroso. Questo primo nucleo si sfascia dopo pochi numeri e decidiamo di trovare altra gente. Rivedo a Milano Giacomo Pellicciotti, conosco Bertoncelli, Delconte, Fumagalli, Masotti, tutto il gruppo viene trasferito a Roma ed il prodotto arriva a livelli dignitosi. Nascono però subito le prime divergenze di opinione fra me e Pintor, acuite dal fatto che io mi dovevo occupare della gestione editoriale, e subire i primi screzi con le case discografiche che non gradivano molto il taglio meno ammiccante dei nostri servizi e delle recensioni, mentre Pintor curava la linea del giornale. Si scontravano le mie tesi “organizzative” con la concezione di lavoro collettivo e assembleare di Giaime che faceva passare la “redazione milanese” come la

destra produttiva ed efficientista»¹⁶⁶. Una volta che questi contrasti furono assodati il “gruppo milanese” del giornale fece ritorno nella propria città insieme a Antonino Ferrara per fondare, nell’ottobre del 1974, «Gong» un “mensile di musica e cultura progressiva”.

Terminata questa prima fase (ottobre 1973 – novembre 1974) «Muzak» chiuse i battenti per cinque mesi fino ad aprire un nuovo corso con la seconda serie nell’aprile del 1975.

Questa rivista voleva trattare di musica in tutte le sue sfaccettature (pop, rock, *jazz*, tradizione *folk* e canzone politica), ma aveva anche l’ambizione di diventare un “oggetto generazionale”, cioè di riuscire a penetrare nella cultura del movimento e in quella giovanile in generale. La linea della redazione, la quale non casualmente si chiamava “collettivo redazionale”, s’impegnò per conseguire questo fine, sostenendo temi sociali come la depenalizzazione delle droghe leggere e le riforme scolastiche, inchieste sul “comportamento sessuale dei giovani” e aborto. Inoltre aveva rubriche di cinema, letteratura, teatro, hi-fi.

Naturalmente prestava attenzione alle occasioni di “musica liberata” o di spazi auto-gestiti organizzati sul territorio nazionale. Si fece promotore, in collaborazione con Stampa Alternativa, del concerto gratuito, in favore della depenalizzazione della marijuana e contro le droghe “pesanti”, nel giugno del 1975 a Roma in Piazza Navona che vide la partecipazione di migliaia di giovani.

Si configurò, dunque, una rivista la cui principale caratteristica era di porre al centro del proprio metodo espressivo, la relazione tra musica e politica. Un giornale di musica politicizzato, dunque, che aveva in Giaime

¹⁶⁶ M. MANGIAROTTI, *Pop, industria e mass-media*, in AA.VV., *L’arcipelago pop. La musica pop e le sue relazioni con la cultura alternativa e la questione giovanile*, cit., p. 38.

Pintor l'ispiratore principale, ma che si avvaleva delle capacità di molti: da Lidia Ravera a Gino Castaldo, da Sandro Portelli a Danilo Moroni, da Maurizio Baiata a Carlo Rocco. Ebbe anche un "nutrito" giro di collaboratori. Fra gli altri: Fernanda Pivano, Goffredo Fofi e Mario Schifano. D'altronde Pintor stesso aveva capito quanto, in Italia, il legame fra musica pop-rock, movimento e cultura giovanile, che aveva caratterizzato tutta la generazione della contestazione americana, fosse stato distante e poco incisivo durante il '68.

Facendo «Muzak» non nascondeva l'idea di riportare, pur con delle contraddizioni, la carica "rivoluzionaria" della musica pop "dentro" il movimento: «Uscimmo dal '68 con un'insoddisfazione di fondo. Avevamo creato e vissuto il massimo momento di contraddizione della nostra società, l'avevamo gestito, non avevamo permesso che fosse riassorbito come crisi di coscienza, come piccola ribellione di chi chiede di andare a spartire il potere dei padri[...] C'era riuscito quasi tutto[...] Ma non fummo capaci di spingere fino in fondo l'acceleratore, liberi, certo lo eravamo di più: ma dalle imposizioni altrui, non da quelle della nostra storica vecchiaia morale e culturale[...] infine, avevamo prodotto, in qualche modo, un modo nuovo di far cultura? La risposta negativa[...] ci imponeva di trovare degli alibi. Li trovammo in quella che va sotto il nome di controcultura, e anche nel pop e anche in Zappa[...] Era duro, confuso, sovvertiva, pur prendendo a prestito mille echi, il concetto di musica tradizionale? Era una delle voci più violente dell'altra America? Dunque era l'altra America, la contro-America, il nuovo mondo. Dunque, per forza concludemmo, doveva essere politicamente con noi»¹⁶⁷. Queste intenzioni non portarono a grandi risultati. Il giornale chiuse i battenti nel giugno del 1976, portandosi dietro

¹⁶⁷ G. PINTOR in «Muzak», n.4, anno III, luglio-agosto 1975, pp.39-40.

lo scontento e lo sconforto di chi non era riuscito a trovare un riscontro della propria visione socio-culturale francamente utopica.

Interessante è vedere a conclusione di quell'esperienza un commento della redazione del giornale: «[...] abbiamo voluto offrire il quadro di un modo che allora sembrò se non nuovo, certamente diverso, di far «critica» della musica di massa: qualcosa che non si limitasse insomma a far quadrato intorno ai prodotti dell'industria culturale o a registrare l'ineffabilità o astrazione della musica, ma che fosse nel contempo una critica serrata nei confronti dell'industria, un chiedersi le ragioni politiche (oltre che sociologiche) del successo di questa nostra musica, un cercare di analizzare i singoli prodotti nella loro struttura interna. Questo risultato non fu chiaramente raggiunto[...]»¹⁶⁸. Questo discorso è simile, nei suoi propositi, a quello che Jann Wenner, fondatore di «Rolling Stone» faceva sul suo giornale.

A parte tutte le differenze fra America e Italia, la rivista di San Francisco ebbe la capacità di avere una visione critica, ma realistica. Fu ben presto in grado di assumere una posizione autonoma rispetto all'*underground* da cui proveniva, puntando più su un discorso di professionalità. «Muzak» non cercò di crearsi una traiettoria slegata dal proprio contesto ideologico. Volutamente ne fu investito e confuso, tramontando insieme ad esso.

L'unica rivista che nacque in quegli anni che tentò di fare un discorso più indipendente sul versante musicale e culturale fu il mensile «Gong».

Ideato dalla “costola” milanese del primo «Muzak», fu pubblicato per la prima volta nell'ottobre del 1974 nella cittadina lombarda dall'editore Vincenzo Cardella.

¹⁶⁸ AA. VV., *Muzak. I cantautori, il pop, il jazz e il rock: gli anni '70 nell'antologia di una rivista di musicaccia*, Savelli, Roma, 1978.

Diretto da Antonino Antonucci Ferrara, ma concretamente portato avanti dal caposervizi Peppo Delconte, «Gong» ebbe a disposizione una redazione compatta e di qualità: Riccardo Bertoncelli (che nel frattempo aveva dato alle stampe il primo libro di musica pop-rock italiano¹⁶⁹), Marco Fumagalli, Giacomo Pellicciotti, il fotografo Roberto Masotti, Enzo Ungari per il cinema, Roberto Brunelli e, verso la fine, Franco Bolelli. Una delle scelte che differenziò subito il giornale fu quella di dedicare all'aspetto della veste grafica una cura particolare. A questo scopo fu chiamato il grafico Mario Convertino. Le copertine della rivista, dalla "storica" del primo numero che ritraeva Frank Zappa con il corpo di una donna nuda, significarono una novità editoriale nel campo della comunicazione.

L'idea ebbe successo e malgrado il costo della rivista (800 lire) il pubblico pareva aver gradito. Difatti, le tirature medie si attestavano mediamente intorno alle 15000 copie con punte del doppio¹⁷⁰.

Ma la vera "innovazione", dal punto di vista culturale, era quella di seguire nuove strade per la comprensione e la critica della musica nella sua complessità, prendendo atto della realtà e rinunciando a mere strategie "movimentiste". Nel contempo, vi era il desiderio di creare un prodotto curato e professionale: «Siamo forti e incoscienti, decisi a realizzare tutto ciò che per circostanze avverse, scarso senso pratico o peggio, mancanza di realismo a tutti i livelli, non è mai stato fatto in Italia. Basta lavorare seriamente, voi con noi e noi con voi. Basta non perdersi dietro a nebulose

¹⁶⁹ R. BERTONCELLI, *Pop Story. Suite per consumismo e contraddizioni*, Arcana Editrice, Roma, 1973.

¹⁷⁰ AA. VV., *I Fiori di Gutenberg. Analisi e prospettive dell'editoria alternativa, marginale, pirata in Italia e in Europa*, a cura di P. ALFERJ e G. MAZZONE, Arcana Editrice, Roma, 1979, p. 114.

utopie, prendendo atto che certe strutture esistono e proprio per questo vanno sfruttate subito senza aspettare niente e nessuno»¹⁷¹.

Una delle nuove strade innovative seguite da «Gong» fu il ruolo del linguaggio¹⁷² e della comunicazione in generale: «Il linguaggio non è un qualcosa staccato dai contenuti[...] nel momento in cui si voleva cambiare, “suonare il Gong” a dei giovani abituati a prediche consumistiche bisognava usare anche il linguaggio»¹⁷³. In questo senso il lavoro di Delconte e di Bertoncelli è stato indispensabile. Il primo veniva, infatti, da studi nell’ambito della ricerca linguistica. Il secondo cercava, tramite l’esperienza accumulata, di formare uno stile sempre più riconoscibile e personale, inventando anche le recensioni di dischi inesistenti tanto da trasformare la “critica rock” in genere letterario.

Un’altra fondamentale questione riguardava la proposta musicale. Se da un lato trovarono spazio indispensabili esigenze di approfondimento su quello che la scena pop-rock aveva mostrato nella sua ventennale esistenza, dall’altro la redazione si impegnò in scelte dettate da uno “spirito” avanguardistico. Alcune di queste, furono motivo di notevole interesse (Tim Buckley, per citarne uno), ma altre risultarono troppo sofisticate e tendenziose (la musica improvvisata) e, dopo un paio d’anni, non ebbero più un grande riscontro. La rivista dal 1977 andò lenta verso la sua bolsa conclusione che avvenne nel 1978.

Il problema di «Gong» fu principalmente da individuare in questo punto. Era una rivista moderna, forte nei contenuti e nel linguaggio, aveva rubriche varie e innovative: grafica, fotografia, comunicazione, fumetti,

¹⁷¹ Da «Gong», anno I, n.2, novembre 1974, p. 8.

¹⁷² A sottolinearne l’importanza, una delle pubblicità per promuovere la rivista era proprio “il mensile che mostra la lingua”.

¹⁷³ M. MANGIAROTTI, *Pop, industria e mass-media*, cit., pp. 39-40.

cinema, libri, teatro e controcultura. Inoltre, come ho già ricordato, fu capace di una cosa abbastanza particolare per il periodo storico: pur rivolgendosi prettamente ad un pubblico giovanile non inseguì certo il giovane dai gusti generici, ma neanche aderì ciecamente a certe condizioni di analisi preconizzate dai movimenti giovanili.

Nacque, però, in un periodo della storia della musica pop particolare: «Dal 1970 la musica rock aveva cominciato a prendersi molto seriamente. In gran Bretagna predominava il rock *progressive*, suonato nei grandi stadi e proposto in “*concept album*”. Se un pezzo durava meno di venti minuti, non veniva neanche eseguito[...] In America molti famosi artisti degli anni '60 si diedero all'agiato stile di vita di Beverly Hills. La loro musica era destinata alle sempre più potenti radio FM[...] Il *rock'n'roll* aveva sempre rappresentato uno stile di vita, ma l'enorme successo della cultura rock negli anni '70 rischiava di fare del R&R un'altra industria del tempo libero»¹⁷⁴.

«Gong», e con esso tutta la gente che aveva coltivato la passione per quella musica, si trovò da subito stretto fra i ricordi di un mondo che non aveva “vissuto” e la necessità, comunque, di prendere una direzione o, meglio, un profilo culturale. Puntò principalmente sull'avanguardia¹⁷⁵. La coerenza dimostrata dalla redazione del giornale in questa scelta di linea editoriale significò perdere di vista le nuove coordinate musicali.

¹⁷⁴ Dal documentario *Dancing in the street. No Fun*, BBC/WGBH coproduction, 1996.

¹⁷⁵ Tendenza questa, secondo Simon Frith, tipicamente europea: «In Europa la critica artistica della commercializzazione universale è stata generalmente condotta in termini romantici, in una posizione di disgusto *bohémien* tanto per le masse quanto per i borghesi, in nome della superiorità dell'*avanguardia*»; S. FRITH, *Il rock è finito. Miti giovanili e seduzioni commerciali nella musica pop*, E.D.T., Torino, 1990, p. 113.

