



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

DIPARTIMENTO DEI BENI CULTURALI:

Archeologia, Storia dell'arte, del cinema e della musica

Corso di laurea triennale in Discipline delle arti, della musica e dello spettacolo

StereoCittà: Evoluzione musicale in Radio

con Emiliano Rizzi, alias Keller

Relatore: prof.ssa Silvia Tessari

Laureanda: Indja Traverso

Matricola n. 1232536

Anno accademico

2021/2022

SOMMARIO

Introduzione	3
Capitolo I: Radio: mezzo di comunicazione.	6
1. Gli inizi.	6
2. Tra Flusso e Programmi: Una Radio Ibrida.	8
2.1 Il modello di programmazione all'europea.	8
2.2 Il modello di programmazione della radio americana.	9
Capitolo II: La sociologia della musica e la critica del gusto.	12
1. La nascita della sociologia della musica e Max Weber.	12
1.2 L'impatto della notazione musicale nella razionalizzazione degli intervalli.	13
1.3 L'impatto del canto polifonico nella razionalizzazione del ritmo.	14
1.4 L'impatto della società nella diffusione degli strumenti.	14
2. La sociologia della musica in Theodor Wiesengrund Adorno.	15
3. La distinzione. Critica sociale del gusto di Pierre Bourdieu.	18
Capitolo III: Analisi di una radio: StereoCittà.	20
1. StereoCittà.	20
2. L'evoluzione musicale in radio con Emiliano Rizzi.	23
Capitolo IV: Il programmatore musicale, musica e produzione.	26
1. Emiliano Rizzi: <i>dj</i> , produttore, tecnico radiofonico e programmatore musicale	26
2. Musica Condivisa.	28
3. Emiliano Rizzi: <i>Dj e Dj producer</i> .	31
3.1 Emiliano Rizzi <i>alias</i> Keller – Barbara Tucker & Plaster Hands – Follow Me.	33
3.2 Matteo Volpato e Nicola Babolin <i>alias</i> yofellas – Lost on You.	35
CONCLUSIONI	37
BIBLIOGRAFIA	38
SITOGRAFIA	39

Introduzione

Lo scopo di questa tesi è indagare quale sia la struttura organizzativa di una radio, nello specifico Radio StereoCittà. La scelta di questa specifica radio è dovuta da un'esperienza diretta di tirocinio nella stessa.

Per affrontare questo argomento è stato necessario, in primo luogo, analizzare in modo ampio gli inizi della storia della radio italiana partendo da Guglielmo Marconi, che diede un contributo fondamentale alla nascita della tecnologia per la trasmissione telegrafica senza fili, portando all'invenzione della radio.

Si pone poi l'attenzione sul Ventennio fascista, durante il quale furono attuati dei progetti che misero in evidenza l'importanza del mezzo di comunicazione in questione e, grazie alla figura di Costanzo Ciano, nel 1924, fu sancita l'espansione dell'industria e del business della radiofonia portando alla nascita dell'Unione radiofonica italiana (URI) e della Società Italiana Radio Audizioni Circolari (SIRAC).

In un secondo paragrafo vengono affrontati i due modelli di programmazione radiofonica: il modello europeo e quello americano. L'approccio europeo nasce dai principi del servizio pubblico britannico, con prodotti radiofonici basati soprattutto su recensioni, telegiornali, musica, commedie, rubriche, quiz, informazioni e dibattiti. È importante notare come i programmi trasmessi fossero frutto di strategie mirate ad indagare e soddisfare il volere degli ascoltatori. Nel servizio pubblico europeo, c'era una struttura più rigida dei programmi, che venivano trasmessi seguendo una rielaborazione di piattaforme già esistenti.

Nel modello di programmazione americana, uno degli avvenimenti importanti per il contesto radiofonico è riconducibile alla nascita del *Rock 'n Roll*, avvenuta negli Stati Uniti tra la fine degli anni Quaranta e l'inizio degli anni Cinquanta.

Si tratterà, poi, di alcuni concetti importanti per la programmazione musicale, quali: la *rotation*, il principio della ripetizione ciclica e ravvicinata dei programmi, oltre che degli elementi che li compongono; il *clock*, cioè lo schema orario che caratterizza ciascun formato e ciascuna emittente, scandendo i tempi dedicati a ogni porzione di programma: il brano musicale, lo *spot*, il notiziario, la rubrica, il *jingle*. Il concetto di *playlist*, ossia una lista dei brani da riprodurre in un determinato intervallo di tempo.

Dagli anni Sessanta in poi si raffinano gli strumenti di ricerca sul pubblico, che si fa sempre più selettivo nell'individuazione dei contenuti. Questa varietà porta ogni emittente a specializzarsi su un genere musicale e su una porzione di audience nel proprio contesto di riferimento: questa tendenza moltiplica enormemente le possibilità di programmazione e consente di andare incontro a gusti diversi.

Nel secondo capitolo ci si occupa della nascita della sociologia della musica, fornendo una breve introduzione generale sul concetto di sociologia della musica.

Si prenderà, poi, in considerazione il breve saggio di Max Weber, *I fondamenti razionali e sociologici della musica*, ritenuto il primo esempio di sociologia della musica, dove si analizza il contesto della musica moderna occidentale, il sistema armonico-tonale, tentando di ricostruire il suo sviluppo. Weber compie sia un'analisi comparativa diacronica sia sincronica, nel primo caso mettendo a confronto la musica moderna con quelle medievale e greca, nel secondo caso distinguendo, invece, la tradizione musicale europea e occidentale da quella orientale.

Nel secondo paragrafo, si parla della sociologia della musica in Theodor Wiesengrund Adorno, uno dei principali esponenti della Scuola di Francoforte.

Le ricerche di Adorno sulla musica ruotano intorno a un problema specifico: la frattura fra arte e società. Per Adorno la sociologia della musica non può essere considerata semplicemente come un ambito della sociologia generale, bensì un oggetto di interesse specifico.

Per concludere si è preso in esame il libro *La distinzione. Critica sociale del gusto* del sociologo Pierre Bourdieu, in cui, a seguito di una ricerca su un campione stratificato per sesso, età, titolo di studio e professione, lo studioso esamina il caso per il quale la «distinzione dei gusti estetici appare come risultato e come elemento costitutivo della distinzione di classe». ¹

Nel terzo capitolo si tratterà dell'analisi di radio StereoCittà, e in un primo momento si porrà l'attenzione sul fondatore della radio, l'editore Massimo Righetto, spiegando come ha iniziato il suo progetto radiofonico e spiegando anche le motivazioni della creazione di radio StereoCittà, analizzando l'intero palinsesto radiofonico; si continuerà, poi, con l'illustrare il momento in cui il ruolo di direttore artistico è passato da Simone Baldo a Tommaso Vianello, che porterà un radicale cambiamento all'interno della radio.

In un secondo paragrafo si parlerà dell'evoluzione musicale avvenuta in radio StereoCittà con Emiliano Rizzi, in quanto programmatore musicale.

Nel quarto e ultimo capitolo della tesi si è affrontato il tema della programmazione musicale con Emiliano Rizzi, *alias* Keller, fornendo in prima battuta una biografia dello stesso, che ora è un *dj producer* e regista radiofonico, per poi soffermarsi sul suo ruolo di programmatore musicale e regista radiofonico a radio StereoCittà.

In seguito si è presa in considerazione la Musica, parlando del cambiamento avvenuto con la nascita di nuovi dispositivi che hanno permesso la riproduzione musicale in tempi e spazi differenti: dall'invenzione del fonografo, alla comparsa dei lettori *mp3*, passando poi per i *jukebox*, i dischi in vinile, i nastri magnetici, i cd, la radio, la televisione e infine il Web.

¹ L. Savonardo, *Sociologia della musica. La costruzione sociale del suono dalle tribù al digitale*, Torino, UTET università, 2014, p. 96.

In questo contesto in rapido mutamento, la radio è apparsa come il primo vero mezzo di comunicazione di massa che avrebbe potuto incidere sulla percezione stessa della musica.

Ci si soffermerà, poi, sull’Era del bit (culture digitali, new media e Web), che ha favorito lo sviluppo di ciò che l'elettronica aveva inserito nella musica attraverso il sintetizzatore e, successivamente il campionatore: un computer che converte il suono in numeri, spiegando il funzionamento di alcuni software che hanno la funzione di creare brani musicali.

Nell'ultimo paragrafo si analizzano alcune produzioni elettroniche tra cui: Emiliano Rizzi *alias* Keller - Barbara Tucker & Plaster Hands (gruppo di produttori composto da Emiliano Rizzi, Mauro Ferrucci e Tommaso Vianello) con *Follow Me* e il progetto yofellas, un gruppo formato da Matteo Volpato e Nicola Babolin e si parlerà di *Lost on You*, nel quale si analizzano le fasi che hanno portato alla creazione di questo brano.

Capitolo I

Radio: mezzo di comunicazione.

1. Gli inizi.

In Italia, tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, Guglielmo Marconi fu il primo ingegnere ad aver contribuito alla nascita della tecnologia per la trasmissione telegrafica senza fili, portando alla scoperta della radio.²

L'utilizzo di tale strumento si basa sull'idea di favorire

“una comunicazione dispersa nello spazio e immediata nel tempo in grado di fornire, attraverso le onde radiofoniche, contenuti di informazione, cultura e intrattenimento analoghi a quelli già offerti attraverso altri canali e mezzi di comunicazione di massa”.³

Più nel dettaglio, per ciò che concerne la nascita della radio in Italia, è importante soffermare l'attenzione sul Ventennio fascista, poiché, nonostante le premesse tecniche e legislative sul servizio telegrafico senza fili fossero state stabilite già all'epoca di Giolitti, fu durante la Prima guerra mondiale (1914-18) che vennero attuati progetti che misero in evidenza l'importanza del mezzo di comunicazione in questione, grazie al quale fu possibile definire poi il ruolo del regime nella società.

Già nel 1923 Mussolini emanò un Decreto che riservava allo Stato l'esclusiva sull'impianto e la conduzione delle reti di trasmissione radiofonica. Con l'anno successivo, 1924, grazie alla presenza di Costanzo Ciano⁴, una figura all'interno del movimento fascista riconosciuto per il suo equilibrio conservatore, fu sancita l'espansione dell'industria e del business della radiofonia portando alla nascita dell'Unione radiofonica italiana (URI), dalla fusione dei capitali della società Radiofono, di proprietà di Marconi, e della Società Italiana Radio Audizioni Circolari (SIRAC).⁵

Nei primi anni l'offerta radiofonica era costituita maggiormente da musica, programmi culturali, notizie e trasmissioni per bambini e casalinghe, mentre la pubblicità come forma di sponsorizzazione era gestita dalla Società Italiana Pubblicità Radiofonica Anonima (SIPRA). Inoltre, l'Ente Italiano per le Audizioni Radiofoniche (EIAR) fu incaricato di rispondere alle richieste sempre maggiori dello Stato, incaricando quattro membri di nomina governativa e alcuni

² T. Bonini, *La radio in Italia*, Città di Castello, Carocci editore, p.29.

³ Ibidem.

⁴ https://www.treccani.it/enciclopedia/costanzo-ciano_%28Dizionario-Biografico%29/.

⁵ Bonini, *La radio in Italia*, cit., p. 31.

rappresentanti degli interessi industriali e editoriali.⁶

Nel 1933 venne istituito l'Ente Radio Rurale, ovvero un progetto culturale di indottrinamento del Paese, attraverso l'inserimento della radiofonia nelle scuole di campagna e la diffusione di apparecchi che permettevano l'ascolto collettivo per gli scolari e i lavoratori agricoli.⁷

Di conseguenza, la radio iniziò a essere trasmessa sia nei luoghi pubblici che in casa, dove era considerata uno *status symbol* per le famiglie che appartenevano ai ceti borghesi, ed era stata incaricata di organizzare il tempo libero dei lavoratori mediante proposte culturali, sportive e turistiche a partire dal 1925, con l'obiettivo di controllare la società.⁸

Nascono così, in questo periodo, alcune rubriche informative, tra cui la *Cronaca del Regime*, condotta dal giornalista Roberto Forges Davanzati, dove venivano commentati aspetti politici.⁹

L'Italia, così, sperimentò la diffusione del segnale radiofonico a sostegno del fascismo, con programmi radiofonici che andassero contro la propaganda estera antifascista e appoggiassero, invece, la politica del regime e le sue posizioni in merito a questioni internazionali.¹⁰

Con lo scoppio della Seconda guerra mondiale e la conseguente fine del regime fascista, l'EIAR divenne un palinsesto di emergenza, in cui le informazioni vennero rafforzate e arricchite sotto il controllo del comando supremo delle forze armate; se inizialmente le cronache quotidiane si prodigavano nel celebrare lo sforzo bellico e distruggere l'immagine dei nemici, successivamente la radio si ritrovò dinanzi comunicazioni di sconfitta e di perdite umane.¹¹

Successivamente alla caduta del fascismo, le trasmissioni radiofoniche non si pronunciarono, lasciando l'Italia sospesa nell'incertezza e portando l'EIAR a una lenta distruzione: i suoi impianti finirono nelle mani degli Alleati a Sud e della Repubblica di Salò a Nord, dove ci fu una riorganizzazione della programmazione.¹² Solo in un secondo momento, dopo la fine del conflitto, all'Italia venne riassegnata la gestione della radio e ci fu un ritorno dell'EIAR, in cui, però, si scoraggiò qualsiasi tentativo di rinnovamento.¹³

⁶ Ivi, p.32.

