

Rock'n'Roll: 1951-57

La lista dei pretendenti ad un ipotetico premio per la prima canzone di rock'n'roll (escludendo quelle in cui le parole del titolo semplicemente alludono al ballo o al sesso) inizia con *The Fat Man* (1949), incisa da un cantante di New Orleans, Fats Domino, che venne indubbiamente accolta alla stregua di un nuovo tipo di boogie. In ogni caso, l'uomo a cui viene correntemente accreditata l'invenzione del termine "rock'n'roll" è Alan Freed, un disc-jockey bianco di Cleveland che nel 1951 decise di speculare sul successo del negozio di Leo Mintz e iniziò una trasmissione radiofonica dal titolo "Moondog Rock'n'Roll Party", per diffondere la musica nera presso un pubblico di adolescenti bianchi. Sempre in tale anno venne pubblicata *Rocket 88* di Ike Turner, un brano inequivocabilmente rock'n'roll, mentre Gunter Lee Carr incise la novità da ballo *We're Gonna Rock*. Già nel 1951, quindi, erano in molti ad essere contagiati dalla febbre del rock'n'roll, ma per lo più si trattava di neri che stentavano ad uscire dai ghetti e dalle periferie.

L'industria discografica era consapevole del fatto che tra i neri stava nascendo una nuova musica e cercò di sfruttare questa occasione con Bill Haley. Il suo successo rivelò l'esistenza di un pubblico che impazziva letteralmente per chiunque suonasse secondo quello stile. I neri stavano suonando la musica più eccitante, ma erano i bianchi ad avere i soldi per acquistarla. Questo rese possibile la formazione di un piccolo gruppo di etichette indipendenti che incidavano dischi di artisti neri per poi venderli ad un pubblico di bianchi, ma questo non sarebbe mai stato sufficiente a far nascere un mercato di massa. Gli Stati Uniti erano un paese ancora diviso da forti conflitti razziali e le possibilità per un cantante nero di diventare famoso come Frank Sinatra erano prossime allo zero. Quando Sam Phillips fondò la Sun Records a Memphis (Tennessee) pronunciò la famosa frase: "If I could find a white man who sings with the Negro feel, I'd make a million dollars" ("Se trovassi un bianco capace di cantare con l'anima di un nero, diventerei miliardario").

Nel 1952 il cantante bianco Bill Haley formò i Comets, che possono essere considerati il primo complesso di rock'n'roll. Il 1952 fu anche l'anno in cui Bob Horn iniziò a trasmettere ogni pomeriggio, da Philadelphia, il suo programma tv "Bandstand", che nel 1956 sarebbe stato trasformato da Dick Clark in "American Bandstand", e l'anno in cui Alan Freed (adesso divenuto celebre con lo pseudonimo di "Moondog") organizzò il primo concerto di rock'n'roll, il "Moondog Coronation Ball". Il 1953 fu invece l'anno in cui la prima canzone rock'n'roll entrò nelle classifiche di Billboard: *Crazy Man Crazy* di Bill Haley. Contemporaneamente, Sam Phillips registrava il primo disco di Elvis Presley nel suo studio di Memphis, usando due registratori per produrre l'effetto di riverbero "slapback" che sarebbe diventato tipico delle sonorità rockabilly.

Il rock'n'roll non fu di certo il solo evento importante sulla scena musicale americana del periodo post bellico, anni in cui il sentimento di euforia era estremamente contagioso. Hank Williams raggiunse la vetta delle classifiche country nel 1949, elevando quel genere al rango di arte maggiore. Contemporaneamente Howling Wolf (di Memphis) e Joe Turner (di Kansas City) diffusero l'aggressivo stile blues degli "shouters" (urlatori). Nel 1952 Roscoe Gordon, un pianista di Memphis, inventò il ritmo "ska" con *No More Doggin'*, mentre *Hard Times* di Charles Brown fu il primo successo di Jerry Leiber e Mike Stoller a entrare in classifica, segnando l'inizio di una nuova era per la musica pop. *Crying in the Chapel* (1953) degli Orioles fu il primo brano inciso da neri ad arrivare in testa alle classifiche di musica pop. L'anno seguente si ebbe l'esplosione su larga scala di un nuovo genere di armonie vocali nere, il "doo-wop", lanciato da *Earth Angel* (1954) dei Penguins e da *Only You* (1955) dei Platters.

