



Citation: F. Piseri (2020) «She's leaving home, bye bye». Gli anni Sessanta, la musica, la nascita dei teenager e una nuova narrazione generazionale. *Rivista di Storia dell'Educazione* 7(1): 31-40. doi: 10.36253/rse-9392

Received: August 28, 2019

Accepted: April 6, 2020

Published: July 9, 2020

Copyright: © 2020 F. Piseri. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<http://www.fupress.com/rse>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

Editor: Pietro Causarano, Università di Firenze; Lucia Cappelli, Università Cattolica Sacro Cuore di Milano.

«She's leaving home, bye bye». Gli anni Sessanta, la musica, la nascita dei teenager e una nuova narrazione generazionale

«She's leaving home, bye bye». The Sixties, the Birth of the Teenagers and a New Generational Narration

FEDERICO PISERI

Università di Pavia, Italia
E-mail: federico.piseri@unipv.it

Riassunto. L'articolo propone una lettura e un'interpretazione del conflitto generazionale degli anni Sessanta usando la musica rock come principale fonte di indagine. In una posizione a metà tra prodotto di consumo di massa e prodotto culturale, la musica pop del tempo ha contribuito in modo significativo a definire una delle narrazioni generazionali dei *baby boomers*, quella contro culturale, che è diventata mito generazionale tanto forte da nascondere le altre narrazioni sviluppatesi parallelamente e annichire quelle della generazione successiva. I testi dei brani, le correnti musicali, le sottoculture giovanili che ne scaturiscono sono analizzate in uno scambio costante con il mondo dei giovani del tempo nel Regno Unito e negli Stati Uniti. Vi possiamo leggere i cambiamenti rapidissimi che portano da un'estetica vuota di ogni contenuto, secondo i detrattori, all'impegno, alla volontà di emergere e di rompere gli schemi sociali e prima di tutto famigliari della prima metà del Novecento.

Parole chiave. Anni Sessanta, musica rock, sottoculture giovanili, conflitto generazionale, narrazione generazionale.

Abstract. The article proposes a reading and interpretation of the generational conflict of the Sixties using rock music as its main source of investigation. Being halfway between mass consumption product and cultural product, the pop music of the time has significantly defined one of the generational narrations of the baby boomers, the counter-cultural one, which has become a generational myth, strong enough to darken other parallel narrations and annihilate those of the following generation. The lyrics of the songs, the musical scenes, the youth subcultures that sprung from them are analysed in their constant exchange with the youth of the time in the United Kingdom and in the United States. We can read in them the rapid changes that took a significant part of a generation from an empty aesthetic, according to the detractors, to the strong social and political commitment, imposing its will to emerge and to change the social patterns and first of all the bonds of the family defined in the first half of the twentieth century.

Keywords. Sixties, rock music, youth subcultures, generational conflict, generational narration.

MUSICA E IDENTITÀ: UNA FONTE PER LEGGERE LA GIOVENTÙ DEL NOVECENTO

Il punk mi ha sfiorato a malapena di striscio. All'epoca avevo ancora quattordici anni, ed ero cresciuto in una città di pendolari dell'Hertfordshire. Del 1977, e di tutto ciò che portò con sé, ho solo qualche pallida reminiscenza. [...] Be', è tutto un po' nebuloso. Era l'anno in cui volevo fare il fumettista? Oppure quello in cui, dopo aver scoperto la fantascienza, trascorrevi le mie giornate a vivisezionare le pagine di Ballard, Pohl e Dick della riserva della biblioteca di quartiere? Una cosa è certa: la musica pop faceva poca presa sulla mia coscienza.

Fu Tim, il mio fratello minore, a convertirsi al punk per primo: dalla stanza di fianco arrivava un pandemonio infernale. In una delle tante occasioni in cui andai a protestare, probabilmente mi trattenni un po' in camera sua. Inizialmente furono le parolacce a colpirmi [...]. Era la cosa più raccapricciante e degradante che avessi mai ascoltato.

Quando conobbi i Pistols e compagni bella, attorno alla metà del 1978, non avevo idea che quell'universo fosse ufficialmente «morto». [...] La mia scoperta tardiva di quel movimento coincise con la ripresa delle attività, quello che presto sarebbe stato battezzato «post-punk» [...]. Eccomi dunque ad ascoltare "Germ Free Adolescents" degli X-Ray Spex, ma anche il primo album dei PiL, "Fear of Music" dei Talking Heads e "Cut" delle Slits. Era tutta un'ondata, abbagliante, esplosiva ed elettrizzante (Reynolds 2010, XI-XII).

[...]

Il motivo personale numero uno per scrivere questo libro sono i miei ricordi dell'epoca: un'inesauribile età dell'oro all'insegna della novità assoluta, che ti faceva sentire proiettato a rotta di collo verso il futuro. Il motivo personale numero due è più legato al presente. Se sei un critico rock, arrivato a una certa età cominci a domandarti se aver investito tanta energia mentale ed emotiva in questa musica sia stata una mossa astuta. Non si tratta di una vera e propria crisi di coscienza, quanto di un'incrinatura nelle tue certezze. Nel mio caso, questo mi ha indotto a chiedermi quale fosse l'esatto motivo per cui avevo preso la decisione di dedicare seriamente la mia vita alla musica. Cosa mi aveva convinto che la musica contasse tanto? (Reynolds 2010, XV-XVI)

Questo lungo prologo è eccentrico al tema delle pagine che seguono, ma in un certo senso vi si ricollega e si pone come ponte tra l'esperienza personale di chi scrive e quella descritta da Don McLean nel suo capolavoro, *American Pie*, da cui si partirà. La scelta dell'apertura autobiografica di *Rip It Up and Start Again* di Simon Reynolds (semplicemente *Post-punk* nella traduzione italiana), uno dei più grandi critici musicali viventi, riporta infatti quel momento della vita di un adolescente in cui la musica diventa qualcosa di più di un sottofondo, ma, nella ricerca di un'identità propria, si trasforma in un tratto caratterizzante (se non il tratto caratterizzante) di una

personalità. Per Reynolds è stata l'espansione dell'universo che seguì dal *big bang* del Punk; per McLean fu l'incidente aereo del 3 febbraio 1959; per me furono gli anni tra la morte di Kurt Cobain e l'esplosione del Britpop. A partire dalla fine degli anni Cinquanta del secolo scorso la musica, in un difficile equilibrio tra prodotto culturale e prodotto di consumo di massa (Banti 2017), è riuscita più di altre forme d'arte ad influire sull'esperienza di vita degli adolescenti e dei giovani adulti. Ha contribuito in modo significativo a definire narrazioni generazionali, ha assecondato e sostenuto la ricerca di un affrancamento dalla generazione dei padri mettendo a disposizione nuovi linguaggi e nuovi significati¹.

