

Storia Sociale della Musica Giovanile

di Edoardo Bridda

Capitolo 1 - Introduzione alla musica giovanile

1.1 Le origini della musica popolare

La musica leggera prese forma negli Stati Uniti lungo l'ottocento, configurandosi essenzialmente come una mescolanza di generi musicali che rispecchiarono la struttura sociale della giovane nazione.

Inizialmente le tradizioni musicali furono chiaramente distinguibili: i generi “bianchi” raccontavano le gesta dei cow-boys, dei fuorilegge e dei pionieri, mentre quelli “neri” si basavano sulla vita dei vagabondi o dei braccianti. Successivamente, grazie alle manifestazioni sociali itineranti, la mescolanza tra le due tradizioni si realizzò. Queste comitive ambulanti presero il nome di *minstrel show*, spettacoli inizialmente svolti da bianchi per bianchi e *medicine show*, svolti per il solo pubblico di colore. Il *minstrel show* consisteva in una sorta di commedia dell'arte fatta da attori e cantanti bianchi che si annerivano il volto improvvisando sketch comici con lo scopo deliberato di deridere i neri attraverso parti improvvisate e numeri speciali svolti da singoli attori (il cosiddetto “olio”). Il *medicine show* si componeva, invece, di una carovana di musicisti, acrobati, ballerini che si esibivano tra l'altro in canti e balli su ordine di un “doctor”, un ciarlatano che in realtà “curava” vendendo alcool.

Forse è grazie a questi *shows* che l'orecchio musicale dei bianchi si aprì a nuove influenze. Testimonianze storiche ci confermano che la musica dei *medicine* finì per trasferirsi nei *minstrel*; un primo dialogo dunque si realizzò non nelle parole ma nella musica. Un dato questo tanto più significativo se si considera che i neri non godettero, al tempo, di un diffuso atteggiamento di tolleranza, ma che la loro musica difficilmente era abbandonata una volta conosciuta. Il *minstrel*, inoltre, rappresentò un evento mondano di primordine. Prima dell'avvento della radio e del cinema fu lo spettacolo più seguito d'America, e nonostante la musica nera qui suonata fosse riscritta da compositori specializzati, una prima traccia sonora si registrò non su nastro (che doveva ancora essere inventato) ma nelle orecchie di milioni di angloamericani.

1.2 La musica dei neri e la sua influenza

Al tempo in cui i neri erano schiavi, i missionari furono i primi ad accorgersi della straordinaria propensione per la musica di questo popolo. Il canto, accompagnato quasi sempre dal battito delle mani, fu presente durante tutti i momenti sociali della vita sociale. Dal lavoro nei campi alla cerimonia religiosa esso rappresentò, a prima vista, un mezzo per sopportare la fatica e la sofferenza [\[1\]](#).

I neri cantavano assieme, includendo spesso nei loro testi improvvisati elogi alla bellezza “nera” del loro originario ambiente africano, paragonandolo spesso ad un uccello rosso [\[2\]](#). Il canovaccio iniziava con l'improvvisazione di un singolo che chiamava - call - a sé l'attenzione con una battuta - solitamente una frase breve -, a cui seguiva sempre la ripetizione in coro di quest'ultima - response - da parte degli altri neri presenti. Il “gioco” continuava fino a che qualcun'altro prendeva il ruolo di leader, iniziando un altro “botta” e “risposta”.

L'aspetto più importante di queste pratiche musicali fu dato dall'accompagnamento ritmico che fece un tutt'uno con il canto, questo comprese i soli “strumenti corporali”. Il corpo si sostituì ai tamburi e alle percussioni vietate dagli schiavisti [\[3\]](#), perciò “suonò” attraverso il battito delle mani, con quello dei piedi ma anche percuotendo la mano destra sulla spalla sinistra e la sinistra con la destra.

La musica era una fatto fisico in più sensi: risuonava nei corpi e, attraverso le vibrazioni, si diffondeva “dal vivo” nell'aria. Era un suono umano fatto dall'uomo per l'uomo, dalla comunità per la comunità stessa.

Il contrasto culturale fu inevitabile: il popolo nero, come risulta dalle testimonianze dei latifondisti e delle guardie, godé di una sua armonia musicale che ai bianchi risultò un crescendo e decrescendo di stonature o di battute fuori tempo (dall'inglese off-key), era rumore e non musica, ritmo e non armonia. Gli schiavisti cercarono in tutti i modi sopprimerla e quando non ci riuscirono cercarono incanalata verso il rito religioso occidentale. Furono gli evangelisti, fatta eccezione in un certo senso per i Gesuiti, i duri educatori del “pentagramma” culturale dello sfruttatore.

Non deve stupire più di tanto il fatto che l'ideologia dell'epoca non accettò compromessi e possiamo anche affermare che essa fu “pensata” per essere l'unica e la migliore (da qui il termine eurocentrismo) [\[4\]](#). In una società di nobili col sangue blu e Re, che ottenevano il potere direttamente da Dio, non fu contemplata la tolleranza verso il proprio popolo (nelle prime carte costituzionali questo veniva nominato come “suddito”) figuriamoci verso una una razza dal colore della pelle diverso.

I neri riuscirono comunque a mantenere le loro tradizioni musicali: parte di queste vennero asservite al rito religioso dello “sfruttatore” (la conversione funzionò) altre rimasero occulte. In questo primo periodo, possiamo pertanto individuare due percorsi musicali afroamericani: uno legato al lavoro nei campi, che originò un filone di sonorità profane le cosiddette *work songs*; l'altro, legato alla religione delle chiese nere, da cui ebbero origine gli inni, ovvero, le *spiritual songs*. Il Blues nacque poco più tardi proprio dalla tradizione degli spirituals cantati nelle chiese. I primi cantanti furono quindi dei predicatori - preachers - che convertirono questo stile verso

tematiche mondane e laiche. Uno di questi fu Big Bill Broonzy, che registrò circa 200 canzoni tra 1925 e il 1952.

“io ero un predicatore, poi un giorno sono andato via e iniziai la musica... il blues non muore perché gli spirituals non muoiono. Il blues è un furto degli spirituals. E il rock è un furto del blues... i bluseman cominciarono cantando canzoni da chiesa”
[\[5\]](#)

Tuttavia, a segnare una precisa demarcazione storica di questo passaggio fu l'abolizione della schiavitù, ufficializzata dal proclama di Lincoln nel 1863. Di fatti, fintanto che i neri vissero in condizione di schiavitù, il blues, come lo conosciamo oggi, attraversava ancora una fase embrionale, imbrigliato com'era nei ristretti spazi sociali nei quali i neri erano costretti, ovvero: il campo e la chiesa. Il proclama abolì la schiavitù ma mantenne inalterata la condizione di miseria della stragrande maggioranza dei neri portando molti musicisti improvvisati al nomadismo e all'accattonaggio.

Questi bluesmen abbandonavano in un certo senso la comunità per vivere di musica, scegliendosi uno strumento che sostituisse le altre voci umane, una sorta di prosecuzione individuale di quello che era stato il canto a Call and Responses. Inizialmente, il banjo o il piffero (strumenti questi che gli derivavano dagli antenati) costituirono i mezzi musicali più comuni, solo successivamente si passò alla chitarra e all'armonica. Quest'ultimi strumenti segnarono solitamente anche l'ingresso del cantante nelle società di tipo europeo. Di fatto i bluesman si divisero in due categorie: quelli che abbandonarono gli Stati del Sud alla ricerca di una terra promessa (= il Nord) e quelli che rimasero a mendicare nella terra che li schiavizzò. Tipica figura del primo corso è un nero borioso ed energico ansioso di ottenere la propria fetta di successo nella terra delle opportunità, mentre, per il secondo, è altrettanto emblematico il “Blind Joe” del sud, ovvero, il povero diavolo cieco con gli occhiali scuri che cantava agli angoli delle strade accompagnato magari da un bambino (suo futuro allievo). Se il primo prototipo attraversò la nazione su treni e altri mezzi di fortuna forgiando l'iconografia del girovago, in seguito tipica di tante frange giovanili, il secondo blaterò nelle bidonville del Sud senza sosta, aspettando magari un discografico che lo avesse pigliato per incidere qualche brano al prezzo di un tozzo di pane. Ad ogni modo, l'ideologia blues presentò tratti comuni, come risulta da Piero Scaruffi:

Il blues è realistico perché è musica di vita, diretta e cruda: racconta senza pudore in poche parole. Il blues non conosce l'idealismo dei bianchi. L'amore è sesso, non innamoramento, è un fatto fisico, che non rimanda a stati mentali (nostalgia, malinconia, ecc...). La morte è fine della vita, non il passaggio ad una vita dell'aldilà. La mitologia del blues è fatta di carceri di treni, di campi e di bar, di strade polverose e di paesi cadenti. [\[6\]](#)

Da un punto di vista di percezione acustica, l'importanza del blues consisté nel cosiddetto stato d'animo *blue*: una sorta di depressione unita ad un continua tensione catartica. Nei brani suonati per le strade (diversi da quelli incisi) spesso non esisteva filo conduttore, il testo tendeva a reinventarsi dopo ogni strofa in una sorta

di delirio volontario. Il blues fu dunque plasmabile, una seconda pelle, assunse connotati sarcastici e goliardici nelle gite e nelle feste, contemplativi nei canti di lavoro e nei campi, infine, religiosi nelle cerimonie. Il blues fu in definitiva espressione profonda di sé ma anche linguaggio in musica cifrato. È questa una delle chiavi per capirne l'intersezione con il Rock. Attraverso il *double talk* (doppio senso), il bluesman, emigrato al nord per cercare fortuna, instaurò una complicità tra sé e il proprio pubblico su temi riguardanti argomenti proibiti nel mondo dei bianchi (ad esempio il sesso nudo e crudo). Questo codice segreto sarà poi basilare ad una generazione desiderosa di conquistarsi l'emancipazione sessuale dopo secoli di puritanesimo. Il blues, come poi sarà il rock, fu un linguaggio inter-tribale, un veicolo di comunicazione che si fuse con la vita sociale di chi lo suonò, ovvero:

“...un codice segreto tramite il quale i giovani potevano scambiarsi maliziose notizie sui vizi proibiti della loro epoca, come elettrizzante gioco di allusioni contro norme di comportamento degli adulti” [7].

1.3 La musica dei bianchi: il country

Possiamo utilizzare il termine coniato dai musicologi *Old Time Music* per intendere tutta la musica bianca che trovò la propria sorgente nelle scarse ballate folk anglosassoni [8]. Pertanto, durante l'unificazione del Paese, possiamo ritrovare, a livello locale, tradizioni quali: il *Country & Western*, il *Cajun*, l'*Honky-Tonk*, il *Blue Grass*, l'*Hobo* e Nashville.

Il country & western si sviluppò nelle province sud occidentali e poi si fuse con le orchestre bianche cittadine dando vita al western swing. Il cajun, un tipo di musica franco-americana che venne suonato per le strade e che fu pure una variante bianca del sound di colore di New Orleans, si sviluppò in Louisiana (a Sud) e l'honky-tonk, la musica del saloon e dei fiumi di alcohol, nel Texas. Infine, il genere che prese il nome della sua omonima città –Nashville –si contraddistinse grazie l'uso di chitarre acustiche “slide” e baritoni nasali e già dagli anni venti si manifestò a festival country specializzati.

Il carattere regionale di queste espressioni musicali fu infranto soltanto dai *ramblers*, girovaghi che assimilarono ogni stile e strumento a favore di canzoni moralistiche dette *event songs*. Queste, tuttavia, consistevano in una lettura morale di fatti di cronaca e, di fatto, rappresentarono la matrice comune della Old Time Music: conservatrice e tradizionalista, assente in sostanza dalle contaminazioni dei grandi fenomeni migratori. Si pensi che tra gli anni venti e gli anni cinquanta, l'evoluzione di questi generi portò tanti yankees a un movimento di musica folk urbano contro il consumo di massa. Questo si focalizzò nell'esaltare la comunità bianca come fonte di ispirazione musicale ma recuperò anche le distanze tra l'artista e il proprio pubblico. Nacquero da queste ideologie i *folk clubs* cittadini dove chiunque poté suonare e cantare mescolando esperienze personali e politiche [9]. Questi locali cercarono di recuperare l'ideale genuino dei paesi di campagna, dove forme musicali e sociali furono così magicamente fuse.

Che si tratti di Bianchi o di Neri, fino a poco tempo fa, la musica fu imprescindibilmente legata al fatto collettivo, un patrimonio di tutti che si tramandò

oralmente di generazione in generazione. Non esisteva il concetto di autore di canzoni ma solo quello di tramite [\[10\]](#). Anche in America, come in Europa, la rivoluzione industriale separava l'ambiente sociale urbano, dove era necessario stare per fini lavorativi, da quello rurale che rimaneva, nelle menti della gente, la sede della tradizione culturale (chi si era e da dove si proveniva). La reazione a questo cambiamento portò nel caso dei folk club e del più eclatante del festival di Nashville, ad espressioni musicali e sociali conformiste e reazionarie, che sfociarono nell'odio contro il rock 'n'roll e la musica nera.

1.4 L'evoluzione del blues e la condizione dei neri

Il ragtime [\[11\]](#) fu il primo genere musicale nero che, nei primi anni del secolo, riscontrò l'attenzione del pubblico bianco. Questo genere, suonato nei minstrel show e, successivamente, nei *vaudeville* [\[12\]](#), favorì la nascita di vere professioni legate alla musica per la gente di colore e, soprattutto, contribuì, grazie al carattere itinerante dello spettacolo, alla diffusione della musica nera. Tuttavia, non essendo ancora possibile un'accettazione da parte del bianco della genuina espressione musicale nera, questi spettacoli presentarono un blues riscritto da compositori bianchi specializzati, in sostanza, un prodotto strutturato orchestralmente per adattarsi al meglio al gusto occidentale.

L'arrivo dei neri al Nord, concorse a cambiare questo stato delle cose. L'esodo, avvenuto tra il 1915 e 1916, fu dovuto principalmente alla distruzione del raccolto nei campi di cotone ad opera di un verme parassita, ma anche il razzismo rappresentò una ragione importante. Meta preferita fu Chicago - la Windy City - dove gli immigrati trovavano una minor discriminazione e del lavoro sottopagato (fabbriche d'acciaio, mense, etc.)

“La ferrovia centrale dell'Illinois portò il blues a Chicago. Tra migliaia di lavoratori che arrivarono a lavorare nelle fabbriche per la confezione del cibo e dell'acciaio arrivarono Peetie Wheatstraw, Ollie Shepard, Blind Boy Fuller, Washboard Sam, Little Brother Montgomery, Blind Lemon...” [\[13\]](#)

Gli immigrati suonavano differenti stili di blues ma, successivamente, negli anni quaranta iniziarono a subire le prime influenze dei ritmi urbani. Grazie a queste, un blues più autentico si diffuse in locali malfamati, detti honky-tonks, e nelle feste private (rent parties, barbecue parties, gutbuckets). L'estetica del blues urbano si arricchì degli stili vaudeville, del neonato swing (che includeva il boogie-woogie) e del rolling-bass piano. Il blues dei vaudeville, che ben rappresentava le aspirazioni di parificazione dei diritti della borghesia nera, prese il nome di blues classico, mentre quello urbano, suonato negli honky-tonks, fu un chiaro riflesso della squallida condizione dei neri in genere, si nominò jump blues o Bluebird Beat. Grazie soprattutto ad un piglio più violento e agile, quest'ultimo genere, finì per scalzare, nell'epoca della depressione, quello classico. Successivamente, con la seconda ondata d'immigrazione, dopo la seconda guerra mondiale, arrivò anche la chitarra elettrica. Muddy Waters la comprò nel 1944 e, due anni più tardi, formò il suo primo gruppo elettrico, consacrando definitivamente lo spirito del blues urbano. Di fatto, Waters, combinando i suoni della campagna e della città in un energico audace jump blues, rifletté perfettamente l'ottimismo generalizzato del dopoguerra che significò,

per molti neri, la realizzazione della fuga da un Sud che sembrava senza scampo. In ogni caso, non tutti i musicisti ebbero fortuna, mentre la situazione urbana condizionò lo spirito del blues, le radici del genere rimasero quelle rurali autenticamente depresse.

La realtà del bluesman di campagna fu contraddistinta prevalentemente dalla miseria, intervallata soltanto dall'incisione in studio di qualche disco per una manciata di dollari. A praticare questo genere furono i ciechi, accompagnati dai loro allievi, e i *songster* musicisti neri girovaghi che si spostavano a piedi o in treno. All'estetica blues del vaudeville si contrappose il blues di contenuti, di chi lo esprimeva spinto dalla fame e dalla solitudine, di chi ebbe come proprio interlocutore la sola chitarra [14].

Furono proprio questi bluesmans che le case discografiche reclutarono. Il mercato urbano, costituito da compratori bianchi, domandò generi neri, e questi furono scovati nelle campagne attraverso spedizioni di spietati talent scout; i musicisti neri, dal canto loro, si vendettero per un pezzo di pane, ottenendo in cambio (solo nel migliore dei casi) carriere fulminee con grossi incassi, per poi, inevitabilmente, ripiombare nella miseria. I due mercati discografici soprascritti convissero senza problemi: il secondo finì da vivaio per il primo.

Fino ad ora abbiamo parlato di mercato di compratori bianchi ma non di compratori neri; questo secondo mercato cominciò a prendere piede con la politica del New Deal e il riassetto dell'economia dopo la grande depressione del '29. Dagli anni trenta anche i neri cominciarono a domandare dischi, con la differenza che desiderarono una musica vicina a loro e non annacquata dal gusto dei bianchi. Nel frattempo, nelle città, gli afroamericani coniarono uno stile al confine tra blues classico e *jazz*, fondendo ritmi e canti con la strumentazione dei bianchi. Il blues si arricchì in diverse direzioni divenendo, di fatto, *rhythm'n'blues* (ritmo e blues), un genere nominato anche *good time music*, composto dalle 32 battute della canzone bianca [15], dalla drammaticità del cantante *gospel*, da un pesante tempo *jump* e da serrati *riff* ance/ottoni delle orchestre *swing*. Inoltre, assimilando tutto ciò, nacquero altresì orchestre che commercializzarono il *jazz* come musica da ballo o d'intrattenimento.

Per i neri fu un periodo di transizione, mentre erano esclusi dai club, dai teatri, e dai cinema di prima visione; i nuovi generi diventarono sempre più una realtà con le potenti majors discografiche a coprire il tutto per stabilizzare i loro profitti. Le cose cambiarono fortuitamente con la seconda guerra mondiale. Il conflitto bellico, restringendo enormemente l'offerta di generi neri, creò un vuoto di mercato che venne rimpiazzato da alcune etichette indipendenti, che offrirono vinili più autenticamente "neri". Proprio il gusto della gente di colore s'inserì prepotentemente nella vita dei giovani bianchi dell'epoca "che venivano, man mano, sedotti dai ritmi e dai vocalizzi neri staccandosi dalle orchestrazioni del musical" [16].

Le attivissime etichette indipendenti, con l'aiuto dei dj delle emittenti radiofoniche, martellarono la gioventù americana (bianca e nera) col ritmo e le urla dei cantanti di colore preparando la strada per il rock 'n'roll.

Capitolo 2 - Gli anni cinquanta

2.1 Contesto storico del dopoguerra

La storia sociale della musica giovanile inizia ufficialmente nel dopoguerra in America, è qui che nacque l'aggregazione giovanile come noi la intendiamo.

All'indomani del conflitto mondiale, mentre l'Europa era in ginocchio, l'America costituiva una super potenza economica. Gli Stati Uniti erano la nazione più ricca del mondo: con circa il 7% della popolazione mondiale e oltre un terzo del prodotto lordo mondiale, la metà delle riserve in oro mondiali, nonché, in seguito agli accordi monetari di Bretton Woods, il dollaro come base degli scambi internazionali.

È grazie a questa prospera nazione che si riattivò la nostra economia, grazie ad un massiccio investimento di capitali. Quell'aiuto “disinteressato” [\[17\]](#) si chiamò *Piano Marshall*: un finanziamento organizzato subito dopo il conflitto da parte dell'omonimo segretario di stato americano. A partire dal 1948, per quattro anni, furono erogati 13 milioni di dollari e nel periodo tra il 1950-1968, l'economia capitalistica mondiale ebbe la crescita più sostenuta di tutta la sua storia *favorita in un primo tempo dal basso costo delle materie prime e successivamente dal basso costo del petrolio che aveva sostituito il carbone dopo il 1945* [\[18\]](#).

Gli Stati Uniti furono i primi a godere di una forte crescita economica: dal 1940 al 1954 il prodotto nazionale lordo americano - il GNP - passò da 200 miliardi a 360 miliardi, altresì, furono anche i primi a usufruire dei frutti delle scoperte tecnologiche dell'epoca. Grazie a economie di scala e a catene di montaggio, che consentivano, a fronte di una domanda consistente, un'offerta altrettanto consistente a basso costo, i nuovi prodotti potevano essere commercializzati ad un costo ragionevole. È il caso dell'automobile (Ford), che fu presto disponibile per un cittadino su tre e della televisione che, nel 1953, fu presente in già 27 milioni di case.

Molti storici, sono soliti vedere negli anni cinquanta statunitensi un periodo di conformismo e benessere, di idealismo democratico e fiducia nel keynesismo, mettendo quasi in secondo piano l'evidenza che la decade fu segnata da forti contrasti in politica interna ed estera. Rispettivamente: la guerra fredda, l'equilibrio fondato sul terrore (teoria del contenimento), iniziato con la corsa agli armamenti da parte di Truman e il problema della segregazione delle minoranze etniche. Per ricavare lo spirito dell'epoca è, pertanto, fondamentale comparare i due estremi; è ben vero che la decade fu segnata da un diffuso ottimismo che partì da un maggior pro-capite, ma è altrettanto rilevante che, parte del denaro, speso sempre più prepotentemente nel tempo libero, si orientò verso un divertimento sfrenato, che affondò le sue radici nella musica nera: il rock 'n'roll.

È, infatti, da quest'ultimo punto che inizia la storia sociale della musica giovanile contemporanea. Nel momento in cui le maggiori contraddizioni della giovane nazione - o meglio di tutto l'occidente - venivano alla luce, facendo cadere il dogma assoluto nell'anticomunismo, che tanto aveva compattato l'America bianca liberal-democratica di quegli anni, si diffondeva di pari passo una confusa quanto chiassosa

rivolta musicale improntata sulla sessualità più esplicita, la quale portò con sé un “cuore” nero, quello degli afroamericani.

2.2.1 - Le stazioni radiofoniche e il rock'n'roll [19]

Da un punto di vista musicologico, il rock 'n'roll fu un adattamento pagano dello spiritual nero suonato nelle chiese, che recuperava gli arcaici ring shouts (urla) d'origine tribale. Gli elementi che i musicologi hanno riscontrato sono: la ballabilità, l'improvvisazione, il call 'n'response, il ritmo incalzante. Pertanto non esiste una vera data di nascita per questo genere, possiamo dire piuttosto con Scaruffi che: *il rock 'n'roll era implicito nella musica dei primissimi neri deportati dall'Africa e si affermò non appena il nero riuscì ad uscire dalle pastoie che avevano fino ad allora represso la sua civiltà.*

Il termine, rock 'n'roll, non identificava un “nuovo genere” tout court, in quanto si poteva benissimo continuare ad utilizzare una variante del rhythm 'n'blues per identificare la musica nera, a coniarlo/ripescarlo fu un dj di Cleveland, Alan Freed. Freed ebbe il merito storico di programmare le canzoni rhythm 'n'blues originali anche quando i dj delle altre radio cominciarono a trasmettere le corrispondenti cover (leggi versioni), cantate da bianchi per bianchi. Si battezzò r'n'r, tutta la musica nera per bianchi, mentre rimase invariato il termine rhythm 'n'blues per quella nera per neri.

Il riflesso sociale di questi accadimenti è di portata storica per due motivi: l'importanza della figura del dj, vero plasmatore dei gusti del suo pubblico e, in secondo luogo, il cambiato clima del dopoguerra che consacrò i ritmi frenetici del r 'n'r .

Il dj riempiva gli spazi tra un disco e l'altro con un parlato veloce e disincantato, spesso provocatorio, condizionava i giovani ascoltatori, non solo con i suoi dischi 'proibiti', ma anche esaltando un nuovo stile di vita frivolo e consumistico; parlando di picnic, serate danzanti a ritmo ovviamente di rock 'n'roll, gite in auto, cinema etc, intratteneva i giovani fino ad ore tarde con un lessico spesso cifrato (gerghi), finiva, dunque, per diventare un protettore dei suoi ascoltatori, fondendo i suoni neri con un'adesione ad una vita eccitante ed amorale.

Il rock 'n'roll, in breve, divenne il simbolo di valori trasgressivi contro il Sistema, tanto che, il DJ che lo aveva promosso, fu accusato e perseguitato (fino alla morte) per averlo diffuso. Si pensi che, nel 1955, un'America spaventata e moralista presentò al Congresso un disegno di legge (bill) per bandire il rock dalla nazione: un'evidente contraddizione per il Paese principe delle libertà democratiche.

Tutti questi segnali di cambiamento, verso una forma di ribellione contro l'establishment, furono il riflesso di un mutato umore nei giovani degli anni cinquanta. Non è un caso che allora, per la prima volta, si poté parlare di “generazione”, non più di pubblico nero o bianco. Il fatto rivoluzionario fu che, a prescindere da chi cantasse la canzone (bianco o nero), rimase intatto lo spirito provocatorio, musicale e gestuale, della civiltà americana nera [20]

2.2.2 Giovani rock 'n'roll americani

Il pubblico r'n'r non fu mai un fatto multietnico, tuttavia un certo contatto tra le razze fu insaurato in musica da parte di teenagers emancipati economicamente e moralmente [21]. Un particolare giovane degli anni cinquanta sfogò la propria voglia di evadere e di divertirsi: volle acquistare la moto e il giubbotto di pelle per assomigliare a Marlon Brando o la macchina per emulare James Dean, si appropriò di un giradischi e di 45 giri r'n'r, per fare parte di una frenetica e spesso tragica rivolta. Questo giovane vide nell'omologazione e nell'ortodossia di genitori, che avevano passato la loro vita nel dovere, nelle regole e nella miseria, la risposta e l'incentivo a godersi la vita attraverso il consumo.

Con il r'n'r, gli adolescenti entrarono a far parte del pubblico che contava, furono i primi a quell'età a consumare, ad avere del denaro in tasca (!). Le case discografiche capirono subito che con loro grandi profitti si sarebbero combinati. Iain Chambers si riferisce così all'assetto campitalistico dei cinquanta:

Occorreva riorganizzare l'industria secondo una logica consumistica che comportava la necessità di presentare continue novità e di far decadere stili, modelli e mode del giorno prima in quanto i giovani ora più che mai nel festival del consumismo hanno rilevanza centrale [22].

Il rapporto che si creò tra giovani e la musica cambiò drasticamente rispetto a quello vissuto in passato. Anzi, la musica iniziò ad acquistare valore proprio in questi anni, diventando portabandiera di un certo stile di vita, di certe aspettative e nondimeno di una certa ricerca di sé. In sintesi:

1. Si delineò un metodo d'ascolto e di giudizio piuttosto complesso e rigoroso, che non si limitò al fischiettare la melodia ma si addentrò nei dettagli dell'esecuzione (l'equivalente del potere stimolante di squartare i giocattoli) e nel riconoscere i virtuosismi (l'equivalente del potere stimolante dell'emulazione).
2. Si creò una preferenza per ciò che non era famoso, non era pubblicizzato o non era facilmente reperibile (l'equivalente del bisogno di affermare la propria identità e di liberarsi di quella opprimente dei genitori)
3. Si sviluppò di un sistema di comunicazioni "dissidenti" che identificò il gruppo di minoranza in rapporto ad un maggioranza (l'equivalente di cercare di mettersi in vista davanti ai compagni di gioco)
4. Si diffuse quell'atteggiamento di disprezzo per tutto ciò che diventava famoso (lo scopo non era vincere ma smantellare il giocattolo, trovare un'identità).
5. Si iniziò a simpatizzare con i discriminati (l'equivalente dall'uscire dalla noia delle solite cose di tutti i giorni).
6. Si provò un profondo disprezzo nei confronti delle consuetudini (equivalente dei comportamenti indisponenti nei confronti dei genitori)

2.3 La prima generazione

Con il r'n'r e i dj, per la prima volta si riempì di contenuti una fase della vita dell'individuo intermedia tra infanzia ed età adulta. Con gli anni '50 acquistò senso il termine “generazione”: un aggregato di comportamenti, mode e culture radicalmente differenti.

Nasce un soggetto sociale che fa proprio della sua specifica collocazione all'interno del ciclo biologico la discriminante e il punto d'aggregazione [23].

Essere giovani divenne un valore, per certi versi in contrasto violento con la società, oppure, un sinonimo di modernità, un modello positivo in sé. William Burroughs, scrittore Beat, li descrisse senza indugio come una “razza aliena”, mentre lo studioso austriaco M. Mitterauer [24], sottolineò, attraverso un ricerca storica, la profonda novità di questa figura sociale, del tutto inedita nelle società occidentali del passato.

Nell'antica società europea, afferma lo studioso, *non esistevano generazioni come unità complessive di giovani*, in altre parole, la struttura delle società era particolaristica, i giovani erano inseriti *in molteplicità d'unità spaziali* e non intertribali, come accade ora con il r'n'r. Grazie a questa trasversalità alla gerarchia sociale dominante, il r'n'r fa dunque parte di

quel grande processo di annullamento della identità di classe... Il suo interlocutore non è più un gruppo socialmente definito, in termini di classe o etnici, ma un gruppo che si identifica in termini generazionali. Mentre il country e il R&B continuano ad esprimere (o a consolare) la condizione di emarginazione dei neri e dei contadini e operai, il r'n'r diventa musica rituale che accompagna il ciclo iniziatico dell'adolescenza americana [25].

Il r'n'r introdusse i giovani ad una visione del mondo totalmente inedita. Persino le coordinate del tempo si approssimarono duramente. Il tempo acquistò uno spazio svincolato dai tradizionali obblighi sociali: non fu più un recupero di sforzo fisico e, neanche, di riposo o un ambito degli interessi famigliari e della formazione individuale.

Comprare un disco, scegliere una giacca o una gonna tagliata secondo una determinata moda, meditare attentamente sul colore delle proprie scarpe è come aprire una porta su un modo di vita costruito attivamente [26].

Il tempo cominciò a rappresentare, per i giovani di allora come per quelli di oggi, la materia prima dell'esistenza personale e il r'n'r, a quell'epoca, catalizzò musicalmente e socialmente tutto ciò. La gioventù americana volle ritmo, rumore e rabbia, il r'n'r procurò suoni stridenti, violenti e ripetitivi.

Il genere rappresentò, in definitiva, il tentativo d'esaltare senza riserve la società dei consumi - il demone degli uomini di cultura -. In esso ritroviamo anche i limiti che il Rock si porterà sempre appresso: l'estrema deperibilità della musica giovanile, la propensione all'invecchiamento precoce e la mancanza di continuità.

Il r'n'r durò nelle classifiche appena tre anni. Da Bill Haley (*Rock around the clock*, 1954) a Chuck Berry (*Maybelle*, 1955), tutti i suoi protagonisti ebbero in comune un

triste declino. Quando, il 9 settembre 1956, Elvis Presley partecipò all'“Ed Sullivan show”, il più famoso varietà televisivo dell'epoca (quando il suo omonimo conduttore aveva dichiarato che non gli avrebbe mai consentito di cantare nel suo show) fu il trionfo ma di conseguenza la fine, entrarono in gioco rapporti di inclusione/esclusione alla base dell'aggregazione giovanile. Il prodotto musicale che acquistava credito presso il grande pubblico doveva essere ripudiato con il conseguente rimpianto del periodo in cui esso era esclusivamente dominio di pochi.

2.4.1 Il Dopoguerra nel Regno Unito: il problema dell'“americanizzazione”

È indubbio che, durante tutto il ventesimo secolo, il Regno Unito subì le influenze più disparate dall'America, ma fu soprattutto nel mondo dell'intrattenimento - dalla pubblicità al cinema, dalla musica leggera al ballo alla tv (la BBC [\[27\]](#)) - che l'influenza statunitense si fece sentire.

Anche se le radici di tale penetrazione risalarono al tardo ottocento - il music hall londinese [\[28\]](#) ad esempio -, possiamo vedere nella *presenza delle truppe americane di stanza in Inghilterra dopo il 1942, per preparare l'invasione del continente europeo*, il prepotente ingresso dello *swing* e delle *commedie brillanti dell'American Forces Network*.

È, dunque, a partire da questa data simbolica che il pubblico inglese subì il fascino delle nuove tendenze del divertimento moderno, portando il Paese alla più drastica e insanabile delle spaccature sociali. Da una parte, l'establishment culturale, atterrito dall'americanizzazione; dall'altra, la società civile, entusiasta della fine della guerra e pronta ad accogliere i cambiamenti positivamente. Gli intellettuali dell'epoca reagirono sconcertati e il loro atteggiamento fu, in sostanza, di disgusto, paura e, talvolta, d'angoscia.

L'indiscriminata riproduzione tecnologica d'artefatti culturali, l'incontrollato frastuono del commercio senza pudori e il volgare stile transatlantico delle auto con le code a pinna, le chitarre elettriche e le giacche a quadroni multicolori era causa d'incubi culturali.

...una libertà spaventosa, governata soltanto dal simbolo del dollaro o dal suo equivalente in sterline [\[29\]](#)

L'americanizzazione, in altre parole, divenne la scintilla di un più ampio cambiamento, l'amaro sinonimo del precipitoso e sgradito avvento del mondo industriale, un tema che ritornerà più di una volta nelle aggregazioni giovanili (nel sessantotto con i movimenti hippy e nel settantasette con i Punk).

Tuttavia, mentre gli intellettuali si preoccupavano di teorizzare la nuova era, la generazione del Baby Boom si preparava ad accogliere questi cambiamenti e le loro contraddizioni. “*Era il Rigonfiamento, questo era il rigonfiamento inglese*” afferma - nudo e crudo - Pete Townshend a proposito del dopoguerra, il chitarrista del gruppo degli Who. “*Tutti i ragazzi della guerra, tutti i vecchi soldati che tornavano dalla guerra e scopavano fino ad avere la faccia blu - questo era il risultato. Migliaia e*

migliaia di ragazzi, troppi, non abbastanza insegnanti, non abbastanza genitori” [30]. Verso i tardi anni cinquanta e primi sessanta, molti figli del baby-boom erano diventati teenager e si preparavano al r'n'r, erano quasi tutti figli della working class [31] e fu naturale per loro unirsi in gangs. Nelle parole di Keith Richards, chitarrista dei Rolling Stones, *“la seconda guerra mondiale era rimasta là fuori per altri nove anni dopodiché finì dappertutto... .. mi ricordo Londra immense aree di macerie ed erba che cresceva”*. C'erano disoccupazione e grandi speranze, le rivalità tra bande contrapposte costituirono i riflessi materiali di una contraddittoria realtà. Da una parte più denaro da spendere in famiglia e tempo libero, dall'altra disoccupazione e degrado della vita suburbana.

