

1956: Rock and roll e violenza in Italia

Jacopo Tomatis



Edizione digitale

URL: <http://journals.openedition.org/criminocorpus/5814>

ISSN: 2108-6907

Editore

Criminocorpus

Notizia bibliografica digitale

Jacopo Tomatis, « 1956: Rock and roll e violenza in Italia », *Criminocorpus* [Online], Rock et violences en Europe, Blousons noirs et rébellions, Messo online il 06 février 2019, consultato il 06 février 2019.
URL : <http://journals.openedition.org/criminocorpus/5814>

Questo documento è stato generato automaticamente il 6 febbraio 2019.

Tous droits réservés

1956: Rock and roll e violenza in Italia

Jacopo Tomatis

NOTE DELL'AUTORE

Questo contributo sul tema della violenza in rapporto all'arrivo in Italia del rock and roll nel 1956 segue un mio precedente lavoro di ricerca per un più ampio articolo sulla ricezione italiana del rock and roll in Italia negli anni cinquanta, a cui rimando: Jacopo Tomatis, «Il ballo flagello. Il sistema dei media italiano e la ricezione del rock and roll, 1955-1956», *La valle dell'Eden*, vol. 30, 2017, p. 75-81.

- 1 Il rapporto tra musica rock e violenza è tra quelli più solidamente istituiti nella bibliografia accademica di taglio sociologico sulla popular music¹, oltre che in quell'ampia zona grigia di pubblicazioni semi-specialistiche che il musicologo Philip Tagg ha raccolto ironicamente sotto l'etichetta di «rockology»². Rilanciato dai media, rappresentato in film, tematizzato dalle canzoni, il rapporto rock-violenza è diventato – in molti discorsi quotidiani sulla musica – un luogo comune, sovente accettato acriticamente come dato quasi naturale. È bene partire da questa considerazione per affrontare il tema: con



- l'ambizione di fondare una storia culturale della popular music su una solida metodologia occorre – come suggerito da Foucault – «rimettere in questione [...] [le] sintesi belle e pronte, quei raggruppamenti che in genere si ammettono senza il minimo esame, quei collegamenti di cui si riconosce fin dall'inizio la validità»³ sarebbe difficile non ritenere tale quella relazione, storicamente e culturalmente determinata, che intreccia insieme musica rock e violenza, soprattutto violenza giovanile. È dunque opportuno osservare, in una prospettiva storica, come questo rapporto si sia instaurato, e come i significati violenti collegati al rock and roll ne abbiamo modificato e condizionato la ricezione.
- 2 In una visione di storia culturale non esiste un «rock»: quello di «rock and roll» non è un concetto assoluto, e come ogni genere musicale – o come ogni unità culturale – esso è piuttosto un «insieme di fatti musicali regolati da convenzioni accettate da una comunità»⁴, dunque storicamente, socialmente e culturalmente contingente. Nel contesto di questo articolo, dedicato al rapporto rock-violenza nella prima ricezione del rock and roll in Italia nel 1956, è particolarmente rilevante notare come i generi musicali assumano significati diversi in contesti culturali diversi, ovvero porre attenzione a come generi i cui significati si sono definiti in determinati contesti culturali vengano «tradotti»⁵ in altri contesti, e per diversi pubblici. I generi, del resto, assumono un significato solo nel contesto di una comunità che li interpreta, li definisce e li usa.
- 3 Il caso dell'arrivo del rock and roll in Italia è esemplare di questo genere di «traduzioni» da una cultura a un'altra, e invita a considerare la circolazione delle musiche in una prospettiva intermediale, ponendo attenzione speciale all'aspetto diacronico nell'importazione delle nuove mode musicali attraverso l'industria culturale. Nel caso italiano, in particolare, è ben riconoscibile un *disallineamento* [déalage] tra la circolazione del rock and roll americano attraverso i media sonori e audiovisivi, e la circolazione dei significati violenti a esso associati sulla stampa quotidiana e periodica. Nella ricezione del rock and roll in Italia è centrale una vera ondata di «panico morale»⁶ legata ai suoi significati violenti e trasgressivi (già ben codificati negli Stati Uniti), che in Italia appare slegata dal contesto culturale della metà degli anni cinquanta.