⁷ Ivi, p. 33.

⁸ Ibidem.

⁹ Bonini, *La radio in Italia*, cit., p. 37.

¹⁰ https://www.treccani.it/enciclopedia/roberto-forges-davanzati_%28Dizionario-Biografico%29/.

¹¹ Bonini, *La radio in Italia*, cit. p.38.

¹² Ivi, p. 40.

¹³ Ibidem.

2. Tra Flusso e Programmi: Una Radio Ibrida.

Il bagaglio culturale delle idee di programmazione e delle pratiche produttive dello sviluppo della moderna industria della radiotelevisione culturale è stato generato dall'interazione di due sistemi organizzativi nati in Europa e Nord America, tra gli anni Trenta e Cinquanta: il monopolio e la concorrenza.

La scarsità di frequenze e la recente introduzione nel nostro continente delle emittenti private, risalenti alla fine degli anni Settanta, hanno consentito lo sviluppo del sistema radiotelevisivo pubblico e privato caratterizzato da una combinazione di interessi di mercato, da logiche di servizio pubblico e da implicazioni di vasta portata in cui i modelli di programmazione si integrano e raggiungono l'impatto della piena maturità.¹⁴

2.1 Il modello di programmazione all'europea.

L'approccio europeo rispetto alla trasmissione di contenuti nasce dai principi del servizio pubblico britannico, in particolare grazie all'opera del Direttore Generale della BBC¹⁵, John Reith (1889-1971); egli sviluppò la radiodiffusione in tutte le isole britanniche, inaugurò il servizio di trasmissione a onde corte e il primo servizio televisivo regolare ad alta definizione nel mondo.¹⁶

Nello specifico, in questo contesto, i prodotti radiofonici si basavano soprattutto su recensioni, telegiornali, musica, commedie, rubriche, quiz, informazioni e dibattiti. È importante tenere in considerazione come i programmi trasmessi non fossero entità separate, bensì la loro successione era quasi più importante dei singoli segmenti; tutto era frutto di strategie mirate ad indagare e sostenere il volere degli ascoltatori, da parte di chi scriveva programmi e di chi aveva il potere dell'attuazione dei contenuti.¹⁷

Il palinsesto diviene, quindi, un oggetto fluido, pronto a ricevere una costante riscrittura: è uno schema operativo di base per disporre frammenti di programmi in successione lineare, un modo per registrare al suo interno le sue versioni precedenti e consentire variazioni continue, garantendo un dialogo costante con gli ascoltatori, grazie a questo possono posizionarsi e registrare il flusso ed esserne parte. Fondamentale risulta la dimensione temporale: il palinsesto quotidiano viene considerato un elenco in cui vi erano, in successione, tutti i programmi trasmessi ora dopo ora, garantendo la possibilità di interagire in modo dinamico con gli eventi reali offerti.¹⁸

¹⁴ M. Perrotta, *Fare radio. Formati, programmi e strategie per la radiofonia*, Roma, Editore Dino Audino, 2021, p. 19.

¹⁵ Ivi, p. 20.

¹⁶ <https://www.britannica.com/biography/John-Charles-Walsham-Reith-1st-Baron-Reith>.

¹⁷ Perrotta, *Fare radio*, cit., p. 20..

¹⁸ Ibidem.

«Come dice Raymond Williams, è proprio il flusso la vera forma culturale della radio e della tv, ed è per questo che il palinsesto come somma di programmi ha più senso delle sue singole parti, poiché incorpora un'identità che permette al pubblico di conoscere la linea editoriale dell'emittente e di sceglierla per un insieme di fattori, e non per il singolo programma.»¹⁹

Grazie alla visione formatasi rispetto all'emittente in questione, si stabilirono dei punti fermi del palinsesto: un numero preciso di programmi durante il giorno, con una durata media costante e trasmissioni sporadiche o in determinati periodi dell'anno.

In principio, soprattutto nel servizio pubblico europeo, c'era una struttura più rigida dei programmi, poiché iniziavano al mattino presto e terminavano a tarda notte e venivano trasmessi seguendo una rielaborazione di piattaforme già esistenti: la canzone era una riproposizione del disco fonografico, il giornale radio era una versione radiofonica della stampa informativa, il radiodramma rappresentava una forma di spettacolo teatrale, la servilità era tratta dal romanzo d'appendice, da giornali e riviste leggere e lo spettacolo musicale riprendeva i concerti.²⁰

Nonostante ogni programma fosse riconducibile di fatto ad almeno una categoria preesistente, non pare utile associare il concetto di genere alle trasmissioni radiofoniche; ci sono poi formule originarie inerenti al contesto mediale radiofonico, in particolare la radiocronaca, il talk show e il quiz, dove la radio trasmette adattamenti di forme della comunicazione e dello scambio tra individui, come i programmi di telefonate e dediche, possibili da quando il telefono fa partecipare l'ascoltatore alla trasmissione.

2.2 Il modello di programmazione della radio americana.

Uno degli avvenimenti importanti per il contesto radiofonico è riconducibile alla nascita del rock, avvenuta negli Stati Uniti durante gli anni Quaranta/Cinquanta. Mediante la sua costante trasmissione, questo genere musicale acquisisce sempre più importanza e al contempo la radio diviene un mezzo essenziale presente nella quotidianità degli individui.²¹

Grazie alla rivoluzione sonora che si faceva strada nel contesto americano, a un imprenditore del Nebraska, Robert Todd Storz Venne²² (1924-1964), a capo di una catena di emittenti radiofoniche americane di grande successo, venne l'idea di programmare di seguito i primi quaranta successi in classifica in uno spazio chiamato "*TOP 40 Show*" e di concentrare su questo principio tutta la programmazione. Era il 1949 quando nacque il primo e più significativo formato radiofonico, della

¹⁹ Ibidem.

²⁰ Ivi, p. 21.

²¹ Perrotta, *Fare radio*, cit., p. 22.

²² History Nebraska Blog, <https://history.nebraska.gov/blog/todd-storz-radio-new-era>.

durata di due ore, capace di caratterizzare un'intera stazione, indirizzata ad un pubblico specifico. Nel caso del "Top 40" il formato era nato per raggiungere i teenager americani degli anni Cinquanta.²³

È bene precisare come il formato radiofonico, scelto primariamente per ragioni di business, dovesse stabilire con precisione il proprio pubblico, la programmazione da proporre, gli stili musicali, l'ordine delle canzoni e dei vari contenuti, la quantità di programmi e l'impronta sonora da dare all'emittente.²⁴

Rimanendo nel Nuovo Continente, è possibile affermare come, oltre al *juke-box*, il quale fu il principio ispiratore di una programmazione musicale reiterata, nacquero anche alcuni concetti importanti²⁵. Uno di questi è la *rotation*, che stravolse l'idea del palinsesto e della programmazione lineare a blocchi nel corso della giornata e settimana, introducendo nella radio il principio della ripetizione ciclica e ravvicinata dei programmi, oltre che degli elementi che li compongono.²⁶

«La radio diventa un flusso cui l'ascoltatore può accedere con libertà, che viene quasi interiorizzato, e non richiede più lo sforzo di un'attenzione eccessiva, ma si ripete continuamente a ogni giro d'orologio». ²⁷

Proprio per questo è definito *clock* lo schema orario che caratterizza ciascun formato e ciascuna emittente, scandendo i tempi dedicati a ogni porzione di programma: il brano musicale, lo spot, il notiziario, la rubrica, il *jingle*. Esso serve per assegnare a ogni elemento la posizione stabilita, per renderla duratura nel susseguirsi delle ore.²⁸

Si tenterà, poi, di restringere fortemente il numero delle canzoni trasmesse durante un determinato periodo, non solo per dare risalto ai brani che l'emittente vuole promuovere, ma anche per imprimerli e per rafforzarne il ricordo nella mente dell'ascoltatore. Si inventa, così, il concetto di *playlist*, ossia una lista dei brani da suonare in un determinato intervallo di tempo. ²⁹

La storia della radio attesta che la *playlist* arrivò per la prima volta sull'emittente fm di New York W2XMN, che nel 1941 proponeva un regolare programma di dieci ore di musica registrata "Originating from the associated Recording Studios". Il primo ad avere l'idea della format radio basata sulla *playlist* e la *rotation* fu proprio Robert Todd Storz Venne³⁰, da cui siamo partiti.

²³ Perrotta, *Fare radio*, cit., p. 22.

²⁴ Ivi, p.23.

²⁵ Ibidem.

²⁶ Ivi, p.24.

²⁷ Perrotta, *Fare radio*, cit., p. 24.

²⁸ Ibidem.

²⁹ Ibidem.

³⁰ <https://history.nebraska.gov/blog/todd-storz-radio-new-era>.

Quest'ultimo mostrò come sfruttare la musica e renderla redditizia in un mondo più interessato alla stimolazione visiva che all'audio.³¹

Dagli anni Sessanta in poi si raffinano gli strumenti di ricerca sul pubblico. Le radio si scavano, così, nicchie di mercato, provando a differenziarsi rivolgendosi ad ascoltatori diversi.³²

Questa varietà porta ogni emittente a specializzarsi su un genere musicale e su una porzione di audience nel proprio contesto di riferimento: questa tendenza moltiplica enormemente le possibilità di programmazione e consente di andare incontro a gusti diversi.³³

La ricerca sul pubblico radiofonico negli Stati Uniti aveva permesso di delineare le caratteristiche dell'ascolto e degli ascoltatori, distinguendo questi ultimi secondo gli stili di vita praticati e in base alle variabili socio-demografiche tradizionali.

Le prime reazioni al *TOP 40* vanno nella direzione di recuperare l'*appeal* rispetto un pubblico più maturo, coniugando un'offerta tradizionale, fatta di programmi parlati, con i nuovi principi della *format radio* e musica altamente specializzata.³⁴

Le uniche a non soffrire troppo la concorrenza del *Top 40* sono le radio Black, poiché si rivolgono a persone afro-americane, che affollano le aree urbane e ascoltano prevalentemente *rhythm & blues*.³⁵

La radio come mezzo di comunicazione non pone il suo interesse verso un unico pubblico, ma ne sfrutta le differenze per dare vita a formule diverse, ciascuna destinata a un segmento particolare: quanto più un'emittente saprà distinguersi dalle sue concorrenti, tanto più sarà in grado di incontrare una nuova porzione di ascoltatori. Le differenze di mercato si fondano sul genere musicale trasmesso, sull'età e sulla popolarità dei brani scelti, oltre che sulla presenza di programmi parlati, di informazione o di intrattenimento, i quali sono senza dubbio gli elementi principali.³⁶

«Le differenze tra una radio e l'altra dipendono dall'applicazione materiale delle scelte editoriali di formato e conseguentemente dalla *playlist*».³⁷

Quando due emittenti scelgono entrambe di trasmettere grandi successi degli anni Sessanta, magari con qualche canzone in comune, tutto si basa sulle caratteristiche di ciò che viene trasmesso tra un disco e l'altro, si tratti di pubblicità, del parlato del conduttore, del segnale orario, di notiziari o di *jingle* identificativi: ogni elemento di raccordo tra un brano e l'altro deve dare il senso di quella che è complessivamente l'offerta dell'emittente.³⁸

³¹ Bonini, *La radio in Italia*, cit., p. 286.

³² Perrotta, *Fare radio*, cit. p.24.

³³ Ivi, p.25

³⁴ Ibidem

³⁵ Ibidem.

³⁶ Ibidem.

³⁷ Bonini, *La radio in Italia*, cit., p.282

³⁸ Perrotta, *Fare radio*, cit., p. 25.

Capitolo II

La sociologia della musica e la critica del gusto.

Dopo aver affrontato la storia della radio e nello specifico l'evoluzione della programmazione radiofonica sia europea che americana, è necessario indagare sugli aspetti sociologici in modo teorico, utilizzando degli studi condotti da importanti sociologi della musica, in particolare Max Weber, Theodor Wiesengrund Adorno e Pierre Bourdieu.