2.4.2-La musica americana nel regno unito: l'emergenza della popular music

Quando nel 1956 il cantante Johnny Ray occupò i primi posti dell'hit parade inglese, con la canzone *Just walking in the rain*, la stampa inglese e i “ben pensanti” la catalogarono immediatamente come un prodotto commerciale tipico americano. La melodia “fischiettata” di facile presa portava con sé la cultura di massa e perciò i critici di musica leggera la bollarono senza appello.

La critica si basava essenzialmente sulla struttura a 32 battute della canzone, il sintomo più evidente, di una produzione commerciale standardizzata, tralasciando completamente quel che era *stata la tradizione classica che aveva ampiamente legittimato e ispirato i criteri estetici e i canoni musicali impiegati nella musica di consumo dei bianchi*. Ciò che nel Regno Unito si perse di vista furono le connessioni che integravano quelle canzoni con le sonorità nere americane; erano quest'ultime che davano più senso alla melodia e al ritmo, non gli aspetti “ornamentali” [32]. Questa musica, *non obbediva alla logica lineare, così affine alla scrittura, di un inizio, una fase di mezzo, una fine, ma alla viscerale intensità del parlato*; fu questa la fortuna di artisti r 'n'r americani come Fats Domino, Little Richard e Chuck Berry.

A partire dal fatidico 1956 [33] gli artisti neri spopolarono nelle charts britanniche, tanto che i cantanti madrelingua dell'epoca vivevano una *strana ambivalenza*: furono costretti a *scindere la loro personalità e diventare bilingui, parlare americano nello studio di registrazione e inglese nel pub all'angolo* [34]. Inoltre, essendo quest'ultimi ignari del saccheggio che il rock 'n'roll aveva compiuto oltreatlantico nel campo del blues, del r&b, del country e del gospel, ne risultò difficile anche l'imitazione

Il r'n'r si distinse nettamente dall'eredità musicale dell'isola. Prima del cinquantasei gli inglesi erano abiutati agli artisti di jazz leggero - Eddie Calveret, Key Starr, Dickie Valentine - che davano *un'immagine di stabilità dell'industria discografica e degli standard musicali. Le melodie orecchiabili, e i successi sempreverdi e l'entertainment potevano essere dibattuti e chiarificati con un senso di fiducia* [35]. Si aprì dunque uno spartiacque: come per la musica jazz e il suono di Tin Pan Alley si era dato il nome di musica leggera o popolare, per distinguerla da quella classica; così r 'n'r prese il nome di *musica pop*. Se per la prima si sottintendesse “buon gusto” con la seconda si lasciò intendere americanizzazione, quindi, l'antitesi di tutto ciò.

Il senso di panico che il r'n'r portò con sé era dovuto anche al largo uso della chitarra elettrica per sostenere il ritmo. Per l'America non era di certo un'innovazione sorprendente [\[36\]](#) ma per l'Inghilterra questo fu un evento sconcertante. La chitarra era considerata uno strumento esotico, in gran parte confinato nelle sezioni ritmiche delle orchestre da ballo, non di certo, la base portante di un ritmo e di un ballo mozzafiato.

Le reazioni al r 'n'r divennero rapidamente parte del più generale clima d'ostilità nei confronti delle trasformazioni culturali e sociali che l'Inghilterra attraversava in quel momento. . .i presunti poteri di persuasione dei media, i giovani arrabbiati, il comitato per il disarmo nucleare l'abolizione del servizio di leva e la diffusione delle auto private in sostanza il r 'n'r e la musica giovanile apparivano un assordante rumore e una sorta di potenziale rifiuto del consenso culturale.

2.5.1 Giovani inglesi anni cinquanta

Il conflitto mondiale piegò il Regno Unito. Le risorse erano allo stremo, le città in rovina, la forza lavoro disoccupata. Mentre negli Stati Uniti la realtà giovanile non aveva visto nulla della guerra, e godeva del prospero sviluppo economico e della piena fiducia nel sogno americano, quella inglese si trovò in una condizione profondamente differente.

I giovani americani attivi nei consumi erano perlopiù studenti della middle class, ricchi e senza remore, quelli Europei si distinsero principalmente in due categorie: quelli appartenenti agli strati abbienti, culturalmente educati e tradizionalisti; e quelli lavoratori, cresciuti nelle strade e nei sobborghi. I primi, spesso frustrati e frastornati dalla modernità, ammiccarono alla trasgressione, ma di fatto furono vincolati dalla scarsità di denaro e dai vincoli familiari; mentre i secondi, non avendo tali limiti [\[37\]](#), abbracciarono più consistentemente il consumo moderno.

Quest'ultimi, grazie ad un salario, che si accompagnò al boom economico (attivato grazie al piano Marshall), si emanciparono in senso filo-americano, poterono cioè permettersi uno stile di vita simile a quello dei coetanei americani.

Dunque, la sottocultura giovanile inglese degli anni '50 non fu tanto associata ad un'adolescenza scolastica, quanto agli immutabili ritmi settimanali del sabato sera e del lunedì mattina. Era, prevalentemente, una cultura della classe operaia, di giovani che lasciavano la scuola a quindici anni per andare a lavorare. È in quest'ottica che va collocata la possibilità di costruire uno stile generazionale che, in precedenza era impedito dalla mancanza di strumenti economici e culturali [\[38\]](#).

Nel dopoguerra le paghe degli operai si quintuplicarono, liberando tanti giovani di gran parte del denaro da corrispondere alla famiglia. Questo voleva dire che, se il mondo degli adulti si indirizzava sempre più verso acquisti domestici (tv, elettrodomestici, auto), che le economie di scala rendevano progressivamente più accessibili, quello dei giovani lavoratori si destinò all'esterno. Perciò, in un paese che decideva, attraverso un esame sostenuto a 11 anni, chi poteva accedere alle scuole superiori, essere giovani, esclusi dall'istruzione, ma con la possibilità di poter lavorare e spendere, acquisì una dimensione nuova. Per Iain Chambers questa

struttura sociale è *l'impalcatura materiale sulla quale si costruisce il senso della pop music* per il semplice fatto che il r'n'r espresse con i testi, e con il ritmo, l'idea di una cultura alternativa a quella ufficiale fatta di vestiti, films americani, ballo e, soprattutto, divertimento.

Ad agevolare ulteriormente l'ascesa del fenomeno giovanile contribuirono inoltre altri due fattori: l'assetto tradizionale della famiglia e il Welfare State. Sul primo punto è doveroso ricordare che la cultura anglosassone si basa su di una precoce autonomizzazione degli individui. I giovani inglesi sono spinti a cercare lavoro e casa ben prima di quelli italiani. Ha ragione U. Eco quando afferma che *in quasi ogni paese stranamente esistono forti vincoli familiari eccetto in Inghilterra e in America.. In sostanza pochissimi paesi hanno bisogno del r'n'r in quanto esso fornisce in realtà una vita familiare che manca.. ..un senso della comunità* [\[39\]](#)

Inoltre, se è esistito un fenomeno rock tipicamente inglese fu merito sostanzialmente dello stato sociale. È grazie alle *Art Schools* che molti giovani proletari - e non - furono in grado di apprendere alcune basi artistiche e, nel contempo, frequentarsi tra loro per formare un embrione di comunità alternativa. Iscritti in queste scuole statali troviamo: Keith Richards, John Lennon, Jimmy Page, Ray Davies, Pete Townshend, alcuni Pink Floyd e molti altri, in pratica, il grosso delle menti rock britanniche. La fusione delle arti, nella musica rock matura degli anni sessanta, non avrebbe avuto luogo senza il preventivo apprendistato delle basi di fotografia, teatro, cinema e grafica che questi istituti garantirono.

2.5.2 I Teddy Boys

Le prime forme giovanili organizzate d'esaltazione dell'americanità furono i *Teddy-Boys*. Frustrati da *una vita probabilmente condannata ad un lavoro non specializzato* [\[40\]](#) essi si identificarono in un'America da sogno fatta di cowboys, gangster, lusso, eleganza e automobili, una posizione antitetica rispetto alle convinzioni più radicate degli intellettuali britannici.

Era l'ambiente urbano in cui erano inseriti - la periferia ad Est e a Sud londinese - la causa scatenante della xenofobia. I luoghi dei Teds non erano di certo i college, i coffe bar, o il quartiere Soho, qui regnava lo squallore, il degrado e, peggio di tutto, la consapevolezza di un'esistenza 'piatta'.

Il teddy boy era dedito alla musica r'n'r, ma del tutto ignaro delle contaminazioni e della solidarietà tra bianchi e neri, manifestava tutta l'insofferenza per gli indocindentali appena arrivati nei quartieri dove abitava, trasferendo in loro il disprezzo per la realtà in cui era inserito. Ogni allontanamento del sogno americano comportò reazioni violente come gli attacchi apparentemente ingiustificati contro i neri nei tumulti razziali del cinquantotto.

I Teddy Boys rappresentarono un primo embrione del nascente fenomeno rock inglese che maturò con la generazione successiva.

2.5.3 Giovani ragazze

A differenza degli Stati Uniti, dove il pop si diffuse massicciamente attraverso le radio, nel Regno Unito fu la sala da ballo il terreno privilegiato del brio rock. Una delle novità dettate dalla rivoluzione musicale fu il ballo femminile, che traduceva i suoni del pop in un nuovo comportamento sociale [41] in apparenza più disinibito ed emancipato. Solo nella Capitale britannica il nuovo ballo fu tollerato mentre in tutto il resto della Nazione furono attuati duri controlli repressivi.

È proprio in provincia e in questi anni che probabilmente nasce il mito che lega il ballo e la musica rock ai facili costumi femminili, una burla che ha attraversato generazioni. Anche nei sessanta londinesi i tempi per una liberalizzazione diffusa del comportamento sessuale erano lontani. Mentre il maschio poteva essere 'duro' o 'bollente', la donna era relegata ad un ruolo passivo e non era neanche pensabile che potesse incarnare quegli atteggiamenti, scavalcando la famiglia, la scuola e il gruppo di amiche, senza cadere in un profondo sfacelo morale. L'espressività femminile non poteva essere che romanticamente orientata, perciò, i nuovi divi pop erano idolatrati non come oggetti carnali ma come potenziali mariti mediante i quali sfuggire al proprio destino di madri.

Scoraggiate ed escluse da altre possibilità, le fan venivano stimulate a manifestare la loro devozione verso il divo con uno spirito romantico.. ..con la conseguenza che i suoni pop erano profondamente associati ad una cultura della camera da letto piuttosto segreta, esclusivamente femminile, espressa con poster e giradischi.. ..Per le ragazze il ballo proponeva l'estensione pubblica di una cultura dove, avvolta nelle romantiche sonorità pop, la vera sessualità era raggiunta solo nell'ambito del matrimonio [42] .

Seguendo questa logica, le ragazze andavano a ballare per essere corteggiate, spesso sotto l'occhio vigile dei genitori e, dopo aver trovato marito, era previsto l'abbandono della pista da ballo. La scena classica che vede i ragazzi appoggiati al bancone a bere e fumare mentre le ragazze ballano spensierate, trova origine proprio in questi anni, sospesi tra ineluttabilità della tradizione e un futuro migliore sperato, ad occhi aperti, da migliaia di ragazzi e ragazze.

2.6 Elvis Presley: il working class hero e l'American way of life

Nel 1956 Elvis Presley approdò all'Ed Sullivan Show, il più popolare varietà dell'epoca. The King presentò i suoi successi tra cui: “Heartbreak Hotel”, uno spettrale e strascicato blues d'atmosfera scritto da un umile cantante country (Mae Axton) che anche divenne uno degli inni della generazione “perduta”, “Hound Dog”, “Don't be cruel” [43] cantato in un tono più sarcastico e sostenuto da un leggero ritmo r&b, ed infine “Jailhouse Rock” (il rock delle prigioni) un boogie scalmanato che ebbe il merito, secondo Scaruffi, di *consacrare l'iconografia del delinquente giovanile e renderla accettabile al grande pubblico.*

La storia degli hit di Presley, spiega solo in parte la sua popolarità: analizzando le canzoni si può intuire che egli era un cantante bianco di r&b che doveva tutto ai cantanti di colore che lo avevano preceduto (ma che non avevano ottenuto lo stesso successo); si intuisce che il pubblico che spende, quello bianco, voleva avere un Re bianco ma che ad ogni modo doveva ballare, cantare e scatenarsi come un nero, una

latente ribellione al puritanesimo dilagante in America.

Elvis, tuttavia, fu molto di più di tutto questo per la generazione di allora e per quelle a venire, tanto da essere idolatrato come una figura divina, con tanto di “santini”. Nonostante egli fosse stato guidato al successo da due industrie discografiche con apposite tecniche di marketing (la Sun di Memphis, e poi dalla RCA, che investì un capitale per promuoverlo su scala nazionale), sebbene i suoi film furono bieche trovate pubblicitarie, benché le sue performances scandalistiche lasciarono presto il posto a canzoni sdolcinate per teenagers, Elvis Aaron Presley, con tutte queste contraddizioni, per tantissimi americani, fu (ed è ancora) un mito indiscutibile.

Spiegare sociologicamente tutto ciò richiede un'analisi sociale dell'America partendo dai suoi due pilastri: il credo populista, e la famigerata american way of life. Elvis racchiudeva, in sé e nella sua musica, l'insieme degli stereotipi dei teenagers bianchi: semplice ma sarcastico, insofferente ma giusto, triste ma fiducioso. Inoltre, le sue umili origini lo facevano apprezzare, anche da tanta working class people, che vedeva in lui la realizzazione dell'american way of life. Secondo G. Castaldo l'americano si identificò in lui, spinto da un *forte bisogno di avere i suoi monarchi, scelti nel mondo dello spettacolo, dove si sprecano gli appellativi di re duca barone e principe* [\[44\]](#) .

Ma Elvis divenne prestoprigioniero di quel sogno che lui stesso incarnava più di chiunque altro:

“un tossicomane recluso che raramente si avventurava al di fuori delle pareti domestiche di Graceland (la sua reggia) che ha il mondo ai suoi piedi pronto ad assecondarlo ed è raggirato da un manager che ha la lungimiranza di un mercante da fiera”.

Per quanto riguarda l'Inghilterra il mito di Elvis era più un sinonimo dell'americanità: *una suggestiva combinazione di bellezza latina, di atteggiamenti e modi di parlare da cowboy, di abbigliamento e spettacolarità nere, e il loro equivalente musicale, le ballate, la musica country e il R&B* [\[45\]](#) .

Capitolo 3 - Gli anni sessanta

3.1 L'America della Restaurazione

“Elvis è nell'esercito, Buddy è morto, Little Richard si è convertito, Berry è in galera”, questo in sostanza, lo sbigottimento di tanti giovani che, verso la fine degli anni cinquanta, presenziarono al finire di un'era. In seguito alla sbornia di r'n'r la gioventù americana fu bombardata da immagini e suoni più formali e accettabili alle famiglie.

La nuova ondata di cantanti, etichettati come teen idols (idoli degli adolescenti), si contraddistinse per un'immagine di "bravi ragazzi" imbrillantinati che cantavano canzoni in tono romantico. Ai temi riguardanti il corpo e il sesso, proposti dal r'n'r, si sostituirono quelli di un mondo di adolescenti "per bene" carichi di retorica, scolaretti ideali delle High School americane. Da ritmi selvaggi si passò a quelli più lenti e posati, da un linguaggio con continui riferimenti al sesso, a parole romantiche e sdolciate, da una gestualità aggressiva, ad un atteggiamento sorridente e ammiccante.

A determinare questi cambiamenti contribuirono una configurazione di fattori sociali, economici e politici: innanzitutto il r'n'r era, come saranno poi il beat il punk etc., il frutto di un'energia a combustione rapida e non un piano razionalmente architettato. Inoltre, le Major discografiche, che possedevano potenti allacci con i media, avevano tutto l'interesse ad oscurare un fenomeno che di fatto toglieva grossi profitti [46]. Infine i quadri dell'amministrazione erano allarmati dalla questione dell'ordine pubblico, tema molto caro agli americani.

Perciò, l'ondata moralizzatrice, favorita anche dal clima politico dell'epoca [47], diventò un business obbligatorio per le grandi case discografiche che possedevano dalla loro parte potenti mezzi di divulgazione come: la televisione, le industrie discografiche e il cinema. I teen idols, questi nuovi alfieri di un America meno ribelle, furono delle marionette nelle mani degli esperti di marketing, di scrittori di canzoni e furono perciò guidati al successo con apposite campagne mediatiche tra le quali gli innocui programmi televisivi orientati perlopiù verso un pubblico femminile.

Uno di questi era condotto da un certo Dick Clark. Clark era originario di New York, studiò pubblicità e radiofonia, e fu un tipico esempio di ventinovenne cortese con il cuore di un astuto capitalista. Nelle parole di chi lo aveva conosciuto, possedeva uno spiccato senso degli affari ma era anche estraneo al business della musica. *"Ero infilato alle due di pomeriggio con solo una annebbiata idea di che cosa i ragazzi, la musica, e lo show si trattassero veramente. Non capivo questa musica"* [48] affermò lui stesso.

Comunque, era questione di capirne la logica. Quando il manager cominciò a intuire il potenziale commerciale della nuova musica, egli era già il disk jockey del programma televisivo American Bandstand. *"Sapevo che se mi fossi sintonizzato in loro (i ragazzi) e avessi continuato con lo show avrei fatto un sacco di soldi"*. L'esperto di marketing, di fatto, trasformò un programma televisivo locale in un fenomeno nazionale; American Bandstand, lanciato il 5 agosto 1957 in 67 stazioni televisive da costa a costa, raggiunse circa 7 milioni di ascoltatori. Clark era perfettamente cosciente dei cambiamenti intercorsi nel dopoguerra specialmente a livello economico, l'indice di crescita era passato, durante gli anni cinquanta, da 213 miliardi a 503 miliardi di dollari, il reddito pro-capite da 1526, nel 1950, a 2788 dieci anni dopo, un incremento dell'82%! *"Dopo tutto, i teenagers hanno 9 miliardi all'anno da spendere"* dichiarava Clark soddisfatto. Il manager aveva intuito il potenziale lucrativo dei teen idols, sapendo che chi domandava, comprava, e fruiva di quella musica aveva bisogno di soddisfare un semplice e gioioso divertimento basato sul costante richiamo ad un pulito teen-ager di bell'aspetto. Inoltre, il gusto musicale femminile dell'epoca è un tutt'uno con l'immagine cui le sonorità sono

legate e al sogno romantico che le pervade.

Il periodo della “restaurazione” fu, dunque, un fatto transitorio, che comunque servì all'evoluzione della musica contemporanea occidentale per i seguenti motivi:

1. Far assorbire con calma al nuovo pubblico la musica di consumo e le innovazioni apportate dal r'n'r. Anche ora, chitarre e batterie dilagano incontrastate e la melodia non era più l'unico elemento dominante nella canzone, doveva dividere il potere con il nuovo arrivato: il ritmo [\[49\]](#)
2. Sfruttare meglio le possibilità della strumentazione elettrica e dell'arrangiamento in studio di registrazione.
3. Far organizzare le strutture paramusicali ovvero la critica giornalistica e i programmi radio e tv [\[50\]](#) specializzati per i giovani.
4. Fondere la musica leggera orchestrale bianca e melodica (vedi Tin Pan Alley con Bing Crosby) con il r'n'r ritmico e chitarristico.

“Spero che qualcuno, un giorno dirà che alla nascita della musica giovane negli anni cinquanta, io non abbia contribuito in termini di creatività. L'ho aiutata a stare in vita” Ha affermato ultimamente Dick Clark a proposito del suo operato.

3.2 La Swinging London

Passati i traumi della guerra, la capitale britannica fu invasa da un entusiasmo incontrollato per la vita mondana. Lo swing, la minigonna, le vetrine di Carnaby Street e le radio pirata si avvicendarono a ritmo delle canzonette americane che si diffusero ovunque: nelle strade, nei negozi, nelle sale d'aspetto, come a voler confermare il nuovo corso della storia. L'Inghilterra, che si era ripresa dalla crisi dopo aver toccato il fondo, si preparava a riconquistare la propria indipendenza culturale, recuperando, almeno in questo campo, l'antica egemonia.

Questa rinascita coincise con la definitiva crisi coloniale dell'impero: mentre il servizio militare obbligatorio venne abolito, le Art schools cominciarono a sfornare nuovi artisti. Persino la vecchia bandiera inglese, la union jack, diventò un simbolo alla moda, come a voler rivendicare l'indipendenza culturale dell'isola.

Tuttavia, lungo tutti gli anni cinquanta, il risveglio britannico si stava già delineando attraverso due correnti: quella dell'autonomia, e quella dell'imitazione [\[51\]](#). Ewan McColl, in particolare, rispolverava il patrimonio popolare angloirlandese adattandolo ad un nuovo modello di folk che si intrecciava con la canzone operaia (che porterà fino ai Pogues); Lonnie Donegan rendeva commerciale lo *skiffle*. Queste revisioni ebbero, comunque, un ruolo subalterno, il grosso della cultura musicale si sviluppò dalle radici americane del r'n'r (i primissimi eroi, come Cliff Richard e gli Shadows, erano, di fatto, degli emuli) e una linea costruttiva si basò, pertanto, sull'apprendistato blues. Grazie all'orchestra di Chris Barber, a Alexis Korner e a John Mayall si costituì un seminariato che svezza molti di coloro che sarebbero stati i protagonisti di una musica più autentica di derivazione inglese.

In definitiva, quando la Nazione maturò un suo modo di fare r'n'r nacque il Beat e la Swinging London lo celebrò incorporandolo nel calderone di entusiasmo e frenesia di quegli anni. La televisione, la stampa scandalistica, la pubblicità coprirono ogni immagine di povertà, da cui provenivano sia la musica blues d'oltreoceano che quella Beat liverpooliana, generando, un'immagine illusoria di benessere collettivo probabilmente più potente di quella reale. In questo clima era facile immaginare che *il mito di una società opulenta senza classi era ormai diventato estremamente convincente* [\[52\]](#).

Eccezionale documento del periodo è, pertanto, il film "Blow Up" di Michelangelo Antonioni. Un fotografo, scattando una foto in un parco londinese, cattura per sbaglio un cadavere tra i cespugli. Sembra deciso a vederci chiaro, ma il dovere morale di scoprire le motivazioni dell'omicidio, di aiutare le autorità, si perdono ben presto nel quotidiano londinese. Tra un concerto degli Who e orge con seducenti modelle, il protagonista si smarrisce, fino a partecipare ad una surreale partita a tennis senza né racchette né palle. Il reale e l'immaginario sono equivalenti, persino il cadavere sembra non essere mai esistito nella realtà, ma soltanto nella finzione della pellicola.

3.3 Liverpool e il fenomeno beat

A fare da contrappeso all'opulenta Londra di Carnaby Street, fu la città portuale che più tipicamente rappresentava la grigia Inghilterra della rivoluzione industriale: Liverpool. Liverpool, già all'inizio del secolo, era un centro industriale sviluppatosi rapidamente, la cui popolazione cresceva più velocemente rispetto alla progettazione e alla realizzazione dei quartieri che avrebbero dovuto ospitarla.

Nel 1931, in conseguenza di tale disordinato sviluppo, erano nati gli Slums, i borghi "putridi", abitati dalla popolazione più povera e disintegrata. I giovani di almeno due generazioni crebbero in quelle misere condizioni, dove il tempo libero era segnato dalla disoccupazione, dalla carenza di spazi, e dal disinteresse delle autorità [\[53\]](#). Liverpool era, tuttavia, un porto internazionale che accoglieva molte navi provenienti dal Nuovo mondo. Grazie ai *Cunard Yanks*, ovvero, i marinai sbarcati dai mercantili atlantici, il sogno americano si materializzò per mezzo dei vinili. Questi dischi d'importazione, la loro immediatezza e freschezza, attivarono un forte desiderio di emulazione in molti giovani disoccupati.

Spinti dalla voglia di voler evadere dalla realtà, ma anche semplicemente per impiegare il tempo *i giovani cercarono presso i loro simili le conferme, il riconoscimento, l'amore e la tenerezza che non trovavano presso gli adulti* e, in seguito a continui conflitti, molti di loro iniziarono a crearsi, per compensare le proprie frustrazioni, un loro modo di trascorrere il tempo libero.

Una prima aggregazione giovanile si sviluppò attorno ad filone musicale minore che si ispirò alla musica popolare nera: lo skiffle. Questo genere era anch'esso di importazione americana, ma la sua matrice estranea allo show business fu, a parere di molti storici della musica, il primo importante tentativo di appropriarsi di settori della musica americana che non derivavano direttamente dalle classifiche.

Lo skiffle mescolò il traditional jazz americano, un genere che godeva di una tradizione minoritaria ma radicata in Inghilterra, con il “casalingo” stile *Jug* e lo *Spasm* [54] entrambi originari di New Orleans. La strumentazione prevedeva: la chitarra acustica ricavata dalle assi per lavare, basso a cassa di tè con l'aggiunta opzionale di chitarre, kazoo, banjo e piano.

La matrice populista [55] di questa musica indica scondo Iain Chambers: *una notevole via di democratizzazione della comunicazione musicale: con pochi soldi e con capacità musicali limitate diventava possibile partecipare direttamente alla musica popolare; lo skiffle aveva aperto una terza via per accedere al mondo del pop oltre al lento apprendistato musicale o la dea bendata che bacia il giovane sulla fronte* [56] .

I musicisti inglesi, attraverso questo apprendistato, unito ad un massiccio ascolto di dischi d'importazione, produssero una variante autoctona del r'n'r, tanto che, per dirla con Piero Scaruffi: *quando i complessi di Liverpool, sulle sponde del Mersey, sostituirono gli strumenti dello skiffle con basso, batteria e chitarra elettrica nacque il beat.*

I primi gruppi della città ad avere un contratto discografico furono Gerry and the Pacemakers, Billy J. Kramer e Cilla Black. Tuttavia nessuno di loro riuscì ad attirare l'attenzione della Capitale. I Beatles furono, di fatto, la vera risposta della città portuale, grazie a loro il Mersey Sound, ovvero, il suono del fiume omonimo, divenne una garanzia di qualità, un marchio prestigioso a cui tutti i musicisti londinesi avrebbero dovuto ispirarsi per fare della musica autenticamente britannica. John Lennon affermò in quegli anni: "We were the first working class stars that reminded working class ... and pronounced it" [57]

3.4.1 I Club musicali: dal Trad jazz al R&B

A determinare la crisi del trad-jazz inglese che, a parere di Dick Hebdige contava *un ambiente di rozzi bevitori di birra* [58] , fu l'intransigenza manifestata dagli operatori del settore per tutto ciò che avesse una valenza “modernista” e un breve successo commerciale [59] . Di conseguenza, nei club in cui era suonato il jazz tradizionale, si inserirono tre nuovi generi anch'essi afroamericani: il *Soul*, l'*R&B* e il *Blues*, dotati di una matrice urbana più attuale.

La nuova aria, che si respirò in questi locali, fu fondamentale per dare nuovo smalto alla notte urbana e per l'evoluzione delle contaminazioni tra *R&B* e Pop bianco. Il 100 club di Londra, prima sede del London Jazz Club, diventò una discoteca per giovani anticonformisti; il Marquee Club (Wardour Street), si orientò esclusivamente verso l'*R&B* purista di Chicago (Muddy Waters, Willie Dixon); il Flamingo propose la musica di Ray Charles e il *Soul* di Tamla Motown; mentre il circolo “Ealing Blues Club” valutò e “coltivò” elitariamente il blues bianco. Infine, a Liverpool, al Cavern, si suonò lo skiffle e tutti questi “nuovi” generi.

I Rolling Stones di Brian Jones, che esordirono al Marquee, il 12 luglio 1962, furono proposti come un evento anticommerciale nella scena del Jazz londinese, strategicamente e coerentemente con la musica che stavano soppiantando. “Spero

non pensino che siamo un gruppo di r'n'r", dichiarò Mick Jagger al giornale specializzato Jazz News.

3.4.2 Il pubblico dei club

A frequentare i club di trad jazz non erano di certo i giovani emergenti della Working Class inglese, in questi locali, tra i "rozzi bevitori di birra" descritti da Hebdige, si erano formati veri e propri circuiti per intenditori di musica il cui rigore era particolarmente orientato verso le distinzioni di stile, di genere e di autenticità delle sonorità. Durante tutti gli anni cinquanta si erano configurate forti conflittualità tra chi avesse la paternità più pura del jazz, e quello spirito, che divideva allora i tradizionalisti di New Orleans dai revalisti di Chicago, nei sessanta riguardò l'R&b e il blues.

Erano i giovani frequentatori delle notti di Liverpool e Londra ad animare questi dibattiti, molti di loro provenivano, in larga parte, dai circoli anticonformisti delle scuole d'arte, parecchi avevano abbastanza denaro e/o conoscenze per accedere ai dischi di importazione americana e pagarsi l'ingresso nei club o nelle neonate discoteche, dove erano disposti a spendere gran parte delle loro disponibilità, ottenute faticosamente per mezzo di lavori non specializzati.

L'atteggiamento anticonformista ed eversivo che caratterizzò questi bohemien era accentuato dal fatto che nei medesimi club, ma in altre serate, gli adulti ascoltavano ancora il jazz tradizionale. La medesima settarietà dei circoli del jazz riguardava ora il blues, vi si manifestava la stessa gelosia nel tenere nascoste le conoscenze musicali, un senso di "missione" che faceva sembrare tutto esotico e misterioso, un'identificazione con dei valori nuovi che escludeva esplicitamente tutto ciò che era provinciale o retrogrado [\[60\]](#).

La novità più significativa di questo panorama fu, come per il finanziamento pubblico delle Art Schools, un sostrato dello stato sociale. Oltre al circolo di studenti d'arte, i club vedevano l'ingresso di centinaia di giovani emarginati della working class che trovarono nella musica nera un genuino sfogo alla loro ansia di libertà, di sesso e di violenza [\[61\]](#).

3.5.1 I Modernisti: la sottocultura

La sottocultura Mod è sicuramente stata la più significativa aggregazione giovanile del Regno Unito, un modello di comportamento giovanile di estrazione working class che si ripeterà, sebbene in forme diverse, nei periodi di espansione economica.

I Mod, proprio come il successivo popolo di Ibiza, erano l'epitome dell'individualismo giovanile: introducevano come "centro" la discoteca, assumevano additivi per poter gestire meglio la fatica e l'insicurezza, ricercavano l'edonismo nell'abbigliamento. Al contrario dei teddy boys, i modernisti erano pronti a confrontarsi ed a vedere di buon occhio i gruppi neri –rastas - che si erano stabiliti nelle zone residenziali della Capitale [\[62\]](#). Di fatto ascoltavano la loro musica: il *Soul* più ricercato ed esoterico (James Brown, Dobie Gray), l'r&b, i dischi della Tamla, lo ska giamaicano, proprio come i *clubbers* ascolteranno il suono dell'House music di Detroit (Derrick May,

Model 500) alla fine degli anni ottanta.

Il tratto caratteristico di questa sottocultura fu l'omologazione: i mod, alla fine, si somigliavano tutti, vestivano in modo quasi identico gli uni agli altri, ballavano sincronizzati con precisi stili di ballo - il "Block" e lo "ska" -. Il branco mod includeva motoscooter e le gite fuori porta che dovevano esser fatte dispiegando il pieno potenziale di gadgets (le famose luci applicate).

Tipici Dandy della classe inferiore, come li descrive Goldman, questi giovani non erano solamente dei consumatori individuali di musica e anfetamine, anzi, essi rappresentavano la prima vera sottocultura a trasformare l'ambiente urbano in una mappa oscura di cantine, discoteche, boutiques, negozi di dischi; una pluralità di luoghi che diventava carica di una varietà di simboli legati ad essi rigorosamente "altri" rispetto al "mondo normale". Per questo parliamo di sottocultura, il mod dimostra come il consumismo, o meglio una costellazione di consumi coordinati fra loro, possa generare una "coulture" cioè un modo di vedere le cose con una coscienza differente.

Il simbolismo che si associò ad un tale stile di vita era carico di eccitazione, penetrava nelle menti con la forza di una persuasione magica. Seppur i mod non credessero gran che di poter emergere dalla working class, questo tipo di aggregazione fu il frutto di un alter ego fiducioso nel futuro o comunque di un periodo di forte fermento urbano che ne determinò il riflesso. I mod erano, in sostanza, lo specchio della società consumistica del dopoguerra, fiduciosa com'era di poter garantire, prima o poi, a tutti una fetta di superfluo e disposta a tutto pur di nascondere la sfortuna di chi ancora viveva nella miseria e nel degrado. La televisione, il cinema, la pubblicità, e la stampa, continuavano ad esibire un luccicante collage di immagini di grande successo commerciale James Bond, le boutiques di Carnaby Street, le bianche Jaguar modello E, i programmi tipo "The Avengers" (Agente Speciale) e "The man from uncle".

L'insanabile contraddizione del Mod che viveva da star il week end, mentre durante la settimana doveva ricoprire incarichi svariati (ma pur sempre mal retribuiti e poco specializzati) portò presto il movimento allo sbando e alla parodia. L'abbigliamento apparentemente conservatore, i colori rispettabili meticolosamente lindi e in ordine, un taglio di capelli alla francese con lacca invisibile e un comportamento attento e sveglio erano un escamotage per mentire alla realtà delle cose. Dave Laing nota che: *c'era qualcosa nel modo in cui si muovevano che gli adulti sarebbero stati incapaci di compiere, qualche particolare inafferrabile (un gambale lucido, una marca di sigarette, una maniera di farsi il nodo alla cravatta) che sembrava stranamente fuori luogo in classe o al lavoro* [\[63\]](#) .