Rock, trasgressione e violenza negli Stati Uniti

- 4 Il legame tra violenza giovanile, trasgressione e minaccia sociale nel primo rock and roll è un tema centrale in gran parte della bibliografia sulla popular music negli Stati Uniti⁷. Per il fine di questo articolo, mi limiterò a evidenziare sinteticamente il ruolo dei diversi media nell'affermazione di questi significati negli USA, al fine di comparare questo processo con la successiva traduzione del rock and roll in Italia.
- 5 L'espressione «(to) rock and (to) roll» compare fin dal 1948 in un buon numero di canzoni americane associate a quello che viene in quel momento denominato «rhythm and blues»: questa etichetta di genere è in uso a partire dal 1949, quando viene introdotta nelle classifiche della rivista *Billboard* in sostituzione della ben più razzista «race records» (ovvero, i dischi rivolti a, e pensati per, il pubblico afroamericano). In questi contesti «(to) rock and (to) roll» allude tanto al ballare quanto all'atto sessuale, in perfetta coerenza con una tradizione ben radicata nelle pratiche musicali degli afroamericani. L'anno dell'esplosione del rock and roll sulle scene americane è il 1954 (anche se alcuni studiosi ne anticipano la nascita al 1951⁸). Nel 1953 Bill Haley and His Comets centrano la loro prima hit con «Crazy Man Crazy», prima canzone di questo filone a entrare nella lista dei dischi più venduti nella classifica nazionale di *Billboard*⁹. Il 1954 vede il debutto di Elvis Presley, che incide i suoi primi singoli per la Sun Records, mentre Haley sforna i suoi principali successi («Rock Around the Clock» e «Shake, Rattle and Roll»). Un ruolo centrale nella diffusione di quello che comincia a essere chiamato «rock and roll» hanno proprio questi musicisti, bianchi, che affermano la nuova musica da ballo anche presso un pubblico bianco. Il rock and roll conquista il circuito dei juke-box, che negli Stati Uniti sono diffusi dalla fine degli anni Venti ma che ora beneficiano della nuova tecnologia del disco a 45 giri (varata nel 1949) e diventano un oggetto centrale nei luoghi di aggregazione giovanile. La televisione, le radio e il cinema seguono a ruota, e cominciano a supportare la nuova moda.
- 6 Per quanto il rock and roll si codifichi da subito come musica connotata di significati trasgressivi (è pur sempre una musica «nera» diffusa presso un pubblico «bianco»), in un momento in cui si sta definendo un'identità giovanile problematica e spesso associata alla violenza, si possono riconoscere alcuni eventi mediatici di grande impatto che contribuiscono a istituire la connessione rock-trasgressione-violenza. Sono tutti eventi *intermediali*, a dimostrazione di come i significati del rock vengano costruiti nei rapporti tra i suoi diversi media di diffusione. Un momento simbolico, spesso rievocato nelle storie del rock and roll, è rappresentato dall'apparizione televisiva di Elvis al *Milton Berle Show*, il 3 aprile del 1955 (Presley è da poco passato alla potente multinazionale RCA). È quella la prima occasione in cui il pubblico americano può associare la scandalosa voce e il modo di cantare di Elvis (radicato nella tradizione del rhythm and blues, e certo anomalo per un bianco in quegli anni¹⁰) con il suo corpo, altrettanto scandaloso: di quella apparizione si ricordano soprattutto i movimenti di bacino, a mimare un atto sessuale, accompagnati dalle grida esaltate del pubblico (soprattutto femminile)¹¹. Se la televisione ha un ruolo nel confermare e amplificare il legame rock-trasgressione, è invece il cinema il medium che più di tutti contribuisce a costruire e perpetuare il legame tra rock e violenza, e in particolare violenza giovanile. Nel marzo del 1955 (poco prima dell'apparizione di Elvis al *Milton Berle Show*) *Blackboard Jungle*, di Richard Brooks con Glenn Ford e un giovane Sidney Poitiers, è il primo film a utilizzare brani di rock and roll nella colonna sonora¹², in

particolare nella scena d'apertura e nel trailer. Nella promozione del film, la presenza di «Rock around the Clock» di Bill Haley – questo il brano usato – è particolarmente rimarcata, e messa in diretta connessione con la trama stessa di *Blackboard Jungle*, una storia di giovani violenti in una scuola superiore. Il film, soprattutto grazie al tema controverso, al cast interrazziale (di per sé, pure, elemento controverso) e all'inedita scelta musicale, è un buon successo di botteghino, soprattutto presso un pubblico giovanile¹³. Soprattutto, è uno dei primi veicoli di esportazione del rock and roll e dei suoi significati nel resto del mondo, oltre che momento fondamentale nella carriera di Bill Haley.

- 7 Le cupe e violente atmosfere di *Blackboard Jungle* non sono, nel 1955, un caso isolato. Il film è solo l'ultimo arrivato di un fertile filone del cinema hollywoodiano di quegli stessi anni, che si dedica a tematiche simili e che avrà grande influenza sulla definizione della cultura giovanile negli anni a venire. Della fine del 1953 è, ad esempio, *The Wild One* di László Benedek, con Marlon Brando in uno dei suoi ruoli iconici, mentre pochi mesi dopo *Blackboard Jungle* esce *Rebel Without a Cause* di Nicholas Ray, con James Dean. Nessuno di questi, tuttavia, utilizza una colonna sonora rock and roll: il film di Richard Brooks, in sostanza, chiude simbolicamente il cerchio della connessione rock-giovani-trasgressione e il tema, di stretta attualità, della violenza giovanile, fornendo all'immaginario degli americani un modello potente e duraturo.
- 8 Dopo *Blackboard Jungle*, il grande successo del rock and roll induce l'industria cinematografica a capitalizzare con una serie di film dedicati, che rientrano – però – in una generale «sterilizzazione»¹⁴ dei significati trasgressivi del nuovo genere, già riconoscibile nel 1956. Questo processo investe tanto Elvis quanto i numerosi musicisti bianchi, lanciati dall'industria discografica, che interpretano cover più «benedicate»¹⁵ dei brani di rock and roll. *Rock around the Clock* di Fred Sears è il primo *teenpic* dedicato alla moda del rock and roll ad arrivare nei cinema americani, nel 1956. Il rock and roll è qui soggetto stesso del film, la cui trama si riduce a una serie di numeri musicali affidati ai suoi protagonisti, tra cui i Platters e Bill Haley. Altri titoli analoghi seguiranno negli anni successivi, ed è evidente il tentativo di rimuovere, o almeno depotenziare, la connessione rock-violenza da parte dell'industria del cinema dopo *Blackboard Jungle*.