Nelle pagine che seguono, quindi, la musica pop, con i suoi messaggi espliciti e impliciti, i costumi e i gusti che ha imposto o mutuato, sarà usata come fonte per descrivere il percorso di emancipazione di una generazione. Ritengo, e non penso che siano le lenti dell'appassionato a deformare la mia opinione a riguardo, che tanto quanto la letteratura (forse anche di più) e il cinema, altra arte squisitamente del XX secolo, la musica pop nella sua accezione più estesa, quindi tutto ciò che non è musica d'arte o Jazz, sia una fonte di straordinaria ricchezza per leggere le dinamiche giovanili, le sottoculture e i movimenti della seconda metà del secolo scorso. Negli Stati Uniti e nel Regno Unito questi studi a livello accademico sono appannaggio soprattutto di esperti della comunicazione. In Italia, nonostante un ritardo radicato nell'accoglienza e nella comprensione della musica pop anglosassone (Amatulli *et al.* 2019), si stanno muovendo passi significativi in ambito sociologico (Tosoni e Zuccalà 2013) e storico anche grazie a *Moicana. Centro studi sulle controculture* (Moicana 2018).

Ritornando sulle parole di Reynolds, indifferentemente dal peso che un singolo individuo ha dato alla musica, per la sua rapidità e la sua fruibilità questa è parte della narrazione personale di tutti noi, dei tempi e dei luoghi che abbiamo vissuto, ma soprattutto uno strumento di aggregazione (giovanile e non solo) di portata talmente ampia che non può essere ignorato o sottostimato nello studio della gioventù del secondo Novecento.

TALKIN' 'BOUT MY GENERATION: CONFLITTI GENERAZIONALI, TECNOLOGICI E DI GUSTO

In questo intervento si discuterà di due entità ben caratterizzate e ormai cristallizzate nell'immaginario

¹ «Per sua stessa natura la giovinezza è stata sempre incaricata di rappresentare il futuro: la perenne caratterizzazione mediatica dell'adolescente come genio o mostro continua a veicolare le speranze e le paure degli adulti su quanto accadrà in futuro» (Savage 2012, 14).

collettivo di chi è nato nella seconda metà del secolo scorso: la generazione dei primi *baby boomers* (chi è stato adolescente o ventenne negli anni Sessanta) e la musica pop che li ha caratterizzati e descritti, li ha influenzati e da essi si è fatta influenzare, con un *focus* concentrato soprattutto sul Regno Unito e sugli Stati Uniti. In realtà più che sulla *generazione* in senso stretto, ci concentreremo su una delle *narrazioni generazionali* che sono state espresse da chi è nato nell'immediato dopoguerra. È infatti inopportuno generalizzare, bisogna ricordare che «un discorso generazionale è sempre anche una spiegazione storica, una narrazione della propria posizione del mondo [...]. Questa spiegazione non è affatto univoca, ma è terreno di competizione per la rappresentatività generazionale» (Benigno 2013, 76). Infatti, stando a dati statistici raccolti negli anni Ottanta dalla rivista musicale *Rolling Stone*, «just 18% of those surveyed [...] said they had pursued a countercultural lifestyle in the late '60s» (Bowman and Rugg 2011). Questo dato, riferito alla popolazione degli Stati Uniti d'America, deve far riflettere, soprattutto combinato con un altro che vede una progressiva e netta virata verso valori meno *liberal* e più conservatori²: non stupisce, quindi, che la generazione della controcultura e della rivoluzione sessuale abbia poi contribuito, una volta raggiunta la maturità economica, a eleggere con continuità governi i conservatori di Ronald Reagan e Margaret Thatcher nei Paesi che furono il faro della nuova cultura degli anni Sessanta.

Il mito generazionale di circa un quinto degli adolescenti e dei giovani adulti degli anni Sessanta, quindi, è stato così forte da oscurare, nel sentito collettivo, ogni altra narrazione che è invece emersa solo negli anni Ottanta, con il tempo e il conseguente affievolirsi della forza comunicativa di chi lo ha diffuso. Questa narrazione è stata tramandata attraverso numerosi *media*. Due in particolare sono stati fondamentali per la trasmissione della musica: la radio e il disco in vinile, sia a 33 che a 45 giri.

Si tratta di tecnologie già *vecchie* negli anni Sessanta, che grazie al maggior benessere generalizzato esplodono per un mercato, quello degli adolescenti, che prima dovevano condividere con gli adulti tempi e generi di ascolto. Il disco in vinile a 33 giri, molto meno costoso dei 78 giri in ceralacca, fu commercializzato nel 1948, ma non conquistò completamente il mercato fino al 1960. Il microsolco su vinile permetteva una miglior resa

dinamica e la registrazione di uno spettro di frequenze più ampie (Fabbri 2008, 35).

La radio, sempre più piccola, portatile ed economica, è ormai diffusissima e potenzialmente presente nelle stanze di ogni giovane inglese o americano. La libertà di scelta dei tempi e dei generi di ascolto è fondamentale nella definizione di un gusto diverso da quello dei genitori. Il nuovo pubblico è intercettato, però, più che dai grandi *broadcaster*, che per tutta la prima metà del decennio sono ancora tendenzialmente conservatori nelle trasmissioni, da radio e televisioni commerciali inglesi. La trasmissione televisiva *Ready, Steady, Go!* della ITV fu la prima in Inghilterra, a partire dall'agosto del 1963, a trasmettere esibizioni delle *band* con un pubblico danzante che proveniva, prevalentemente dallo *Scene Club*, uno dei locali della nascente scena *Mod* di Londra (Miles 2012, 126). La trasmissione, a differenza della concorrente *Top of the Pops* trasmessa dalla BBC solo a partire dal 1964, immerge i giovani nella scena londinese, imponendo un canone estetico a tutto tondo: musica, indumenti, accessori e tagli di capelli. Più o meno contemporaneamente iniziano le trasmissioni di *Radio Caroline*, la prima radio pirata britannica, che aggirando il monopolio BBC trasmette musica *giovane* ininterrottamente (Harris 1977; Zavaglia 2017). Anche in questo caso la risposta della BBC è tardiva e di scarso successo, dato che *Top Gear*, programma di musica pop nato nel 1964, verrà chiuso e riaperto solo nel 1967 nelle mani di John Peel³, in un contesto in cui il peso, economico e sociale, della musica rock britannica è già ormai ampiamente riconosciuto. I contesti istituzionali, quindi, tendono a considerare poco, agli esordi, i gusti di quella nuova fascia di consumatori, i *teenager*, che invece in ambienti più agili e meno compassati sono immediatamente utilizzati per creare *hype* e mode. Il governo britannico, a cui manca questa elasticità, con il *Marine Offensive Act* promulgato il 14 luglio 1967⁴, proclama la chiusura delle radio pirata che trasmettevano da barche ormeggiate in acque internazionali.