Il riflesso di tanta costosa attenzione alla propria persona, è rappresentativo del valore assunto dal tempo libero (festività legali, fine settimana) nella vita dei giovani degli anni sessanta. È indicativo che, per il Mod, il fine settimana diventasse un lavoro parallelo: lucidare i motoscooter, comprare dischi, far stirare, restringere o andare a prendere i pantaloni in lavanderia, lavare asciugare i capelli e, naturalmente, passare la notte in bianco nelle discoteche londinesi [\[64\]](#) , erano tutti obblighi che dovevano dare l'impressione di una vita vissuta al pieno (come succederà ai ragazzi della cultura House che passavano dalla discoteca all'Afterhour

e all'after after...). Ne usciva una esasperazione della dialettica lavoro/tempo libero, un sacrificio necessario per partecipare alla vita della 'gente moderna'. Un paradosso che stava in piedi soltanto mediante la frenesia del rincorrere le mete del gruppo.

In generale questa costellazione portò inevitabilmente alla violenza. Si coltivò in questi ragazzi un profondo disprezzo verso tutto ciò che incarnava il retrogrado e il provincialismo 'alla buona'. Nel 1964, una serie di battaglie sulle spiagge di Margate e di Brighton, li videro scontrarsi a sangue con i rivali preferiti: i rockers. Questi non erano altro che i Teddy Boys della generazione successiva; imbalsamati nella loro brillantina e negli abiti di pelle, incarnavano il carpo espiatorio perfetto per una simbolica provocazione a questa sottocultura (l'equivalente dello scontro tra i ragazzi House e quelli Techno).

I mod “non erano niente. Erano i più bassi, erano i denominatori comuni della più bassa Inghilterra. Non erano solo giovani, essi erano anche giovani dei bassifondi”, queste le dure parole dell'ex mod Pete Townshend chitarrista degli Who, che però aggiunge “la sensazione di cosa vuol dire essere un Mod tra 2 milioni di mod ed è incredibile. È come se all'improvviso sei l'unico uomo bianco all'Apollo (un teatro di Harlem). Qualcuno arriva e ti tocca e tu diventi nero. È come quel momento, l'incredibile sensazione di essere parte di qualcosa. Era diffuso in tutti, tutti sembravano uguali, e tutti volevano essere uguali. Era la primo movimento che io abbia mai visto nella storia della gioventù in direzione dell'unità, del pensiero, della guida e della motivazione. Ogni ragazzo, disgustoso o spappolato, se aveva il giusto taglio e i vestiti giusti, e la giusta motocicletta, era un Mod. Era un MOD!”.

Verso il 1966 il movimento mod soggetto a pressioni concertate dai media, dalle forze di mercato, e da una serie ormai familiare di contraddizioni interne (fra mantenimento del privato e pubblica uscita, fra rimanere giovani e diventare adulti), cominciò a crollare in una gran quantità di ambienti diversi. A questo punto i mod si divisero stilisticamente in due fazioni: quelli 'intransigenti', caratterizzati da un nervosismo paranoico - stivali pesanti, jeans con le bretelle, capelli corti - e, quelli 'modaioli', che si andavano sempre più identificando e conformando con gli hippy alla moda e il nascente movimento underground.

3.5.2 Mass Media e Mod di provincia

Nel 1963 iniziò le trasmissioni il programma televisivo intitolato Ready Steady Go. Ogni venerdì sera venivano presentati da Cathy Mac-Gowan i Rolling Stones, gli Animals e gli Who, la crema della popular music britannica e, inoltre, i vecchi classici di musica nera come John Lee Hooker (Blues) e James Brown (Soul). Lo show era costituito da *un club popolato da teenagers vestiti in modo appropriato*, che ballavano sfrenatamente tra le scenografie “pop art” e le tecniche di ripresa “immediate”. Il programma divenne un successo, rappresentò l'unica “mecca del mod”, in altre parole, il riflesso televisivo “ripulito” di un fenomeno giovanile per nulla borghese, assieme alla moda di Carnaby Street e alla pubblicità delle camicie Mod su New Musical Express [\[65\]](#). Nel grigiore del mondo adulto, che così chiaramente controllava il programma concorrente Juke Box Fury [\[66\]](#), questa trasmissione interessava di più i giovani della provincia più che i già troppo impegnati coetanei urbani.

La diffusione della televisione nelle famiglie inglesi permetteva ad un fenomeno circoscritto di presentarsi in altri luoghi, sotto mentite spoglie dava libertà agli aspiranti mod della provincia di entrare simbolicamente nel mondo dei “cugini” più fortunati delle città. La tv creava quindi un'immagine mitica e ripulita dei mod urbani, rafforzata dal fatto che in provincia, per un giovane mod, era irrealizzabile persino l'acquisto dello scooter...

Attraverso i media, per questi giovani, la provincia cominciava ad assumere un significato diverso, non più un generico luogo fuori di un generico centro, ma una specifica periferia contrapposta ad un lussuoso ed auspicabile centro. Se uno dei due termini era diventato migliore, l'altro era rimasto invariato, e sembrava dunque più squallido. Nei Mod di provincia si produceva un atteggiamento ambivalente, da una parte, un palese ed incontrollato entusiasmo per ciò che era lontano e augurabile, dall'altra, un più o meno confuso senso di inferiorità cronica, quell'essere “tagliato fuori” che apriva la strada a potenziali depressioni nel mondo degli adulti.

3.5.3 The Who: l'espressione musicale della working class

Ispirandosi musicalmente all'essenza violenta e ribelle del r'n'r, gli Who furono i messia dei Mod urbani, dei credibili nevrotici e istintivi, un simbolo dell'autenticità della loro condizione. Il gruppo rese “fisico” e vibrante un suono teso e spigoloso carico di violenza ed espressività che si dispiegava attraverso gli accordi stoppati di chitarra di Pete Townshend, il moto perpetuo di Keith Moon e la voce tremolante di Roger Daltrey.

Fin dai loro primi inni divennero il vessillo dei mod, *cogliendo alla perfezione il clima anfetaminizzato della vita notturna londinese che alimentava la mitologia mod* [\[67\]](#) ma anche, per dirla con Scaruffi, *portando sul grande palcoscenico del beat lo schifo e la paura dei sobborghi*, e rendendosi protagonisti della turbolenza generazionale di cui erano *effettivamente analfabeti portavoce*.

Nel 1963 il gruppo spopolò con l'inno *my generation* [\[68\]](#) il primo proclama di una gioventù nichilista che, attraverso lo slogan *Spero di morire prima di diventare vecchio*, faceva in pallidire la contemporanea *Satisfaction* dei coetanei Rolling Stones.

My Generation segnò una rivoluzione musicale. L'ingresso in classifica della distorsione sconvolse l'estetica della musica di consumo mentre lo slogan “*I hope I die before i get old*” incarnò, più di ogni altro, l'aperta dichiarazione di guerra contro il mondo degli adulti. Proprio questa affermazione, unita alla ripetizione ossessiva “*They're talking about my generation*”, (continuano a parlare della mia generazione) evidenziava un punto focale nello scontro tra culture giovanili e mondo adulto.

Quegli stessi giovani orgogliosi della propria soggettività trasformatrice vengono qua messi a nudo nella loro funzione di oggetto al centro del chiacchiericcio petulante e instancabile degli altri, gli adulti, dei normali, di quelli che detengono il potere. Sono loro che concentrano sui giovani trepide speranze e forsennate paure, spiano con morboso interesse tutto quel che succede nel mondo dei figli, si interrogano sulle

inquietudini e sulla sessualità dei teen agers [\[69\]](#) .

Il limbo di illusioni di essere parte, quindi soggetto, di qualcosa di nuovo e travolgente, si risolse in una consapevolezza di essere oggetto passivo delle strategie economiche, etiche e culturali del potere adulto. *My generation fu lo sfogo di rabbia di una generazione di giovani che era conscia della propria impotenza a cambiare le cose e reagì sfasciando tutto* [\[70\]](#) .

3.6 La figura del produttore e il nastro magnetico

La registrazione su nastro, sviluppata dai tedeschi durante la guerra per le trasmissioni interne, fu inizialmente ripresa dalle stazioni radio, giacché costituiva uno strumento relativamente economico di registrazione preventiva di parlato e di avvisi pubblicitari, solo in un secondo tempo le compagnie discografiche intesero la sua flessibilità ed economicità.

Di fatto, entro il 1950, ogni registrazione venne incisa sul nuovo supporto, sostituendo completamente il disco. L'abbattimento dei costi diede inaspettate possibilità a nuovi soggetti di entrare nel mercato discografico, nonostante i persistenti costi di produzione e di distribuzione. In ogni modo, il supporto prese piede fundamentalmente nelle mediazioni durante il processo di registrazione, garantendo al produttore di poter elaborare a più riprese il contenuto sonoro, liberandololo così definitivamente dal rischio di accettare integralmente l'esecuzione musicale. Gli strumenti potevano essere registrati separatamente e un cantante poteva aggiungere la propria voce su di una registrazione preconstituita, vendendo a sua volta registrato.

In questa direzione andarono gli sviluppi della registrazione multi-traccia negli anni '60, che permise di preservare separatamente i suoni incisi sullo stesso nastro e di manipolarli, l'uno in funzione degli altri, durante il mixaggio finale, anziché attraverso il procedimento della sovrapposizione successiva.

I giudizi, le scelte e l'abilità di produttori e ingegneri del suono divennero importanti quanto quelli dei musicisti, ed effettivamente la distinzione fra ingegneri e musicisti si vuotò di significato.....Furono i produttori pop che utilizzarono senza pudore la tecnologia per ingannare il pubblico (sovraincisioni per rinforzare voci deboli, gonfiaggi di ritmiche fragili, simulazioni di sezioni d'archi) a sviluppare negli anni cinquanta e sessanta la registrazione come forma d'arte e dunque a consentire lo sviluppo del rock come musica seria per meriti propri [\[71\]](#) .

La rivoluzione tecnica ebbe anche un risvolto psicologico e sociale. Attraverso la manipolazione in studio, il formato 45 giri divenne un supporto a se stante. Se prima, il vinile era ancorato simbolicamente all'esecuzione dal vivo ora, attraverso l'inserimento di suoni e di accorgimenti "artificiali", il prodotto che ne risultava poteva riguardare una musica che poteva vivere soltanto se suonata attraverso il giradischi. D'altro canto, i musicisti, che precedentemente vedevano la registrazione come un invito per lo spettacolo dal vivo, si accorgevano della potenzialità

espressive di questa conquista.

In verità, prima della fine della decade, il loro ruolo in studio di registrazione fu subalterno a quello del produttore. Era lui, di fatto, l'esperto di queste nuove diavolerie, l'unico che avesse la professionalità ed il tempo per dedicarsi ad esse con la dedizione opportuna.

In quell'era il produttore era talvolta tutto. Non solo decideva l'arrangiamento, e ne scriveva la partitura, ma reclutava persino gli strumentisti. In molti casi il brano esisteva prima che si decidesse chi lo avrebbe cantato. In molti casi il cantante non era un artista, era semplicemente una faccia. Soltanto verso la fine degli anni '60 prese piede l'idea che il cantante non era una faccia, ma un'artista, e che non c'era soltanto il cantante ma anche il chitarrista, il tastierista, etc, etc, che il gruppo poteva scriversi gli arrangiamenti da sè. Per fare un esempio, Simon e Garfunkel registrarono i loro primi singoli (1965) in versione acustica. Il produttore aggiunse le chitarre elettriche senza mai consultarsi con loro [\[72\]](#).

Pertanto, dietro ai lavori di molti famosi musicisti, se non tutti, si delineò sempre più chiaramente la figura di un abile produttore, anche se di facciata si lasciò supporre che fosse il gruppo a comporre l'intero materiale. Si pensi per esempio a Phil Spector che fu un anticipatore dell'uso cosciente dello studio di registrazione. Attraverso il *wall of sound*, il tecnico "inventò" suoni sovraincidendo strati di fiati uno sull'altro. L'effetto fu il suo famoso "effetto muraglia", una canzonetta con voci, chitarre, basso e batteria che si arricchiva di elementi estranei all'esecuzione fisica del brano.

Il produttore diventava occulto stratega, manipolatore di sistemi, inventore di musiche virtuali, di mondi immaginari. Uno dei più famosi della storia fu George Martin, il produttore dei Beatles.

3.7 Il fenomeno dei Beatles

Il fenomeno dei Beatles fu originariamente il prodotto più significativo delle contraddizioni di una Swinging London che oscillava tra rinnovamento, frenesia di vivere e ipocrisia. Il pubblico giovanile dell'epoca [\[73\]](#), dimenticata la guerra, nutrì un forte bisogno di divertirsi e di trasgredire, scoprendo nel fascino del consumo, del mito americano, del r'n'r, di Hollywood, dei negozi alla moda, delle automobili, della programmazione televisiva, delle fughe evasive.

Dalla loro gavetta a Liverpool e Amburgo, i fab four, garantirono, attraverso la loro musica, il soddisfacimento di entrambi i bisogni senza particolari eccessi (che furono la caratteristica degli Stones e degli Who): il divertimento era garantito dal richiamo della musica da ballo che per dirla con Chambers, *pur non essendo necessariamente importante per le Hit Parade, era un imperativo per le folle del sabato sera che riempivano i club e i locali pubblici in cerca di emozioni* [\[74\]](#). In secondo luogo la trasgressione "consentita" era rappresentata dalle sonorità nere, che il gruppo aveva

assorbito da dischi non commercializzati nel Regno (ma ottenuti da spacciatori-marinai) che si mescolavano a quelle più melodiche del pop bianco verso una forma canzone *armoniosa e cristallina dal ritornello ottimista* [75].

Se a livello musicologico le profonde influenze nere, presenti nella musica dei fab four, trovano unanimi tutti i musicologi più autorevoli:

Il loro sound è saturo di musiche americane: lo stile vocale è mutuato dagli hard rocker come Little Richard e dai call and response soffici dei Drifters (l'echeggiarsi l'un l'altro, l'estendere una parola per diverse battute, l'urlare Yeah in modo scomposto ed emettere gridolini in falsetto) da Scaruffi

Le fonti musicali dei Beatles erano l'allora emergente sound della Tamla Motown e quello dei gruppi femminili neri.. ...il r'n'r di Little Richard, Buddy Holly Everly Brothers.. ..i moduli di botta e risposta tra il cantante solista e gli altri membri del gruppo.. ..possono essere collegati direttamente al doo-woop, lo stile da strada tipico dei neri dei primi anni cinquanta'. da Iain Chambers

A livello sociologico stabilire le correlazioni musicali, economiche, storiche e sociali dell'enorme successo dei Beatles diventa argomento assai scomodo: perché tanto successo contrapposto a tanta voglia di voler negare loro una legittimità nella storia del rock? Procedendo con ordine, possiamo distinguere nel fenomeno Beatles diversi piani integrabili. Un piano musicale necessario per mettere chiarezza, non sulle influenze nere del suono già soprascritte, quanto sulla componente cosiddetta innovativa (liriche e musiche) del complesso e del suo riflesso sul pubblico. Un piano manageriale per evidenziare come l'industria discografica, in questo caso Brian Epstein e George Martin, abbiano agito in proposito. Un piano prettamente sociale e di costume per individuare la simbologia legata all'universo visuale e sociale del gruppo.

Per quanto riguarda il primo punto, i Beatles ebbero il merito di trovare una miscela di successo attraverso intonazione di stili vocali bianchi (a cappella, innodia sacra, song elisabettiano, music hall, ballata folk, gospel e doo-wop) con ritmiche nere americane. Ma appunto parlare di successo significò anche mitigare queste ritmiche per adattare a un pubblico borghese [76]. Il gusto della classe media, che trainava l'industria discografica, era particolarmente incline (e anche dopo) ai testi spensierati delle prime canzoni (*Love me do, I want To Hold your hand* per esempio) dove il romanticismo cantato in un modo "scoordiato" era comunque bilanciato dal modo tutto anglosassone dell'intonazione. Il riflesso sociale dell'ottimismo di quelle canzoni era sinonimo della gioia di vivere il benessere post bellico, ma pur sempre con dei sani principi, perciò è corretto affermare che i Fab Four *non provocarono alcuna rottura radicale con la precedente musica leggera: la loro musica era fresca ed emozionante ma non estranea né offensiva* [77]. Se ascoltiamo una canzone degli Stones, gli antagonisti degli "scarafaggi" ci accorgiamo subito di fondamentali differenze: l'approccio ortodosso nella ritmica che si rifaceva esplicitamente alle radici del blues d'oltremania (quindi qui si può parlare di estraneità) e il testo oltraggioso che quasi sempre (a parte Ruby Tuesday e poche altre) sostituiva il romanticismo al sesso e il disimpegno all'impegno politico (seppur all'acqua di rose). E da qui, se si aggiunge che la stampa, i genitori e il ministro Harold Wilson li elessero a simbolo vivente della sana, spensierata ed esuberante gioventù inglese, è

evidente che il giovane della working class non ascoltò molto i Beatles... tanto meno i Mod, i Teds e i bohemien del Greenwich Village.

Anche se il tema pacifista era nella bocca di tutti, nessun testo dei Beatles parlava del Vietnam, degli slums di Liverpool, del degrado, della frustrazione giovanile e, se questo aveva favorito strategicamente i rivali Stones per *trasformarli prima in Inghilterra e poi negli Stati Uniti nella metafora sonora della rivolta giovanile* [78], d'altra parte, aveva inevitabilmente significato, per molti giovani e critici musicali, che i Beatles non erano altro che *i rappresentanti della reazione a tutto ciò che succedeva, nel tentativo di coprirlo e di tenerlo nascosto con i loro sorrisi e i loro milioni di dischi.. e ..abili confezionatori e venditori di musica vuota per il medio borghese tutto casa e lavoro* [79].

Per ciò che riguarda le novità introdotte dal quartetto, il long-playng, che divenne la nuova unità di misura del loro lavoro nel 1964, non rappresentò, di certo, una novità per il panorama rock. Il divo non era più il nero o la lontana star d'oltremarica, aveva sentito la naturale vocazione a comporre da sé i propri brani in quanto giovane che suonava per i giovani, e questo aveva contribuito notevolmente ad avvicinarlo ai suoi fans. All'incirca nel 1964 gruppi beat come gli Who e gli Stones scrivevano tutti i brani senza ricorrere alle cover o alla compilation di singoli [80]. Infine Sgt. Pepper, il loro primo album non composto da singoli, non era il primo concept album (in altre parole un long playing con canzoni legate l'una all'altra) Frank Zappa aveva anticipato il formato con "Freak Out" già nel 1965.

Sul secondo punto la realtà è ancora più amara, se a parlare è lo stesso produttore dei Beatles. Martin, in una trasmissione della BBC, spiegò come aveva già cercato di lanciare un gruppo precedente ai fab four facendogli raggiungere, per ben tre volte, la numero uno della hit parade con i primi tre singoli (successo tra l'altro non "bissato" dai Beatles). L'elemento che mancava agli Gerry and the Pacemakers (così si chiamava il gruppo), sostenne il produttore, era un'immagine fotogenica. Con i Beatles e Brian Epstein (il talent scout che li scoprì, disegnò per loro un'immagine e trovò loro un contratto milionario con la Emi), le cose andarono per il verso giusto...

Di fatto, quando i fab four cominciarono a "pasticciare" con gli apparecchi dello studio di registrazione, fu dunque l'abile Martin a trasformare le canzoni aggiungendo e sovraincidendo fiati, archi. La melodia rimaneva quella cristallina degli esordi ma il risultato era di forte impatto "artistico". Famosa, in questo senso, la battuta "I'm sure you'll fix it" di J. Lennon, durante le session di Strawberry Fields. Il chitarrista aveva due versioni della canzone che però non coincidevano per tempo e tonalità. Martin "aggiustò" l'inghippo e il brano fu pubblicato. In sostanza, anche se tanti musicisti sperimentavano anche più arditamente dei Beatles, ciò che non li rendeva all'altezza dei fab four si riassume nella loro mancata focalizzazione sull'atteggiamento disimpegnato della media dei giovani dell'epoca.

I Beatles musicologicamente non inventarono nulla, ma ebbero il merito di rendere celebri scoperte importanti quali: l'elettronica, la musica orientale (il sitar di Harrison), l'album concept, la psichedelia ("Strawberry Fields" e "Penny Lane" sopra tutte), che da anni ristagnavano negli ambienti musicali, ma che godevano di credito solo in una ristretta élite, Gli scarafaggi rispecchiarono lo stato d'animo di tanti giovani che vedevano un'aria di rivoluzione dietro la porta, con l'euforia irrazionale

che questa portava con sè, ma non ebbero o mezzi o il coraggio o l'emancipazione necessaria per aggregarsi con chi confusamente la stava profetizzando.

Il gruppo rappresentò un fenomeno di costume. Il film *Help* girato nel 1965 nel quale erano descritti gli “assurdi” stili di vita di ognuno dei quattro beatle [\[81\]](#) e il cartone animato *Yellow Submarine* del 1966, dove la trovata si trasformava nell'ancora più stampalato sottomarino, sono emblematici in questo senso; forgiarono il mito in chiave surreale attraverso un abile uso dello umor tipico anglosassone

I Beatles esaltarono le fantasie dell'adolescente che ritrovò nell'immaginario mondo del quartetto la propria comunità, in altre parole, la casa di *Help* o il sottomarino di *Yellow Submarine*. Un transfert della routine casa-famiglia-lavoro ad uno stile di vita nuovo, divertente e bizzarro. Non a caso molti gruppi dell'epoca adottarono un abbigliamento identico: l'identità del gruppo era la comunità immaginaria dell'adolescente che viveva una realtà isolata nei confronti degli adulti, e assieme ad altri giovani si percepiva - più o meno consapevolmente - come generazione.

I Beatles provenivano tutti dalla working class: Lennon aveva fatto parte di una gang di rockers, McCartney era figlio di un impiegato che lavorava nei cotonifici, Harrison aveva lavorato presso un elettricista, mentre la madre di Starr faceva la barista per mantenere la famiglia. Vivevano nei sobborghi di Liverpool ed avevano condizioni familiari precarie, ma il loro sogno, una giovinezza mitica e spensierata a ritmo di r'n'r, era quello di una generazione. Il fanatismo per il quartetto rifletteva l'ingenuità di migliaia d'adolescenti nati immediatamente dopo la guerra, convinti com'erano che il mondo sarebbe entrato in una nuova era di prosperità. Una generazione che aveva fiducia in una crescita economica inarrestabile che, prima o poi, avrebbe portato a tutti il benessere. Inoltre, L'isterismo delle fan dei Beatles rendeva concreto per l'altro sesso, un futuro accanto ad un giovane pulito e ottimista: una sicurezza assoluta di un nuovo tipo di famiglia più bella, più agiata ma soprattutto più libera.

Detto questo resta ovvio l'interrogativo del perché i Beatles continuano a vendere tutt'oggi milioni di copie. Perché proprio loro? Il solo marketing può portare a questi risultati? Possiamo aggiungere altre 100 pagine di questo tipo, spiegando come il quartetto è diventato quel mito che conosciamo, tuttavia niente può dirci di più su queste cose se non il fatto che quel suono, quel modo di arrangiare i brani e cantarli, è “arrivato” ed ha “sollevato” milioni di persone in tutto il mondo. Il rock era forse, allora più che oggi, aggregazione, spontaneità ed ingenuità. Se questo ha funzionato per un po' questo è il risultato sonoro di quell'esperienza: un'avventura di giovani per i giovani, un sogno irrazionale non-programmato per dei ragazzi che, per la prima volta, vedevano una luce nuova. La concettualizzazione nonché l'intellettualizzazione del rock sono materia che va di moda oggi tra ragazzi cresciuti tra pc, tv piccole camere da letto, non era di certo il background della generazione dei sessanta che nelle proprie case non aveva nulla o quasi.

3.8 Gli Stati Uniti: dal Dopoguerra al Sessantotto

Il discorso con il quale Truman, il 12 marzo 1947, enunciò la Teoria del Contenimento, vale a dire la decisione americana di difendere qualunque paese

minacciato dall'espansionismo sovietico, ufficializzò, per così dire, la Guerra Fredda, che conobbe i suoi momenti di massima tensione negli anni immediatamente successivi con l'occupazione da parte dei sovietici di Berlino nel 1948, la vittoria comunista in Cina nel 1949 e la Guerra di Corea del 1950-53.

La guerra fredda segnò una svolta profondamente conservatrice in una nazione che cercava di compattare, attorno ai propri ideali democratici universali, i grandi gruppi etnici che la componevano. Il potere politico si fece carico della xenofobia di una parte della società civile, combattendo con fiera convinzione il diverso colore politico o della pelle. La famosa “caccia alle streghe” è l'esempio più palese di come, da spettacolari investigazioni parlamentari con lo scopo di stanare i complotti comunisti nel paese, si passò presto a una *paranoia collettiva* [\[82\]](#) ..

Erano contraddizioni palesi, di un paese che aveva scritto nelle proprie costituzioni la sacralità della Libertà e spesso della felicità dei suoi cittadini ma, allo stesso tempo, segregava i neri al Sud e li emarginava al Nord. Non è un caso che nel 1954, sotto la presidenza di Eisenhower il conservatorismo subì duri colpi dalla società civile; la sentenza della corte suprema *Brown vs. Board of Education*, che dichiarò incostituzionale la segregazione nelle scuole dei neri, segnò di fatto la nascita di un movimento per i diritti civili che il reverendo Martin Luther King costruì su una base non violenta, tratta dall'insegnamento delle chiese nere e dalle teorie ghandiane. L'esempio della lotta dei neri, cui diedero il loro appoggio molti giovani bianchi critici nei confronti del conformismo e dell'establishment, portò alla nascita di un movimento giovanile libertario (i Free Riders con le loro tournée nel Sud) che trovò i suoi momenti più alti nella proposta di una democrazia partecipatoria organizzata dal basso, avanzata nel documento di Port Huron votato dallo Students for a Democratic Society nel 1962. La fiducia riposta in questa nuova sinistra giovanile si unì a quella di chi appoggiava il Partito Democratico di Kennedy che, con la Nuova frontiera, si proponeva un'inedita lotta alla povertà nel paese dando un cospicuo appoggio ai movimenti per i diritti civili.

Con l'assassinio di Kennedy a Dallas nel 1963, il successivo presidente, Lyndon Johnson – anch'egli un democratico - si trovò a fare i conti con una guerra già iniziata nel Vietnam, e per di più sulla base della Teoria del Contenimento, condivisa da tutti i presidenti a partire da Truman. La caccia alle streghe di McCarthy si traspose al globo in un'ennesima contraddizione. La guerra produsse la più profonda spaccatura ideologica che gli americani avessero mai vissuto. Nel 1968, il presidente, accusato di non saperla vincere, non si ripresentò alle elezioni consentendo a Richard Nixon di prendere il potere lo stesso anno assieme ai repubblicani. Nixon fu il presidente più controverso dell'America contemporanea, il nemico numero uno degli hippy e l'ennesima contraddizione statunitense.

3.9 British invasion

In un'Amerca lacerata dalla morte dell'amato presidente idealista della “frontiera”, il 9 febbraio del 1964 i Beatles apparirono all'Ed Sullivan Show. Esplose fragorosa la mania per il quartetto e per tutto il beat inglese.

Per la prima volta gli Stati Uniti, la terra promessa del vecchio continente,

importarono dall'Inghilterra il Rock, una delle poche realtà genuine della loro terra; e il successo fu tale che alcuni gruppi americani dovettero addirittura figurare di essere inglesi. Le sottoculture si convertirono al beat mentre gli idoli di transizione furono completamente spazzati via con i discografici che, dopo aver promosso tutti i gruppi più influenti di Liverpool, passarono a Manchester.

L'assassinio inspiegabile del presidente Kennedy, nonché i primi disordini studenteschi contro la guerra del Vietnam l'anno successivo a Berkley, in California, avevano evidentemente indotto un profondo risentimento del pubblico americano verso il sistema. Gli innocui motivi del beat rifletterono il disimpegno e la voglia di evadere di chi volle dimenticare con un ritornello familiare [83] quell'America che li “tradì” attraverso il complotto (Kennedy) e la violenza (Vietnam). Gli hippy, la psichedelia, i freak, gli intellettuali del Greenwich Village si stavano affacciando al paese, il beat britannico durò abbastanza per dare a queste forze il tempo per organizzarsi e prendere il sopravvento, i Beatles, in questo senso, servirono al rock americano per ricostruirsi un'identità.

3.10 Beat Generation: Intellettuali e controcultura americana

L'insieme delle contraddizioni del sistema americano furono all'origine della beat generation, un movimento che condensava a sé un istinto ribelle e uno spirito anticonformista.

I beat risiedevano in una zona ben precisa, il Greenwich Village. Il quartiere fungeva da melting pot “alternativo” dove artisti, poeti, scrittori, filosofi si riunivano e confrontavano. Dalle polemiche contro il sistema nacquero codici di comportamento e stili di vita radicalmente differenti da quelli ufficiali. Alla limitazione della libertà i beat contrapposero l'antifascismo, al pericolo della guerra atomica il pacifismo, all'alienazione della società capitalista il misticismo e la droga, alla corruzione politica la contestazione del potere.

I beats si ispirarono sostanzialmente all'idea di libertà e all'individualismo che la sottendeva. Un background per nulla estraneo alla cultura statunitense.

“America ti ho dato tutto, e adesso sono niente”, nelle parole di un poema dello stesso Ginsberg, “Sono stanco di domande insensate”. I beat si univano all'emarginazione dei neri e prendevano le loro difese consci che ogni giudizio di valore era relativo. “Amiamo tutto: Bill Graham, the big ten, r'n'r, Zen, torta di mele, Eisenhower - li ammiriamo tutti”, affermava Kerouak. Nello stesso tempo, però, enfatizzavano l'individualismo “sono giusto, molto al di fuori, da solo. Quando mi estraneo è sopra qualcosa che sento, solo me (stesso)”. Inoltre, come ha notato Burton Wolfe, promuovevano la fuga dalla società “non hanno nessun interesse a costruire un'America migliore, nel combattere il Comunismo, nel fare carriera per comprarsi completi e vestiti, televisioni, una casa nel sobborgo, o un volo a Parigi. Di fatto ridevano di questi obiettivi. Qualche tisana di erbe e qualche joint (lo spinello) un partner comprensivo come zaino, una passeggiata nel parco, un pomeriggio sdraiati nella spiaggia, un autostop per il Messico - era tutto quel che era...”.

La cultura alternativa del Greenwich, che poté contare su questi intellettuali, poeti

come Allen Ginsberg (la poesia 'l'urlo'), scrittori come Jack Kerouac e William Burroughs, *si tradusse facilmente in termini generazionali, poiché i primi a riconoscersi nelle loro istanze di pace, libertà e giustizia attraverso modelli comportamentali di carattere mistico-psichedelico furono i giovani (quelli americani), ormai maturi e consapevoli ma ancora emarginati dalla storia e dal potere* [\[84\]](#) .

La beat generation, assieme al soprascritto Students for a democratic society e ai pacifisti, fornì la base materiale per i movimenti di contestazione che, a partire dal 1965 a Berkley (tre anni prima che in Europa) si diffusero in tutto il mondo occidentale.

3.11.1 La funzione sociale del folksinger

Il Greenwich Village era una comunità di menti individuali. Una comunità di singoli che rivendicavano un'individualità originale per loro stessi e per gli altri. L'output artistico si orientava dunque in questo senso, aprendo la strada a cantautori politicizzati. A differenza dell'Inghilterra, dove l'affetto dei fans andava ad un gruppo di coetanei, l'America si animò per questi autori.

L'identificazione del pubblico statunitense rispecchiava il suo carattere individualistico, il che implicava che se l'adolescente inglese trovava nel gruppo la propria comunità "altra", il coetaneo americano preferiva un predicatore di ideali, un singolo dunque.

Il cantante folk, in sostanza, era il simbolo di un'America individualista e rigorosamente bianca, che ripudiava gli eccessi nell'abbigliamento e nella gestualità, a favore di 'prediche'sui buoni principi. Il repertorio del cantautore, infatti, comprendeva storie ottocentesche di banditismo e prevaricazione nelle quali si potevano rileggere i fatti di attualità; erano sermoni non molto dissimili da quelli pronunciati dai demagoghi ai tempi della frontiera [\[85\]](#) .

Il folksinger si presentava come un eroe senza macchia e senza paura, armato soltanto dell'armonica e della chitarra [\[86\]](#) .

3.11.2 Bob Dylan e il folk-rock

Bob Dylan fu l'uomo chiave che trasformò il folksinger in una star generazionale.

Stabilitosi nel Greenwich Village si guadagnò subito stima e popolarità puntando liricamente, sul 'sermone'e, musicalmente, sulla capacità del blues di esprimere la sofferenza e la desolazione.

Dylan, cantando un blues glaciale diametralmente opposto a quello dei neri, parlò di pacifismo, di razzismo, di guerra atomica divenendo il simbolo e il nume tutelare della protesta tanto che la sua musica si fuse con le manifestazioni e i sit-in. Il suo segreto era di fare ancora una volta riferimento alla vecchia frontiera, ovvero, ad un'America ancora rurale, che credeva nei sani valori, ed era pronta a lottare per la salvezza e riportare l'ordine dei giusti (una cosa paradossale se si pensa che in USA i quartieri –neighborhoods –sono divisi principalmente per 'caste'di reddito e di colore della pelle).

Dylan rifletté perfettamente l'ingenuità e l'intellettualismo della sua generazione a cui bastava *un predicatore di ideali* [87]. Le sue canzoni non si spingeranno mai oltre il suo "dito puntato" contro il sistema ed ai suoi coetanei non indicò nessun mezzo o soluzione allo stato delle cose, a parte la fuga [88]. La sua voce nasale a volte solenne e a volte stridula e sgraziata esprimeva il confuso stato delle cose di giovani sospesi tra fede e materialismo tra libertà e solitudine.

Dylan ebbe indubbiamente dei meriti fondamentali. Al festival di Newport, il 26 luglio del 1965, il folksinger fondò di fatto il folk-rock amalgamando il r'n'r con il blues e il folk bianco. Inoltre, con il long playing *Blonde on Blonde* si aprì la stagione creativa della musica popolare. È grazie all'enorme influenza del menestrello che, dall'America all'Inghilterra, tutti i gruppi iniziarono a sperimentare una loro via sonora e lirica, fondendo le sonorità più disparate. Dylan aveva inaugurato la nuova stagione psichedelica in musica e la conseguente rivoluzione della forma canzone, che ora sconfinava largamente 5-7 minuti. L'ovvia conseguenza fu l'adozione del 33 giri a nuova unità di misura del lavoro di un musicista o di un gruppo. Dylan aveva fatto scuola, *rendendo possibile a tutti di cantare praticamente qualsiasi cosa* [89] mentre il folk rock si rivelava formula aderente alla rivoluzione giovanile.