L'arrivo del rock and roll in Italia: 1954-1956

- 9 La storica Marilisa Merolla ha contestualizzato l'arrivo del rock and roll in Italia in relazione all'insediamento della base NATO di Bagnoli, nei pressi di Napoli. Il rock and roll sarebbe arrivato dunque portato dai militari americani nei molti bar e locali notturni che sorgono nei pressi della base per il personale che vi lavora e per la borghesia partenopea, e da lì avrebbero risalito «lentamente la Penisola sulla scia dei nuovi consumi che attraevano i milioni di giovani che lasciavano il Sud agricolo e socialmente arretrato per raggiungere il Nord»¹⁶. Senza dubbio Napoli fu un importante centro di propagazione della nuova moda musicale, e soprattutto del ballo a essa associato. Tuttavia, l'arrivo del rock and roll in Italia (e in tutto il resto del mondo, d'altra parte) va piuttosto spiegato nel contesto del sistema dei media e della globalizzazione dell'industria culturale. Anche in Italia, i tempi dei V-Disc regalati dalle truppe di liberazione e del boogie-woogie sono lontani: per quanto arretrata rispetto a quella di altri paesi europei¹⁷, l'industria musicale italiana è alla metà dei cinquanta in pieno sviluppo, e dal 1952 è già ben salda sulle mappe delle multinazionali del disco e dell'intrattenimento¹⁸. La Decca (casa discografica di

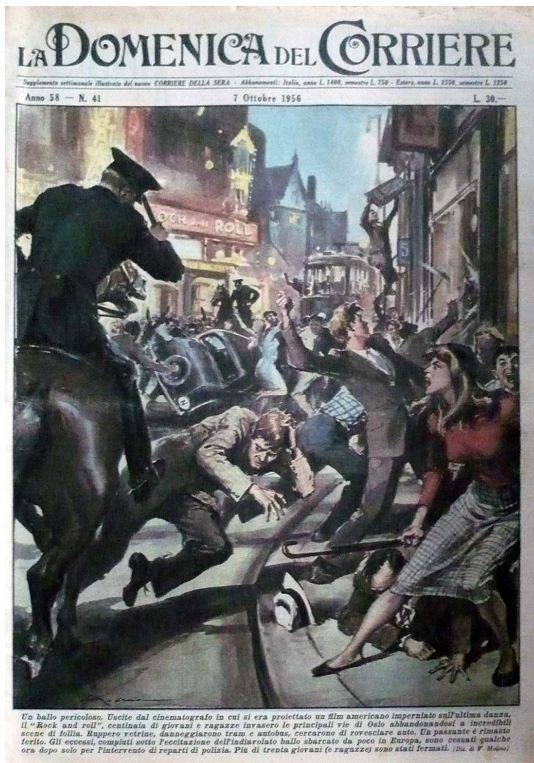
Haley) e la RCA (di Elvis) hanno filiali in Italia a partire dal 1952-1953, e tra il 1954 e il 1956 (in non casuale concomitanza con la diffusione del rock and roll in tutto il mondo), l'industria discografica italiana entra in una nuova fase di «vero e proprio decollo industriale»¹⁹, che culminerà nel 1958 con il lancio del disco a 45 giri e l'inizio di quella fase storica denominata «miracolo economico»²⁰.

