

// FRA MUSICA E CONTROCULTURA.  
LA STORIA DAL MONDO ALL'ITALIA//

-----  
FRA MUSICA AND COUNTERCULTURE. THE HISTORY OF THE WORLD TO ITALY  
FECHA DE RECEPCIÓN: 22/11/2012 // FECHA DE ACEPTACIÓN: 10/05/2013

PAOLA DELFINO  
UNIVERSITÉ DE STRASBOURG  
paolad@numericable.fr

///

PAROLE CHIAVE: Musica underground, Controcultura, Relazione storica, Contestazione, Società e musica.

RIASSUNTO: Dalla fine degli anni Cinquanta il rapporto fra musica e società è stato un rapporto portato avanti da una nascente categoria generazionale, i giovani. La musica diviene così un grande fenomeno commerciale. Parallelamente, però, i gruppi contro-culturali - sempre presenti nella storia sociale di qualsiasi epoca - cominciarono ad aggregarsi nel 'Movement'. Come una rete, la contestazione attraversò il mondo e trovò il mezzo per mostrarsi ed esprimersi: l'arte. La musica soprattutto affiancò la controcultura. Generi nuovi, al di fuori dei circuiti convenzionali, rivendicavano indipendenza creativa. Questo incontro fra musica e cultura underground racconta, storicamente e sociologicamente, un pezzo di storia: dal mondo all'Italia.

KEYWORDS: Underground music, Counterculture, Historical relationship, Protest, Society and music.

ABSTRACT: From the late 50's the relationship between music and society was supported by a new generation category, the teen agers. Thus, the music becomes a marketable product. At the same time, however, the counter-cultural groups - always present in the social history of any age - began to join in the 'Movement'. As a network, the protest across the world and found a way to show and express: the art. Thus, the music supported the counterculture. New genres, outside of conventional circuits,

claimed creative independence. This meeting between music and underground culture says, historically and sociologically, a piece of history: from the world to Italy.

///

## Una cultura contro: le origini

Tracciare la storia di una cultura contro significa certamente dare una definizione del termine controcultura analizzando quello che nella pratica è avvenuto socialmente.

Risaliamo ai primi anni Sessanta, da quel momento la parola ‘controcultura’ o meglio underground cominciò a diffondersi grazie alla nuova subcultura giovanile, che dagli Stati Uniti avanzava anche nel resto del mondo. L’underground - e tutti i suoi prodotti culturali e sociali - divenne sinonimo di quella particolare sensibilità che dagli anni Cinquanta in poi aveva caratterizzato il sistema sociale assumendo negli anni Sessanta il nome di beat culture, una cultura alternativa a quella ufficiale, una contro-cultura appunto.

La controcultura diviene dunque espressione di uno stato d’animo non sovrastrutturato, insofferente di fronte alla banalità e sensibile alle vicende del mondo esterno.. Per mondo esterno negli anni Cinquanta s’intende: la guerra fredda, il ricordo terrificante di Hiroshima e per contro una progressiva stabilità economica che tende a mascherare il vuoto sociale, insieme all’estendersi di quelle aree dove la povertà è endemica; la mancanza di un vero universo giovanile di cui la guerra aveva fortemente ostacolato la nascita, favorendo, invece, lo sviluppo tecnologico e mass mediatico; l’isolamento individuale - dovuto all’esperimento democratico Usa - e la conseguente sfiducia nella classe politica. Il ghetto diviene, così, un luogo fisico e metafisico per l’artista in cerca di una frontiera e per chi, carico di una rabbia distruttiva, aspira a una società diversa. Chiudersi dentro i confini del ghetto è una forma di protesta, il rifiuto di tutto ciò che ne resta fuori. Norman Mailer parla di “esistenzialista americano”, cioè chi sin dall’adolescenza è costretto a riconoscere che la condizione umana è quella di vivere sotto la minaccia incessante della morte, che sia lo Stato a renderla vicina (attraverso la guerra) o il conformismo, soffocante ogni istinto di rivolta e di creazione. Di fronte a questa situazione l’unica risposta vitale è vivere accettando i termini della morte stessa: il pericolo immediato, l’estraniamento dalla società, la scelta di una vita nomade e ribelle.

Lo hipster è colui che incarna questa figura delineata da Mailer, il “negro bianco” che cerca di assimilare “la pericolosità di una vita vissuta sempre al presente” (Teodori, 1970: 17) che significa apoliticità, violenza, rifiuto di ogni categoria o giudizio morale. Accanto a lui si pone il beatnik, l’intellettuale che pensa di riuscire a far sentire la propria voce in modo poetico-esistenziale piuttosto che politico e si rifugia, alla ricerca di nuove verità, nel misticismo delle filosofie orientali, nel sesso, nella marijuana. Mentre lo hipster si estingue nella sua stessa violenza, il beatnik sopravvive, divenendo simbolo e materializzazione della protesta stessa.

Ritorniamo indietro. Siamo negli Stati Uniti all’inizio degli anni Sessanta: gli studenti bianchi e neri insieme per la desegregazione, i Freedom Riders, i boicottaggi guidati da Martin Luther King, la nascita delle organizzazioni studentesche di sinistra e la ricerca confusa di una politica chiara e non razziale. Così l’underground costituisce un aspetto specifico del dissenso interno, un dissenso condotto con le armi della non-violenza e della non partecipazione, della rivoluzione e della liberazione psicologico-

individuale, della non accettazione della società e della voglia di costruire un mondo nuovo e diverso.

Intanto dall'America la protesta si estende anche in Europa. In Francia la rivolta studentesca insiste sulle contro-strutture da opporre alla società ufficiale, i situazionisti e tutti gli studenti aderenti a questo movimento esprimono l'esigenza dell'azione sovversiva come unica via per preparare un'epoca rivoluzionaria. A Berlino il sociologo e attivista marxista tedesco, Alfred Willi Rudi Dutschke, a quel tempo leader della SDS, il movimento studentesco tedesco, parla di scienza sovversiva e auspica l'allargamento del campo antiautoritario, che possa minare il sistema dalle basi, divenendo una vera organizzazione. In Italia gli anni del miracolo economico faranno nascere una nuova categoria generazionale con potere d'acquisto, i giovani. In particolar modo attraverso la musica (sono questi gli anni del boom del mercato discografico italiano) i ragazzi scoprono il beat e tutto ciò di cui il termine si carica; inizia così anche qui la contestazione: la sua prima vittima lo studente universitario Paolo Rossi. Il giovane muore il 27 aprile 1966 a Roma, cadendo dalla scalinata d'accesso della Facoltà di Lettere dell'Università La Sapienza, dopo essere stato colpito ferocemente da un gruppo di estrema destra. L'episodio diventa storico e letterario grazie ai versi dedicategli dalla scrittrice Elsa Morante in La canzone degli F.P. e degli I.M. (sigle di Felici Pochi e Infelici Molti):

E voi mi dovete scusare, I.M. dell'Universo/se, quale omaggio finale alla mia patria italiana, dedicherò questo verso/alla nuova Storia Romana./La voce uccisa del ragazzino/Rossi Paolo studente universitario (F.P. predestinato)/che uscì per affrontare con il suo corpo fresco e disarmato/l'osceno mostro adulto nato dalla copula del Führer col Duce/(campioni ideali dei bravi capifamiglia I.M.)/e là cadde morto/nell'aprile dell'anno 1966 (Morante, 1968: 135).