3.12 La musica dei bassifondi: Velvet Underground e Fugs

Nei labirinti urbani di New York si sviluppò, lungo gli anni sessanta, un movimento sotterraneo che riunì poeti (Allen Ginsberg) pittori (Andy Warhol con la pop art) teatranti (Julian Beck) e giornalisti (stampe alternative). Qui la musica fu ovunque e da nessuna parte. Gli unici fruitori furono gli iniziati a questa comunità dentro o meglio sotto - bassifondi underground - la città.

I generi furono principalmente due: la musica di sottofondo per spettacoli militanti, e quella sperimentale a favore di colonne sonore e di spettacoli d'avanguardia; in entrambi i casi le strutture armoniche furono rigorosamente non-convenzionali e, pertanto, orientate alla continua innovazione e anche per questo la relazione sociale fu spesso la condizione indispensabile per entrare in contatto con questa musica.

Alla prima corrente appartenerono i Fugs, protetti dal poeta Allen Ginsberg. Ai loro spettacoli erano presenti *oratoria (inneggiare alla rivoluzione culturale cinese e alla costituzione del free-speech movement), provocazione (strumenti sfasciati, droga alcol e sesso sul palco) music hall (sketch in costume o sculture surreali) folk da strada e musica totale* [90] allo scopo di smascherare l'ipocrisia dei governanti, la repressione sessuale, il consumismo, la guerra e la persecuzione per la detenzione di stupefacenti.

Alla seconda aderirono i Velvet Underground. Il loro protettore era Andy Warhol, popolare artista newyorchese, che necessitava di adeguate colonne sonore per i propri spettacoli d'avanguardia. La musica del gruppo doveva mescolarsi alle coreografie e agli effetti di luci al fine di dare un'allucinata visione della metropoli newyorchese.

Lou Reed, il cantante-chitarrista del gruppo fu il primo cantore della faccia oscura

della vita metropolitana. L'artista, cresciuto artisticamente grazie ai corsi di scrittura creativa di Delmore Schwatz, descrisse con mirabile freddezza dell'alienazione urbana, portando per la prima volta in musica il profondo disagio urbano.

3.13.1 La costa occidentale: Surf e Hippy

Greenwich Village costituì solo il punto di partenza della protesta giovanile, molti intellettuali, già a partire dal 1965, angustati dalla dura realtà newyorchese, si spostano in California. I giovani bohemien cercarono rifugio principalmente nelle metropoli di Los Angeles e San Francisco; qui lasciarono da parte la politica e lo sperimentalismo dedicandosi alla mescolanza e alla contaminazione di stili.

Le ragioni di questo cambiamento consistevano nella peculiarità del contesto californiano, caratterizzato - allora come adesso - da un ampio e variegato Stato dove l'abbondanza di risorse naturali, nonché la forte concentrazione d'industrie impegnate nella ricerca elettronica, assicuravano l'abbondanza di lavoro sia manuale sia intellettuale.

Da un punto di vista climatico-geografico l'estensione territoriale garantì ampi territori e climi differenziati: dal deserto del Death Valley all'umido delle foreste a nord, dalla vallata delle fattorie (Farm Valley) al centro alle spiagge di Malibù e Venice Beach lungo la costa.

Prima che gli intellettuali della Beat Generation arrivassero in California, le risorse del Paese, specialmente un'economia in buona salute un clima temperato (nella sua parte meridionale), avevano affascinato, dal dopoguerra in poi, migliaia di persone. Lo Stato, infatti, passò dai sette milioni d'abitanti nel 1940 ai 15.8 appena venti anni dopo; verso il 1962 la popolazione crebbe di 1700 abitanti al giorno, tanto che, in quegli anni, il governatore Edmund "Pat" Brown affermò che questa rapida crescita di popolazione era *"la più grande immigrazione di massa nella storia del mondo"*. In buona sostanza, la California, e in particolar modo le sue due metropoli, si presentarono agli occhi di milioni di persone come la promessa e la sfida contenute nel "cuore profondo" del sogno americano

Los Angeles, città commerciale e industriale, dominata dalle famigerate freeways (autostrade) - detta la città del vizio - aveva come caratteristica principale il capitalismo-consumismo e la surf music. Come documenta Piero Scaruffi

la gente vive immersa nel mito del successo e del denaro, mito che domina ogni ambizione e condiziona qualsiasi tipo di attività, compresa quell'artistica ... l'ambizione di ogni giovane è di fare carriera in fretta, non importa quale sia il mestiere ... negli anni sessanta si crea quel vasto strato sociale di sbandati ricchi che hanno sacrificato tutto al mito del denaro, e dedicano l'intera loro esistenza a rincorrere il successo, omettendo diligentemente ogni tipo di rapporto umano dalla loro agenda [\[91\]](#).

Oltre al business, la metropoli godeva del primato mondiale del movimento dei surfisti. La colonna sonora di questo sport fu il genere reso famoso dai Beach Boys che, attraverso canti in falsetto e ritmiche efficaci, rappresentarono lo spirito dell'adolescente californiano, estraneo a qualsiasi tipo di impegno politico e morale,

dedito interamente al fun, in altre parole, il divertimento tra surf, ragazze e macchine con la coda a pinna. Al di fuori di questo genere, la metropoli fu immune da qualsiasi corrente di musica nera, basti pensare che il r'n'r era approdato soltanto nella sua veste bianca (covers), mentre il beat britannico aveva spopolato.

Anche per questi motivi il movimento degli intellettuali si spostò nella seconda grande metropoli della California. La vicina San Francisco era, in sostanza, la più europea delle metropoli americane, vicina ad Amsterdam (Haight Ashbury) come Londra. Garantiva, infatti, un carattere scarsamente industriale dell'imprenditoria unito al suggestivo panorama dei colli e un interesse diffuso per la letteratura. Era in sostanza il background ideale per la creazione della famosa società alternativa, che a New York era costretta nei bassi fondi del Greenwich.

I giovani autoctoni si unirono agli intellettuali e iniziarono a farsi chiamare Hippy contraendo il termine hipster in voga negli anni cinquanta, e presto contagiarono anche i ragazzi che non avevano nulla a che fare con i circoli letterari. Nel frattempo, dall'altra parte della baia, il 14 settembre del 1964 esplose la contestazione giovanile che culminò nell'occupazione dell'università di Berkley. Qui insegnava Marcuse uno degli intellettuali marxisti della scuola di Francoforte fuggiti in America al tempo del nazismo.

3.13.2 I Freaks

Mentre a Frisko (il nome in gergo di San Francisco) si formava un circuito impegnato a Los Angeles, la città simbolo del consumismo, della machina sportiva e della tavola da surf, emergeva un fenomeno apparentemente singolare: i freaks.

In perfetto accordo con i loro coetanei questi “finti pazzi” si disinteressavano di tutto ciò che era intellettuale e filosofico ma, a loro differenza, esasperando proprio quelle libertà espresse nelle costituzioni americane (di parola, di stampa, di culto), sferrarono un violento attacco al puritanesimo, condendolo con un anti-capitalismo di stampo comunista.

Il perbenismo –accentuato specialmente in questo Stato - era il loro bersaglio preferito, lo provocavano volutamente per scuotere le coscienze e liberare il sesso dai gioghi morali, anticipando tutto ciò che sarebbe stato poi inevitabile: il libero amore, la droga e il sarcasmo.

Dal versante musicale, i Freaks predilessero la fusione di generi - anche incompatibili - dando al risultato finale un'aria buffa e parodistica (arrivarono a recuperare pure il jazz). Gli spettacoli, fedeli alla tradizione newyorchese, si trasformarono in rappresentazioni multimediali con balletti, cabaret, sketch comici itineranti. Il gruppo si muoveva con carrozzoni ambulanti composti da una comunità che oltre, a comprendere i musicisti, includeva anche il manager, gli amici e le amiche (le groupies).

Massimo compositore di musica totale (così fu etichettata la fusione di generi) fu Frank Zappa esaltato da molti critici rock come il vero genio del secolo. Le sue intuizioni furono colme d'ingegno, non solo per quanto concerne la musica. Zappa fu

l'unico a sbeffeggiare apertamente il flower-power idealizzato dai figli dei fiori, trovandone sociologicamente, attraverso la satira, i punti deboli: il qualunquismo, l'impreparazione dei giovani a prendere il potere e l'assuefazione all'opulenza dilagante. Inoltre, ben lontano da improvvisarsi politico e coerente con la sua visione del mondo, portò avanti in musica infinite macchiette parodistiche dei suoi coetanei e sulla società americana, rivelandone la natura contraddittoria e materialista.

Tra gli altri freak da segnalare è doveroso citare il compare/antagonista di Zappa, Cpt. Beefheart il più fedele al programma anarchico e dadaista della scuola Totale e il dandy solitario Tim Buckley quest'ultimo vicino ad una psichedelia condita dalla più autentica vena blues depressa ed allucianta del Delta.

3.14 Società Alternativa

La controcultura nacque negli anni sessanta dalle intuizioni della beat generation, e generò un'insieme di valori e di visioni del mondo ispirate all'antiautoritarismo, all'oriente e alla libertà di autodeterminazione dell'uomo. Questa si distinse dalle subculture di stampo britannico per il suo orientamento di contenuti, preferendo l'articolazione di concetti semplici e diretti. Se la subcultura aveva solo apparentemente interessi e convenzioni diverse, in quanto le scelte erano dettate soltanto da consumi differenti [\[92\]](#), la controcultura metteva in discussione la società borghese.

I primi hippy, che professarono il credo "alternativo" apparvero, all'East Village di New York e nel quartiere di Haight Ashbury a San Francisco. In breve queste comunità si allargarono fino a comprendere migliaia di giovani spinti da contrasti con i genitori, insuccessi scolastici, desiderio del nuovo e dalla attrattiva estetica degli hippy stessi che, con i loro raduni, esercitarono un forte fascino. Solo alcuni di essi avevano analizzato le strutture repressive della loro società forse magari con propri mezzi, il più delle volte grazie alla loro cultura e personalità. Inutile affermare che questo gruppo è una minoranza statistica, la stessa comunità hippy appiattì, attraverso gli ideali d'amore e pace e specialmente con la droga, i ragionamenti più profondi. La confusione generata da questa visione del mondo si palesò nel mantenere il primo caposaldo dell'american way of life: l'individualismo.

"Abbiamo una rivoluzione privata in corso. Una rivoluzione di individualità e diversità che può essere solo privata", era scritto su di un volantino distribuito da Blue Unicorn, un coffee bar nell'Haight Ashbury, quartiere dove soggiornarono, verso il 1967, ben 50.000 Hippy. Inoltre *"è il sistema stesso ad essere corrotto. Capitalismo o comunismo comunque sia. Sono false facciate. Non c'è né capitalismo o comunismo. Solo dittatori che di dicono cosa fare",* affermava un Hippie sintetizzando il pensiero di molti.

Le affermazioni tipo *"Il denaro è magnifico solo quando fluttua. Quando non forma una pila"* erano tipiche di questa sotto-cultura, tuttavia consumismo e individualismo rimasero tratti presenti anche nell'hippy più incallito. Il consumismo si spostò semplicemente su altri piani. *"Verso la fine della decade il 96% degli Hippie dell'Haight aveva fumato marijuana e 10 milioni di persone nel resto della nazione avevano provato la droga",* e di pari passo, grazie alla pillola anticoncezionale, le

stesse cifre furono simili anche per quanto riguarda i rapporti prematrimoniali.

Anche se il movimento di San Francisco produsse forme associative degne di nota, come la Hip - un'associazione negozianti di Haight Street -, che istituì una cooperativa per aiutare gli hippy neoarrivati nel quartiere ad affrontare beghe legali con consulenze gratuite; o una troupe di scavatori delle miniere, vicina alla città, che aiutarono gli Hippie con consegne di cibo, bevande, protezione e trasporti gratis; l'individualismo intrinseco in questa controcultura, nonché, i danni permanenti di tanti abusi di droghe, porteranno inevitabilmente il movimento verso una precoce fine, proprio come accadde per le subculture britanniche.

Il movimento alternativo americano fu, nelle parole di Peter Cohan *“il frutto della classe media che diceva a se stessa di non essere contenta di cosa era stato dato loro”*, una categoria di giovani che attaccavano il materialismo della cultura americana, nella relativa opulenza dell'epoca, formata e allevata dai loro genitori. Per capire questa frase è necessario tuttavia comprendere che le famiglie di questi ragazzi erano vissute nella precarietà più assoluta. Guerra e fame furono il background comune per milioni di persone nella prima metà del XX secolo e non c'è da meravigliarsi se dopo la seconda guerra mondiale quella generazione voleva dare ai propri figli tutto ciò che le era mancato, cioè una giovinezza sana e felice.

Durante gli anni '50 non era insolito vedere nei programmi americani Sit Com altamente moraliste riguardanti una famiglia perfetta con dei figli lindi e mansueti oppure dei documentari che insegnavano alle donne come essere delle professioniste in economia domestica (un po' come gli spot del mulino bianco ma anche peggio). I padri e le madri degli hippy erano ossessionati dall'ordine e dalla salute, l'aggressività, così imperante nella loro epoca, doveva essere domata se non cancellata da un'educazione a forti contenuti morali e di rispetto per le autorità.

In questo stesso periodo, diverse scoperte in campo pedagogico avevano introdotto, sempre attraverso la televisione, la consapevolezza che anche i bambini erano delle “piccole persone” che dovevano essere trattate tenendo conto delle loro “esigenze”. Il risultato fu quello di crescere figli tremendamente viziati che un giorno si sarebbero domandati dov'era finito quel mondo perfetto che i genitori avevano programmato loro. L'educazione deve sempre tener presente del “codice umano”, quella che dominò il dopoguerra fu volta a crescere dei perfetti robot carichi di positività e bontà d'animo con la pancia stracolma di cibo grasso e ipercalorico.

La plasticità di questa morale si fuse, inoltre, con il nascente spazio urbano. Il neighborhood americano, promosso massicciamente nel dopoguerra grazie a grossi investimenti privati, fu il quartiere progettato funzionalmente per le esigenze di questo tipo di famiglia: strade ampie e organizzate in modo da formare maglie regolari, case in legno spaziose dotate di garage e giardini dalle forme geometriche e curatissime. Tutto fu preordinato anche le altalene. Inutile dire che ad abitare queste zone furono soltanto famiglie di un certo tipo: bianche e mediamente benestanti. Morale plastica in un ambiente altrettanto irrealista.

Quando scoppiò la rivoluzione giovanile i contestatori più dotti forgiarono una loro confusa ideologia che si contrapponeva a questa realtà. Individuarono in gabbie le costrinzioni sociali a cui furono sottoposti, tuttavia furono incapaci di riformulare una

realtà diversa su basi solide.

1. **Famiglia** - Il nucleo familiare costituiva, oltre la “palestra” dell'educazione borghese e cristiana, l'alveo primo dell'omologazione e anche l'ineluttabile ambito nel quale ai giovani era consentito emanciparsi solo e unicamente alla condizione di fondarne una nuova e simile, naturalmente ufficializzata e definitiva. La reazione fu di andarsene “on the road” sperimentando forme di vita associativa che superassero l'impegno matrimoniale, realizzando alle cosiddette “comuni”.
2. **Sessualità** - Rigidamente ancorato al moralismo borghese e ai principi cristiani e cattolici, imperniato sullo stereotipo maschio-femmina, era questo il vero e proprio “tabù principe” della società costituita, una sessualità concepita in chiave coniugale e a fini procreativi. Maschilismo patriarcale come spina dorsale (al maschio spettano potere e privilegi) e ferrea separazione sessista in fatto di ruoli e comportamenti codificati. La reazione, favorita sostanzialmente dall'introduzione della pillola anticoncezionale, disponibile al pubblico dal 1956, consistette nel cercare la promiscuità, l'abbigliamento alla stessa sessualità, vissuta in un modo non sessista, non coniugale, non procreativo (nacquero i movimenti quali il Sex Power e i primi femminismi).
3. **Scuola** - Ad un'istituzione scolastica e universitaria vecchia e conservatrice, fedele cane da guardia del sistema e sua diretta emanazione, atta a plasmare e a “omogeneizzare” gli studenti, essi contrapposero una loro “controcultura”, tanto velleitaria e disorganica quanto ricca e vivace.
4. **Lavoro** - Ad una società capitalistica, i momenti della contestazione contrapponevano il rifiuto per il lavoro finalizzato al profitto e all'accumulazione del capitale, promuovendo un ritorno all'autosufficienza alimentare, più umana e in armonia con la natura. Il lavoro, come mezzo di sussistenza e non come fine.
5. **Politica** - Ad un assetto sociale politicamente di centro e di segno conservatore, veniva opposta una contestazione non-ideologica, in senso stretto, ma etico-umanistica che finiva però per essere classificata come di sinistra, radicale e anacronistica.

Il sociologo Franco Ferrarotti definisce i principi della cultura alternativa come *pratica esistenziale, esercizio rivoluzionario, protesta e nello stesso tempo richiesta di autonomia totale da parte di una gioventù che ha rotto con le istituzioni* [\[93\]](#) . I punti chiave, da lui evidenziati, sono i seguenti:

1. Drop out - salta fuori, spartisci, abbandona la società borghese allontanati da lei
2. Turn on - accenditi, inebriati, sia facendo uso di droghe sia di altri stimolanti.
3. Tune in - Vivi lo spirito, medita, cerca la via verso te stesso
4. Vivi in modo psichedelico, vivi ampliando la tua coscienza
5. Fa quello che ti senti di fare, vivi seconda la tua natura, dove vuoi, ma senza ferire nessuno

6. Tutte le volte che hai a che fare con un borghese turbagli la mente, fagliela vorticare, iniziale, se non alle droghe all'amore, alla sincerità, alla gioia e al divertimento. [\[94\]](#)

3.15 Psichedelia e LSD [\[95\]](#)

A San Francisco, accanto ai poeti e intellettuali beat, si trasferì una équipe di escienziati [\[96\]](#) di Harvard capitanati Timothy Leary. Il loro scopo principale fu di valutare scientificamente gli effetti dell'acido lisergico tuttavia, com'è noto, lo stesso Ken Kesey, inventore della droga, divenne famoso più per slogan come *Turn on, tune in, drop out* che per la sua professionalità.

La nascita dell'acid rock fu una conseguenza diretta della sperimentazione dello staff che si prefisse l'obbiettivo di valutare gli effetti dell'iniziazione comunitaria della droga attraverso un apposito rituale. Questo consisteva in spettacoli di luci stroboscopiche proiettate su un maxi-schermo, in danze, poesia e un nuovo tipo di musica che fu mutuata dal folk-rock [\[97\]](#) ma, di fatto, espansa, distorta, rallentata con l'uso di sintetizzatori e strumenti orientali.

Timothy Leary, il più invasato predicatore dell'uso dell'LSD, era convinto che l'esperienza di questa droga, attraverso l'introspezione in stati alterati, poteva espandere la coscienza individuale esaltandola.

“Il minor livello di coscienza è il sonno - o lo stordimento che è prodotto dai narcotici, barbiturici o lo stupefacente nazionale, l'alcool. Il secondo livello è la veglia convenzionale, in cui la consapevolezza è legata a simboli, bandiere, simbolo del dollaro, titoli di lavoro, tipi di nome, appartenenze al partito o al gusto stesso. In modo da raggiungere (il terzo livello) devi trovare qualcosa che spenga i simboli in modo tale da liberare bilioni di camere sensoriali e i miliardi di impulsi che le colpiscono. La sostanza che apre le porte a questo livello è nota da secoli, è la marijuana. Ma noi dobbiamo dare un triste congedo al livello sensoriale di coscienza ed entrare nel quarto livello che è quello che chiamo livello cellulare. È ben noto che i più forti psichedelici come la mescalina e l'lsd ti portano al di là dei sensi in un mondo di coscienza cellulare consapevole. Durante una sessione di lsd enormi blocchi di cellule si accendono, la coscienza circola velocemente in panorami che hanno del soprannaturale di cui non abbiamo alcune parole o concetti” [\[98\]](#) .

Con questi, ed altri discorsi ossessionati, il guru incoraggiava all'uso di Lsd. Furono in migliaia a seguirlo ingenuamente senza badare alle dannose conseguenze fisiche e mentali che la sostanza procurava. In alcune interviste rilasciate da Hippy verso la metà dei sessanta si può notare con facilità di come il dogma fosse recepito passivamente. *“L'erba e l'acido sono i fattori più importanti nella comunità”*, affermava Jay Thelin. *“Dovresti metterti al corrente di tutte le droghe che espandano la tua mente”...* *“L'unico modo per capire”*, conveniva Gabe Katz, membro della fanzine San Francisco Oracle, *“è quello di sintonizzarti. Gli acidi sono essenziali, senza di quelli puoi fare un milione di domande e scrivere un milione di parole e mai arrivarci”*. Quando, nel 1966, l'LSD fu reso illegale, un ufficiale dell'amministrazione per il cibo e le droghe stimò che più del dieci per cento degli studenti universitari assunsero questa droga, mentre la percentuale salì a più del 90% nel quartiere di

Haight Ashbury.

Nonostante il veto statale, la droga circolò ovunque e gli Hippy decisero di continuare nella direzione degli acid-tests di Keasey e Leary con degli happening psichedelici da loro organizzati. I presupposti sonori furono gli stessi degli ex-scienziati di Harvard e lo scopo sempre il medesimo: distorcere la normale percezione acustica e visiva, *sconvolgere la mente* dando l'idea del "viaggio", al fine di espandere la coscienza degli iniziati.

Il successo fu immediato tanto che, a partire dal 17 ottobre 1965, al Long Shoeman's Hall, davanti a circa duemila persone, si esibirono tre complessi locali: Great Society, Charlatans e Jefferson Airplane ufficializzando una nuova forma di spettacolo chiamato "love-in". Neanche quattro mesi dopo il "trips festival" radunò più di 6600 adepti. Quest'ultimo festival, nominato non a caso dei "viaggi", era l'archetipo di questo tipo di eventi: 5 schermi cinematografici con proiezione di colori e forme (*"un pugno in un occhio per chi era sotto effetto di LSD"*) che divenne noto come il Kool-Aid Acid Test. Questo evento poté contare: sui Grateful Dead che suonarono suite interminabili di musica psichedelica, su Ken Keasey che, camminò impettito con un elmetto spaziale mentre alcune sue composizioni, scritte in forma libera, apparvero su di un maxischermo; e su Dean Cassady, che anticipò il concerto con monologhi di "associazioni libere di pensiero". Anche Cassady indossò l'elmetto spaziale per omaggiare Keasey nell'inizio di un viaggio su di un pullman psichedelico che avrebbe fatto un giro simbolico attraverso la nazione.

Gerry Garcia, leader dei Dead, in un'intervista, parlando di Cassady e, indirettamente dello spirito dei tempi, affermò *"non c'è esperienza della mia vita che eguagli un viaggio con Cassady in una Cadillac attraverso San Francisco da San José a Santa Rosa. Egli era la cosa definitiva (the ultimate something) la persona definitiva nel campo dell'arte"*.

Accanto a questi grandi raduni, si diffusero nella baia centinaia di questi spettacoli, tutti rigorosamente autogestiti per circa un anno. Poi, attraverso l'enorme scalpore che destarono in tutta l'America, il fenomeno perse quota fino a precipitare il 6 ottobre del 1967, data che celebrò la fine del 'viaggio' che gli ultimi "veri" hippy portarono sulle strade con una parata. Solamente un anno dopo il First Uman Be-In, il movimento, che radunò radunato 20000 mila Hippy si disintegrò.

Due fattori avevano portato alla repentina morte della stagione dell'"amore": la stampa rock e scandalistica e i festival rock. La stampa - il nuovo giornale Rolling Stone - aveva consegnato nelle mani dell'America i volti e le vicende degli "eroi" psichedelici rendendo pubblico ciò che invece era trapelato soltanto oralmente, mentre i festival, promossi da imprenditori che avevano fiutato allettanti guadagni, commercializzarono l'esperienza degli Hippy.

I festival, che prima erano raduni locali autogestiti dagli hippy, si trasformarono in megaraduni programmati per collegiali mitomani. A coprire definitivamente di ridicolo la controcultura della Baia furono persino aperti negozi per Hippy, proprio nel famoso quartiere dei figli dei fiori (20 in pochi mesi già nel 1967). La Pall Mall Lounge iniziò a vendere i Love Burgers, un negozio cominciò a vendere costumi di scena hippy ai turisti del weekend - parrucche con capelli arruffati a 85\$ dollari e

barbe per 125\$ -, mentre la compagnia dei trasporti pubblici organizzò l'autobus "quattro salti Hippy", una gita turistica per l'Haight Ashbury. Allo stesso tempo anche le band psichedeliche presero contatti con le majors discografiche che abilmente mascherarono il tutto, affidando a sotto-etichette pilotate, la stampa materiale del vinile.

"Il confezionamento era importante. Il culto era importante. I concerti gratuiti dove consegnavi frutta e noccioline erano importanti tanto quanto l'inserimento nel circuito underground, il campus e la stazione radio FM"

Queste le poche ma esemplificative parole di Joe Smith, presidente della Warner-reprise, un eloquente esempio di come l'industria discografica avesse messo le mani sul fenomeno per farne un business.

3.16 La Funzione sociale del Festival Rock

La storia dei Festival rock iniziò con lo Human Be-in del 14 gennaio 1967 al Golden Gate Park - ventimila presenze -, continuò con il successivo festival di Monterey del 18, 19 e 20 giugno e si concluse con i festival di Woodstock e dell'isola di Wight nel 1969, con circa 500 mila presenze.

La differenza fondamentale, che distingue il festival rock da un concerto di musica classica, risiede, in special modo, nell'esecuzione. Jimi Hendrix, al Monterey festival, fornì un'esecuzione completamente diversa dalla sua performance di Woodstock. I brani dal suo repertorio potevano essere gli stessi su vinile ma, dal vivo, ad una manifestazione rock, erano sventrati con ogni sorta di trucco chitarristico (allungare le note, wah wah, rumore improvvisato etc...), mai più ripetuto nello stesso modo.

Il concerto e il festival rock hanno dunque un carattere unico, dove l'improvvisazione è un elemento fondamentale che dà, al pubblico partecipante, la sensazione di un "evento" indimenticabile. In un concerto di musica classica l'enfasi è posta sull'interpretazione del brano - il pentagramma deve essere rispettato - e chi lo ascolta, ne valuterà la bontà a seconda che il "suono ideale", rispecchi il più possibile il "suono reale" percepito.

Il pubblico di un concerto di musica classica non tollera alcun tipo di errore, tecnico o d'interpretazione, nell'esecuzione dell'opera, se non vi è competenza in chi suona, reagirà alla fine del concerto con manifestazioni di dissenso più o meno composte. In linea di massima, in un concerto rock, questo non accade: si stabilisce, fin dall'inizio, una complicità tra chi esegue e chi ascolta e, di conseguenza, il pubblico è disposto ad accettare le "stecche" dei musicisti. Inoltre, l'improvvisazione fa sì che l'interpretazione alternativa dal vivo sia sempre accolta con entusiasmo, poiché irripetibile.

Il pubblico si confronterà, finito il concerto, se è stata migliore la versione del festival x o y e questo non farà altro che alimentare la curiosità per il prossimo, conferendo magia alla versione di cui si è sentito parlare, ma a cui non si è stati in grado di assistere [\[99\]](#), e da qui si può anche intuire il successo dei Bootlegs, registrazioni "pirata" dei concerti rock.

Il fascino dei raduni rock sta comunque fuori della musica stessa, è la sensazione di “esserci”, “abitarla” [\[100\]](#) che dà valenza alla manifestazione. Il pubblico fa parte di una comunità come aggregazione di giovani, ai musicisti sul palco è lasciata, in definitiva, la responsabilità di emettere “vibrazioni positive”.

Malgrado a Woodstock si siano esibiti artisti d'altissimo livello, quasi nessuno, dai produttori al pubblico, ha conservato un preciso ricordo della musica eseguita. Inoltre, quasi tutti coloro che hanno preso parte all'avvenimento considerarono il festival una pietra miliare della loro vita [\[101\]](#).

Per quanto riguarda la mitologia del rock festival, è interessante analizzare la dinamica tra presente/assente e centro/periferia. Fare parte di una comunità di questo tipo rende i suoi protagonisti privilegiati. Da una parte essi vivono l'evento sostenuti dagli ideali alternativi in cui credono, dall'altra si considerano in un piano privilegiato rispetto ad altri che non vi hanno partecipato. Coloro che possono farvi parte, quando magari il genere musicale è agli esordi (il centro) e forti della loro possibilità economica o vicinanza fisica, vivranno l'evento in termini esclusivi - pochi eletti, comunicazione orale, nessuna pubblicità, musica nuova, artisti creativi - mentre coloro che questa possibilità non ce l'hanno avuta, ma avrebbero voluto parteciparvi (periferia), eccitati dallo scalpore con cui i giornali ne parlano o, meglio ancora, dalla frequentazione di un amico facoltoso o emancipato, reagiranno con frustrazione e bramoso desiderio di rivalsa.

Il rock, anche quando è ideologicamente associato alla fratellanza e al comunitarismo, ha in sé una matrice gelosamente esclusiva e individualista, quasi un'autodifesa di chi non vuole che i media e i finti-fan di quel genere, quelli della periferia, si intromettano. Chi ha visto Hendrix a Monterey, perché è di San Francisco e ha vissuto tutta la parabola hippy fino alla sua processione nelle strade nel 1967, non vuole ad esempio andare a Woodstock (1969), perché lui solo ha vissuto il vero Hendrix quando rappresentava qualcosa e non ora che gli hippy sono “morti” e del festival sarà girato un film che sarà visto anche dagli europei. Il trasgressivo si trasforma in un reazionario e nel frattempo è diventato adulto e, con ogni probabilità, non avendo più il tempo, i mezzi o le forze da dedicare a un nuova tribù, rimpiangerà nostalgicamente la vecchia (quella hippy nel nostro caso), autocelebrandosi nel ricordo di averci fatto parte.

Chi invece conosce Woodstock dal filmato (periferia), sentirà l'esclusione di non esserci stato, ma alimenterà tutti quei festival che gli organizzatori più vicini a lui o alle sue possibilità riusciranno a proporgli o vendergli. Se li frequenterà, si rifarà su altri che arriveranno dopo di lui, alimentando inconsapevolmente lo show business (pensi di trasgredire invece produci business) [\[102\]](#). Questo spiega, anche se parzialmente, la persistenza di generi e mode già finite e/o il ritardo con cui arrivano in provincia.

3.17 La controcultura inglese

Il riflesso sociale degli avvenimenti accaduti oltreoceano, in particolare sulla costa occidentale, portarono alla nascita di una controcultura inglese impostata sugli ideali alternativi. A portare alla luce il movimento concorsero rispettivamente: un nuovo

giornale underground (la cosiddetta stampa alternativa), versione britannica del popolare Rolling Stone americano, l'apertura dell'Ufo club in Tottenham Court Road [\[103\]](#), che funzionò da piattaforma di lancio per gruppi quali i Pink Floyd di Syd Barrett e i Soft Machine di Kevin Ayers, ed infine, l'organizzazione del primo festival pop inglese a Woburn Abbey nel Bedford-shire. Rispetto al movimento americano (San Francisco, Los Angeles, New York), il nuovo suono ebbe una rilevanza più pubblica grazie principalmente al successo della produzione dei Beatles che, tra il 1965 e 1967, proposero, in un ottica ripulita, i suoni “acidi” della psichedelia. Tuttavia, mentre i Beatles sperimentavano principalmente all'interno di una forma-canzone, anche se più elaborata e dilatata psichedelicamente nella durata, altri gruppi andavano ben oltre. I Pink Floyd, con brani di venti minuti e più, davano anche una dimensione futuristico-cosmica alla loro musica, mentre i Soft Machine - nella vicina Canterbury - avevano inaugurato un programma avanguardistico di musica dadaista, sconfinando abbondantemente nell'avanguardia. Il riflesso di tanto sperimentalismo e, specialmente, la conversione dei gruppi beat alle nuove sonorità, furono i sintomi che il “seme” alternativo americano aveva messo radici e, infatti, assieme alla musica, i primi figli dei fiori, i movimenti studenteschi e l'underground, si scatenarono non poche preoccupazioni per le istituzioni e i benpensanti. Gli hippy si differenziavano dal dandysmo operaio dei mod o dalla sporadica violenza dei rockers - tutti e due legati in definitiva alla rivendicazione del fine settimana -, poiché la loro “disaffezione” si spingeva contro il sistema universitario per poi toccare il sistema nel suo insieme, alle sue fondamenta. La cosa più sconcertante era che ad alimentarla *erano proprio i figli di coloro che erano soliti partecipare alla definizione, al controllo e alla repressione di tale conflittualità sociale* [\[104\]](#).

L'Inghilterra stava finendo il suo ciclo economico espansivo, iniziato con l'immediato dopoguerra e contemporaneamente vedeva affacciarsi *questi ribelli di provincia, con i loro amori, la loro musica, la loro droga, il loro esasperato individualismo* che osavano mettere in dubbio le basi stesse della società. Le inchieste furono tempestive e portarono alla luce dell'opinione pubblica e delle autorità, i temi alternativi di fondo: libertà sessuale, agitazione politica, liberalizzazione della droga.

Le istituzioni, al quel punto, non videro altra via che reprimere queste tendenze anarchiche. La sede dell'IT (il giornale alternativo) fu soggetta a perquisizioni della polizia. Mick Jagger e Keith Richard (leaders dei Rolling Stones) furono più volte arrestati per detenzione di droghe e fu costituita la Squadra regionale antidroga. Tutto ciò finì per “politicizzare” il movimento e sfociò nei disordini presso la London School of Economics a Warwick, a Cambridge e a Essex, dove furono organizzati dei sit-in di protesta [\[105\]](#). Il nervosismo delle autorità portò gli agitatori alla nomina di nemici interni della Gran Bretagna, responsabili della decadenza della Nazione.

Al contrario di quel che da queste righe può emergere, i movimenti hippy britannici non ebbero poi una diffusione così capillare tra la gioventù dell'epoca. Piero Scaruffi nota che:

Gli ideali comunitari ed alternativi attecchirono soltanto nell'ambiente artistico, dando vita a metropolitani arts laboratories, ma non in quello politico. La vita sotterranea era concepita più che altro come insieme di luoghi di ritrovo per artisti eccentrici, il Marquee e la Roundhouse. La società alternativa era limitata ai bollettini

di controinformazione (international times e oz)...

Probabilmente, il panico autorità non era rappresentato dagli hippies piuttosto dal declino di una fede incontrastata e illimitata nelle capacità di allocazione del mercato. Sul finire degli anni sessanta, l'Inghilterra entrò in fase di stagnazione economica. Finita l'opulenza della Swinging London e dell'ottimismo post bellico gli hippy in Inghilterra furono un carpo espiatorio.