Infatti, se è giusto teorizzare che la musica rock dalla metà degli anni '70 avesse realmente bisogno di nuova energia per non morire come cultura, è vero anche che essa la trovò in tutto il movimento *punk* e *new wave* e in personaggi del calibro di Bruce Springsteen capaci di rivitalizzare da soli la scena.

Di tutto ciò «Gong» non fu capace di dare la sua piena testimonianza. Così sintetizza Bertocelli: « Il periodo in cui è nato «Gong», il 1974, dal punto di vista musicale è stato particolare. L'effervescenza dei primissimi anni Settanta e, soprattutto degli anni Sessanta, era probabilmente svanita. In questo senso uno dei rimproveri che muovo a quell'esperienza è che abbiamo un po' troppo indugiato su argomenti che avevamo già scoperto. Abbiamo seguito la scena californiana e le sue ultime propaggini parzialmente declinanti; la *Kosmische Music* nel momento che aveva ormai dato il meglio di sé; abbiamo supportato lodevolmente sia gli Area che Franco Battiato, ma anch'essi avevano già prodotto i dischi più interessanti. A un certo punto abbiamo perso quasi completamente il treno. Nel 1976-77 la rivista non ebbe nessun riscontro, a parte Patti Smith, del movimento *punk*. Anche «Muzak» non si accorse di cosa stava succedendo. E non è un caso che quella scena in Italia non abbia suscitato una vasta eco. Noi del giornale in quegli anni eravamo arrivati a concepire un'altra fine simbolica del rock: dal '75/'76 il mondo che seguivamo (come ad esempio la scuola di Canterbury o Robert Wyatt) smise di pubblicare dischi interessanti, mentre l'energia nuova proveniva, ma ce ne accorgemmo dopo, dal *pub rock* a dal *punk*. Come ho già sottolineato questi stimoli da noi arrivarono poco. Inoltre decidemmo che la nuova strada, per il nostro gusto e il nostro umore, fosse la musica improvvisata, quindi il *jazz*. Questa scelta di direzione comportava il rischio che il pubblico non ci seguisse più. Seguire il filone della musica che ci piaceva, immaginadoci degli scenari ad esso

legato senza tenere conto del pubblico, sarebbe una scelta editoriale oggi impensabile.

Il 1975-76 rappresenta la fine di una fase e l'inizio di un'altra. «Gong» è figlio di questo avvallamento. Se questa rivista fosse nata due o tre anni prima sarebbe stata più “intonata” ai tempi e ai modi e avrebbe forse contribuito a creare una tradizione»¹⁷⁶.

Nel 1977 l'Italia visse il risultato di tutte le tensioni contraddittorie interne ai vari movimenti e alla società del decennio trascorso. Ad una situazione economica sconcertante e ad una disoccupazione che coinvolgeva soprattutto gli strati giovanili della popolazione, si aggiunse la constatazione politica che tutti gli ideali e i propositi rivoluzionari che si era prefissato di raggiungere il '68 non erano stati attuati. Per un anno intero le strade italiane furono segnate da episodi di guerriglia urbana. Le università, che contavano ormai migliaia di iscritti, furono terreno di scontro fra la sinistra tradizionale e il nuovo movimento, di cui fra le due tendenze principali, “creativa” e “autonoma”, prevalse quest'ultima. Se la prima voleva sfidare il potere costruendo strutture alternative ad esso, la seconda invocava, invece, lo scontro diretto e violento con lo Stato. Le conseguenze furono drammatiche.

Ad ogni modo, sebbene sempre più numerosi fossero coloro che abbracciarono la lotta armata e il terrorismo, la maggioranza dei giovani ingrossò le fila del cosiddetto «riflusso», del ritorno alla vita privata e dell'abbandono dell'azione collettiva.

¹⁷⁶ Vedi intervista, pp. 26-27.

La storia del '77¹⁷⁷, di fatto, consacrò la «fine della politica» all'interno dei movimenti giovanili.

Naturalmente alcune conseguenze di ciò andarono ad investire la cultura giovanile nel suo insieme e la musica pop in particolare.

Non fu un caso che da lì a poco l'Italia sarebbe rientrata nel “giro” dei grandi concerti rock e l'industria musicale avrebbe potuto operare in un clima più disteso.

Sul versante del giornalismo musicale nacquero nuovi periodici che rispondevano ai mutati indirizzi culturali. Il più importante da ricordare è «Il Mucchio Selvaggio», che esiste tuttora ed è, o è stato, un punto di riferimento per molti lettori. Diretto da Massimo Stèfani insieme a Paolo Carù e Claudio Sorge, uscì a Roma nell'ottobre del 1977 con il sottotitolo in inglese “*the rock magazine*” e vendette 4500 copie. Lo stesso direttore Massimo Stèfani ha avuto modo di ricordare, in una sua recente intervento, il clima di a-politicità che avrebbe dovuto regnare all'interno delle pagine del suo giornale: «[...] la casa editrice dove lavoravo pubblicava «Muzak», un mensile musicale estremamente politicizzato[...] Ebbene, non li capivo, li disprezzavo, e nei primi anni del «Mucchio» solo l'idea che potesse contenere anche una sola riga extra-musicale mi faceva venire il mal di pancia. E sì che argomenti di cui occuparsi non ne mancavano: sequestro di Aldo Moro, stragi di Ustica e Bologna[...] Con il tempo si cambia (infatti, Stefani, dopo pochi anni, decise di sottotitolare il suo periodico “mensile di rock e controcultura”»)»¹⁷⁸.

La tendenza del giornale, all'inizio, era quella di dare informazioni soprattutto sull'area del rock americano. Il nome stesso della testata, la

¹⁷⁷ Sulla storia del Movimento del '77 si veda M. GRISPIGNI, *Il Settantasette*, Il Saggiatore, Milano, 1997.

traduzione di un famoso film western di Sam Peckinpah *The Wild Bunch*, rivendicava questa specifica posizione culturale.

Si verificò un vero e proprio spostamento, nell'ambito della cultura pop-rock, da una dimensione critica o professionale ad una amatoriale che i nuovi periodici, inizialmente, incarnarono: «Nel passaggio dal primo al secondo periodo[...] si evidenziarono le differenze di approccio alla musica. Le prime riviste avevano un gusto più ideologico, ma anche più ideale. Le successive possedevano un piglio diverso dove entrarono in gioco dei valori che per noi erano dis-valori: il collezionismo, il feticismo, la *fanzine*. Ecco questo termine indica il loro spirito. Venne allora recuperata la forma ancora precedente (quella di «Blues Anytime»), con una veste più ricca, ma rimase il dilettantismo, l'amatorialità. Con il passare del tempo in altre fasi della loro vita, alcuni direttori di queste riviste riuscirono a farne dei "giornali"¹⁷⁹. Ma questa è un'altra storia»¹⁸⁰.

Dalla fine degli anni Settanta quello che era stato il fertile e omogeneo terreno della cultura giovanile divenne un campo incolto e disordinato. Quello che era stato «un magmatico campo di tensione in cui confluirono, influenzandosi a vicenda, diversi media e diverse forme di produzione culturale; in cui si innescò una peculiare, e per molti versi nuovo, circolarità fra artisti, mezzi di comunicazione e pubblico; in cui si venne a formare un linguaggio comune a un'intera generazione, e, di questa, esclusivo patrimonio»¹⁸¹, lentamente si spense.

L'Italia seguì il processo di trasformazione che già si era iniziato ad avvertire in America e nel resto del mondo occidentale: «La cultura

¹⁷⁸ «Mucchio Selvaggio», febbraio-marzo 2001.

¹⁷⁹ E, sicuramente, Massimo Stèfani con il suo mensile sarà fra questi.

¹⁸⁰ Vedi intervista pp. 29-30

¹⁸¹ P. ORTOLEVA, *Saggio sui movimenti del 1968 in Europa e in America*, p. 54

giovanile rinuncerà, nel giro di pochi anni, ad alcune delle maggiori potenzialità che erano emerse nel periodo 1966-1970: si riproporrà una netta distinzione fra professionisti (della musica, dello spettacolo, dell'invenzioni di mode) e spettatori-consumatori; mentre alla fase universalistica (in cui i valori comunitari del rock erano parsi capaci di costruire «uno stile di vita internazionale e in prospettiva universale») segue un processo di frammentazione per etnie, identità, mercati specializzati»¹⁸².

¹⁸² *Ivi*, p. 59.

Conclusioni

Dopo avere tentato una ricostruzione della genesi e dello sviluppo della stampa pop-rock negli Stati Uniti e in Italia in relazione alla condizione giovanile, sono arrivato ad una serie di riflessioni.

Iniziando l'analisi del fenomeno musicale nel 1956 ho potuto individuare differenti modelli di giornali pop-rock. Il primo, in ordine cronologico, fa capo a «Billboard» e tiene conto dei valori *commerciali-industriali* del rock. Il secondo fa capo a «16 Magazine» e pone la propria attenzione soprattutto al *costume musicale*. «Billboard», essendo l'organo ufficiale della discografia americana, pubblica principalmente le *hit parade* di tutti i settori del mercato musicale, mentre «16 Magazine», occupandosi in special modo dei retroscena e della vita dei personaggi della musica e dello spettacolo, pubblica interviste e fotografie ai divi del momento.

Il giornale del primo tipo si rivolge all'esperto del settore (Disc Jockey, settore vendita etc.), mentre quello del secondo si rivolge al pubblico dei *teenagers* che fino alla prima metà degli anni '60 sembra essere la parte prevalente del mondo giovanile.

Dal 1965-66 il pop-rock, come abbiamo già accennato nell'introduzione, assume una dimensione più articolata: acquista la *weltanschauung* creativa dei nuovi musicisti, Bob Dylan e Beatles in testa, e comincia ad incarnare una sensibilità romantica assai diffusa, cioè quella di essere considerata uno strumento di espressione e di liberazione delle masse giovanili. Sia i movimenti collettivi che nel 1964 fanno a Berkeley la loro prima comparsa, che la cultura giovanile nel suo insieme adottano il vasto universo pop-rock (dal *folk* di protesta al rock elettrico) come una "cosa" autentica da

difendere dal sistema industriale e come “stile di vita”. Inoltre, il passaggio-chiave dal 45 giri al 33 giri interamente composto dagli esecutori materiali della musica e non più raccolta di canzoni disarticolate, segna l’apice e la maturità espressiva della musica pop-rock.

È a margine di questi mutamenti culturali che nasce e si sviluppa il modello di *giornalismo rock specializzato e critico* («*serious rock criticism*») di cui il periodico «Crawdaddy» edito da Paul Williams nel 1966 è il fondatore. In altri termini, se l’atteggiamento del *fan* permane nei concerti, nello stile di vita dei ragazzi o nel modello *fanzine*¹⁸³ (es: «Mojo Navigator»), nell’ambito editoriale si verifica un salto qualitativo e professionale non indifferente: il tentativo di dare un senso storico all’arte del rock e della *popular music*.

Concretamente ciò significava non vedere più (o solamente) l’oggetto della propria passione (i dischi o gli artisti) come un simulacro dell’industria di consumo, piuttosto cercare di operare un serie di ragionamenti critici intorno alla musica e alla sua evoluzione estetica e sociale. In seguito questo profilo ideologico fu in parte cambiato dal famoso giornale «Rolling Stone» nato a San Francisco nel 1967 che, in vista della “commercializzazione” della musica pop-rock sfociata negli anni Settanta, si adeguò al sistema dell’industria discografica entrandone a far parte. Esso, pur essendo incentrato sulla musica, operò comunque da subito, la scelta di indirizzarsi verso ogni aspetto che potesse interessare i giovani (cinema, libri, etc.) decretando un modello più eclettico, che sarà adottato da molte riviste future, sintetizzabile col nome *giornale di cultura giovanile*. Entrambi questi due tipi di pubblicazioni fanno riferimento ad un

¹⁸³ Si tratta di un tipo di pubblicazione dilettantistica auto-prodotta da un amatore (un *fan*, appunto) di un determinato genere o musicista.

pubblico che non considera il rock come un fenomeno di moda o di costume, ma come parte integrante del proprio bagaglio culturale. Il loro strumento di analisi della musica si basa sulla recensione e sulle interviste approfondite ai musicisti.

In Italia, mentre non si riscontrano pubblicazioni *commerciali* che abbiano avuto un minimo impatto culturale, si verifica la presenza di un nutrito gruppo di giornali («Ciao Amici», «Ragazza Pop», «Big») di *costume musicale*. Si è avuto un riscontro, inoltre, sia per quanto riguarda le *fanzine* (ad esempio «Freak») che per gli ultimi due tipi di pubblicazioni, cioè la rivista critica specializzata («Gong») e quella di cultura giovanile («Muzak»).

Dal momento che questi ultimi due modelli d'informazione e giornalismo rock erano, a mio parere, di maggior interesse per approfondire le basi culturali della musica pop-rock, ho cercato di comprendere quali sono state gli ambiti editoriali che ne hanno favorito lo sviluppo.