I ragazzi cominciano a riunirsi in gruppo, vere e proprie tribù: capelloni, beat, provo e gammler, tra manifestazioni e stampe di fogli underground (da ricordare Mondo beat). Tutti loro tentavano di opporsi pacificamente all'intervento americano in Vietnam e a portare un po' di 'nuovo' nell'Italia benpensante. Questo è il clima in cui termina il 1966. L'anno successivo comincia all'insegna dell'agitazione negli atenei.

A Pisa gli studenti occupano l'università e si costituiscono in fronte autonomo, formulando una serie di richieste che passeranno alla storia con il nome di Tesi della Sapienza.

A Roma il nuovo gruppo provo, Roma I, promuove una serie di azioni culminate con la protesta per l'arrivo del premier laburista inglese Harold Wilson. Partendo da qui i nuovi provo propongono un comportamento permanente di decostruzione culturale, tesa a ostacolare il dominio economico e a supportare invece un concetto di libertà estremo e lontano da ogni tipo d'interesse materiale, un concetto d'ispirazione marxista: "di fatto il regno della libertà comincia soltanto là dove cessa il lavoro determinato dalla necessità e dalla finalità esterna; si trova quindi per sua natura oltre la sfera della produzione materiale vera e propria" (Marx, 1974: 933).

In sintonia con gli amici romani continua ad agire l'Onda Verde a Milano. Onda Verde distribuisce, insieme ai beat, dei manifesti che chiedono la completa revisione della legislazione in materia di minorenni, l'abolizione di diffide e fogli di via, la libertà di divorzio, il disarmo della polizia, la fine del servizio militare obbligatorio. A queste iniziative politiche si aggiungono quelle creative: i reading di poesia, ma soprattutto le

manifestazioni-spettacolo, altresì dette happening. Sulla scia degli insegnamenti provenienti da New York da parte dell'artista Allan Kaprow e dell'ideatore del primo happening, il compositore John Cage, gli aderenti all'Onda Verde presero a passeggiare tutti i giorni a ore fisse nel centro di Milano indossando palandrane trasparenti sotto le quali si notavano e si potevano leggere scritte dal contenuto provocatorio e ironico. Sulla base, poi, dei suggerimenti di Allen Ginsberg - il quale nel 1965 aveva presentato alla discussione aperta del Berkley Vietnam Day Committee il 'fumetto del teatro di strada' - l'Onda Verde, per protestare, sempre contro la guerra in Vietnam, organizza il 6 maggio 1967 un corteo funebre, con bare bianche e catene, un genere di spettacolo, quello del falso funerale, ricorrente in tutta la storia delle avanguardie. Nel caso del gruppo provo milanese, però, la performance risente prevalentemente delle influenze del nuovo teatro proveniente d'oltreoceano (Il Living Theatre di Judith Malina e Julian Beck e l'Open Theatre di Joseph Chaikin) e del gruppo americano Bread and Puppet, che con intenti di educazione civile per la massa esibisce per strada i suoi enormi pupazzi di cartapesta. Il 1967 è anche l'anno del primo esempio italiano di 'teatro guerriglia', cioè un teatro attivista, portavoce d'idee politiche sovversive. È il 25 marzo quando il Dioniso Club di Roma porta in piazza Il rito laico beat dei sepolcri: un rituale itinerante con tre stazioni e un corteo. Da questo momento l'arte, prevalentemente l'happening e la performing art saranno un'altra forma pacifica di prendere decise posizioni sociali e politiche.

Intanto a Roma proseguono le iniziative dei provo con l'appoggio del partito radicale. Dati questi aiuti le loro manifestazioni s'intensificano e portano all'arresto del leader, Andrea Valcarengi, sorpreso a distribuire un volantino ritenuto sovversivo e offensivo dalle forze dell'ordine: "W l'esercito/W l'esercito/Nel Vietnam i militari/massacrano il popolo vietnamita/W l'esercito/In Grecia i militari/ incarcerano migliaia di cittadini/W l'esercito/e dunque e sempre/W L'ESERCITO/I provo/dell'Onda Verde" (Echaurren e Salaris, 1999: 43), questo era il testo. Nonostante l'arresto, l'attività dei provo non si ferma, ma un altro duro colpo per tutto il movimento contro-culturale sarà inferto da una seconda cattura. Questa volta il nome è molto più importante, è quello di un poeta, scrittore, artista, vate della beat generation, Allen Ginsberg. Arrivato in Italia a luglio per partecipare all'annuale Festival di Spoleto viene messo in carcere accusato di aver declamato parole considerate all'epoca ancora oscene. Ginsberg sarà subito rilasciato, ma in quella stessa estate l'area provo e beat entra in crisi, il movimento elabora la Carta di Valfurva nella quale dichiara: "la morte del movimento beat-provo è solo un gradino positivo nell'escalation del potere giovanile: la rivolta dei giovani non può essere incrementata dalle manovre ufficiali e poliziesche" (Simonetti, 1997: 180).

Non una caduta, dunque, ma solo un cambiamento di rotta, dalle strade la rivolta si sposta nelle varie istituzioni scolastiche. Nelle università la protesta parte da Trento: in primo piano giovani leader quali Renato Curcio, Marco Boato, Mauro Rostagno. Si dà così inizio a occupazioni bianche, contro-elezioni, corsi autogestiti, ma soprattutto si abbandona il confronto con le strutture scolastiche per modificarle dall'interno, si sente il bisogno di scontrarsi con l'università stessa poiché rappresentante di un sapere autoritario e conformista da rovesciare.

Tutto questo avveniva in Italia ma era certamente figlio delle esperienze londinesi, berlinesi e americane delle 'controuniversità', nate già nella prima metà degli anni Sessanta. Università libere, strettamente collegate con le altre iniziative

rivoluzionarie, politicizzate e vicine a una concezione nuova di cultura che tenta di far conoscere ciò che dalle università ufficiali viene invece trascurato (dalla musica al sesso, dalla religione alla psicologia, ecc.).

All'insegna delle rivolte studentesche si apre, in effetti, quel biennio caldo che segna la storia del mondo intero. Il maggio francese fu l'anticipazione del nuovo mondo. Come una vera bomba per sociologi e politici, i quali ritenevano che negli stati a capitalismo avanzato fosse quasi impossibile un tale fenomeno sovversivo dati gli incentivi materiali e le lacune ideologiche, il sistema cominciò a crollare. Le barricate, le occupazioni delle università a Nanterre e alla Sorbona mettono in scena le richieste e le opinioni dei giovani francesi:

La rivoluzione che sta avendo inizio porrà in questione non solo la società capitalista, ma la civiltà industriale. La società dei consumi deve morire di morte violenta. La società dell'estraneazione deve morire di morte violenta. Noi vogliamo un mondo completamente nuovo e originale. Noi rifiutiamo un mondo in cui la certezza di non morire di fame viene ripagata dal rischio di non morire di noia (Simonetti, 1997: 184).