Lo stesso discorso vale per le etichette discografiche più blasonate. È noto, ad esempio, il rifiuto della Decca di pubblicare i Beatles nel gennaio del 1962: secondo quanto dichiarato da George Harrison «il capo della Decca, Dick Rowe, aveva fatto un'acuta previsione: "I gruppi chitarristici non hanno futuro, signor Epstein"» (Beatles 2000, 67), salvo poi correre ai ripari ingaggiando i Rolling Sto-

² «In the 1986 Time poll, 64% of the baby boomers polled said they had become more conservative since the 1960s. When asked about their ideological identification, 31% said they had been liberal in the 1960s and '70s, but only 21% described themselves that way in 1986. The number identifying as conservative rose from 28% to 41%» (Bowman and Rugg 2011).

³ Ironicamente John Peel fino al 1967 era stato DJ di una radio pirata, la *Radio London* celebrata pochi mesi dopo la sua chiusura (nel mese di agosto) dagli Who in *The Who Sell Out* (dicembre 1967). Sulla figura di Peel, fondamentale per tutta la storia del Rock e non solo fino ai primi anni 2000, si veda Cavanagh (2015).

⁴ <http://www.legislation.gov.uk/ukpga/1967/41>

nes poco più di un anno dopo, quando ormai i quattro di Liverpool erano esplosi contribuendo alle fortune della Parlophone, sotto-etichetta della EMI, originariamente orientata al Jazz, ma amministrata dal 1955 da George Martin. Lo stesso accadeva dall'altra parte dell'Atlantico: quando, nel 1959, Dylan fu presentato da Izzy Young⁵ a varie etichette, tra cui la Folkways Records e la Vanguard Records, che già pubblicava Joan Baez, il cantautore fu rifiutato a causa della sua voce considerata non pubblicabile⁶. Anche alla Columbia la voce era considerata improponibile per la pubblicazione di un disco, ma il talento dell'autore fu riconosciuto e con enorme sforzo da parte del *talent scout* dell'etichetta newyorkese Dylan pubblicò il primo album. Come ricorda Mitch Miller, direttore musicale della Columbia Records tra gli anni Cinquanta e i primi Sessanta:

«John mi chiamò nel mio ufficio alla Columbia. [...] Non mi disse di chi si trattava. Io andai da lui. C'era un ragazzo che indossava stivali e una giacca di pelle scamosciata e aveva in bocca un'armonica. Cantava con una voce piuttosto grezza. Ammetto che non riuscivo a vederne la grandezza. [...] Non aveva voce. Non produceva un bel sound. Io ero abituato a gente come Bennett, Damone e Mathis. Ma se qualcuno come John Hammond dimostrava tanta fiducia nel talento di un cantante bisognava rispettarlo»⁷.

Se si accetta la periodizzazione dello storico culturale Rober Hewison, secondo cui «the Sixties did not really begin until about 1963» (Hewison 1986, XIII), non a caso l'anno in cui uscì il primo album dei Beatles, possiamo vedere come già prima di quella data si configurasse, e si è parlato solo di *media* e di supporti fonografici, qualcosa di più di un *gap* generazionale: un vero e proprio conflitto.

SOMETHING TOUCHED ME DEEP INSIDE THE DAY THE MUSIC DIED: COME IL ROCK'N'ROLL È ENTRATO NEL CUORE DI UNA GENERAZIONE

Il 3 febbraio 1959 è un giorno fondamentale della storia della musica pop. È il giorno in cui la musica è morta e allo stesso tempo il giorno che ha fatto capire che il rapporto tra il musicista rock e i suoi fan poteva

andare oltre quello del semplice intrattenitore con il suo pubblico. La locuzione *the day the music died* è da attribuire a Don McLean (n. 1945) che la usa nella canzone *American Pie*⁸. Il brano, una lunghissima ballata folk di 8:27, parte dall'elaborazione autobiografica della morte di Buddy Holly⁹, Ritchie Valens¹⁰ e The Big Bopper¹¹, avvenuta, appunto, il 3 febbraio del 1959 in seguito ad un incidente aereo. Dopo le prime tre strofe autobiografiche, il testo si snoda, con elegantissimi riferimenti, per tutti gli anni Sessanta del Rock americano e britannico:

*Now, for ten years we've been on our own
And moss grows fat on a rolling stone
But, that's not how it used to be*¹²

McLean descrive come «muschio che cresce rigoglioso su di una pietra che rotola»¹³ se stesso e tutta una generazione di musicisti, quelli nati negli anni della guerra, ispirata dalla morte dei loro idoli, negli anni a cavallo tra infanzia e adolescenza, a continuare su una strada diversa, con la musica al centro. Questo passaggio è delineato nei versi immediatamente seguenti in cui un giullare (*jester*), ovvero Bob Dylan, con una voce ben lontana da quella di un cantante impostato, toglie la corona al re (Elvis Presley) nel momento in cui questo deve piegare la testa.

*When the jester sang for the king and queen
In a coat he borrowed from James Dean
And a voice that came from you and me
Oh and while the king was looking down
The jester stole his thorny crown
The courtroom was adjourned
No verdict was returned*¹⁴

⁸ La canzone apre l'album omonimo del 1971, fu scritta però tra il 1969 e il 1970 per quanto si evince dai riferimenti cronologici nel testo. Per l'interpretazione del complesso testo di McLean si veda il volume curato da Raymond I Schuck e Ray Schuck (2012).

⁹ Buddy Holly, Charles Hardin Holley, 1936-1959, in soli tre anni di attività con i Crickets e da solista incise circa 120 brani, raccolti nel cofanetto antologico *The Complete Buddy Holly* pubblicato nel 1979 dalla Coral. Dei tre fu indiscutibilmente il più prolifico e il più influente. La sua scomparsa colpì non solo per il talento e la giovane età, ma anche, come ricorda lo stesso McLean in *American Pie*, perché la moglie perse il figlio che portava in grembo a causa dello *shock*: «I can't remember if I cried / When I read about his widowed bride».