- 10 In quanto industria periferica, ancora in parte legata a consuetudini, pratiche e operatori culturali del passato, la discografia italiana recepisce con un fisiologico ritardo le novità straniere fino almeno a tutti gli anni settanta. Per di più, la peculiare legislazione sul diritto d'autore italiana favorisce, almeno durante gli sessanta, l'incisione di cover di brani stranieri piuttosto che la pubblicazione dei dischi originali²¹, allargando ulteriormente il gap temporale tra le novità immesse sul mercato estero e la loro disponibilità su quello italiano. Nel caso del rock and roll, inoltre, l'arretratezza del sistema dei media italiano non ne facilita la penetrazione: la televisione si diffonde in Italia solo a partire dal 1954, dunque le immagini scandalose di Elvis e dei primi rocker sono inaccessibili al pubblico italiano; la radio d'altro canto, sotto monopolio statale, non ne trasmette i brani. I juke-box sono scarsamente diffusi, anche a causa del ritardo nel lancio sul mercato dei 45 giri. Fino alla primavera-estate 1956 i dischi di Bill Haley e Elvis circolano in Italia solamente come costose edizioni d'importazione, e rimangono dominio della classe colta e – in particolare – dei cultori di jazz e blues. Non a caso, le uniche menzioni sulla stampa del rock and roll fino all'ottobre del 1956 riguardano testate specializzate o rubriche incentrate sul jazz (ad esempio, la rubrica «Il discobolo» su *Musica e dischi*, o la rivista *Musica jazz*). In assenza di ulteriori informazioni, i recensori interpretano il rock and roll come «la più moderna forma di jazz»²², e di Elvis possono scrivere che «si accompagna con lo stile dei vecchi cantori negri che sul Mississippi cantavano un tempo storie d'amore e di solitudine»²³. Sono solo alcuni esempi tra i molti, che dimostrano come non solo il pubblico italiano (intellettuale compresi) non disponesse di informazioni sul rock and roll (o disponesse solo di informazioni frammentarie), ma come i significati trasgressivi e violenti a esso connessi sfuggissero completamente.
- 11 A questo ultimo punto contribuisce quella che è la vera peculiarità della ricezione del rock and roll in Italia. In buona parte del mondo, *Blackboard Jungle* è una delle teste di ponte per il lancio del nuovo genere da parte dell'industria discografica, che in quegli anni sfrutta sovente la sinergia con il cinema per popolarizzare nuovi generi. Il film – tradotto con il titolo *Il seme della violenza* (scelta già in sé indicativa dei significati che portava con sé) – viene annunciato al Festival del Cinema di Venezia nel 1955, pochi mesi dopo l'uscita negli Stati Uniti. Tuttavia, non ci arriverà: sarà immediatamente ritirato per intervento dell'ambasciatrice americana in Italia Clare Boothe Luce. Il film uscirà nei cinema italiani solo nel 1957, ormai esaurita l'ondata globale del primo successo del rock and roll. E tuttavia, la censura di *Blackboard Jungle* – che è causata non dal contenuto musicale, ma dal fatto che tratta di «delinquenza minorile e problema negro»²⁴ – non passa inosservata, e genera un dibattito che si protrae per qualche giorno, soprattutto sulle pagine del quotidiano comunista *L'Unità*²⁵. Dunque, i significati trasgressivi e problematici del rock and roll, tardano ad arrivare in Italia, ma vengono anticipati dalla polemica su un film che nessuno ha visto.

Il lancio italiano del rock and roll e la violenza

- 12 Come si è detto, prima dell'autunno del 1956 non si trova praticamente traccia del rock and roll sulla stampa italiana, se si escludono le riviste specializzate. Tra la fine di settembre e l'inizio di ottobre dello stesso anno, invece, riferimenti sul rock and roll si moltiplicano improvvisamente su rotocalchi e quotidiani. L'occasione è il lancio ufficiale del rock and roll in Italia, evidentemente orchestrata di comune accordo da discografia e industria cinematografica, in corrispondenza con l'arrivo nelle sale di *Rock around the Clock* di Sears (tradotto come *Senza tregua il rock and roll*) nel mese di ottobre. Non essendo stato distribuito *Blackboard Jungle*, si tratta del primo film con il rock and roll come colonna sonora a essere visto in Italia.
- 13 Il lancio italiano del film utilizza una strategia di marketing ben riconoscibile, che ha come tema principale proprio la violenza e la pericolosità sociale del rock and roll. Dal momento che il rock and roll viene lanciato in ritardo rispetto agli altri paesi europei, l'insistenza dei media italiani è sullo scandalo generato dal nuovo ballo e dal nuovo genere musicale, che «ha già sconvolto il resto del mondo». Se si aggiunge la scarsità di notizie disponibili sul rock and roll, e l'impossibilità – in molti casi – di ascoltarlo, in assenza delle edizioni italiane dei dischi (che cominciano lentamente a diffondersi nello stesso periodo), il risultato è un'ondata di panico morale sostenuta dai media che anticipa nettamente la diffusione della musica stessa, caricandola dunque di connotazioni trasgressive e pericolose *prima* che essa sia resa disponibile al pubblico.
- 14 I primi esempi di questa strategia si ritrovano sui quotidiani alla vigilia dell'uscita del film nelle sale: le inserzioni pubblicitarie annunciano pomposamente l'arrivo all'aeroporto romano di Ciampino della prima copia in pellicola del «film di cui si occupa ampiamente la stampa di tutto il mondo e che ha scatenato violentissime reazioni»²⁶. Negli stessi giorni, la pericolosità del rock and roll è protagonista di numerosi servizi, spesso riccamente illustrati. Un buon esempio è rappresentato dalla *Domenica del Corriere*, tra i settimanali più popolari in Italia negli anni Cinquanta²⁷. La copertina è dedicata appunto al rock and roll. Recita la didascalia:

Un ballo pericoloso. Usciti dal cinematografo in cui si era proiettato un film americano imperniato sull'ultima danza, il «Rock and roll», centinaia di giovani e ragazze invasero le principali vie di Oslo abbandonandosi a incredibili scene di follia. Ruppero vetrine, danneggiarono tram e autobus, cercarono di rovesciare auto. Un passante è rimasto ferito. Gli eccessi, compiuti sotto l'eccitazione dell'indiviso ballo sbarcato da poco in Europa, sono cessati qualche ora dopo solo per l'intervento di reparti di polizia. Più di trenta giovani (e ragazze) sono stati fermati²⁸.