Emerge, dunque, per la prima volta un altro bisogno. La libertà che si reclama è soprattutto quella di sciogliere l'immaginazione e la creatività individuale da troppo tempo represses: una rivoluzione antropologica, dove l'imagination au pouvoir diventa un grido di battaglia.

Tutto questo scatenò per contro una dura e violenta repressione da parte degli organi statali e delle forze dell'ordine, non solo a Parigi, ma anche nel resto d'Europa e in America, innescando un clima di terrore che riuscì a sovvertire quello che era il significato di legalità e illegalità da ambedue le parti: il sistema e il movimento contestatore. Per i sessantottini attaccare il sistema significava combattere la società industriale tutta - senza quasi distinzione capitalismo da socialismo -, attaccare e chiudere la bocca ai mass media, attaccare anche con molotov innescando una vera 'lotta armata'. La vecchia sinistra si sentiva distante da quella che si stava formando, una sinistra ormai troppo lontana dalla classe operaia e da ogni minoranza in lotta per problemi quotidiani e reali, piuttosto che per le tesi antropologico-individualiste di chi - grazie a una posizione economico-sociale privilegiata - non era costretto a fare i conti con qualsiasi lotta per la sopravvivenza.

Intanto lo scenario internazionale è scosso da vari eventi storici: il ferimento mortale di Robert Kennedy e l'assassinio di Martin Luther King, che innescano la rivolta dei neri nei ghetti delle metropoli americane; la strage dei manifestanti (studenti) in piazza da parte della polizia a Città del Messico, prima dell'inizio delle Olimpiadi, evento il quale fa sì che, giorni dopo, gli atleti Tommy Smith e John Carlos dal podio della premiazione salutino col pugno chiuso guantato, simbolo del Black Power.

Anche l'Italia non rimane indifferente a questa nuova forma di protesta anzi - a parte il fatto che ne viene fortemente investito, come al solito, il mondo dell'arte - cominciano a nascere le prime organizzazioni politiche dichiaratamente marxiste, leniniste, maoiste: UCI (Unione dei Comunisti Italiani), Avanguardia Operaia, Potere Operaio, Lotta Continua, Collettivo Politico Metropolitano. Continuano gli scontri a fuoco con la polizia fino ad arrivare ai tumulti nelle carceri e all'avvio della cosiddetta

‘strategia della tensione’ con i conseguenti attentati di matrice anarchica (alla Fiera e alla stazione di Milano per esempio) e scioperi e proteste nelle fabbriche.

Saranno anche gli anni di nascita di un rilevante e mondiale filone femminista che vede tra i suoi principi ispiratori la soppressione del maschio e di tutto quello che è ancora socialmente considerato il suo universo .

Nel decennio successivo il termine underground si associa più saldamente a quello di politica divenendo Movement. Il ‘movimento’ diventa il vero fronte del dissenso che abbandona l’idea hippies di pace e amore per abbracciare una vera lotta anarchica al sistema; al suo interno migliaia di collettivi con idee e strategie diverse si ritrovano insieme (fra questi la memoria deve certamente soffermarsi sul Black Panther Party, cioè quello che più di tutti spinse la fine di ogni filosofia della non violenza). In America le grandi masse di colore raggiunsero la maturazione politica, gli hippies divennero yippies e White Panthers, insieme s’invocò la rivoluzione. Fu come se al buonismo, a quell’idea di sovversione attraverso la creatività e il gioco, si contrapponesse una grande onda distruttrice e arrabbiata.

Questa rabbia invase anche il continente europeo. In Italia la violenza di piazza diventò il lato più vistoso ma, insieme a questo, fiorirono segni di mutamento esistenziale tale da cambiare per sempre il volto di una società. Alcuni gruppi seguivano la via della militanza oltranzista e spesso clandestina, altri si muovevano alla ricerca della propria identità attraverso nuove forme di coscienza e conoscenza.

Oltre a tutto questo uno degli elementi caratterizzanti del decennio è stato certamente la trasformazione dell’‘operaio-massa’ in ‘operaio sociale’, cioè l’uscita del proletario dalle fabbriche per impegnarsi nel sociale appunto, costruendo insieme ai giovani, alle donne e agli emarginati dei veri punti d’incontro alternativi all’interno dei quartieri. Questi luoghi alternativi sono prima di tutto i centri sociali, i quali fioriscono grazie alle massicce occupazioni di stabili (comunali o statali e il più delle volte in disuso). A fianco ai centri sociali le feste, grandi raduni contro-culturali (memorabile quella al Parco Lambro a Milano del giugno 1976) e le autoproduzioni, come forma di ribellione di fronte all’impossibilità economica delle masse popolari di accedere all’arte e alla cultura. Un concetto di autonomia che toccherà il culmine con il movimento del ‘77 e che fra individualismo e droga, fra il rumore delle armi e il confronto ‘militare’ con lo Stato costringerà al silenzio una creatività propulsiva di cui si potranno comunque ritrovare le tracce nei decenni successivi.

Gli anni Ottanta, per la verità, aprono solo apparentemente una stagione di distensione mondiale: iniziano i negoziati fra le due grandi superpotenze USA e URSS per il controllo e la riduzione dei missili strategici; l’Unione Sovietica si ritira dall’Afghanistan dopo otto anni di guerra; cadono i regimi comunisti nei paesi dell’est; viene abbattuto il 9 novembre 1989 il Muro di Berlino, simbolo della guerra fredda che da questo momento è considerata storicamente finita. In questo contesto si colloca ancora una volta l’Italia, vivendo un momento di sviluppo tecnologico, benessere e consumismo che tanto ricorda il miracolo economico, ma che convive con una classe politica particolarmente corrotta. I grandi partiti non riescono più a dare voce alla popolazione, la quale comincia a non sentirsi rappresentata e a non trovare più nella politica motivo di aggregazione o appoggio per la ‘lotta’. Una situazione questa che cambia radicalmente il volto del Paese: cadono le ideologie e il termine contro-cultura

diventa piuttosto espressione di disagio esistenziale, di ricerca di una comunicazione ormai persa, in tutte le sue forme sociali.

