



INTRODUZIONE

Il punk mi ha sfiorato a malapena di striscio. All'epoca non 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. Ricordo vagamente un supplemento domenicale a colori che pubblicava servizi fotografici sui punk con i capelli a punta, e praticamente nient'altro. I Pistols che dicevano oscenità in televisione, «God Save the Queen» contro il Giubileo d'argento, tutta una cultura sconvolta e scossa fino alle fondamenta: e io *non me ne accorsi*. Quali erano i miei interessi nel 1977, dunque, e di cosa mi occupavo? Be', è tutto un po' nebuloso. Era l'anno in cui volevo fare il fumettista? Oppure quello in cui, dopo aver scoperto la fantascienza, trascorrevole 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 (non dimentichiamo che avevo quattordici anni): Johnny Rotten con il suo «*Fuck this and fuck that / Fuck it all and fuck her fucking brat*». ¹ Più che le imprecazioni in quanto tali, però, erano la veemenza e la virulenza con cui Rotten scandiva le parole: quei *fuck* percussivi, il ghigno satanico con cui arrotava le *r* in *brrrrrrrat*. La validità del portato socioculturale del movimento è già stata riconosciuta da migliaia di opinioni ben meditate, ma a essere davvero sinceri non si può ignorare che la mostruosa *cattiveria* del punk rappresentava una parte fondamentale del suo fascino. La nefandezza dei Devo, per esempio: un amico molto più maturo di noi portò a casa «Jocko Homo/Mongoloid», uno fra i primi loro singoli pubblicati dalla Stiff. Era la cosa più raccapricciante e degradante che avessi mai ascoltato.

Quando conobbi i Pistols e compagnia bella, attorno alla metà del 1978, non avevo idea che quell'universo fosse ufficialmente «morto». I Pistols si erano sciolti da un pezzo, e Rotten aveva già fondato i Public Image Ltd. Essendo stato così distratto da perdere del tutto nascita, vita e morte del punk, pensai bene di farmi sfuggire anche il conseguente lutto: il terribile schianto del '78 sperimentato da quasi tutti coloro che «c'erano» durante l'entusiasman-te corsa del '77. La mia scoperta tardiva di quel movimento coincise con la ripresa delle attività, quello che presto sarebbe stato battezzato «post punk», l'argomento di questo libro. 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.

Gli storici della musica celebrano l'importanza di trovarsi nel posto giusto al momento giusto: momenti e luoghi cruciali, dove e quando le rivoluzioni prendono piede. Il che non lascia molta speranza a noialtri, confinati in periferia o in provincia. Questo libro è dedicato a (e parla di) coloro che non si trovavano nel po-

1. «Fanculo questo e fanculo quello / Fanculo tutto e fanculo il suo marmocchio del cazzo».

sto giusto al momento giusto (nel caso del punk, a Londra e New York attorno al 1976), ma che ciononostante si rifiutavano di credere che fosse tutto morto e sepolto prima che fosse loro concessa la chance di partecipare.

I giovani hanno il diritto biologico di godere dei tempi in cui vivono. Se sei davvero fortunato, la tua smania ormonale è simultanea all'affermarsi della nuova era: il bisogno tipicamente adolescenziale di meraviglia e fede, in altre parole, coincide con un periodo di oggettiva abbondanza. I primi anni del post punk (fra il 1978 e il 1982) furono proprio questo: una *fortuna*. Mi ci sono avvicinato altre volte, ma non ho più ritrovato l'euforia di quel momento. Di sicuro, non sono più stato altrettanto concentrato sul presente.

A ripensarci adesso, non compravo *mai* dischi vecchi. E perché avrei dovuto? C'erano così tanti dischi nuovi da avere davvero che non esisteva una sola ragione al mondo per mettersi a studiare il passato. Avevo il meglio dei Beatles e degli Stones su cassetta, duplicato dai miei amici, e una copia di *Weird Scenes Inside the Gold Mine*, l'antologia dei Doors. Nient'altro. Ciò era parzialmente dovuto al fatto che la cultura delle ristampe, da cui oggi siamo travolti, all'epoca non esisteva; le case discografiche arrivavano addirittura a *cancellare* gli album dal loro catalogo. Di conseguenza, enormi fette del passato recente rimanevano praticamente inaccessibili. La ragione principale, però, era che mancava il tempo di rievocare con nostalgia un'età che non avevi vissuto. Troppe cose succedevano qui e ora.