In questo senso ho verificato una similitudine fra Stati Uniti e Italia rispetto, per esempio, alla situazione inglese. Nei primi due paesi, infatti, la mancanza di una vera e propria eredità editoriale periodica, rappresentata in Gran Bretagna dai due settimanali musicali storici e di impostazione *tradizionale* «Melody Maker» (1926) e «New Musical Express» (1952), favorì la costruzione di una concreta e originale alternativa sulla base della cultura *underground* (in Italia meglio nota come *controcultura*), tipica espressione della cultura giovanile, che aveva fatto della musica pop-rock un concetto ideologico. La differenza sta nel *come* questa ha influito.

In America la cultura *underground* aveva garantito un grado di continuità con la cultura giovanile creando un vasto terreno di interscambio. In modo particolare, la stampa *underground* e le *fanzine*, già a partire dalla metà degli anni Sessanta, avevano contribuito grazie allo

spazio e al prolifico clima culturale alla nascita e all'espansione dei giornali pop-rock. In Italia, invece, la controcultura e le sue produzioni erano state un'esperienza isolata e limitata che non aveva portato a nessun risultato simile.

Ciò, secondo il mio parere, è avvenuto per una serie di motivi.

Senza volere considerare il ritardo generale rispetto agli *standard* socioeconomici e culturali dei paesi più industrializzati, la società italiana non aveva al suo interno, prima del '68, una cultura giovanile coesa.

L'isolamento sociale che le auto-produzioni dei gruppi *beat* avevano scontato e il fatto che l'editoria e le trasmissioni radiofoniche inseguissero fino alla fine degli anni Sessanta un giovane dai gusti generici ne da testimonianza.

Il '68, dal canto suo, sbloccò la situazione culturale, ma la convertì subito verso uno schema ideologico di matrice marxista che guardava con sospetto o comprimeva, sostanzialmente, altre aspirazioni in seno alla stessa cultura giovanile. Fu così che lo scenario della controcultura si presentò capace di un elevato tasso di produzione culturale solo intorno ai primi anni Settanta. Da questo rapporto di forze si delineò subito il carattere eminentemente politico della nostra cultura giovanile, la quale si presentò al nuovo decennio come una combinazione di ideologia politica e intuizioni "alternative". Fra queste predominava la musica rock.

Non c'è da meravigliarsi, dunque, se è solo dal 1970 che il mercato inizia a pubblicare le discografie complete, con regolarità, degli artisti anglo-americani e se è solo in quegli anni che si forma una scena musicale nostrana con tanto di stampa musicale. Dal 1972, infatti, uscirono i primi periodici, la maggior parte dei quali aveva se non rapporti diretti, quantomeno, un'affinità con la stampa *underground* italiana.

Ad ogni modo, gli operatori, i musicisti e i critici del settore pop-rock non godettero mai (e per molti fu una scelta volontaria) della libertà e dell'autonomia dei loro colleghi americani. L'eccessiva politicizzazione della società italiana degli anni Settanta marcò, infatti, tutto quel periodo lasciando poco margine all'indipendenza culturale. E questo fino al 1977, quando il movimento e il terrorismo misero fine a sogni e speranze collettive e la musica *punk* pose una simbolica lapide su tutta la musica del ventennio precedente

Anche tutte le pubblicazioni pop-rock italiane, che in quei sogni e in un certo contesto musicale avevano trovato una sorta di linguaggio comune, perirono.

Certamente è rilevante il fatto che quando furono pubblicati questi giornali l'idea del rock come ideologia della cultura giovanile stava volgendo al termine. In questo senso il nesso del lavoro di ricerca con la condizione giovanile, almeno per il periodo "ideale" 1956-1977, ha avuto una sua precisa funzione narrativa ed è sembrato concettualmente pertinente ai fini dell'analisi. Infatti, se il 1956 rappresenta, pur in modo chiaramente relativo, l'alba della musica rock e della cultura giovanile, il 1977 ne indica il tramonto. Allo stesso modo la letteratura pop-rock muove i primi passi da un'epoca in cui l'immagine del cantante era legata al costume musicale e rifletteva i desideri di espressione di una gioventù acerba ad un periodo di rivendicazione dell'esperienza e dell'approfondimento dei significati della musica, manifesto di una gioventù matura e capace di produrre una propria cultura. Fino all'inevitabile decadenza.

Per quanto riguarda il discorso specifico sul rapporto fra stampa pop-rock e cultura giovanile sarebbe interessante, a mio parere, condurre un'analisi comparativa analoga utilizzando il caso francese. La Francia,

infatti, ha nella rivista «Rock & Folk», nata negli anni Sessanta, un punto di riferimento editoriale tuttora esistente. Inoltre il settimanale di cultura giovanile «Les Inrockuptibles» gode di una certa notorietà internazionale. Rispetto al caso italiano, che non ha sviluppato una tradizione periodica realmente riconosciuta a livello di pubblico, ciò rappresenta una indubbia differenza. Quali elementi, soprattutto alla luce della vicinanza culturale con i francesi, la spiegano?

Sulla stampa pop-rock nel suo complesso, credo che essa sia uno dei pochi elementi d'informazione validi per chi abbia interessi nell'analizzare o fruire in modo intelligente la musica rock in tutta la sua storia o nelle sue recenti contaminazioni. Soprattutto in tempi in cui regnano i dis-valori commerciali e la videomusica e, quindi, l'incapacità di approfondimento tipico del *format* televisivo.

Spostandomi su caratteri più generali, ritengo che oggi uno studio sociologico sulla musica pop-rock sia ancora di grande valore.

Pur avendo perso efficacia, l'idea dell'identificazione del rock come "stile di vita" o come parte intrinseca e complementare della cultura giovanile, il pop-rock è ancora uno dei fattori che meglio rappresentano o incarnano certi aspetti e mutamenti della vita sociale.

La «magia del pop che traducendo in suoni gli avvenimenti sociali crea simboli travolgenti delle trasformazioni della realtà»¹⁸⁴ è un concetto ancora attualissimo. Dopo i drammatici eventi dell'11 settembre 2001 le prime manifestazioni di risonanza mondiale organizzate dalla collettività a sostegno delle vittime e dei valori del mondo occidentale sono stati i due grandi concerti tenuti a New York. Dall'altro lato la prima immagine significativa di Kabul liberata è stata una radio che trasmetteva musica pop

¹⁸⁴ G. MARCUS, *Tracce di rossetto. Una storia segreta del Novecento*, Leonardo, Milano, 1991, p. 12.

fino allora bandita dalle frequenze per il volere del governo talebano. Un esempio concreto ed emblematico di ciò che il linguaggio pop-rock ancora oggi può significare è stata proprio l'apertura di uno dei due concerti di New York, dove David Bowie ha cantato il brano *America* scritto da Paul Simon nel 1968.

Sulla frase “*Counting the cars on the New Jersey Turnpike, they all come to look for America*”¹⁸⁵ si sente una forte ovazione del pubblico stremato dalla commozione. Ebbene, in quelle parole c'è la sintesi di una parte di storia americana. E anche di una parte di storia del nostro Ventesimo secolo.

¹⁸⁵ “Contando le macchine sulla New Jersey Turnpike (l'autostrada che collega lo stato del New Jersey con New York), tutti vengono per conoscere l'America”

Intervista a Riccardo Bertoncelli¹

Nella mia tesi cerco anche di far capire quali fossero le fonti di informazione del rock in Italia, tu avrai vissuto come una cappa l'atmosfera della canzonetta...

Si, c'erano pochissime informazioni in quegli anni. È una delle cose che quando oggi devo ricostruire (di recente ho fatto un lavoro sul '68 in musica) si fa fatica a capire.

Difatti affermavi, in un'intervista pubblicata sul «Mucchio Selvaggio»¹⁸⁶, che molto spesso le persone riferendosi a quel periodo non confondono solo un anno con un altro, ma anche i decenni.

Si, è vero.

Quando hai scoperto di esserti “innamorato” della musica, come è cominciata la tua passione?

Prima di risponderti ci terrei a fare una premessa: io sono nato in un quartiere popolare e, anche se non mi definisco un “ragazzo di strada”,

¹ Riccardo Bertoncelli lavora nel campo dell'editoria musicale dal 1969. È considerato unanimemente dagli addetti ai lavori il decano della critica rock in Italia. Dopo aver fondato alcune *fanzone* fondamentali per capire l'origine del giornalismo musicale italiano, ha collaborato con molte riviste. Fra le tante «Gong», «Muzak», «Rockerilla», «Linus» e «Musica», che è l'inserito settimanale musicale di «Repubblica». Inoltre ha contribuito in modo determinante attraverso l'Arcana Editrice e, oggi, con la Giunti Editore a costruire e sistematizzare, pubblicando saggi e enciclopedie, l'edificio della cultura pop-rock nel nostro paese. Il 21 marzo 2002 compirà cinquant'anni.

¹⁸⁶ «Mucchio Selvaggio» del 22 dicembre 1998.

tengo molto a queste mie origini. Essere nato lì, in quegli anni (Bertoncelli è nato a Novara il 21 marzo del 1952), avere ancora dei legami saldissimi con una serie di amici, con cui oggi gioco a pallone come allora, è un fatto che mi piace molto. Un amico, che ha scoperto la musica insieme a me quando avevamo tredici anni, viene a casa mia tutti i venerdì pomeriggio e facciamo una specie di seduta sulle “cose” che abbiamo in comune. Abbiamo questo gusto rituale.

Dunque, vivevo in quel quartiere che era un mondo piccolo e un giorno mia madre, avendo notato un ragazzo dai capelli un po’ lunghi, mi disse: «Fa come i Beatles» e io le chiesi chi fossero. Era il 1963 o il 1964 e, incuriosito, per Natale mi regalai il 45 giri «She Loves You». Ecco, anche se non era una musicofila, il primo 45 giri l’ ho preso su “imbeccata” di mia madre. Fu la scoperta di una musica che mi piaceva, però ascoltavo contemporaneamente gli italiani. Allora c’era un lessico familiare-musicale che comprendeva Morandi, Celentano, Edoardo Vianello, Michele, tutti cantanti dell’ambito giovanilistico. Il *rock and roll* americano mi sfuggiva, però ero curioso e continuavo ad insistere sui Beatles. Mi sono sintonizzato definitivamente in quella direzione nel biennio ’65 /’66, aiutato dalle pochissime informazioni che si potevano recepire in quel momento che poi erano fondamentalmente la radio e il passaparola con gli amici. Una delle fonti principali era la trasmissione radiofonica (la televisione non trasmetteva niente a riguardo) «Bandiera Gialla» che era nata nell’ottobre del 1965. Io avevo iniziato a seguirla dal 1966. Il problema aveva a che fare con la sua durata e, soprattutto, con la sua collocazione nel palinsesto: quaranta minuti al sabato sera, intorno alle 17.30. In primavera, specialmente, era complicato mollare gli amici e andare a casa, ma lo facevo lo stesso. Si ascoltavano delle cose curiose, ma per i miei gusti fino a un certo punto. Infatti, dal momento che le mie

preferenze andavano verso una musica ricca di chitarre elettriche e fantasiosa, il *rhythm and blues* che sempre più spesso Arbore e Buoncompagni “passavano” (a dire il vero dopo una parentesi *beat*), non soddisfaceva più le mie esigenze. Tant’è vero che quando arrivò la psichedelia¹⁸⁷ me ne innamorai. Dal 1966 un’altra trasmissione importante è stata «Per Voi Giovani», sempre di Arbore dove “giravano” dischi dei Byrds o dei Manfred Mann. In origine vi si trasmettevano tre brani uno in fila all’altro e, al termine della sequenza, lo *speaker* diceva di quali canzoni si trattava. Vado molto fiero di avere fatto, nella sua versione “parlata”, l’ultima trasmissione nove anni dopo, nel 1975, al fianco di Massimo Villa. Sono in qualche modo riuscito, per la coda, ad entrare prima delle radio libere, nel mondo che avevo conosciuto nella mia “preistoria”.

La trasmissione della radio più significativa, che però non ricorda mai nessuno probabilmente perché nessuno l’ascoltava, si chiamava «Countdown»¹⁸⁸ ed era del periodo 1968/1969. Per rendere l’idea della precarietà in cui abitava l’informazione musicale e della scarsa considerazione che aveva il pubblico giovanile, basta pensare alla collocazione e alla fascia oraria nella quale andava in onda: mezz’ora la settimana, la domenica pomeriggio durante l’orario delle partite.

Un orario poco appetibile...

¹⁸⁷ Nell’ambito della musica pop, storicamente, significa un’attitudine, un modo di comporre musica ispirato dall’esperienza delle droghe, dalla rottura degli schemi classici della forma-canzone, dall’inserimento di strumenti inconsueti ed esotici e dall’attrazione per l’idea di *collage* sonoro. Si sviluppò principalmente a partire da 1965 e coinvolse fra i tanti band e artisti come Beatles, Byrds, Jefferson Airplane, Pink Floyd, Grateful Dead e Jimi Hendrix.