Questa nuova visione dell'essere contro-culturali investe il mondo intero. L'antico concetto di 'tribù' anni Sessanta diviene adesso, per tutto l'universo giovanile, il modello per la creazione di una società spontanea governata da leggi più che mai soggette al cambiamento, all'evoluzione. La tribù chiede una territorialità forte, cioè un luogo fisico, solitamente ai margini del tessuto sociale dominante, che diventi punto d'aggregazione e creazione del gruppo, che in tale ambiente circoscritto riesce a trovare la via della conoscenza. Uno 'stato underground' non più pacifista, ma nuovamente pacato e pacifico, affidato allo stare insieme come fonte d'energia creativa e rivoluzionaria. A fianco a tutto questo lo sviluppo delle nuove tecnologie che negli anni Novanta toccheranno il culmine e che porranno di fronte ad altre sfide la stabilità e l'ordine sociale. Dal punk al cyberpunk fino all'hip hop, al rap, il tessuto metropolitano viene invaso da nuovi stili e la cultura della strada, del ghetto s'incontra con quella di un mondo virtuale, fantascientifico. Questa immersione in un mondo virtuale, quasi per dissociarsi e mostrarsi 'contro' la realtà, è una delle tante contraddizioni degli anni Novanta, che dimostrano un antagonismo giovanile troppo vario per poter essere categorizzato come processo unitario. Si pensi per esempio ai no-global, un movimento certamente in netta contrapposizione con visioni futuriste, tecnologiche o tecnocratiche. Figli della controcultura anarco-ambientalista unitasi ai gruppi di sinistra più tradizionali, fra poveri, disoccupati o semplicemente minoranze etniche, i no-global si pongono contro le multinazionali, contro la tendenza del mondo a divenire (grazie anche appunto alle tecnologie, oltre che al sistema economico-commerciale) un villaggio globale nel quale le identità si perdono senza peraltro distruggere la contrapposizione 'io/altro', anzi, spingendola ancor più verso l'odio razziale. Nel villaggio globale alla perdita d'identità non corrisponde, infatti, l'uguaglianza dei diritti sociali ed economici, piuttosto sembra semplicemente che quell'antica lotta fra gli interessi economici di pochi e i bisogni primari di molti si sia rafforzata.

In questo senso si è sviluppato negli anni conclusivi del XX secolo un radicalismo estremo su vari temi, dall'ambiente alla tecnologia, come unica forma d'opposizione al sistema, ma anche una nuova ricerca d'identità, un bisogno di ritrovare le radici non per dividere ma per accomunare, un avvicinarsi al multiculturalismo attraverso la conoscenza profonda di ogni diversa civiltà. Il panorama internazionale negli ultimi vent'anni ha subito una svolta, le terre di emigranti si sono ritrovate a essere terre ospitanti senza che spesso ci sia una cultura dello straniero tale da favorirne l'integrazione. Eppure la nuova realtà è diventata pervasiva a livello artistico: fiorisce una letteratura dell'emigrazione, la musica ha riscoperto l'identità come incontro attraverso il nuovo folk-rock, l'arte performativa e il teatro di ricerca dallo studio del corpo sono spesso passati all'osservazione del fuori da sé, dell'altro' in tutte le sue declinazioni.

### **Musica contro: le origini**

Negli anni Cinquanta la gioventù, come categoria generazionale, irrompe sulla scena in tutto il mondo occidentale spesso mostrando una carica eversiva che si traduce nella violenza dei riti di gruppo e delle bande nate nei quartieri periferici delle grandi città (mi riferisco, per esempio, ai teddy boys o ai mods). Una violenza che esprime il rifiuto per

l'ipocrisia della cultura di massa ufficiale ma, anche e soprattutto, un'affermazione d'identità troppo spesso soffocata da una civiltà legata ancora esclusivamente al 'mondo adulto'. In questa ricerca di una possibilità reale di espressione, in questo porsi contro i valori dominanti si colloca la volontà di usare la musica come veicolo per dichiarare la propria esistenza sociale.

In principio fu il jazz ha rappresentare il turbolento e vasto mondo giovanile di quell'epoca, come espressione di una cultura oppressa. Inoltre la sua capacità di creare, attraverso i suoi interpreti e protagonisti, degli 'idoli inversi', che esaltavano la sregolatezza, gli eccessi emotivi e vitali, piacque molto a una generazione in rivolta. Ancor più del jazz originario, fu il bebop, una forma rivoluzionaria di nuovo jazz, introdotta dal contrabbassista Oscar Pettiford e da Dizzy Gillespie e sviluppatasi a New York in quello stesso periodo, ha costituire la componente primaria della nuova sottocultura; una musica che rompeva ogni conformismo unendo i neri ai giovani intellettuali bianchi. Elemento essenziale, dunque, della beat generation, il jazz non riuscì, però, a conquistare o a farsi comprendere totalmente dalla gran massa di ragazzi che avanzava e che aveva dentro una rabbia nuova, troppo desiderosa di venire fuori autonomamente. Il jazz apparteneva, infatti, alla generazione precedente e il bisogno di creare qualcosa di proprio diventava urgenza; quest'urgenza trovò certamente sfogo nel rock 'n' roll, una sintesi tra country & western music e blues. È certamente quest'ultimo che, rappresentando la comunità di colore e le conseguenti sofferenze di questa collettività, divenne il termine sotto il quale riconoscersi come gruppo etnico prima nelle piantagioni del Sud degli Stati Uniti, poi nei ghetti delle grandi città, dove spesso si entrava da immigrati.

Sarà proprio questo secondo spirito del blues urbano e moderno a unirsi a un patrimonio musicale folkloristico (il country & western, come detto) appartenente alle regioni americane più povere e a dare così vita al rock. Una musica assolutamente nuova, eversiva ed erotica quanto basta per attrarre e divenire simbolo dei teen-ager; una situazione questa che, se negli anni Cinquanta mostrava genuinità e freschezza, negli anni Sessanta si riduceva all'imporsi di una musica (ormai quasi privata della sua componente essenziale, cioè il blues, con la carica emozionale che lo contraddistingueva) che si piegava a un mercato sempre più orientato a una nuova e appetitosa fetta di consumatori (i ragazzi, appunto).

Alla fine degli anni Sessanta c'era dunque bisogno di un'evoluzione che restituisse la forza della musica nelle mani di chi lottava ancora per i diritti dei più deboli. Il dissenso giovanile, l'underground politico aveva bisogno di un canale di espressione proprio che traducesse l'anarchismo, la ribellione, l'autodistruzione. Lo cercò nei Fugs, Grateful Dead, Jefferson Airplane, Doors, non complessi ma vere e proprie comunità unite da spiritualità e LSD.

Il rock di fine anni Sessanta s'identifica con le droghe e gli acidi, con l'attacco diretto e violento al sistema, tanto da divenire il nemico di ogni valore borghese e conservatore. Un territorio sotterraneo e pericoloso che spesso ha sacrificato i suoi portavoce, portandoli alla mortale autodistruzione, è per esempio il caso di Jim Morrison, Janis Joplin, Jimi Hendrix. Morti spesso volontarie, quasi a proclamare un rapporto diretto fra creazione e distruzione, un senso di onnipotenza che però dichiara la possibilità di rinascere annullando il preesistente.