3.18 La fine del Movimento

Il 6 dicembre del 1969, i Rolling Stones e i Grateful Dead organizzarono, su di una pista di Speedway, un Festival gratuito ad Altamont, una zona vicina a San Francisco. L'evento doveva rappresentare la risposta a Woodstock della costa occidentale ma di fatto seppellì il movimento Hippy.

Tra i 300000 mila presenti, ci furono quattro morti, centinaia di infortuni e un disastro in termini di effetti da droghe (*Bad Trips*), resse, automobili fracassate [\[106\]](#) e, cosa peggiore di tutte, il servizio d'ordine, affidato ai teppisti Hell's Angels, causò la morte di uno dei pochi cittadini di colore, Meredith Hunter, accoltellato e poi finito con un stecca da biliardo.

Il “momento americano”, come lo chiama Stuart Hall, che aveva preso piede verso la metà degli anni sessanta a New York per allargarsi alla controcultura internazionale, si stava malinconicamente piegando su se stesso. “*Altamont era la fine dei sixties*”, affermò Bill Thomson, manager dei Jefferson Airplane.

Altamont non fu l'unico segnale del tramonto di un'era. Nel 1970, Charles Manson e i suoi seguaci massacrano diabolicamente l'attrice Sharon Tate, sferrando un colpo mortale alla precaria simbologia e alle aspirazioni libertine della società alternativa. Il viaggio mistico, che univa le droghe all'evasione dalla società capitalista e la scoperta dell'oriente meditativo, si stava trasformando in un “viaggio terrificante”. [\[107\]](#)

Sempre nel 1970, nel mese di maggio, gli studenti del Kent University scesero in strada per protestare contro la decisione di Nixon di mandare truppe in Cambogia. Furono scagliate bottiglie contro le macchine della polizia, rotte vetrine, bagnati alberi con la benzina e lanciate bombe incendiarie. La Guardia Nazionale radunò 300 dei suoi attorno ai manifestanti e non esitò a fare fuoco con i suoi M1 Rifle. Quattro studenti rimasero uccisi.

Nonostante un iniziale tafferuglio in tutti i campus della nazione, “*un senso di abbandono si sviluppò in molti ragazzi americani*” [\[108\]](#) .

Durante i mesi successivi arrivarono le morti di alcune importanti figure del rock sessantottino: Hendrix vittima di complicanze da barbiturici, Al Wilson overdose, Janis Joplin overdose di eroina, Jim Morrison attacco cardiaco e anche lo storico quartiere dell'Haight Ashbury fu rovinato dalla droga. Molti Hippy, cercando di andare sempre più a fondo nella loro coscienza, si isolarono dalla realtà separandosi dalla stessa consapevolezza del loro corpo, altri si dettero a droghe che sembravano promuovere la libertà. Già nel 1967. alcuni figli dei fiori divennero dipendenti da

droghe pesanti. Dr Ellis D. Sox, direttore della salute pubblica di San Francisco, dichiarò che il dipartimento spendeva 35000 dollari al mese per il trattamento di disintossicazione, mentre alcuni spacciatori locali dell'acido venivano trovati barbaramente uccisi.

In Inghilterra il riflesso di tali avvenimenti, unito ad una crisi economica, portò i media a imprimere nell'opinione pubblica cupe immagini giunte d'oltre oceano, in aggiunta a quelle dei disordini razziali e all'aumento della criminalità in genere. La Working Class inglese vedeva inoltre apparire gli skinheads i quali, dietro un rigido campanilismo (essere bianchi e britannici), nascondevano il rancore per uno Stato che li aveva imbrogliati e trascurati magari per occupandosi troppo, a parer loro, degli hippy.

L'opinione pubblica inglese manifestò un profondo desiderio di ritornare alle restrizioni morali con severi procedimenti penali e, di conseguenza, la musica, come molti esponenti della controcultura, iniziò a *firmare compromessi per sopravvivere in termini puramente personali* [\[109\]](#), una generazione underground inglese era arrivata al capolinea.

Capitolo 4 - Gli anni settanta

4.1 Contesto storico-ideologico

Gli anni sessanta, nel bene o nel male, avevano lasciato in eredità ai posteri una forma d'aggregazione giovanile che ruotava prepotentemente attorno alla musica e questo fenomeno si identificò presto con il termine rock.

Il rock racchiudeva una molteplicità di significati condivisi dai giovani, perciò ricevette nel corso degli anni, numerosi appellativi, tra i quali spiccano: *musica ideologica, musica popolare, musica generazionale, musica giovanile, musica della droga* [\[111\]](#). Non un genere musicale specifico dunque, ma il risultato dell'equazione: ideologia contro il sistema + giovani di una specifica generazione + droga. Se interpretiamo i fatti sociali in questa chiave, purtroppo, il fenomeno rock muore con gli hippy alla fine degli anni sessanta. Come vedremo, il riflusso che fece seguito alla rivoluzione dei sessanta trovò una generazione confusa e passiva.

Il rock progressivo inglese fu l'ultimo baluardo di quella sperimentazione musicale che aveva avuto inizio grazie a Bob Dylan. Già dall'inizio degli anni settanta, i nuovi giovani erano più predisposti alla musica di facile consumo assieme all'industria discografica che la produceva. Il glam rock rappresentò un fenomeno eclatante di questa nuova realtà ma anche la bubblegum music, ovvero, dove la musica si riduceva a un conciso e orecchiabile ritornello, andò a confermare il clima più "dimissionario" dei settanta.

Il riflusso, che fece seguito al sessantotto, disinnescò il rock e lo fece rientrare nei ranghi della musica di consumo... il riflusso, in cui affogano i grandi ideali dell'anarco-

pacifismo e del comunismo individualista.. mette in luce l'infantilismo di molti atteggiamenti, smaschera quello che per molti è stato soltanto un gioco.. quelli che rimangono sono armati soltanto di slogan.. la musica rock va incontro alla grande crisi creativa degli anni settanta [\[112\]](#) .

Il glam rock e la bubblegum music furono due rese al sistema per chi intendeva il rock con l'equazione soprascritta ma anche per chi si occupava di musicologia il termine era appropriato. Commercializzazione significa standardizzare la forma canzone, mancanza di creatività, di nuove idee ed, infine, il venir meno di senso profondo dell'aggregazione giovanile (il perché si sta insieme tra coetanei).

Il rock della rivoluzione sessantottina, in questo senso, fu un vero laboratorio sociale che soltanto il settantasette proverà a rimettere in piedi, anche se in un modo più breve e confuso.

4.2.1 Il Glam Rock

Il fenomeno del Glam Rock, che prese piede al di qua come al di là dell'Atlantico a partire dai primi anni settanta, rappresentò uno stacco netto rispetto alle retoriche ideologiche degli hippy e della psichedelia, anzi fu il suo rigetto anti-ideologico. Alice Cooper in proposito dichiarò:

“Non sentivo che la gente frequentava gli spettacoli rock per sentirsi delle prediche”... ..“Vado agli spettacoli per evadere. Odio l'idea di andare da qualche parte, e trovare della gente che mi dice cosa dovrei fare a proposito del Vietnam. Quello che facevamo era dire 'divertitevi'”.

In sostanza questo era anche parte di quello che era l'umore del cosiddetto riflusso. I glam rocker mettevano alla berlina il pacifismo e i temi politici, sostituendo le immagini patinate della Swinging London e le comuni di San Francisco, con spettacoli fortemente decadenti - o al limite dell'orrore - giocando sul fattore shock dell'ambiguità sessuale. Il manager di Alice Cooper capì, fin da subito, che *“la gente si sentiva minacciata dal gioco sessuale”*, ma che latentemente ne era morbosamente affascinata.

Il fenomeno, ben lontano dalle rivendicazioni artistiche degli hippy, accettava di buon grado il tornaconto economico, la spregiudicatezza visiva e gestuale delle star era perfettamente integrata nel business della canzone, faceva dunque leva sulla maggior passività della nuova generazione. Mentre il progressive-rock in Inghilterra e il Country in America, raccoglieva parte di quel pubblico che aveva vissuto i fasti del beat nonché i movimentati del decennio precedente; la nuova corrente, si orientava ad un pubblico che viveva la crisi economica e morale degli anni '70 attraverso un passiva disinvoltura e un disagio latente [\[113\]](#) . Le nuove star - e i loro produttori - puntarono abilmente sull'aspetto teatrale e sull'ambiguità trasformando la musica pop in un ottica aggressiva e, alle volte, autoparodistica.

David Bowie fu l'artista che rese famoso il glam rock. È grazie all'androgino guru che rifiorirono le carriere di due personaggi chiave dei sessanta undergorund americani: Iggy Pop (ex-Stooges) e di Lou Reed (ex-Velvet Underground). Il cliché del

glamrocker spopolò anche oltremarica ispirando band come i New York Dolls e Kiss, che portarono il travestitismo a nuovi satanici livelli.

La palese frivolezza di questo nuovo contesto musicale non deve però ingannare. Brian Eno prima e dopo i Roxy Music, e lo stesso Bowie, introdussero un modo nuovo di vedere l'arte. I due artisti infatti non cercavano forme armoniche nuove, che andassero contro quelle accettate dai media, anzi proprio le possibilità ironiche ed espressive della cultura di massa in generale, costituivano la materia prima delle loro canzoni.

Fu Andy Warhol a sviluppare per primo questa idea. Per il maestro della *Pop Art* l'artista, nell'epoca della riproducibilità tecnica dell'arte, doveva essere soltanto un abile "ladro".

Dall'arte figurativa alla musica il passo fu breve; l'artista elettronico rubava e prendeva a prestito tecniche, suggestioni e immagini di ogni campo della cultura occidentale - nella pubblicità, nel cinema, nel fumetto e nella fotografia - condensando il tutto nella forma canzone e nella propria immagine. Il messaggio dell'artista andava rintracciato, non nei contenuti, bensì nelle forme che, opportunamente estrapolate dal loro contesto, dovevano parlare di "se stesse" comunicando un messaggio trasversale (quasi sempre decadente e retrò).

David Bowie, rappresentò, l'archetipo del ladro di suggestioni. Dalle copertine degli album del primo periodo, che lo ritraevano in una veste dandy ambiguo e futurista, al miscuglio musicale di luoghi comuni delle sue canzoni - strutture della canzone pop, strumentazione elettronica, generi degli anni cinquanta etc... -, tutto si orientava ad un'immagine degradata e sessualmente ambigua di se stesso. In sostanza l'artista espresse per la prima volta così chiaramente il rifiuto della realtà e il conseguente distacco/disprezzo per il suo pubblico. A tal proposito il film "Christiana F noi ragazzi dello zoo di Berlino" risulta emblematico. Bowie compariva qui nella veste di se stesso e in una sequenza, che lo vedeva sul palco, è perfettamente chiara l'immagine ch'egli s'era costruito. Bowie è nettamente diverso da Jagger o Daltrey non vuole interfacciarsi altro che con la sua immagine.

Il successo di David Bowie risiede nell'aver intuito per primo il potenziale emotivo e quindi commerciale della transizione alla modernità. La rappresentazione del concretizzarsi dell'astratto nelle infinite forme del possibile che egli incarnava, non è altro che il brivido di ciò che può essere altrimenti nell'imprevedibile teatro della vita, mentre il nichilismo, la latente consapevolezza della finitezza della materia biologica, totalmente incompatibile con l'infinità e immortalità delle forme sociali possibili.

4.2.2 Giovani glam inglesi

Il successo del glam rock si diffuse principalmente tra i giovani bianchi della classe operaia inglese, diventando presto un autentico fenomeno di culto. Era David Bowie che dominava, attraverso il suo carisma, questa moda. Egli offriva essenzialmente a questa gioventù e in particolare alle ragazze, un'immagine di vita notturna e un modo di consumare il tempo libero che non rientrava affatto nelle tradizionali istituzioni di classe [\[114\]](#). La metamorfosi continua dei vestiti, l'elettronica spaziale

nella musica, il revival dei generi quali il rock 'n'roll rivisti e corretti nell'ottica androgina, il fatto di esaltare l'eroe per un solo giorno, e di fare di tutto un'illusione, costituiva per questi ragazzi/e un potenziale espressivo e immaginativo che andava ben oltre la palese commerciabilità della musica.

Bowie sfidava apertamente le culture di stampo maschile, che ora si trovavano di fronte a ciò che più poteva minacciarle: l'ambiguità sessuale. Non si poté certo parlare di una crisi sessuale, visto che i casi di emulazione erano rari e mal accettati, comunque, l'artista aprì la strada ad una rappresentazione pubblica della sessualità, che diventava una componente stabile della vita delle classi sociali.

Il gioco sessuale unito all'abbigliamento trovarono, di fatto, nella discoteca il terreno privilegiato per l'aggregazione del pubblico adolescenziale di Bowie. Quest'ultima ribaltava i rapporti di potere tra il fan e la pop-star capovolgendoli. Attraverso la discoteca il giovane assecondava l'esigenza di esprimere se stesso nel ballo, liberandosi dalla passività dell'utente rock subordinato, cioè, sfogando il bisogno di essere lui la star e il musicista solo un disco da ballare.

4.3 Skinheads

Dalla sottocultura mod 'dura', verso la fine degli anni sessanta, si sviluppò un nuovo fenomeno strettamente legato alla classe operaia.

Gli skinheads vestivano in maniera nettamente opposta ai loro predecessori, la loro uniforme costituiva *una specie di caricatura dell'operaio modello: capelli tagliati a zero, bretelle, calzoncini corti, levi's larghi oppure pratici pantaloni ingualcibili, e camicie Ben Sherman piene di bottoni, in tinta unita o a righe, e lucidissimi stivali Dr Martin.* [115] Se il mod aspirava idealmente alla borghesia quindi verso l'alto - cravatte, giacche, eleganza in generale -, lo skinhead si rinchiudeva - di rigetto - nella sua condizione periferica. Pertanto: senso del territorio, rozza facciata, cupo machismo [116] costituirono i duri tratti psico-somatici della sua personalità.

Le "teste rasate" difendevano la purezza del loro quartiere residenziale e disprezzavano apertamente l'imborghesimento della classe operaia che si era venduta al calcio e, in generale, al tempo libero. La difesa degli spazi, che dovevano racchiudere l'idea mitica del proletario perfetto e dedito al lavoro, trovarono presto continue frustrazioni. Inizialmente gli skinheads avevano strette amicizie con i vicini giamaicani ma, ben presto, la chiusura della comunità rastafariana, provocò una reazione intollerante che sfociò nella violenza. I Rasta [117] giamaicani iniziavano a cantare di "poveri che cercano l'armonia" e "essere buoni con i propri vicini" come se *le porte fossero state chiuse a doppia mandata lasciando fuori gli sconvolti skinhead* [118]. Nel 1972, nel quartiere di Toxteth a Liverpool, gli Skinheads attaccarono brutalmente i loro vicini, stabilendo che quella data avrebbe dovuto rappresentare un evento cruciale nella storia naturale degli skinheads.

La sottocultura skinhead è l'indicatore più palese della crisi del welfare state britannico, tornerà in futuro in Europa, specie in Germania, con una matrice nazista e xenofoba, anche se bisogna sottolineare che un movimento Skin "di sinistra" esiste e si discosta da tutto ciò.

4.4 Il rock progressivo

L'estinzione del fenomeno beat in Inghilterra attorno al 1966, portò oltre alla psichedelia, anche ad un revival del blues e del folk, tuttavia nessuno di questi due generi riuscì a monopolizzare l'interesse e i guadagni che fruttò la moda precedente. Verso la fine degli anni sessanta, si profilò un nuovo tipo di approccio che anteponeva i risultati artistici a quelli commerciali e trovava la propria ispirazione nella fusione di tutti i generi disponibili.

Questa novità prese il nome di progressive rock e consacrò definitivamente il formato a 33 giri stereo iniziato da *Srg. Pepper* dei Beatles e da *The Dark Side Of The Moon* dei Pink Floyd. Sebbene i primi lavori di artisti quali King Crimson, Van Der Graaf Generator, Gentle Giant e Genesis andarono verso una creativa mescolanza di generi e di trovate artistiche, la musica progressiva degenerò presto verso un'estetica sempre più pomposa e classicheggiante. Si passò da una costruzione musicale 'interna', cioè basata sulla sua esplorazione delle sonorità verticali - le radici afroamericane - e delle possibilità ritmiche della forma musicale, alla costruzione "esterna" basata sulla realizzazione di strutture armoniche consequenziali a sviluppo lineare [\[119\]](#), un chiaro riflesso della possibilità, in studio di registrazione, di poter manipolare il suono con registratori a piste multiple.

L'artista rock scopriva la propria vena di compositore in senso classico rock e, non del tutto ignaro della musica classica del '700 e dell'800, cominciava ad avere la pretesa di suscitare grandi emozioni nell'ascoltatore rifugiandosi in un medioevo epico e magico.

Nel 1970, il primo numero del settimanale di musica progressiva "Sounds", nel quale confluirono molti critici underground, debuttò con il seguente manifesto: *Nell'insieme, gli anni cinquanta furono musicalmente l'età della pietra, la musica si ascoltava soltanto, non si era catturati. Non era un'esperienza totale* verso il 1969 questa realtà era stata sostituita dal trionfale avvento del rock *nato come un ibrido tra il blues e il country western è diventato ora una scuola che assorbe ogni tipo di musica dal blues al classico raga indiano, da Bach a Stockhausen* [\[120\]](#).

Il settimanale lasciava implicitamente presagire che i musicisti neri non erano altro che dei precursori: *avendo insegnato tutto ciò che sapevano, dovevano gradualmente recedere* [\[121\]](#), mentre la musica progressiva bianca, una volta imparata la lezione, avanzava irresistibilmente verso il futuro.

L'accanimento con il quale l'industria discografica inglese promosse il progressive rock portò presto il pubblico all'assuefazione, mentre la generazione dei settanta, che non lo aveva mai compreso, ora lo stava imparando ad odiare. Il punk pose fine del tutto al fenomeno e per molti anni nessun adolescente integrato nei nelle aggregazioni giovanili potè pronunciarne il nome.

4.5.1 La musica Soul americana dei settanta

Negli anni sessanta fiorirono una serie di etichette indipendenti rivolte ad un

pubblico nero. La Tamla Motown, la Stax, l'Atlantic, e la Philadelphia in particolar modo proponevano collaudati stili musicali sotto l'etichetta Soul music, musica dell'anima.

Lo stile soul faceva leva sia sulla forza della musica *Gospel* (quella suonata nelle chiese nere), sia su ritmi “profani”, quali il Rhythm & Blues.

Dal gospel la nuova musica prese l'uso di uno schema armonico ripetitivo, che spesso ricorreva soltanto a un paio di accordi, il cosiddetto armonico 'ostinato' [\[122\]](#) ; mentre dal rhythm 'n'blues la tendenza afroamericana di *diffondere la musica verticalmente*, veniva ulteriormente accentuata dalla pratica di ridurre più note in un'unica sillaba cantata, il cosiddetto melisma.

Il genere godette di due periodi artistici degni di nota, il primo ancorato ad una rigida nevrosi armonica filata dal blues, il secondo legato all'allentarsi di questa formula in direzione di un'apertura a più levigati linguaggi musicali. Se il primo periodo vedeva il dominio incontrastato di James Brown, vero divo nero per neri, il secondo fu guidato da Stevie Wonder che, iniziando da un suono Motown, si avviò verso soffici ballate soul di grande presa sul pubblico bianco.

Verso il 1971 il musicista ventunenne, che godeva di piena autonomia artistica, grazie anche ad un fondo fiduciario di 1 milione di dollari, si dedicò ad una produzione altamente personale cantando, suonando più strumenti, e componendo tutto il materiale; di fatto Wonder definì il suono Soul degli anni settanta con gli album “*Innervision*”, “*Songs in the key of life*” e “*Music of the mind*” aprendo la strada a molti nuovi musicisti afroamericani e abili produttori. Due di questi furono Gamble and Huff che, nel 1971, iniziarono la Philadelphia International Records perfezionando ulteriormente ciò che Wonder aveva intuito. Presto il tono del soul fu definito una volta per tutte: la formula consisteva in armonie *smooth* - vellutate, rifinite - con arrangiamenti orchestrali da alta classifica. L'etichetta divenne subito una potenza economica vendendo 10 milioni di singoli e 2 milioni di album nei primi mesi, mentre, verso il 1975, Gamble and Huff avevano un fatturato annuo di 25 milioni di dollari.

Il Soul, nei settanta, rappresentò il romanticismo e la speranza di chi voleva lasciarsi alle spalle i turbolenti anni sessanta e comunque in esso rimase invariata la “vocalizzazione”, ovvero quella propensione tutta afroamericana di trattare la voce e tutti gli strumenti musicali *come estensioni sonore del corpo*. Anche dietro a produzioni stratosferiche, i neri mantennero un approccio “orale” alla musica, dimostrando una profonda conservazione del retaggio africano, sia riguardo al tono vocale che al timbro musicale selezionato [\[123\]](#) .

4.5.2 Il Soul in Inghilterra

Dalla metà degli anni sessanta, la musica Soul occupò in Inghilterra un posto sempre più importante nelle classifiche e nel tempo libero. Tra il mercato americano - la Philadelphia International Records - e quello della madrepatria, si era formato un filo diretto, tanto che gli artisti più rappresentativi del genere apparivano spesso nel programma televisivo Top of the Pops della BBC.

Con i loro abiti fasciati e sgargianti ricoperti di lustrini, Diana Ross e le Supremes, i Four Tops, i Temptations proposero al pubblico britannico il fascino e le emozioni del Detroit Sound, un genere “corporale” basato sul ritmo, sul ballo scatenato e sull'ambiguità sessuale ed emotiva del cantato (voci tenorili, falsetto, il compiacimento nel comunicare il dolore). Per dirla con Iain Chambers:

il soul era la musica adatta agli adolescenti della classe operaia bianca, i quali rifiutavano l'accettazione passiva e il rituale pomposo del concerto rock. Era una cultura autonoma, quasi regionale, dotata di propria musica, di un proprio modo di ballare, di un proprio gergo, di proprie norme di abbigliamento [124].

Il soul rievocava, una profonda mistica nera, un *potenziale altro culturale fatto di associazioni fisiche e metafisiche [125]*, il suo intrinseco legame con i ghetti del tempo libero - i club le discoteche - evidenziavano una nuova solidarietà tra i neri e la working class, entrambi uniti da un'orgogliosa voglia d'affermazione nella società.

I giovani dei settanta avevano ancora bisogno delle vissute e liberatorie sonorità nere (completamente scomparse dalle classifiche britanniche) ma, a differenza della generazione precedente, la loro frustrazione si esprimeva soltanto all'interno delle mura della discoteca. In questi locali, i bianchi proletari vennero attratti specialmente dal carattere sessuale della musica Soul, e in questo ne limitarono la portata innovatrice, tuttavia, l'ambiguità di questo genere costituì un fenomeno d'aggregazione sociale sorprendente. La discoteca, nata come un posto di poveri, che non potevano permettersi l'esecuzione dal vivo, diventava un micro contenitore sociale dove anche gli emarginati potevano esprimersi.

4.6 Bubblegum music: il pubblico femminile

Quello che Iain Chambers chiama “teenybopper pop” non è altro che *un primo fenomeno di massiccio sfruttamento commerciale del rock [126]* (Scaruffi la chiama Bubblegum music). Una musica fatta di *melodie estremamente concise e orecchiabili* con lo scopo di far leva sui gusti delle ragazzine ancora adolescenti e pilotata da abili produttori quali Don Kirshner, Jerry Kasenetz e Jeff Katz. Già negli anni cinquanta lo spettacolo televisivo American Bandstand, trasmesso da Philadelphia, aveva imposto due ragazzi del posto, Fabian e Frankie Avalon, ai cuori delle americane giovanissime e, verso la metà degli anni sessanta, Hollywood aveva lanciato i Monkees.

Quest'ultimo gruppo, creato a tavolino da Kirshner, aveva lo scopo, secondo i piani del suo produttore, di ripetere l'exploit dei Beatles grazie all'immagine fotogenica del gruppo e a uno staff di esperti session-man, che avevano il compito di suonare e scrivere le canzoni “dietro le quinte”. La strategia di marketing, usata dal produttore per far sfondare il gruppo, fu quella di creare uno Show televisivo ad hoc, sulla falsariga dei film dei Beatles, nel quale, i quattro, emulavano lo spirito surreale dei loro rivali inglesi. Dal loro esordio televisivo, nel 1966, trasmesso in Inghilterra dalla BBC tutti i sabati sera, i Monkees ebbero un successo “calcolato” che si distingueva per la tenera età dei suoi spettatori. Lo show, infatti, era rivolto alle tipiche reazioni delle ragazzine nei confronti del pop.

Si rivolgeva a loro come gruppo specifico e, seppur inavvertitamente, contribuì a far sì che esse si considerassero protagoniste che imponevano attivamente i loro gusti nel mondo della musica leggera. Questo era sempre accaduto, ma ora, con la decisiva frammentazione che il rock progressivo stava imponendo sul pop nel suo insieme, assumeva un tono più accentuato [127]

Mentre i ragazzi, soprattutto quelli della classe operaia, bighellonavano nelle strade, nei club e nei pub, e a volte facevano musica assieme, le loro coetanee trascorrevano gran parte del proprio tempo libero entro le pareti domestiche. Ad interrompere questa routine c'era soltanto un breve momento di corteggiamento, a cui seguiva un rapporto fisso, ed infine, l'inevitabile matrimonio. In questo contesto il pop sembra sospeso in un transitorio stato di libertà, fra la giovinezza e l'incombente futuro di mogli, madri e adulti "responsabili".

Inevitabilmente intrappolate tra la brutalità sessuale dei ragazzi loro coetanei e l'apparente ineluttabilità di un futuro casalingo, il periodo dell'adolescenza femminile considera le trascendentali possibilità dell'idillio romantico come suo territorio privilegiato in un modo specifico e unico [128].

Era questa dimensione magica, assieme al rapporto con le amiche, la galleria iconografica delle star e la colonna sonora del pop romantico ad accompagnare le ragazze nel loro cammino verso la sola *legittima espressione della sessualità: il matrimonio [129]*. A questa situazione estrema, ma diffusa nella classe operaia, se ne contrapponeva un'altra più flessibile, data dal contesto dell'educazione superiore, anche se, in ultima analisi, la costruzione del piacere femminile rimaneva estremamente circoscritto. Se per i ragazzi la gamma di emulazioni possibili delle rock star andavano dall'ambiguo glam rock al macho Heavy Metal, per le ragazze gli orizzonti erano decisamente circoscritti dalla società.

Tuttavia, il romanticismo femminile è paradossalmente più realistico dell'ideologia rock maschile in quanto contiene già in sé la successiva normalizzazione.

4.7.1 Heavy Metal e Hard Rock

Il vero pioniere di tutto il rock duro fu Jimi Hendrix: i riff chitarristici di *Purple Haze* e *Foxy Lady* sono i più autentici prototipi della canzone dai toni Hard. Di fatto la sua chitarra - la strato col wha-wha e distorsori - è l'abc del genere a venire, per rendersene conto, basti ascoltare come suonavano E. Clapton e R. Blackmore prima di *Are you experienced*.

Storicamente e geograficamente l'hard-rock nacque come tendenza all'interno della musica rock nella seconda metà degli anni '60, in maniera parallela e concomitante negli Stati Uniti e in UK. In Inghilterra l'hard-rock si sviluppò all'interno del blues boom ma, pur mantenendo inalterata la carica espressiva della sua anima nera, spostò la carica virile ed emotiva su un particolare uso della chitarra elettrica solista. Questa fu indirizzata a sperimentazioni sempre più vicine ad un'etica della distorsione e della superamplificazione a tutti i costi (grazie Marshall e Docet) mentre sul fronte dell'estetica fu prediletta l'aggressività e la depravazione caratteristiche che porteranno diritte ai logorroici assoli tipici degli anni settanta. Tra i padri inglesi

del genere spiccano: Jeff Beck (fondamentale è il suo lavoro con gli Yardbirds nel '65-'67 e poi i dischi del Jeff Beck Group 67-69 con Rod Stewart dove c'è già l'80% di quello che faranno i primi Led Zeppelin) e i gruppi Mod più vicini alla working class (Pretty Things, Troggs e naturalmente gli Who) che puntavano tutto su canzoni di matrice rhythm'n'blues grezzissime costruite su riff monolitici e selvaggi. Il massimo apporto dato dai Cream fu sicuramente la formula del trio, che la storia ha dimostrato essere la combinazione più efficace per gestire lunghe improvvisazioni producendo il maggior frastuono possibile. I Cream ruppero definitivamente la gabbia dei 3 minuti a canzone in questo campo.

Negli stessi anni in America, grazie al vaso di Pandora che Jimi Hendrix aveva aperto, giovani ribelli portarono nella musica la loro rabbia sociale e generazionale, in particolare a Detroit, la città dei motori, si sviluppò la corrente più selvaggia grazie a MC5 e Stooges. Inoltre, gruppi come Blue Cheer e Steppenwolf ebbero il merito di portare anche all'interno degli acid-test di San Francisco una violenza mai immaginata prima. All'inizio degli anni '70 tutti i musicisti rock (o quasi) adottarono questo tipo di estetica chitarristica (si pensi al Glam Rock di David Bowie in UK come a Lou Reed e New York Dolls in USA) ma la formula raggiunse livelli ragguardevoli con i britannici Deep Purple (le battaglie furiose tra l'Hammond di Lord e la stratocaster di Blackmore dilatate oltre la mezz'ora a pezzo, nonché, il cantato urlato di Gillan), i Led Zeppelin di Page e Plant, i Grand Funk Railroad, gli AC/DC e i Black Sabbath. Quest'ultimo gruppo, in particolare, grazie alla chitarra granitica Tommy Iommi, generò quasi tutti gli stilemi più tipici del futuro Metal (*N.I.B.*, *Paranoid* e in special modo *Iron Man* e *Children Of the Grave*).

Verso la metà degli anni 70 è l'Inghilterra a proiettare l'immagine più convincente nel panorama del rock duro mentre negli USA l'enfasi sulla spettacolarità del Glam Rock si riflette in canzoni con un approccio meno minaccioso e più puntato sul Live-Show. Tipici prodotti in questo senso furono i Kiss, gli Aerosmith e Alice Cooper ma anche Blue Oyster Cult e Montrose non si distanziarono di molto da questa formula.

Solo verso la fine degli anni settanta ha senso parlare, al di qua come al di là dell'Atlantico, di Heavy Metal e questo, principalmente, in seguito alla rivoluzione Punk. È grazie al minimalismo grezzo e immediato di questa nuova estetica che i gruppi dinosauro della decade si estinsero e con essi anche il blues insito nelle loro partiture. Testimoni della transizione alla nuova configurazione del rock duro furono i fratelli Van Halen (con David Lee Roth) per l'America e i Motorhead di Lemmy Klimster e Fast Eddie per il Regno. In special modo i secondi, grazie al basso panzer del primo e agli affilati riffs del secondo, forgiarono l'estetica e l'iconografia del metallaro degli anni ottanta, decade che più di ogni altra consacrò il genere nella sua forma migliore. Klimster aveva fatto gavetta in un gruppo di space rock - gli Hawkwind - ed era arrivato al successo piuttosto anziano per un rocker - aveva quaranta anni circa nell'ottanta -, è principalmente grazie a lui che i suoi giovani fans acquisirono certi elementi hippy tipicamente sessantottini. Alcuni studiosi hanno rilevato che il "metallaro" è nato da *una sorta di inaspettato connubio fra la cultura dei rocker e quella degli hippy della provincia* ^[130]. L'influenza dei rocker si espletava chiaramente nell'abbigliamento aggressivo e nell'aggregazione giovanile rigorosamente per soli maschi, mentre quella dell'hippy riguardava il fascino romantico del "nato per essere selvaggio" e un certo amore per la motocicletta e la

vita da strada su modello degli Hell's Angels.

Queste due anime sono presenti fin dal primo album dei Motorhead - *On Parole*, 1976 – in esso, infatti, ritroviamo un'estetica che è al confine tra r'n'r roll e blues e, dal punto di vista dell'arrangiamento e dei testi, una spiccata propensione per la vita da strada. Gli slogan tipici sono quelli di *Born to Lose* (nato per perdere), chiara sfida persa in partenza nei confronti della società borghese e “Live to Win” uno dei tanti anthem para-militari, sorta di esaltazione della velocità e delle macchine che l'avevano resa possibile, una populistica versione dell'arte futurista. La prima prova dei Motorhead è l'inizio di una mutazione incomprensibile senza il fenomeno punk. Gli album *Bomber* e soprattutto *Ace Of Spades*, l'album veramente influente per le band inglesi del tempo nonché la coniazione di un autentico stile Heavy Metal (basso a mitraglia, voce strozzata e raffiche di riffs sgraziati a rotta di collo), arrivano infatti circa due anni dopo il famoso '77. Da un punto di vista sociale, il prototipo emergente proposto dal trio è quello dello Speed Freak cioè del vagabondo armato non più di zainetto e ciabatte ma di chitarra elettrica e motocicletta, una sorta di versione alla Mad Max (l'omonimo film culto degli anni ottanta) del pastoralismo Hippy che si diffuse al di qua come al di là dell'atlantico.

La risposta americana ai Motorhead furono i Metallica, un gruppo nato a San Francisco ma, di fatto, figlio della città principe del vizio e della violenza: Los Angeles. Nel 1983 usciva il loro primo album *Kill 'em All* che segnò un picco in fatto di “muro del suono” duro; è il manifesto di un nuovo sottogenere - il *Thrash* - che si caratterizzò per la velocità dell'esecuzione chitarristica e per il canto lacerante ed ossessivo. I Metallica furono efficaci non solo per la loro piccola rivoluzione stilistica (il loro approccio originale agli strumenti e la loro razionalità nell'esecuzione), la loro importanza storica va altresì compresa nell'impegno sociale nei testi (dall'elpepi *Master of Puppets* dell'86 in poi). I quattro esorcizzavano, attraverso la violenza, la cruda realtà di tanti teenagers della metropoli che crescevano, da una parte, con l'opulenza di Beverly Hills e, dall'altra, con lo squallore della vita da strada popolata dalle famose gangs. Altra band popolare in questo senso furono i newyorchesi Anthrax (*State Of Euphoria*, 1988) fondatori di un'altra variante del genere - lo Speed Metal -. Il gruppo si concentrò più sul realismo che sulla descrizione del “male” e una certa dose di humor fu una caratteristica tutt'altro che scontata per il genere.