¹⁸⁸ Tutte le trasmissioni citate andavano in onda per la RAI.

Un orario assolutamente non tarato sulle esigenze, appunto, dei giovani. Oggi sono tutti attenti a questo tipo di riscontri, ma allora c'era un totale "menefreghismo". Ad ogni modo in quella trasmissione, pur nelle ristrettezze accennate, giravano cose magiche, stranissime. Ho sentito gli Spirit, i Fugs, il primo Hendrix. Addirittura i *Basement Tapes*¹⁸⁹ di Dylan. Non ho mai capito come facessero ad averli. Sono registrazioni uscite ufficialmente nel 1975 e i primi *bootlegs* sono del 1969. Probabilmente avevano dei nastri acetati per le edizioni musicali e chissà in quale maniera erano riusciti a ottenerli.

Negli anni Settanta, in Italia, a fronte di una forte domanda culturale, malgrado le nascenti riviste, c'era un discreto vuoto editoriale sulla cultura pop-rock. Ma negli anni precedenti? Esisteva già una domanda consistente nei confronti di questa materia o tu eri una "mosca bianca"?

Faccio un preambolo. Io ricordo sempre che l'unico posto dove i Beatles non fecero il "pienone" durante la loro *tournee*, fu l'Italia (nel 1965). Un addetto stampa che lavorava alla Carish (Edizioni Musicali) negli anni Sessanta mi raccontava che, all'epoca, non riusciva a trovare giornalisti che volessero intervistare i Beatles. Insomma, approfondire quel fenomeno o la loro musica non importava veramente a nessuno. Invece, con il senno di poi, parlando degli anni Sessanta, i ricordi sembrano sbiadire e

¹⁸⁹ Si tratta di una piccola parte del materiale tratto dalle famose *sessions* tenute con la Band a Woodstock (dove in quel periodo Dylan, insieme ai suoi musicisti, abitava) nell'estate e nell'autunno del 1967. Apparse su *bootleg* (termine che nel mondo dei collezionisti significa registrazioni non ufficiali di un concerto o simili) infinite volte, fanno parte a buon titolo della mitologia del rock.

modificarsi: ritorna la questione degli anni che si confondono con i decenni. E salta su Gianni Minà a dire di averli portati in giro in macchina oppure uno dice «ti ricordi quel Natale che li abbiamo ascoltati tutti insieme?» e viene fuori che si trattava del 1974. Capita spesso che la memoria di molta gente attribuisca agli anni Sessanta un interesse, una passione verso certi dischi o personaggi, non rendendosi conto che probabilmente si confonde di qualche anno. In realtà il mondo giovanile di allora aveva gusti generici. Io avevo un compagno di classe, uno solo, che possedeva tutti i dischi 45 giri dei Beatles e vestiva come loro. Giacchina stretta e capello “tendente” al lungo (se lo fossero stati troppo la preside sarebbe certamente intervenuta). Lo ammiravo a distanza, poiché mi sembrava che avesse un mondo tutto suo di fare e di presentarsi. All’epoca di *Sgt. Pepper* (1967) lo rividi e, quando gli proclamai la mia passione per il gruppo inglese, egli mi smontò dicendomi che lui, al contrario, non era più interessato. Questo conferma che, in fatto di musica, la nostra fosse una generazione indefinita: non c’erano amori veramente tenaci e nel giro di due o tre anni si passava da uno all’altro.

Comunque stava nascendo un sottobosco di miei coetanei, o anche più giovani, che avevano molte curiosità per la musica e in esse trovavano sfogo. Per rispondere alla tua domanda, non so dirti se, in effetti, sia nato prima l’uovo della gallina. Le riviste italiane hanno continuato, fino ai primi anni Settanta, a inseguire questo giovane dagli interessi generici.

Le riviste tipo «Big», «Ciao Amici», «Giovani»?

Proprio quelle. Mi sembra che le abbiamo citate tutte. A questo proposito mi ricordo di avere trovato un numero di «Ciao Big» del ’68 (nel 1967 c’era stata la fusione tra le due testate «Ciao Amici» e «Big») dove si

parlava di uno *special* televisivo dei Beatles che la RAI aveva comprato e che sarebbe stato presentato «naturalmente», come diceva l'articolo, da Rita Pavone. A essere franco non vedo come le due cose fossero in sintonia, ma a quei tempi le cose si collegavano così: semplicemente Rita Pavone era l'inviata in Tv del "mondo giovane". Era tutto confuso: Gianni Morandi poteva incidere una canzone dei Turtles (gruppo folk-rock americano emulo dei Byrds) e passare per il giovane-tipo, quando c'erano centomila tribù che premevano e che certo non consideravano Morandi come un loro simbolo. Un altro controsenso: i Led Zeppelin, quando vennero a Milano nel 1971 per quella unica data sfortunatissima (il concerto fu interrotto e ci furono degli incidenti) a cui fui presente, si esibirono in coda al Cantagiò che in quel momento era, dal punto di vista musicale, un fossile. Sicuramente aveva avuto il notevole merito nel '65/'66, seppur con delle mescolanze equivoche, della diffusione del *beat* nel tentativo di assorbire gli elementi della musica leggera di quel periodo. Ma nel 1971 era un'incongruenza. L'organizzatore poco avveduto piazzò la serata finale del Cantagiò proprio in quella occasione. Claudio Villa, Gianni Morandi, Gino Paoli o chi per esso e poi i Led Zeppelin. Fu un falso storico punito sul luogo. Chi provò a suonare venne massacrato, solo i New Trolls che avevano influenze hendrixiane¹⁹⁰ furono tollerati. Quando incominciarono gli Zeppelin la polizia reagì e interruppe il concerto. Ascoltai tre canzoni e "candelotti" quanti ne volevo.

Cambiando argomento, avrei una curiosità. Tu sei stato famoso per il tuo stile letterario. Quali erano le tue letture?

¹⁹⁰ Da Jimi Hendrix, uno dei più grandi innovatori della chitarra elettrica di tutti i tempi.

Negli anni Sessanta mi interessava molto la *beat generation*, mi piacevano Ginsberg e Kerouac, ma sostanzialmente non avevo grandi letture alle spalle. Lessi molto negli anni Settanta e nei primi Ottanta. Ho sviluppato il mio amore su versanti strani per scrittori come Tommaso Landolfi o Guido Ceronetti che non avevano niente a che fare con il rock.

Ad ogni modo ti piaceva scrivere.

Sì, non ero un grafomane, ma avevo una certa facilità di scrittura. Sullo stile che adottavo da critico in quegli anni il mio amico Giaime Pintor ai tempi di «Muzak» (1973) mi diceva che non ascoltavo i dischi con le orecchie, ma con “la pancia”. E aveva ragione, mi facevo prendere molto.

Avevi un approccio abbastanza “emotivo”.

Sì, a tal punto che ho un po’ di imbarazzo quando da editor mi chiedono di ristampare certi miei libri da autore, perché li trovo ingenui e datati. Riconosco che avevo delle belle intuizioni e recensivo bei dischi, però intorno ci mettevo dei discorsi che erano troppo frutto delle mie sensazioni personali.

Ti mettevi molto in gioco.

Mi mettevo molto in gioco e scrivevo con “la pancia”. Con gli anni è maturata in me la “fissa” contraria ovvero l’idea di coniugare quella libertà di linguaggio con un profilo storico e una cornice abbastanza precisi. Ad ogni modo anche se avessi voluto, non sarebbe stato facile. Cosa ne sapevamo di quelle musiche? Le riviste straniere non erano reperibili,

stessa cosa per le enciclopedie. Ricordo che quella di Lillian Roxon (New York, 1969) che uscì nei primi anni Settanta aveva qualche informazione, ma nel complesso era abbastanza misera. In effetti le prime pubblicazioni utili sono cominciate ad arrivare allora con la rivista francese «Rock and Folk», «Zig Zag». Inoltre gli artisti stranieri da noi non arrivavano ed era faticoso avere i giornali. Certo ad avere avuto la collezione del «New Musical Express»... Stesso discorso vale per «Rolling Stone» che era difficilissimo trovare e, più che giocare sulla ricostruzione storica, faceva altro. E' un quadro che si è completato solo negli anni Settanta.

Dai tuoi articoli e dai tuoi libri si evince, in effetti, che al desiderio di evasione e di pura creatività ci fosse una necessità di sistematizzazione.

Si, da quando ero ragazzo avevo in testa l'idea di fare un'enciclopedia. Con gli amici di cui ti parlavo compilavamo dei quaderni con i complessi e le canzoni che conoscevamo. Era una specie di repertorio, di catalogo, un fantastico manufatto anni '60! Naturalmente il piacere stava nel vederli crescere di dimensioni, fra dimenticanze, falsi storici e voci compilate per sentito dire. Nel 1968 mi comperai lo Swann, il catalogo dei dischi usciti negli Stati Uniti, che esce ancora adesso. Una cosa arida se la vedevi sotto il profilo del commercio, ma, visto da un'altra ottica, eccezionale.

Vocazioni letterarie e archivistiche convivevano.

Ancora adesso, da un lato trovo affascinante l'idea del catalogare. Allo stesso modo è vero che l'enciclopedista *tout court* è un "maledetto".

Maledetto?

Perché ha una “cornice” e deve giocare all’interno di quei limiti, mentre il mondo è grande e ti invita a una maggiore libertà.

Al di là di questa prima esperienza dei cataloghi, quando hai iniziato a scrivere di musica nel vero senso della parola?

I lavori preparatori sono stati questi cataloghi e alcune traduzioni. A scuola, pur studiando francese, traducevo i testi di Dylan usando un piccolo vocabolario e un’infarinatura di inglese acquisita sul “campo”. Nel 1968 avevo fondato insieme ad alcuni amici un «Centro di Documentazione Pop». Nessuno ci notò, anche se avevamo mandato una lettera a «Countdown» con il mio indirizzo per cercare contatti. In seguito, nel 1969, mi ero innamorato di John Mayall¹⁹¹ e avevo fondato il «John Mayall Fan Club d’Italia» qui a Novara (la sede era in Via Scotti a casa di Bertoncelli), il cui organo ufficiale fu «Blues Anytime», scritto da me medesimo. Sempre attraverso la segnalazione della radio mi arrivarono trenta/cinquanta adesioni. Per un anno sono andato avanti diffondendo questa *fanzine* in cinquanta copie.

Tecnicamente come lo producevi?

Mio padre aveva dei rapporti con la Curia di Novara e io usavo il ciclostile della Curia.

Sul serio ?

¹⁹¹ Mayall è uno dei più importanti esponenti del *blues* bianco.

Guarda, la Chiesa c'entrava sempre allora. Comunque ho tentato varie strade. Una volta sono andato a farmelo stampare da un professionista, ma, anche se l'idea di non occuparmi più della stampa mi piaceva parecchio, mi chiedeva troppi soldi. Ho tentato al Liceo Scientifico dove era appena arrivato un ciclostile, ma era uno strazio e buttavo via tutto. Poi andai all'oratorio di Galliate dagli amici conosciuti attraverso «Countdown». Lì, se portavi i fogli, tolleravano che tu ciclostilassi, ma dovevi scegliere il giorno giusto e che ci fosse il prete buono al posto di quello cattivo.

Proseguiamo con il tuo racconto.

Dopo qualche mese ho incontrato Paolo Carù¹⁹². Nel marzo del 1970 ero andato a vedere il suo negozio di dischi di cui molti mi avevano parlato. Prima di entrare ero scettico, ma una volta dentro mi dovetti ricredere. Il primo disco che vidi fu un vinile di Frank Zappa (*Burnt Weeny Sandwich*, 1970) che non conoscevo, poi *Volunteers* (1969) dei Jefferson Airplane, uno dei miei gruppi preferiti. Li comprai entrambi. La cosa divertente è che dentro il negozio c'era un "avventore" che era un mio abbonato e che, parlando, mi aveva riconosciuto. Carù era interessato al mio giornale e siccome cercava "alleati" mi propose di fare qualcosa insieme. Pur conservando qualche titubanza, mi innamorai di questa idea e accettai: potevo accedere all'ascolto di una quantità enorme di segnalazioni discografiche, inoltre, con «Blues Anytime» la situazione economica non era delle migliori. Fu così che il giornale cambiò: dalla primavera del 1970 s'intitolava «Pop Messenger Service», perdeva il sottotitolo «Organo del

John Mayall Fan Club» e non parlava più solo esclusivamente di *blues*. Durò all'incirca un anno e, a dispetto di «Blues Anytime» che aveva una veste molto spartana, venne arricchito dal punto di vista grafico con l'aggiunta di copertine da noi appositamente inventate. A un certo punto un giorno del maggio del 1971 ricevetti una telefonata dalla Ricordi (in quegli anni non era una semplice casa discografica, era “la” casa discografica. Aveva tutto, fra l'altro distribuiva il gruppo Warner: Warner Bros, Elektra, Atlantic e Reprise, poi possedeva la Vanguard, aveva la Island che era appena nata, insomma era un colosso) e mi dissero che avevano visto quella rivista, dove si parlava di Crosby, Stills, Nash & Young. Ne volevano duecento copie da distribuire ai negozianti, praticamente una tiratura (tramite Carù eravamo passati dalle cinquanta copie alle duecento). Su quella questione, però, nacque un'incomprensione, francamente inspiegabile, con Paolo Carù, che pensava che flirtassi con i discografici e litigammo fino a chiudere «Pop Messenger Service». Nel dicembre del 1971, dopo avere approntato un numero zero, iniziai a fare un nuovo giornale che chiamai «Freak» e prese piede una sorta di collaborazione con la Ricordi che mi garantiva duecento copie al mese e mi dava dei dischi da recensire. Anche se non scrivevo solo su quel materiale la situazione, in effetti, era un po' ambigua: quando dovevo parlare male di un disco “loro” indoravo un po' la pillola, ma cercavo di essere onesto. Facevo tutto in solitario, lo stampavo e lo pubblicavo (la sede era sempre a casa Bertoncelli, trasferitosi in Via Boschi) ed è durato fino alla fine del 1973.

