

ANDREA CAPRIOLO

ArcanaPop.

Origine e sviluppo della controcultura musicale pop nei libri dell’Arcana editrice (1971–1979)

Fondata a Roma nel 1971 da Fernanda Pivano e Raimondo Biffi, la casa editrice Arcana divenne ben presto punto di riferimento per tutta la gioventù militante di sinistra, accostando ai primi volumi beat e di ricerca orientalista¹ – dovuti principalmente agli interessi della scrittrice genovese – una serie di pubblicazioni che guardavano con interesse alla cultura giovanile più strettamente politicizzata, smossa dalla critica situazionista che già da alcuni anni aveva incendiato la protesta studentesca dell’Europa continentale. Anche in Italia, difatti, tali fuochi non tardarono a manifestarsi, con la casa editrice romana in prima linea nel darne notizia.²

La critica situazionista, trovò ben presto terreno fertile anche all’interno dell’aspetto musicale. Se nel primo volume dedicato a tale campo culturale, *Bob Dylan: la biografia* di Anthony Scaduto, questa tipologia di analisi venne tralasciata quasi completamente, nel successivo *Pop Story. Suite per consumismo pazzia e contraddizioni* [fig. 1] di Riccardo Bertoncelli, pubblicato nel febbraio 1973, tali interessi si presentarono fin dall’introduzione di Gianni Emilio Simonetti, “situazionisticamente” intitolata “Probapossibile prelogomema to idealreal history of pop”. Nel suo contributo, l’autore ricordava come seppur moti di ribellione giovanile nel campo culturale – e musicale, dunque – erano maturati fin dagli anni sessanta, con l’arrivo del decennio successivo la musica pop aveva toccato il culmine della “logica mercantile” ed era entrata definitivamente nell’ultimo stadio evolutivo della sua ideologia consumistica, definita dall’autore “la capricciosa”,³ intendendo con questo termine la necessità, da parte della cultura musicale pop, di fare bizze unicamente per mostrarsi appetibile alla società del capitale. In tale determinato contesto, secondo Simonetti, che recuperava quanto teorizzato da Theodor Adorno in *Introduzione alla sociologia della musica*,⁴ lo scopo del critico era quello di denunciare “la miseria nel suo insieme” – esplicito il richiamo al libello situazionista strasburghese – per vedere nella musica pop non un mimetismo nei confronti della società delle ideologie, ma “quella priorità di forze di produzione che lucrano dell’ingiusto vantaggio di una merce che, controllata dall’alto, trova nel suo pubblico una rispondenza come se fosse realmente una necessità sociale”.⁵ Si creava, in questo modo, una falsa liberazione quale prova tangibile di abitudini retoriche di contestazione

radicale: la riproduzione di forme “alienate” di cultura giovanile, di cui la musica pop, per Simonetti, era uno dei naturali cardini culturali, diveniva stimolo per la società stessa di poter riprodurre sé stessa infinitamente e in svariate forme. Una valutazione che venne recepita anche dall’autore del volume, Riccardo Bertoncelli, il quale nel primo capitolo di *Pop Story* ricordava come la musica “giovanile”, seppur era riuscita a smuovere il “pantano” della cultura istituzionale, era stata “recuperata” dall’“establishment” per svuotarla dei suoi contenuti facendola rientrare all’interno del contesto della moda e della “noia consumistica”.⁶

Ma cosa intendeva Bertoncelli, e con lui tutta la cultura giovanile dei primi anni settanta riunita intorno alla Arcana Edizioni, con il termine “musica pop”? In apertura del suo volume, lo scrittore introduceva una prima – e definitiva, essendo tale terminologia nelle sue fondamenta ancora oggi utilizzata – definizione:

Non mi piace chiamarlo rock. Sa tanto di giacconi di cuoio, di miti fatti in serie, Elvis Presley pacioso sulla scena, e i negri imbiancati tanto cari a Madre Industria. Preferisco chiamarlo pop: da *popular*, popolare, qualcosa che viene dalla base, fuori dall’alambicco perfetto del Mito Consumistico. Qualcosa che è della gente e per la gente: espressione pura, semplice, chiara. Una etichetta generica, senza libidini di sorta: quello che conta è solo ciò che si ascolta. Il resto, ipocrisia.⁷

In tale circostanza, dove il termine popolare non intendeva già una classificazione marxista, ma una semplicistica adesione ai valori della cultura giovanile di “sinistra”, il “mito” della musica “pop” – nel febbraio 1973, anno, appunto, di *Pop Story* di Bertoncelli – si era già messo in evidenza almeno due volte, grazie ai primi Pop Festival organizzati dal collettivo di Re Nudo, il primo sui prati di Montalbano, a Ballabio, dal 25 al 26 settembre del 1971, il secondo l’anno successivo con il raduno di Zerbo, sulla riva sinistra del Po, dal 16 al 18 giugno 1972. Primariamente raduni musicali, che ospitavano essenzialmente gruppi e cantautori italiani, quali, tra gli altri, PFM, Claudio Rocchi, Eugenio Finardi, Alberto Camerini, Franco Battiato, tali festival si erano messi in mostra per essere riusciti per la prima volta a convogliare le esigenze della gioventù postsessantottina, che aveva subito il trauma del ritorno dell’ideologia “militantesca” dei primi anni settanta, dopo un periodo in cui pareva possibile accedere al mondo delle libertà individuali. Interessante notare che, tuttavia, questi primi festival indipendenti dalle logiche di partito non vennero mai citati nel volume *Pop Story*, seppur avevano avuto tra i giovani del tempo, e sulla stampa quotidiana, ampio risalto. Bertoncelli, infatti, seguendo la linea di Simonetti, considerava la cultura “renudista” come un elemento cardine abile nel sostenere la cultura delle ideologie istituzionali. Del resto, anche da parte di Valcarenghi, fondatore del collettivo Re Nudo e dell’omonima rivista, non vi

era una apertura nei confronti delle logiche situazioniste. Seppur aveva pubblicato nel medesimo anno di *Pop Story*, e per la medesima casa editrice romana, *Underground: a pugno chiuso!* – con una copertina dove si vedeva Mao “capellone” immerso in uno sfondo rosso “comunista” [fig. 2], a delineare una linea di continuità tra la rivoluzione culturale cinese e la cultura beat-freak-capellona occidentale – Valcarengi si era posto in contrasto con la frangia “situazionista” simonettiana.

Nel volume, nelle pagine dedicate alla presentazione dei protagonisti, la biografia dedicata a Simonetti ricordava, in tono quantomeno benevolo:

Gianni-Emilio Simonetti — Personaggio dal multiforme ingegno. Pittore e curioso intellettuale ultrasinistro. In tre anni da difensore dell’underground è passato a teorico del marxismo ortodosso antileninista e antimaoista. Nel 1970 è stato uno degli ispiratori del colpo di mano redazionale su *Re Nudo*; ultimamente è diventato autore di saggi teorico-critici e puntiglioso cacciatore delle contraddizioni interne al sistema che la stampa borghese esprime.⁸

Simonetti, del resto, era entrato in contrasto con il collettivo di Valcarengi già nel giugno 1971, quando decise di svincolarsi dalle logiche renudiste, pubblicando una rivista passata alla storia come *Re Nudo colpo di mano* nonché fondando la Banda del Gobbo, organizzazione che aveva prodotto la rivista *Il gobbo internazionale*, la quale si poneva l’obiettivo del “superamento della cultura borghese attraverso la sua distruzione radicale”. Con la Banda del Gobbo Internazionale, Simonetti produsse un numero zero dell’omonimo periodico, il quale non fu mai pubblicato a stampa, ma fu registrato su audiocassette già preregistrate con musica leggera italiana, “espropriate” nell’agosto del 1971 da alcuni depositi milanesi. I “situazionisti” sovraincisero la parte centrale del nastro originario con un “appello al proletariato italiano sulle prospettive presenti della sua felicità”.⁹ Queste cassette, infine, furono distribuite lungo i punti di rifornimento dell’Autostrada del Sole che facevano il servizio di cambio nastri usati: tali nastri recuperati, infine, furono anch’essi riadoperati per una nuova incisione, mentre quelli “detournati” cominciarono ad entrare nel circuito “mercantile” italiano.¹⁰ Poco dopo questo primo “sabotaggio”, nel novembre 1971 Simonetti pubblicò per Arcana ... *Ma l’amor mio non muore*, corposo volume nel quale vennero raccolti materiali situazionisti e “istruzioni d’uso” per consentire al giovane proletario di poter vivere una vita fuori dalle leggi delle istituzioni borghesi: per questo al suo interno si trovano pagine sulle comuni – come Ovada e il villaggio “capellone” di via Ripamonti a Milano – ma anche sulle droghe lisergiche, su come autoprodursi una rivista o su come “sopravvivere” agli interrogatori della polizia.