La sociologia, infatti, «ha davanti a sé un territorio inesplorato per quanto riguarda l'intera gamma delle scatole sonore», afferma Prato, che così definisce fonografo, televisione, radio, lettore, cd, walkman.³⁹ «La sociologia può e deve interrogarsi, dunque, sul modo in cui i suoni (e si tratta nella maggioranza dei casi di suoni registrati) possono essere usati per modificare la nostra percezione acustica della realtà, come i colori modificano la percezione visiva dell'ambiente, i profumi la nostra percezione olfattiva». ⁴⁰

Di conseguenza in questo capitolo si ripercorreranno gli studi che sin dalla fondazione della disciplina hanno collegato la musica al mondo sociale.

1. La nascita della sociologia della musica e Max Weber.

Il legame tra musica e società è essenziale nell'esperienza dell'uomo e svariati teorici, tra cui Weber, Adorno e Keller hanno indagato questo rapporto.⁴¹ La sociologia della musica è un ramo peculiare della disciplina sociologica. In quanto disciplina, indaga i rapporti tra la musica, nei suoi più ampi aspetti, e il mondo sociale.⁴²

Una definizione del ruolo dei sociologi della musica si può trarre dal libro *Musica e sociologia* di Marcello Sorce Keller (1947–vivente), etnomusicologo, musicologo e musicista, che sostiene che «I sociologi analizzano la costruzione sociale delle idee e dei valori estetici, piuttosto che la qualità intrinseca degli oggetti artistici».⁴³ Risulta evidente come la sociologia della musica non sia da considerarsi una disciplina in senso stretto, quanto piuttosto un campo di studio.⁴⁴

Il breve saggio del sociologo e storico tedesco Max Weber, *I fondamenti razionali e sociologici della musica*, è ritenuto il primo esempio di sociologia della musica, pubblicato postumo nel 1921 da Theodor Kroyer,⁴⁵ un docente e musicologo tedesco. ⁴⁶

³⁹ P. Prato, *Suoni in Scatola. Sociologia della musica registrata: dal fonografo a internet*, Genova, Costa & Nolan, 1999, p. 62

⁴⁰ Ivi, p. 16.

⁴¹ <https://www.musicologica.it/sociologia-della-musica/>.

⁴² <https://www.lottavo.it/2020/07/max-weber-la-musica-come-componente-importante-della-societa/>.

⁴³ <https://www.musicologica.it/sociologia-della-musica/>.

⁴⁴ Ibidem.

⁴⁵ Savonardo, *Sociologia della musica*, cit., p. 25.

⁴⁶ <https://www.encyclopedia.com/arts/dictionaries-thesauruses-pictures-and-press-releases/kroyer-theodor>.

Il saggio presenta un'analisi in gran parte limitata al contesto della musica moderna occidentale, il sistema armonico-tonale, tentando di ricostruire il suo sviluppo.⁴⁷

Max Weber concepisce la sua sociologia come scienza pura.⁴⁸ Egli esamina il rapporto tra società e forme musicali evidenziando la connessione tra produzione musicale e realtà sociale, e mostra come la conoscenza del materiale sonoro sia collegata ai criteri di razionalità nella cultura e nella pratica sociale ed economica.⁴⁹

Il sociologo Weber compie sia un'analisi comparativa sia sincronica che diacronica: nel primo caso mettendo a confronto la musica moderna con quelle medievale e greca, nel secondo caso distinguendo, invece, la tradizione musicale europea e occidentale da quella orientale.⁵⁰

Già come emergeva nell'opera del 1905, *L'etica protestante e lo spirito del capitalismo*, Weber metteva in risalto come la struttura del materiale sonoro occidentale fosse influenzato dal processo di secolarizzazione e dello sviluppo dell'economia capitalista in Europa e nell'Occidente. Infatti, secondo Weber, in questo contesto musicale si manifesta l'esigenza di «un'organizzazione razionale e sistematica del materiale sonoro» [...] «che tende alla chiarificazione dei rapporti tra gli intervalli sonori». Al contrario, la musica primitiva sarebbe spontanea e, quindi, sprovvista di elementi razionali che «lasciano trasparire l'esistenza di una specifica logica interna». ⁵¹

Tre elementi: intervalli, ritmo e strumenti.

1.2 L'impatto della notazione musicale nella razionalizzazione degli intervalli.

La razionalizzazione degli intervalli musicali nel sistema tonale moderno era dovuta a motivi pratici e permetteva una «maggiore facilità nella loro memorizzazione ed intonazione». ⁵²

«Tale sistema si fonda sul cosiddetto intervallo d'ottava, il quale esprime la distanza fra una determinata nota musicale e la stessa nota, più acuta, con un numero di vibrazioni esattamente doppie rispetto alla prima: perciò la differenza tra un DO e un altro DO all'ottava superiore, consiste nel fatto che il DO più acuto presenta un numero di vibrazioni doppio rispetto al DO più grave. Il sistema temperato consiste nella segmentazione dello spazio sonoro, in 12 intervalli uguali e discreti, che costituiscono i 12 suoni cromatici di un'ottava» . ⁵³

⁴⁷ Savonardo, *Sociologia della musica*, cit., p. 26.

⁴⁸ <https://www.treccani.it/enciclopedia/max-weber/>.

⁴⁹ Savonardo, *Sociologia della musica*, cit., p. 26.

⁵⁰ Ivi, p. 27.

⁵¹ Ibidem.

⁵² Ivi, p. 28.

⁵³ Ibidem.

La matematica adattata alla musica «offre la possibilità di ridurre lo spazio sonoro continuo in intervalli discreti e distinti», «semplificando e razionalizzando il materiale sonoro».⁵⁴

Weber nella divisione dell'ottava vide, «una forma di razionalizzazione maggiore di quella presente nelle scale pentatoniche». ⁵⁵

La «teorizzazione del temperamento» risale alla fine del XVI secolo, mentre il «processo di razionalizzazione della musica» descritto da Weber, sarebbe rintracciabile già nelle pratiche di «creazione nella notazione musicale e della partitura». Sarebbe chiaro il «carattere di una razionalità diretta allo scopo» poiché la musica scritta, a differenza del suono, resiste nel tempo, «consentendo ai linguaggi musicali di tramandarsi e riprodursi, diffondendosi anche nello spazio».⁵⁶ La funzionalità della scrittura musicale è chiara sin dai suoi albori: è un «sistema di notazione razionale» che serviva a risolvere il problema dell'apprendimento delle creazioni musicali da parte dei coristi, senza che essi fossero costretti a basarsi esclusivamente sulla memoria.⁵⁷

1.3 L'impatto del canto polifonico nella razionalizzazione del ritmo.

Accanto alla notazione, un altro elemento centrale nella produzione musicale sottoposto al processo razionalizzante e rilevato da Weber è il ritmo e l'organizzazione dei valori di tempo.

Si può comprendere quanto importante fosse, soprattutto nella pratica polifonica del canto a più voci, stabilire la durata dei suoni al fine di gestire ritmicamente le diverse voci e i rispettivi ingressi.⁵⁸

Il concetto di razionalizzazione può essere qui facilmente collegato ad un altro concetto che emerge dagli studi di Weber: si tratta del concetto di standardizzazione.

Il processo di razionalizzazione ha comportato nel corso del tempo la delineazione di pratiche consolidate che hanno riguardato la teoria musicale e il sistema armonico-melodico, ma anche le tecniche di costruzione degli strumenti musicali.⁵⁹

1.4 L'impatto della società nella diffusione degli strumenti.

Nelle pagine finali dei *Fondamenti*, il sociologo si sofferma sullo sviluppo dell'organo e, sul processo che ha condotto all'affermazione del pianoforte, collegando strettamente questi due momenti al processo di secolarizzazione al passaggio dalla cultura musicale religiosa a quella laica.

⁵⁴ Ibidem.

⁵⁵ Ivi, p. 29.

⁵⁶ Savonardo, *Sociologia della musica*, cit., p. 29.

⁵⁷ Ibidem.

⁵⁸ Ivi, p. 30.

⁵⁹ Ibidem.

Egli attribuisce lo sviluppo del pianoforte sostanzialmente a due ragioni storiche. La prima consiste nella trasformazione del violino in strumento solistico, che favorisce l'avvio e la diffusione della composizione per strumenti solisti.⁶⁰

La seconda ragione è l'influenza della danza sulla musica strumentale francese. Weber afferma che tale influenza deriverebbe dalla struttura sociale della Francia e che l'accentramento politico ha influenzato anche le modalità di fruizione e di produzione musicale.

«Il trasferimento della corte a Versailles, voluto da Luigi XIV, portò all'istituzione dei balli di corte, che richiedevano, per la prima volta in maniera così massiccia l'intervento della sola musica strumentale di accompagnamento»⁶¹

Entrambe le ragioni, secondo il sociologo tedesco, hanno contribuito all'emancipazione della musica del pianoforte dallo stile dell'organo. La contrapposizione tra organo e pianoforte, distinti per diversi contesti di sviluppo e per le diverse funzioni, rifletterebbe altre due contrapposizioni: quella tra musica religiosa e musica laica da un lato, e quella tra collettivismo ed individualismo dall'altro. L'organo possiede una sonorità corale che meglio rappresenta simbolicamente la comunione d'intenti e di sentimenti dell'assemblea dei fedeli.⁶²

Al contrario, all'affermarsi del pensiero scientifico-laico, si addice la sonorità individualistica del pianoforte, interprete privilegiato di una musica assoluta che non ha più niente a che fare con il trascendente.

Inoltre sembra che il pianoforte abbia assolto anche da un'importante funzione pedagogica, favorendo un facile accesso all'esecuzione di brano appartenenti alla cultura musicale alta. Esso può favorire, attraverso la trascrizione per solo pianoforte, l'interpretazione di composizioni scritte originariamente per orchestra.⁶³

2. La sociologia della musica in Theodor Wiesengrund Adorno.

Theodor Wiesengrund Adorno è uno dei principali esponenti della Scuola di Francoforte.⁶⁴ Adorno inizia i suoi studi muovendo da posizioni marxiste e valorizzando gli esordi del pensiero hegeliano, sostenendo l'esistenza di un rapporto di causa-effetto tra l'organizzazione delle strutture sociali e quella delle strutture musicali. Secondo tale principio, la sociologia dovrebbe essere considerata come una «disciplina critica che ponga in rilievo il conflitto che [...] contraddistingue le forze sociali ed economiche nei rapporti di produzione».⁶⁵

Le ricerche di Adorno sulla musica ruotano intorno a un problema specifico: la frattura fra arte e

⁶⁰ Ibidem.

⁶¹ Ivi, p. 31.

⁶² Ibidem.

⁶³ Ivi, p. 32.

⁶⁴ <https://www.treccani.it/enciclopedia/theodor-wiesengrund-adorno/>

⁶⁵ Savonardo, *Sociologia della musica*, cit., p. 37.

società. Per Adorno la sociologia della musica non può essere considerata semplicemente come un ambito della sociologia generale, bensì un oggetto di interesse specifico.⁶⁶

Secondo Adorno, l'obiettivo della sociologia della musica è la «conoscenza del rapporto tra gli ascoltatori di musica, come singoli individui socializzati, e la musica stessa, una conoscenza che renda chiara l'interconnessione tra musica, ideologia e classi sociali».

Nella sua prospettiva il suo lavoro di analisi corrisponde in primo luogo a una descrizione della relazione tra potere politico e prassi musicale, mettendo in evidenza come l'ideologia dominante manipoli le masse.⁶⁷ Secondo tale prospettiva, «la sociologia della musica, nell'analizzare il rapporto tra i fenomeni musicali e gli ascoltatori che in quanto individui socializzati, sono portatori di un'ideologia di classe».

Nei suoi scritti, Adorno ha preso in esame le forme della produzione musicale, le modalità di esecuzione e di riproduzione, i problemi della ricezione della musica da parte del pubblico nella società di massa, i diversi aspetti dell'organizzazione della vita musicale e dei meccanismi di controllo da cui essa dipende.⁶⁸

Il tutto viene sempre visto sotto l'ottica dell'eredità marxista che emerge nella visione di una società assoggettata alle logiche di potere e di controllo delle attività economiche, le quali esercitano il loro potere sulle scelte dell'individuo.⁶⁹

Seguendo il criterio di Max Weber, Adorno sostiene che «è possibile cogliere, in alcune forme musicali, il riflesso delle ideologie e delle forme di repressione totalizzanti che caratterizzano la società di massa di tipo capitalistico».⁷⁰

Adorno, dalla teoria di Weber, traduce e recupera i concetti di standardizzazione e razionalizzazione con i quali descrive i processi di alienazione che caratterizzano il rapporto tra gli artisti e l'opera d'arte.⁷¹

Nel saggio *La situazione sociale della musica* del 1932, Adorno sottolinea come nella società borghese-capitalistica la musica abbia assunto uno statuto di merce, e il suo valore è quello che le dà il mercato.⁷² «Ogni volta che oggi la musica risuona - afferma Adorno - essa ritrae con le linee più nette i contorni e le fratture che solcano la società contemporanea». Evidente è la rottura che attraversa lo sviluppo della società occidentale, che è caratterizzata da un continuo processo di razionalizzazione.⁷³

Questo processo non si può dispiegare compiutamente, ma è bloccato quando ha il potenziale per

⁶⁶ Ibidem.