All'epoca non la vedevo in questi termini ma, col senno di poi, in quanto stagione peculiare della cultura pop, il periodo dal 1978 all'82 rivaleggia con i favolosi anni fra il 1963 e il 1967, comunemente noti come *i favolosi anni Sessanta*. L'era post punk compete senza dubbio con *gli anni Sessanta* quanto alla mole di musica splendida prodotta, allo spirito d'avventura e idealismo di cui era intrisa e al legame inestricabile che sembrava unire la musica alla turbolenza politica e sociale del tempo. Ad assimilare i due periodi era l'impazienza mista all'ansia, la mania per tutto ciò che era nuovo e futuristico unita alla paura di ciò che il futuro aveva in serbo.

Non che io sia particolarmente patriottico, ma è difficile ignorare come gli anni Sessanta e il post punk siano state epoche in cui la Gran Bretagna ha giocato un ruolo predominante nella scena pop. Ecco perché questo libro si concentra sul Regno Unito, fatta eccezione per le città americane dove il punk ha lasciato il segno: New York e San Francisco, le capitali gemelle dell'universo alternativo; Cleveland e Akron, centri nevralgici postindustriali nell'Ohio; città universitarie come Boston, nel Massachusetts, e Athens, in Georgia. (Per ragioni di spazio e salute mentale, ho deciso a malincuore di tralasciare il post punk europeo e l'affascinante ma stratificata scena underground australiana, salvo alcuni gruppi fondamentali come DAF, Einstürzende Neubauten e Birthday Party, che hanno esercitato un impatto significativo sulla cultura rock angloamericana.) In America, punk e post punk erano molto meno in voga che nel Regno Unito, dove i Fall e i Joy Division passavano nelle radio nazionali e gruppi estremi come i PiL piazzavano nella Top 20 successi che, tramite *Top of the Pops*, irrompevano in dieci milioni di case.

I motivi che mi hanno portato a scrivere questo libro sono tanto personali quanto oggettivi. Tra questi ultimi il principale è il fatto che il post punk sia un periodo clamorosamente ignorato dagli storici della musica. I testi sul punk e la scena del 1976-7 si contano a decine, ma su ciò che accadde dopo non esiste praticamente nulla. Per convenzione, la fine del punk viene fatta coincidere con la sua «morte» nel 1978, l'anno in cui i Sex Pistols si autodistrussero. Le cronache più estreme o affrettate lasciano intendere che nulla di rilevante sia venuto alla luce fra *Never Mind the Bollocks* e *Nevermind*, fra il punk e il grunge. Neppure il boom nostalgico degli anni Ottanta ha aiutato quel decennio a scrollarsi di dosso l'etichetta di terra desolata, redenta solo da cani sciolti come Prince o i Pet Shop Boys e da personaggi di spicco come i REM o Springsteen. I primi Ottanta, in particolare, sono tuttora visti come un'epoca di pagliacci effeminati, una stagione caratterizzata da goffi e pretenziosi tentativi di realizzare «video artistici» da parte di bellimbusti inglesi tutti eyeliner e sintetizzatori

con acconciature ridicole. Frammenti del post punk sono emersi qui e là, generalmente nelle biografie di singoli gruppi, ma nessuno ha mai provato a tracciare un quadro generale, catturando il post punk per ciò che era: una controcultura frammentaria eppure accomunata dalla convinzione che la musica potesse, e dovesse, cambiare il mondo.

Con tutta l'imparzialità e il distacco di cui sono capace, credo di poter affermare che l'«onda lunga» del punk fino al 1984 sia *decisamente* più interessante dello stesso biennio 1976-7, l'entrata in scena del punk con il suo ritorno alle radici rock'n'roll. Anche in termini di influenza culturale su scala maggiore, non è azzardato sostenere che le ripercussioni più stimolanti del punk siano emerse ben dopo il suo presunto decesso. È questa una delle tesi del libro: i movimenti rivoluzionari della cultura pop esercitano il loro impatto più ampio quando il loro «slancio» si esaurisce, nel momento cioè in cui le idee escono dalle élite alternative metropolitane e dalle conventicole intellettualoidi di cui originariamente erano esclusivo appannaggio per diffondersi a livello periferico e regionale. La controcultura e le idee radicali degli anni Sessanta, per esempio, erano molto più in voga durante la prima metà dei Settanta, quando portare i capelli lunghi e assumere droghe divenne pratica comune, quando il femminismo penetrò nella cultura popolare attraverso film e programmi televisivi sulle «donne indipendenti».

Un altro motivo oggettivo per scrivere questo libro è la recente ripresa dell'interesse per l'epoca, con le compilation e le ristampe del post punk d'archivio, e la messe di nuove band che hanno preso a modello sottogeneri del post punk come no wave, punk-funk, mutant disco e industrial. È ormai sbocciata una nuova generazione che, pur non avendo ricordi dell'epoca (alcuni non erano ancora nati nel 1984, l'ultimo anno qui considerato) la trova profondamente interessante. A furia di essere trascurato così a lungo, il post punk ha finito per diventare una delle poche risorse ancora disponibili per l'industria rétro, alimentando una scatenata febbre dell'oro.