Ancor più legati al Movement e quindi all'underground, furono alcuni gruppi meno conosciuti a livello commerciale (ricordo i Lupmen, portavoce del Black Panther Party), ma certamente proprio per questo impegnati in un'altra forma di rovesciamento del sistema, cioè la rottura anticapitalistica del monopolio dell'industria musicale nelle mani delle grandi case discografiche, per riportare il denaro e le energie creative al loro punto di partenza. Da quest'ultima volontà di riappropriazione creativa nascono le auto-registrazioni (o auto-produzioni) durante raduni o concerti e conseguentemente una vendita di musica a basso costo per delle concorrenze impari con il resto del mercato. Questo per quanto riguarda il rock. Nello stesso periodo, però un'altra forma musicale s'impone sulla scena, conferendo una nuova immagine alla ribellione: la folk music. Se inizialmente, infatti, si avvicinano a questo tipo di musica - a fianco ai giovani sovversivi o appartenenti al Movement - i giovani studenti della classe media non collocabili politicamente e socialmente, in un secondo momento la rinascita del folk sarà quello che più di tutto caricherà d'impegno sociale la musica pop, un impegno certo lontano dai toni violenti del rock, ma in ogni caso voce della protesta.

In Italia, verso la metà del decennio e comunque prima del '68, la cultura giovanile sposta il suo sguardo verso nuovi orizzonti musicali. Questi nuovi orizzonti vengono raggiunti grazie nuovamente all'influenza dei movimenti e della musica straniera. I primi fermenti rivoluzionari si manifestarono attraverso il movimento hippie, sull'onda del conflitto armato che vide impegnati in Vietnam migliaia di giovani americani tra i diciannove e i venticinque anni. Gli hippies simboleggiano il pacifismo: sognano un mondo senza guerre, libero e senza restrizioni morali o culturali. Come detto in precedenza, essi inaugurano le pratiche della libertà totale seguendo l'insegnamento delle filosofie orientali, favorendo l'espansione della coscienza verso l'utopia, aiutandosi con il consumo di droga: hashish, marijuana e LSD gareggiano con gli alimenti di prima necessità, al punto da favorire la nascita di una musica concepita proprio per accompagnare stati di alterazione da stupefacente. È la 'musica psichedelica': una sequenza di suoni cantilenanti e ripetitivi, intervallati da improvvise accelerazioni, che guidano l'ascoltatore in un viaggio alla ricerca dell'emozione forte. Il rifiuto della società 'consumistica' e il ritiro in una vita semplice, agreste, in un socialismo primitivo dove non esiste proprietà privata fanno da sfondo all'esplosione della 'beat generation' e della 'musica beat' anche in Italia.

A fianco alla psichedelia e ai suoni beat, in un'Italia forte del boom economico ma che si avvia verso una fase di rivolta, la politica e l'impegno iniziano a prevalere nei testi delle canzoni, quasi presagendo la fine di quell'incontrollabile sviluppo che da lì a poco si trasformerà in un periodo di depressione. Portavoce del malessere esistenziale e dell'impegno sociale, i cantautori.

Il percorso della canzone d'autore impegnata inizia a fine anni Cinquanta con l'innovativa esperienza di Cantacronache, a Torino. Cantacronache peraltro sarà un'operazione davvero rivoluzionaria e contro-culturale anche per la sua decisa presa di distanza dalle grandi etichette discografiche e la scelta di un piccolo editore musicale esplicitamente schierato politicamente. La casa discografica si chiamava Itala Canta, come società apparteneva al PCI e la sua occupazione primaria era organizzare i concerti per i festival dell'Unità. A parte questo, importante era la missione di Sergio Liberovici e Michele Straniero, gli ideatori di Cantacronache. Il progetto era contrapporre alle canzonette evasive e di consumo una canzone carica di contenuto ideologico, una sorta

di 'ballata storica', narrativa e realistica che potesse trovare spunto dall'antica canzone popolare e che mettesse quindi al centro l'interprete cantore e cantastorie, attore e protagonista di un testo che acquisiva un valore assoluto. Questi propositi riuscirono a interessare e a vincere le resistenze verso la canzonetta di molti uomini di cultura e letteratura; Dario Fo, Giorgio De Maria, Emilio Jona, Fausto Amodei, Franco Fortini, Italo Calvino, Gianni Rodari, Umberto Eco e molti altri si unirono nel progetto e scrissero per *Cantacronache*. Testi che riproducono il proponimento di ritornare a cantare storie "che riguardino la gente nella sua realtà terrena e quotidiana [...] con le sue lotte, le aspirazioni che la guidano e le ingiustizie che la opprimono" (Jona, Straniero, 1995: 21-22). E realtà sarà, per esempio, quella raccontata dalla canzone *Per i morti di Reggio Emilia*, ispirata ai fatti avvenuti a Reggio Emilia (in Sicilia) nel 1960, cioè la repressione e la morte di coloro che si opponevano al tentativo di Tambroni di far entrare nello scenario politico un partito che si dichiarava erede di Mussolini e del fascismo, il Movimento sociale di Almirante: un ingresso che per molti significava rinnegare le tante persone che avevano dato la vita per la resistenza. Inoltre, importante è menzionare *Dove vola l'avvoltoio*, scritta da Italo Calvino nel 1958. La canzone - un inno alla pace - si apre con la certezza di una guerra finita, con l'immagine della cacciata dell'avvoltoio foriero di morte:

Un giorno nel mondo/finita fu l'ultima guerra,/il cupo cannone si tacque/e più non sparò,/e privo del tristo suo cibo/dall'arida terra,/un branco di neri avvoltoi/si levò./Dove vola l'avvoltoio?/avvoltoio vola via,/vola via dalla terra mia,/che è la terra dell'amor.

La conclusione del canto, seppur condanni alla morte coloro che della guerra avessero rimpianto, risulta quasi un presagio, se si pensa alla guerra del Vietnam non lontana e quasi già annunciata nell'anno in cui Calvino scriveva questi ultimi versi:

Ma chi delle guerre quel giorno/aveva il rimpianto/in un luogo deserto a complotto/si radunò/e vide nel cielo arrivare/girando quel branco/e scendere scendere finché/qualcuno gridò:/Dove vola l'avvoltoio?/avvoltoio vola via,/vola via dalla testa mia/ma il rapace li sbranò.

L'esperienza di *Cantacronache* diede vita a moltissimi testi/racconti, a ciascuno di questi - nonostante le molte critiche negative e le accuse di emulazione mal riuscita della canzone popolare, perché resa troppo intellettualistica - si deve certamente il merito di aver riportato l'attenzione degli ascoltatori verso la realtà, le sue sfumature, i suoi paradossi, di aver tentato in questo modo di spingere nuovamente (allontanandosi dalla pura evasione) verso un pensiero critico sul sociale, infine, di aver cercato di usare la canzone come arma che possa essere più diretta di qualsiasi manifesto o comizio per smuovere e spingere all'azione le 'cattive coscienze'. Dall'avvento di *Cantacronache* essere 'contro' musicalmente non significa più urlare sui ritmi americani e anglosassoni, si aprono gli orizzonti per una nuova realtà canora che, seppur con toni tranquilli, riesce a essere il più delle volte fortemente rivoluzionaria nel restituire al pubblico una coscienza civile e storica e un amore non più sdolcinato o astratto, ma circoscritto a situazioni e luoghi; è iniziata davvero l'era dei cantautori. Gli anni Sessanta, al di là della cosiddetta 'scuola di Genova' che accomunava poeti dei sentimenti e di un malessere esistenzialista, vedono affermarsi nel nostro paese l'impegno cantautorale a tal punto da divenire quasi il simbolo del ventennio Sessanta/Settanta.