¹⁰ Ritchie Valens, Richard Steven Valenzuela, 1941-1959, scomparso a soli 17 anni doveva ancora dimostrare tutto il suo potenziale artistico, fu autore di poco più di 10 brani, tutti per l'etichetta californiana Del-Fi Records, di cui il più famoso è sicuramente *La Bamba*.

¹¹ The Big Bopper, Jiles Perry Richardson, 1930-1959, era il più maturo dei tre. Il suo brano più famoso è forse Chantilly Lace, si distinse anche come disk jockey e intrattenitore televisivo.

¹² Don McLean, *American Pie*.

¹³ Non si tratta di un riferimento ai Rolling Stones, ma viene semplicemente ripreso il gioco di parole del nome della band inglese.

¹⁴ Don McLean, *American Pie*.

⁵ Israel "Izzy" Goodman Young era proprietario di un negozio di libri e dischi, il *Folklore Center*, a New York nel Greenwich Village. Ebbe immediata e grandissima stima per il talento di Bob Dylan che aiutò nei primi anni della sua carriera (Dylan 2004, 21-24).

⁶ Questo aneddoto è riportato da Izzy Young nel documentario *No Direction Home* diretto da Martin Scorsese.

⁷ Questa dichiarazione è filmata nel documentario *No Direction Home*, la citazione è riportata nella traduzione dei sottotitoli dell'edizione in DVD del documentario.

Il riferimento è al servizio militare di Elvis Presley che lo portò fuori dagli Stati Uniti, in Germania, per gli anni tra il 1958 e il 1960: quando Elvis tornerà negli USA la scena musicale sarà già radicalmente cambiata, così il gusto degli adolescenti. Quello di Holly, Valens e Booper era un Rock'n'Roll pulito e bianco, televisivo e socialmente accettabile. Lontano dalla musica rock nera con i suoi espliciti riferimenti sessuali e un *sound* più diretto e violento.

I tre musicisti vittima dello schianto del 3 febbraio 1959, in particolare Buddy Holly, furono molto influenti anche oltreoceano, nell'Inghilterra che a fine anni Cinquanta vedeva una scena musicale ancora dominata da musica da ballo (ovvero il Jazz tradizionale) e cantanti confidenziali. Nel mondo sotterraneo e notturno dei club invece dominava lo Skiffle, un genere importato dagli Stati Uniti che permetteva enorme libertà espressiva con doti tecniche e strumenti anche non eccellenti¹⁵. Una band Skiffle che si esibiva al *2i's Club*, i Drifters, aveva tra le sue fila un chitarrista, Bruce Welch, che «sapeva suonare alla nota gli assoli di Buddy Holly» (Miles 2012, 115). Welch imitava Holly anche per le scelte estetiche (gli occhiali con la grossa montatura di plastica) e per la strumentazione (la Fender Stratocaster). Questa chitarra elettrica, commercializzata nel 1954 e adottata già dalle prime registrazioni di Holly nel 1956, divenne presto parte della sua immagine e caratteristica del suo suono che Webb contribuì in modo significativo a portare nel gusto dei giovani inglesi. Nel 1958 Harry Webb si sarebbe unito a loro come cantante, poi scelse un nome d'arte e «divenne Cliff Richards [...] i Drifters si cambiarono il nome in Shadows e sfondarono sia come band strumentale che come gruppo di supporto» (Miles 2012, 116). La musica nera, che negli Stati Uniti era tendenzialmente ghettonizzata durante gli anni Cinquanta, arrivava nel Regno Unito senza il velo di perbenismo che portava a nascondere i suoi esecutori a favore dei rocker bianchi¹⁶, influenzando più direttamente chi si affacciava al mondo della musica nei primissimi anni Sessanta, come ricorda più

volte Keith Richards dei Rolling Stones nella sua autobiografia (Richards 2010).

Su entrambe le sponde dell'Atlantico, quindi, negli anni del primo Rock'n'Roll si costruiscono un gusto e un culto dell'immagine che, sottovalutato alla fine degli anni Cinquanta, caratterizzò fortemente il decennio seguente: la rockstar come idolo e il fan adolescente, allo stesso tempo soggetto e oggetto della musica, che crea e alimenta nuovi miti. Il successo di questa musica si spiega perché «sembrava non avere punti di riferimento con il passato, e appariva sempre di più un prodotto autentico della cultura giovanile e della modernità: come tale risultava il veicolo più credibile per diffondere le istanze di libertà ed emancipazione» (Pedretti e Vivan 2009, 59).

THE TIMES, THEY ARE A-CHANGING': IL CAMBIAMENTO IN NUCE (1963-64)

Nel biennio 1963-64 la musica pop «mostra chiaramente i primi segni di emancipazione» (Salvatore 2016, XXIII) in un contesto già di fermento che coinvolge l'arte, la letteratura, la moda. È bene definire, prima di proseguire, cosa si intende per cultura pop, in particolare attraverso la musica che ne è espressione: questa (la *pop culture*) è infatti differente dalla cultura popolare (*popular culture*)¹⁷, «la cultura pop si può definire come la cultura che trapela attraverso una delle forme di comunicazioni più popolari, la musica pop [...], dal momento in cui tale musica comincia a cercare una propria consapevolezza estetica, e a proporsi come forma d'arte al di là dei suoi intenti meramente commerciali e d'intrattenimento» (Salvatore 2016, XXV-XXVI). Proseguendo con la periodizzazione delineata da Gianfranco Salvatore, questo passaggio da mera forma di intrattenimento a forma artistica avviene nel biennio successivo (1965-67), mentre il biennio 1968-69 mostra una chiara svolta, con il superamento di un'estetica onirica verso un'estetica più dura, a tratti violenta.

Bob Dylan scrive molte canzoni che sono una premonizione dei cambiamenti sociali *in nuce* prima del 1965. Di queste la più esplicita è sicuramente *The Times They are a-Changin'*, pubblicata nell'omonimo album del 1964. Dal testo emerge l'approccio manicheo di un Dylan che divide ancora il mondo in modo manicheo tra *noi* e *loro*. Quel *noi* è costituito dalle nuove generazioni e da coloro che sono in grado di comprendere la loro richiesta di cambiamento: la gente comune, gli scrittori e i critici, la classe politica tutti devono rendersi conto che il cambiamento arriverà e dovranno assecon-

¹⁵ «Lo skiffle in origine veniva suonato dai neri americani, che non potevano permettersi granché in fatto di strumenti e perciò si arrangiavano con casse da imballaggio (*tea-chest*), manici di scopa e secchi (*broom-handle bass*) al posto del contrabbasso, e un'asse per lavare (*washboard*) a far da percussioni. Lo skiffle era nato alla svolta del secolo si suonava nel periodo della Depressione» (Miles 2012, 109).