Fig. 1 Copertina de *La domenica del corriere*

- 15 L'illustrazione raffigura la scena descritta a tinte forti, come nello stile della *Domenica del corriere*, e la fantasia di Walter Molino (storico autore delle copertine del settimanale) costruisce una configurazione quasi laocoontica, che ricorda più un tumulto di piazza che non l'uscita di un film in Svezia. L'idea che la visione di *Rock around the Clock* possa causare inarrestabili scene di panico e violenza giovanile nei cinema ritorna a più riprese nei giorni successivi, al punto che le cronache riportano della grande attesa che accompagna le prime nelle maggiori città italiane, e della sostanziale delusione che segue la totale assenza di scene di isteria collettiva. Se si esclude «qualche schiaffo»²⁹ a una prima tra alcuni giovani e un commissario di polizia, tutto si svolge all'insegna della tranquillità, al punto che qualcuno ipotizza - ad esempio su *L'Unità* - che tanto le forze dell'ordine, presenti in massa per prevenire incidenti, quanto i giovani, che si limitano a timidi accenni di contestazioni, stiano solo rispondendo a «suggerimenti pubblicitari»³⁰. Così il quotidiano *Il Giorno* racconta, ad esempio, la première milanese alla fine di ottobre.

Per il primo spettacolo la sala si riempì facilmente, ma con una certa compostezza. C'erano alcune debuttanti di Via Montenapoleone, alcuni intellettuali di idee avanzate, e un gran numero di studenti e studentesse liceali. Ma se si escludono un paio di allegre risate, nei punti più buffi del film, la platea non diede alcun segno di emozione né, tanto meno, di isterismo. Si sentì anche qualche invettiva, sul tipo "siete scarsi!". Quando terminò lo spettacolo, i più delusi erano i fotografi e gli agenti. "Questo sarebbe il famoso rock'n'roll? Ma che si vadano a nascondere"³¹.

- 16 Se si escludono queste delusioni malcelate, tuttavia, gran parte degli articoli che presentano il rock and roll in Italia fra l'autunno del 1956 e il 1957 supportano l'interpretazione del nuovo ballo come violento e pericoloso. Si possono riconoscere almeno due principali modalità di descrivere il rock and roll in questo corpus di scritti. In primo luogo, sono comuni descrizioni che impiegano terminologie provenienti dalla sfera semantica della malattia. Il rock and roll è cioè descritto non come musica o come ballo,

ma attraverso i suoi presunti effetti dannosi sul corpo umano e sociale. Alcuni esempi possono chiarire questo punto.

L'effetto che il suo ritmo produce è simile a quello di un uomo morso dalla tarantola, o "in preda a crisi epilettica". In America [...] [l]a passione per la nuova danza ha assunto proporzioni tali da preoccupare l'opinione pubblica. Ogni volta che ha luogo una seduta di "Rock and Roll", la polizia è infatti costretta ad intervenire: i giovani dei due sessi, travolti dal ritmo, riscaldati dallo swing, si agitano e si dimenano, saltano sulle sedie, mettono a soqquadro il locale³².

- 17 Secondo Bruno Dossena, ballerino e fra i principali popolarizzatori del rock and roll in Italia,

L'effetto ottico [del ballo rock and roll] deve risultare quello di un corpo che vibra come in un accesso di febbre: un tipo di danza epilettica [che] deve dare l'impressione di un contorcimento spasmodico quasi che i due [danzatori] tentassero disperatamente di uscire dalla propria pelle»³³.

- 18 Come ha notato la storica Enrica Capussotti, «è dal campo semantico della malattia che è tratto il linguaggio che definisce l'alterità giovanile e musicale»³⁴. Si tratta in effetti di una tendenza che non si limita al rock and roll, ma che è ben riconoscibile negli anni precedenti, ad esempio in riferimento al charleston o persino al jazz³⁵, o in quelli successivi in relazione al twist e ad altri balli alla moda. Particolarmente significativa è la melodrammatica storia, riportata dal quotidiano *La Stampa*, di un giovane calabrese morto per «fatica da twist».