Sempre a Genova si affermava, con un proprio genere musicale lontano dal beat e dal rock, Fabrizio De André. La sua è una poesia sconosciuta che sconvolge l'Italia parlando di minoranze e derelitti:

Se ti inoltrerai lungo le calate dei vecchi moli/In quell'aria spessa carica di sale, gonfia di odori/li ci troverai i ladri gli assassini e il tipo strano/quello che ha venduto per tremila lire sua madre a un nano./Se tu penserai, se giudicherai/da buon borghese/li condannerai a cinquemila anni più le spese/ma se capirai, se li cercherai fino in fondo/se non sono gigli son pur sempre figli/vittime di questo mondo (La città vecchia).

L'artista ricorda, poi, storie di emarginazione e persecuzione. Per esempio, celebra la "storia comune per gente speciale" di Pier Paolo Pasolini, nella canzone Una storia sbagliata. O ancora, canta un inno a tutte le morti 'heureuse' e nonostante questo 'pure' (come lo sconvolgente suicidio sul palco dell'Ariston): "Dio di misericordia il tuo bel paradiso/lo hai fatto soprattutto per chi non ha sorriso/per quelli che han vissuto con la coscienza pura/l'inferno esiste solo per chi ne ha paura" (da Preghiera in gennaio, scritta in memoria di Luigi Tenco). Possiamo dire che con la tecnica della favola De André ha raccontato criticamente la Storia e la vita: il Maggio Francese (Al ballo mascherato), la guerra (La guerra di Piero), la forza distruttiva del pregiudizio (Bocca di rosa) e molto altro.

Che la canzone potesse rappresentare il mezzo più efficace per svegliare le coscienze sembrava, dunque, la linea di pensiero che accomunava il filone nascente dei cantautori, ancor più quando sulla scena s'impose Francesco Guccini. Le sue prime canzoni risentono evidentemente del folk rock, del beat e della canzone francese. La vera immagine di Guccini è, però, originale e irripetibile. Guccini provocatore:

Colleghi cantautori eletta schiera/che si vende alla sera per un po' di milioni/voi che siete capaci fate bene/ad aver le tasche piene/.../andate e fate/.../mi piace far canzoni e bere vino, mi piace far casino, poi sono nato fesso/e quindi tiro avanti e non mi svesto/dei panni che son solito portare (da L'avvelenata).

Guccini sessantottino e anarchico: "Ma un'altra grande forza spiegava allora le sue ali/parole che dicevano: 'gli uomini son tutti uguali'/e contro ai re e ai tiranni scoppiava nella via/la bomba proletaria e illuminava l'aria/la fiaccola dell'Anarchia" (da La locomotiva).

Guccini ribelle:

Ma adesso avete voi il poter/adesso avete voi supremazia/diritto e polizia/.../purtroppo, non so come, siete in tanti/e molti qui davanti/ignorano quel tarlo mai sincero/che chiamano pensiero./Però non siate preoccupati/noi siamo gente che finisce male/galera od ospedale/gli anarchici li han sempre bastonati/e il libertario è sempre controllato/dal clero o dallo stato (da Canzone di notte n. n. 2).

Guccini cantore delle osterie, di un mondo contadino, sospeso tra il Medioevo e la contemporaneità, ma anche Guccini riflessivo e filosofo, Guccini dotto e non solo colloquiale; suggestioni differenti e talvolta contrastanti che popolano brani pervasi dalla costante atmosfera del racconto, dalla narrazione del cantastorie. A inizio carriera molte sue canzoni furono censurate, ma il pubblico reagì innalzandole a bandiere di un nuovo modo di pensare rivoluzionario e sovversivo, che faceva sempre più proseliti in certe

fasce della popolazione, cioè soprattutto fra i ragazzi. La nuova generazione era conquistata dai ‘concerti di massa’ che Guccini regalava agli ascoltatori e che divennero il suo punto di forza. La larga partecipazione era favorita dai prezzi molto bassi, o come si disse ‘politici’. Nacque così il mito del ‘compagno Guccini’.

Infine, tra gli anni Sessanta e Settanta la canzone d’autore ‘contro’ avrà molti altri nomi che faranno dei ritmi legati alla tradizione popolare la loro bandiera e della protesta il loro termine identificativo, parlo per esempio di Ivan Della Mea, di Eugenio Finardi, di Gualtiero Bertelli, di Giovanna Marini, di Paolo Pietrangeli e Claudio Lolli. Alcuni loro testi sono apertamente schierati e divengono pezzi di storia. Contessa scritta da Pietrangeli nel 1966 (dopo l’assassinio di Paolo Rossi), avrà larga diffusione nei cortei studenteschi sessantottini:

Che roba contessa all’industria di Aldo/han fatto uno sciopero quei quattro ignoranti/volevano avere i salari aumentati/gridavano, pensi, di essere sfruttati/e quando è arrivata la polizia/quei quattro straccioni han gridato più forte/di sangue han sporcato il cortile e le porte/chissà quanto tempo ci vorrà per pulire/.../voi gente perbene che pace cercate/la pace per far quello che voi volete/ma se questo è il prezzo vogliamo la guerra/vogliamo vedervi finir sottoterra/ma se questo è il prezzo l’abbiamo pagato/nessuno più al mondo dev’essere sfruttato/sapesse contessa che cosa m’ha detto/un caro parente dell’occupazione/che quella gentaglia rinchiusa lì dentro/di libero amore facea professione/del resto, mia cara, di che si stupisce/anche l’operaio vuole il figlio dottore/e pensi che ambiente che può venir fuori/non c’è più morale contessa/se il vento fischiava ora fischia più forte/le idee di rivolta non sono mai morte/se c’è chi lo afferma non state a sentire/e uno che vuole soltanto tradire.

Da sottolineare il rivolgersi alla “gente perbene” e il contrapporre “la pace” alla “guerra”; “vogliamo la guerra” dice Pietrangeli se il prezzo da pagare e la sottomissione al sistema e la rinuncia alla libertà e se per la borghesia “non c’è più morale” perché “anche l’operaio vuole il figlio dottore”, bisogna assolutamente sovvertire questa idea di morale, “le idee di rivolta non sono mai morte”. Valle Giulia di Pietrangeli e Marini, racconterà chiaramente lo scontro degli studenti con i poliziotti dopo aver occupato la facoltà di Architettura a Roma, è il 1968:

undici e un quarto avanti Architettura/non c’era ancor ragion d’aver paura/ed eravamo veramente in tanti/e i poliziotti in faccia agli studenti/e no alla scuola dei padroni/e via il governo dimissioni/hanno impugnato i manganelli/ed han picchiato come fanno sempre loro/e all’improvviso/e poi successo/un fatto nuovo/.../non siam scappati più.