¹⁶ «They didn't want me to be in the white guys' way. [...] I felt I was pushed into a rhythm and blues corner to keep out of rockers' way, because that's where the money is. When 'Tutti Frutti' came out [...] they needed a rock star to block me out of white homes because I was a hero to white kids. The white kids would have Pat Boone upon the dresser and me in the drawer 'cause they liked my version better, but the families didn't want me because of the image that I was projecting» (Harrington 1984).

¹⁷ Da intendere come la cultura folklorica. Per un'ampia definizione si veda Benigno (2013, 79-114).

darlo, altrimenti verranno spazzati via. Le ultime due stanze rendono esplicito, senza mezzi termini, che quello che sta per arrivare è un conflitto generazionale:

*Come mothers and fathers
Throughout the land
And don't criticize
What you can't understand
Your sons and your daughters
Are beyond your command
Your old road is
Rapidly agin'.
Please get out of the new one
If you can't lend your hand
For the times they are a-changin'.*

*The line it is drawn
The curse it is cast
The slow one now
Will later be fast
As the present now
Will later be past
The order is
Rapidly fadin'.
And the first one now
Will later be last
For the times they are a-changin'.*

La fase di transizione di questo biennio è ben descritta anche dalle esperienze artistiche di Bob Dylan e dei Beatles. Il cantautore ha raccolto intorno a sé l'attenzione di tutto l'ambiente contro culturale per le sue canzoni di protesta, per il suo impegno politico. I quattro, invece, iniziano ad uscire dai confini inglesi con il trionfale tour americano del 1964, aprendosi a nuove esperienze e a nuove influenze, ma rimanendo ancora completamente dentro l'industria dell'intrattenimento. Si trattava di due realtà di fatto impermeabili tra loro. L'enorme sensibilità di artisti al di sopra della media portò ad una sintesi, spesso incompresa dal pubblico di entrambi, che si concretizzerà nella contestatissima svolta elettrica di Dylan e in un percorso che porterà i Beatles dalla necessità di curare maggiormente le liriche, superando la canzone d'amore a favore di una maggiore introspezione (*Nowhere Man*, *Eleanor Rigby*¹⁸), fino all'abbandono dell'attività dal vivo a favore della sperimentazione in studio del 1966. Si tratta di presa di

¹⁸ «The third of Lennon's creative confessions of personal inadequacy [...], *Nowhere Man* is both an observation about a very different type of person and a reflection of himself [...] cut off from reality by the need to play to a public image determined by Brian Epstein» (MacDonald 2008, 172-173); «Death is a subject normally avoided in pop music. [...] Consequently the downbeat demise of a lonely spinster in *Eleanor Rigby* [...] came as quite a shock to pop listeners in 1966» (MacDonald 2008, 203).

coscienza fondamentale per più popolari musicisti sulle due sponde dell'Atlantico che abbandonano la loro *comfort zone* commerciale e artistica, anche a scapito del successo immediato. In questo modo, però, ampliano sensibilmente la loro influenza sociale sul pubblico giovanile, portando profondità nel pop e rendendo accattivanti testi degni di essere definiti poesia. D'altronde confrontarsi con Dylan voleva dire confrontarsi con i poeti della Beat Generation, e in particolare con Allen Ginsberg che era legato da una profonda amicizia con il cantautore. I legami, resi espliciti con citazioni, aperte frequentazioni e collaborazioni, tra musicisti e artisti di vario genere¹⁹, aprono numerose suggestioni per quei giovani che volevano andare oltre l'ascolto della loro musica come sottofondo. Si creava così quel processo di acculturazione a mosaico descritto da Abraham Moles nella sua *Sociodinamica della cultura*²⁰ del 1967.

HERE COME THE NICE: NUOVI CANONI ESTETICI, NUOVI OGGETTI, NUOVI RAPPORTI

Gli anni che preparano al 1968 sono quelli in cui la cultura musicale pop degli anni Sessanta sancisce il suo distacco dal mondo dell'intrattenimento per proporre un modo di vivere che trascende l'ascolto, ma pretende di imporre un canone estetico che coinvolge ogni aspetto della vita e dei comportamenti di un giovane individuo: «gli Who dichiararono ad esempio al Melody Maker di sostenere "i vestiti pop art" perché "vivevano" la pop art, e in effetti nel 1965 indossavano giacche e magliette con la bandiera britannica (trasdotta in icona pop, come quella americana)» e magliette con il simbolo della Royal Air Force e altri indumenti o simboli militari, decontestualizzati e snaturati anche perché usati da una generazione che non era tenuta alla leva obbligatoria, «che divennero anch'essi cari all'immaginario della pop art» (Salvatore 2016, XXV).

¹⁹ Era nota la frequentazione di Lennon e soprattutto di McCartney dell'*Indica* galleria d'arte e libreria fondata nel 1965 da Barry Miles, Peter Asher e John Dunbar. Miles ricorda che McCartney, anche prima dell'apertura di *Indica* «veniva spesso a trovarmi nel mio appartamento [...] e prendeva in prestito copie di [...] riviste di letteratura sperimentale» (Miles 2012, 176-177), più in generale su *Indica Books & Gallery* e su *Indica Bookshop* cfr. *ivi*, 169-178.

²⁰ «Tale cultura non deriva più prevalentemente dall'educazione universitaria, da un quadro razionale; risulta dall'abbondante quantità di conoscenze che riceviamo ogni giorno, da una informazione permanente disordinata [...]. Essa ci giunge mediante i mezzi di comunicazione di massa [...] attraverso molteplici mezzi che agiscono su di noi, la cui massa cui massa ci sommerge e dei quali ci rimangono soltanto influenze transitorie, minuzzoli di conoscenze, frammenti di idee [...]; l'unico elemento generale che emerge in questa tessitura è la nozione di *densità* più o meno grande della rete della conoscenza» (Moles 2012, 42-43).