Ben presto, tuttavia, anche la “Banda” simonettiana si sciolse, così che il fondatore creò un secondo collettivo situazionista, chiamato Robinud, che tra

il 1973 e il 1974 pubblicò quattro numeri dell'omonimo foglio murale, con il quale il collettivo puntava ad uscire dalle tematiche contro-culturali tipiche di Re Nudo, per riavvicinarsi maggiormente alla radicalità situazionista, nel quale anche la cultura musicale "pop" poteva essere inserita all'interno della "società spettacolare" che istituzionalizzava la critica alla società stessa. Rifiutando sia la cultura proletaria (da intendersi nell'eccezione "renudista") che quella marxista-leninista, che avrebbero portato nel primo caso a riassorbirsi all'interno del panorama istituzionale o, come nel secondo caso, a negarsi per realizzarsi nel potere assoluto del vissuto quotidiano, il collettivo di Robinud non ipotizzava la riappropriazione dell'evento culturale, ma opponeva ad esso la distruzione totale dell'atto creativo, che avrebbe condotto, come recitava il titolo di un articolo presente nel secondo numero del foglio murale, "dalla fine della cultura alla cultura della fine".¹¹ Per questo, recuperando un secondo articolo, anch'esso presente sul secondo numero, "quando si crede che la partita domenicale sia la forma più diffusa di alienazione spettacolare forse non è vero o per lo meno non in modo maggiore di altre" in quanto gli stessi sguardi "imbecilli" si potevano trovare "al concerto di Emerson Lake and Palmer".¹² In questo contesto il collettivo rivalutava la funzione "progressista" del teppista, sia che fosse immerso in una situazione di vandalismo da strada, sia che fosse inserito in un contesto che avrebbe condotto ad un atto politico, come un'autoriduzione al concerto, in quanto, come ricordava Simonetti stesso in *Dalla causa alla cosa della rivoluzione* – altro volume pubblicato per Arcana – :

il teppismo, in specie il teppismo giovanile, sia esso di recupero o nuovo, è la trincea violenta e soggettiva di quell'avanguardia giovanile che vede nel proprio vandalismo le condizioni attuali per contrastare la liquidazione forzata dell'individualismo sotto la spinta prepotente dell'oggettività dello sviluppo storico borghese e delle condizioni infami che esso universalmente detta.¹³

Emblematico, allora, vedere come nel quarto numero del giornale murale, venne riportato un trafiletto relativo alla "Dichiarazione politica" letta dagli AREA a Pavia in occasione del concerto che chiuse il congresso "Oltre l'underground". In questa dichiarazione il gruppo chiariva di essere uscito da tempo dalla cultura propria dell'underground in modo consapevole, in quanto all'interno del movimento si era perpetuata la separazione dei ruoli individualisti propri della società borghese, dove a chi suonava musica si

contrapponeva chi la ascoltava.¹⁴ Rivendicando che il movimento avrebbe dovuto essere il momento generale del desiderio di tutti, il gruppo rinunciava a suonare la propria musica, in quanto rappresentazione della merce capitalistica, in favore della sperimentazione e della creazione di una situazione di “musica creativa”, che non avrebbe dovuto essere confusa, tuttavia, con una jam-session.¹⁵

Creatività che, con ogni probabilità, gli AREA avevano desunto dalle sperimentazioni di Frank Zappa, che il mese prima della dichiarazione rilasciate dalla band milanese era passato da Milano per una esibizione al velodromo Vigorelli, dal quale fu tratto anche un *bootleg*.¹⁶ A Zappa, in particolare, Bertinotti nel suo *Pop Story* dedicò numerose pagine, nelle quali ricordava come l'artista americano fosse stato uno dei pochi musicisti che riuscì a scombussole le strutture portanti dell'industria musicale, tanto da venire “bandito, insultato, deriso: costretto a contrabbandare la propria musica, senza aiuti da parte di nessuno”,¹⁷ di contro alle “nuove ondate di pop facilmente addomesticabile” che stavano inondando il mercato musicale proprio in quel periodo.¹⁸ Così che anche la sua arte venne caratterizzandosi per essere “un'operazione incredibilmente più semplice ed efficace: con le cartacce scartate, con i risultati già ottenuti: un collage nel senso più ampio del termine”.¹⁹

Fondamentale, in questo contesto, notare come la figura di Frank Zappa, e della musica pop nella sua integrità, era elemento di discussione anche all'interno della frangia “autonoma” della politica culturale italiana. Il 24 febbraio 1974, su *Rosso – Giornale dentro il movimento*, apparve un articolo intitolato “A Lenin non piaceva Frank Zappa”, il quale restituiva una caricatura sferzante del “perfetto militante” ottuso nelle proprie convinzioni “antagoniste” e “proletarie”. Nell'articolo si rinnovavano le accuse nei confronti di un'arte colma di “personaggi popolari, con abiti stracciati e occhi buoni, pieni di volontà e di esperienza”,²⁰ opponendo ad essa i film western, i fumetti di Crepax e di Pratt, la musica rock, il teatro grottesco di Fo, la recitazione di Carmelo Bene e il teatro-canzone di Gaber. Se la musica, per il “perfetto militante”, doveva essere quella prodotta da “i Dischi del sole”, o essere “musica cilena, e popolare”,²¹ che si potesse ricollegare a tradizioni del movimento operaio e contadino, mentre l'ascoltatore doveva avere “un atteggiamento di sospetto verso il rock e derivati perché musica americana, e perché usa gli strumenti elettrici”,²² sul campo fumettistico “il perfetto militante” amava “Chiappori perché ha un discorso politico chiarissimo: tutti uniti contro la DC”.²³ Esso possedeva, inoltre, delle caratteristiche proprie per il tempo libero e lo svago, che lo portavano a divertirsi “alle feste popolari con salsicce, palo della cuccagna e ‘falci e martello’”²⁴ e al rifiuto di “sesso e droga quali esempio di 'evasioni piccolo-borghesi' mentre a tavola non ammette che agli operai possa piacere il whisky, lo champagne, magari il caviale e le

ostriche. I veri proletari, l'autoriduzione, la fanno solo sui surgelati".²⁵ Al contrario, invece, i redattori di *Rosso* rivendicando il godere dei

film western, quelli della "crisi", il teatro-provocazione (quando lo è veramente), il rock, i fumetti più illogici possibile, i libri senza martiri ed eroi, la riscoperta del proprio corpo, dell'immaginazione e della fantasia, ci piace il whisky e il comunismo lo pensiamo come una cosa molto lussuosa, dove nessuno starà a piedi nudi su una zolla di terra a sudare piscia e sangue. Certo - chiarivano nell'articolo - non ci piace tutto questo indiscriminatamente;²⁶

giungevano, dunque, alla conclusione di non confondere "Sergio Leone con Marx, né Frank Zappa con Lenin"²⁷ per riconoscere che

la controcultura deve percorrere strade nuove, proprio perché siamo su un terreno di militanza nuova, dove il personale è politico, e la politica è violenza, e l'organizzazione è autonomia. E viceversa, se siamo su questo terreno di militanza, dobbiamo rifiutare a fondo, con un discorso magari più attento di questa prima provocatoria sortita, i cascami di una cultura riformista che non corrisponde alla nuova realtà operaia nell'età della "crisi". Non si può essere autonomi in fabbrica e sul territorio, e riformisti o neo-riformisti su "tutto il resto".²⁸

Se Zappa, come abbiamo visto, era diventato l'emblema culturale che era riuscito ad accordare la parte intransigente del situazionismo italiano con la frangia "freak" di Re Nudo, restavano in ogni caso alcuni problemi irrisolti all'interno del contesto "pop". In particolare, il problema capitale stava non tanto nell'artista che calcava il palco, ma nella struttura organizzativa che stava dietro al concerto stesso. Nel 1974, Stampa Alternativa – agenzia di controinformazione romana fondata nel 1970 da Marcello Baraghini – pubblicò *I padroni della musica*, un agile libello con il quale si denunciavano tali organizzatori quali espropriatori delle necessità culturali del proletariato giovanile. David Zard, Franco Mamone, Gianni Sassi – tra gli altri – erano visti come i veri "predoni" delle legittime esigenze delle giovani generazioni.²⁹ In contrapposizione ad essi, di conseguenza, la frangia "situazionista" si prodigò nell'organizzazione di eventi culturali e concerti del tutto autogestiti, senza la "prepotenza" del servizio d'ordine, né con l'ingresso a pagamento, e senza la presenza del "divo" straniero, liberi dalle logiche di "partito" e di "capitale": nel 1974 i membri del collettivo Situazione Creativa, nucleo situazionista di Quarto Oggiaro, tra i cui membri stava il fumettista Max Capa, organizzarono presso il torrente Boffalora "Rumore", un festival di quattro giorni – dal 13 al 16 giugno – autogestito sia nella sua organizzazione che nell'impostazione culturale, al quale parteciparono gruppi totalmente sconosciuti ai festival della sinistra extraparlamentare e partitica. "Sponsorizzato" quale festival di