⁶⁷ Ivi, p. 38.

⁶⁸ Ibidem.

⁶⁹ https://www.treccani.it/enciclopedia/marxismo_%28Enciclopedia-delle-scienze-sociali%29/

⁷⁰ Savonardo, *Sociologia della musica*, cit., p. 38.

⁷¹ Ibidem.

⁷² <https://www.classicult.it/introduzione-alla-sociologia-della-musica-di-theodor-w-adorno/>

⁷³ Savonardo, *Sociologia della musica*, cit., p. 38.

sopraffare le relazioni della classe dirigente. La musica esprime le fratture che attraversano la società contemporanea. Secondo Adorno la vera arte dovrebbe trattare i sistemi in modo critico e oppositivo. L'arte e la musica non riflettono la realtà sociale, ma non la sfuggono completamente.⁷⁴

In discordia con la teoria marxista del rispecchiamento, Adorno sottolinea «come la musica non sia meramente un prodotto della società ma, nel contempo, anche una forma di critica allo stesso sistema sociale».⁷⁵

La sociologia della musica di Adorno è stata a lungo oggetto di molte critiche, sia per l'assenza di un metodo scientifico viste le sue considerazioni, sia per la «posizione teorica chiaramente orientata alla formulazione di giudizi di valore, in contrapposizione alle teorie di Weber sull'avalutatività».⁷⁶

In aggiunta, Adorno, sul piano metodologico, declina l'approccio di una «sociologia empirica meramente interessata alla dimensione quantitativa dei fenomeni, soprattutto per quanto riguarda lo studio dell'arte e della musica».⁷⁷

Le teorie di Adorno espongono un'interpretazione sociologica del mondo musicale contemporaneo fortemente unito a «giudizi di valore sulla musica d'arte europea presenti nelle *elites* culturali occidentali del suo tempo e che sembrano limitare l'esercizio della riflessione sociologica solamente alle composizioni rilevanti della tradizione colta». I generi musicali come il *jazz* e la *popular music*, che hanno avuto maggiore importanza per la storia musicale del Novecento, in Adorno oltre a non avere alcun interesse, sono oggetto di un «disprezzo che egli esercita sulla piattaforma di una cultura assai consapevolmente elitaria ed etnocentrica».⁷⁸

Sorce Keller evidenzia come la filosofia sociologica di Adorno si rivolga quasi unicamente alla «società di massa consumistica degli Stati Uniti e alle società europee nel loro periodo fascista e nazista». L'osservazione di Adorno riguardo alla società di massa, ai media e ai relativi effetti sociali risulta particolarmente interessanti. Per Adorno, le forze di produzione, soprattutto i grandi gruppi industriali, realizzano un vero e proprio monopolio, selezionando e adeguando i prodotti culturali ai gusti dei consumatori. In questo modo, il prodotto stesso soffre in termini di qualità, mentre la volontà del pubblico è solo un pretesto per controllare la produzione.⁷⁹

⁷⁴ Ivi, p. 39.

⁷⁵ Ibidem.

⁷⁶ Savonardo, *Sociologia della musica*, cit., p. 41.

⁷⁷ Ivi, p. 42.

⁷⁸ Ibidem.

⁷⁹ Ibidem.

3. La distinzione. Critica sociale del gusto di Pierre Bourdieu.

Nel 1979, il sociologo Pierre Bourdieu scrive *La distinzione. Critica sociale del gusto* a seguito di una «ricerca empirica su un campione stratificato per sesso, età, titolo di studio e professione»; in questa esamina il caso per il quale la «distinzione dei gusti estetici appare come risultato e come elemento costitutivo della distinzione di classe». L'indagine si è evoluta in seguito a due inchieste condotte tra il 1963 e il 1968 in Francia, in cui sono state fatte delle interviste a soggetti appartenenti a gruppi sociali diversi, «al fine di indagare stili di vita, gusti e consumi culturali».⁸⁰

Definendo il gusto come la capacità di giudicare dei valori estetici, Bourdieu ha dimostrato che questa capacità, e le preferenze ad essa associate, variano a seconda dei diversi gruppi sociali a cui appartengono. Il gusto risulta un importante strumento di categorizzazione sociale, attraverso il quale gli individui classificano gli altri e se stessi. Le preferenze di gusto non solo esprimono uno stato sociale specifico, ma aiutano anche a esprimerlo e identificarlo.⁸¹

I membri di una classe dominante, secondo il sociologo, sono nati in una posizione sociale agevolata, si «distinguono in quanto il loro *habitus* corrisponde ai requisiti necessari per partecipare alle regole sociali e culturali dominanti. [...] Essi sono in grado di affermare la propria differenza, la propria unicità, la propria distinzione, senza consapevolmente ricercarla».⁸²

Essenzialmente è essendo se stessi che essi si differenziano, diversamente dai membri della piccola borghesia che, nell'apparire qualcosa che non sono, tradiscono la loro identità. La piccola borghesia non ha le strutture sociali integrate che «consentono alla propria cultura di appartenenza di funzionare secondo gli schemi di percezione, di valutazione e, quindi, secondo l'*habitus* della classe dominante».⁸³

Nel libro Bourdieu mette in discussione la filosofia critica kantiana in quanto «la sua filosofia è detta “criticismo” e in quanto tale è segnata dal valutare e giudicare per stabilire limiti e possibilità delle esperienze umane». Bourdieu propone una risposta scientifica, cercando «nella struttura delle classi sociali la base dei sistemi di classificazione che strutturano la percezione del mondo sociale». La critica sociale del gusto sviluppata da Bourdieu, mostra che i «bisogni e le pratiche culturali, sono strettamente connesse all'istituzione e alle origini sociali, quindi, all'educazione scolastica ricevuta e al background familiare di appartenenza».⁸⁴

Bourdieu dimostra come tre universi di gusti corrispondano a tre livelli scolastici diversi e a tre classi sociali; «il gusto legittimo, ovvero l'appartenenza di quelle opere d'arte che vengono considerate come superiori, aumenta con il livello di istruzione scolastica e raggiunge le frequenze

⁸⁰ Ivi, p. 96.

⁸¹ Ibidem.

⁸² Ibidem.

⁸³ Ivi, p. 97.

⁸⁴ Ibidem.

più alte nelle classi dominanti»; «il gusto medio, che si riferisce alla preferenza per le opere minori delle arti maggiori, è più frequente nelle classi medie»; «il gusto popolare, riferimento alla musica leggera o alla musica colta deprezzata dalla divulgazione e altre forme musicali prive di pretese artistiche». ⁸⁵

Bourdieu evidenzia inoltre che l'espressione artistica non è mai un prodotto definito, ma muta costantemente nel suo significato, secondo le diverse epoche e i differenti contesti sociali. Il valore attribuito a un quadro o il modo in cui viene letto un libro, sono fissati ai «rapporti gerarchici tra i diversi *status* sociali e dipendono dalla logica di differenziazione del prestigio che presiede a tali rapporti, a seconda dell'educazione ricevuta e del grado di ricchezza». ⁸⁶

Le preferenze dettate dal gusto artistico «assumono un significativo simbolico di mantenimento delle ineguaglianze di classe o di ceto e vanno analizzate all'interno dei processi di produzione sociale». Lo studio di Bourdieu «sulle modalità con cui il consumo e la cultura contribuiscono alla riproduzione del sistema di classe delle società moderne si pone come superamento della filosofia della Scuola di Francoforte». ⁸⁷

Bourdieu «da un lato attribuisce all'ordine simbolico una posizione centrale nella costruzione della realtà sociale mentre, dall'altro, tende a subordinare tale ordine alle strutture oggettive che risultano dalle divisioni di classe». Egli sembra non aver tenuto fede al suo proposito iniziale di accordare uguale rilevanza sia alle dimensioni soggettive che a quelle oggettive. Con l'avvento delle culture di massa, «la relazione tra gusto artistico e appartenenza sociale è diventata molto meno lineare e, quindi, più problematica». ⁸⁸

⁸⁵ Ibidem.

⁸⁶ Ivi, p. 98.

⁸⁷ Ivi, p. 99.

⁸⁸ Ibidem.

StereoCittà è quindi oggi un'emittente a diffusione interregionale concentrata sulla produzione musicale, come abbiamo detto, degli anni Ottanta: il decennio che ha visto emergere e affermarsi numerosi cantanti e band tra cui Michael Jackson, Prince e Duran Duran, in seguito divenute icone del mondo.⁸⁹

Poco dopo, nel territorio Veneto, nacque un'altra radio che trasmetteva soltanto musica anni Ottanta in maniera esclusiva: si decise, di conseguenza di rivoluzionare ancora una volta il palinsesto musicale radiofonico di StereoCittà. L'allora direttore artistico della radio, Simone Baldo, che proveniva da esperienze radiofoniche precedenti, dopo un viaggio a Ibiza abbracciò così l'idea di cambiare genere musicale a StereoCittà, in quanto era necessario essere sempre più proiettati verso gli anni Novanta e l'inizio del nuovo millennio, abbandonando così i contenuti Anni Ottanta.

Nonostante l'idea iniziale fosse quella di concentrarsi maggiormente sulla programmazione musicale, si decise di introdurre una conduttrice e *speaker*, Fabiana Contin, padovana di nascita, la quale prendeva parola durante i programmi mattutini.

Per il resto della giornata ci si affidava a un *clock* realizzato seguendo l'alternanza tra programmi prevalentemente musicali, che simulavano la diretta grazie a una serie di *Jingle* realizzati secondo una loro precisa identità, molto chiara e ben definita, che diversificava la programmazione oraria, rendendo facilmente comprensibile la distinzione tra un'ora e l'altra.

Dalle serate in discoteca, tutto il prodotto veniva pulito e montato attraverso dei software di montaggio audio (Audacity, Jazler Soho), con l'aggiunta dei *jingle* identificativi della radio.

Da questa situazione iniziale la radio ha cominciato a crescere, e, anche grazie all'opera del direttore artistico Simone Baldo, sono stati realizzati alcuni programmi tra cui *Movie Movie*, diretto appunto da lui: un prodotto che alternava spezzoni di film con la musica, ed è tutt'ora considerato uno dei progetti più interessanti della radiofonica veneta del tempo, riconosciuto dalla concorrenza stessa. Dal film si estrapolavano alcune scene cruciali e si andavano a ripercorrere in un'ora di trasmissione i maggiori snodi della trama della pellicola. Tali scene venivano montate su una base musicale che costituivano un sottofondo adatto. All'inizio, un'introduzione di 45 secondi forniva le informazioni principali riguardo il film.

Inoltre, StereoCittà è stata una delle prime radio che si è occupata dei famosi *Disco Bar*, e capitava che per volontà del gestore si organizzassero dei *live* con gruppi musicali, oppure semplicemente con il *dj*.

StereoCittà come emittente è stata tra le prime a unire la performance dei *dj* con la diretta radiofonica, considerata come una situazione aggiuntiva, una forma di richiamo per chi ascoltava la radio.

A causa dell'incremento della nascita di varie radio su tutto il territorio regionale, il rischio era

⁸⁹ <https://www.eroicafenice.com/musica/gruppi-anni-80/>.

quello di mettere radici su un unico genere musicale e limitare così i segmenti di pubblico. Per ovviare a ciò, StereoCittà cominciò a dare molto spazio ai *dj* emergenti. La collaborazione con il direttore artistico del tempo, Simone Baldo, si conclude e si decide di avviarne una nuova con Tommaso Vianello in arte Tommy Vee *dj*, produttore discografico italiano, e socio di un'etichetta discografica *Airplane Records* insieme a Mauro Ferrucci, noto *dj*, produttore veneto e vincitore di Sanremo nella categoria 'miglior produttore'.