Accanto a questi tre grandi gruppi si sviluppò un autentico interesse commerciale per l'Heavy Metal e, proprio come accadde in passato per altri fenomeni di nicchia giovanile, anche questo mondo diventò moda. Le majors scritturarono decine di gruppi e, già dall'inizio degli anni ottanta, il fatturato del cosiddetto Hair Metal o Pop Metal spopolò grazie ad una serie di ballate (*House of Pain* dei Poison, *Home Sweet Home* dei Motley Crue). In questo senso i più famosi furono senz'altro i Bon Jovi testimoni anche dello spostamento del genere dai riff mozzafiato all'effetto epico. Già verso la metà degli ottanta, la pomposità e la pretenziosità dilagarono nella maggior parte dei gruppi: gli inglesi Iron Maiden, che inizialmente risentivano di qualche vena punk, una volta assunto Bruce Dickinson al canto, si dedicarono a partiture a volte complesse, suites di oltre dieci minuti che raccontavano le gesta di personaggi storici, di battaglie mitiche e di arcane leggende; è strano come il Metal, nato da una costola dello space rock psichedelico e dalle messe nere dei Black Sabbath, abbia ripercorso una strada simile al rock progressivo di dieci anni prima.

Anche in questo caso la dicotomia musica commerciale/serietà artistica si perpetuò e ad un certo punto, i musicisti, presi in una gara tecnica per un sound sempre più avvincente, caddero nell'errore di perdere l'immediatezza con il proprio pubblico. Famosi in questo senso i Queensryche, che introdussero anche l'elettronica nel loro famoso album *Operation: Mind Crime*, un concept album che segnò il loro definitivo allontanamento dalla forma canzone di pura energia distorta.

Nonostante le avvisaglie di stallo, il 1988 fu l'anno chiave dell'Heavy Metal. I Metallica, raggiunsero con *And Justice For All* un successo in top ten senza l'aiuto di MTV mentre il lancio su scala planetaria dei Guns 'n'Roses segnò anche il caso discografico della decade. I Guns ebbero il merito di unire la spettacolarità scenica tipica dell'hard e Glam rock americano con un sound granitico ricco di venature blues ormai dimenticate dalle nuove generazioni. Figlio della Los Angeles arrabbiata e viziata di Metallica e Motley Crue, il gruppo si dedicò all'autodistruzione dei secondi, dimenticando il rigore dei primi. L'album *Apetite for Destruction*, forte baccanali - *Welcome to the Jungle* - anthem - *Paradise City* - e odi all'eroina - *Mr Brownstone* - riunì per un attimo tutte le conquiste fatte, in termini di potenza, energia e ribellione di 20 anni evoluzione del genere ma, all'inizio degli anni novanta, la crisi fu irreversibile. Con i videoclip *Enter Sandman* dei Metallica e *Patience* dei Guns 'n'Roses, entrambi passati in heavy rotation presso la famosa emittente musicale, possiamo dichiarare la fine di un certo nodo sociale nel metal e di un'epoca intera.

Se il Metal "maturo" si spegneva, in questi stessi anni nacque un nuovo sotto-genere che si distinse per barbarità e velocità: il Grind Core. Pionieri di questo nuovo filone furono i Napalm Death che autoprodussero il loro primo album (*Scum*, 1987, su Earache, che tradotto significa mal d'orecchi) e i Carcass. I due gruppi stabilirono un nuovo standard di esecuzione: la velocità delle battute raggiunse anche i 150 battiti al minuto, il canto si ridusse a grotteschi ringhi e grugniti mentre le chitarre sfociavano nel puro rumore. Il Grind eliminava ogni melodia e quasi ogni riff chitarristico facendo impallidire ogni gruppo precedente in quanto a impeto distruttivo. La parabola della velocità dei Motorhead raggiungeva la sua vetta mentre la ricerca del cupo dei Black Sabbath perveniva ad un'agghiacciante ancestralità e non più al "semplice" satanico. Successivamente, negli anni novanta, anche il Grind si legittimò e il suo tipico canto diventò uno standard irrinunciabile per molti gruppi.

Da un punto di vista statistico-sociale l'Heavy Metal è fruito da adolescenti bianchi mentre da quello musicologico qualcuno l'ha voluto vedere come una sorta di rock 'n'roll senza il roll, una sorta di blues senza che suoni Swing. Per quanto riguarda l'atteggiamento macho, questo è, per certi versi, un'emanazione della cultura maschile nera, o meglio, una filiazione della versione che ne dava Mick Jagger in un'epoca - gli anni sessanta - che vide la miglior vicinanza qualitativa tra le due culture, anche in questa sede, l'abbigliamento attillato (pantaloni di pelle, camicie sfiancate e con il collo a punta) e, principalmente, gli atteggiamenti espliciti alla sessualità (lo strofinarsi i genitali con le mani o con l'uso degli strumenti musicali) sono stati, il più longevo lascito di Jimi Hendrix, il più glorioso rappresentante della cultura nera in un mondo di bianchi. Ciò che invece è intervenuto successivamente, grazie ai Motorhead e al nuovo clima socio-culturale, è rappresentato dalla componente speed-moto-misogina di una certa cultura binaca (figlia di Detroit e degli Hell's Angels), una sorta di rock 'n'roll da battaglia tutto all'opposto delle

allegre serate danzanti r'n'b o disco. La Road Crew metallara estremizzerà il concetto negli anni ottanta, influenzata sicuramente dal clima di quel periodo dominato ancora dalla guerra fredda, dal nascere dell'incubo dell'AIDS e dall'emergente passività generazionale indotta dall'effetto congiunto di media, computers e videoregistratori. Al contrario del Punk, nel quale le donne si sono cimentate anche con successo lungo due decenni (Siouxsie And The Banshees, Babes In Toyland, Hole...) il metal non ha saputo evolversi in questo senso e, dunque, rari sono stati i casi di gruppi di donne (uno di questi furono le Girlschool). Il metallaro rimane, in definitiva, legato all'idea del branco de "Il Selvaggio", il film con Marlon Brando.

Ai festival di Reading e Knebworth, e di altre località, si potevano vedere orde di maschi in jeans e di capelli lunghi che consumavano grandi quantità di birra e suonavano immaginarie chitarre in un servile omaggio ai propri alter ego che si esibivano sul palco [\[131\]](#).

L'Hard Rock e specialmente l'Heavy Metal "parlano" a singole individualità, la chitarra diventa un sostituto fallico ma è una simulazione sessuale ridotta ai minimi termini e per giunta orientata al singolo non alla coppia. La figura femminile è assente, quasi come se la si volesse cancellare dalla memoria. L'incomunicabilità tra i due essi si fa abisso inconciliabile. Secondo Kaplan, il rinnegare il bisogno delle donne vince la paura di esercitare il desiderio:

se possiedo io stesso l'elemento femminile, allora non ho più bisogno di soddisfare il desiderio della donna all'infuori di me stesso e quindi evito il terrore di fare ciò [\[132\]](#).

L'aggregazione sociale nell'Heavy Metal agisce, perciò, su di un piano indiretto rispetto ad altri tipi di aggregazioni giovanili del passato. Attraverso il suono violento a tutto volume, il giovane metallaro sfoga le proprie frustrazioni, si illude di poter vincere lo scontro con il mondo degli adulti e la società intera; una camera personalizzata fatta di poster, copertine di dischi e gadget truculenti (teschi, bare etc.), videocassette e fumetti horror, farà da corollario. Di fatto, tutta la ribellione inizia e si completa tra le quattro mura della camera da letto.

4.8.1 Cultura indococcidentale e il Reggae

L'espressione culturale giamaicana trovò anch'essa nella musica un canale privilegiato. Proprio come accadde in America per gli afroamericani, che nella condizione di schiavi mantennero un contatto con la propria negritudine attraverso i canti gospel, gli indococcidentali trovarono riscatto nel *Ska*. Il Giamaicano ritrovava la sua specificità attraverso la musica, trasformava in note l'umore della propria cultura, esprimendo, in tal modo, il proprio stato d'animo e l'orgoglio del suo popolo.

Condizioni sociali diverse hanno portato due culture nere a generi musicali differenti: alla giovialità delle canzoni gospel, allo spirito depresso del blues o alla frenesia del jazz, il Reggae contrapponeva lo spirito indococcidentale nella lentezza della ganja, ovvero, della marijuana.

Nel Reggae, il ritmo era guidato dalla predominanza cupa e orgogliosa del basso,

mentre l'uso criptico del dialetto giamaicano e la cosiddetta spensierata ritmica chitarristica “chucka chucka” completavano la base ritmica. Anche Dick Hebdige ritrova le radici della cultura giamaicana partendo dall'analisi musicale:

Il reggae si indirizza a una comunità in transito attraverso una serie di quadri di riferimento che guardano all'indietro (il movimento rastafariano, la tematica del ritorno in Africa) che invertono la successione storica delle migrazioni (Africa-Giamaica-Gran Bretagna) [133].

Quest'affermazione merita un approfondimento sulla storia di questo popolo. L'iter giamaicano fu segnato dalla deportazione dall'Africa in Giamaica [134] per la coltivazione della canna da zucchero, e successivamente, dall'emigrazione volontaria in Inghilterra per la ricerca del lavoro. Nella fase schiavista, le sacre scritture furono impiegate dalle autorità coloniali per inculcare i valori occidentali e per presentare agli africani i concetti europei di cultura, di sottomissione e di anima. Lo scopo degli evangelisti fu di civilizzare il nero, trasformandolo da schiavo in un industrioso servo, che si doveva guadagnare pacificamente e deferentemente il regno dei cieli. Tuttavia, l'ideologia cristiana conteneva, attraverso le sue metafore, un messaggio riconducibile alla causa degli oppressi e non a quella degli oppressori. Alcuni giamaicani illuminati, rileggendo la Bibbia, si resero conto che la loro condizione poteva essere ricondotta a quella del biblico popolo ebraico, e Sion, la terra promessa, poteva ricollegarsi, coerentemente, con l'Africa dimenticata, un mitico continente alla deriva da liberare e da restituire al “giusto che soffre”.

La narrazione biblica offre un'intera serie di metafore particolarmente appropriate della condizione degli operai poveri delle indie occidentali (Babilonia, figli di Israele che soffrono) e una serie complementare di risposte metaforiche ai problemi che definiscono questa condizione (la liberazione del giusto, la punizione del malvagio, il giorno del giudizio, Sion, la Terra Promessa). Elenca con precisione le dure prove e le tribolazioni della schiavitù e assicura un immediato risanamento interiore fra dolore e desiderio (attraverso la fede, la grazia, lo spirito santo, etc.).

Il movimento si nominò Rastafariano, dal nome del suo fondatore e, approdando nel Regno Unito, coinvolse i fratelli emigrati ridando un nuovo vigore alla comunità. Attraverso le metafore della Bibbia, i giovani Rasta, con i loro caratteristici capelli *Dreadlock*, si tolsero dalla delinquenza da strada per una lotta “ideologica”. Anche la musica cambiò volto, rallentò e si riempì di nuovi dogmi quali l'abbattimento di Babilonia (la società industriale) e il ritorno a Sion (l'Africa). Questa musica era il Reaggae

4.8.2 Il Reggae in Inghilterra

La musica reaggae che si diffuse attraverso i “suond system” [135] e per mezzo di una rete underground di piccoli rivenditori di quartiere, sprigionò la simbologia estetica (i dreadlock) ed etnica (la missione) dei *rastafariani* presso la comunità nera indococcidentale, completando un ciclo che era iniziato con lo *Ska* e i *Rude boys*, all'inizio degli anni sessanta.

Verso la fine degli anni sessanta, quest'ultimo filone si politicizzò notevolmente,

passando da un ritmo frenetico a un *metabolismo quasi africano* [136], i testi, divennero più autenticamente giamaicani, pronunciati con minor chiarezza fino a scomparire del tutto nel dub [137]. Il “double talk” dei neri giamaicani assunse, in questo caso, un connotato religioso per nulla profano. I problemi di convivenza con l'occidente aumentarono di conseguenza accanto alla disoccupazione e al degrado degli *Slums*. Inoltre, la crisi del Welfare State britannico fece crollare anche l'ultima possibilità di integrazione e il lavoro specializzato diventò un miraggio. Anche il sistema politico si schierò contro i Rasta, Enoch Powell (un conservatore) li accusò persino di essere responsabili della decadenza della Gran Bretagna. L'eco di quelle polemiche fu tale che ben presto tutti i partiti, dai conservatori ai laburisti, si fecero promotori del ripristino dell'autorità per ottenere la legittimazione popolare.

La working class nera trovava ora contro di sé, oltre alla polizia, anche la stampa, la magistratura e la maggioranza dei bianchi benpensanti. Il carpo espiatorio non erano più i campanilisti Skinheads ma gli immigrati. Il reggae ideologico di Bob Marley e Peter Tosh fu la risposta: un richiamo a confortanti temi “etnici” sostenuti da un ritmo viscerale, il tutto codificato in un impasto sonoro per soli neri.

Il reggae rastafariano fu un universo musicale da “abitare” che servì per dar sfogo al disagio giovanile. Attraverso la musica e la danza esso ripristinò una comunità dove trovare ideali (la missione dei rasta) e sfogare un bisogno di identità. Piuttosto di rimanere nel limbo della futura integrazione e lasciare confusione culturale, compose un insieme di simbologie estetiche ed interiori (reggae, ganja, dreadlocks, gergo, babilonia, sound system etc. In poche parole, esaltava la comunità come scudo di valori originari giamaicani contrapponendola ad una società bianca ostile ed eleggendo Bob Marley a suo messia.

Marley divenne famoso in Gran Bretagna nel 1973, quando uscì l'ambizioso LP *catch a fire* e quando, due anni dopo, una fortunata tournée inglese lo consacrò a mito generazionale anche presso i bianchi. Il successo fu tale che Cashmore affermava:

Non sarebbe esagerato affermare che Bob Marley fu per i rasta inglesi degli anni settanta quello che Marcus Gravey rappresentò per i suoi primi seguaci giamaicani degli anni trenta [138]. La musica reggae tendeva verso l'inesorabile sospensione di temporalità immediate portando così i suoi partecipanti in una dimensione atemporale e forse una comprensione del divino [139].

I restanti artisti di Reggae ebbero un ruolo di non minore importanza, il loro successo fu merito dei negozi di dischi specializzati [140] e dei sound system. Un esempio eclatante fu la canzone *War inna Babylon* di Max Romeo (Island) del 1976, vero inno politico che richiamava all'unità della comunità contro un nemico specifico. La canzone, suonata nei sound system (discoteca ambulante), fu il cavallo da battaglia dei DJ, dimostrando come la sottocultura rasta, che era partita dall'identificazione individuale del rude boy, aveva abbracciato successivamente una matura coscienza ideologica. I tumulti di Notting Hill del 1976 e del Carg Club nel 1974 rappresentarono, in questo senso, una forma difesa dello spazio comunitario. Da un disagio individuale disorganizzato si era cioè passati ad un'ideologia comunitaria e si era disposti a difenderla una volta attaccata.

4.8.3 Reggae e la pratica del 'Toasting'

Il percorso che porterà il reggae al successo commerciale del *dub* passò per la sala d'incisione. Numerosi Dj reggae si erano improvvisati produttori e, di fatto, avevano inventato un approccio del tutto personale nell'uso dei moderni impianti di registrazione. La tecnica del *toasting*, che era la pratica del DJ di improvvisare un saluto al suo pubblico, improvvisando su una base strumentale su disco, fu inclusa nell'incisione finale. Non solo, ora, *per una sorta di evoluzione interna, si passò a toccare il suono ad ogni livello, lasciando le proprie impronte digitali ovunque sul nastro* [141].

Il produttore discografico, spesso ispirandosi al modo in cui i DJ usavano la musica nelle discoteche, cominciò a intervenire e a “tagliare” il suono, cominciando con le versioni strumentali sul retro del 45 giri (il lato B del vinile). Alla canzone originale si affiancava una versione nuova, un'efficace dimostrazione di come il reggae “decostruiva” continuamente le forme musicali e i modi ereditati di produrre musica. Sfruttando gli studi dotati di impianti di registrazione a piste multiple, oltre che un arsenale di effetti elettronici (eco, riverbero, phaser etc.) i produttori Joe Gibbs, King Tubbys, Clement Todd, Augustus Pablo cominciarono a sfornare una serie di *dub arabescati*. Il basso, la batteria, le chitarre e i fiati venivano mixati insieme in turbinanti schemi sonori, le “voci” erano continuamente inserite ed eliminate, i ritmi troncati, intensificati, sospesi e prolungati. Questo stile di registrazione innovativo, che in seguito influenzò il rap newyorchese e la musica soul dei primi anni ottanta, *dimostrò ancora una volta che un particolare insieme di relazioni culturali poteva piegare e disciplinare con successo in una precisa strumentazione musicale una tecnologia della produzione apparentemente refrattaria* [142].

Anche se le produzioni di questi Dj rimanevano per la maggior parte rilette alle discoteche reggae, la loro influenza nella periferia del pop bianco inglese si fece sentire nell'immediato post-punk con i Police, i Clash e i PIL e, successivamente, nei novanta, il Dub diventò una vera specialità di tutti i Dj inglesi.

4.9 Il dialogo inter-tribale

Accanto ai quartieri segregati di Notting Hill e Nottingham la coesistenza pacifica, tra la working class nera e quella bianca, si rese possibile grazie ad alcuni aspetti condivisi dalle due etnie. Il quotidiano –la strada e il pub - i problemi di disoccupazione e di degrado urbano costituivano, infatti, problemi comuni a tutta la Working Class. Ad accomunarli, inoltre, era lo stesso linguaggio fatalista e rassegnato alla bassa posizione aggravato da una crisi economica avvilente.

Tuttavia, i rapporti tra le due culture giovanili *sono sempre stati delicati, carichi di una significazione potenzialmente esplosiva, senza alcun rispetto del fatto che potesse o meno aver luogo un contatto effettivo*. In altre parole, sia in situazioni di emulazione (i mod, gli skinheads inizialmente), sia in aperta avversità (teddy boys, i graser) la dialettica tra le due tribù giovanili fu riposta su legami simbolici più che reali.

È sul piano dell'estetica, nell'abbigliamento, nel modo di ballare, nella musica, nella retorica complessiva dello stile, che si trova il dialogo fra bianchi e neri registrato in maniera più sottile e più pregnante, quantunque, in codice.

È descrivendo ed interpretando queste forme, che possiamo dare un resoconto indiretto degli scambi tra queste due comunità [\[143\]](#) e una dimostrazione del fatto che la musica, da sola, non può essere in grado di colmare il gap esistente tra due culture nonché la condivisione di una umanità più profonda che ci lega tutti.

4.10 Baby Boomers dopo la rivoluzione

Gli Stati Uniti attraversarono, negli anni settanta, un periodo di forti contrasti economici politici e civili. Lo scandalo Watergate che portò alla destituzione del presidente Nixon, la crisi petrolifera, l'aggravarsi della guerra fredda sono soltanto i segni di superficie di ciò che era radicalmente cambiato dal decennio del boom economico. Ci fu una chiara disaffezione delle masse per un potere contraddittorio e marciò al suo interno e ciò portò il riflusso dell'idealismo hippy verso un rigido materialismo nonché menefreghismo per il prossimo. *“È una decade egoista”*, affermava Tony Heyden co-fondatore degli studenti radicali per una società democratica (SDS). *“È tutto io. La gente che ha provato un profondo disappunto nel cercare di cambiare il sistema sta barcamenando e crescendo vegetali che si concentrano nell'illuminare i propri angoli del mondo”*. Heyden rappresentava il pensiero di molti radicali negli anni settanta che, anche all'interno delle proprie file, vedevano che qualcosa di orribile stava accadendo. Rennie Davids l'altro fondatore del partito, abbandonava tutto per unirsi ad una setta di guru e dedicarsi alla vendita di assicurazioni sulla vita (per John Hancock) a Denver, Jerry Rubin da hippy ultra radicale, si era trasferito in un esclusivo quartiere di Manhattan dedicandosi al jogging, alle diete e a seminari sulla “consapevolezza” del denaro; John Sinclair, il leader delle White Panther Party, sebbene avesse spinto i fans degli Mc5 alla rivoluzione, dichiarava a Newsweek *“non puoi fare una rivoluzione se devi condurre una vita”* [\[144\]](#).

Anche nelle Università il clima era cambiato, l'ultima ondata di baby boomers, ora che anche la guerra del Vietnam era finita, si dedicava agli studi tecnici, amministrativi, e di ingegneria, soppiantando quelli di storia, filosofia e inglese tanto popolari durante gli anni sessanta. Era una scelta funzionale alle prospettive lavorative, di giovani che ora pensavano a se stessi, avallata dalla prosperità economica che il Paese godeva durante tutti gli anni settanta (al contrario del Regno Unito). Infatti, a parte l'immediato periodo successivo alla guerra del Vietnam - il 1973 -, durante la decade il pro-capite statunitense crebbe del 28.5%, garantendo a molti neolaureati di poter soddisfare numerose fantasie professionali [\[145\]](#).

Assieme al benessere arrivarono anche i nuovi consumismi, che nel frattempo la tecnologia aveva portato sul mercato, e così la generazione dei grandi ideali iniziava a comprare tutto ciò che più la deliziava: barche, lifting al viso, aria condizionata, biciclette a 10 marce, garages con apertura automatizzata, trapianti di capelli, erano gli acquisti più ambiti da chi aveva già una base di benessere familiare.

Con il cambiare delle attitudini cambiava anche la droga di moda: la cocaina

sostituiva l'Lsd, mentre la marijuana, de-criminalizzata in Alaska e nell'Oregon, era ormai considerata passata e “troppo comune”. Timothy Leary affermava nei settanta che *“le droghe ora sono solo un'altra cosa che le persone possono comprare per sentirsi in un modo o nell'altro”*. La rivista Time, nel 1973, pubblicava un articolo che certificava 4.8 milioni di americani l'avevano assunta.

Con l'aumentare del consumo di cocaina e dell'arrivismo sociale, peggioravano anche le forme di aggregazione sociale tradizionali: il valore della famiglia subiva un duro colpo. Molti ex-hippy, proseguendo la retorica del libero amore, lo adattavano ai nuovi costumi capitalistici. I singles aumentarono a 1.3 milioni, il doppio rispetto ai sessanta, mentre i consumi nei *singles bar*, producevano un fatturato annuo di 40 miliardi di dollari.

I Baby Boomers, in sostanza, *puntarono a cambiare la propria personalità - ricostruendola, rimodellandola - elevando e lustrando il profondo sé di ognuno ... osservarono, studiarono e amarono svisceratamente questo obiettivo*”, tanto che, questo imperativo, li portò irrimediabilmente a costose psicoterapie di gruppo.

4.11.1 Giovani americani anni settanta

Il giro di boa degli ex-ragazzi dei sessanta, unito al cambiato clima socio-politico americano, contribuì notevolmente a formare la nuova generazione di teenager urbani. Le nuove leve del mercato del rock si distinsero per una visione negativa della vita e del futuro. Il loro atteggiamento dimostrava una perenne sensazione di nausea e ed una malcelata depressione. Il fenomeno, prontamente studiato dagli esperti, portò ad una nuova etichetta: *teenage depression*. Con questo termine, coniato da sociologi e psicologi, si intendeva una sorta di noia di vivere le cui sintomatologie risultavano però inedite. Il teenager:

disilluso delle proprie utopie e spersonalizzato dal riflusso ... diventa un anonimo divoratore di fumetti televisivi e un abitudinario topo da discoteca, al quale il sessantotto ha tolto la fede nei valori tradizionali senza riuscire, fallite le rivoluzioni, ad instillare nuovi ideali [\[146\]](#) .

L'adolescente dei settanta sintetizzava e faceva fronte alla crisi del suo tempo con rassegnazione ed esistenzialismo, un atteggiamento che lo orientava a vivere ogni avvenimento pubblico con indifferenza o disprezzo. A causa di ciò, il piccolo spazio privato acquistava valore. I fumetti, la tv, il giradischi, la discoteca, il bar riducevano l'orizzonte sociale a favore di un'alienazione domestica ricca tuttavia, di suggestioni e di mondi intellettuali, non stupisce, pertanto, che l'evasione del teenager coincise con il revival degli anni cinquanta.

La mitizzazione del passato felice di quegli anni venne identificato come American Graffiti. Dal telefilm Happy Days, che aveva come protagonisti giovani spensierati senza alcuna frustrazione, alle canzoni Surf dei Beach Boys, nonché, la riscoperta dei Beatles attraverso John Lennon, che nel frattempo si era trasferito a New York, e del 45 giri, che costituiva un ascolto compresso e meno impegnativo del 33, tutto iniziava a ruotare in un passato che i teenager non avevano vissuto ma in cui volevano indentificarsi.

Verso la metà degli anni settanta i due tratti salienti di quella generazione –la depressione e l'evasione disimpegnata –trovarono una prima organizzazione musicale a New York. I primi portavoce furono i Neon Boys dove spiccavano Tom Verlaine e Richard Hell. In particolar modo Hell, nel 1976, abbandonato il gruppo, stese il manifesto della nuovo corso. L'inno *Blank Generation*, da cui derivò anche l'etichetta dell'intera scuola, diede inizio ad una nuova scuola di musicisti che si radunarono in un piccolo bar nella sezione Bowery di New York City. Il ritrovo, aperto da Hilly Cristal un ex sergente della marina, inaugurò nel 1973 sotto il nome di CBGB OMFUG [\[147\]](#) ma solo a partire dall'anno successivo, su pressione di Terry Ork, iniziò a scritturare gruppi di avanguardia. Ork era un collega di Andy Warhol e il manager dei Television, il nuovo gruppo di Tom Verlaine, fu lui a proporre all'ex-sergente di trasformare un piccolo bar per ubriaconi in ritrovo intellettuale per artisti di teatro, poeti e musicisti.

Il locale prese presto quota nell'underground newyorchese, mentre altri gruppi quali i Talking Heads e i Ramones si affollarono sulla scena. Ci volle comunque la personalità di Patty Smith per lanciare la nuova scena musicale su scala nazionale. Quest'artista, infatti, riuscì a coniare uno stile che univa la poesia beat e decadente (Borroughs e Rimbaud) al blues-rock di Jimi Hendrix e Jim Morrison in una miscela artistica populista di facile presa che andava in un certo senso contro gli act di David Byrne e Tom Verlaine. Nel 1975 il Patty Smith Group si fermò per ben sette settimane al CBGB. *“Un sacco di gente accorse, per la maggior parte giornalisti e gente della periferia del teatro e delle arti”*, affermò Hilly Cristal che aggiungeva soddisfatto: *“quelle date ci avevano messo sulla mappa”*.

Comunque sia, quello che poi fu il punk, non era ancora ben definito nel rock della cantautrice. *“Qualcuno ci potrebbe chiamare come un ponte sacrificale tra i due periodi”*, osservò a posteriori, la stessa Smith. A cambiare questo stato di cose pensarono i Ramones che il 4 luglio del 1976 - il bicentenario degli Stati Uniti - si fecero vedere in turnè nel Regno Unito. Questo gruppo proponeva un r'n'r grezzo e minimale unito a testi adolescenziali appositamente idioti e *BlizKierg Bop* - presente nel loro album omonimo - è l'epitome del loro stile: impianto ritmico a 2 accordi, testo basato su di un jingle che prende in giro palesemente le canzoni dei Teen Idols dei sessanta e uno “stop” con richiamo sarcastico alle masse (“Hey Oh Let's Go!”). Dal vivo il loro impatto è ancor più buffo. I quattro si presentavano vestiti come dei cartoni animati muniti di giacca in pelle corta stile Rocker, maglietta colorata, jeans a sigaretta e scarpe da ginnastica più un taglio di capelli a caschetto modello Beatles dopo un incidente automobilistico. La commistione tra immagine e stile ebbe immediatamente un riscontro positivo in Inghilterra tanto che *“altri gruppi, che li videro, realizzarono che potevano farlo anche loro”*.

4.11.2 Semiotica del Punk inglese

Se l'America non se la passò bene nella decade, in Inghilterra le cose andarono decisamente peggio. Il Regno, già alla fine degli anni sessanta, era alle prese con pesanti problemi strutturali. Dal versante economico le aziende erano scarsamente produttive e gli investimenti insufficienti, inoltre, a livello nazionale, la bilancia commerciale segnava un eccesso di importazioni e quindi un indebitamento con l'estero preoccupante; dal versante politico, l'aggravarsi della guerra civile

nell'Irlanda del Nord aveva messo in seria difficoltà Harold Winson tanto che, nel 1970, il governo laburista non fu rieletto e ad esso subentrarono i conservatori. Quest'ultimi appianarono le rivendicazioni operaie e trovarono nell'entrata nel MEC (Mercato Comune Europeo) un punto di fuga alla crisi, ma le cose non andarono come avrebbero dovuto. Con il loro ritorno, i laburisti si trovarono, nel '74, nel mezzo della crisi petrolifera dell'anno prima e questo significò: inflazione galoppante e chiusura delle fabbriche. Il tasso di disoccupazione salì al 12%, il più alto d'Europa.

Nei due anni che precedettero la "rivoluzione" punk ci furono, inoltre, fatti di cronaca particolarmente gravi che scossero l'opinione pubblica: lo sciopero dei minatori del 1974, la bomba in un pub di Birmingham ad opera dell'IRA, l'uccisione di uno studente durante una manifestazione antifascista, la ripresa delle attività del National Front e gli scontri razziali durante il Carnevale di Notting Hill. Molti giovani, specialmente quelli della Working Class, si sentirono disgustati e senza nessuna possibilità di sperare in un futuro più roseo. Neppure il rock, un genere nato da loro e per loro, rappresentava più una garanzia di aggregazione, imbalsamato com'era in una ristretta cerchia di gruppi dediti a pomposi concept albums (*Tommy* e *Quadrophenia* degli Who, *Dark Side Of The Moon* dei Pink Floyd e gli album del rock progressivo...).

Quando nell'afosa estate del 1976 i punks cominciarono a suscitare l'attenzione dei media la cosa sembrò fin troppo ovvia ma alcuni semiologi ne studiarono il senso a partire dalla relazione tra significanti e significati. Da questo punto di vista, i giovani punks possono essere osservati su due piani: un primo denotato cioè di primo impatto - l'estetica, l'abbigliamento, il trucco - e un secondo connotato cioè quello dei valori - critica sociale, nichilismo, esistenzialismo, minimalismo etc... -. Dalla relazione tra questi due piani, che si rimandano l'un l'altro, Hebdige e altri rappresentano la denotazione dell'abbigliamento punk in questi termini:

La svastica che si intravedeva sotto le magliette con la figura di Karl Marx; il corpo emaciato del punk perforato da spille da balia, avvolto nella plastica e serrato in un collare per cani; quegli occhi vitrei e sbarrati dalle anfetamine sotto le ciocche arruffate di capelli tinti con colori appariscenti: erano questi i segni sconvolgenti che per un momento inorridirono e affascinarono insieme il mondo esterno [148] .

A ideare lo stile punk furono Malcom McLaren e Vivienne Westwood nella loro boutique Sex allo scopo di inscenare una critica sociale attraverso il vestiario e il trucco, molti significati legati all'abbigliamento furono dunque pensati preventivamente in funzione dello scopo che dovevano assolvere. L'abito strappato connotava la povertà e il degrado; le spille, che mutilavano il corpo, la non relazionalità con i benpensanti, un'alienazione volontaria da una società senza possibilità di riscatto; il cerone al viso, una maschera per allontanare gli sconosciuti ma anche un modo per mettersi volontariamente in ridicolo, rendere il quotidiano una amara carnevalata; la svastica, un modo per rendersi protagonisti e il collare, un chiaro segno di una condizione di repressione e servitù, un accessorio che richiama alla mente l'animale domestico, in special modo un cane, una metafora utilizzata dieci anni prima anche da Iggy Pop ma qui caricata di un senso esistenziale. Altri dettagli significativi sono: la borsetta di plastica trasparente,

ovvero la mancanza di intimità, essere alla mercé di tutti e il più importante di tutti, la famosa cresta tinta con colori fosforescenti, il prodotto sintetico, la mutazione da radiazioni nucleari, l'effetto ai capelli di un elettroshock cioè lo strumento di correzione della devianza preferito negli USA (un tema questo caro anche al Kubrick di Arancia Meccanica).

I punk, in generale, portavano nelle strade un confuso guazzabuglio di elementi estetici presi a casaccio dal passato e dal presente, segni del benessere economico ma invertiti nel loro significato. Il rigido mutismo che accompagnava il vestiario era l'appendice di un esistenzialismo negativo ma anche una mutilazione permanente segno definitivo di una società che infligge dolore fisico oltre che psichico.

Tornando alla storia sociale, il 26 novembre del 1976, è simbolicamente la data che segna la fine di questo silenzio. In questo giorno usciva nei negozi il singolo *Anarchy in the UK*, firmato da un gruppo patrocinato da McLaren: i Sex Pistols. Il gruppo era nato, alla fine del 1975, grazie ad un'operazione a tavolino condotta dallo stesso manager che, colpito dall'abbigliamento dei New York Dolls [\[152\]](#) durante un viaggio in USA, aveva pensato di emularne il successo in patria. Inizialmente si improvvisò manager di un gruppo chiamato *Swankers*, formato da compagni di scuola che avevano in comune un background di povertà; questi ragazzi erano Paul Cook, Steve Jones and Wally Nightingale ed erano nelle mani del commesso del suo negozio (il Sex), Glen Matlock. McLaren ordinò al gruppo di spostare Jones alla chitarra e di sostituire Nightingale (in quanto troppo "per bene"), dopodiché organizzò le audizioni per selezionare un cantante. In verità il nuovo cantante doveva essere Richard Hell di cui il manager aveva visto una performance negli States.

"Richard Hell era veramente incredibile. Era tutto decostruito, stracciato come se stesse defluendo in un canale di scarico... come se non avesse dormito per anni, sembrava che nessuno si fosse fatto carico di lui e che lui non gliene importava niente di te" [\[153\]](#).

Alla fine la scelta cadde su Johnny Rotten, in apparenza per la reazione dei membri del gruppo contrari ad un leader straniero, in sostanza perché Richard Hell aveva ventisei anni e non era proprio credibile come compagno di scuola degli alti quattro, che avevano un'età media di venti anni al massimo (l'agiografia narra che Rotten fu preso perché si presentò alle audizioni con una maglietta "I Hate Pink Floyd"). McLaren commentava così il risultato ottenuto dalla nuova line up:

"avevo preso la finezza stilistica di Hell, la parte di pop-annebbiato di New York, e le politiche della noia e le avevo mescolate tutte insieme per farne un calcolo preciso" [\[154\]](#).