“decolonizzazione ininterrotta” sulla rivista *Buco*, la locandina dell’evento dava spazio direttamente agli organizzatori, i quali dichiaravano:

Abbiamo ormai le palle piene di pop festival miti patinati rifiutiamo radicalmente l’assimilazione di merce spettacolare, manipolata con lustrini e luci multicolori dal capitale. È giunto il momento di vivere: la situazione spettacolare SOGGETTIVAMENTE TUTTI SIAMO ARTISTI! TUTTI POSSIAMO CREARE!³⁰

Nel prosieguo dell’intervento, gli organizzatori invitavano i giovani a costruire “questo baraccone creativo che ci permetterà finalmente di stare liberi in un prato liberato, senza la paranoia assillante del prezzo del biglietto, del divo che non arriva mai”.³¹

Ascesa e declino del proletariato giovanile

Se quanto finora analizzato può essere contestualizzato all’interno di un “mondo” ancora vincolato a una visione “produttivista” e “partitica” del campo culturale, il 1974 segnò un passo verso la nascita di un nuovo soggetto politico, fino ad allora assorbito sotto la logica degli opposti estremismi. La crisi petrolifera iniziata nel 1973 con la Guerra del Kippur ebbe conseguenze importanti anche in Occidente, ed in particolare in Italia, tanto che non solo il governo di Mariano Rumor dovette varare nuove strategie di contenimento dell’uso delle fonti fossili, ma costrinse l’apparato industriale italiano ad importanti tentativi di riconversione industriale. Questo processo portò alla riconfigurazione della “società” di fabbrica, intraprendendo un attacco senza precedenti alla composizione tecnica e politica della classe operaia delle grandi industrie italiane, così che la cassa integrazione fu il primo strumento utilizzato dai “padroni” per rompere l’assedio che l’operaio-massa aveva manifestato contro di loro.³² Questo – come ricordato da Moroni e Balestrini in *L’orda d’oro* – aveva sconvolto la rigidità sociale del lavoratore, ovvero “l’omogeneità materiale e politica da cui traeva le condizioni del suo potere innanzitutto in fabbrica e poi nella società”:³³ tali fattori avevano di conseguenza portato ad una costituzione di una rete di decentramento, diffusa e dispersa nel sociale, di parti rilevanti del processo produttivo. Quello che sindacato e partito comunista non capirono fu che queste nuove figure sociali – precarie e non garantite – avevano in ogni caso accesso alla sfera della produzione economica, in quanto – marxisticamente parlando – erano evidentemente in grado di estrarre plusvalore dall’economia di mercato, all’interno di una società di classe. Questo innescò la nascita di un nuovo soggetto sociale, non più garantito e tutelato dalle proposte sindacali, che prese il nome di proletariato giovanile. Quest’ultimo, vistosi nell’impossibilità di poter ottenere un lavoro stabile con uno stipendio fisso, percepì l’idea di

poter creare una logica quotidiana che potesse svincolarsi delle logiche d'attacco al capitale in seno a una semplicistica dialettica di sciopero dal lavoro, per assaltarlo da un punto di vista culturale, richiedendo l'accesso al benessere e al lusso in tutte le sue molteplici e sfaccettate declinazioni. Recuperando quanto venne teorizzato da Ágnes Heller, si era costruita una "teoria dei bisogni" che consentì al giovane proletario di poter comprendere come il "desiderio" della merce potesse essere racchiuso all'interno di una definizione marxista. Esso, tuttavia – ricordava la filosofa – non avrebbe dovuto essere ridotto a un "bisogno economico" quale espressione dell'estraniamento capitalistico dei desideri, per declinarsi, invece, quale espressione di un "bisogno radicale" e "libero", tipico della società dei "produttori associati" e del "regno delle libertà".³⁴ Seppur tali teorizzazioni non vennero accettate senza rimostranze da tutto il Movimento, esse lasciarono una forte impronta nella cultura giovanile di metà anni settanta, suscitando ampio dibattito: nel luglio del 1976, un intero numero di *A/traverso* era dedicato alla liberazione delle logiche del lavoro capitalista e al dibattito attorno alle teorie "desideranti": le due pagine centrali, infatti, presentavano l'articolato intervento intitolato "Riprendere in mano Marx contro l'ideologia. Costruire il movimento di liberazione dal lavoro", nel quale i redattori del trafiletto prospettavano di poter costruire, principiando, ma svincolandosi al tempo stesso, da una lettura marxista della cultura, una società "a-ideologica" scissa dalle logiche socialiste e terzinternazionaliste:³⁵ velata, seppur se ne riconosceva l'importanza, la messa in discussione delle teorie della Heller. A scardinare queste logiche, infatti, sarebbe intervenuto il "proletariato giovanile", il quale, rifiutando l'ideologia della festa, avrebbe potuto comprendere sé stesso quale figura interna alla composizione di classe in modificazione, riuscendo, proprio in quanto avulso da tali logiche, ad accedere ad una dimensione culturale "spiritualmente" più elevata tramite il tempo libero dal lavoro. Un tempo libero, che, tuttavia, non aveva niente in comune con la definizione di "esercito industriale di riserva" – come "recuperato" da Marx dalla filosofa ungherese – ma si impegnava nel propagare l'assenteismo e il lavoro saltuario quale forma culturale concreta di un "esercito" assenteista, di fatto inutilizzabile dall'organizzazione capitalistica, in grado di produrre spazi di libertà individuale ma al tempo stesso collettiva. Lo sciopero dal lavoro, non solo diveniva, dunque, momento di riappropriazione lavorativa, ma elemento in grado di smuovere la creatività del "proletariato giovanile". Anche la musica, di conseguenza, subì questo processo, divenendo uno degli elementi cardine attraverso il quale questo nuovo soggetto sociale avrebbe potuto essere in grado di mostrare le proprie rimostranze contro l'istituzione statale. In tale riottoso contesto, il fenomeno degli "autoriduttori", branca del "movimento" specializzata nel chiedere prezzi

calmierati – se non addirittura la gratuità – per l’entrata a cinema e concerti, ebbe soprattutto a Milano il suo sviluppo maggiore: essi si proponevano, attraverso lo “sciopero” del pagamento del biglietto, di potersi autogestire la propria cultura in seno ad una logica definita di “illegalità di massa”, a-ideologica e anti-lavorista.

Seppur i volumi della Arcana, anche quelli musicali, non facevano mai menzione di tali proteste, tra le righe dei differenti libri si può cogliere un diverso “spirito” con il quale gli autori affrontavano la questione della musica pop. Questo è ben presente nell’introduzione che Bertoncelli scrisse per il suo volume *Un sogno americano. Storia della musica pop da Bob Dylan al Watergate*, pubblicato nel 1975, dove l’autore dichiarava le difficoltà di spiegare significativamente cosa fosse la musica pop, anche a causa delle differenti matrici estetiche, e delle differenti sonorità musicali, che si erano manifestate nei primi anni settanta: per questo chiariva come fosse necessario scrivere un altro libro su tale fenomeno in quanto “la musica non è il metro della nostra coscienza ipocrita ma l’urlo indisponente dei tempi, il grido delle cose che ci stanno attorno”.³⁶ Concludeva, Bertoncelli, la prefazione al volume: “i muri delle definizioni intoccabili hanno tremato, l’arte per l’arte si è tagliata le vene, la gente ha preso possesso della nuova creatura”.³⁷ Per questo, secondo l’autore, si era prodotta una precisa e proficua identificazione tra musica e vita, tra arte, creatività e gesto quotidiano; le giovani generazioni, di conseguenza, erano riuscite dove le precedenti avevano fallito, ovvero nel riuscire a far rifluire nella musica una propria arte di libertà.³⁸ In tale contesto, dove lo spettacolo – anche concertistico – non veniva più percepito dal proletariato giovanile quale elemento separato da un vissuto quotidiano, ma esperito come strumento in grado di portare il giovane verso un più alto grado di libertà, la contestazione giovanile giocò un ruolo fondamentale nel creare un nuovo tipo di cultura, che, seppur recuperava elementi di critica radicale situazionista – anche simonettiana – tentava di fare dello “spettacolo” un elemento da poter sfruttare a proprio giovamento. Da qui, anche la riscoperta della musica italiana, intesa non come elemento di identità nazionale – come verrà fatto alcuni anni dopo dalla cultura giovanile di destra, con i Campi Hobbit –,³⁹ ma quale espressione di una cultura democratica, più aderente alle necessità del proletariato giovanile italiano:⁴⁰ a riprova di quanto detto, sarebbe necessario leggere *Libro bianco sul pop in Italia: cronaca di una colonizzazione musicale in un paese mediterraneo*, nel quale – come felicemente sottolineava il titolo – la musica straniera veniva ora interpretata come elemento esogamico e non più utile allo sviluppo di una cultura del proletariato giovanile “italico”.