In questi anni videro la luce innovazioni tecniche che aprirono la strada a diverse soluzioni stilistiche. All'inizio degli anni '50 vennero commercializzati ed accolti con successo i primi modelli di chitarra elettrica a corpo solido: la Fender Telecaster e la Gibson Les Paul, tutt'oggi diffusissime. Nel frattempo, dal 1951, avevano iniziato a diffondersi in tutto il paese i primi juke-box che suonavano dischi a 45 giri. Nel 1954 tutte le compagnie discografiche passarono al 45 giri, decretando la fine del vecchio 78 giri, un passaggio di consegne che si elevò a simbolo

di una nuova era di prosperità e divertimento. Quello stesso anno la compagnia elettronica giapponese TTK (in seguito Sony), introdusse l'ultimo tassello mancante per trasformare la musica pop in un linguaggio universale: la prima radio a transistor.

Rock Around the Clock (1954) di Bill Haley, scritta nel 1953 da James Myers e Max Freedman (entrambi bianchi) per un gruppo boogie, fu la prima canzone rock ad essere utilizzata in una colonna sonora cinematografica. Bill Haley aveva quasi quarant'anni all'epoca ed era quindi il più improbabile dei "teen-idols". Quella canzone sembrò più una novità discografica che un inno rivoluzionario, ma fu proprio quella canzone a trasformare il rock'n'roll in un fenomeno nazionale. Due film del 1955, "Rebel Without a Cause" e "Blackboard Jungle", istituirono un nuovo modello adolescenziale: il delinquente ribelle, solitario e talvolta addirittura minorenne (non esattamente il modello che il genitore medio avrebbe desiderato per i propri figli).

Da un punto di vista musicale il vero evento del 1955 fu la prima sessione in studio di Chuck Berry. Le sue canzoni furono le prime ad avere la chitarra come strumento principale e introdussero la scala pentatonica "double-stops", l'essenza stessa della chitarra rock. La sua musica era il punto d'incontro tra la tecnica chitarristica di T Bone Walker, le evoluzioni vocali degli shouters e il ritmo del boogie-woogie. Le sue canzoni raccontavano storie con le quali gli adolescenti potevano identificarsi, storie che enfatizzavano il passaggio generazionale, che alludevano ad argomenti tabù quali l'amore giovanile (*Sweet Little Sixteen*, 1958). I riff dei suoi tre capolavori, *Roll Over Beethoven* (1956), *Rock and Roll Music* (1957) e *Johnny B. Goode* (1958), elettrizzarono milioni di ragazzi bianchi. Infine, un fattore altrettanto importante è che, contrariamente alla maggior parte dei cantanti in circolazione, Berry non si limitò a interpretare i propri brani, ma li compose in modo autonomo e indipendente, tanto che egli può a tutto diritto essere considerato il primo compositore di rilievo del rock'n'roll. Ma Berry era nero e dal momento che i musicisti neri non avevano la stessa diffusione radiofonica dei bianchi, egli rimase per molto tempo relegato in un ambito di nicchia.

Sempre nel 1955, un altro musicista nero, Bo Diddley, introdusse il ritmo "hambone", una sorta di boogie sincopato che rievocava l'Africa nera e donava a brani come *Bo Diddley* (1955) e *Who Do You Love* (1955) un'atmosfera sospesa, sinistra ed ipnotica.

Il rock'n'roll era certamente un parente più prossimo del rhythm'n'blues che del country, come dimostra il fatto che il rhythm'n'blues di Chicago si evolse in modo del tutto naturale in rock'n'roll con musicisti neri del calibro di Chuck Berry e Bo Diddley.

Se Berry inventò un genere musicale che sarebbe stato dominante per i successivi cinquant'anni, altri gettarono le fondamenta per nuove forme di rock'n'roll. Il più influente per le generazioni future fu forse il rock'n'roll che emerse dalla musica gospel. A New Orleans, un cantante e pianista di nome Esquerita (Eskew Reeder) coniò uno stile selvaggio di esecuzione che venne divulgato da Little Richard (Penniman). Oltre ad esibirsi come animali essi aggiunsero un altro livello di provocazione: i loro vestiti e il make-up del viso erano osceni. Esquerita e Little Richard furono di fatto i primi esponenti del rock decadente. Le frenetiche canzoni che Little Richard eseguiva in quegli anni sarebbero rimaste gli esempi del più isterico rock'n'roll fino all'avvento del punk-rock: *Tutti Frutti* (1955), *Long Tall Sally* (1956), *Rip It Up* (1956), *Lucille* (1957), *Keep a Knocking* (1957), *Good Golly Miss Molly* (1958).