In provincia di Cosenza, nel paese di Civita, un giovane sarto, Leonardo d'Angelo, di 16 anni, in occasione delle feste natalizie, si è recato in casa di una sua sorella dove si svolgeva una festicciola familiare. Molti tra i presenti erano giovani e giovanissimi, nella beata età in cui si prende con impegno anche il futilissimo ballo. Ben presto ebbero inizio le danze al suono di un grammofono. I ragazzi volevano ritmi sempre più veloci e così si alternavano madison, cha-cha-cha e twist. Poi si impegnarono in una specie di gara di resistenza. Il d'Angelo era un "patito" dei balli ritmati, del twist in particolare. Con l'agilità propria della giovinezza si muoveva disinvolatamente, le ginocchia piegate ad angolo mentre seguiva con il movimento dei fianchi e delle braccia il ritmo della musica. Il ballo era iniziato da circa due ore e la festa era al colmo della letizia. Ad un tratto Leonardo d'Angelo portò la mano al cuore, tentò di rialzarsi dalla posizione in cui era stato bloccato da una improvvisa fitta in mezzo al petto. Gli si stampò sul volto una smorfia in cui si trasformò il suo ultimo sorriso di adolescente lieto e sereno. Cadde a terra ed un medico subito accorso non poté fare nulla per porgergli aiuto. La fatica della danza, così a lungo protratta, aveva agito da elemento determinante di una crisi cardiaca riuscita fatale. Non è la prima volta che le cronache registrano casi di questo genere.³⁶

- 19 La seconda modalità di descrivere il rock and roll è invece quella di ricorrere alla sfera semantica dell'animalità. Anch'essa non è una novità assoluta, ed è ben riconoscibile nelle descrizioni del primo jazz, in particolare durante l'epoca fascista. Il paragone tra i ballerini, o gli esecutori, e gli animali sconfinava spesso nei cliché razziali, ed è costante il richiamo a una dimensione primitiva del ballo, che sconfinava nella totale perdita di inibizioni (anche sessuali) e si tramutava – in questi racconti – in scoppi di violenza incontrollata, orge e quant'altro.

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

muovendosi al ritmo del tamburo fino a strappare il velluto [...]. Sembra di stare in una gabbia di scimmie, oppure in una folla di negri “revivalisti” al momento dell’ardore mistico, quando attendono la rivelazione divina. Non si tratta né dell’una né dell’altra: è la nuova follia delle adolescenti americane, il “rock’n’roll”³⁷.

- 20 Le immagini riportate a illustrazione degli articoli contribuiscono a rinforzare entrambe le modalità di descrizione, raffigurando interpreti e ballerini in posture innaturali, contorte, in un equilibrio che pare impossibile. Il corpo del giovane alle prese con il rock and roll è sia un corpo sessualizzato, connotato come oggetto sessuale, sia un corpo malato, posseduto da forze che non può controllare. Sono queste, in assenza di altro, le prime immagini del rock and roll a essere messe a disposizione del pubblico italiano, grazie alla circolazione capillare dei rotocalchi che le ospitano. Questo genere di descrizione e di rappresentazioni del rock and roll, dunque, anticipano l’affermazione del genere musicale sul mercato italiano, e contribuiscono a creare la fama maledetta della nuova musica da ballo ben prima che la gran parte del pubblico italiano ne abbia ascoltato una singola nota.

Figg. 2-9: foto del rock and roll dai rotocalchi italiani, 1956











- 21 Per di più, numerosi successi di rock and roll vengono resi disponibili al pubblico italiano, a partire dalla fine del 1956, in forma di cover realizzate da musicisti italiani, spesso con tasti tradotti (o liberamente riscritti) e arrangiamenti che poco hanno a che vedere con il suono del rock and roll americano del periodo: ad esempio, nell'ottobre del 1956, nel momento in cui per la prima volta arriva nei cinema *Rock around the Clock*, sul mercato italiano sono disponibili già almeno sedici versioni italiane della canzone di Bill Haley (intitolata «L'orologio matto»), fra cui un paio per fisarmonica³⁸. Come ha ben ricordato lo studioso Alessandro Portelli, in quegli anni giovane appassionato di rock and roll, la «specificità» del rock and roll americano era drasticamente diluita dal contesto sociale italiano, con il risultato che «tutta la fascia più hard» del genere – in particolare, i musicisti afroamericani – erano esclusi, a tutto vantaggio di interpreti italiani e cover³⁹; né il pubblico italiano disponeva degli strumenti per distinguere, nella musica d'importazione, correnti e stili differenti.