¹⁹² Carù è un personaggio di rilievo nel panorama della cultura rock italiana. All'epoca possedeva a Gallarate il negozio di dischi più fornito d'Italia e nel 1977 avrebbe fondato con Max Stefani la rivista

Il periodo che va dal 1971 al 1973 dalla nascita di «Freak» a quella del mensile «Muzak» è un periodo storico che segnala un nuovo punto di partenza del giornalismo musicale italiano, dopo la parentesi delle cosiddette “testate giovanili”. Eri al corrente del lavoro svolto alla fine degli anni Sessanta dalla stampa anglosassone, specialmente delle riviste americane dell’ambito *underground* come «Crawdaddy» o «Rolling Stone»?

Ho scoperto «Rolling Stones» ai tempi di «Freak» quando cominciavano a circolare vagamente queste riviste. Non ricordo quando ho visto per la prima volta «Crawdaddy». Arrivava qualche copia del «New Musical Express», ma in generale ti direi che c’era davvero poco roba.

Torniamo al discorso che facevamo prima: informazioni carenti e mancanza di punti di riferimento. La situazione cambiò radicalmente verso il 1972/’73. Anche sul versante dell’editoria musicale...

A questo proposito, il primo libro di pop-rock italiano, il tuo *Pop Story* per i tipi dell’Arcana Editrice, è del 1973. Quali fonti utilizzasti, per documentarti?

Ascoltavo dischi e attingevo dalle riviste italiane e da quelle poche straniere che arrivavano. «Ciao Big» che nel 1969/70 diventa «Ciao 2001» cominciava a dare le prime informazioni.

Eri un lettore di «Ciao 2001»?

«Mucchio Selvaggio», da cui poi si dissociò. Fondò in seguito il giornale mensile «L’Ultimo Buscadero».

Si, a volte per criticarlo. Ci fu anche un episodio. Una polemica innestata da una mia lettera. Gli estensori di «Ciao 2001», filo-inglesi, amavano la musica *progressive* mentre io ero filo-americano e scrissi loro delle mie divergenze sui nostri gusti musicali. Come risposta mi offrirono di collaborare alla rivista. Io feci qualche cosa per loro intorno al 1973 e, a dirla tutta, non fui neanche molto corretto. «Stampa Alternativa» (diretta da Marcello Baraghini) mi chiese un lavoro di controinformazione sul giornalismo musicale e gli preparai un dossier nel quale parlavo male di «Ciao 2001». Praticamente tenni il piede in due scarpe. Mi vergogno di avere fatto questa cosa e la confesso oggi come atto di riparazione.

Ritornando all'esperienza di «Freak», che ritengo particolarmente interessante, mi sembra che, in qualche modo, avevi adottato una cultura editoriale vicina all'*underground press* americana, che era un "modo" di fare un giornale. Eri consapevole di questa cosa?

No, era un fatto istintivo.

Credo che tu sia al corrente che, «Freak», viene citato dagli addetti ai lavori praticamente come l'unica preziosa fonte alla quale ci si poteva abbeverare all'inizio degli anni Settanta, una specie di cosa "mitica".

Vedi questa percezione c'è stata anche perché, attraverso quel contatto con la Ricordi, potevo accedere in tempo reale ai dischi che uscivano. La recensione del quarto album dei Led Zeppelin o il necrologio di Jim Morrison quando è morto nel 1971 sono pezzi che ho scritto "in diretta". Con «Freak» entro a regime nel dicembre del 1971 e la prima emissione del gruppo Wea (sempre del catalogo Ricordi) comprendeva dischi di tale

fatta: *Harvest* di Neil Young, *Fragile* degli Yes e il quarto degli Zeppelin. Vedere arrivare dischi contemporaneamente, anziché mesi o anni dopo, alla loro pubblicazione era per me una cosa inedita. Inoltre il materiale discografico era di tale spessore da farti pensare che la vita ti avrebbe offerto chissà che cosa. In realtà, pur potendo trovare ancora qualcosa di valido, “pescare” tre dischi così importanti e fondamentali non sarebbe stato facile.

Mai più!

E sì, mai più.

Stava finendo il periodo delle “vacche grasse”.

Sì, mi piacerebbe avere quattro o cinque anni in più, però non avrebbe contato molto. Come ti raccontavo gli anni Sessanta in Italia erano un'altra cosa, la scoperta del rock è stata degli anni Settanta. Il primo concerto si è tenuto nel febbraio del 1971 (Jethro Tull, al Teatro Smeraldo di Milano).

Leggendo certe cose che hai scritto, in effetti, già comunicavi un senso di delusione, di rimpianto...

Quando scrissi *Pop Story* (1973) alla fine mi feci prendere la mano da questo sentimento che giustamente tu hai notato. Una delle tesi era che il rock fosse morto. Può fare ridere, ma relativamente. Io lo dicevo usando quelle parole che erano un po' buffe e anche stonate, ma, se ci mettiamo ad analizzare, il concetto non era scorretto. Era finita una certa epoca di scoperta e di innocenza. Dopo ci saranno altre morti periodiche e oggi

siamo in uno stato letargico che dura da molti anni è che probabilmente è una morte vera. Allora captai la fine di quel vecchio mondo precedente, cioè la fine della cultura degli anni Sessanta che era arrivata fino all'inizio dei Settanta. Ciò non significava il compimento del rock come linguaggio, ma come stile di vita. Bisogna anche sottolineare che, allora, non si usava la parola *rock*, bensì *pop* poiché era un termine più esteso.

Più *politically correct*.

Non ero l'unico a pensarla così, era l'uso corrente. La parola *pop*, dopo essere stata accantonata come una cosa vecchia ai tempi del *rock 'n' roll*, era tornata di moda. Per esprimere la varietà della musica nuova che si suonava era decisamente meglio *pop*.

Pop negli anni Cinquanta indicava la musica di Perry Como e Sinatra e quindi rispetto all'innovazione del *rock 'n' roll* era una cosa "reazionaria". In seguito il concetto si è rovesciato. Nella tesi ho deciso di risolvere la questione della terminologia, nel tentativo di riassumere le tendenze principali, usando la parola *pop-rock*.

Si, *pop* era il termine vecchio che *rock* ha soppiantato. In Italia si usava *leggero*, in Francia *variété*. *Rock* subentrava a questo concetto. Solamente, nel nostro paese negli anni Sessanta non si parlava di *rock*, piuttosto di *beat*. Si era parlato di *rock and roll* per un brevissimo momento.

Prima di arrivare a «Gong», mi piacerebbe sapere a proposito di «Freak», come lo producevi.

Lo facevo tutto da solo. Era un incubo, perché in quel periodo studiavo e avevo una ragazza a cui dedicavo molto tempo. Se pensi che mi sono laureato solo un anno fuori corso, puoi immaginare. Ero un po' esagerato e lavoravo tanto. Avrei potuto prendere scorciatoie, fare dodici pagine al mese, invece ne componevo molte di più con una macchina da scrivere, addirittura senza brutta copia, in prima battuta. Mi aiutava mio fratello Maurizio per le spedizioni e forse il fratello più piccolo leccava i francobolli, ma aveva cinque o sei anni. Non ti racconto poi gli strazi, i problemi tecnici, gestire gli abbonamenti, ritirare i vaglia postali. Avevo un ciclostile con gli ugelli d'inchiostro che si bloccavano stampando copie sbiadite. Tutto nella mia stanza, dieci numeri l'anno! Nei ritagli di tempo ho anche scritto *Pop Story*, alla fine ho smesso per una questione di "nervi".

Con l'ultimo numero di «Freak» (gennaio 1974) hai chiuso un'esperienza unica nel panorama del giornalismo musicale italiana. La carenza di altri punti di vista sul rock, fino ai primi anni Settanta è un fatto assodato. Mi sono anche chiesto se non si snobasse il pop-rock perché da noi, dopo il '68, era considerato disimpegnato.

Non ci ho mai pensato, ma potrebbe essere un'idea. In realtà, pur essendoci una grande "fame" di cose nuove (e il rock in questo senso era, come si dice in inglese, *fit perfectly* cioè era perfetta per quella atmosfera), mancavano dei modelli e bisognava inventare d'istinto. Non c'era la tradizione.

Non esisteva il concetto di rock come stile di vita, come negli Stati Uniti. Lo è diventato dopo.

Si, negli anni Settanta e già subito con tutte quelle esagerazioni come quella del Parco Lambro, che diventarono immediatamente “autoparodistiche”.

Ritornando al discorso della carenza di strumenti nell’ambito dell’editoria musicale cui accennavo poc’anzi, bisogna dire che a dispetto della mancanza di fonti di informazione, di mezzi e di una tradizione culturale, vi era comunque una vivacità e un desiderio di cominciare a lavorare in quel campo da parte di molte individualità. L’atmosfera che si respirava allora potrebbe essere ben espressa dal concetto usato da Frank Zappa quando afferma che la necessità è la “Madre di tutte le Invenzioni”¹⁹³. Vale a dire: meno mezzi possiedi più diventi veloce e ingegnoso, più ne hai più ti impigrisci. Questo è stato il modo di attivarsi in quel momento particolare ma, se ci si riflette, è una cosa che vale nella Vita in generale. In effetti se avessimo avuto solo una centesima parte dell’odierno mondo di internet con la conseguente rapidità di circolazione delle informazioni, saremmo stati più agevolati. Ma, dal momento che questa rete non esisteva e, anzi, eravamo tutte delle monadi staccate, ci si doveva, con volontà, ingegnare. Adesso la maggior parte della gente è disincantata e svogliata perché accede a troppe informazioni. Cresce l’indifferenza e vengono a mancare dei valori forti. Posso dirti che in trent’anni sono passato dal ciclostile a internet, ma ritengo che si stesse meglio nella prima fase. Certo sarebbe stato preferibile aver avuto maggiori possibilità, però era un periodo in cui tante persone avevano voglia di incantarsi, di passare un pomeriggio ad ascoltare un disco e di sciuparselo. Non so se questo accade

¹⁹³ Il gruppo di Frank Zappa si chiamava, infatti, Mothers of Invention.

più, io stesso con i dischi ho un rapporto più superficiale anche perché me ne arrivano cinquanta a settimana.

Al di là di quel tipo di entusiasmo, credo che, in parte, sia stato triste vedere il rock trasformarsi in qualcosa di decadente e “autoparodistico” dopo pochi anni che lo avevate scoperto.

In Italia si è sempre parlato di *hippie* a sproposito. Pochi sanno che quella parola è la deformazione parodistica di *hipster*, termine che, negli Cinquanta, indicava una persona a cui piaceva la musica “giusta”, distaccata e anticonformista. Per noi sono esistiti solo gli *hippie* con i capelli lunghi e la faccia “stonata”. Non abbiamo vissuto la prima parte o l’abbiamo vissuta in maniera strana.

Facendo ritorno alla tua storia, dopo «Freak» che altri progetti hai realizzato?

Intorno alla fine del 1973 i miei impegni si erano molto allargati: a parte la collaborazione con «Ciao 2001» e il libro, avevo avuto l’offerta di lavorare per «Muzak», mensile nato nel 1973 per volontà di Giaime Pintor e Antonino Antonucci Ferrara.

«Muzak» ha cambiato “collettivo redazionale”¹⁹⁴ più volte. Quante sono state le fasi della rivista?

¹⁹⁴ La scelta di usare questo termine accorpando le diverse funzioni di una redazione era dello stesso «Muzak». Probabilmente per indicare un linea di apertura e di democraticità.