Massimo Righetto in un'intervista da me condotta dichiara:

“StereoCittà è diffusa in Veneto e in Trentino, oltre ad avere un'autorizzazione ministeriale che ci consente di diffondere in diverse regioni italiane su DAB+. Infatti siamo inseriti nei mux attivi in Umbria, Toscana, Sardegna, Piemonte e prossimamente in Campania. La Radio è “capitanata” da uno dei *dj* più conosciuti d'Italia [...] Tommy Vee; insieme ad altri 10 collaboratori sta realizzando il nuovo progetto musicale e artistico della Radio. La programmazione è ispirata alle Radio europee e una particolare attenzione è rivolta anche al mondo della notte (eventi nelle piazze e in discoteca). StereoCittà con la sua programmazione si rivolge ai giovani adulti tra i 25 e i 45 anni.”⁹⁰

Tommaso Vianello, professionalità di livello capace di non scalfire il progetto iniziale di StereoCittà ma di conferirle nuova linfa, porta un radicale cambiamento. Muta così la tipologia di palinsesto: prima era prettamente musicale con l'aggiunta di alcuni programmi, oggi è una stazione radiofonica che inizia in diretta alle sette del mattino e finisce alle diciannove di sera in diretta dal Lunedì e Venerdì e nel weekend con programmi registrati insieme a una rotazione musicale.

I programmi all'interno del palinsesto in diretta iniziano alle 7.30 del mattino fino le 10.30 con Fabiana Contin e Max Esposito con Buona Onda con una rotazione musicale che varia dal *pop*, all'italiana, *dance*, *reggeton* e *Hits* così come *Discovery* condotto da Andrea Cecchinato, Daniel Grey insieme a Simone Canova, tecnico radiofonico, dalle 10.30 fino le 13.00 .

Da circa un mese, attraverso il programma *Discovery*, si è iniziata «un'operazione di talent scout raccogliendo brani di tutti coloro che vogliono emergere nel mondo della musica»⁹¹ Un'iniziativa per far sentire il proprio talento, invitando gli artisti selezionati nella sede della radio per fare un provino in diretta.

Dalle 14.00 fino alle 15.00, il programma *Baila Pablo*, condotto da Barbara Clara Pereira insieme a Matteo Volpato, *alias* yofellas, in regia, offre musica *Reggeton* e *hip hop*. Il venerdì si trasmette

⁹⁰ <https://www.newslinet.com/radio-e-tv-massimo-righetto-tra-cafe-tv-24-le-sue-radio-del-nord-est-e-le-torri-di-spotinvest/>.

⁹¹ <https://mattinopadova.gelocal.it/padova/cronaca/2022/05/08/news/stereocitta-lancia-l-x-factor-padovano-e-caccia-ai-nuovi-talenti-nel-campo-musicale-1.41426286>.

invece la rubrica “Venerdì artistico”, nel quale si fanno interventi riguardanti la vita di un artista e si inseriscono ascolti dei brani più famosi dell'artista stesso. Dalle 15.00 fino alle 16.00 *Club Marter*, condotto da Sandy Brown Parcker, *dj* e produttore insieme a Marco Margotti, *alias* Markino, anch'esso *dj*, tratta musica club attuale. Dalle 16.00 alle 17.00 *One More time*, condotto da Max Reba, Samuel Valeri e Lisa Pietrobon, insieme a Matteo Volpato in regia, è programma specifico di musica anni Novanta e Duemila. Dalle 17.00 fino alle 19.00, *Killer Kombo*, condotto principalmente da Riccardo Fassetta, *alias* MisterRicky, accompagnato in alternanza da Massimiliano Abbagnale, Giorgia Cappelletti *alias* GiorgiaJoy, Matteo Masiero e Luca Ferretto e in regia Emiliano Rizzi, *alias* Keller, tratta principalmente *Hits* e *Dance* del momento. All'interno di *Killer Kombo* vengono svolte varie rubriche tra cui *Killer sport*, nel quale si trattano argomenti sportivi, *Killer Style*, *Killer Boys and Girls* e *Killer Spoiler*.

Alla mattina abbiamo una programmazione musicale più generale dove c'è l'alternanza di brani italiani, *pop* e *dance*, al pomeriggio iniziano ad esserci programmi con un'identità più specifica.

Dopo le ore 19.00 parte tutta una programmazione dove si susseguono una serie di programmi registrati specifici di sola musica da club. Facendo qualche accenno: *House your body* gestito da Emiliano Rizzi *alias* Keller, *Beatgram* gestito da Matteo Volpato *alias* yofellas, *Nikkia* di Tommaso Vianello.

Nel weekend si susseguono una serie di programmi registrati come *Momenti di Gloria* condotto da Gloria Fregonese, la *StereoChart* condotto da Lisa Pietrobon dove viene creata una classifica dei brani più ascoltati della settimana, e per concludere tutta una serie di programmi di musica.

Sostanzialmente il cambiamento con l'arrivo di Tommaso Vianello è stato proprio strutturale, non tanto sul piano musicale, nel senso che per ovvi motivi c'è stata un'evoluzione in concomitanza con il periodo che si sta vivendo, ma per il fatto che la struttura del palinsesto prima ne faceva una radio di flusso, oggi invece è una radio di intrattenimento.

Ad oggi la radio viene ascoltata da 34 Milioni di ascoltatori fra network e locali, in risalita fino ai livelli precedenti alla pandemia.

2. L'evoluzione musicale in radio con Emiliano Rizzi.

Nel progetto di rinnovamento di StereoCittà, uno degli elementi cardine è Emiliano Rizzi, *alias* Keller, *dj* e produttore discografico italiano, a cui è stato chiesto di occuparsi della programmazione musicale, sostituendo il tecnico-regista che c'era prima, e di sviluppare il palinsesto inserendo alcuni brani che fossero sia italiani, sia *pop*, *Reggaeton*, ma anche tutti quei brani che si inseriscono nella categoria che va dal 2000 fino al biennio 2017-2018, canzoni che hanno fatto la storia della musica *dance* e che appartengono al programma *One More Time*.

Prima dell'arrivo di Tommaso Vianello, la radio faceva solo il 90% di musica *dance* e non c'era un grande archivio e una rotazione varia e accurata, Rizzi, quindi, si è dovuto occupare del *Clock*, cioè il *log* (*playlist* giornaliera) giornaliero, mentre prima era tutto affidato alla macchina oppure al tecnico, ma non venivano curati aspetti specifici, come per esempio le *Hits* dopo la ripartenza della pubblicità, ogni quarto d'ora un brano italiano e *Reggaeton* un genere che è entrato nei gusti del pubblico italiano e internazionale.

La politica musicale della radio cerca comunque di abbracciare più generi e incontrare il gusto vario del pubblico a cui si vuole rivolgere, variando la sequenza musicale in modo tale da non avere brani dello stesso genere musicale uno dopo l'altro. L'ascoltatore, se non trova una soddisfazione musicale che lo tenga fermo ad ascoltare una precisa stazione radiofonica, potrebbe cambiare frequenza.

Emiliano Rizzi ha arricchito progressivamente l'archivio musicale, spaziando tra vari generi, e ne ha fatto una classificazione accurata ben suddivisa per anno, genere e sottogenere se necessario; questo procedimento – che deve essere eseguito con la massima precisione per evitare errori – è la base per far sì che il software *Jazler Soho* legga l'analisi e la incroci automaticamente con lo schema che riporta il palinsesto voluto.

The screenshot displays the 'Main Auto Schedule' window in Jazler Soho. On the left, there is a sidebar with 'Available Clocks' for '1 GENNAIO 2021', listing various programs like '3FORYOU', 'ABBECCERADIO', 'BAILA PABLO', etc. The main area is a 'Clocks Schedule' grid with columns for 'Weekdays' (lunedì, martedì, mercoledì, giovedì, venerdì, sabato, domenica) and rows for time slots from 00:00 to 23:00. Each cell in the grid contains the name of the clock to be played at that time on that day. For example, at 00:00-00:59, 'ULTRASONAR' is scheduled for all days. At 01:00-01:59, 'CITY OF ANGELS' is scheduled for weekdays, and 'THE NIGHT TRAIN' for weekends. The grid ends at 23:00-23:59 with 'NIKKA' for weekdays and 'MDFACTOR VENERDI C BRANI' for Friday.

In base all'archivio organizzato, Rizzi crea un *Clock*, in cui viene specificata la successione di generi che si intende trasmettere; ogni trasmissione ha il suo clock con i suoi *jingle*.

È essenziale che la sequenza catturi l'ascoltatore, presentando un'alternanza varia e 'avvincente' (ad esempio *dance*, *Reggaeton*, anni 2000, italiano).



Time	Event	Duration	End Time
06:58:27	Spots Break of 07:00	19.5s	
06:58:47	Kungs - CLAP YOUR HANDS	15.5s	02:50
07:01:37	STEREOCITTA' COLORED CANVAS MORE MUSIC FX1	06	00:00
07:01:43	Donhowe & Koa - Retro Magic	02	
07:04:10	STEREOCITTA' COLORED CANVAS MORE MUSIC FX1	06	02:00
07:04:16	Jax Jones & MNEK - Where Did You Go...	02	
07:07:10	STEREOCITTA' SHORT 3	02	
07:07:13	Clean Bandit - Everything But You (feat. A7S)	08.2s	03
07:10:25	NEW JINGLE ID STEREOCITTA' 4	03	06:00
07:10:29	Dargen D'Amico - Dove Si Balla	06.2s	03
07:13:43	Spots Break of 07:15	01	07:00
07:15:17	Raffa F1 - Ritmo	02	08:00
07:18:07	STEREOCITTA' FEELING FACTOR FX4	05	
07:18:13	FIFI & NICKY HAWK - VENENO	02	09:00
07:20:54	STEREOCITTA' SHORT 9	01	10:00
07:20:55	David Guetta, Becky Hill & Ella Henderson - Crazy Wh...	02	
07:23:33	STEREO MUSIC PLEASE 1	02	11:00
07:23:35	JOEL CORRY & JAX JONES - OUT OUT (FEAT. CHARLI...	02	12:00
07:26:10	STEREOCITTA' FUNKY TOUCH SHORT2	05	
07:26:16	RHOVE - SHAKERANDO	13.1s	03
07:29:21	Spots Break of 07:30	01	14:00
07:30:29	LEONY - Remedy	04.4s	02
07:32:50	STEREOCITTA' SHORT 3	02	15:00
07:32:52	Jax Jones - Ring Ring (feat. Rich The Kid)	08.6s	02
07:35:34	STEREOCITTA' COLORED CANVAS MORE MUSIC FX1	06	16:00
07:35:40	Cheat Codes - Payback (feat. Icona Pop)	03	
07:38:40	STEREO MUSIC PLEASE 2	02	17:00
07:38:42	Piero Pirupa - We Don't Need	02	19:00
07:41:12	STEREOCITTA' SHORT 5	01	
07:41:14	Sfera Ebbasta - MAMMAMIA	02	20:00
07:43:51	Spots Break of 07:45	01.5s	

Il software restituisce alla fine un *Log* (*playlist* giornaliera), fatto di brani specifici; possiamo considerare il *log* come la traduzione del *clock* in un elenco di brani per le intere 24 ore.

Capitolo IV

Il programmatore musicale, musica e produzione.

1. Emiliano Rizzi: dj, produttore, tecnico radiofonico e programmatore musicale

Emiliano Rizzi, in arte Keller, sin da quando era piccolo aveva una particolare propensione verso la ricerca di brani musicali differenti, prediligendo comunque il genere *Soul, R&B e Hip Hop*.

Tale indole, induce Rizzi ad affermarsi in ambito lavorativo come *dj*; grazie anche al contributo del cugino, regista tecnico radiofonico presso Rete 99 (l'attuale Radio Company), che l'ha introdotto nel vivo dell'ambito musicale, Keller ha potuto osservare da vicino il lavoro che veniva svolto all'interno della radio, passando anche diverse ore chiuso in una stanza piena di vinili ad ascoltare musica.

Emiliano Rizzi all'età di 15 anni iniziò ad avvicinarsi al mondo delle discoteche con suoi primi *contest da dj*, e grazie a ciò ebbe l'opportunità di far sentire la sua musica nei primi locali.

Conseguentemente a diverse feste private e a qualche apparizione nei locali per Keller, nel 1993, arrivò il primo ingaggio presso la discoteca *Par Hasard* di Abano Terme, ad oggi chiusa, per poi spostarsi in differenti discoteche del territorio padovano (ad esempio *Extra Extra*) che gli diedero la possibilità di conoscere Tommaso Vianello.