Fondamentale, in questo contesto, i “fatti” di parco Lambro 1976, il quale esito, come ormai ampiamente documentato,⁴¹ suscitò un incessante dibattito culturale sia tra la frangia politicizzata del movimento giovanile, sia all’interno

della parte “istituzionalizzata” della società; come ricordava Valcarengi in *Non contate su di noi*, infatti, “nessuno ipotizzò quello che sarebbe successo, nessuno accennò alla possibilità che la proiezione collettiva dei fantasmi della disperazione avrebbe materializzato mostri da combattere”.⁴² Nel volume appena ricordato – pubblicato dalla casa editrice romana nel novembre del 1977, a pochi mesi dai “riot” del festival milanese – Valcarengi e il collettivo di Re Nudo, difatti, ripercorrevano quanto avvenuto al raduno non concentrando la propria attenzione sulla parte artistico/musicale dell’evento, per soffermarsi – come del resto specificava il sottotitolo del volume – su “movimento giovanile, violenza, politica, ideologia, sessualità, droga e misticismo”. Il problema, come ricordava l’autore su *Re Nudo* – rivista da lui diretta – era stato non già tanto l’apparato culturale, di per sé ben congegnato, ma il fatto che il festival venne inteso dagli organizzatori come “qualcosa di estraneo a quello che può essere il momento di lavoro più importante”,⁴³ ovvero il momento della discussione e del confronto sulle tematiche da proporre per il festival. La divisione tra “gestori” dell’evento e partecipanti si era tramutata in un ostacolo da dover abbattere, in quanto i primi venivano visti con una particolare insofferenza o, come si ricordava in *Re Nudo*, come una “mamma” che aveva portato a ricreare il rapporto tipico figlio-genitori.⁴⁴ Per questo, il collettivo di Re Nudo dichiarava di non voler più organizzare festival con apparati condizionanti, che avrebbero potuto ricreare la mentalità familiare borghese, ma di fare

due passi indietro, sicuramente minoritari rispetto la grande massa del Lambro ma di certo più ricchi di possibilità di fare sperimentazioni e pratica di momenti di vita e comunicazione alternativa, senza spettacolo, senza palco, senza corpi separati, senza organizzazione centralizzata.⁴⁵

Seguendo quanto scriveva il gruppo milanese in relazione al raduno di parco Lambro, era nato un nuovo proletariato urbano, radicalmente diverso da quello dei primi anni settanta, dove le contraddizioni all’interno del movimento stesso erano sorte manifeste e palesi. Il “comunitarismo” delle giovani generazioni del periodo “storico” precedente era stato soppiantato dalla violenza proletaria, dove anche le energie liberanti – che potevano essere acquisite tramite le droghe lisergiche – erano sopite in favore del nichilismo introspettivo derivato dalla spersonalizzazione dell’individuo e dalla sua ghettizzazione: la società dei consumi, degli “idoli” della società di massa, per il collettivo milanese aveva ormai preso il sopravvento all’interno della cultura giovanile italiana. In questo contesto, anche il comportamento unitario della classe “proletaria” era morto in favore della negazione del soggetto politico; la spersonalizzazione politica dell’individuo si era imposta sul

comunitarismo “operaio”. Da qui la necessità che la controcultura avrebbe dovuto recepire queste istanze di cambiamento, per non contestualizzare la cultura proletaria come richiesta individualista tipica della classe borghese.⁴⁶ Ecco, allora, che nella copertina del volume *Non contate su di noi*, composta dallo Studio Lapis di Milano, comparivano, attorno ad un’isola deserta – simbolo dei desideri del Proletariato giovanile – le icone della vecchia cultura politica “militante”, come l’effigie di Lenin, la falce e martello e il *Libretto Rosso* maoista, galleggianti in un mare rancido [fig. 3]. Accanto ad essi, tuttavia, i grafici dello Studio posero una più “moderna” – non va dimenticato che il volume usciva nel tardo 1977 – P38, simbolo, quest’ultimo, di un radicale cambiamento di interessi del nuovo soggetto sociale, radicalmente portato verso il selvaggio nichilismo, “eroismo” e tribalismo della lotta armata che, passando per il rapimento Moro, l’omicidio dell’operaio comunista genovese Guido Rossa, l’inchiesta 7 aprile, portò all’ideologia del “riflusso” e della “postmodernità” vista come una cesura – una “frontiera” – caratterizzante gli anni ottanta. Volumi di frontiera, pubblicati da case editrici vicine al “movimento”, proprio in questo contesto trovavano loro pubblicazione, e largo successo editoriale: *Boccalone. Storia vera piena di bugie* di Enrico Palandri, dove si raccontava della storia d’amore di Enrico – *alter ego* dell’autore – con Anna, sullo sfondo politico della Bologna del 1977, diveniva il pretesto per ricordare le teorie desiderati e a-ideologiche con il nichilismo di una vita senza più soluzioni.⁴⁷

Due immagini simbolo: la frontiera, intesa come punto di rottura dello spazio metropolitano verso intensità di sopravvivenza primitive, un luogo dove l’esperienza della megalopoli, computerizzata e iperorganizzata, si innesta nel suo perimetro desolato e detritico, appunto nel limite di frontiera tra il cervello e l’istinto; e il selvaggio come pratica quotidiana della vita ai bordi⁴⁸

scriveva anni dopo Pier Vittorio Tondelli in *Un weekend postmoderno*, raccontando quella compresenza di spinte apparentemente contraddittorie che caratterizzarono molte esperienze del decennio precedente: “grandi safari alla ricerca di intensità tribali e primitive, grandi spedizioni nell’immaginario e negli archetipi”. L’uomo postmoderno, proseguiva Tondelli, era doppio, insieme primitivo e galattico, si muoveva in quei territori di frontiera, per altro oggetto di studio, alcuni anni prima, di Francesca Alinovi. Sintomatico, in questo contesto, vedere come nel volume ogni aspetto culturale legato al “VI Festival del Proletariato Giovanile” di Parco Lambro venne totalmente tralasciato per mettere in risalto gli aspetti di una ritrovata dinamica giovanile, quella del misticismo, nella quale tornarono a rifugiarsi i giovani dopo un periodo di noncuranza verso tali aspetti, dovuto all’estrema politicizzazione del quotidiano. Come ricordato da Valcherenghi nel volume

precedentemente menzionato *Non contate su di noi*, il misticismo e la spiritualità si classificavano come “bisogno” ed “esigenza” naturale dell’uomo “fin dalla sua nascita”⁴⁹ che fossero allo stesso tempo in grado di consentire a chi abbracciava questa nuova ricerca interiore di “abbandonare la chiesa madre marxista”⁵⁰. Una serie di realtà – continuava l’autore – che avrebbero dovuto condurre il nuovo soggetto giovanile a “comprendere, capire non solo con la testa, col ragionamento ma col cuore, con le emozioni, con la coscienza” e a contestare l’attività del filosofo, del politico, e dell’ideologo in quanto insufficienti a descrivere la nuova realtà sociale: “la rivoluzione” – concludeva – “se non mette al primo posto l’uomo e cioè la rivoluzione interiore, non mi basta più”.⁵¹ Ecco, allora, fondamentale vedere il “passaggio di consegne” dalle “centomila solitudini del Lambro” all’aggregazione “con sé stessi” del festival di Guello, organizzato dai membri di Re Nudo nel 1977. A proposito di questo secondo raduno, in *Non contate su di noi*, Valcarengi ricordava come Guello rappresentò un momento di “grande positività” – seppur fosse una esperienza conclusa – dove non avrebbero potuto nascere “teorizzazioni” e dove non sarebbero state “costruite nuove rappresentazioni illusorie di una realtà che oggi [...] non vive più”.⁵² Ecco, infine, vedere come la dimensione culturale dell’evento comasco non prevedesse la presenza di spettacoli musicali, ma desse la possibilità di esprimersi musicalmente a chiunque avesse portato il proprio strumento da casa; accanto a questo fattore, come specificato da Valcarengi, vennero inoltre “sponsorizzate” iniziative di yoga, di meditazione e di massaggi collettivi per dare la possibilità “a gente venuta da tutta Italia di ritrovarsi non più solo per stare insieme ma anche per essere insieme”.⁵³