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 fiducia, 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? Semplice: essere cresciuto durante l'era post punk. La doppia batosta quasi simultanea di *Bollocks* dei Sex Pistols e *Metal Box* dei PiL mi avviò in quella direzione. Ma furono anche le recensioni di quei dischi e altri simili apparse sulla stampa musicale inglese dell'epoca a formarmi: recensioni entusiasmanti che, settimana dopo settimana, ti aiutavano a capire fino a che punto fosse possibile prendere sul serio la musica (un dibattito che prosegue tuttora, in forme diverse e altre sedi).

Questo libro, dunque, è almeno in parte una resa dei conti con il giovane che c'è in me. E il risultato è...



PROLOGO: LA RIVOLUZIONE INCOMPLETA

I Sex Pistols cantavano «*No future*», invece un futuro *esiste* e noi stiamo provando a costruirlo.

Allen Ravenstine, Pere Ubu, 1978

Nell'estate del 1977, il punk era ormai una parodia di se stesso. Molti fra gli esponenti originari del movimento avevano la sensazione che un fenomeno aperto e pieno di possibilità fosse degenerato in una formula commerciale. Non solo: si era rivelato una salutare scarica elettrica proprio per l'industria discografica istituzionale che i punk si proponevano di rovesciare. Peggio di così...

Fu a questo punto che il fragile connubio in nome del punk tra i figli della classe operaia e gli alternativi artistoidi del ceto medio cominciò a scricchiolare. Da una parte, i punk autentici e populistici (che avrebbero dato vita al movimento Oi!), convinti che la musica dovesse mantenersi accessibile e senza pretese, la voce rabbiosa delle strade. Dall'altra, l'avanguardia più tardi nota come «post punk», che vedeva nel 1977 non un ritorno al rock puro, bensì la possibilità di rompere con la tradizione, interpretando il punk come urgenza di cambiamento costante.

Il movimento Oi! e l'hardcore, grosso modo la sua controparte americana, meritano trattazioni a sé (e infatti le hanno avute: *Marci, sporchi e imbecilli* di Stewart Home, per esempio, oltre a va-

rie storie dell'hardcore tramandate oralmente). Questo libro, invece, è una celebrazione del post punk: band come PiL, Joy Division, Talking Heads, Throbbing Gristle, Contortions e Scritti Politti, impegnate a portare a termine la rivoluzione incompleta del punk, esplorando nuove possibilità sonore attraverso l'elettronica, il noise, le tecniche dub del reggae, la produzione da discoteca, il jazz e l'avanguardia classica.

Alcuni irriducibili accusavano questi sperimentalisti di ricadere proprio in ciò che il punk intendeva originariamente distruggere: l'elitarismo art-rock. Ed è vero, un'alta percentuale di musicisti post punk avevano le loro radici nell'art-rock. La scena no wave di New York, per esempio, era praticamente costituita da una pletera di pittori, cineasti, poeti e artisti performativi. Gang of Four, Cabaret Voltaire, Devo, Wire, Raincoats, DAF: sono solo alcuni dei gruppi fondati da laureati in belle arti o design. Soprattutto in Gran Bretagna, le accademie d'arte hanno a lungo operato come comunità alternative sovvenzionate dallo Stato, dove i giovani della classe operaia che erano troppo sregolati per una vita di duro lavoro socializzavano con quei figli della borghesia che erano troppo irrequieti per una carriera da manager di medio livello. Dopo la laurea, molti scelgono la musica pop come strumento per proseguire lo «stile di vita sperimentale» scoperto al college, tentando nel frattempo, se capita, di sbarcare il lunario.

Certo, non tutti gli esponenti del post punk frequentavano accademie d'arte, e alcuni nemmeno l'università. Molte figure chiave del post punk inglese provengono da quella zona grigia socialmente indistinta dove la parte superiore della classe operaia si fonde con la piccolissima borghesia. Autodidatti frammentari e onnivori, personaggi come John Lydon e Mark E. Smith dei Fall incarnano la sindrome dell'intellettuale anti-intellettuale, mostruosamente colto ma allergico al mondo universitario e scettico nei confronti dell'«arte» in tutte le sue forme istituzionalizzate. A pensarci bene, però, cosa c'è di più artistico del desiderio di distruggere l'arte abbattendo le barriere che la separano dalla vita quotidiana?