Da questo momento fino ai tre anni successivi Emiliano Rizzi conduce le prime esperienze come regista radiofonico presso Radio Centrale di Massimo Righetto (1992 -1993), nonostante le diverse difficoltà incontrate in questo ambito, poiché in quella determinata epoca vi erano ancora i giradischi e le cassette, e non i computer e i database che avrebbero potuto facilitare questo lavoro. Spinto dalla volontà di sperimentare, fare nuove esperienze, ricercare nuovi stimoli che lo arricchissero e per acquisire una certa consapevolezza rispetto al background musicale, Keller nel 1997 si trasferì a Londra dove rimase per due anni.

Ed è proprio successivamente a questo periodo che insieme a Tommaso Vianello (in arte Tommy Vee) e un musicista di nome Sisco venne creato il team di produzione "Moltosugo".

Grazie alla collaborazione tra i componenti del gruppo e dopo qualche produzione ideata per la nota casa discografica *Airplane! Records* arriva il primo importante successo intitolato *Activate*.

Due figure importanti, in questo contesto, risultano essere quella del produttore discografico Mauro Ferrucci e quella di Frankie Tamburo, poiché è proprio grazie a loro che venne istituito il marchio *T&F vs.Moltosugo* ed è sempre merito loro e di Rizzi se si verificò la nascita (1998-2007) di diverse produzioni che raggiunsero un certo successo anche nella *Top Ten* inglese: vi furono remix per Peter Gabriel, Bob Sinclar, CeCe Rogers e tante altre figure di spicco e Rizzi, insieme a Tommaso Vianello e Mauro Ferrucci, ebbe l'onore di remixare il brano "Your Love" di Frankie

Knuckles, brano importantissimo della house music, di cui Frankie Knuckles è stato uno dei pionieri e fondatori. Per Vianello, Ferrucci e Rizzi è stato un onore remixare questo brano e pochi hanno avuto la possibilità di fare ciò.

A tal proposito risulta importante citare, oltre al debutto che Rizzi ebbe in molti locali italiani e non (per esempio Ibiza allo *Space*, Mykonos al *Blue Marlin*, Miami al *Karu & Y*), alcune produzioni, collaborazioni e remix a cui prese parte, quali: Lucrezia con *Live to tell* nel 2000(#1 Billboard *Dance Chart*), Booty Luv con *Boogie2 Nite* nel 2002, T&F vs Moltosugo con *Stay* nel 2002, Laura Pausini con *If That's Love* nel 2003, Frankie Knuckles con *Your Love* nel 2013, Plaster Hands con *Gipsy* nel 2019.

Oggi il lavoro di Emiliano come produttore e *dj* continua regolarmente, con produzioni che sono in fase di lavoro e alcune che usciranno a breve insieme a Tommy Vee.

C'è un progetto sotto il nome di *The Dukes* insieme a Walterino Biasin anch'esso noto *dj* e produttore italiano Veneto. Questo progetto nato circa quattro anni fa, pubblica brani *nu disco/house* per l'etichetta *Airplane! Records*, ma produce e collabora anche con altre etichette discografiche come per esempio Purple Music, Purple Disco Record, Tiger Records, Black Riot, Nervous Rec e molte altre.

Per ciò che concerne l'inizio dell'esperienza presso Radio StereoCittà, importante, oltre il contributo di Tommaso Vianello, risulta essere il periodo storico che attualmente stiamo vivendo. Con il Covid-19, l'ambiente dello spettacolo e delle discoteche è stato completamente bloccato e di conseguenza Rizzi è entrato nel contesto radiofonico potendo comunque continuare a lavorare con la musica e diventare così programmatore musica.

Come accennato nel capitolo precedente, quando Emiliano è arrivato in StereoCittà ha assunto il ruolo di programmatore musicale e regista tecnico.

In qualità di regista radiofonico, lo si può considerare come una figura professionale e indispensabile, addetto alla gestione delle apparecchiature e dei materiali dello studio radiofonico, oltre che ai rapporti con lo speaker.⁹² Si può affermare che nel tempo il tecnico di regia ha visto una riduzione del carico di lavoro: prima doveva sincronizzare tutte le sorgenti sonore che aveva a disposizione, dai dischi alle bobine, dalle cassette ai CD, più il telefono e i microfoni di chi era in studio. Oggi ha il compito di utilizzare la consolle di regia e controllare che tutto proceda al meglio, eppure il ruolo del regista è più valorizzato, poiché a lui spetta la cura dei dettagli, il controllo dei tempi, il passaggio tra un brano e l'altro, o tra un intervento e una sigla, pur continuando a fornire un supporto fondamentale per il lavoro di chi interviene e con il quale dev'esserci intesa.⁹³

Nel suo lavoro di programmatore musicale stabilisce e mette in opera l'identità della radio, le sue strategie di programmazione e la pianificazione del palinsesto, gestisce il marchio della radio, la sua

⁹² <https://www.voci.fm/speciali/1910-radio-regista-fonico-postproduzione.html>.

⁹³ M. Perrotta, *Fare radio.Formati, programmi e strategie per la radiofonia*, Roma, Editore Dino Audino, 2021. p. 111.

identità sonora e la ricerca rispetto al pubblico.⁹⁴

La più grande responsabilità di Rizzi risulta essere quindi la manutenzione del prodotto che ha messo in piedi, al fine di tenere viva l'attenzione e di impedire che un ascoltatore cerchi altrove quello che non trova nella sua radio; si occupa di mansioni cruciali per la vita quotidiana della radio: ne disegna il *clock* orario e decide quanta musica andrà in onda ogni ora.⁹⁵

Ogni radio presenta il ruolo di programmatore musicale rivestito da Emiliano che, seguendo le indicazioni del direttore editoriale ed artistico, ricoperto in questo caso da Tommaso Vianello, dà l'indirizzo all'emittente e costituisce l'identità musicale vera e propria, scegliendo le canzoni da inserire nella *playlist* e determinandone la rotazione.⁹⁶

Nello specifico, Rizzi si occupa dell'approvvigionamento, della catalogazione e dell'archiviazione dei brani, utilizza strumenti di analisi del mercato musicale come le classifiche di vendita e il monitoraggio sulla programmazione delle varie emittenti fornito da istituti di ricerca ad hoc, che riconoscono automaticamente i contenuti musicali trasmessi dai vari media.⁹⁷

Egli studia le strategie di rotazione delle canzoni in programmazione, elaborando la scaletta settimanale che riporta le scelte finali del software, da controllare attentamente prima di passare alla messa in onda.⁹⁸

Bisogna considerare, proprio per tutte le mansioni sopra citate, quanto sia essenziale possedere una cultura musicale ad ampio raggio; non bisogna limitarsi ad ascoltare soltanto i generi trasmessi dalla propria emittente: ogni stimolo sonoro assorbito può servire a rendere la programmazione più ricca e imprevedibile, oltre che valorizzare la sua complessiva preparazione.⁹⁹

2. Musica Condivisa.

La musica è, da sempre, un'arte che affascina e unisce tutte le generazioni, con lo scopo di suscitare emozioni diverse in ogni persona.¹⁰⁰

Il potere della musica risiede nella sua capacità di comunicare e di aiutare. È capace di trasmettere innumerevoli sensazioni ed emozioni: chiunque può ascoltare la stessa canzone in qualsiasi parte del mondo e provare emozioni.¹⁰¹

«Oggi, attraverso i mezzi di comunicazione di massa e non solo, la musica rappresenta sempre di più una costante colonna sonora della nostra vita quotidiana».¹⁰²

⁹⁴ Ivi, p. 101.

⁹⁵ Ibidem.

⁹⁶ Ivi, p. 103.

⁹⁷ Ibidem.

⁹⁸ Ivi, p. 104.

⁹⁹ <https://www.radiospeaker.it/blog/musica-radio/>.

¹⁰⁰ <https://ilgiocodelsilenzio.wordpress.com/2011/10/20/che-cosa-significa-fare-musica-per-i-giovani-di-oggi/>.

¹⁰¹ <https://lascuolafanotizia.it/2020/02/11/la-musica-di-ieri-e-di-oggi-tra-arte-e-business/>.

¹⁰² L. Savonardo, *Sociologia della musica. La costruzione sociale del suono dalle tribù al digitale*, Torino, UTET

Nella società contemporanea la musica pervade ogni spazio della nostra vita, ogni luogo privato e ogni ambito pubblico. In passato, la riproduzione musicale era relegata a specifici contesti come i teatri, le piazze, le sale da ballo e da concerto, ovvero luoghi che comunque continuavano a rappresentare contesti di fruizione musicale.¹⁰³

Il cambiamento è avvenuto grazie alla nascita di nuovi dispositivi tecnici, che hanno permesso la riproduzione musicale in tempi e spazi differenti: dall'invenzione del fonografo, un dispositivo pensato per registrare e riprodurre il suono, ideato da Edison nel 1877, alla comparsa dei lettori mp3, passando poi per i jukebox, i dischi in vinile, i nastri magnetici, i cd, la radio, la televisione e infine il Web.¹⁰⁴

Fin dalle origini la radio è apparsa come il primo vero mezzo di comunicazione di massa che avrebbe potuto incidere sulla percezione stessa della musica.

Era preferibile creare composizioni musicali che tenessero conto delle potenzialità del medium, giocare con le diverse registrazioni di uno stesso brano per scegliere, sottolineare, sperimentare e rendere attivo il ruolo dell'ascoltatore. Oggi la radio è percepita in primis come mezzo di svago, e solo secondariamente come mezzo d'informazione.¹⁰⁵

Più nello specifico, la genesi della riproduzione musicale è da ricondurre all'era dell'industria e della meccanicizzazione. La sua geografia culturale di riferimento comprende la Francia, l'Inghilterra e gli Stati Uniti dove, a fine Ottocento, nacque l'industria discografica, conducendo, nel giro di pochi anni, a un vero e proprio mercato mondiale del disco, per il quale avvenne il processo di americanizzazione della cultura e della società occidentale.¹⁰⁶

In questi anni, difatti, agli acquirenti più facoltosi vennero offerti due prodotti innovativi, che inizialmente non ebbero grande successo: il fonografo e il grammofo. Il primo, soprattutto, ebbe difficoltà a decollare, apparentemente privo di un'esplicita utilità collettiva. Sarà infatti con la distribuzione dei primi *jukebox* in USA e con l'avvento del disco a 78 giri, che il fonografo assumerà una sua chiara connotazione sociale, riproducendo musica a pagamento.¹⁰⁷

In particolare, il fonografo diviene presto una sorta di *jukebox*. La successiva diffusione del *jukebox* favorì una forte ripresa del mercato musicale, costituendo lo strumento di ascolto principale. La fruizione collettiva della musica a pagamento ha contribuito a definire il gusto musicale di classi sociali fino ad allora estranee alla musica popolare.¹⁰⁸

Con l'invenzione del nastro magnetico si aprono le porte a nuove modalità di registrazione del suono che porteranno alla rivoluzione delle tecniche di incisione. Per quanto riguarda il medium

università, 2014, p. 130.

¹⁰³ Ivi, p. 131.

¹⁰⁴ Ibidem.

¹⁰⁵ <https://www.retetoscanaclassica.it/dicono-di-noi/ruolo-della-radio-nella-divulgazione-della-musica-darte/>.

¹⁰⁶ Savonardo, *Sociologia della musica*, cit., p. 132.

¹⁰⁷ Ivi, p. 133.

¹⁰⁸ Ivi, p. 133.

preso in esame, il nastro ha consentito alle radio di poter trasmettere anche in diretta, con la registrazione dei programmi, e di controllare con più precisione i contenuti. La stessa industria discografica nel 1949 adotta il nastro magnetico, introducendo la possibilità di *mixare* più tracce audio in fase di post-produzione.¹⁰⁹

Tuttavia, la *Musica Condivisa* si sviluppa anche grazie ad altre tecnologie. Prendiamo in considerazione i supporti analogici, come la musicassetta, che permettono all'utente di ascoltare musica anche in movimento, al di fuori dei contesti domestici o collettivi, e si favorisce la possibilità di personalizzare l'ascolto dell'utente; mentre i registratori audio offrono l'opportunità di realizzare montaggi originali e personali, dando vita a vere e proprie *compilation* musicali. Grazie a tutti questi dispositivi tecnologici, l'utente può costruire il proprio personale racconto sonoro, in cui vi sono emozioni ed esperienze biografiche.¹¹⁰

In questo modo le compilation personali assumono un ruolo determinante nella fruizione attiva dell'ascoltatore. La musica resta una narrazione sociale, racconta le storie di chi la produce e serve a chi la ascolta per decodificare la propria storia, individuale e sociale.