Il sogno di Sam Phillips divenne realtà quando incontrò Elvis Presley, il quale finì col diventare la prima grande truffa del rock'n'roll, nonché il prototipo per tutte quelle che seguirono. Il 1956 fu l'anno di *Heartbreak Hotel* e della Presley-mania. Sam Phillips aveva trovato il suo uomo e procedette a commercializzarlo.

Il successo di Presley fu di certo importante nel permettere a centinaia di ragazzi di suonare la musica dei neri. I rocker bianchi furono finalmente tollerati e persino promossi dalle major. Essi (o piuttosto, le produzioni di Sam Phillips) definirono il "rockabilly", uno stile nel quale il cantante utilizza la voce in modo balbettante e singhiozzante, accompagnato da un basso pulsante e da chitarre frenetiche, mentre il tutto viene catturato con due registratori in modo da produrre l'effetto di riverbero slapback ed essere quanto più vicino alla evocazione di spasimi di lussuria.

Tra i primi rocker bianchi, Jerry Lee Lewis fu di gran lunga il più fedele allo stile selvaggio dei neri. *Whole Lotta Shakin' Goin' On* (1957) e *Great Balls of Fire* (1957) definirono uno stile di canto psicotico che avrebbe fatto la storia del rock (al contrario del canto di Presley, che avrebbe fatto la storia dell'easy-listening) e coniò uno stile pianistico che era altrettanto selvaggio quanto i riff chitarristici di Berry.

Altri rocker bianchi degni di nota furono Carl Perkins, che scrisse *Blue Suede Shoes* (1956) per Presley, Gene Vincent, Johnny Burnette e Sonny Burgess. Wanda Jackson fu la "regina" del rockabilly, ed una delle primissime donne ad adottare pose ribelli e provocanti. Il fatto che le loro canzoni non scalassero le classifiche non significa che il loro talento fosse inferiore a quello di Presley. Se non altro essi scrivevano le canzoni che cantavano. Ci fu inoltre una breve moda di "rock latino", con *Come on Let's Go* (1958) di Ritchie Valens e *Hippie Hippie Shake* (1959) di Chan Romero, due dei più parossistici brani rockabilly.

Il limite dei rocker bianchi era di essere radicati nel country, uno stile che di rado era altrettanto potente e fresco della musica nera. Tra i rocker neri che avevano sviluppato uno stile originale vanno citati: Junior Parker, la cui *Mystery Train* (1954) fu il più felice incontro tra country e blues; Joe Turner, la cui *Shake Rattle and Roll* (1957) sarebbe rimasta una delle più frenetiche canzoni di tutti i tempi; Screamin Jay Hawkins, da Cleveland (Ohio), che introdusse il voodoo nel rock'n'roll con *I Put a Spell on You* (1956) e le cui macabre bizzarrie sceniche inventarono virtualmente il gothic-rock. Otis Blackwell, compositore nero di New York, è uno degli eroi dimenticati del genere: egli scrisse *Fever* (1955) per Little Willie John, *Don't Be Cruel* (1956) e *All Shook Up* (1957) per Elvis Presley, *Great Balls of Fire* (1957) e *Breathless* (1958) per Jerry Lee Lewis. Jerry Leiber e Mike Stoller, i campioni del Brill Building, scrissero *Hound Dog* (1956) e *Jailhouse Rock* (1957) per Elvis Presley, e *Kansas City* (1959) per Wilbert Harrison.

Eddie Cochran fu forse il più grande talento della seconda generazione, ma morì a soli 22 anni. Brani come *Summertime Blues* (1958) e *C'mon Everybody* (1958), nei quali furono raddoppiati tutti gli strumenti e le voci, andavano addirittura oltre il rockabilly.