L'effetto shock preannunciato non tardò a verificarsi, già alla fine del 1975 il debutto dei cinque veniva fermato dalle autorità per oscenità alla quinta canzone, mentre il 12 febbraio il gruppo distrusse il palco prima di esibirsi (nello stesso mese nascevano i Damned e i London SS), il 20 ci fu una violenta rissa durante il concerto che coinvolse anche la band e a marzo McLaren inveiva contro gruppi come Queen e Wings (il gruppo di McCarteney) tacciandoli di servilismo alla regina. Ad aprile Rotten e Matlock litigavano sul palco del "100 Club" e quest'ultimo lasciava l'esibizione mostrando il dito medio al pubblico (in questo stesso mese nascevano

Slaughter and the Dogs e i Clash che esordiranno a luglio). Nell'estate s'imponevano la prima punk fanzine "Sniffin' glue and other r'n'r habits" e l'etichetta Stiff Records e a settembre era la volta di Siouxsie and the Banshees (con Vicious alla batteria). Verso fine mese la cantante leader - Souxie Sioux - veniva picchiata in quella che fu la prima tappa straniera nella carriera dei Pistols (pare perché indossava un corpetto trasparente) e il 20 e 21 si svolgeva il primo festival punk con Clash, Buzzcocks e Damned. Infine ad ottobre uscì il primo singolo dei Damned con una cover dei Beatles sul lato B (che anticipava di fatto il british graffiti).

Questa la storia in pillole prima del fatidico 26 novembre, il giorno di pubblicazione di *Anarchy in the Uk*, un singolo che merita un'analisi ad hoc. *Anarchy* contiene molteplici segni compressi tra cui il famosissimo slogan "*sono un anticristo, sono un anarchico, non so cosa voglio ma so come ottenerlo*", è una frase pronunciata a squarciagola che condensa significati politici, religiosi e psicologici in un contesto sociale dove, ricordiamolo, esiste ancora una monarchia con simbolicamente i propri servi. L'effetto non può che essere disorientante.

Lo slogan punta innanzitutto sull'elemento shock "anticristo" per creare un effetto destabilizzante nell'ascoltatore e segue con "anarchia" convogliando la fuga di significati in senso religioso verso un materialismo sociale basato sulla libertà degli individui e non su di un ordine superiore dove è il solo Stato a detenere il monopolio della forza. Inoltre quel "non so quel che voglio ... ma so come ottenerlo" connota una forza ribelle senza fini politici precisi, un gusto per creare disordine per il disordine, un distruggere senza poi ricostruire, forse l'analogo del bisogno dei bambini di smontare i giocattoli per poi lasciarli rotti sul pavimento.

La canzone suscita indignazione e sbigottimento ma essa è l'espressione di una carica giovanilistica a combustione rapida tipica della storia del rock con la differenza rispetto al passato che questa generazione è incapace di concentrarsi e pensare in termini collettivi e/o idealistici ma preferisce rimanere "in basso" e godere nichilisticamente del proprio malessere. Non a caso il "pogo", il ballo minimale introdotto sembra da Sid Vicious, è un ballo individualista che consiste nel saltare in modo aritmico urtando il vicino a destra e a sinistra, avanti e indietro; è la trasposizione della confusione delle esibizioni sul palco ed anche l'espressione di una muta solidarietà con gli altri.

I punk inglesi, rifiutandosi di prendere un impegno politico collettivo, come alcuni hippy americani dei sessanta, hanno dunque creato, o chi per loro, una cultura della dissidenza e del gesto estetico-provocatorio opportunamente mirati a destabilizzare la cultura britannica, i Punk non sono i portavoce di valori "altri" ma si limitano a radere al suolo quelli esistenti.

Il nome Sex Pistols è per questo emblematico. Pistol significa letteralmente pistola ma è un termine arcaico (avrebbero potuto utilizzare guns, vedi LA Guns o Guns 'n' Roses) che rimanda più ai cowboys che alle armi da fuoco, inoltre, la parola fonemicamente è vicina a "pissed", termine slang che significa ubriaco, e "piss", ovvero, orina. L'elemento sessuale in "pistols" con "Sex" che precede, costituisce dunque un affronto mirato ad uno dei principali tabù del Regno - la sessualità - e più in profondità al prototipo virile dell'uomo nella cultura fascista e nazista verso il quale i punk contrappongono una spiccata misoginia per sottolineare il loro disprezzo

verso una società oramai troppo fallocratica e filo-americana (le pistole = John Wayne, le moto = Marlon Brando, le macchine = James Dean). Nell'altra area di significato abbiamo invece una provocazione allo stato sociale che ha fallito il proprio compito di stabilizzazione sociale, al quale i Punk contrappongono l'anarchia e la libertà degli uomini di non avere padroni (o meglio la libertà di poter disporre di sé). Queste due connotazioni sono infine ridondanti: si ripresentano in due membri del gruppo che si soprannominano rispettivamente Vicious, ambiguo vicino all'area di significato che ruota attorno alla sessualità; e Rotten, marcio, vicino a quella della critica sociale.

Prendendo esempio dai Pistols altri gruppi dello stesso filone adottarono nomi simili: Clash (scontri) Spitfire Boys (dove spitfire è un aereo da caccia usato nella seconda guerra mondiale) e London SS (dove SS sta anche per social security ovvero gli odiati funzionari dell'Assistenza Sociale inglese) per lato politico; mentre Joy Division (le prostitute dei campi di concentramento nazisti) e Buzzcocks (dove cocks significa in slang genitali) per quello sessuale.

4.11.3 La musica punk e il business discografico

I gruppi punk trovarono la loro fonte di ispirazione in alcuni filoni musicali del decennio precedente ma più che emularne il sound il fattore di maggior presa risultò provenire dagli atteggiamenti provocatori, in questo senso il vero profeta fu di certo Iggy Pop ma anche Lou Reed e Alice Cooper ebbero i loro meriti. Iggy fornì tutta una serie di aneddoti che non lasciavano dubbi in quanto a depravazione e nichilismo, tra le sue performances spiccano avvenimenti cult tipo: il leccare le scarpe di una ragazza tra il pubblico, lo sfregiarsi sul palco durante una canzone e il presentarsi a quattro zampe scodinzolando come un cane scortato da un ufficiale delle SS che faceva da padrone; Lou Reed più macho e risoluto procurò invece tutta l'iconografia dell'ambiguità e del disincanto con i propri abiti di pelle e le pose inequivocabilmente legate alla cultura omosessuale; Cooper infine diede input a tutti gli elementi Horror come il trucco pesante, i bracciali e le magliette strappate.

L'elemento fondamentale del punk era dunque costituito dall'estetica e dal gesto estremo più che dall'espressione musicale, caratteristiche della canzone tipo erano pertanto: uno stile che nega ogni virtuosismo a favore di riff chitarristici semplici ma distorti e suonati a rotta di collo, testi aggressivi ed osceni, infine un canto rozzo e sgraziato con marcati accenti dialettali (lo slang della Working Class). Al musicista punk non veniva chiesto di saper suonare o di dire qualcosa di preciso ma di prendere in mano una chitarra e di buttar fuori più rabbia e shifo per il mondo possibile, spesso, come gli americani Ramones avevano insegnato (l'influente tournée dell'estate 1976), un brano comprendeva uno o due accordi sparati contro un muro di distorsioni.

Per questi motivi terribilmente estetici e per la scarsa capacità della stragrande maggioranza dei gruppi di sapersi ritagliare uno spazio dopo l'effetto shock iniziale, il Punk trovò un canale di commercializzazione immediato e spendibile. Nonostante il gran stupore e l'imbarazzo che il genere suscitò, il fenomeno rimase ristretto all'area urbana con media e opinione pubblica ad amplificarne la portata a tutto favore dell'industria dell'intrattenimento[150]. Già dal 1977 le boutiques di abbigliamento

avevano adeguato il loro campionario alla moda punk alzando notevolmente i prezzi di questo look a scapito di altri capi, mentre la rivista Mademoiselle aveva consigliato le lettrici nello scegliere tra l'abbigliamento punk o fai-da-te. Nel 1978 Paul Cook e Steve Jones avevano abbandonato il punk per darsi ad una carriera pop (i Professionals), mentre vecchie guardie dell'alta classifica come Cher e Billy Joel incorporavano nel loro abbigliamento elementi punk.

Come sempre, l'adolescente inglese manifesta falsamente quei disturbi generazionali che sono ben reali per il coetaneo americano [\[149\]](#) .

A far scendere il sipario, com'era accaduto per gli Hippy-beat nei sessanta, arrivò un duro conservatorismo (questa volta di stampo thatcheriano) che rimetteva "le cose a posto" lasciando ai pochi punk veramente sinceri a *cul de sac* delle droghe pesanti.

Comunque sia il punk fu una vera rivoluzione. Prima di esso l'industria discografica sembrava essersi imbalsamata a pochi grandi gruppi e una miriade di popstar usa e getta mentre poi centinaia di gruppi ottenevano un contratto discografico e tanti altri iniziavano a sperimentare con nuove idee.

"Ho aperto le porte. Ho reso più facile il succedersi delle bands. Era un monopolio basato sul business dello stile Rolling Stones. Le industrie discografiche non firmavano più un contratto. Io ho aperto il mercato".

Queste le parole di Johnny Rotten, consapevole di aver contribuito grandemente ad un nuovo mercato underground formato da etichette, fanzines, radio Fm tutte rigorosamente indipendenti e a livello locale. Le sei Major del mercato discografico rimasero spiazzate per un po' prima di riprendere il controllo (comprandosi gli artisti desiderosi di guadagnarsi la "normalità") ma alcune etichette indipendenti sopravvissero – Rough Trade soprattutto – dimostrando una volta per tutte che se anche i punk più ortodossi non sapevano suonare avevano comunque aperto le porte a numerosi gruppi che da quel genere presero l'immediatezza a favore di successive evoluzioni. L'eclatante innesto del reggae dei Clash ne è un esempio, ma ve ne sono molti altri come: il funk-punk dei Pop Group, il disco-punk di Blondie e Cyndi Lauper, il beach-punk di TSOL, il dark-punk dei Joy Division e Cure, il punk-psichedelico di Jesus and The Mary Chain e Julian Cope (Teardrop Explode), il country-punk di Gun Club e Violent Femmes, il primitivismo blues-punk dei Birthday Party e di Nick Cave solista.

Se il filone di sfondamento del punk durò appena un anno nelle classifiche, le sue diramazioni, nella loro decennale evoluzione, dimostrarono una longevità inimmaginabile, nonché, impressionanti possibilità di espansione. Una versione lineare della storia della musica giovanile era trasgredita a favore di *una proliferazione ai margini*, dove la significazione del reale era costantemente reinventata.

La filosofia *do it yourself* del punk è il più importante lascito del genere ma anche un segno di un maggior individualità tra le nuove generazioni tuttavia pericolosamente in bilico tra trasgressione e consumismo.

Capitolo 5 - Gli anni ottanta

5.1 Contesto storico-sociale

Gli anni ottanta furono improntati socio-politicamente dal duro conservatorismo di Regan e della Thatcher, dalla pestilenza dell'AIDS, dal persistere della guerra fredda, dalla guerra alla droga (specialmente in America) e dal politically correct.

Gli hippy si trasformarono in Yuppies, grazie a Jane Fonda esplose la moda del fitness, il videoregistratore (VCR) legò sempre di più il pubblico delle famiglie al teleschermo, le Valley Girls [\[159\]](#) proposero un'adolescenza mitica e senza problemi, Madonna forgiò per prima l'immagine della rock star femminile manager e sex-symbol, Bruce Springsteen rispolverò la promessa del r'n'r, MTV cambiò il modo di produrre e fruire della musica di consumo, il Walkman permise di “chiudersi” nella musica in ogni luogo, e, infine, la rivoluzione del personal computer attivò definitivamente la cosiddetta età post-moderna - quella dei servizi - trasformando, tra l'altro, molti adolescenti in whiz kids (ragazzi prodigio) o videogiocatori di consoles quali l'ATARI (fondata da Nolan Bushnell con il gioco “Pong”)

Gli anni ottanta furono una grande contraddizione: da una parte politiche di destra conservatrici che portarono gli intellettuali, e l'underground alla più dura e intransigente separazione dalla società (il movimento No, il dark, l'Hardcore Punk); dall'altra una nuova classe sociale che, abbandonate le velleità di amore e pace, si dedicava alla carriera, al fitness, ai consumismi più sfrenati e al ballo nei Club, mentre per i figli cresceva la mania per i videogiochi, indiretta forma del controllo familiare.

A segnare da un punto di vista politico ma non solo questa decade fu Ronald Reagan, presidente dal 1980 al 1988. Chiamando l'URSS Evil Empire, l'impero malvagio, Reagan portò la guerra fredda alle sue estreme conseguenze. Il miliardario progetto delle Star Wars - scudi satellitari -, che era volto alla neutralizzare dei missili a testata nucleare Russi, fu finanziato con un massiccio taglio della spesa pubblica, mantenendo invariato il gettito fiscale e incentivando l'attività imprenditoriale (deregulation); un giocoforza che in un certo qual modo funzionò. Nell'89, Gorbacev gettava la spugna dichiarando finita del tutto l'utopia comunista con la caduta del muro di Berlino.

La vittoria di Reagan portò ad un indiscusso primato mondiale degli Usa e al successivo boom economico degli anni novanta (con Clinton), tuttavia, ebbe disastrose conseguenze in termini di debito pubblico, disparità sociali, sanità pubblica (che scese a livello terzomondista) con un tasso di violenza urbana a livelli mai raggiunti prima: le cosiddette *reaganomics* [\[160\]](#) producevano falso benessere collettivo, ovvero, *un'economia di carta* [\[161\]](#) .

L'America, negli anni ottanta, si era trasformata definitivamente in una nazione violenta, forte di un presidente cow-boy (ex attore di film western tra cui Bedtime

for Bonzo) che badava al 50% della propria popolazione, il cui reddito pro-capite era nettamente superiore a quello europeo, ma che dimenticava “distrattamente” l'altra metà che versava in condizioni a dir poco precarie. Se la ricchezza complessiva del paese, e in particolare quella dei ricchi del paese era certamente cresciuta, per altre fasce sociali non c'era stato alcun progresso, o addirittura un regresso. Era il caso dei giovani; per quelli di età compresa fra 25 e 34 (con o senza laurea) il reddito era nettamente inferiore a quello dei loro omologhi degli anni '60. Infine, cosa ancora più preoccupante, come osserva Piero Scaruffi, è rappresentata dal fatto che la politica di Regan (reaganomics):

dilaga anche in Europa e in Sudamerica, e persino nell'ex URSS e in Cina, ed è ormai, in una forma o nell'altra, il perno dell'evoluzione economica di tutto il mondo, dai processi di privatizzazione avviati in tutta Europa al rinnovato spirito imprenditoriale che (sul modello del Cile di Pinochet) riporta in auge tante altre nazioni sudamericane. Le contraddizioni dell'America sono questa volta quelle di tutto il mondo.

Similmente all'America, e con motivazioni simili, anche l'Inghilterra elesse il suo leader autoritario: Margaret Thatcher.

C'era una generazione di votanti per i quali politica significava signora Thatcher e signora Thatcher significava forza della natura, una Britannia che cavalcava l'onda della congiuntura capitalistica [\[162\]](#).

Ad aggravare i contrasti tra ricchi e poveri “dimenticati” arrivò pure la malattia del secolo l'AIDS che, inizialmente, stigmatizzò gli omosessuali (la sottocultura dei Club di discomusic soprascritti con le loro star underground: i Village People) e i drogati, per poi dilagare “fobicamente” nei pensieri di tutti i cittadini sessualmente attivi di tutte le società occidentali. La sindrome da immunodeficienza acquisita cambiò le relazioni sociali, come nota intelligentemente Matthew Rutenmund, *da quando avere sesso con qualcuno poteva farti vincere una sentenza di morte, il sesso nei film, nella tv, nella musica e nei video musicali divenne un sostituto voyeuristico*. La fruizione sessuale si allargò, per così dire, su di un piano astratto e, grazie alla diffusione del VCR, alimentò il mercato delle videocassette pornografiche, che diventarono un business multimiliardario.

Non ci fu una sfaccettatura della vita che fosse inaffetta dall'inaspettato impatto dell'AIDS, e l'industria del divertimento gradualmente rifletté quell'impatto attraverso i telefilm, le beneficenze, e gli Hit record (i 45 giri di successo) occasionali [\[163\]](#).

Tuttavia, la peste del secolo produsse accesi quanto chiari dibattiti sulla questione sessuale e omosessuale, si pensi, per esempio, alla parola profilattico che prima era bandita dai media, ed ora diventava la materia prima per promuovere pamphlets (opuscoli) educativi, o al cartellone poster che ritraeva un bagnino gay con la scritta Play Safe (fallo sicuro). L'AIDS, in definitiva, produsse una maggior chiarezza in materia di sesso, ma anche una visione negativa dello stesso, e questo aumentò l'incomunicabilità tra gli adolescenti.

Comunque sia, se la politica e il sesso erano sempre più temi controversi, ciò che

non accennava a diminuire erano gli investimenti in televisioni a colori, videoregistratori, compact disc, videogiochi, tutte novità che, negli anni ottanta, fatturarono miliardi di dollari e cambiarono le abitudini della generazione post-Baby Boom. Durante la decade, la corsa alle tecnologie non si arrestò mai. Alcune statistiche evidenziano come gli americani continuarono a comprare televisori; alla fine della decade, il 98.2 delle famiglie guardava regolarmente i programmi televisivi, mentre l'85% possedeva un tv-color. Assieme alla tv, gli americani si concentrarono nell'acquistare videoregistratori, verso il 1989, 97 milioni di cittadini ne possedevano uno, mentre 200 milioni erano stati spesi in cassette pre-registrate e 280 in cassette vergini. È stato stimato che i teen-agers avevano speso più tempo davanti alla tv di quello investito in frequentazioni scolastiche, con il risultato che, in una ricerca su 80 studenti, è risultato che tutti loro avevano inserito personaggi della televisione nella loro top dieci dei modelli ideali a cui aspirare.

Altre statistiche interessanti sono quelle riguardanti i videogiochi. Verso il 1981, la tv-generation aveva speso più di 25 miliardi di quarti di dollaro in video giochi da bar (videogame machines o arcade machines). I videogiocatori erano per la maggior parte adolescenti maschi che spendevano circa 4.30 dollari alla settimana; sempre nel 1981 essi spesero l'equivalente di 75000 anni nel giocare al Pac-man, Asteroids, Space Invaders e altri. In più, dal 1982, questi giochi approdarono anche a casa grazie ad Atari, una "console" che, collegata al tv-color, permetteva di giocare a differenti tipi di videogames, attraverso la sostituzione delle cosiddette cartucce. Nello stesso anno, avendo già venduto il prodotto all'8% delle famiglie americana, la casa produttrice Atari Corp fatturava 1.3 miliardi di dollari.

La nascita della televisione musicale non-stop - Mtv - si inserì perfettamente in un tale clima di euforia elettronica e fobia sociale, combinò immagini veloci, proprio come quelle dei videogames, proponendo affascinanti video futuristici per un divertimento evasivo.

Mtv, il nuovo canale televisivo lanciato via cavo in America il primo agosto 1981, fu voluto fortemente dalla Warner Communications (la multinazionale possedeva anche l'Atari) e dall'American Express, che investirono 20 milioni di dollari per la realizzazione del progetto. A livello di programmazione, il palinsesto era composto da ventiquattro ore al giorno di video musicali presentati da cinque VJ - video jokey ovvero i corrispettivi video del DJ radiofonico - che animavano gli "stacchi" tra una canzone e l'altra.

La fruizione della musica cambiò inevitabilmente, ma anche gli stessi artisti capirono il loro nuovo ruolo. Avere un "buon look" giovava alle vendite e alla fama, conseguentemente, un buon video musicale si rifletteva positivamente sulle vendite dei dischi, infine, come ha dimostrato Michael Jackson - il milionario video di Thriller mini horror movie - produrre al meglio il video musicale rendeva una rock star anche una tv star, consentendo di triplicare i guadagni [\[164\]](#) .

Furono gli Yuppies e i loro figli (i "Paninari" in Italia), a fruire di queste nuove star, e dei nuovi generi musicali di massa, quali il Synth-Pop e l'"Eurodisco". Questi nuovi borghesi si arricchirono come tecnici informatici, imprenditori, dottori e avvocati auspicando per i loro figli lo stesso destino. Il caso emblematico del campus universitario di Berkley, prima terreno privilegiato di battaglie hippie e negli ottanta

palestra di business evoluto [165], stava a significare che, all'idealismo degli anni sessanta si era sostituito il *realignment* (declino degli ideali), il prepotente ritorno del self made man, aggiornato all'era del computer (il caso di Steve Jobs ex-hippie che fondò l'Apple) e, di conseguenza, l'inevitabile trend negativo degli studi umanistici a favore di quelli tecnici.

Al contrario dei sessanta, i giovani Yuppies non erano in contrasto con la società, anzi, rifiutano proprio ogni tipo di giovanilismo improntato sul r'n'r, per integrarsi ad essa il più presto possibile. La crisi economica non aveva colpito i nuovi campi della tecnologia informatica, perciò, mentre in questi settori si sviluppava un campo privilegiato per una vistosa competizione e arrampicata sociale, nel resto delle fasce sociali, come abbiamo visto, il pro-capite peggiorava.

Tipico esempio di questa situazione contraddittoria può essere rappresentato dalla sottocultura inglese dei "casual" o "indifferenti", a prima vista, appartenenti alla classe agiata thatcheriana - accuratamente abbigliati con capi sportivi firmati aggrappati ai loro walkman e videoregistratori -, in sostanza giovani colpiti dalla recessione *in coda per il sussidio di disoccupazione* [166] che rivendicavano confusamente maggiore tempo libero e retribuzione per i loro svaghi in discoteca.

"Molti ragazzi che vivono lì (Covent Garden a Londra) sono stanchi della strada", affermava Gary Kemp fondatore degli Spandau Ballet, gruppo cardine del Synth-Pop, "la danno per assodata, perché è il posto dove vivono, non conoscono niente di meglio... vogliono stare in un Club con magnifiche luci, vestirsi veramente bene e rimorchiare le ragazze. La cosa più importante nei Club non è la musica ma la gente. Divieni la parte visiva della sera, piuttosto che una Band. In discoteca va la gente che ama sentirsi guardata- ecco perché ballare è così importante e perché la gente si sfida nel ballo. E anche perché i vestiti sono così importanti" [167].

Da questa situazione di materialismo, a "beneficiarne" fu soprattutto il disagio psichico dei giovani - depressione, spossatezza generalizzata, ansia frequente e poi anoressia, bulimia, attacchi di panico etc. - e la cultura della droga, oramai un business multinazionale.

Gli anni ottanta, improntati sull'ethos della competitività, unita al consumo casual e videoludico, hanno dato una brusca accelerata al processo di disintegrazione delle strutture sociali tradizionali europee a favore di uno stile di vita fortemente improntato sull'American Way of Life.

5.2 Giovani Synth-pop inglesi

La neonata Mtv e lo spirito materialista degli Yuppies, nonché, il voyeurismo dell'età dell'AIDS e lo spirito anti-impegnato del punk, confluirono verso un genere di estetica e di musica pop ad essi funzionale. Sulla scia tracciata dal futurismo dandy di Brian Eno si sviluppò la nuova canzone, mentre su quella del patchwork stilistico del punk (Malcom McLaren) si indirizzò l'abbigliamento di artisti pop sempre più eccentrici.

In verità, fu proprio l'influente Eno, con la produzione dell'esordio degli Ultravox, a

promuovere il pop elettronico. La sua visione del formato era tuttavia alquanto negativa. Il nuovo ethos pop infatti doveva basarsi sulla *canzone al sintetizzatore dai toni depressi e malinconici intesa a rappresentare l'avvento della civiltà delle macchine e l'infelice condizione umana che ne consegue* [168]. Questo pathos negativo era indubbiamente poco funzionale al consumo di massa, tuttavia, il fascino che risaltava da quella forma estetica, semplice e scarna, si prestò ben presto alla speculazione commerciale, che necessitava di un genere da ballo sobrio e sofisticato. Una volta unito lo spirito romantico melodico (new-romantics) con lo stampo elettronico, il passaggio fu completo e il punk un lontano ricordo per la classe media.

Qui s'inserisce il Synth-pop, il genere di largo consumo consacrato da una moltitudine di Hit-singles a partire da, *Video Killed The Radio Star* dei Buggles - primo videoclip lanciato da MTV - e *Pop Muzik* di M, chiari esempi di come amalgamare la tecnologia alla musica di consumo. La cultura pop fu dominata da quelle "canzoncine" composte al sintetizzatore dal ritornello orecchiabile e dall'aria vagamente decadente. Gli hit furono quasi tutti britannici, tanto che si parlò di una nuova british invasion nelle chart USA, però, differentemente rispetto al passato, questo consumismo musicale si basava ora sulla presa del video-clip sui giovani.

Questo "45 giri più video" fu la vera rivoluzione: un vera insalatiera di costumi, brevi storie e musica non stop, dove si poteva acquistare centinaia di bit di informazione in più su tutte le star della programmazione musicale. Nel video contava soprattutto la produzione e l'eccentricità dell'abbigliamento [169] - il look - e questo, ovviamente, faceva parlare la gente che, a sua volta, per saperne di più era invogliata a guardare i notiziari musicali trasmessi su Mtv o a comprare i giornali che ora potevano parlare/criticare anche il materiale video dei loro artisti.

Il formato videoclip, unito al Walkman, portò, comunque, a un consumo distratto della musica in generale. L'iper-fruizione del materiale audiovisivo, che assoggettava milioni di famiglie (televisione via cavo), conduceva ad una sorta di noia nostalgica anche per coloro che non avevano avuto esperienza del punk. Persino alcuni singoli di musica synth pop suonavano già nostalgici al momento della loro uscita discografica: "Careless Wishper" degli Wham "Enola Gay" degli OMD ad esempio. Di fatto, il rimando continuo dei suoni alle immagini, assente nella radio, colpiva l'immaginario collettivo e arricchiva l'universo simbolico in chiunque si appropriasse della musica popolare, di contro però questa sovrabbondanza e astrattezza di paesaggi immaginari evocati nascondeva a malapena la solitudine della condizione adolescenziale.

Il video, inoltre, distanziava la rockstar dal suo pubblico invece che avvicinarla. Negli anni ottanta, molti personaggi musicali del passato tradirono il loro pubblico di nicchia. La loro fama, proprio grazie al videoclip, crebbe in maniera tale da far passare in secondo piano la anche la produzione artistica [170]. È il caso dei grandi protagonisti degli anni settanta come i Rolling Stones, Bruce Springsteen, i Queen, David Bowie etc.. che si riproponevano con un suono di largo consumo perfettamente coerente con i videoclip di produzione milionaria [171], ma anche di moltissime nuove star del pop elettronico che aspiravano più a emergere che a suonare buona musica. Molto spesso bastava presentarsi con un buon video e rimasticare quei "tappeti" di tastiere con un ritornello azzecato per essere apprezzati

e, quando anche questo non riusciva, l'eccentricità dei vestiti poteva compensare, creando un successo “bolla di sapone”. Iain Chambers in proposito afferma:

Maschere e costumi fuori dall'ordinario, circondati da batterie elettroniche e sintetizzatori programmati, sostituivano i precedenti legami con la strada e la sua presunta autenticità con il rifiuto di considerare la necessità stessa di una autenticità... stili musicali e culturali sono stati tolti dal loro contesto, perdendo così i loro riferimenti iniziali, e in questo modo non rappresentano nient'altro che la loro effimera presenza [172].

La canzone synth-pop, con il relativo videoclip, fu in definitiva la riproposizione più convincente dell'eroe per un giorno di Bowie, l'illusione che ogni adolescente poteva togliersi dalla mischia per essere qualcuno, almeno per un attimo, non importava con quali risultati. Niente era più funzionale dei videoclip synth-pop, formavano una cultura musicale astratta, plasmabile, perché lontana dal reale, dove la musica era solo uno dei fattori in gioco, dove sopravvivevano canzoni altrimenti trascurabili e dove si producevano fenomeni di culto postumi.

La simbologia legata al videoclip aveva i suoi assi portanti nell'abbigliamento, nel futurismo e nell'immediatezza dell'output visivo-musicale. L'abbigliamento era di gran lunga la caratteristica principale della cultura video-musicale e mondana degli anni ottanta. La proliferazione, di stili scaturita dai 'furti' del punk, coniò un immaginario di stereotipi maschili e anche femminili: pellerossa (Adam & the Ants [173]), bandito da strada, motociclista (Inxs), poliziotto in borghese alla Miami vice (Gino Vannelli e Rod Stewart), completo da funerale (Cult, Cure), da spiaggia (Wham), da dark-lady (Blondie, Siuxie) nonché stili patchwork che rimescolavano il tutto nell'ottica del punk (Culture Club, Madonna, Duran Duran). Tutte metamorfosi che trasformavano gli artisti in manichini che ora, grazie alla tv, entravano a far parte del quotidiano di milioni di persone assieme alla loro musica. La messinscena a tempo pieno poteva anche creare una realtà parallela a quella reale.

A Londra, rifiorirono i Cocktail Bar e le discoteche chic, dove si assieparono personaggi bizzarri, emuli dei loro divi che si esibivano negli stessi locali, il sogno consisteva nel farsi notare da un talent scout e diventare poi una star. Tipico esempio di questa realtà fu il locale Blitz di Londra, dove *erano presenti tanti fotografi quanti i soggetti da fotografare, tanti designer professionisti quanti dilettanti [174]*. La discoteca proponeva, nella sua serata di punta, prevalentemente la musica di David Bowie e, dal 1979, era il nuovo ritrovo dei fan del Duca Bianco (i Bowie Boys). Il disk jockey di turno era Rusty Egan (allora in un gruppo pop-punk, i Rich Kids) mentre Steve Strange - il “buttafuori” –era incaricato della “selezione” tra chi era “adatto” al locale e chi no, secondo la prassi iniziata allo Studio 54 di New York. In questo locale furono scoperti gli Spandau Ballet - 4 ragazzi, un menager e un grafico - e i Visage entrambi già dei “personaggi” del Blitz. Questi due gruppi ebbero un successo così fulmineo che i ragazzi del Blitz, - new romantics o esibizionisti punk - costituirono un movimento di rilevanza nazionale, seguito dai media.

5.3 La promessa del Rock-and-roll

Il Synth-pop, le elettroniche di consumo e la controcultura apocalittica si legarono altresì alla nascita del supporto digitale, ovvero, il compact disc. Quest'ultimo prodotto tecnologico favorì la (ri)scoperta su larga scala della discografia degli anni sessanta sia al pubblico adulto sia a quello più giovane. Il movimento era già iniziato con lo straripante successo di Bruce Springsteen in America e, verso la metà degli anni ottanta, con il fenomeno U2 in Inghilterra, ma ora il revival giungeva al suo apogeo.

“Sono un romantico... Per me l'idea di romantico è qualcuno che vede la realtà, vive la realtà quotidiana ma sa anche delle possibilità che questa ti offre. Non puoi perdere di vista i sogni. Ecco cosa c'è di fantastico nel r'n'r, rende i sogni possibili. Il rock è una promessa un giuramento”

Affermava Bruce Springsteen ad un reporter nel 1980. La stessa sensibilità la ritroviamo nelle dichiarazioni di The Edge, chitarrista degli U2 *“Amavamo l'approccio dei Clash originariamente quella di Richard Hell, e dei Pistols. Volevamo rabbia e amore. Volevamo un ellepi di protesta, ma un positivo ellepi di protesta”*. Nel 1987, Bono, cantante del gruppo, aggiungeva:

“Negli anni ottanta, che sono un'era sterile, noi guardiamo indietro ai sessanta una straordinaria riserva di talenti, grandi ideali, assieme alla volontà e il desiderio di cambiare le cose. Crediamo in una rivoluzione basata sull'amore. Crediamo che se devi iniziare una rivoluzione è meglio che la cominci a casa tua e trovi un tuo modo di relazionarti agli uomini e le donne che ti circondano”.

Il revival degli anni sessanta coincise con il declino della crescita economica a partire dal 1984. Un analista osservò che all'inizio del 1985 *“l'economia sembrava sull'orlo della recessione, dondolando dal boom alla bancarotta in un quarto di anno”*. La recessione però non colpiva tutti i ceti sociali. A fronte di un aumento di famiglie che guadagnavano più di 50000 mila dollari all'anno, il restante dei nuclei famigliari si ritrovava nel mezzo di una stagnazione o di un peggioramento delle condizioni economiche, con l'aggravante della disoccupazione galoppante. Il revival dei sessanta era in sostanza dominio non più di una generazione ma di una fetta di Baby Boomers e di Post-Baby Boomers, in altre parole, i loro figli, disillusi dalla promessa americana ma in buona sostanza ancora convinti nei buoni sentimenti.

La musica rock contribuì a mantenere, almeno attraverso la musica, questi ideali. Il successo di Band Aid, Life Aid e Sun City, mega raduni di musicisti per combattere la fame nel mondo e l'apartheid, ebbero la funzione di occultare le contraddizioni interne degli stati economicamente avanzati dell'occidente. La fama di questi musicisti, che parteciparono nobilmente alle cause umanitarie, declinò bruscamente non appena il revival ebbe fine e l'economia entrò in una nuova fase di crescita con l'amministrazione Clinton.

5.4 Controcultura americana: il rock dell'apocalisse

Il clima sonoro e politico degli anni '80 escludeva ora più che mai la controcultura che nelle due fratture cardine del rock aveva trovato un fervido momento di espressione creativa pubblica. Gli intellettuali superstiti, esclusi da ogni tipo di

interazione con la società, rifluirono perciò nel sottosuolo metropolitano concentrandosi nella rappresentazione della condizione alienata dell'uomo. L'avvento dell'era del computer fornì il giusto mezzo e l'ispirazione necessaria per la nuova ondata - New Wave e poi No Wave - di sperimentatori e artisti che trovarono nel sintetizzatore lo strumento "innaturale" che meglio poteva rappresentare la realtà meccanizzata.

Tuttavia, la "missione" musicale necessitava di una reinvenzione delle strutture armoniche del brano eseguito, nonché, nuove tecniche per il canto e le liriche. Rispetto all'impeto punk, gli artisti dilatarono la forma canzone, togliendole il ritornello a favore di una forma più "catartica" e subliminale, mentre il canto vacillò tra un approccio primordiale fortemente degradato fatto di balbettii, pause, singulti, ansimi, gemiti ed un approccio meccanizzato e nevrotico, lavorato sui salti di tono della voce o sulla distorsione della stessa in studio di registrazione. I testi furono impregnati di iper-realismo fino al completo nonsense, espresso in filastrocche surreali.