Tali istanze di “frontiera” penetrarono insidiosamente all’interno della cultura giovanile di fine anni settanta, e, seppur la contestazione alla merce dello “spettacolo”, come abbiamo visto, non venne di certo meno, i giovani del “proletariato giovanile” si ponevano ad equa distanza sia dalla frangia di critica radicale, sia dal “recupero” che tentavano di fare i partiti del movimento extraparlamentare. Ed ecco, allora, che nell’agosto del 1978 Bertoncelli pubblicò per la casa editrice romana *La musica pop. Istruzioni per l’uso e guida ai suoi segreti*, all’interno del quale, ancora una volta, un intero capitolo – questa volta non di certo benevolo – era dedicato a Zappa, dove si tentava di analizzare il musicista americano recependo sia le critiche “simonettiane” sia le istanze di partiti “militanti”.⁵⁴ Questa nuova “versione” delle sperimentazioni dell’artista fornita da Bertoncelli – emblematicamente definita come “cahiers de doléances” –⁵⁵ che ne attaccava sia il suo impero finanziario della Bizarre Records, sia la sua megalomania, nonché la sua figura di sceneggiatore di “film assolutamente improponibili” –⁵⁶ era dettata, come “annunciato” nella prefazione al volume, dalla condizione di “morte” con la

quale la cultura giovanile guardava la musica pop contemporanea. Tale circostanza era causa, per l'autore, anche dalla nuova scena punk, che aveva portato ad un completo dissidio "fra 'cose nuove' e smaccato consumo che da sempre caratterizza il genere, nel senso di una musica puntigliosamente asettica, rigenerata di continuo nei suoi elementi, al passo coi tempi senza speranza di una reale 'sorpresa'".⁵⁷

Per questo, Bertoncetti dichiarava di non aver pubblicato un "libro di devozioni", come era stato il suo primo *Pop Story*, ma un "manuale per la sopravvivenza"⁵⁸ che potesse aiutare il giovane a districarsi all'interno di un nuovo modello societario consumistico.

Pop postmoderno: punk e discomusic

La crisi della militanza messa in risalto nei volumi di Valcarengi e Bertoncetti, che ebbe un decorso tanto graduale – che si può inquadrare, indicativamente, dagli scontri di Bologna in seguito alla morte di Francesco Lorusso nel marzo 1977, fino all'inchiesta 7 aprile, del 1979 – quanto traumatico, vide radicali mutamenti all'interno del panorama culturale italiano. Se a Milano il movimento dei Circoli era declinato dopo "l'assalto" alla Scala contro l'*Otello* zeffirelliano del 7 dicembre 1976, a Bologna e Roma la creatività si era incarnata nelle sembianze "indiane" e di controinformazione partecipata. Caso emblematico, quantomeno da ricordare, Radio Alice o la Traum Fabrik di via Clavature, incunaboli della nuova arte fumettistica antagonista e della nuova scena musicale punk e *new wave* d'importazione, dove gruppi come Confusionale Quartet, Luti Chroma, Stupid Set e i più celebrati Skiantos, edificarono un nuovo "ordine" musicale che destabilizzò la musica "pop" di fine decennio. La rappresentazione del giovane, e dunque della "sua" musica, veniva in tale contesto rivista quale periodo di spensieratezza e di leggerezza: seppur le sonorità punk potevano apparire agli occhi del "militante" quale continuazione della politica antagonista, tale musica (almeno quella delle origini, del 1977-1981) deve essere vista quale esempio di leggerezza d'animo; a ciò, come vedremo, contribuì anche il fenomeno della discomusic.

Seppur nei volumi della Arcana non si trovano riferimenti a questi nuovi vagiti italiani,⁵⁹ alcuni testi, tuttavia, riflettevano su questi recenti interessi provenienti dall'Inghilterra. Tra di essi si possono ricordare il già menzionato *La musica pop. Istruzioni per l'uso e guida ai suoi segreti* di Bertoncetti, che dedicava tre saggi al fenomeno punk e "L'arcipelago pop"⁶⁰ (1977), dove Anna Melluso – in arte Rosso Veleno – firmava un'intervista da lei fatta ad Adam Ants, *front man* della punk band Adam and the Ants.⁶¹ Interessante, in particolare, la copertina di quest'ultimo volume, basata ancora su una visione "militante" anni settanta, dove una foto scattata attimi dopo la morte di

Giannino Zibecchi veniva ripresa e “rimontata”, a modo di fumetto, per mostrare gli “autonomi” con in pugno una belligerante chiave inglese camminare su una Fender Telecaster [fig. 4]. Tra gli altri volumi meritevoli di attenzione, *Eroi e canaglie nella musica pop* (primavera 1979), nel quale erano contenute note biografiche su Johnny Rotten, Patty Smith, Iggy Pop – tra gli altri – e *Punk. I nuovi filosofi della musica pop* uscito nel gennaio 1978.

Se in *La Musica pop. Istruzioni per l'uso e guida ai suoi piaceri*, in particolare nel capitolo su “Riccardo Inferno” (Richard Hell), Bertoncelli vedeva la nuova cultura giovanile come l'unica che era ancora in grado di sottrarsi alle logiche del capitale, il volume *Eroi e canaglie* si poneva in antagonismo con il primo. Come recitava la quarta di copertina, infatti,

il rock non è un pranzo di gala! I supereroi sono stanchi, i ragazzacci del punk sputano nei piatti e la disco-music svuota i ristoranti del suono ben temperato [...] la repubblica del rock è una macchina ben congegnata, un gigantesco luna park di eroi e canaglie dove vizi pubblici e virtù private si piegano ai miti dell'industria culturale o insorgono violenti contro i suoi riti spettacolari.⁶²

Tuttavia, in particolare, merita una riflessione il libro *Punk. I nuovi filosofi della musica pop*. Fondamentale, infatti, per contestualizzare al meglio questa differenza di posizioni, vedere come la curatela del volume non venne tenuta dai protagonisti della “vecchia” generazione “pop” – come Bertoncelli, Valcarenghi o Simonetti – ma da un quartetto di giovani “filosofi” come Rina Antipirina, Manuel Insolera e Walter Binaghi e la già ricordata Rosso Veleno,⁶³ allora ragazzi che avevano già avuto stretti contatti con il nuovo fenomeno anglosassone, soprattutto legato al negozio Seditonaries di Vivienne Westwood, “promotore” di tale fenomeno nel mondo d'oltremontana. La copertina del libro, fatta ancora dallo Studio Lapis di Milano, inoltre, presentava un bidone della spazzatura all'interno del quale, accanto al marciume quotidiano, con latte di conserve e bottiglie di gin, vennero posizionati gli emblemi della cultura politica del decennio settanta: una falce e martello, il *Capitale*, il *Mein Kampf* e una svastica. A corredo di tutto, infine, stavano gli attributi della nuova “moda” giovanile: un microfono, una catena e una spilla da balia [fig. 5]. Essenziale, nel volume, il testo introduttivo di Rina Antipirina, dove si tentava di definire il nuovo stile musicale quale protagonista a propulsore della cultura degli anni ottanta. Già il titolo del contributo, infatti – “Il dolce stil novo degli anni '80” – declinava la musica punk come atto di rottura rispetto alla generazione musicale precedente: “a dieci anni dal terribile maggio '68, dopo una primavera indianometropolitana, e la geografia del ‘gulag’ made in France, un attimo di riflessione critica non guasta”.⁶⁴ Seppur, tuttavia, il punk veniva recepito da Rina Antipirina quale momento di rottura con la tradizione musicale precedente, in ogni caso si ricordavano delle

connessioni con quanto vi era stato nel corso dei decenni, soprattutto dei sessanta e settanta: Andy Warhol e “i suoi profeti”, i New York Dolls, le sculture di plastica di Chamberlain, di Segal, di Rosenquist e di Oldenburg, nonché venivano proposte da Antipirina relazioni con il decadentismo ottocentesco di Verlaine e di Rimbaud.⁶⁵ Oltre a tali relazioni, l’autrice del capitolo rifletteva sulla genesi politica del nuovo fenomeno giovanile, accostando quanto si era manifestato nel mondo anglosassone, dove il movimento punk era stato “riassorbito” dalle istituzioni quale fenomeno di costume, ad un’analisi “situazionista” della società di fine anni settanta. Il punk – almeno quello inglese del 1978 – veniva percepito come fenomeno merceologico già “recuperato” al commercio massmediale: la violenza esplicitata dai primi giovani “alternativi” londinesi, infatti, per Antipirina, era “diventata una merce”, in quanto non più spontanea ma creata per essere relegata in un esercizio “di stile” fine a sé stesso. Essa, infatti, per essere sintomo di libertà e di autonomia, si sarebbe dovuta manifestare come natura stessa dello stato di cose esistenti e non come strumento nelle mani del capitale che l’avrebbe potuta utilizzare per suoi scopi precisi trasformandola in spettacolo. Del resto, come ricordava la quarta di copertina:

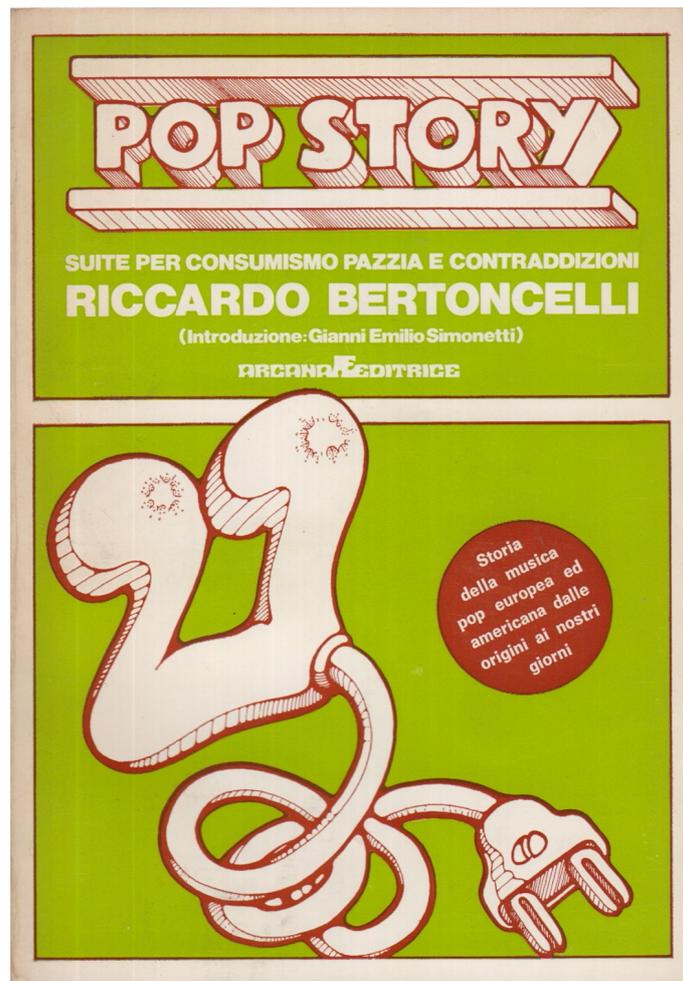
il punker è il “*déraciné*” della politica, il “compagno” cattivo, antifemminista, menefreghista, razzista, nazionalista e provocatore. Non sa suonare come gli Stones, non sa parlare come Guthrie, bestemmia la regina e gli angeli del focolare. Ma il punker è anche l’uomo del giorno, il nuovo dandy, l’ultimo grido in fatti di abbigliamento, cosmesi e spettacolo.⁶⁶

L’estetica dell’immagine “facile” e “disimpegnata” – definita già al tempo di “riflusso” – di certo rimandava ad un’altra moda giovanile che si stava affermando in Italia sul finire degli anni settanta, che faceva dell’abbigliamento, della cosmesi e dello spettacolo un elemento cardine sul quale edificare la propria struttura comunicativa. Nel 1979, Nicola Ticozzi e Sergio Baroni pubblicarono per Arcana *Disco Music: guida ragionata ai piaceri del sabato sera* [fig. 6],⁶⁷ volume con il quale si tentava di dare una prima definizione a questa nuova tendenza musicale che aveva “chiuso” il decennio “pop” spopolando in tutto l’Occidente, grazie anche alla nuova cultura da discoteca che stava imperversando – da New York con Studio 54 e The Sanctuary, fino a Milano con l’Odissea 2001 – sotto il segno de *La febbre del sabato sera*. “Un frastuono si aggira per l’Europa, il frastuono dell’*easy listening*, il pop deve rassegnarsi, la Disco Music è dappertutto!”⁶⁸ dichiaravano gli autori, facendo il verso al celebre *Manifesto* marxista. Gli autori, infatti, analizzavano il recente fenomeno giovanile quale espressione della decadenza della cultura musicale “impegnata”, dove l’autore/cantante era meramente un personaggio “meccanico” utile alle logiche del capitale

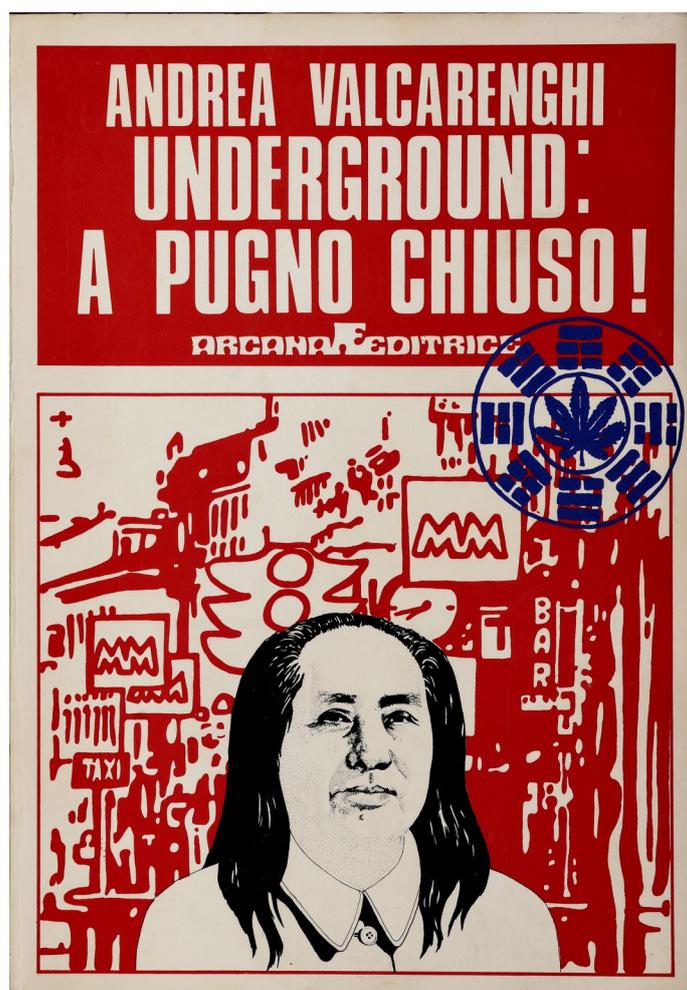
finanziario, in grado di creare una cultura che non abbisognava di una filosofia portante alle sue spalle, ma una superflua “esaltazione dell’esteriorità, della banalità, della semplicità, o meglio, del piattezza”.⁶⁹ Questo aveva condotto a far sì che il giovane “lumpen” di periferia partecipasse acriticamente alla percezione musicale e allo stile di vita “travoltiano”, il quale prevedeva uno specifico abbigliamento, un preciso taglio di capelli, e un atteggiamento e un gergo preimpostato. Un nuovo fenomeno giovanile, che non passò inosservato neanche alla generazione “militante” delle contestazioni dei concerti e degli autoriduttori; su *Lotta Continua*, infatti, il 27 ottobre del 1978, sulla pagina centrale, venne ospitato un lungo trafiletto intitolato “...e Travolta creò il mondo...”⁷⁰ in cui venne preso in esame il “problema” del “travoltismo” che iniziava ad intaccare la cultura giovanile. Nell’articolo, gli autori si chiedevano se anche i “compagni” fossero stati contagiati da questa nuova scena musicale e quale fosse stata la chiave del successo della discomusic, identificando “la testa d’ariete del travoltismo” nel “riproporre la figura del giovane come eroe, come sempre e comunque vincente perché parte di un’età dell’oro”.⁷¹ Di fatti, non va taciuto, la continuità sociale, di censo e anagrafica, di fenomeni tipici degli anni settanta – di questa mitica “età” – che vedeva nel giovane l’eroe del quotidiano, fu uno dei fili conduttori della continuità di tali esperienze tra anni settanta e ottanta: numerosi, infatti, sono i casi che si possono ricordare a cavallo della cultura del Settantasette: Macondo a Milano, l’Harpo’s Baazar a Bologna, solo per citare i fenomeni più noti, anche in campo musicale, dovrebbero essere ricordati per essere riusciti a traghettare “l’eroismo” giovanile tra le due decadi. Al tempo stesso, la discomusic doveva essere una facile rappresentazione dell’ambivalenza del giovane proletario non più immischiato nella cultura dell’infelicità che i movimenti giovanili, ideologici e autocoscienti, si erano sempre portati appresso, per rivendicare l’autonomia del ragazzo di strada che sullo schermo non aveva mai trovato posto.