Gli Who nella seconda metà degli anni Sessanta, insieme ai Kinks e agli Small Faces, definirono una sottocultura giovanile Mod che è riuscita ad essere propositiva per più di tre decenni. Una simile continuità, che trascende mode e contesti storici, è dovuta alla forte identità di gruppo che si declina attraverso gusti musicali, capi d'abbigliamento e senso d'appartenenza in modo coerente nelle tante derivazioni che si sono sviluppate, negli anni, da questa sottocultura: *skinhead*, *mod revival*, *rude boys* fino al Britpop degli anni Novanta in cui lo spirito di comunità del movimento originario resta ancora un forte elemento di aggregazione giovanile. L'estetica Mod, sebbene ricercata e non dozzinale, rompe gli schemi canonici dell'eleganza inglese. Nel personaggio di David Watts, protagonista dell'omonima canzone dei Kinks del 1967, viene descritto il prototipo del Mod:

*He is the head boy at the school
He is the captain of the team
He is so gay and fancy free
And I wish all his money belonged to me
I wish I could be like David Watts*

*And all the girls in the neighborhood
Try to go out with David Watts
They try their best but can't succeed
For he is of pure and noble breed*

La figura elegante e di successo di David Watts, la definizione di una nuova "nobiltà" basata sullo stile, divenuto non solo pratica di consumo ma *pratica signficante* (Hebdige 2017, 164-176), e sull'eleganza a ribaltamento del rigido *establishment* britannico, è il lato apparentemente positivo della sottocultura Mod (Pedretti e Vivan 2009, 89-94). Attraverso un'estetica utilizzata e descritta da queste band, che forzava ed estremizzava canoni borghesi trasformandoli da rassicuranti ad allarmanti, passa la costruzione del gusto di generazioni di *teenager* inglesi.

Quello che non appare nel testo dei Kinks, ma è esplicito altrove, è l'uso di droghe. *My Generation* degli Who definisce, come *The Times They are a-Changin'*, un conflitto generazionale esasperato. Ma al messaggio esplicito ne aggiunge uno sotteso riguardo all'uso di anfetamine sotto forma di *speed* (anfetamina tagliata con caffeina o efedrina): «lo *speed* [...] creava il rumore, la spavalderia, l'eccitazione, l'energia e l'aggressività. Provocava la balbuzie e i movimenti a scatti tipici dei mod, ne faceva diminuire la spinta sessuale e ne accresceva le ossessioni» (Miles 2012, 126). Alcuni di questi sintomi sono in *David Watts*, brano definito dalla critica omosessuale anche per il disinteresse del protagonista per le donne; questo disinteresse, senza scendere in tentativi di

analisi sulle tendenze di Ray Davies, asseconda una attitudine tipica del movimento²¹. Gli Who non menzionano mai la droga in *My Generation*, ma il cantato del brano è caratterizzato dall'ostentata balbuzie di Roger Daltrey. Un messaggio per iniziati, un codice chiaro per chi era parte del gruppo, un particolare che si perde nel suono aggressivo del singolo. In Inghilterra, parlare apertamente di droghe, inoltre, poteva far incorrere gli autori nel blocco della censura. Si tende a giocare su ambiguità più o meno evidenti, come in *£SD* dei Pretty Things: quel «I need *£SD*» ripetuto ossessivamente è formalmente *I need pounds, shilling and pences*, modo popolare per indicare il sistema pre-decimale usato in Inghilterra e mutuato dal latino *librae, solidi, denarii*, ma di fatto il riferimento è all'acido lisergico, comunque non ancora illegale nel 1966, anno di pubblicazione del brano.

Le ossessioni dovute all'uso di droghe sono ben espresse in un pezzo degli Small Faces, *E too D*:

*Sometimes I feel
Like a frustrated child
I got everything I want
And there's nothing that I need
I can't stop my brain from running wild*

*So now my troubles are all over
And I'm pleased to find
That I was right and they were wrong
I have messed up my mind*

Un verso di un brano, un'apparentemente banale canzone d'amore, dei Kinks definisce quali fossero i nuovi *life goal* dei giovani mod britannici (e non). «Baby you can wear my clothes, play my records, stay in my home»²²: indipendenza economica, una certa fluidità sessuale, il vestiario e i dischi.

TOMORROW NEVER KNOWS: STESSE PAROLE, NUOVI SIGNIFICATI

Accanto alla sottocultura Mod, con la sua ostentata ma non banale superficialità, si sviluppano esperienze decisamente più profonde, che cambiano radicalmente il rapporto tra artista, opera d'arte e fruitore, ovvero

²¹ «Per certi versi i mod erano effeminati [...] ma questo non significa che volessero mettere in risalto il loro lato femminile [...]. "The London Boys" coglie l'atmosfera "maschio-centrica" del movimento: maschi che si vestivano per fare colpo sugli altri maschi, non sulle ragazze. Le *modettes* erano figura megaline [...]. I mod erano "semplicemente disinteressati, [...] troppo presi da se stessi", scrive lo studioso Kevin Pearce» (Reynolds 2017, 36).

²² Il verso è da *Love Me till the Sun Shines* da *Something Else* by The Kinks, sempre del 1967.

tra musicista, canzone/disco e ascoltatore. La scelta dei Beatles di concentrarsi sulla sperimentazione di studio abbandonando i concerti porta definitivamente al superamento della canzone (del singolo) come opera del musicista pop, a favore di una narrazione musicale più ampia: l'opera d'arte da ascoltare è l'intero album che inizia ad avere un respiro più ampio e una logica studiata nel susseguirsi delle tracce. Se gli artisti, e ben presto gli ascoltatori, avevano colto questo cambiamento, le case discografiche erano rimaste ancora indietro, pensando solo al lato commerciale del prodotto che vendevano: ne è un esempio la mutilazione dell'edizione americana di *Revolver* dei Beatles nel 1966²³.

Il lessico delle canzoni, apparentemente non è cambiato, ma nel giro di soli tre o quattro anni il valore semantico delle parole è sensibilmente cambiato. L'amore (love) adolescenziale delle prime canzoni dei Beatles, nel 1967 in *All You Need is Love* diventa l'energia che spinge a superarsi, a provare nuove esperienze, viaggiare, cercare nuove conoscenze:

*There's nothing you can do that can't be done
Nothing you can sing that can't be sung
Nothing you can say, but you can learn how to play the game*

*Nothing you can make that can't be made
No one you can save that can't be saved
Nothing you can do, but you can learn how to be you in time*

*There's nothing you can know that isn't known
Nothing you can see that isn't shown
There's nowhere you can be that isn't where you're meant to be*

Anche la parola *divertimento* assume nuove sfumature semantiche ricche di significato. Nel brano *Fun, Fun, Fun* pubblicato nel 1964 dai Beach Boys nell'album *Shut Down Volume 2*, il divertirsi si è pura evasione: prendere di nascosto l'automobile dei genitori, preferire il chiosco di hamburger alla biblioteca, ascoltare musica e viaggiare con una compagnia di amici.