“Un fatto nuovo” la presa di posizione dei ragazzi davanti al potere costituito, il “non siam scappati più” pone l’accento sulla forza di reagire che nasce dall’unione. Musica ribelle interpretata da Finardi al parco Lambro nel giugno del 1976, riporterà per sempre alla memoria il Festival del proletariato giovanile (“è la musica, la musica ribelle/che ti vibra nelle ossa, che ti entra nella pelle/che ti dice di uscire, che ti urla di cambiare/di mollare le menate e di metterti a lottare”) e soprattutto chiarirà la posizione della musica in quegli anni, una “musica ribelle” che si contrappone alla semplice voglia di evasione e incita i giovani “a lottare”.

Certo la tradizione della canzone d'autore proseguirà anche negli anni successivi, ma si confonderà sempre più con il termine 'commerciale' perdendo il suo spirito di contestazione.

Sul finire degli anni Settanta s'impone un'altra corrente musicale nata nell'underground e capace di identificarsi con la controcultura e con la ribellione giovanile più di quanto ormai riescano a fare i nuovi cantautori, il punk.

Anche il punk, come era stato per rock e beat, nasce oltreoceano, in una data indefinibile con precisione dato il genere di musica fluttuante che ha spesso attraversato altri ritmi. Certamente già dagli anni Sessanta in America, fra i vari gruppi psichedelici e rock, era possibile identificare molti gruppi che, seppur intraprendendo una mutazione stilistica negli anni (verso appunto il beat o la psichedelia), inizialmente presentavano nella loro musica lo stile e gli elementi propri del punk: chitarre distorte, pochi ed essenziali accordi, un canto aggressivo, quasi 'ringhiante', testi di sovversione generazionale o di critica sociale. Penso per esempio ai Troggs o ai Kingsmen. Saranno però gli anni Settanta a consacrare il punk sia come musica generazionale, sia come sottocultura, una sottocultura che come tutte le controculture giovanile cercava una propria identità 'immacolata' che la definisse in maniera esclusiva, sia socialmente che musicalmente. In quella ricerca di una frontiera, al di là della quale si possa proporre un mondo 'altro' rispetto all'esistente e che contraddistingue ogni controcultura, i punk scelsero un 'non-luogo' crepuscolare e carico di negatività, una specie di labirinto sconosciuto che rappresentava, meglio di ogni ghetto, l'alienazione, un 'altrove' che spesso aveva il colore della morte. L'artista punk presentava una faccia cadaverica, strappi e buchi sui vestiti quasi a riprodurre simbolicamente la crisi di un'epoca. Simulando la morte, i punk spingevano al limite estremo il bisogno di una rinascita. Musicalmente, a fianco all'emergere di alcuni gruppi statunitensi e ad alcuni musicisti isolati additati come personificazione del punk (Velvet Underground, MC5) per le loro esibizioni musicali all'insegna della spontaneità e della ripetitività, sarà proprio negli anni Settanta che punk non sarà più considerato solo un termine isolato da fanzine, ma nascerà il concetto di punk musicale in contrapposizione alle varie forme di rock progressivo.

Dal 1976 questo genere non è più solo americano. Grazie a un articolo, apparso sul primo numero di Sniffin' Glue, una fanzine londinese, che elencava una serie di gruppi britannici che incarnavano lo spirito punk, questo stile musicale diviene anche inglese.

In comune al di qua e al di là dell'oceano c'era indubbiamente l'ostilità verso la popular music, soprattutto la sua tendenza a confondersi con l'industria musicale e dunque con uno spirito troppo commerciale, assolutamente inaccettabile per chi vuole lanciare un messaggio rivoluzionario. Un'opposizione al mainstream, che tende all'invisibilità; al contrario del rock che era ormai in mano alle case discografiche per arrivare al grande pubblico, il punk si basa sui concerti dal vivo e sul supporto delle etichette indipendenti. In questo modo tenta di chiarire la sua posizione rispetto a ciò che dovrebbe essere l'arte. Un richiamo alle domande di Benjamin rispondendo alle quali si può capire se un'opera possa essere considerata rivoluzionaria o reazionaria, e cioè se essa sostiene i rapporti di produzione del suo tempo o meno. Il punk ovviamente vuole mostrare una tendenza assolutamente rivoluzionaria e dunque l'unica alternativa è il 'fai da tè'; l'autoproduzione anche futura deve moltissimo a questa musica.

A parte questo la musicalità stessa del punk sapeva di rivolta: il suono del rock diventa psicotico, lineare e per niente complesso, una 'non musica' dunque che prende il sopravvento sui virtuosismi musicali degli anni precedenti. Per quanto riguarda i testi, bisogna prima fare una considerazione e cioè che il punk nasce nelle periferie e nel proletariato, ma, almeno inizialmente, non ha una definita ideologia politica, il suo populismo si rivolge al gruppo sociale emarginato e maltrattato, non a una classe specifica, attinge, dunque, per la scrittura delle canzoni, al malcontento sociale che creava un'esplosione di rabbia ed energia, divenendo puro clamore senza altro fine. Gli argomenti sono diversi: dai sentimenti, alla sessualità, dalla critica sociale a quella politica. Tutti temi che potrebbero essere ritenuti uguali ai testi beat o rock se non fosse per il modo in cui gli stessi argomenti venivano trattati: per esempio i sentimenti oltre a essere 'sentimenti in prima persona' - cioè che riguardavano l'individualità del cantante senza considerare l'altro amato - mescolano il benessere, alla frustrazione, all'apatia, alla rabbia, quasi una non accettazione del sentimento positivo in quanto tale. Per quanto riguarda poi la critica sociale o politica, la differenza rispetto agli anni Sessanta e la non volontà di persuasione, ma piuttosto una troppo retorica e apocalittica critica fine a se stessa, un far venir fuori la rabbia per le varie situazioni reali senza voler prendere una posizione di 'impegno'.

Questa la situazione generale. In Italia l'arrivo del punk, sempre negli anni Settanta, fu originale perché legato, o quantomeno intrecciato temporalmente, con il movimento della sinistra extraparlamentare. Questo incontro - inesistente altrove - crea una radicale e nuova proposta politico-esistenziale. Uno stile di vita anticonformista riunì i gruppi punk di tutta la penisola creando un vero circuito che segnò più di un decennio musicale.