Ecco allora la nuova cultura “dell’ambivalenza” – anche sessuale – che aveva contagiato la musica da discoteca. Su *Disco Music*, infatti, una delle numerose biografie a corredo del volume venne dedicata ad Amanda Lear, la quale stava avendo un grande successo tra i giovani grazie al suo fascino androgino, sia nelle caratteristiche fisiche, che vocali. Una ricerca del successo che, tuttavia, era una precisa strategia di marketing pubblicitario, il quale non era sottaciuto dalla stessa artista, che rilasciando un’intervista a Ticozzi e Baroni dichiarava di non essere una cantante di protesta – di non possedere un messaggio politico – e che “tutto questo [la ricerca del successo] fa parte di una campagna, pre-organizzata come un piano di battaglia, come in guerra si prepara una tattica”.⁷² Una ricerca dell’*entertainment* che partendo dall’uso del corpo nella sua dimensione performativa si distaccava dalla celebrazione dell’atto politico del cantautorato di protesta e della ricerca del “desidero” attraverso una pratica di riappropriazione del tempo libero, ma mediante una spettacolarizzazione dell’atto scenico vuoto di portato politico.⁷³

TAVOLE



1 Copertina di *Pop Story. Suite per consumismo pazzia e contraddizioni* di Riccardo Bertoncelli.



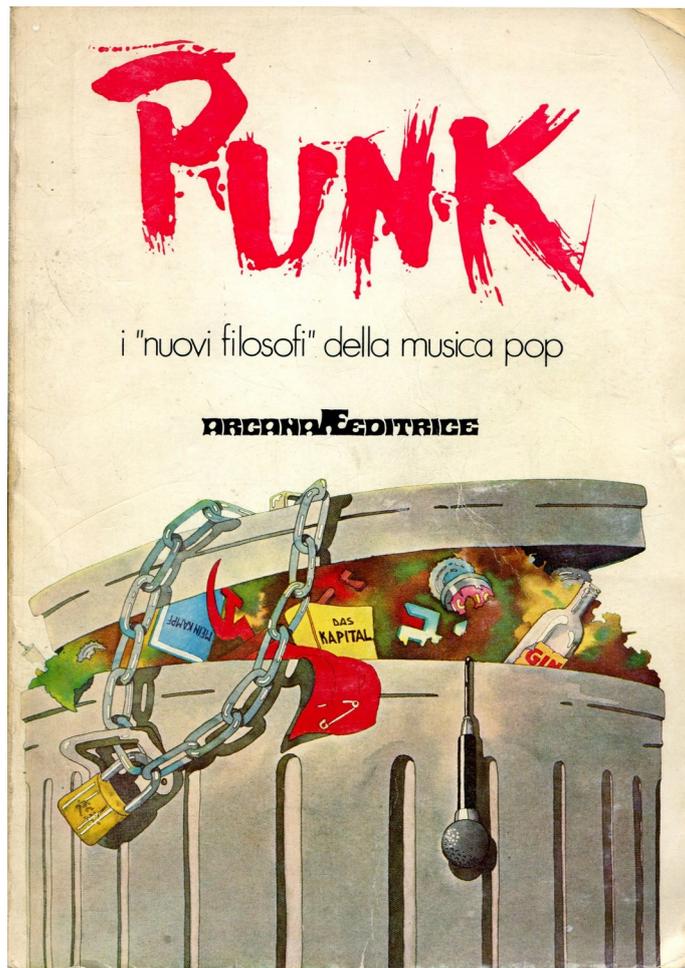
2 Copertina di *Underground: a pugno chiuso!* di Andrea Valcarenghi.



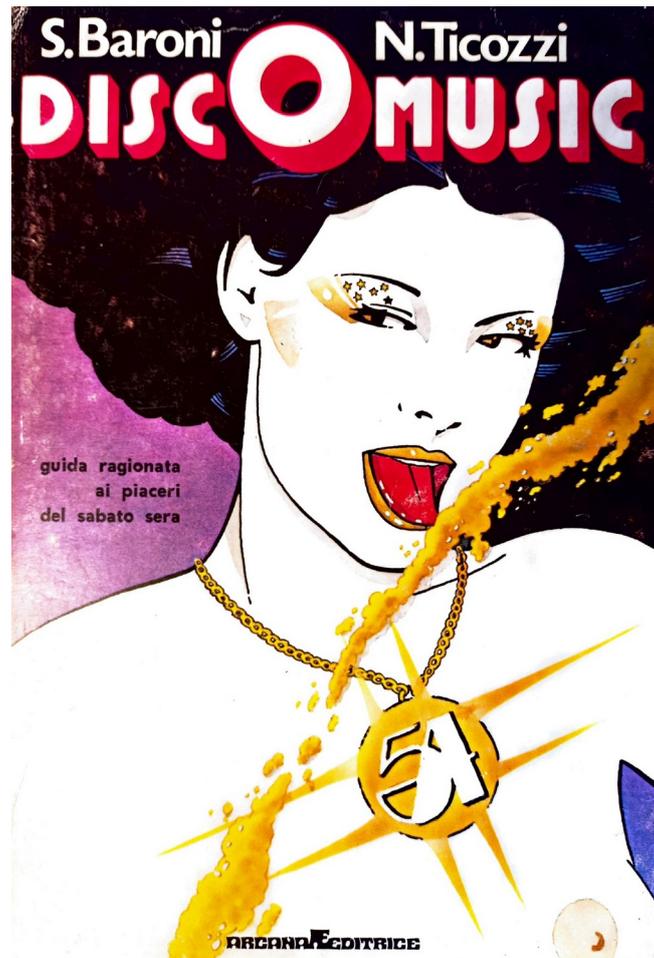
3 Copertina di *Non contate su di noi* di Andrea Valcarengi, grafica Studio Lapis.