*Well she got her daddy's car
And she cruised through the hamburger stand now
Seems she forgot all about the library
Like she told her old man now
And with the radio blasting
Goes cruising just as fast as she can now
And she'll have fun fun fun
'Til her daddy takes the T-bird away*

²³ Sul lato A dell'edizione americana manca *I'm only Sleeping*, sul lato B mancano *And Your Bird Can Sing* e *Dr. Robert*.

Si tratta di un'evasione tutto sommato innocente, che verrà punita dai genitori con una sospensione dell'uso dell'auto. La stessa parola, *divertimento*, in *She's Leaving Home* dei Beatles del 1967²⁴ assume un valore completamente diverso. Diventa quello che divide due generazioni, la necessità di esprimere una vitalità negata e assolutamente incompresa dai genitori. La protagonista della canzone di Lennon e McCartney si libera e si emancipa grazie al divertimento. Nei ritornelli emerge tutta l'incredulità dei genitori, assolutamente incapaci di leggere le esigenze della figlia.

*She goes downstairs to the kitchen
Clutching her handkerchief
Quietly turning the backdoor key
Stepping outside, she is free*

*She (we gave her most of our lives)
Is leaving (sacrificed most of our lives)
Home (we gave her everything money could buy)
She's leaving home, after living alone, for so many years
(bye bye)*

*She (we never thought of ourselves)
Is leaving (never a thought for ourselves)
Home (we struggled hard all our lives to get by)
She's leaving home, after living alone, for so many years*

*She (what did we do that was wrong)
Is Having (we didn't know it was wrong)
Fun (fun is the one thing that money can't buy)
Something inside, that was always denied, for so many years
She's leaving home, bye, bye*

Questi passaggi semantici sono tutt'altro che banali e non riguardano solo l'approccio alla scrittura degli artisti citati, ma rispecchiano un diverso *zeitgeist*, una presa di coscienza di una generazione che sta crescendo e guadagnando un'autonomia molto ampia e forse precoce. È a questo punto che il conflitto generazionale diventa inevitabile e si sposta dalle case alle piazze. Si può leggere, in questo caso, un passaggio da un'idea di cultura giovanile legata esclusivamente a pratiche di consumo di beni dedicati e pensati per i *teenager* ad una cultura giovanile che crea e definisce nuovi significati, nuovi valori.

²⁴ Canzone pubblicata in *Sgt. Pepper's Lonely Heart Club Band*. La canzone è ispirata da un articolo letto da McCartney sul *Daily Mirror*: «the 'she' of the title was 17-years-old runaway Melanie Coe. By chance, the lyric accurately guessed much of the detail of her life» (McDonald 2008, 245).

IT IS 1969 OK

Tra il 1968 e il 1969 la musica pop si radicalizza. Allo stesso tempo segue e ispira il crescere della protesta in Europa e in America. È esemplare, da questo punto di vista, il passaggio dei Jefferson Airplane da *Surrealistic Pillow* (1967), disco ispirato alle esperienze lisergiche con espliciti richiami alla *Alice* di Lewis Carroll (*White Rabbit* sopra tutte), al più duro *Volunteers* (1968), la cui traccia d'apertura (*We could be together*) fu censurata nei testi pubblicati nel *bundle* del disco per una frase («Up Against the Wall Motherfucker»), che è un esplicito richiamo all'omonima associazione anarchica newyorkese, oltre che ovviamente un'espressione altamente volgare. Nel brano si legge un'esplicita ostilità verso la borghesia americana:

*All your private property is
Target for your enemy
And your enemy is
We
We are forces of chaos and anarchy
Everything they say we are we are
And we are very
Proud of ourself*

Il lessico della rivoluzione entra anche nei testi dei Beatles e dei Rolling Stones, con *Revolution*²⁵ e *Street Fighting Man*²⁶. Nelle liriche delle due band che erano riuscite a catalizzare la maggior attenzione da parte del pubblico si riverbera quel dibattito rivoluzionario che caratterizza la vita di molte scuole e soprattutto di molte università nel Regno Unito e negli Stati Uniti. La prima è una dichiarazione di pacifismo e non violenza, la rivoluzione deve avvenire, ma per portare a un vero cambiamento non deve adottare gli stessi metodi della repressione:

*You say you want a revolution
Well, you know
We all want to change the world
You tell me that it's evolution
Well, you know
We all want to change the world
But when you talk about destruction
Don't you know that you can count me out*

La seconda invece lamenta la mancanza di dinamicità del contesto inglese da parte di una band ormai completamente proiettata verso gli Stati Uniti, dove la

protesta era più forte e violenta, sia come *target* di ascolti che per l'estetica dei suoi brani²⁷.

*Hey think the time is right
For a palace revolution
But where I live the game
To play is compromise solution*

La violenza, evocata dagli Stones, temuta dai Beatles, si concretizzerà nelle rivolte e nella repressione degli ultimi mesi del 1968 e del 1969. Gli scontri, la disillusione che ne deriva, il fallimento della protesta contro la guerra in Vietnam sono alcuni dei fattori che porteranno a far chiudere in se stessi coloro che avevano partecipato alla *Summer of Love* del 1967 e più in generale a molti dei movimenti controculturali degli anni precedenti. Lo spirito di quegli adolescenti, ormai ventenni e giovani adulti era cambiato. Sulla costa ovest degli Stati Uniti, inoltre, alcuni eventi di cronaca, che ebbero un'eco mondiale, avevano contribuito a sancire la fine dell'esperienza, tendenzialmente pacifica, degli hippie: i crimini di Charles Manson e dei suoi seguaci, che si presentavano come membri di una comune hippie, aveva trasformato il clima di San Francisco, e in generale della California, in cui quella specifica sottocultura, prima, era ampiamente tollerata. Ritengo che i testi del collettivo costituito da David Crosby, Stephen Stills e Graham Nash siano perfetti per descrivere la fine del decennio. Anche Don McLean li ritiene esemplari, sono loro infatti il Padre, il Figlio e lo Spirito Santo dell'ultima strofa di *American Pie*:

*And the three men I admire most
The Father, Son, and the Holy Ghost
They caught the last train for the coast*

L'interpretazione del testo di McLean è oggetto di discussione dalla pubblicazione del brano, lo stesso autore ha sempre evitato di darne una spiegazione puntuale. Personalmente ritengo che il treno menzionato in questo verso sia il *Marrakesh Express* dell'album d'esordio di Crosby, Stills e Nash del 1969, ma è su un pezzo di *Déjà Vu* del 1970, album in cui è presente anche Neil Young, che vorrei concentrarmi: *Our House* accreditato a Graham Nash.