Se prendiamo in considerazione lo scenario sonoro degli anni Ottanta, esso si apre con la diffusione sul mercato del *compact disc*, supporto digitale che prenderà il posto delle tecnologie analogiche, continuando la rivoluzione della *musica condivisa*. L'ascolto del disco vinile era caratterizzato dal fruscio di fondo, effetto del trascinarsi della puntina del giradischi. Il contatto finisco tra la puntina e i solchi del vinile restituiva quell'inconfondibile suono di sottofondo che era parte integrante dell'ascolto musicale.¹¹¹

Per decenni, il disco in vinile aveva offerto ai *fan* la possibilità di accompagnare l'ascolto della musica con immagini fotografiche, illustrazioni e testi delle canzoni, impresse sulla custodia del disco stesso, elementi che andavano a costituire l'universo grafico e culturale del prodotto musicale, che è costretto a cambiare e a modificarsi in funzione delle dimensioni della copertina del CD.¹¹² Proprio da questo deriva la scelta di limitare la quantità grafica e testuale delle informazioni che, con l'ascesa dei successivi dispositivi tecnologici, si è ridotta ulteriormente, diventando solo marginale. L'avvento dei formati digitali, come l'mp3 e iPod, ha mandato rapidamente in pensione i vecchi nastri magnetici e la diffusione dei nuovi media ha permesso la produzione di una musica sempre più liquida, ovvero un flusso di informazioni immateriale.

Inoltre, lo sviluppo di sistemi informatici sempre più complessi nelle funzioni ma sempre più facili da usare fornisce ai fruitori di musica la possibilità di personalizzare sempre di più il proprio ascolto.¹¹³

¹⁰⁹ Ivi, p. 145.

¹¹⁰ Ivi, p. 156.

¹¹¹ Ivi, p. 157.

¹¹² Ivi, p. 158.

¹¹³ Ivi, p. 159.

Un ultimo accenno spetta alla rete, il Web che ha portato la diffusione della musica riprodotta a livello planetario. Tutto si può trovare “navigando”, e in maniera lecita, o talvolta anche illecita, la musica circola in ogni direzione grazie dall’introduzione di sistemi di compressione che hanno favorito la trasmissione dei brani musicali attraverso le sottili linee telefoniche o la fibra ottica.¹¹⁴ In sostanza, la tecnologia digitale influenza e propone nuove prospettive di realizzazione e di fruizione del prodotto musicale, determinando, dunque, inedite opportunità creative. Il processo tecnologico non solo modifica la distribuzione, la funzione e il significato di opere già esistenti, ma stimola anche nuove tecniche artistiche, nuovi modi produttivi e nuove relazioni sociali, spostando l'arte dall'ambito della contemplazione rituale o disinteressata al contesto della vita quotidiana.¹¹⁵

3. Emiliano Rizzi: Dj e Dj producer.

La figura del *disc-jockey* nasce durante la seconda guerra mondiale in Europa, in concomitanza con l'apertura di nuovi spazi da ballo inaugurati dai francesi, le *discotheques*.¹¹⁶ Questo coincide con i primi esperimenti radiofonici, nel momento in cui i pionieri delle trasmissioni via radio collegavano giradischi a trasmettitori.¹¹⁷

Era considerato un professionista dell'intrattenimento il cui compito è di selezionare brani musicali di vario genere, attraverso un impianto di amplificazione e al quale è collegata la *consolle*.

Attraverso la *consolle*, con la tecnica del mixaggio, è possibile unire in sequenza più tracce provenienti da diversi supporti sonori, come il disco in vinile, anche se oggi è poco usato. Il mixaggio si basa fundamentalmente sull'allineamento dei battiti per minuti (bpm) fra due brani diversi. Per eseguire questa operazione, il *dj* aumenta o diminuisce in cuffia la velocità del disco in fase di pre-ascolto.

Il primo che utilizzò questa tecnica fu Francis Grasso, *Dj* americano degli anni Settanta.¹¹⁸ La regola consiste nel collegare due brani in battuta, e tale battuta è determinata dal conteggio di 32 battiti del brano.¹¹⁹

Importante è ricordare la differenza tra *Dj* e *Dj Producer*: il *Dj* miscela la musica, non crea nulla. Colui che ‘crea’ in un certo senso musica è il *Dj Producer*, che molto spesso collabora con il *Dj*. Emiliano Rizzi, *alias* Keller, realizza, arrangia ed riproduce brani musicali tramite strumentazione di tipo elettronico e, quasi sempre, un computer, spesso senza alcun utilizzo di strumenti musicali, ma ricorrendo solo a tecnologie virtuali e digitali.¹²⁰

¹¹⁴ <http://www3.unisi.it/ricerca/prog/musica/sapere/diffusione.htm>.

¹¹⁵ Savonardo, *Sociologia della musica*, cit., p. 160.

¹¹⁶ Ivi, p. 154.

¹¹⁷ <https://www.adjteam.it/blog/le-origini-del-disk-jockey/>.

¹¹⁸ <https://repozytorium.bg.ug.edu.pl/info/article/UOG7fe7d5d07dd84dbe85cc158c82c8f478/>.

¹¹⁹ <https://claudiomeloni.it/guida-al-mixaggio-audio-per-principianti/>.

¹²⁰ <https://nam.it/news-e-blog/un-grande-producer-si-differenzia-un-suono-originale-intervista-francesco-siliotto->

L'era del bit (culture digitali, new media e Web) ha favorito lo sviluppo di ciò che l'elettronica aveva inserito nella musica attraverso il sintetizzatore e, successivamente il campionatore: un computer che converte il suono in numeri. Quest'ultimo è stato il protagonista della produzione musicale negli anni Novanta, caratterizzando le sonorità di fine Millennio.¹²¹ All'inizio veniva utilizzato principalmente come uno strumento che serviva a copiare segmenti di musica pre-registrata, poi suonati su una tastiera nella tonalità a scansione ritmica desiderata.

Attraverso tale operazione, il suono viene convertito in dati digitali e le informazioni possono essere facilmente riorganizzate. Ciò comporta la possibilità di modificare la fonte fino a renderla irriconoscibile.¹²²

«La nuova musica elettronica si nutre di brevissimi frammenti sonori che vengono rubati, ovvero campionati da dischi già registrati, decontestualizzati e poi risuonati, creando inediti prodotti musicali, [...] anche con l'ausilio di particolari *software* di diversa natura e un semplice pc, oggi è possibile manipolare i frammenti di un file, estrapolarli dal testo musicale di appartenenza e, attraverso serie di copia e incolla, riposizionarli all'interno di nuovi prodotti sonori».¹²³

La maggior parte di tali *software* rende già disponibili brevi sound, campioni sonori digitali di pochi secondi che l'utente può montare e rimontare all'infinito.¹²⁴

Keller, come detto in precedenza, nel 1998 grazie a Sisco ha avuto la possibilità di avere i primi approcci con la produzione di brani. All'inizio non esistevano programmi specializzati per fare musica, si lavorava con un computer Atari: un riferimento per chi voleva iniziare a familiarizzare con la tecnologia digitale, e insieme si usavano dei campionatori, ossia degli strumenti musicali elettronici in grado di acquisire suoni in formato digitale.

Da lì a poco sono usciti vari programmi per la creazione di brani musicali, tra cui *Cubase* uno dei primi utilizzati da Rizzi.

“Cubase è un software che consente di registrare e produrre brani musicali in formati diversi, realizzato in Germania nel 1989 da Steinberg; appartiene alla famiglia dei Sequencer audio-midi, ovvero programmi capaci di gestire l'esecuzione e la registrazione di più tracce audio e midi contemporaneamente. È uno fra i sequencer

producer-fonico/.

¹²¹ Savonardo, *Sociologia della musica*, cit., p. 160.

¹²² Ibidem.

¹²³ Ibidem.

¹²⁴ <https://www.letture.org/pop-music-media-e-culture-giovanili-dalla-beat-revolution-alla-bit-generation-lello-savonardo>

più comunemente usati per le applicazioni audio su piattaforma Windows.”¹²⁵

La funzione principale del software è quella di creare brani musicali, attraverso l'utilizzo di sessioni multitraccia, con tracce audio e MIDI. Cubase supporta la tecnologia VST (prodotta da Steinberg) in base alla quale si possono utilizzare i *plug in*: strumenti virtuali (sintetizzatori, effettistica, eccetera) con i quali poter registrare o elaborare una traccia audio o MIDI (che poi solitamente viene trasformata in audio in fase finale).¹²⁶

Tale programma dava la possibilità di avere gestione completa dei file audio presenti nel computer, la manipolazione dei suoni, l'uso di effetti sonori, l'esportazione in diversi formati.

Dopo qualche mese alla lavorazioni di alcuni brani Tommaso Vianello ha dato la possibilità di far conoscere a Keller, a Sisco e Mauro Ferrucci il quale ha dato la possibilità di far uscire alcuni pezzi con la sua casa discografica *Airplane! Records*.

Da questo momento in poi, dopo una serie di produzioni, sono arrivate anche le prime richieste di alcuni remix già citati in precedenza.

Secondo il pensiero di Emiliano Rizzi “più tecnologia hai e meno creatività tendi ad avere”. Egli afferma che l'epoca degli anni Novanta ha prodotto le più grandi *hit dance* della storia, grazie ai produttori di quegli anni che con pochi suoni creavano delle *hit* che ancora ad oggi sentiamo.

3.1 Emiliano Rizzi alias Keller – Barbara Tucker & Plaster Hands – Follow Me.

Barbara Tucker, considerata una delle voci più rappresentative da vent'anni a questa parte, vanta ormai un posto di grande importanza nella musica house: canzoni come *Beautiful People*, *I Get Lifted*, *Stay Together* o *Stop Playing With My Mind* sono ormai leggende continuando ad essere brani di riferimento per molti DJ al mondo.¹²⁷

Il progetto di Plaster Hands (un team di produttori composto da Emiliano Rizzi, Mauro Ferrucci e Tommaso Vianello) con Barbara Tucker *Follow Me* è iniziato qualche anno fa per poi essere fermato a causa della morte del fondatore dell'etichetta, Erick Morillo, anch'egli produttore discografico.

Nel frattempo è scoppiata la pandemia di Covid-19 e l'etichetta di Morillo è stata assorbita dall'Armada Music, specializzata in musica *dance*: dopo tre anni il lavoro è stato ripreso e modificato ulteriormente rispetto al lavoro iniziale.

Com'è iniziato il progetto? Per quanto riguarda la produzione digitale-elettronica, non c'è un modo meccanico per iniziare. Si potrebbe partire da un suono, da un'idea, da un campione, anche detto

¹²⁵ <https://allaboutmusic.altervista.org/cubase-cose-come-funziona/>.

¹²⁶ <https://allaboutmusic.altervista.org/cubase-cose-come-funziona/>

¹²⁷ <http://www.radiolucethia.com/sito/barbara-tucker.html>.

sample, oppure prendere una sezione di una canzone già esistente e costruirci un progetto nuovo. Inizialmente, il progetto è partito dalla selezione di un *sample*. Il brano originale (*L.O.V.E Got a Hold on Me*) è di Demis Roussos, artista anni degli anni Settanta. Questa scelta è stata spinta dal desiderio di partire da un ‘gusto’ anni Settanta per trasformarlo nel modo più moderno possibile. Attraverso *Logic*, un software di produzione editing audio, si è creato tutto il progetto.

Si è creata la ritmica e poi la parte strumentale attraverso il *sample* in DO minore, con la chitarra recuperata da un file audio (esistono, infatti, delle librerie musicali da dove poter prendere il suono desiderato), il pianoforte e il violino creati attraverso i *synth*, di cui si parlerà più nello specifico in seguito. Il basso è stato riprodotto con un *VST*, uno strumento virtuale che riproduce il suono degli strumenti musicali. I *VST* sono dei programmi che si dividono principalmente in due categorie, i Processori e i Virtual Instruments.

I Processori sono quei Plugins che vanno ad agire su una sorgente sonora già registrata. La loro azione può essere quella di controllare la dinamica (compressori e limiter), di creare effetti di spazializzazione o modulazioni del suono o ancora di inserire distorsioni, saturazioni e altre modificazioni della forma d'onda. I Virtual Instruments, invece, generano il suono. I virtual *instruments* possono emulare il suono di strumenti reali (batteria, basso, chitarra, pianoforte, violino ecc).

Conclusa la versione strumentale, l'intero progetto è stato inviato a Barbara Tucker, la quale da questa prima parte musicale ha costruito il canto.

Sono stati inoltre utilizzati degli effetti per dare risalto allo sviluppo del brano, in questo caso prima del ritornello, per dare ad esso maggiore slancio.

Proviamo a considerare il progetto suddiviso in sei livelli: la voce della cantante, la parte strumentale, il basso, un gruppo creato dal *sample* originale, la ritmica, e un gruppo per la cassa (kick). Tutto ciò viene creato per l'ultima fase che viene fatta in post-produzione, cioè il mix e mastering.