Conclusioni: violenza e giovani

- 22 Come si è detto, rappresentazioni delle nuove danze e musiche d'importazione che attingano alla sfera semantica della malattia o dell'animalità non sono una novità per l'Italia del 1956. Tuttavia, negli esempi citati e nei molti altri considerati per questa ricerca, c'è effettivamente una novità da rimarcare: il soggetto principale dei preoccupati racconti dei giornalisti non sono – genericamente – i ballerini, come in buona parte era stato per le passate ondate di panico morale. Sono piuttosto i giovani e le giovani (e il fatto che il nuovo ballo interessi anche il genere femminile è quasi sempre rimarcata, ad aumentarne le connotazioni trasgressive). È un dato interessante: se le narrazioni del successo del rock and roll negli Stati Uniti insistono spesso sul suo rivolgersi alla generazione postbellica dei *baby boomers*, la prima a godere di un diffuso benessere e del potere d'acquisto necessario per comprare i dischi, il contesto italiano non è assolutamente paragonabile a quello americano degli stessi anni. Nella seconda metà degli anni cinquanta il potere d'acquisto dei giovani italiani non è ancora cresciuto significativamente, né è riconoscibile una comunità giovanile che si identifica in consumi condivisi, o in generi musicali condivisi. Si tratta di fenomeni che in Italia si affermano più tardi, in particolare a partire dal 1958-1960, in concomitanza con l'espansione della produzione dei consumi che caratterizza gli anni del boom economico. La connessione tra primo rock and roll e giovani in Italia, dunque, è più ideologica (o immaginata) di quanto

non sia fondata su reali pratiche sociali. Lo stesso vale per i significati violenti associati alla nuova musica: in Italia, questi significati preesistono alla reale diffusione della musica e del ballo rock and roll presso il grande pubblico italiano. L'industria discografica italiana, che proprio sul tentativo di «tradurre» il rock and roll per il pubblico italiano fonderà la sua grande espansione a partire dal 1958 (con il lancio del genere dei cosiddetti «urlatori»), nel 1956 sfrutta la connessione rock-violenza come strategia di marketing, importando in blocco e senza particolari adattamenti il complesso sistema di significati trasgressivi e violenti codificatisi nel contesto statunitense. Talvolta, addirittura, immettendo sul mercato come rock and roll anche musiche che con il loro modello americano di riferimento hanno ben poco a che fare. Il disallineamento tra la possibilità, per il pubblico italiano, di ascoltare il «vero» rock and roll americano, di vedere i corpi dei suoi performer, e le numerose informazioni sulla sua pericolosità sociale e sui suoi significati violenti, che sono invece rese disponibili attraverso i media, rappresenta la specificità nazionale della ricezione del rock and roll in Italia. Una peculiarità che, ancora una volta, deve far riflettere su quanto quei significati che assumiamo come «naturali» siano, in realtà, costruiti socialmente, e spesso mutino nelle «traduzioni» che se ne fanno nei diversi contesti culturali in cui si diffondono.

NOTE

1. Si veda, soprattutto, Stanley Cohen, *Folk Devils and Moral Panics. The Creation of the Mods and Rockers*. Londra e New York, Routledge, 2012, prima edizione 1972.
2. Philip Tagg e Bob Clarida, *Ten Little Title Tunes. Towards a musicology of the mass media*. New York e Montreal, The Mass Media Music Scholars' Press, 2003.
3. Michel Foucault, *Archeologia del sapere*, Milano, Rizzoli, 1971, p. 30.
4. Franco Fabbri, «How Genres Are Born, Change, Die: Conventions, Communities and Diachronic Processes», in Stan Hawkins (a cura di), *Essays in Honour of Derek B. Scott*, Aldershot, Ashgate, 2012, pp. 179-191.
5. Isabelle Marc, «Translation, Travelling Songs: On Popular Music Transfer and Translation», *Iaspm@Journal* 5(2), 2015, pp. 3-21.
6. Sul concetto di panico morale in relazione al rock and roll: Stanley Cohen[1972] 2002. *Folk Devils and Moral Panics. The Creation of the Mods and Rockers*. Londra e New York: Routledge.
7. Ad esempio: Stanley Cohen, op. cit.; Charlie Gillett, *The Sound of the City. The Rise of Rock & Roll*, Londra, Souvenir Press, 1996.
8. Reebee Garofalo e Steve Waksman, *Rockin' out. Popular Music in the U.S.A.*, Boston, Pearson, 2014.
9. Charlie Gillett, op. cit., p. 3.
10. Sulla vocalità di Elvis: Richard Middleton, *Voicing the Popular. On the Subjects in Popular Music*, Londra e New York, Routledge, 2006, pp. 37-89.
11. A dimostrazione dello scandalo che diede questa esibizione, in seguito Elvis sarà censurato (o inquadrate dalla vita in su).
12. Reebee Garofalo e Steve Waksman, op. cit., p. 115.