Buddy Holly fu un vero ragazzo prodigio: morì anch'egli a 22 anni, ma lasciò un impressionante corpus di canzoni. Indossando vistosi occhiali e un'uniforme scolastica Holly alterò radicalmente l'immagine del rock'n'roll, arrivando a rappresentare l'esatto opposto del giovane delinquente. Il suo ottimismo ingenuo e bambinesco contrastava nettamente con lo sgradevole e morboso mondo degli altri rocker. I suoi testi risvegliavano nei giovani gli istinti più infantili, attraverso scioglilingua onomatopeici e l'utilizzo sistematico di sciocche ripetizioni, monosillabi e rime frivole. Il suo fraseggio vocale era composto da recitazioni esageratamente enfatiche, singhiozzi che andavano dal basso al falsetto, un gergo senza senso costituito da eiaculazioni gutturali e slogan altisonanti. La sua musica era orecchiabile, ma arrangiata in modo bizzarro (battiti di mani, tom-tom, celeste), distillata dal blues, dal tex-mex, dal folk, dal pop e dal country. *That'll Be the Day* (1957) e *Peggy Sue* (1957) furono i suoi capolavori rockabilly, ma *Words of Love* (1958), *Everyday*, *It's So Easy* e *Well All Right* già appartenevano ad un altro genere, una forma musicale la cui stridente melodia oscillava tra folk e rock.

Lentamente, ma inesorabilmente, questi rocker sovvertirono due prassi assodate dell'industria discografica. Innanzi tutto la chitarra soppiantò il piano. In secondo luogo, i cantanti iniziarono a cantare le proprie canzoni. Sin dagli inizi dell'industria discografica, i brani che i divi del pop interpretavano (e che ignoti strumentisti accompagnavano) venivano scritti da compositori professionisti. I rocker neri, invece, scrivevano in proprio la maggior parte delle loro canzoni. I compositori pop erano principalmente pianisti: componevano le canzoni al piano e scrivevano l'arrangiamento orchestrale. I rocker neri componevano alla chitarra, alla maniera dei bluesmen e conoscevano troppo poco gli altri strumenti per riuscire a produrre arrangiamenti orchestrali. Essi utilizzavano inoltre accordi molto più semplici. Per queste ragioni il rock'n'roll divenne essenzialmente un genere incentrato sulla chitarra, al cui accompagnamento era designato il piccolo complesso invece dell'orchestra e nel quale era il ritmo ad essere enfatizzato, non la melodia. La chitarra divenne presto parte integrante del personaggio. Così mentre i cantanti pop

maneggiavano solamente il microfono, al rocker si chiedeva di agitare anche una chitarra di fronte a sé, indipendentemente dal fatto che sapesse suonarla o meno.

Un altro importante cambiamento riguardò gli argomenti trattati nei testi. Gli autori pop avevano sempre focalizzato l'attenzione su valori e sentimenti universali, riproponendo gli stessi temi della letteratura occidentale (l'amore, ad esempio). I rocker neri provenivano da una tradizione molto più realistica, quella dei bluesman i quali cantavano la vita delle piantagioni, delle prigioni, delle strade, dei ghetti. I rocker neri continuarono quella tradizione, aggiornando l'ambientazione delle storie ad un milieu moderno connesso alle personali esperienze dei giovani americani bianchi.

Il rock'n'roll era per molti aspetti il sottoprodotto dei cambiamenti che si stavano verificando nella società americana nel periodo post-bellico: un sistema educativo di massa condotto attraverso una scuola pubblica che costringeva i giovani a riunirsi quotidianamente all'interno di una piccola comunità; la diffusione nazionale della radio, del juke-box e del disco a 45 giri che aiutava ragazzi molto distanti tra loro di mettersi in contatto a vicenda; il consumismo che garantiva ai teenager una limitata indipendenza economica dai propri genitori; una maggiore integrazione sociale che permetteva ai ragazzi bianchi di apprendere i costumi molto più liberi dei neri. La rivoluzione sessuale può benissimo essere iniziata prima del rock'n'roll, ma di certo il rock'n'roll divenne la sua colonna sonora. L'effetto immediato di tutti questi sviluppi fu quello di favorire un genere "clandestino" quale il rock'n'roll era agli inizi. Nel 1955 il sistema applicò le regole capitalistiche del mercato di massa a questo nuovo prodotto, sentenziando la sua esistenza. In questo senso il rock'n'roll era, nei fatti, una impeccabile sintesi della civiltà americana degli anni '50.