4 Copertina de *L'arcipelago pop*.



5 Copertina di *Punk i "nuovi filosofi" della musica pop*, grafica Studio Lapis.



6 Copertina di *Disco Music*. Guida ragionata ai piaceri del sabato sera di Nicola Ticozzi e Sergio Baroni.

- ¹ Fernanda Pivano, infatti, fu colei che fece conoscere in Italia i primi testi beat, traducendo *Diario Indiano* di Allen Ginsberg, e curando la prima antologia, nel 1972, dedicata al movimento controculturale americano in Beat hippie yippie: dall'underground alla controcultura. Altro testo fondamentale pubblicato da Arcana riguardo al fenomeno beat, deve essere ricordato il volume di Alan Watts *Beat zen & altri saggi* del 1973. Per gli interessi "orientalisti", bisogna di necessità nominare almeno i due testi di Paula Delsol, *Oroscopi cinesi*, del 1971, e *Oroscopi arabi* del 1972.
- ² Tra le varie pubblicazioni relative a questi interessi, necessario ricordare quantomeno: Gianni Emilio Simonetti, *...Ma l'amor mio non muore: origini, documenti, strategie della cultura alternativa e dell'underground in Italia* (Roma: Arcana, 1971); Mario Perniola, "I situazionisti", *Agaragar: rivista quadrimestrale*, aprile-agosto 1972, 5-92; nonché la traduzione del libello francese che aveva per primo smosso le coscienze d'oltralpe: Raoul Vaneigem, *Terrorismo o rivoluzione e altri scritti* (Roma: Arcana, 1973) – il quale conteneva al suo interno i famosi capitoli "Banalità di base" e "Avviso ai civilizzati sull'autogestione generalizzata".
- ³ Gianni Emilio Simonetti, "Probapossibile prelogomena to idealreal history of pop", introduzione a Riccardo Bertonecelli, *Pop Story. Suite per consumismo pazzia e contraddizioni* (Roma: Arcana Editrice, 1973), 6.
- ⁴ Theodor W. Adorno, *Introduzione alla sociologia della musica* (Torino: Einaudi, 1971).
- ⁵ Simonetti, "Probapossibile prelogomena", 7.
- ⁶ Riccardo Bertonecelli, "In principio fu il caos", in Id., *Pop Story*, 21-24.
- ⁷ Riccardo Bertonecelli, "Premessa", in Id., *Pop Story*, 19.
- ⁸ Andrea Valcarengi, *Underground: a pugno chiuso!* (Roma: Arcana Editrice, 1973), 29.
- ⁹ Simonetti, *...Ma l'amor mio non muore*, 208.
- ¹⁰ Federica Boràgina, *Editoria e controcultura. La storia dell'ED.912*, (Milano, postmedia books, 2021), 70.
- ¹¹ "Dalla fine della cultura alla cultura della fine", *Robinud*, maggio 1973.
- ¹² "Pop(p)anti miti(zzatori)", ibid.
- ¹³ Gianni Emilio Simonetti, *Dalla causa alla cosa della rivoluzione. Soggettività della cultura alternativa giovanile e movimento reale del proletariato* (Roma: Arcana Editrice, 1973), 12.
- ¹⁴ AREA, "Dichiarazione politica degli AREA letta a Pavia in occasione del concerto che ha chiuso il congresso "Oltre l'underground"", *Robinud*, novembre 1973.
- ¹⁵ Ibid.
- ¹⁶ Frank Zappa, bootleg del concerto tenutosi il 9 settembre 1974 presso il velodromo Vigorelli di Milano.
- ¹⁷ Bertonecelli, *Pop Story*, 144.
- ¹⁸ Ibid., 143.
- ¹⁹ Ibid., 146.
- ²⁰ "A Lenin non piaceva Frank Zappa", *Rosso – giornale dentro il movimento*, gennaio – febbraio 1975, 29.
- ²¹ Ibid.
- ²² Ibid.
- ²³ Ibid.
- ²⁴ Ibid.
- ²⁵ Ibid.
- ²⁶ Ibid.
- ²⁷ Ibid.
- ²⁸ Ibid.
- ²⁹ *I padroni della musica* (Roma: Stampa Alternativa, 1974).
- ³⁰ "Situazione creativa", *Buco*, gennaio 1974, 16.
- ³¹ Ibid.
- ³² Cfr. Nanni Balestrini, Primo Moroni, *L'orda d'oro 1968-1977. La grande ondata rivoluzionaria e creativa, politica ed esistenziale* (Milano: SugarCo, 1988), 309.

- ³³ Ibid.
- ³⁴ Ágnes Heller, *La teoria dei bisogni in Marx* (Milano: Feltrinelli, 1974).
- ³⁵ “Riprendere in mano Marx contro l’ideologia. Costruire il movimento di liberazione dal lavoro”, *A/Traverso*, luglio 1976, 2-3.
- ³⁶ Riccardo Bertocelli, *Un sogno americano. Storia della musica pop da Bob Dylan al Watergate* (Roma: Arcana Editrice, 1975), 5.
- ³⁷ Ibid.
- ³⁸ Cfr. ibid, 6.
- ³⁹ Nel 1977, Giuseppe Bessarione, pseudonimo con il quale si era firmato Simonetti, pubblicherà per la casa editrice romana *Lambro Hobbit*, un volume mediante il quale si tentava di fare una prima, tanto quanto approfondita, analisi della condizione giovanile di destra, analizzando, in particolare, la funzione dei Campi Hobbit, i quattro raduni organizzati dal Movimento Sociale Italiano dal 1977 al 1981.
- ⁴⁰ Con questo non si vuole negare il fatto che numerosi furono i testi sulla musica straniera che vennero stampati in Italia – su tutti *Il pop inglese* (1974) e *Un sogno americano: storia della musica pop da Bob Dylan a Watergate* (1975), il primo a firma di Bertocelli, Manuel Insolera e Marco Fumagalli, il secondo a cura del solo Bertocelli, ma ad una lettura approfondita paiono essere solo delle riedizioni aggiornate dei volumi degli anni precedenti.
- ⁴¹ Tra i volumi da poter citare per ricostruire gli eventi di Parco Lambro, oltre alle ricostruzioni giornalistiche, fotografiche (Dini Fracchia su tutti) e video (Alberto Grifi), meritano attenzione il seguente volumi: Francesco Schianchi e Franz Di Cioccio, *Libro Lambro: i festival giovanili. Sogni e utopie di ieri per oggi* (Milano: Aereostella, 2013).
- ⁴² Andrea Valcarengi, *Non contate su di noi. Note critiche su: movimento giovanile, violenza, politica, ideologia, sessualità, droga e misticismo* (Roma: Arcana Editrice 1977), 17.
- ⁴³ “Parco Lambro: i gruppi politici”, *Re Nudo*, agosto-settembre 1976, 6.
- ⁴⁴ Cfr. ibid.
- ⁴⁵ Ibid.
- ⁴⁶ Ibid., 4.
- ⁴⁷ Enrico Palandri, *Boccalone. Storia vera piena di bugie* (Milano: L’erba voglio, 1979).
- ⁴⁸ Pier Vittorio Tondelli, *Un weekend postmoderno. Cronache dagli anni Ottanta* (Milano: Bompiani, 1990), 201.
- ⁴⁹ Valcarengi, *Non contate su di noi*, 147.
- ⁵⁰ Ibid., 148.
- ⁵¹ Ibid., 150.
- ⁵² Ibid., 47.
- ⁵³ Ibid.
- ⁵⁴ Riccardo Bertocelli, “Frank Zappa: vizi privati, pubbliche virtù”, in Id., *La musica pop: istruzioni per l’uso e guida ai suoi segreti* (Roma: Arcana Editrice, 1978), 70-77.
- ⁵⁵ Ibid., 70.
- ⁵⁶ Ibid., 73.
- ⁵⁷ Bertocelli, *La musica pop*, 6.
- ⁵⁸ Ibid., 7.
- ⁵⁹ Oltre ai già citati gruppi bolognesi, si possono quantomeno ricordare i milanesi Jumpers, X-Rated, Gags e Kandeggina Gangs, e il “circuito” del Great Complotto di Pordenone.
- ⁶⁰ Daniele Caroli et. al., *L’arcipelago pop: la musica pop e le sue relazioni con la cultura alternativa e la questione giovanile* (Roma: Arcana 1977).
- ⁶¹ Oltre ad Adam Ant, nel volume di Sava voce a Jordan e Simon Barker, membri allora della Bromley Contingent, gruppo di supporter dei Sex Pistols. Nel testo, infine, sono presenti traduzioni di punkzine inglesi come *Sniffin Glue*, *Live Wire*, *Situation* e *Penetration*. (Cfr., Caroli et al., *L’arcipelago pop*, 161-193).
- ⁶² *Eroi e canaglie nella musica pop: Patti Smith, Lou Reed, David Bowie, Iggy Pop, Johnny Rotten...*, a cura di Walter Binaghi et. al. (Roma: Arcana, 1979), quarta di copertina.

- ⁶³ Quest'ultimo, poteva essere considerato l'unico dei quattro curatori che vantava interessi più "istituzionali" avendo collaborato con la redazione i Re Nudo, e avendo pubblicato sempre per Arcana, ancor prima di Punk, Pink Floyd (1978), mentre l'anno successivo, nel 1979, pubblicò il primo volume in Italia su Lou Reed.
- ⁶⁴ Rina Antipirina, "Il dolce stil novo degli anni '80", in *Punk: i nuovi filosofi della musica pop* (Roma: Arcana, 1978), 5.
- ⁶⁵ Cfr. *ibid.*, 6-7.
- ⁶⁶ *Ibid.*, quarta di copertina.
- ⁶⁷ Sergio Baroni, Nicola Ticozzi, *Disco Music. Guida Ragionata ai piaceri del sabato sera* (Roma: Arcana, 1979).
- ⁶⁸ *Ibid.*, 5.
- ⁶⁹ *Ibid.*, 6.
- ⁷⁰ Antonio Rampino e Roberto Di Reda, "...e Travolta creò il mondo...", *Lotta Continua*, 27 ottobre 1978.
- ⁷¹ *Ibid.*, 6.
- ⁷² Baroni e Ticozzi, *Disco Music*, 116.
- ⁷³ Un interessante saggio sulla figura di Amanda Lear è presente in Gabriele Rigola, "Follow Me. Amanda Lear nello scenario della disco music: entertainment, spettacolo, transmedialità", *Cinergie - il cinema e le altre arti* 9, n.1 (2016): 34 - 42.