13. Thomas Doherty, *Teenagers and Teenpics: The Juvenilization of American Movies in the 1950s*, Philadelphia, Temple University Press, 2002, pp. 54-82.
14. Reebee Garofalo e Steve Waksman, op cit., p. 127.
15. Franco Fabbri, *Around the Clock. Una breve storia della popular music*, Torino, UTET, p. 102.
16. Marilisa Merolla, *Rock'n'roll Italian Way*, Roma, Coniglio Editore, p. 47.
17. Pekka Gronow e Ilpo Saunio, *An International History of The Recording Industry*, Londra, Cassell 1998.
18. Mario De Luigi, *Storia dell'industria fonografica in Italia*, Milano, Musica e Dischi, 2008, p. 18.
19. Mario De Luigi, op. cit., p. 19
20. Guido Crainz, *Storia del miracolo italiano*, Roma, Donzelli 1996.
21. Franco Fabbri, «Traduzioni milionarie», in *Il suono in cui viviamo. Saggi sulla popular music*, Milano, il Saggiatore 2008, pp. 316-319.
22. E. Emanuelli, «Se non ci fossero», *La Stampa*, 23 settembre 1956, p. 3.
23. Vittorio Zivelli, «Il discobolo», *Musica e dischi*, n. 118, giugno 1956, p. 27.
24. Michele Airault, «Il successo del film proibito dalla Luce», *L'Unità*, 2 gennaio 1956, p. 7.
25. Franco Minganti. «Rock'n'Roll & Beat: l'Italia e la musica giovanile 1958-64», in Pier Paolo D'Atorre (a cura di), *Nemici per la pelle: sogno americano e mito sovietico nell'Italia contemporanea*, Milano, FrancoAngeli 1991, p. 431. Stephen Gundle, «Adriano Celentano and the Origins of Rock and Roll in Italy», in *Journal of Modern Italian Studies* 11(3), 2006, pp. 367-386.
26. *Stampa Sera*, 1-2 ottobre 1956, p. 2.
27. La *Domenica del Corriere* è stata pubblicata consecutivamente per novant'anni, tra il 1889 e il 1999, come supplemento del Corriere della Sera, uno dei principali quotidiani italiani, ed è uno strumento fondamentale per studiare la cultura popolare italiana: in copertina, in ogni uscita, una grande illustrazione a commento di un fatto di cronaca, sportivo o politico, con attenzione particolare a temi lacrimosi, catastrofi e curiosità di costume.
28. Copertina, *La Domenica del Corriere*, 7 ottobre 1956, p. 1.
29. «Le prime: Senza tregua il rock and roll», *L'Unità*, 21 ottobre 1956, p. 5.
30. ibidem.
31. A. Cambria, «Ha deluso il rock'n'roll», *Il Giorno*, 20 ottobre 1956, p. 7. Citato in Enrica Capussotti, *Gioventù perduta*, Firenze, Giunti, 2004, p. 225.
32. «Scuotiti e fremi», *Sorrisi e canzoni*, a. 5, n. 39, 23 settembre 1956.
33. Bruno Dossena, «Bruno Dossena spiega che cosa è il nuovo ballo», *L'Europeo*, 7 ottobre 1956, p. 13.
34. Enrica Capussotti, op. cit., p. 218.
35. Si veda ad esempi Anna Tonelli, *E ballando ballando. La storia d'Italia a passi di danza (1815-1996)*, Milano, FrancoAngeli 1998.
36. Al. Vi., «il ballo che passione!», *Stampa Sera*, 31 dicembre 1963, p. 5.
37. Ruggero Orlando, «Elvis Presley l'uomo-uomo», *L'Europeo*, a. 12, n. 575, 21 ottobre 1956, pp. 14-15.
38. Pubblicità su *Musica e dischi*, a. 12, n. 122, ottobre 1956, p. 41.
39. Alessandro Portelli, «Elvis Presley è una tigre di carta (ma sempre una tigre)», in Aa.Vv., *La musica in Italia*, Roma, Savelli, 1978, pp. 9-68: 62.

RIASSUNTI

Le storie della popular music hanno spesso riservato un'attenzione speciale al rapporto tra la nascita del rock'n'roll negli Stati Uniti negli anni Cinquanta e all'ondata di "panico morale" diffusasi in tutto il mondo insieme a esso. E tuttavia, occorre porre un'attenzione particolare al modo in cui i diversi significati associati con il nuovo rock'n'roll sono stati "tradotti" sulle differenti scene e dalle diverse culture nazionali, e recepiti dai diversi pubblici locali. Il caso italiano è particolarmente significativo. L'articolo analizza le modalità con cui il rock'n'roll viene presentato dai media sul mercato italiano intorno al 1956: in particolare, è facile notare come la nuova musica venga associata con immagini di gioventù, ribellione e violenza *prima* di essere effettivamente disponibile all'ascolto (ovvero, prima della diffusione sul mercato dei dischi e dei film sul rock and roll). L'impatto del rock'n'roll sulla popular music italiana – così come, più in generale, il processo attraverso i quali i generi musicali si diffondono su scene diverse da quella in cui si sono originati – non possono essere compresi se non ponendo attenzione a paradossi di questo tipo.

AUTORE

JACOPO TOMATIS

Jacopo Tomatis è professore a contratto di Popular Music all'Università di Torino, dove ha completato nel 2016 il suo Dottorato di ricerca. La sua prima monografia (*Storia culturale della canzone italiana*, il Saggiatore) è in uscita all'inizio del 2019. È segretario della IASPM Italiana (International Association for the Study of Popular Music) e direttore responsabile della sua rivista *Vox Popular*. Come giornalista musicale, è redattore del *Giornale della musica*, per cui cura le pagine dedicate al jazz, al pop e alla world music.