Il piglio del rock'n'roll era certamente diverso dalle tradizionali atmosfere della musica popolare i cui toni sentimentali, tragici e comici si trasformarono rispettivamente in erotici, violenti e sarcastici. Tale era del resto la visione adolescenziale del mondo.

Il rock'n'roll fu rivoluzionario a diversi livelli. Esso nacque da piccole etichette indipendenti invece che da grandi multinazionali; ridicolizzò i suoni e lo stile di vita dell'establishment; colmò il divario tra il pubblico bianco e il pubblico nero; inventò il concetto di una gioventù ribelle. All'epoca si trattava di fatti innegabilmente eversivi. I puritani avevano ragione quando sostenevano che i rocker, appropriandosi delle evoluzioni da spogliarellista, della sensualità dei perversi e del primitivismo dei neri, incitavano i giovani a diventare criminali e le giovani a prostituirsi. Era il loro modo di esprimere il proprio anelito generazionale di indipendenza. Attraverso il rock'n'roll, i giovani iniziarono a ricercarsi una precisa identità, un processo che sarebbe continuato per decenni, in parallelo con l'evoluzione della musica rock.

Si erano già manifestati in passato segni di malcontento e dissenso all'interno della società capitalistica bianca (i beatnik in letteratura, ad esempio), ma questi non colpirono mai a livello di massa. La forza rivoluzionaria del rock'n'roll superò di gran lunga ogni movimento politico o culturale che l'aveva preceduto. La musica divenne lo stadio terminale di un processo anelastico: da alienazione sociale ad alienazione musicale a rivoluzione musicale a rivoluzione sociale. La musica divenne qualcosa di più che un intrattenimento o una bacheca di messaggi, la musica divenne un linguaggio universale e uno strumento rivoluzionario a disposizione dei giovani statunitensi.

La popolarità del rock'n'roll causò il boom dell'industria discografica e permise alle etichette indipendenti di prosperare. Tra il 1955 e il 1959, la quota di mercato statunitense in mano alle quattro "major" crollò dal 78% al 44%, mentre le quote di mercato controllate dalle etichette indipendenti aumentarono dal 22% al 56%. Il mercato statunitense era cresciuto da 213 a 603 milioni di dischi e la quota di mercato del rock'n'roll salì dal 15.7% al 42.7% nel 1959. La grande salute dell'industria discografica fu probabilmente una delle ragioni per cui alcune etichette presero a sperimentare sui supporti fonografici. Nel 1956 l'Elektra aprì la strada al disco "compilation", contenente canzoni di diversi musicisti e nel 1958 la RCA introdusse i primi dischi long-playing stereo.

Ai musicisti era permesso di realizzare dischi sempre più bizzarri. Nel 1955 Pete Seeger incise il primo album di musica africana da parte di un musicista bianco, **Bantu Choral Folk**

Songs e nel 1956 **Exotica** di Martin Denny creò di fatto il genere omonimo. Il compositore messicano Esquivel combinò un miscuglio di musiche lounge altamente kitsch, incentrate su melodie sbilencche con contrappunti di strumenti esotici e ogni cosa che avesse un suono inusuale, dal theremin al clavicembalo. Il titolo del suo migliore album è **Other Worlds Other Sounds** (1958).

Il rock'n'roll era solo la punta di un iceberg e la musica stava cambiando ad ogni livello. Le Chordettes e le Chantels furono i primi gruppi femminili. Inoltre, nel 1955, Ray Charles inventò la musica "soul" con *I Got a Woman*, un adattamento secolare di un vecchio gospel.

Il primo studio di registrazione giamaicano era stato aperto nel 1951 per registrare la musica "mento", una fusione di musiche da ballo folcloristiche europee ed africane. Con l'incontro tra il ritmo del mento e il rhythm'n'blues di Memphis, un nuovo genere iniziò a diffondersi in Giamaica: lo "ska".