Tre. Giaime e Antonino (non ricordo mai da chi avessero avuto i finanziamenti) incominciarono a Roma, con alcuni giornalisti di punta di «Ciao 2001»: Marco Ferranti, Enzo Caffarelli e Maurizio Baiata. Poi si accorsero che i tre in questione, nonostante conoscessero la musica, non avevano il piglio controculturale che volevano. In seguito si creò un gruppo milanese sotto la regia di Peppo Delconte formato da me, Giacomo Pellicciotti, Roberto Masotti (il fotografo), Marco Fumagalli che collaborò con il giornale solo per tre numeri. Su quel periodo ho dei ricordi strani. Per tutta la primavera del 1974 andavamo a fare le riunioni di redazione in trattoria dove si parlava dei massimi sistemi dalle cinque alle sette (!) ore e, alla fine, facevamo il “timone” del numero nuovo del giornale in venti minuti scrivendo sui tovaglioli di carta! In seguito si formò una spaccatura fra il nucleo romano, che poi erano Giaime Pintor e Lidia Ravera, e noi. Per loro noi altri eravamo poco politicizzati. D’altro canto, per quel che ci riguardava, li vedevamo troppo “movimentisti”. Allora era un’epoca di scissioni e rifondazioni. Antonino Antonucci Ferrara, avendo trovato un editore a Milano, uscì da «Muzak» e costituì nell’estate del 1974 con il gruppo milanese ed il grafico Mario Convertino, che ebbe un ruolo importante per la rivista, lo staff di «Gong». «Muzak» continuò per la sua strada (collaborarono in quel periodo al giornale, tra gli altri, Gino Castaldo, Fernanda Pivano e Mario Schifano): più ruspante, a mio avviso, della nostra.

Una parola sola: «Gong».

E’ stata un’esperienza divertente. Allora era abbastanza una regola presentarsi con una grafica dimessa. A noi, invece, non dispiaceva avere una buona veste grafica e prendemmo Mario Convertino che era dotato di

una ricca immaginazione. Fu un'ottima idea. Inoltre avevamo le belle fotografie di Roberto Masotti, il quale, fin dall'inizio, spinse per fare una rivista di tipo un po' diverso rispetto alle altre. Ci contraddistinsero alcune trovatine, come quella delle *silhouette* dei nostri profili disegnate da Convertino nella pagina del sommario. Eravamo un gruppo ben affiatato e creativo il merito, più che del direttore Antonino Antonucci Ferrara, era di Peppo Delconte. La sua presenza è stata importante. Non solo è stato il motore della rivista, ma mi ha insegnato anche il mestiere.

A proposito della linea editoriale: se in un primo momento il giornale appariva quasi totalmente votato alla musica, in seguito si occupò anche di tematiche politiche e controculturali. Quale è stato il motivo di questo passaggio?

Il periodo in cui è nato «Gong», il 1974, dal punto di vista musicale è stato particolare. L'effervescenza dei primissimi anni Settanta e, soprattutto degli anni Sessanta, era probabilmente svanita. In questo senso uno dei rimproveri che muovo a quell'esperienza è che abbiamo un po' troppo indugiato su argomenti che avevamo già scoperto. Abbiamo seguito la scena californiana e le sue ultime propaggini parzialmente declinanti; la *Kosmische Music* nel momento che aveva ormai dato il meglio di sé; abbiamo supportato lodevolmente sia gli Area che Franco Battiato, ma anch'essi avevano già prodotto i dischi più interessanti. A un certo punto abbiamo perso quasi completamente il treno. Nel 1976-77 la rivista non ebbe nessun riscontro, a parte Patti Smith, del movimento *punk*. Anche «Muzak» non si accorse di cosa stava succedendo. E non è un caso che quella scena in Italia non abbia suscitato una vasta eco. Noi del giornale in quegli anni eravamo arrivati a concepire un'altra fine simbolica del rock:

dal '75/'76 il mondo che seguivamo (come ad esempio la scuola di Canterbury o Robert Wyatt) smise di pubblicare dischi interessanti, mentre l'energia nuova proveniva, ma ce ne accorgemmo dopo, dal *pub rock* a dal *punk*. Come ho già sottolineato questi stimoli da noi arrivarono poco. Inoltre decidemmo che la nuova strada, per il nostro gusto e il nostro umore, fosse la musica improvvisata, quindi il *jazz*. Questa scelta di direzione comportava il rischio che il pubblico non ci seguisse più. Seguire il filone della musica che ci piaceva, immaginadoci degli scenari ad esso legato senza tenere conto del pubblico, sarebbe una scelta editoriale oggi impensabile.

Il 1975-76 rappresenta la fine di una fase e l'inizio di un'altra. «Gong» è figlio di questo avvallamento. Se questa rivista fosse nata due o tre anni prima sarebbe stata più "intonata" ai tempi e ai modi e avrebbe forse contribuito a creare una tradizione.

Su per giù, qual'era la tiratura della rivista?

Con precisione non lo so affermare, però direi che nei giorni belli fossimo in una forbice che andava dalle 30000 alle 50000 copie. Azzardando però un media generica del settore dei giornali musicali di quel periodo e di quello successivo, potrei dire che fosse sulle 10000-15000 copie. Ad ogni modo l'editore Vincenzo Cardella¹⁹⁵, che dopo aver comprato la pungente rivista degli anni '60 «Abc» aveva fatto i soldi nel campo dell'*hard* quando

¹⁹⁵ Racconta Bertoncelli un altro particolare interessante su questo editore: «[...]In seguito si era legato a Bettino Craxi (ma prima del congresso che lo aveva eletto segretario), e per questo aveva goduto di una certa benevolenza su i suoi trascorsi. Poi si convertì alla setta degli Arancioni andando a vivere in una comune siciliana dove, fra gli altri, c'era Mauro Rostagno. Nell'aula dove venne processato all'inizio degli anni Novanta Craxi si vedeva questo signore con la barba lunga: era lui, l'editore di «Gong».

la rivista incominciò a perdere lettori, ci chiese di trovare un modo per incrementare le vendite. Decidemmo di allegare dei dischi che erano praticamente dei *bootleg* (ad esempio di Bob Dylan o Neil Young). Ciò non fu gradito dalle case discografiche. Anche se con quest'ultime, a causa delle specifiche scelte editoriali cui accennavo poc'anzi, avevamo un rapporto limitato, la nostra trovata si rivelò un *boomerang*: da quel momento non ricevemmo più la loro pubblicità. Questo era un problema. Noi non avevamo un pubblico molto differenziato. Si trattava piuttosto di una tribù molto snob cui la pubblicità faceva scarso effetto. Tuttavia nei primi numeri ne avevamo e, fra questa, ricordo ancora per la sua particolarità la pubblicità dei Jeans West¹⁹⁶. Inoltre si scoprì in quegli anni la debolezza economica delle case discografiche. A questo si deve aggiungere la constatazione del fatto che, in Italia, mancasse un gettito pubblicitario adeguato. Nell'1980-81 uscì un'edizione di «Rolling Stone» anche in Italia. Durò pochi numeri perché mancava la pubblicità. Per dare un'ulteriore idea di quanto affermo, una persona che lavorava in Mondadori mi disse che, alla fine di quegli anni, anche in quella casa editrice si tentò di fare una rivista tipo «Rolling Stone».

Fu la rivista che, solo nel periodo di prova, ebbe il peggior risultato e la minore risposta di pubblico mai avuta.

Torniamo alla storia di «Gong». Resse fino al 1978 con un nuovo editore, che però aveva l'aria del prestanome e con cui, quasi tutto il gruppo, ebbe dei forti contrasti. Io nel marzo del 1977 partii per il militare e quando tornai la rivista era praticamente arrivata alla sua fine.

¹⁹⁶ La particolarità che evoca Bertonecchi stava nel fatto che il grafico di «Gong» aveva avuto la possibilità di rielaborare la pubblicità in questione nel tentativo di avvicinarla al pubblico della rivista,

Nel periodo 1977-78 muoiono le testate “storiche” «Gong» e «Muzak», e nascono le riviste del nuovo corso: «Il Mucchio Selvaggio», «Rockerilla» e altre ancora.

Nel passaggio dal primo al secondo periodo (e a suo tempo già espressi delle polemiche concettuali nell'appendice dell'ultima edizione di *Pop Story*), si evidenziarono le differenze di approccio alla musica. Le prime riviste avevano un gusto più ideologico, ma anche più ideale. Le successive possedevano un piglio diverso dove entrarono in gioco dei valori che per noi erano dis-valori: il collezionismo, il feticismo, la *fanzine*. Ecco questo termine indica il loro spirito. Venne allora recuperata la forma ancora precedente (quella di «Blues Anytime»), con una veste più ricca, ma rimase il diletterismo, l'amatorialità. Con il passare del tempo in altre fasi della loro vita, alcuni direttori di queste riviste riuscirono a farne dei “giornali”. Ma questa è un'altra storia. E' anche vero che il modello di rivista che noi proponevamo era (e resta tutt'oggi) paradossale per il metro dell'editoria, tuttavia aveva un respiro diverso. In realtà, paradossale fino ad un certo punto. Difatti, è vero che esisteva un grande pubblico che comprava i dischi, ma non leggeva giornali musicali. E questo vale sia per i giornali del primo periodo che per quelli del secondo.

Concludendo posso dire che «Gong» è stata una rivista di culto che ha avuto una grande importanza per un certo tipo di persone. Come disse Brian Eno del primo disco dei Velvet Underground: pochi lo comprarono, ma tutti quelli che l'hanno comprato hanno fondato un complesso. Allo stesso modo «Gong», pur essendo stata “piccola”, è ricordato da molte persone che oggi hanno un ruolo fondamentale nella comunicazione, tra

abbinando al capo d'abbigliamento in questione alcuni personaggi della musica pop.

l'altro c'era anche una rubrica di grafica che trattò parecchi personaggi di culto. Ogni tanto mi viene rabbia poiché se metà (non tutti) degli individui che ne parlano, lo avessero comprato quando usciva, non avremmo chiuso nel 1978. Un merito in più che si può attribuire alla rivista, ma che riguarda tutto il panorama dell'editoria musicale del decennio seguente, è stato, pur nei limiti, il desiderio di approfondire e di storicizzare. La formula del mensile in Inghilterra e in America non aveva così attecchito e, per quel che riguarda l'editoria, le prime Enciclopedie le abbiamo fatte noi con l'Arcana Editrice negli anni Ottanta (non ti racconto la fatica per recuperare le fonti), aprendo la strada a tutti i lavori enormi che sono stati prodotti nel mondo anglosassone.

Criticamente non si può non notare l'influenza che la politica e l'ideologia avevano sui giornali.

Si è vero. Questa è un'altra conseguenza del "morbo di Parco Lambro". A questo proposito Wyatt affermava: «come posso pretendere che scrivere canzonette sia più importante che combattere per un mondo socialista». Poi, in un angolo della mente, dicevi a te stesso che le due cose potevano stare benissimo insieme, ma sembrava sempre di essere sul bordo di inezie che non valeva la pena affrontare.

Ho da poco visto il film di Cameron Crowe *Almost Famous*, che mi avevi consigliato. Devo dire che mi è piaciuto molto.

Sai, quel film cattura benissimo un aspetto dell'editoria musicale degli anni Settanta. Al giovane protagonista del film¹⁹⁷ viene proposto di fare un articolo per «Rolling Stone» e la dimensione richiesta dalla redazione è di sette, otto cartelle. E, verso la fine del film, gliene fanno aggiungere altre cinque (!). Adesso sarebbe impensabile una misura di quel tipo, ma all'epoca era considerata una cosa abbastanza normale. Oggi la distanza di un pezzo lungo è la stessa che, quando ero ragazzo, mi chiedevano per uno breve. Questa è l'editoria anni Settanta! Una volta dovevo fare un pezzo sui Soft Machine e, non sapendo dove andare a parare, feci una poesia. Da un lato era una scorciatoia, dall'altro un'idea. Peppo Delconte (il capo-servizi), l'accettò senza riserve. Coesisteva una grande libertà formale e contenutistica.

Come mai non abbiamo avuto in Italia un giornale come «Rolling Stone» o come il «NME»?

Perché non c'è una grande tradizione e, mancando le radici, non c'è un pubblico. Gli italiani sono un pubblico di individualisti, molto critico, volubile e diffidente. Il risultato è che non si riesce a fidelizzarlo. Sono poche le riviste che si sono radicate profondamente.

Una parola per definire gli anni Settanta, periodo delle prime esperienze del giornalismo musicale.

¹⁹⁷ Il film è autobiografico, poiché il regista Cameron Crowe ha vissuto in prima persona l'esperienza del giornalista musicale nell'America degli anni Settanta.

Gli anni Settanta hanno ammazzato gli anni Sessanta. Io li definisco (a volte con tono un po' scherzoso) uno dei peggiori decenni dell'umanità. Se li vedo nella mente li penserei marroni¹⁹⁸, mentre i Sessanta li vedo dai colori squillanti gialli, bianchi, blu. Sono stati anni pieni di contraddizioni e di stranezze. Anni brutti, paranoici e, socialmente, torbidi e fangosi. Sinceramente li giudico come un periodo molto ingenuo. Però mi piace l'energia e la curiosità che aveva il pubblico nonostante, come abbiamo visto, non fosse poi così esteso. Forse ho amato così tanto gli anni Sessanta e quello che significavano (il candore, il colore, la speranza e l'innocenza), da percepire la decade seguente così oscura.