*I'll light the fire
You put the flowers in the vase that you bought today
Staring at the fire for hours and hours while I listen to you
Play your love songs all night long for me, only for me*

²⁵ Singolo estratto da *The Beatles* (il disco bianco) del 1968 (McDonald 2008, 280-286).

²⁶ Singolo estratto da *Beggar's Banquet* sempre del 1968.

²⁷ La scomparsa di Brian Jones riporta Richards al centro della fase compositiva con un conseguente ritorno all'ispirazione americana del rock nero delle origini a scapito di sonorità più psichedeliche e ricercate imposte da Jones.

*Come to me now and rest your head for just five minutes,
everything is good*

*Such a cozy room, the windows are illuminated by the
Sunshine through them, fiery gems for you, only for you*

*Our house is a very, very, very fine house with two cats in
the yard*

Life used to be so hard

Now everything is easy 'cause of you

Il brano descrive un idillio di vita domestica, qualcosa di estremamente borghese se si pensa che proviene da un autore inglese, protagonista della scena Beat degli esordi con gli Hollies (che esordirono nel 1963) e poi trapiantato negli Stati Uniti. Il ritorno ad una dimensione intima e privata dopo l'ultimo grande rito collettivo, Woodstock, segna il primo passo di quel processo di progressiva deriva conservatrice che ha caratterizzato chi è stato adolescente o ventenne in un decennio burrascoso e ricco di contraddizioni.

La musica pop, che prima non aveva mai avuto tanto spazio, tanta importanza e soprattutto una diffusione così ampia, durante gli anni Sessanta ha descritto, anticipato e imposto nuovi miti, esigenze, estetiche e figure esemplari (nel bene e nel male). Nel volgere di un decennio "breve" (1963-1969) si osserva un procedere parallelo tra la maggior consapevolezza artistica della musica pop e la maturazione, rapida e precoce, di chi l'ha ascoltata. Quella che nasce come canale di influenza univoca, dalle case discografiche verso un nuovo bacino di clienti, diventa, per gli artisti più sensibili e dotati, un dialogo che ha contribuito ad una forte accelerazione delle dinamiche giovanili e in generale sociali che hanno caratterizzato la seconda metà del secolo passato. La musica pop diventa un luogo sia reale che virtuale di aggregazione, diffonde modelli e canoni sia estetici che comportamentali (aspetti che occasionalmente convergono) non sempre necessariamente positivi, ma di grande efficacia e in grado di contribuire alla crescita dei suoi ascoltatori nel passaggio dall'adolescenza alla prima età adulta.

BIBLIOGRAFIA

- Amatulli, C., M. De Angelis, S. Vaux Halliday, J. Morris, F. Mulazzi. 2019. "Temporal Dynamism in Country of Origin Effect: The Malleability of Italians' Perceptions Regarding the British Sixties". *International Marketing Review* <https://doi.org/10.1108/IMR-08-2016-0165>.
- Banti, A.M. 2017. *Wonderland. La cultura di massa da Walt Disney ai Pink Floyd*. Roma-Bari: Laterza.
- Beatles. 2000. *The Beatles Anthology*, Milano: Rizzoli.
- Benigno, F. 2013. *Parole nel tempo. Un lessico per pensare la storia*, Roma: Viella.
- Bowman, K., and A. Rugg. 2011. "As the boomers turn more conservative", *Los Angeles Times*, 12 settembre. Consultato il 19 ottobre 2018 all'indirizzo: <http://articles.latimes.com/2011/sep/12/opinion/la-oe-bowman-baby-boomers-more-conservative-20110912>.
- Cavanagh, D. 2015. *Good Night and Good Riddance: How Thirty-Five Years of John Peel Helped to Shape Modern Life*. Faber & Faber: London.
- Dylan, B. 2004. *Chronicles. Volume 1*, Milano: Feltrinelli.
- Fabbri, F. 2008. *Il suono in cui viviamo. Saggi sulla popolare music*, Milano: Il Saggiatore.
- Harris, P. 1977. *Broadcasting from the High Seas: The History of Offshore Radio in Europe 1958-1976*. Edinburgh: Beekman Books.
- Harrington, R. 1984. *A Wopbopaloobop*. *The Washington Post*, 12 novembre, consultato il 22 ottobre 2018 all'indirizzo: https://www.washingtonpost.com/archive/lifestyle/1984/11/12/a-wopbopaloobop/78a8d8d3-afc0-4156-97ab-634ba7437d1d/?noredirect=on&utm_term=.578a6694431f.
- Hebdige, D. 2017 (1979). *Sottocultura. Il significato dello stile*, Milano: Meltemi.
- Hewison, R. 1986. *Too Much: Art and Society in the Sixties, 1960-1975*, London: Methuen.
- Miles, B. 2012 (2010). *London Calling. La controcultura a Londra dal '45 a oggi*, Torino: EDT.
- McDonald, I. 2008. *Revolution in The Head. The Beatles' Records and The Sixties*. London: Vintage.
- Moicana. 2018. *Università della strada. Mezzo secolo di controculture a Milano*. Milano: Agenzia X.
- Moles, A. 2012 (1967). *Sociodinamica della cultura*, a cura di G. Gamaleri, Roma: Armando.
- Pedretti, R. e I. Vivan. 2009. *Dalla Lambretta allo skateboard. Teorie e storia delle sottoculture giovanili britanniche (1950-2000)*. Milano: Unicopli.
- Reynolds, S. 2010 (2005). *Post-punk 1978-1984*. Milano: Isbn.
- Reynolds, S. 2017 (2016). *Polvere di stelle. Il Glam Rock dalle origini ai giorni nostri*, Roma: Minimum Fax.
- Richards, K. 2010. *Life*, Milano: Feltrinelli.
- Salvatore, G. 2016. *I primi 4 secondi di Revolver. La cultura pop degli anni Sessanta e la crisi della canzone*, Torino: EDT.
- Savage, J. 2012 (2007). *L'invenzione dei giovani*. Milano: Feltrinelli.
- Schuck R.I., R. Schuck, *Do You Believe in Rock'n'Roll? Essays on Don McLean's "American Pie"*.
- Tosoni, S. e E. Zuccalà. 2013. *Creature simili. Il dark a Milano negli anni Ottanta*. Milano: Agenzia X.
- Zavaglia, P.D. 2017. *Radio Caroline*, Assago (MI): Graphofeel.