Mentre i giovani americani ballavano a ritmi sempre più veloci e si lasciavano trascinare da cantanti ribelli, la musica classica sperimentava suoni sempre più insoliti. *Fantasy in Space* (1954) di Otto Luening e *A Poem in Cycles and Bells* (1954) di Vladimir Ussachevsky portarono per la prima volta la "tape music" alla Columbia University. Nel 1955 il compositore ungherese Georg Ligeti, mentre studiava a Colonia, coniò una "texture music" che aveva minimi movimenti e precorreva tanto il minimalismo quanto la musica ambient. Uno dei più sottovalutati ed eccentrici musicisti del XX secolo, Moondog, un artista di strada cieco di New York, tra il 1949 e il 1956 inventò virtualmente ogni futuro genere di musica rock. Nel 1956 uscì il film di fantascienza **Forbidden Planet**, la cui colonna sonora, composta da Louis e Bebe Barron, utilizzava esclusivamente strumenti elettronici. Nel 1957 LaMonte Young compose i suoi primi pezzi di musica dai toni reiterati, pièce statiche e minimaliste dallo sviluppo inesistente. Due anni più tardi lo stesso compositore avrebbe scoperto il movimento artistico "Fluxus". Inoltre nel 1957, Max Mathews iniziò a comporre computer music ai laboratory della Bell. Nel 1958 Edgar Varèse eseguì per la prima volta il suo **Poème électronique** (1958) in uno speciale padiglione disegnato dall'architetto Le Corbusier, nel quale la musica reagiva con l'ambiente circostante. Lo stesso anno venne inaugurato a New York lo studio della Columbia-Princeton per compositori d'avanguardia, dotato tra gli altri strumenti di un sintetizzatore Mark II della RCA e l'anno seguente Raymond Scott inventò il primo sequencer, il "Wall of Sound". Nel 1959 John Cage eseguì "live electronic music", mentre Morton Subotnick, Terry Riley, Pauline Oliveros e altri fondarono nei dintorni di San Francisco il "Tape Music Center". Lo stesso anno Ornette Coleman inventò il "free-jazz". L'impatto di queste idee non sarebbe stato avvertito per decenni, ma alla fine sarebbe confluito nella musica per chitarre, basso e batteria inventata da Chuck Berry.

Per il momento, l'importante elemento puritano intrinseco alla società americana riuscì a sopprimere il nuovo genere. In effetti, a dispetto del suo successo commerciale, c'erano almeno tre forze che agivano contro il rock'n'roll: una forza politica (gli Stati Uniti stavano uscendo dal periodo di "caccia alle streghe" di Joseph McCarthy, ma un qualsiasi comportamento indisciplinato era facilmente sospettato di favorire il comunismo), una forza religiosa (il rock'n'roll, con i suoi riferimenti espliciti al sesso non era esattamente il tipo di musica che i ferventi religiosi desideravano per i propri figli) e una forza razziale (il rock'n'roll era chiaramente una invenzione dei neri, in un periodo in cui era ancora ossessivo il problema della separazione razziale).

L'impatto del rock'n'roll fu percepibile anche successivamente al ritiro dell'ultimo rocker (o alla sua emigrazione): i nuovi pop-idol promossi dal programma di Dick Clark "American Bandstand" (trasmesso da 105 stazioni tv), erano più giovani e parlavano ad un pubblico più giovane, ma il formato canzone ritornò ai canoni della canzone melodica e romantica dei gruppi vocali, mentre i complessi formati da chitarra/basso/batteria vennero rimpiazzati dalle orchestre di archi.

Tutto ciò non accadde in Gran Bretagna, dove nessuna di queste tre forze era particolarmente forte e dove i bluesman e i jazzman erano trattati al pari di leggende viventi. La musica nera divenne molto popolare tra i ragazzi bianchi del ceto medio britannico nel momento stesso in

cui veniva dimenticata negli Stati Uniti. In effetti, due dei più influenti fenomeni degli anni '50 originarono da questa passione per la cultura afro-americana. Londra era il centro del "trad" ("traditional jazz"), che allevò una generazione di musicisti bianchi appassionati di musica nera, tra i quali spiccava il nome di Alexis Korner. Liverpool era il centro dello "skiffle", una sorta di jug-music veloce, esuberante e melodica, eseguita con strumenti blues tradizionali quali il washboard e il kazoo, che erano stati importati con *Rock Island Line* (1955) di Lonnie Donegan.