Puoi definire che cosa è il giornalismo musicale?

Dovrebbe essere testimonianza e informazione.

Non amo molto la parola "critico musicale" che piace tanto alla gente, magari per mettertela in testa e poi tirarti un uovo perché procura fastidio. Se mi chiedono come dobbiamo definirla preferisco usare il termine "storico", che senza essere paludata, mi appare più vera.

Ho sempre voluto esprimere un mio punto di vista sulla musica e, molto banalmente, anche indirizzare il pubblico verso certi dischi, certi personaggi e certe pieghe dello spirito musicale. A volte incontro della gente che mi viene a parlare di «Freak» e di quel periodo. Io credo che quando facevo «Freak» avevo delle grandi intuizioni, ma poca tecnica e

¹⁹⁸ E' curioso che lo scrittore Jonathan Coe, in una recentissima intervista sul «Corriere della Sera» di mercoledì 16 gennaio 2002, utilizzi un'immagine simile per descrivere quel decennio: ««Anni completamente marroni» aggiunge Coe, riferendosi ai colori sbiaditi degli schermi tv di allora, e al «senso di impotenza, all'assenza di energia, al clima stagnante» che tutti oggi associano ai ricordi di trent'anni fa.»

consapevolezza. Ogni tanto penso al povero George Harrison e mi rendo conto che ha scritto l'ultima bella canzone a ventisette anni ed è un pensiero che si fa sovente sui musicisti.

«I would die before get old»¹⁹⁹

Quello che volevo sottolineare è che, spesso, uno che fa arte o manufatti pseudo-artistici, come nel mio caso, ha una consapevolezza di quello che fa slegata dall'efficacia che le cose hanno. Come diceva Pete Townshend: «nella mia vita ho scritto molte canzoni più belle e complete, ma le possibilità che io rifaccia una canzone perfetta, al momento giusto come è stato per *My Generation*, sono tendenti a zero». E' vero, a volte hai un momento magico. A me capitò con *Pop Story*. E' un libro esagerato, scombiccherato, slegato, però è caduto nel momento giusto e diceva delle cose giuste, ma in maniera inconsapevole.

Nel campo del giornalismo pop-rock in Italia non ci sono state tante personalità di grande spessore. Tu sei una delle poche che ha un credito decisamente superiore. Non a caso i tuoi colleghi ti definiscono il “decano” della cultura rock in Italia. Come te lo spieghi, meriti personali a parte?

Io ho avuto una fortuna che, però, è stata molto voluta. Ciò che mi rende, per così dire, inattaccabile è che mi sono mosso in anni insospettabili. In realtà ho forgiato le cose che mi piacevano. Nel tempo, quello che mi è

¹⁹⁹ “Vorrei morire prima di diventare vecchio”; famosa frase della canzone *My Generation* di Pete Townshend, chitarrista del celebre complesso rock inglese The Who).

sembrato una fatica e una banalità, ha acquistato valore. Se una cosa è bella rilucerà ancora di più. E' come quando si pianta un albero. Sembra incredibile che da un semino venga fuori una quercia. E invece se lo innaffi...sono diventati trent'anni di una storia condotta artigianalmente.

Bibliografia

- AA.VV., *100 dischi ideali per capire il rock*, a cura di E. GUAITAMACCHI, Roma, Editori Riuniti, 2000.
- AA.VV., *L'altra America negli anni Sessanta. Vl.1*, a cura di F. PIVANO, Officina Edizioni, Roma, 1971.
- AA.VV., *L'arcipelago pop. La musica pop e le sue relazioni con la cultura alternativa e la questione giovanile*, Roma, Arcana Editrice, 1977.
- AA.VV., *Bande: un modo di dire Rockabilly, Mods, Punks*, Milano, Edizioni Unicopli, 1986.
- AA.VV., *Dizionario dei Film 1996*, a cura di P. MEREGHETTI, Baldini & Castoldi, Milano, 1995.
- AA.VV., *Dizionario del Pop-Rock. Guida critica ai dischi degli ultimi cinquant'anni*, a cura di E. GENTILE e A. TONTI, Baldini & Castaldi, Milano, 1999.
- AA.VV., *I Fiori di Gutenberg. Analisi e prospettive dell'editoria alternativa, marginale, pirata in Italia e in Europa*, a cura di P. ALFERJ e G. MAZZONE, Arcana Editrice, Roma, 1979.
- AA.VV., *Generi musicali, media e popular music*, a cura di F. FABBRI, Unicopoli, Milano, 1989.
- AA.VV., *La Grande storia del rock di "Rolling Stones"* (tit. orig.: *The Rolling Stone Illustrated History of Rock & Roll*), a cura di A. DECURTIS, J. HENKE e H. GEORGE-WARREN, Milano, Arcana Editrice, 1995.

- AA.VV., *La musica in Italia, l'ideologia, la cultura , le vicende del jazz, del rock, del pop, della canzonetta, della musica popolare dal Dopoguerra ad oggi*, Savelli, Roma, 1978.
- AA.VV., *Musica e sistema dell'informazione in Europa. Ricerca, produzione, consumo*, Unicopoli, Milano, 1985.
- AA.VV., *Muzak. I cantautori, il pop, il jazz e il rock: gli anni '70 nell'antologia di una rivista di musicaccia*, Savelli, Roma, 1978.
- AA.VV., *La Nuova Enciclopedia della Musica*, Garzanti, 1983.
- AA.VV., *The Rolling Stone Interviews*, Paperback library, New York, 1971.
- AA.VV., *The Rolling Stone Record Review*, Pocket Book, New York, 1971.
- AA.VV., *Storia dell'Italia repubblicana. Volume terzo. L'Italia nella crisi mondiale. L'ultimo ventennio 2. Istituzioni, politiche, culture*, Einaudi, Torino, 1997.
- AA.VV., *Top Music '77. Vademecum della musica pop, jazz, d'avanguardia e delle sue strutture*, Arcana Editrice, Roma, 1977.
- AA.VV., *What is popular music?*, Unicopoli, Milano, 1984.
- J. ACTON, A. LEMOND and P. HODGES, *Mug Shots. Who's Who in the new earth*, The World Publishing Company, New York, 1972.
- F. ALBERONI, *Classi e generazioni*, Il Mulino, Bologna, 1973.
- S. ANGELINI ed E. GENTILE, *Note di pop italiano*, Edizioni Gammalibri, Milano, 1977.
- ANONIMO, *Il Libro Bianco sul pop in Italia. Cronaca di una colonizzazione musicale in un paese mediterraneo*, Arcana Editrice, Roma, 1976.

- P. BASSI e A. PILATI, *I giovani e la crisi degli anni Settanta*, Editori Riuniti, Roma, 1978.
- C. BELZ, *La storia del rock* (tit. orig.: *The Story of Rock*), Milano, Mondadori, 1975.
- W. BENJAMIN *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino, 1966.
- R. BERTONCELLI, *Pop Story. Suite per consumismo e contraddizioni*, Arcana Editrice, Roma, 1973.
- R. BERTONCELLI, *Paesaggi immaginari. Trent'anni di rock e oltre*, Giunti Gruppo Editoriale, Firenze, 1998.
- M. BONESCHI, *Poveri ma belli. I nostri anni Cinquanta*, Mondadori, Milano, 1995.
- M. BONESCHI, *La grande illusione. I nostri anni Sessanta*, Mondadori, Milano, 1996.
- G. BORGNA, *Il mito della giovinezza*, Editori Laterza, Roma-Bari, 1997.
- G. BORGNA, *Il tempo della musica. I giovani da Elvis Presley a Sophie Marceau*, Laterza, Bari, 1983.
- D. BUXTON, *Il rock. Star system e società dei consumi*, Edizioni Lakota, Roma, suppl. a "Il Mucchio Selvaggio", n.119, dicembre 1987.
- A. CARRERA, *Musica e pubblico giovanile. L'evoluzione del gusto musicale dagli anni sessanta ad oggi*, Milano, Feltrinelli, 1980.
- R. CASALINI e P. CORTICELLI, *Rock: 500 album da collezione*, Mondadori, Milano, 1989.
- I. CHAMBERS, *Ritmi urbani* (tit.or. *Urban Rhythms. Pop Music and Popular Culture*), Costa & Nolan, Genova, 1986.
- L. COHEN, *Canzoni da una stanza*, a cura di M. COTTO, Arcana Editrice, Milano, 1993.

- M. DEPAOLI, *Il linguaggio del rock italiano*, Longo Editore, Ravenna, 1988.
- E. DE PASCALE, *Il rock & roll in Italia. La nascita, le storie, i fatti del "rock & roll" in Italia raccontati dai ragazzi del Juke Box e da altri protagonisti*, Edizioni Pendragon, Bologna, 2000.
- D. DI MAURO, *Storia del rock*, Sapere 2000, Roma, 1998.
- G. DIEZ, *Beatles contro Rolling Stones*, Feltrinelli, Milano, 2001.
- F. DONADIO e M. GIANNOTTI, *Teddy-boys rockettari e cyberpunk, tipi mode e manie del teenager italiano dagli anni Cinquanta ad oggi*, Roma, Editori Riuniti, 1996.
- B. DYLAN, *Mr Tambourine. Tutte le canzoni e le poesie 2. 1965-1971*, Arcana Editrice, Milano, 1991.
- P. ECHAUREN e C. SALARIS, *Controcultura in Italia 1967-1977. Viaggio nell'underground*, Bollati Boringhieri, Torino, 1999.
- S. FRITH, *Il rock è finito. Miti giovanili e seduzioni commerciali nella musica pop*, E.D.T., Torino, 1990.
- S. FRITH, *Sociologia del rock*, Milano, Feltrinelli, 1982.
- M. FUMAGALLI, *Scritti pubblicati sul «Giorno» dal 1972 al 1976*, a cura di G. BARIGAZZI, Archeotipografia, Milano, 1977.
- L. GALLINO, *Dizionario di sociologia*, UTET, Torino, 1983.
- J. GABREE, *The World of Rock*, Fawcett Publications, Greenwich, 1968.
- R. GIACOMELLI, *Lingua Rock. L'italiano dopo il recente costume giovanile*, Morano Editore, Napoli, 1988.
- P. GINSBORG, *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi. Società e politica 1943-1988*, Einaudi, Torino, 1989.
- R. J. GLESSING, *The Underground Press in America*, Indiana University Press, Bloomington and London, 1971.

- P. GORMAN, *In Their Own Write. Adventures in the Music Press*, Sanctuary Publishing, London, 2001.
- M. GRISPIGNI, *Il Settantasette*, Il Saggiatore, Milano, 1997.
- M. HERTSGAARD, *A day in the life. La musica e l'arte dei Beatles*, Baldini & Castoldi, Milano, 1995.
- R.U. KAISER, *Guida alla musica pop*, Mondadori, Milano, 1971.
- K. KENSINTON, *Giovani all'opposizione. Mutamento, benessere, violenza*, Einaudi, Torino, 1972.
- G. LEVI e J. C. SCHMITT, *Storia dei giovani 2. L'età contemporanea*, Laterza, Roma, 1994.
- R. LEWIS, *Outlaws of America. The underground press and its context*, Penguin Books, Harmondsworth, 1972.
- M. MAFFI, *La cultura underground*, Laterza, Roma-Bari, 1980.
- A. MANGANO, *Le culture del Sessantotto: gli anni Sessanta, le riviste e il movimento*, Centro di Documentazione di Pistoia, Pistoia, 1989.
- A. MANGANO, *Le riviste degli anni Settanta: gruppi, movimenti e conflitti sociali*, a cura di G. LIMA, Centro di Documentazione di Pistoia, Pistoia, 1998.
- G. MARCUS, *Tracce di rossetto. Una storia segreta del Novecento*, Leonardo, Milano, 1991.
- F. MIRENZI, *Rock progressivo italiano. Vol.1: la storia, i protagonisti, i concerti*, Castelvechi, Roma, 1997.
- R. NEVILLE, *Playpower*, Milano Libri Edizioni, Milano, 1971.
- S. NOBILE, *L'arcipelago del rock. La fruizione musicale giovanile tra consumo e identificazione*, Vallecchi Editore, Firenze, 1992.
- P. NOVELLI, *I Capelloni*, Edizioni dell'Albero, Torino, 1967.
- P. ORTOLEVA, *Saggio sui movimenti del 1968 in Europa e in America*, Editori Riuniti, Roma, 1988.