Quest'ultima è una fase importante nella post-produzione audio. Lo scopo del mastering è quello di bilanciare gli elementi sonori di un mix stereo e ottimizzare la riproduzione attraverso tutti i sistemi e formati multimediali. Tradizionalmente, il mastering viene fatto usando strumenti di equalizzazione,¹²⁸ compressione,¹²⁹ limiter¹³⁰ e rinforzo stereo.¹³¹

¹²⁸ <https://blog.landr.com/it/tutto-quello-che-i-musicisti-devono-sapere-riguardo-leq/>.

¹²⁹ <https://fabiocasamento.com/compressore-utilizzarlo-efficacemente-5-plugin-legendari/>.

¹³⁰ <https://ledgernote.com/columns/mixing-mastering/what-is-a-limiter/>.

¹³¹ <https://www.landr.com/it/cosa-e-il-mastering>

3.2 Matteo Volpato e Nicola Babolin *alias* yofellas – Lost on You.

Matteo Volpato e il socio Nicola Babolin, in arte chiamati yofellas, sono un duo di produttori e *dj*, tra i pochi italiani ad essere stati nominati ai Grammy Awards. Questo prestigioso riconoscimento è arrivato nel 2015 grazie a *Falling Out*, canzone composta in collaborazione con Danny Losito, cantante dei Double Dee, altro duo italiano affermatosi a livello mondiale negli anni Novanta grazie a *Found Love*, loro hit di riferimento.

In questo caso prendiamo in analisi il lavoro svolto da yofellas sul brano *Lost on You*, del 2019, una produzione affidata a loro da Mauro Ferrucci, Tommy Vee e Keller, con testo scritto e interpretato da un bravo cantautore di Los Angeles. Uscita sotto l'etichetta discografica inglese *Front of Records*, ha raggiunto la *TOP10 CLUB* nella classifica del Regno Unito.

Per la creazione di questo progetto si è usato FL Studio, un software di produzione ed editing audio, che permette la lavorazione dei suoni tramite la riproduzione digitale di strumenti e suoni realmente esistenti (sintetizzatori, strumenti a corda, strumenti a fiato, ecc).

Come tutte le canzoni anche questa è suddivisa in due parti, ovvero la parte ritmica e la parte melodica. La parte ritmica, nel linguaggio tecnico *beat*, non è altro che l'insieme di tutti gli strumenti a percussione che determinano il ritmo di un brano.

Gli elementi che possono comporre il *beat* sono molti. Fondamentali sono il *Kick* (che può rappresentare la grancassa della batteria), il *Clap* (battito di mani), il *ride* (un piatto), gli *hi-hat* (una coppia di piatti, tecnicamente chiamati anche "charleston").

Possiamo pertanto affermare che il *beat* è l'insieme dei suoni riprodotti simultaneamente da una batteria.

La parte melodica è composta da tutti gli strumenti che possono creare melodia in maniera espressiva, appunto. In questo caso sono stati utilizzati diversi strumenti. Troviamo un basso, un pianoforte, una chitarra elettrica, una marimba e diversi sintetizzatori.

Dovendo inizialmente essere un remix (il remix è risultato della modifica di un prodotto mediale attraverso l'aggiunta, la rimozione o il cambiamento di una o più delle sue parti¹³²), per produrre questa canzone i ragazzi sono partiti analizzando il file vocale la cui stesura era composta da due strofe, tre ritornelli e uno special. Da qui si è deciso come creare la parte strumentale.

La stesura della parte strumentale: Il brano inizia con il pianoforte che anticipa quelli che saranno gli accordi principali della canzone e un kick a scomparsa, che accenna quella che sarà la velocità della canzone (bpm).

Nella prima strofa troviamo la voce, il basso e alcuni synth che riproducono gli accordi introdotti in

¹³² <https://www.garzantilinguistica.it/ricerca/?q=remix>

precedenza dal pianoforte.

All'arrivo del primo ritornello si nota un crescendo sia della parte ritmica, grazie all'aggiunta di numerose percussioni, sia della parte melodica.

La melodia nella seconda strofa si differenzia dalla prima per l'utilizzo di un arpeggio composto da una grintosa chitarra elettrica che accompagna la voce fino all'arrivo del secondo ritornello, rinvigorito rispetto al primo dall'aggiunta di un suono nuovo synth che risalta sugli altri.

Nel *breakdown* o special il basso e pochi altri synth fanno da sfondo ai vocalizzi del cantante.

Giunti all'ultimo ritornello, il synth che risaltava sugli altri nel secondo, grazie ad una diversa equalizzazione di alte frequenze, sarà sonoramente più "aperto", e creerà una perfetta alchimia tra parte ritmica e parte melodica.

Gli ultimi secondi del brano ci fanno notare la presenza di una texture che ci ha accompagnato nelle varie fasi del brano. Le texture sono generalmente composte da synth e/o da campioni (file o parti di altre canzoni già esistenti).

La stesura della parte vocale: La stesura di questo brano parte da un'intro strumentale, dove l'ascoltatore può immaginare in pochi secondi il contesto in cui si trova.

Seconda strofa e secondo ritornello portano successivamente allo special, una parte un po' a sé della canzone rispetto a quello che è lo schema principale, soprattutto sotto l'aspetto armonico e melodico.

Il terzo e ultimo ritornello non ha la parte vocale; melodia e ritmo la fanno da padrone.

La struttura vocale del brano è composta dalla parte principale (lead) e da diverse armonizzazioni, ottenute facendo registrare allo stesso cantante diversi file separati per ogni singola parte del brano, cambiandone talvolta la tonalità e la melodia.

I suoni utilizzati sono stati: il basso, in questo caso non troppo "pesante", con un suono pieno e deciso, diversi Synth, alcuni pad per un suono dolce utilizzato come "legante", che faccia da sottofondo al brano, una marimba utilizzata per dare un effetto frenetico alla parte melodica.

CONCLUSIONI

Per concludere questo elaborato è necessario riepilogare le parti fondamentali che lo compongono.

Si è partiti nel primo capitolo fornendo un'introduzione della storia della radio italiana, per poi parlare dei tipi di programmazione radiofoniche: europea e americana.

Nel secondo capitolo ci si è occupati della nascita della sociologia della musica, offrendo una breve introduzione generale sul concetto di sociologia della musica. Si è preso in riferimento il breve saggio di Max Weber, *I fondamenti razionali e sociologici della musica*, dove egli analizza il contesto della musica moderna occidentale e il sistema armonico-tonale, tentando di ricostruire il suo sviluppo. Nel secondo paragrafo si è parlato della sociologia della musica in Theodor Wiesengrund Adorno, le cui ricerche sulla musica ruotano intorno a un problema specifico: la frattura fra arte e società. Per concludere si è preso in esame il libro *La distinzione. Critica sociale del gusto* del sociologo Pierre Bourdieu.

Nel terzo capitolo, sono centrali l'analisi del palinsesto di radio StereoCittà, il ruolo di Emiliano Rizzi, *alias* Keller, come programmatore musicale e il cambiamento che ha portato nella radio di StereoCittà. Si trattano poi i cambiamenti avvenuti con la nascita di nuovi dispositivi che hanno permesso la riproduzione musicale.

In conclusione l'ultimo capitolo analizza, attraverso Emiliano Rizzi, la figura del *dj producer* e *disc-jockey*, e sono state prese in analisi due produzioni digitali di Emiliano Rizzi e i suoi soci con *Follow me* insieme a Barbara Tucker, e il duo yofellas, con *Lost on You*.

In conclusione, con questo elaborato si è analizzata e scandagliata nello specifico l'importanza di un programmatore musicale all'interno di una radio, senza il quale questa non riuscirebbe a progredire al meglio. Allo stesso modo, la presenza di un direttore artistico è essenziale per la ottimale realizzazione di un prodotto radiofonico fruibile dalla collettività. Assieme queste due figure riescono a creare un palinsesto innovativo, che nel caso di StereoCittà ha portato alla ri-nascita di una radio ora accessibile a un pubblico appartenente a categorie apparentemente lontane l'una dall'altra, ma che condividono la stessa passione per la musica e riescono a trovare un punto d'incontro proprio nella StereoCittà di Emiliano Rizzi, Tommaso Vianello e Massimo Righetto.

BIBLIOGRAFIA

- T. Bonini, *La radio in Italia. Storia, mercati, formati, pubblici, tecnologia*, Roma, Carocci, 2013.
- P. Bourdieu, *La distinzione. Critica sociale del gusto*, Bologna, Il Mulino, 1983.
- F. Monteleone, *Storia della radio e della televisione in Italia*, Venezia, Marsilio, 2021.
- M. Perrotta, *Fare Radio. Formati, programmi e strategie per la radiofonia digitale*, Roma, Audino, 2017.
- P. Prato, *Suoni in Scatola. Sociologia della musica registrata: dal fonografo a internet*, Genova, Costa & Nolan, 1999.
- L. Savonardo, *Sociologia della Musica. La costruzione Sociale del Suono dalle Tribù al Digitale*, Torino, Utet Università, 2010.

SITOGRAFIA

Adj Team, in <https://www.adjteam.it/blog/le-origini-del-disk-jokey/>, 17 febbraio 2018.

ClassicCult, in <https://www.classicult.it/introduzione-alla-sociologia-della-musica-di-theodor-w-adorno/>, 9 maggio 2021.

Claudiomeloni.it Home Recording e Produzione Musicale, in <https://claudiomeloni.it/guida-al-mixaggio-audio-per-principianti/>, 22 gennaio 2018.

Encyclopedia.com, in <https://www.encyclopedia.com/arts/dictionaries-thesauruses-pictures-and-press-releases/kroyer-theodor>, S. d.

Eroica Fenice, in <https://www.eroicafenice.com/musica/gruppi-anni-80/>, 7 febbraio 2019.

FabioCasamento.com, in <https://fabiocasamento.com/compressore-utilizzarlo-efficacemente-5-plugin-leggendari/>, S. d.

History Nebraska, in History Nebraska Blog, <https://history.nebraska.gov/blog/todd-storz-radio-new-era>, S. d.

Il gioco del silenzio, in <https://ilgiocodelsilenzio.wordpress.com/2011/10/20/che-cosa-significare-musica-per-i-giovani-di-oggi/>, 20 ottobre 2011.

Il magazine sul mondo della voce, in <https://www.voci.fm/speciali/1910-radio-regista-fonico-postproduzione.html>, S. d.

Introduzione Online al pensiero e alle pratiche della musica, in <http://www3.unisi.it/ricerca/prog/musica/sapere/diffusione.htm>, S. d.

Knowledge Base of the University of Gdansk, in <https://repozytorium.bg.ug.edu.pl/info/article/UOG7fe7d5d07dd84dbe85cc158c82c8f478/>, S. d.

l'Ottavo in <https://www.lottavo.it/2020/07/max-weber-la-musica-come-componente-importante->

della-societa/, 8 luglio 2020.

La scuola fa notizia, in <https://lascuolafanotizia.it/2020/02/11/la-musica-di-ieri-e-di-oggi-tra-arte-e-business/>, 11 febbraio 2020.

Landr, in <https://blog.landr.com/it/>, 7 agosto 2017.

Landr, in <https://www.landr.com/it/cosa-e-il-mastering>, S. d.

Ledger note, in <https://ledgernote.com>, 22 agosto 2021.

Lecture. Org, in <https://www.lecture.org/pop-music-media-e-culture-giovanili-dalla-beat-revolution-alla-bit-generation-lello-savonardo>, S. d.

Musicologia, in <https://www.musicologica.it/sociologia-della-musica/>, 8 maggio 2020.

Nam. Il tuo futuro nella Musica, in <https://nam.it/news-e-blog/un-grande-producer-si-differenzia-un-suono-originale-intervista-francesco-siliotto-producer-fonico/>, S. d.

Radiospeaker, in <https://www.radiospeaker.it/blog/musica-radio/>, 7 maggio 2022.

Rete Toscana Classica, in <https://www.retetoscanaclassica.it/dicono-di-noi/ruolo-della-radio-nella-divulgazione-della-musica-darte/>, 4 febbraio 2010.

Treccani, in https://www.treccani.it/enciclopedia/costanzo-ciano_%28Dizionario-Biografico%29/, 1981.

in https://www.treccani.it/enciclopedia/marxismo_%28Enciclopedia-delle-scienze-sociali%29/, S. d.

in <https://www.treccani.it/enciclopedia/max-weber/>, S. d.

in https://www.treccani.it/enciclopedia/roberto-forges-davanzati_%28Dizionario-Biografico%29/, 1997.

in <https://www.treccani.it/enciclopedia/theodor-wiesengrund-adorno/>, S.d.