Nella seconda metà degli anni Settanta l'Italia si caricherà di una forza ideologica rabbiosa che porterà al movimento del '77, ai suoi propositi di sovversione che si coniugano a un'accentuazione della creatività; un movimento osteggiato e represso dallo stato che però non rinuncerà a fare pressione, estendendosi sempre più nel sociale. In questo quadro si colloca il rapporto tra il punk italiano e le esperienze dei collettivi autonomi di creativi e dunque le idee anarco-libertarie. In quel periodo anche trovare un luogo fisico dove esprimersi diventò urgenza. Bisognava conquistarsi uno spazio e per questo era necessario fare ricorso anche all'azione diretta. Occupazione e autogestione divennero parole chiavi. Nei nuovi o vecchi spazi autogestiti la cultura punk si apprestò nell'arte di arrangiarsi creativamente (per esempio, il riciclaggio di materiali inutilizzati che prendevano nuova vita divenne una pratica usuale) e attraverso la musica autoprodotta difese il diritto a tirarsi fuori dallo sfruttamento del mainstream e a rimanere nell'underground. Molte le band italiane riconducibili al punk più duro: dai Bloody Riot ai Raf Punk, dagli Skizo ai Punkreas, ma per quanto riguarda i testi delle canzoni poco da aggiungere rispetto al punk straniero. La forza, come 'musica contro', del punk è qualcosa che non può essere ridotta o considerata attraverso la lettura dei contenuti delle canzoni, ma è qualcosa di più generico, che coniuga il concetto di musica stesso con quello di rabbia sottoculturale/contro-culturale, di stile, di teatralità. I concerti riuscivano a penetrare nel pubblico attraverso il grande spettacolo che le band offrivano, uno spettacolo 'nero' e rabbioso che il più delle volte personificava la distruzione del sistema attraverso l'autodistruzione (la lacerazione anche fisica). Questo nuovo stile, dunque, prosegue il discorso di ogni controcultura precedente e si pone sulla strada delle

controculture future come un punto imprescindibile con il quale fare i conti. A lui tutto il sistema underground (centri sociali, autoproduzioni, concerti autogestiti) deve moltissimo.

Questa la storia della relazione fra contestazione sociale e musica. Da queste premesse sarà certamente influenzato il mondo canzone alla fine del XX secolo e da nuovi generi musicali che muoveranno i primi passi negli anni Ottanta, per esempio l'hip-hop, il rap o il nuovo folk rock.

### ///BIBLIOGRAFIA///

- BIANCHI S.; CAMINITI L. *Settantasette: la rivoluzione che viene*. Roma: DeriveApprodi, 2004.
- COLLINS J. *The rock primer*. London: Penguin Books 1980.
- BLONDET M. *No global: la formidabile ascesa dell'antagonismo anarchico*. Milano: Ares, 2002.
- CEVRO-VUKOVIC E. *Vivere a sinistra*, Roma: Arcana. 1976.
- DE MARIA G.; JONA E.; LIBEROVICI S., STRANIERO M.L. *Le canzoni della cattiva coscienza*. Milano: Bompiani, 1964.
- ECHAURREN P.; SALARIS C. *Controcultura in Italia 1967-1977*. Torino: Bollati Boringhieri, 1999.
- GRISPIGNI M. *Il settantasette: un manuale per capire, un saggio per riflettere*. Milano: Saggiatore, 1997.
- HOLLSTEIN W. *Underground: sociologia della contestazione giovanile*. Firenze: Sansoni, 1971.
- JACHIA P. *La canzone d'autore italiana 1958-1997*. Milano: Feltrinelli, 1998.
- JONA E. STRANIERO M.L., *Cantacronache. Un'avventura politico musicale degli anni Cinquanta*. Torino: EDT, 1995.
- MAFFI M. *La cultura underground*. Bari: Laterza, 1972.
- MARK K. *Il Capitale, Libro terzo*. Roma: Editori Riuniti, 1974.
- MORANTE E. *Il mondo salvato dai ragazzini*. Torino: Einaudi, 1968.
- PARDO P. *Le controculture giovanili*. Milano: Xenia, 1997.
- PHILOPAT M. *Lumi di punk. La scena italiana raccontata dai protagonisti*. Milano: Agenzia X, 2006.
- PORCELLI E. *No global?: le idee del movimento antiliberista in Italia e nel mondo*. Milano: Greco & Greco, 2002.
- SAFFIOTTI T. *Enciclopedia della canzone popolare e della nuova canzone politica*. Milano: Teti Editore, 1978.
- SIMONETTI G.E. *...ma l'amor mio non muore*. Roma: Castelvechi, 1997.
- TEODORI M. *La nuova sinistra americana: nascita e sviluppo dell'opposizione al regime negli Stati Uniti degli anni '60*. Milano: Feltrinelli, 1970.

<sup>1</sup> N. Mailer, *Pubblicità per me stesso*, Milano: Lerici, 1962.

<sup>2</sup> Rivista il cui numero zero, del 12 novembre 1966, viene stampato al ciclostile nella sezione anarchica Sacco e Vanzetti a Milano. Il direttore è uno dei leader della contestazione, Melchiorre Gerbino.

<sup>3</sup> Si veda la dichiarazione di Marcello Baraghini in Cevro-Vukovic E., *Vivere a sinistra*, Roma: Arcana, 1976, p. 196.

<sup>4</sup> «Mondo Beat», n. 1, 1° marzo 1967.

<sup>5</sup> Già dagli anni Cinquanta Kaprov e Cage proponevano una nuova forma di teatro che rifiutava l'idea di pubblico passivo, pagante e borghese e si spostava fuori dagli stabili, anche per le strade, per cercare un nuovo rapporto partecipante tra spettatore e attore (tenendo sempre presente l'esperienza delle avanguardie storiche, dal futurismo al dadaismo).

<sup>6</sup> Il fumetto di strada è una simpatica strategia per trasformare una dimostrazione pacifista in spettacolo di massa e rispondere ironicamente agli eventuali attacchi delle forze dell'ordine.

<sup>7</sup> Da ricordare il falso funerale celebrato dai futuristi nel 1914 nella galleria di Sprovieri a Roma con l'effigie di Benedetto Croce, che ai loro occhi rappresentava il simbolo del pensiero accademico e antimoderno e la messa in scena delle proprie esequie da parte del pittore Guglielmo Sansoni, che nel 1920 volle così annunciare la sua rinascita futurista.

<sup>8</sup> La prima controuniversità nasce a Berkeley nel 1964 in seguito alla ribellione studentesca contro la propria università. Gli studenti trasformarono la Sproul Hall della Alma Mater nella Free University of California.

<sup>9</sup> Dal Collettivo Politico Metropolitano costituitosi a Milano nel settembre del 1968 usciranno nel 1971 le Brigate Rosse.

<sup>10</sup> Da ricordare a proposito di soppressione maschile il gesto estremo della femminista Valerie Solanas, la quale il 4 giugno 1968 sparò ad Andy Warhol ferendolo.

<sup>11</sup> W. Benjamin, *Avanguardia e rivoluzione*, Torino: Einaudi, 1973.