- S. PICCONE STELLA, *La prima generazione: ragazze e ragazzi nel miracolo economico italiano*, Franco Angeli, Milano, 1993.
- F. PIVANO, *Beat Hippie Yippie. Dall'underground alla controcultura*, Arcana Editrice, Roma, 1972.
- L. REED, *Ho camminato nel fuoco- Pass Thru Fire*, Mondadori, Milano, 2000.
- M. RONCONI, *1900-2000: musica dal pianeta terra. Dal jazz al rock 200 cd da salvare*, Arcana Editrice, Padova, 1998.
- J. RUBIN, *Do It! Fallo!*, Milano Libri Edizioni, Milano, 1971.
- C. SANTOIANNI, *Popular Music e comunicazioni di massa*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1993.
- B. SPRINGSTEEN, *Songs*, Mondadori, Milano, 1999.
- A. VALCARENGHI, *Underground: a pugno chiuso!*, Arcana Editrice, Roma, 1973.
- P. WILLIAMS, *Outlaw Blues. A book of rock music*, Dutton, New York, 1969.
- F. ZAPPA con P. OCCHIOGROSSO, *L'autobiografia*, Arcana Editrice, Milano, 1990.

Periodici

America e Inghilterra

- «Billboard» (1894- tuttora esistente)
- «Melody Maker» (1926- nel 2000 si è fuso con il «New Musical Express»)
- «New Musical Express» (1952- tuttora esistente)
- «16 Magazine» (1957- tuttora esistente)
- «Village Voice» (1955- tuttora esistente)
- «Berkeley Barb» (1963-1969)
- «Los Angeles Free Press» (1964-1978)
- «East Village Other» (1965-197?)
- «San Francisco Oracle» (1966-1967)
- «It» (1966-197?)
- «Oz» (1967-1973)
- «Crawdaddy!» (1966-1978; 1979 come «Crawdaddy Feature»)
- «Mojo Navigator» (1966-1967)
- «Rolling Stone» (1967- tuttora esistente)
- «Zigzag» (1969-197?)
- «Creem» (1969-1988 e 1990-1994)
- «Who Put The Bomp?» (1970-1979)

Francia

- «Rock & Folk» (1966- tuttora esistente)
- «Les Inrockuptibles» (1986- tuttora esistente)

Italia

- «Ciao Amici» (1963- nel 1967 si fonde con «Big» e diventa «Ciao Big»)
- «Big» (1965- nel 1967 si fonde con Ciao Amici)
- «Ragazza Pop» (1966-196?)
- «Giovani» (1967- 196?)
- «Mondo Beat» (1966-1967)
- «Urlo Beat» (1967)
- «Grido Beat» (1967)
- «Pianeta Fresco» (1967-1968)
- «Re Nudo» (1970-1980)
- «Ciao 2001» (1969-1988)
- «Blues Anytime» (1969)
- «Pop Messenger Service» (1970-1971)
- «Stampa Alternativa» (1971-1977)
- «Get Ready» (1972)
- «Freak» (1972-1974)
- «Muzak» (1973-1976)
- «Gong» (1974-1978)
- «Mucchio Selvaggio» (1977- tuttora esistente)

Discografia

America e Inghilterra

AA.VV., *American Roots Music* (Palm Pictures/I.R.D, 2001)

AA.VV., *Atlantic Rhythm & Blues 1947-1974* (Atlantic, 1985)

Hank Williams, *40 Greatest Hits* (MGM, 1978)

Elvis Presley, *The Complete Sun Sessions* (Sun, 1954-1955)

Chuck Berry, *His Best Vol.1* (Chess, 1955-1958)

Little Richard, *Little Richard: the Georgia Peach* (Speciality Records, 1955-1957)

Jerry Lee Lewis, *18 Original Sun Greatest Hits* (Sun, 1956-1957)

Sam Cooke, *Man And His Music* (RCA, 1957-1965)

Phil Spector, *Back To Mono* (ABKCO, 1958-1969)

Ray Charles, *What'd I Say* (Atlantic, 1959)

Roy Orbison, *For The Lonely* (Rhino, 1988)

Bob Dylan, *The Freewheelin' Bob Dylan* (Columbia, 1963)

James Brown, *Live At The Apollo* (King, 1963)

The Beatles, *Rubber Soul* (Parlophone, 1965)

Bob Dylan, *Highway 61 Revisited* (Columbia, 1965)

The Rolling Stone, *Aftermath* (Decca, 1966)

The Beach Boys, *Pet Sounds* (Capitol Records, 1966)

Bob Dylan, *Blonde On Blonde* (Columbia, 1966)

Frank Zappa, *Freak Out! – The Mothers Of Invention* (Verve, 1966)

Otis Redding, *Otis Blue* (ATCO, 1966)

John Mayall, *Bluesbreakers* (Decca, 1966)

The Beatles, *Revolver* (Parlophone, 1966)

The Beatles, *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (Parlophone, 1967)

The Byrds, *Younger Than Yesterday* (Columbia, 1967)

Jefferson Airplane, *Surrealistic Pillow* (RCA, 1967)

The Velvet Underground, *The Velvet Underground & Nico* (Verve, 1967)

The Velvet Underground, *White Light/White Heat* (Verve, 1967)

Love, *Forever Changes* (Elektra, 1967)

The Doors, *The Doors* (Elektra, 1967)

Tim Buckley, *Goodbye And Hello* (Elektra, 1967)

Pink Floyd, *The Piper At The Gates Of Dawn* (Columbia, 1967)

AA.VV., *The Monterey International Pop Festival* (Rhino, 1997)

Jimi Hendrix, *Electric Ladyland* (Polydor, 1968)

Big Brother & The Holding Company, *Cheap Thrills* (Columbia, 1968)

Van Morrison, *Astral Weeks* (Warner Bros, 1968)

Leonard Cohen, *Songs Of Leonard Cohen* (Columbia, 1968)

The Grateful Dead, *Live/Dead* (Warner Bros, 1969)

The Band, *The Band* (Capitol, 1969)

The Rolling Stones, *Let It Bleed* (Decca, 1969)

The Stooges, *The Stooges* (Elektra, 1969)

Frank Zappa, *Hot Rats* (Bizarre, 1969)

King Crimson, *In The Court Of The Crimson King* (Island, 1969)

Creedence Clearwater Revival, *Cosmo's Factory* (Fantasy, 1970)

AA.VV., *Woodstock* (Atlantic, 1970)

Miles Davis, *Bitches Brew* (Columbia, 1970)

Soft Machine, *Third* (CBS, 1970)

Simon & Garfunkel, *Bridge Over Troubled Water* (Columbia, 1970)

Led Zeppelin, *IV* (Atlantic, 1971)

Marvin Gaye, *What's Going On* (Motown, 1971)

Sly & The Family Stone, *There's A Riot Going On* (Epic, 1971)

Nick Drake, *Pink Moon* (Island, 1971)

The Who, *Who's Next* (Track, 1971)

David Bowie, *The Rise And The Fall Of Ziggy Stardust And The Spiders From Mars* (RCA, 1972)

Lou Reed, *Transformer* (RCA, 1972)

Neil Young, *Harvest* (Reprise, 1972)

Genesis, *Selling England By The Pound* (Charisma, 1973)

Roxy Music, *For Your Pleasure* (EG, 1973)

Bob Marley And The Wailers, *Natty Dread* (Island, 1974)
Tom Waits, *The Heart Of Saturday Night* (Asylum, 1974)

Jackson Browne, *Late For The Sky* (Asylum, 1974)

Robert Wyatt, *Rock Bottom* (Virgin, 1974)

Ry Cooder, *Paradise And Lunch* (Reprise, 1974)

Patti Smith, *Horses* (Arista, 1975)

Bruce Springsteen, *Born To Run* (Columbia, 1975)

Ramones, *Ramones* (Sire, 1976)

Tom Petty And The Heartbreakers, *Tom Petty & The Heartbreakers*
(Shelter, 1976)

Jonathan Richman & The Modern Lovers, *The Modern Lovers* (Beserkley,
1976)

Elvis Costello, *My Aim Is True* (Stiff Records, 1977)

Randy Newman, *Little Criminals* (WB, 1977)

Sex Pistols, *Never Mind The Bollocks, Here's The Sex Pistols* (Virgin,
1977)

The Clash, *The Clash* (CBS, 1977)

Talking Heads, *Talking Heads: 77* (Sire, 1977)

Television, *Marquee Moon* (Elektra, 1977)

David Bowie, *Heroes* (RCA, 1977)

Italia

Fred Buscaglione, *Fred Buscaglione* (Fonit Cetra, 1987)

Renato Carosone, *Carosello Carosone* (Pathé, 1956-1959)

Adriano Celentano, *Adriano Celentano* (Jolly, 1960)

Gino Paoli, *Gino Paoli* (Ricordi, 1960)

Mina, *Mina Gold* (Carosello, 1998)

Gianni Morandi, *30 volte Morandi* (Mormora Music-BMG, 1998)

Fabrizio De Andrè, *Peccati di gioventù* (Universal, 2000)

Rokes, *The Rokes* (Arc, 1965)

Equipe 84, *Io ho in mente te* (Ricordi, 1966)

I Giganti, *I Giganti* (Ri-Fi, 1966)

I Corvi, *Un ragazzo di strada* (Ariston, 1966)

I Nomadi, *Per quando noi non ci saremo* (Columbia, 1967)

New Trolls, *Senza orario senza bandiera* (Cetra, 1968)

Ricky Gianco, *Ricky Gianco Special* (Ricordi, 1968)

Enzo Jannacci, *Vengo anch'io? No, tu no* (RCA, 1969)

Fabrizio De André, *Non al denaro non all'amore né al cielo* (Produttori Associati, 1971)

Delirium, *Dolce acqua* (Fonit, 1971)

Lucio Battisti, *Il mio canto libero* (Numero Uno, 1972)

Francesco Guccini, *Radici* (EMI, 1972)

Alan Sorrenti, *Aria* (Harvest/EMI, 1972)

P.F.M., *Storia di un minuto* (Numero Uno, 1972)

Banco Del Mutuo Soccorso, *Io sono nato libero* (Ricordi, 1973)

Le Orme, *Felona e Sorona* (Philips, 1973)

Area, *Arbeit Macht Frei* (Cramps, 1973)

Giorgio Gaber, *Far finta di essere sani* (Carosello, 1973)

Franco Battiato, *Sulle corde di Aries* (Bla Bla, 1973)

Ivano Fossati, *Il grande mare che avremmo traversato* (Fonit Cetra, 1973)

Paolo Pietrangeli, *Karlmarxstrasse* (I Dischi Del Sole, 1974)

Francesco De Gregori, *Rimmel* (RCA, 1975)

Edoardo Bennato, *Io che non sono l'imperatore* (Ricordi, 1975)

Stormy Six, *Un biglietto del tram* (L'Orchestra, 1975)

AA.VV., *Parco Lambro* (Cramps/Rca/Wea, 1976)

Claudio Lolli, *Ho visto anche degli zingari felici* (EMI, 1976)

Eugenio Finardi, *Sugo* (Cramps, 1976)

Roberto Vecchioni, *Elisir* (Philips, 1976)

Gianfranco Manfredi, *Zombi di tutto il mondo unitevi* (Ultima Spiaggia, 1977)

Rino Gaetano, *Aida* (It/RCA, 1977)

Videografia

Un Americano a Roma, di Steno, Italia, 1954

Il Seme della violenza (Blackboard Jungle), di Richard Brooks, Usa, 1955

Gioventù bruciata, di Nicholas Ray, Usa, 1955

Senza tregua (Rock Around the Clock), di Fred F. Sears, Usa, 1956

Il Delinquente del Rock & Roll (Jailhouse Rock), di Richard Thorpe, Usa,
1957

I Ragazzi del juke-box, Di Lucio Fulci, Italia, 1959

Il Sorpasso, di Dino Risi, Italia, 1962

Tutti per uno (A Hard Day's Night), di Richard Lester, Gb, 1963

Il Laureato, di Mike Nichols, Usa, 1967

Yellow Submarine – Il sottomarino giallo, Di George Dunning, Gb, 1968

Monterey Pop, di D.A. Pennebaker, Usa, 1968

Easy Rider- Libertà e paura, di Dennis Hopper, Usa, 1969

Woodstock- Tre giorni di pace, amore e musica, di Micheal Wadleigh, Usa,
1970

Gimme Shelter, di Albert e David Maysles, Usa, 1970

Zabriskie Point, di Michelangelo Antonioni, Italia/Usa, 1970

L'impossibilità di essere normale, di Richard Rush, Usa, 1970

American Graffiti, di George Lucas, Usa, 1973

Pat Garret e Billy the Kid, di Sam Peckinpah, Usa, 1973

Nashville, di Robert Altman, Usa, 1975

Tommy, di Ken Russell, Gb, 1975

Hair, di Miloš Forman, Usa, 1979

Ti ricordi di Dolly Bell?, di Emir Kusturica, Jugoslavia, 1981

Dancing in the street, BBC/WGBH coproduction, Gb, 1996

Alta fedeltà, di Stephen Frears, Usa, 2000

Almost Famous, di Cameron Crowe, Usa, 2001

Linkografia

www.rocksbackpages.com

www.rockcritics.com

www.cdaddy.com

www.creemmedia.com

www.bomp.com

www.allmusicguide.com

www.ilmucchio.it

www.rockmine.music.co.uk

www.amazon.com