Questa nuova forma musicale nacque principalmente in California e a New York, mentre nel Regno Unito e in Australia, per rappresentare gli stessi temi, fu più pregnante il Dark Punk. Infine, il "primitivismo" dei militanti Pop Group fece praticamente storia a sé.

Gli intellettuali più vicini alla rivoluzione informatica in corso furono quelli di San Francisco, città che aveva visto l'idealismo hippy sostituirsi ai cenacoli per ingegneri informatici, nonché geograficamente vicina alla Silicon Valley. È qui che, attorno all'etichetta Ralph, si riunirono, un sottobosco di bande sperimentali - i Residents e i Tuxedomoon e i Chrome - che, oltre alla musica, si servirono anche di spettacoli multimediali. Le performance, fedeli alla tradizione ereditata dai sessanta, si svolsero nei teatri di periferia attraverso la messinscena di uno show che abbracciava: suoni, musica, immagini rubate dai film di fantascienza e dai fumetti, travestimenti teatrali bizzarri, balletti. Spesso la rappresentazione riguardava una sorta di apocalisse dove a morire non era Dio ma lo stesso uomo, ucciso dalla tecnologia che egli stesso aveva creato.

I "cantori" di musica New Wave si nutrono di un'ineluttabile apocalisse, spesso fatta coincidere con l'anno 2000, ambientando i suoni in una sorta di inferno dantesco - la metafora preferita per rappresentare la metropoli americana -, facendo recitare la parte principale dello show ad un fantomatico uomo-macchina post-atomico. In questo modo, essi misero in scena il concetto di mutazione - pilastro dell'arte devoluzionista di molti musicisti - una nevrotica celebrazione della società post-industriale dove l'uomo era un mero numero, un prolungamento di una macchina, trasposizione negativa della società dell'automazione, con i suoi semafori, intelligenti, sportelli bancomat, videogame, fax e telex, ma anche quella dei servizi, con le aziende di consulenze aziendali, bancarie, assicurative, le joint-ventures, gli uffici legali, i colletti bianchi, e l'alta finanza.

La controcultura oscillò tra cupi toni profetici e un nevrotica autocelebrazione - l'arte del paradosso - tanto da scadere nella parodia. È il caso dei californiani Residents, il gruppo guida dell'underground di San Francisco e, specialmente, dei Devo dell'Ohio divulgatori in musica del concetto di de-evolution. La musica di questi due gruppi si

riempiva spesso di sketch comici e surreali accompagnati da un ritmo serrato che mimava il movimento scattoso delle macchine di un'industria, evidentemente la tragicità e la risata amara andavano lette al di sotto dell'output immediato.

Grazie al fascino e alla creatività di tali iniziative, l'attivissima etichetta indipendente Ralph decise di ingaggiare tutti i musicisti vicini alle loro idee, come una sorta di internazionale della musica alternativa, e alla chiamata arrivarono gli inglesi Snakefinger e Renaldo and the Loaf mentre a Berkley nasceva anche la Subterrean etichetta che accoglieva, con intenti altrettanto catastrofici, altri sperimentatori cacofonici.

Forse all'insaputa della scuola californiana anche a New York e a Cleveland (Ohio) nascevano gruppi New Wave, animati dalla stessa filosofia apocalittica: trattasi dei Pere Ubu di David Thomas e dei Suicide (Alan Vega e Martin Rev). I primi contraddistinti dallo slogan devoluto e dissonante *Don't need a cure I need a final solution* (non ho bisogno di una cura ma di una soluzione finale, il ritornello tratto da Final Solution 1976); i secondi dall'iper-realistico brano Frankie Teardrop, che descriveva le ultime vicende di Frankie, operaio sottopagato, che uccise la moglie e i figli per poi finire all'inferno. Quest'ultimo brano è molto significativo in quanto proprio la descrizione musicale - tappeti di tastiere, rumori di traffico urbano, echi, "ventate" elettroniche, inquietanti silenzi, dissonanze - della vita dopo la morte, non è altro che la realtà stessa della vita alienante della metropoli. Vita e morte hanno la stessa colonna sonora, la dimensione privata dell'uomo si dissolve in quella pubblica e non c'è redenzione.

Con la New Wave il distacco tra il musicista e il suo pubblico si fece netto e inconciliabile: i Residents entravano in scena indossando caschi a forma di bulbo oculare, rifiutandosi di farsi conoscere per chi realmente erano (mistero che li circonda fino a giorni nostri), il duo Suicide proponeva uno spettacolo raccapricciante dietro "muri" di campionamenti e rumori urbani concreti, i Devo, fedeli alla loro rappresentazione di uomo-macchina, imitavano i movimenti dei robot indossando tute spaziali.

5.5.1 Sottocultura inglese: il dark-punk

Nell'Inghilterra Thatcheriana degli Yuppies e dei "casuals", ad esprimere il profondo disagio di una generazione senza ideali, che aveva oramai perso ogni stimolo alla protesta, emergeva una "scuola" di musica cupa e fredda: il *dark-punk*. Alla rabbia e al "fuoco di paglia" punk, che aveva invaso l'Inghilterra nel 1977, si sostituiva un più inquietante approccio sonoro volto alla *celebrazione delle nevrosi, delle paranoie, delle paure dell'adolescente* [\[175\]](#). Al tema dell'alienazione della New Wave americana, si aggiungeva quello della noia dell'esistere (interrogativo lasciato insoluto dal punk).

Rispetto all'elettronica intellettuale di Suicide e Tuxedomoon, l'alternativa inglese ebbe un gran riscontro giovanile, grazie alla maggior commercialità della produzione e alla maggior fiducia nell'uso e nella distorsione della chitarra sull'innovazione elettronica sperimentale. Comunque sia, il tessuto sonoro di alcuni gruppi ispirati si intrecciava perfettamente e coerentemente [\[176\]](#) con le paure e il terrore degli

adolescenti inglesi degli anni ottanta: gruppi come i Joy Division di Ian Curtis, i Public Image dell'ex cantante leader dei Sex Pistols Jhonny Rotten e i Cure di Robert Smith generarono presto fenomeni di culto, tanto protetti da una loro comunità dark, tanto terrorizzati dalla loro incapacità di comunicare con la società e dalla claustrofobia della vita in città.

Per chiarire quest'ultimo concetto è interessante notare come ad un concerto dei Cure ci sia un pathos quasi religioso, il cantante Robert Smith fa di ogni suo concerto un evento, è sicuramente un sacerdote per un gruppo di ragazzi stipati davanti al palco, tremendamente attratti sia dalla sua immagine visiva - viso con cerone bianco rossetto rosso sbavato vaporosa chioma con capelli tinti di nero e dritti in testa con l'aiuto del gel - sia dal suo decantare romantico e rassegnato. Lo spirito comunitario che si crea in queste occasioni è palpabile, ed è dato, non solo dall'abbigliamento omologato rigorosamente nero dei partecipanti, ma, specialmente, dalla ricezione individuale dello spleen esistenziale espresso dal gruppo in canzoni convenzionali. Il fascino della musica dei Cure sta nella sua immediatezza ma anche *rimanda alla desolata inedia e allo spleen angosciato dei dandy decadenti* [\[177\]](#) (un po' come Curt Cobain dieci anni più tardi e Bowie dieci anni prima).

Il destino dei Cure, come anche dei ben più estremi PIL, fu soggetto tuttavia a forti pressioni sia interne sia esterne in una dinamica che riguarda un pò tutti i fenomeni di culto. Interne perché il pathos di questo tipo di eventi comunitari è legato alla novità di un determinato stile musicale, unito ad un impatto lirico-visivo e gestuale che il gruppo mette in scena, per cui, con il tempo, vi è il rischio della mancanza di idee, nonché, della stanchezza artistica che ne consegue. Nel caso del dark-punk la miscela constava in musiche trascendenti, che si fondevano su accordi dissonanti e specialmente su litanie depresse cantate in un tono cupo e, nello stesso tempo, epico (nella sua tragicità) per cui, dopo un certo numero di canzoni, vi era la necessità di aggiungere delle varianti a quel suono altrimenti troppo monocorde. Per le pressioni esterne vi è la consapevolezza dell'industria discografica di sfruttare quel particolare tipo di prodotto auspicando un certo profitto. Da qui "l'altalena" tipica nella storia del rock tra il rock e il pop.

Il dark punk originario era ben poco vendibile su larga scala comunque aveva creato uno zoccolo duro di fans che avrebbero comprato ogni sorta di prodotti dei loro begnamini, D'altro canto vi erano nuovi gruppi che, dal punk come dal dark, avrebbero preso solo degli spunti per orientarsi poi verso il pop. L'industria del divertimento aveva ovviamente tutto l'interesse nell'investire sui secondi poiché quest'ultimi ben si prestavano alle vendite. Nel panorama inglese, troviamo un clima tedioso e di facile presa in ambito pop con il gruppo degli Smiths del cantante Morrissey. Gli Smiths godettero, nella prima parte degli anni ottanta, di un fanatismo altrettanto maniacale incarnando anche l'affossamento graduale del punk nell'industria discografica. L'immediatezza dei riff di chitarra di Johnny Marr alleggerivano l'impatto ritmico, mentre il cantar recitando tragico del leader omosessuale completava un prodotto di più immediata fruizione dei lavori dei Cure. La trascendenza dell'impatto sonoro dei dark era di fatto addomesticata, resa popolare e "perbene", radunava tutti coloro che non credevano nella rabbia punk o dark-punk, ma, di converso erano attirati da un cantante iper-sensibile. Come ha osservato Scaruffi *il loro pop intimista e melodico venne incontro ai bisogni di una*

generazione che aveva esaurito le proteste di strada e non riusciva più a contenere la propria disperazione esistenziale. I testi lievemente degenerati aggiunsero quel pizzico di notizia che fa bene al culto [178]. Troviamo la stessa transizione al pop, anche in un'altro gruppo di grande successo di quegli anni: i Police di Sting. Anche per questo gruppo vale il discorso appena fatto, la rabbia punk veniva incanalata dai cristallini arpeggi di Andy Summers che appoggiavano adeguatamente il falsetto del cantante.

Così, un output musicale, prima dominio di una ristretta cerchia di persone, si trova ora diffuso come il prezzemolo in una miriade di gruppi sempre più standardizzati e pop. In questa situazione solo i gruppi più longevi riuscirono a sopravvivere alla moda che li lasciò. I Cure, per esempio, seguirono la loro formula - tra parentesi commerciali e ritorni intimisti - confermandosi un gruppo di culto (sempre però più allargato) mentre altri, più autenticamente dark, si trovarono in un cul de sac. I PIL smisero la produzione quasi del tutto al terzo album e i Joy division, dopo la morte del cantante, si riformarono come New Order dandosi però ad un pop da discoteca.

5.5.2 Giovani emozioni e business

Lo spirito comunitario, in una generazione non-ideologica come quella degli anni ottanta, si crea probabilmente in un concerto, dove esiste una certa immediatezza del suono e dove c'è un'affluenza ancora ristretta, così che gli adolescenti si credano i pochi eletti di un determinato modo di intendere la musica [179]. Non basta la ricezione individuale del messaggio sonoro, è necessario che l'emozione vissuta individualmente si integri con l'aspetto sociale della fruizione che è collettivo. È ancora l'aggregazione sociale che dà senso alla musica ascoltata, conferendo anche quell'affetto non reperibile in altri contesti. Rispetto all'oceanico concerto sessantottino, che prediligeva il pubblico sul privato, il concerto non-ideologico parte dall'universo emotivo e simbolico privato per arrivare al pubblico, in scala però ridotta. Il sistema sociale è diventato un nemico per l'adolescente e, pertanto, la sua esigenza non si riconduce più in un idealismo astratto. I giovani anni ottanta, non trovando più un riferimento solido nella famiglia, confluiscono nelle sottoculture per cercarvi un'umanità concreta, non più per confrontarsi politicamente tra loro come accadeva in passato.

Anche qui l'appetito del business si inserisce prepotentemente. Più un il dark rappresenta un fenomeno emozionale e più è possibile investire in prodotti simili per poter vendere un certo umore per catturare i giovani. L'industria discografica accoglierà tutti quei gruppi che saranno in grado di ripetere quel clima comunitario per ricavarne profitto e, così facendo, assueferà l'orecchio del consumatore privato che, ad un certo punto, sentirà il bisogno di abbandonare gli acquisti in questo senso.

Il dark punk sfociò presto ed inevitabilmente verso il pop più standardizzato che Smiths e Police contribuirono a diffondere. D'altronde, dopo ogni rivoluzione rock, vi è un'inevitabile riflusso verso il pop. Da una parte, la rabbia svanisce e il pubblico richiede nuovi idoli più accessibili e, dall'altra, il business fa sì che uno stile si diffonda capillarmente in una miriade di gruppi creando presto obsolescenza. I Cure sono sopravvissuti alla moda e alla sottocultura dark, tuttavia, hanno dovuto

cambiare, variare spesso sul loro cliché e, comunque sia, mentre prima affascinavano un adolescente su tre, con il passare del tempo, qualcuno ha trovato, sempre di più, che il loro modo di essere rock star era superato o al più ridicolo. Questo non è altro che un riflesso della mercificazione dell'arte. Un gruppo di culto può sopravvivere alla propria moda, però sempre a discapito di altri dello stesso genere e purché smorzi i toni poco funzionali al suo consumo. Il prezzo, in ogni caso da pagare, è di diventare un'icona rock innocua e priva di quel pathos che la segretezza degli esordi garantiva e, di conseguenza, l'inevitabile l'identificazione nostalgica del proprio fan. Ad esempio, i Cure, dopo dieci anni, riescono ancora a creare un pathos ai loro concerti, tuttavia i loro fans, specialmente i più vecchi, provano emozioni false non più cioè legate alla musica, quanto al fatto di potersi guardare indietro, identificarsi con chi erano, o chi rappresentavano. Per cui, Robert Smith (l'emblematico cantante), da austero cantore di tedio e romanticismo, diventa la maschera di sé stesso, dando la possibilità a tutti coloro che lo hanno conosciuto - e apprezzato - artisticamente agli inizi, di contemplare la gioventù perduta, dimenticando, per un momento, il ben più triste presente quotidiano vissuto da adulti.

5.5 Il movimento No New York e dintorni

Oltre al fenomeno, New Wave, capitanato dagli shockanti Suicide (i quali si esibivano tra l'altro nelle gallerie d'arte contemporanea), la Grande Mela era popolata di personalità originali - artisti, intellettuali insofferenti - forti delle più svariate conoscenze musicali che andavano dal punk alla musica industriale inglese (Throbbing Gristle) e all'avanguardia. Tra le personalità più forti, disposte ad ogni tipo di incrocio, decostruzione e cacofonia, spiccavano Robert Fripp (chitarrista degli inglesi King Crimson), Philip Glass e Steve Reich (scuola minimalista), a cui si aggiunsero, inoltre, gli sperimentatori inglesi di Canterbury - la scuola di jazz-rock progressivo colto - tra cui Fred Frith e Cris Cutler (Art Bears, Henry Cow) ed infine David Allen dei Gong.

Tuttavia, ad assurgere a leader del movimento arrivarono presto artisti nuovi che si contraddistinsero per virtuosismo "negativo", ovvero, Lydia Lunch, Arto Lindsay, e i Mars. La filosofia che accomunava la nuova musica prodotta da queste menti, geniali e contorte, era una visione altamente negativa della vita e delle stesse qualità umane (da qui l'etichetta No New York). La solitudine era il tema cardine attorno alla quale ruotava l'output sonoro contraddistinto dalla volontaria distruzione metodica degli stili e dei cliché del rock. Se il punk era musica di rottura (ma si stava rapidamente istituzionalizzando) questi musicisti si proponevano di farne l'avanguardia intellettuale estremizzandone il nichilismo e trasferendone la rabbia nell'atonalità (la stessa mossa intrapresa in Inghilterra dai Throbbing Gristle).

Il riflesso sociale di tale musica però è pressoché nullo. In quegli anni il pubblico No Wave si radunava al Kitchen e al Public Access Synthesizer Studio, composto principalmente da intellettuali che seguivano l'ennesima moda snob senza capirla, oppure, da cultori della musica d'avanguardia assetati di nuovi e, sempre più estremi e arditi esperimenti sonori (in Inghilterra li potremmo chiamare progressisti in contrapposizione ai populistici, che sono a favore di un rock viscerale vicino alla working class).

La frustrazione adolescenziale, espressa da molta di questa musica, non trovava fra il pubblico il suo interlocutore più diretto: il giovane angosciato dalla metropoli newyorchese. L'interazione sociale (se esisteva) non si fondava sul comunitarismo [180], non era basata sul dialogo tra appassionati dello stesso genere musicale, in quanto, al contrario del concerto rock, il concerto d'avanguardia necessitava (e necessita) di una fruizione individualistica ed intellettuale. Rimane in ogni caso l'interrogativo, se la fruizione di questa scuola musicale riusciva ad operare una comunicazione di significati, o ha rappresentato solo un esercizio nichilista, un apprezzamento estetico tout court. Possiamo comunque affermare, con Piero Sacrucci che

il riflusso dalla musica pubblica di Woodstock verso il privato approda alle dimensioni della cameretta buia di Manhattan, dove si svolgono rituali atroci di auto-flagellazione morale. La no wave è un catalogo delle depressioni e delle frustrazioni dell'individuo, e dell'adolescente in particolare, un quadro agghiacciante dei mostri che vengono allevati nella megalopoli del Duemila. La no wave è, in sostanza, depressione d'autore [181].

5.6 La Sessualità femminile dal punk a Madonna

Il paradigma giovanile punk, oltre a celebrare una generazione cinica e pessimista, aveva aperto un importante spiraglio all'emancipazione femminile. Il mutismo e l'ambiguità sessuale dei punk (che aveva radici nel glam rock) davano, infatti, possibilità inedite all'altro sesso, che era sempre rimasto oggetto passivo dell'aggressività visivo-gestual-musicale maschile.

Rileggendo, la storia della musica giovanile pre-settantasei è indubbia la dominanza del cosiddetto sesso forte: dagli assoli di Hendrix, che sevizava la chitarra con ogni efferatezza, ai riffs maschi dell'heavy metal. Il rock sembra avere nel proprio dna una componente maschilista e, in alcuni casi, addirittura misogina, tanto che passando da patrimonio della working class a quello della borghesia, dal rosso all'azzurro, dall'uguaglianza alla libertà, ha rigorosamente mantenuto il suo maschilismo intrinseco. Il genere, salvo pochissime eccezioni, non ha mai messo in discussione il rapporto di potere dell'uomo sulla donna, esso è, in questo senso, sempre stato conservatore.

La donna era per Mick Jagger - proveniente dalla media borghesia inglese - un mero oggetto sessuale che, quando sfioriva veniva gettato; per Bruce Springsteen - che veniva "dalla strada" -, suo malgrado, era invece la madre dei suoi figli a causa di un incidente di percorso; infine per il cantante degli Scorpions (gruppo Heavy Metal) alla donna bisognava dare centimetri e nutrirla bene...

Se poi ci addentriamo nell'analisi della musica leggera, il risultato non cambia, si va verso un romanticismo talmente impalpabile da cui si può soltanto dedurre che due giovani debbono amarsi senza nessuna responsabilità e nessuna divisione di ruoli. Si pensi per esempio a tutto il repertorio di filmati riguardanti John Lennon (membro dei Beatles e poi solista dal 1970) e sua moglie Yoko Ono (pittrice e musicista): i due sono sempre in atteggiamento romantico circondati dal verde di un bosco o dalle mura bianche di una splendida villa oppure nel letto a celebrare un sit-in, sono

liberi come uccelli (Free as a Bird canzone inedita di Lennon) e immaginano un mondo senza classi che vive in pace e amore (dal brano Imagine). Questa rapporto di coppia è irrealista, proprio com'è irrealista la società comunista teorizzata da Marx, lui, Lennon, è magro e femminile, lei Ono, è riservata e asessuata, in un certo senso si assomigliano, vanno oltre gli schemi di genere - maschio/femmina - che la società occidentale ha secolarizzato. È un adattamento del pensiero femminista del '68 il loro, ma senza esagerare. Entrambi hanno le loro carriere da seguire, entrambi il loro spazio creativo, ma è la personalità di Lennon alla fine a dominare, e a non essere messa in discussione dalla compagna (concetto ancor più chiaro se si pensa all'odio dei fan dei Beatles per quest'artista che l'hanno sempre accusata di aver sciolto il quartetto con la battuta di luogo comune che un ruolo delle donne è dividere gli amici). I lavoratori della working class possono così apprezzare senza traumi il repertorio romantico di Lennon ed, inoltre, possono a maggior ragione stimarlo, idolatrarlo e sognare con lui un mondo senza classi e specialmente coltivare il sogno di poter amare una donna esotica che non sia quella assegnata loro dall'ingiusto sistema.

L'esempio di Lennon-Ono ci può essere utile per designare un ideal-tipo di coppia particolarmente pregnante nel tessuto sociale degli anni tra il sessantotto e il settantasei, assieme allo "strascico" d'idealismo che portava con sé. Per esigenze logiche possiamo abbandonare questo strumento sociologico nel 1980.

In quest'anno, Lennon moriva ucciso da un fanatico e, con lui, moriva anche l'idealismo romantico di tutto un periodo mentre, nel frattempo, una ragazza italo-americana Veronica Ciccone (Madonna) approdava a New York per cercare fama e successo. Inizia la scuola di ballo e s'inserisce come comparsa, in qualche film. Madonna, al contrario della sofisticata Ono, è cresciuta nella cultura punk e possiede una sessualità diretta e sfrontata che esprime nelle discoteche "off" di Manhattan, inoltre, ha assimilato lo stile punk attraverso la pratica del cut-up e, in accordo con la filosofia individualistico-fatalista di questa sottocultura, ha un atteggiamento bohemien. Come da copione, per le star del pop emergenti, un talent scout la scopre e la scrittura facendole incidere per una casa discografica il singolo *Everybody* nel 1982 che divenne presto un cult hit nel circuito dei club della grande mela.

Le punkette - così venivano chiamate le donne punk - come Veronica Ciccone non erano che una minoranza nel panorama giovanile dell'epoca, tuttavia, erano una "avanguardia" che portava dentro di sé quei caratteri d'emancipazione che superavano l'ideologia femminista del sessantotto, nonché, l'idealismo romantico della coppia Lennon-Ono.

Madonna ha una personalità drammatica che è cinica e distaccata secondo i nuovi costumi giovanili, forte di un retroterra di promiscuità sessuale e di precoce indipendenza... .. nata dall'incrocio fra civiltà punk e civiltà disco, è testimone della rivoluzione di costume degli adolescenti [\[182\]](#)

Non solo, una volta consacrata dal successo (è lei la protagonista assoluta degli anni ottanta), la star abbraccia la pratica post-moderna trasformandosi continuamente sia nell'immagine sia negli stili musicali, presi tanto dal passato (le dive di Hollywood) quanto dal presente (il synth-pop). La cantante diventa una ragazza decadente e disincantata, abilissima donna manager in grado di imporre (e

incarnare), oltre alla sessualità soprascritta, un emergente, quanto significativo, tratto nella personalità femminile: l'imprenditorialità.

La star propone, attraverso i suoi eccessi, un'individualità femminile inedita che nega l'idea romantica della coppia Lennon-Ono: lei non è compagna della rock star più famosa del momento come Yoko, non è moglie-oggetto del grasso ricco e potente di turno come tante star del cinema, anzi sola e potente è lei a sfruttare gli uomini-oggetto che desidera.

Anche se, in effetti, la personalità di Madonna oscilla sempre tra un polo fatto di promiscuità illimitata e uno che la vede madre solitaria e impegnata in tematiche sociali e spirituali, da un polo di sperperi e consumi ad uno di abili investimenti e strategie marketing, la star dimostra comunque - a se stessa e al mondo occidentale - di poter prescindere dal sesso "forte" affermando la sua individualità sempre e comunque. L'american way of life espressa nel self made man ha un'eroina anziché un eroe da manuale: immigrata italiana di seconda generazione, umile condizione familiare (ha sette fratelli), un aspetto e un'altezza come tante altre ragazze, l'ambizione di elevarsi nella gerarchia sociale senza perdere il proprio populismo.

Di fatto Madonna, con la sua personalità e le sue canzoni, ha fornito il substrato ideologico a tutta una categoria di ragazze/donne non più adolescenti della piccola-media borghesia impiegate nella società dei servizi (quella post-moderna) - segretarie d'ufficio, impiegate in aziende private e in negozi d'abbigliamento, parrucchiere - determinate a realizzare se stesse nel lavoro e in discoteca anche a sacrificio dell'idea di famiglia.

Questa emergente categoria sociale ha infatti assimilato dalla star, nel bene e nel male, il sempre mutevole abbigliamento chic (soprattutto negli anni novanta), la sottile spregiudicatezza sessuale, l'atteggiamento disincantato e iper-pragmatico imprenditoriale, ed infine, il comportamento esteriore politically correct funzionale alla professione e anche qui vicino alla Madonna impegnata (si vedano le canzoni con tematiche sociali come *live to tell*, *Crazy* e *Papa*).

L'inevitabile rovescio della medaglia è la frustrazione di tutte coloro che e per impiego e per presenza fisica, non possono adeguarsi all'appetibilità di questo stile di vita prettamente urbano.

5.7.1 Il ritorno dell'aggregazione localistica

Possiamo identificare con la nascita del Rap la fine simbolica del concetto di generazione.

Prima dei coscritti degli anni settanta era possibile vedere, in un folto gruppo di giovani occidentali, nati intorno allo stesso anno, una forte identificazione in termini generazionali in contrasto aperto con le generazioni precedenti. Ad iniziare questo processo era stata la generazione dei giovani del dopoguerra, che si formavano per unità complessive, oltre che per unità particolari, ed era sembrato un dato strutturale che ogni generazione producesse, in questi termini, una sua colonna sonora, e un suo linguaggio inter-tribale che andavano oltre i termini di classe o etnici.

Questo modo di leggere la storia deve essere drasticamente rivisto nello studio dell'aggregazione giovanile, e delle sue espressioni musicali, dal dopo-punk in poi. La parabola del giovanilismo, come l'abbiamo intesa finora è definitivamente finita, e con essa la capacità del rock di fungere da linguaggio inter-tribale, rivoluzionario, utopistico, anarchico etc.. Oltre al fatto più palese che i giovani hanno rinunciato a protestare, o se lo fanno non riescono ad andare oltre la specificità di un contesto localmente circoscritto - ad esempio l'hardcore impegnato [\[183\]](#) di San Francisco -, è la stessa musica rock a non essere più un fatto esclusivamente di dominio di una determinata generazione, da qui la sua incapacità a creare un linguaggio inter-tribale comune. Non stupisce che molti non-giovani anagraficamente - magari cinquantenni - riescano a saperne più ad appassionarsi alla musica suonata dai coetanei dei loro figli (cosa impossibile negli anni cinquanta del r'n'r), e nello stesso tempo quest'ultimi - i giovani degli anni ottanta - possano identificarsi negli idoli dei loro genitori.

Nessun senso dell'identità è più legato alla data di nascita, e difficilmente tornerà ad esserlo [\[184\]](#), sottolinea Andrea Colombo, che ribadisce anche (in un ottica marxista) che l'essere giovani non è più un fattore anagrafico, per non parlare di qualsiasi velleità di identificazione generazionale, diventa semplice sinonimo di determinata attitudine professionale. Nell'era di Mtv e della pubblicità si rimasticano i linguaggi giovanili del passato per sfruttarli commercialmente riproponendoli continuamente.

Si può essere giovani a qualsiasi età, purché si possiedano le disposizioni opportune e ci si dimostri in grado di tenere testa alla rapidissima obsolescenza di qualsiasi innovazione (trasformazione quest'ultima scaturita dalla cultura dei consumi dei giovani nel tempo libero dagli anni cinquanta in poi, a cui l'industria dei servizi/divertimenti si è adeguata)... se il mercato riserva ai giovani tanto spazio e riconosce in loro tanta importanza, è perché dietro la loro immagine si assiepa una massa foltissima e senza età di consumatori-produttori.

Il Rap rappresenta la conferma di queste affermazioni, il genere di fatto chiude il cerchio aperto quando il conflitto amico/nemico fu spostato sull'identità generazionale. Non si tratta infatti, di una cultura giovanile, ma di un linguaggio che trae i suoi connotati specifici nell'etnicità. Con il Rap, l'identità e la definizione del nemico tornano a fondersi sull'appartenenza etnica e razziale.

5.7.2 La cultura Hip Hop

Negli anni ottanta, i ghetti avevano sostituito le generazioni come palestra linguistica e come laboratorio sperimentale per l'hardware del mercato culturale. Nelle zone degradate delle metropoli, si consolidavano: una coscienza della propria alterità e una disposizione antagonista nei confronti dell'establishment, senza delle quali, afferma Colombo, *nessuna frattura, dunque nessuna vera creazione linguistica è possibile.*

Il Rap nasceva a New York, verso la fine degli anni settanta, da giovani permeati della stessa cultura che generò i graffitisti con la bomboletta spray e gli acrobati della "break-dance". Utilizzando gli apparecchi più semplici e diffusi nell'ambito

dell'incisione sonora - piatti e microfoni - e trasformandoli in strumenti musicali veri e propri, i giovani neri crearono uno stile fortemente aggregante. Il rap è il sound system [\[185\]](#) di New York.

È concepito essenzialmente come musica povera, basata sulla ritualizzazione di brani di qualsiasi tipo, presi in prestito da gruppi e generi diversi, secondo una tecnica definita campionatura (scelta di campioni di brani 'rubati' e riciclati in una nuova produzione). Su una base musicale personalizzata attraverso lo scratching (tecnica di produrre suoni muovendo manualmente un disco sul piatto), il rapper improvvisa la sua performance 'parlando' sul ritmo della musica, in tutta libertà rispetto agli schemi ritmico-prosodici tradizionali.

Il rapper portava sul palco storie di voci della strada, proponendo la musica come nuovo linguaggio, adatto a fotografare la realtà senza filtri; una cronaca dal "vivo" e una denuncia sociale rivolta ad un'America che ignorava sistematicamente i neri dei ghetti.

Il suo messaggio arrivava nella forma di ginnastica linguistica, un flusso di parole, figlio diretto delle gare verbali tra neri basate sui proverbi, sui giri di parole e sugli scherzi - signifying a dozens - una prassi tipica dei crocchi di neri che si ritrovavano agli angoli delle strade [\[186\]](#). Fu Clibe "Hercules" Cambell a trasformare questa prassi in una forma musicale. Cambell, un sedicenne giamaicano trasferitosi nel Bronx, vantava la più ampia discografia di 45 giri funky della zona [\[187\]](#) e il suo appartamento era diventato meta di un gruppo di ballerini emuli di James Brown. Nel 1975 il giovane aprì un locale, l'*Hevalo*, suonando lui stesso i dischi come dj mentre i suoi seguaci presero il nome di *b-boys*. Dagli esperimenti a corpo libero dei ballerini suoi amici e dalle sue tecniche come dj (il *Break* principalmente), nacque la base ideale per il *break-dancing*. All'inizio del 1977 Cambell esercitava nell'ovest del Bronx, ma aveva già due validi concorrenti, con le loro rispettive zone di influenza nel quartiere: a sudest Bambaataa, al centro Grandmaster Flash (Joseph Sadler).

Detenere un'influenza su di una fetta di territorio urbano significava per un dj aver sfidato, in vere e proprie gare di abilità, altri concorrenti che eseguivano lo stesso genere. Da queste gare si affinava la tecnica di missaggio - cutting, phasing, back-spinning scratching - che consisteva nei trucchi spettacolari per attirare il maggior numero di ballerini possibili. Questo processo competitivo portò ad una moltiplicazione di dj e all'inevitabile successo commerciale che arrivò nel 1980 quando Sylvia e Joe Robertson incisero il brano *Rappers Delight*, basato sul campionamento di Good Times dei Chic e, a seguire, con i Run Dmc che di fatto stabilirono lo standard hip-hop dei tardi anni ottanta, assieme ai bianchi Beastie Boys. Per concludere, vanno citati doverosamente i Public Enemy che inaugurarono il filone politico dell'hip-hop; accompagnati da una sorta di polizia privata, fomentarono disordini paragonabili al rock del movement degli anni sessanta assurgendo a portavoce delle nevrosi e dei disagi dei neri delle metropoli.

Il rap e la sua cultura nera, l'hip hop, sono in definitiva tante cose: un'iconografia visiva fatta di espressioni del viso arrabbiate (cool) corredata da un abbigliamento specifico - collanoni scarpe da ginnastica adidas bombers etc.. - e uno stile di ballo altamente competitivo; un linguaggio verbale, che esprime opposizione alle istituzioni e identificazione in una comunità specifica (il ghetto) ed, infine, uno stile

di vita basato sull'utilizzo creativo delle risorse limitate di cui i neri sono maestri da sempre in campo musicale.

Grazie alla sua forte connotazione di “sangue”, L'*hip hop* - lo stile di vita che aveva per soggetto il cosiddetto *b-boy* - sopravviveva e metteva radici nel contesto metropolitano occidentale adottandone la cultura multimediale (con i suoi rapidissimi e continui collage di frammenti musicali e visivi), consentendo anche ai suoi protagonisti di potere espandere questo linguaggio dilatandolo in tutte le direzioni. Prendendo a prestito campioni di brani altrui si potevano generare infinite combinazioni di generi - il cosiddetto *cross-over* -, mentre attraverso il “rappare”, sopra una base, si poteva cantare qualsiasi cosa, dal romanticismo di una certa borghesia nera con ansia da integrazione (quello che in America è il soul dei Boy2man), all'invettiva contro la società americana (Public Enemy di Chuck D), espressione di tanti neri dimenticati che erano morti nei ghetti di New York. Al contrario del mode intellettuali snob di Manhattan (la No Wave e la minimal wave) che cercavano di decostruire senza però ricreare, l'*hip hop* era musica fatta da neri per i neri che, grazie alla sua immediatezza e ballabilità, ricostruiva uno spirito comunitario urbano distogliendo i giovani dalla violenza e dalla droga. La sua influenza arriva fino ai giorni nostri.

Capitolo 6 - Gli anni novanta

6.1 La Vita giovanile e il Capitale

L'ultima decade appena trascorsa ha lasciato un profondo disorientamento in tutti coloro che riponevano nella musica le proprie speranze di identificazione extrafamiliare. Gli anni ottanta lasciavano in eredità la resa di uno specifico modo di aggregarsi tra coetanei –la generazione –a favore di una progressiva decontestualizzazione dei tessuti sociali legati alla musica e quindi al Capitale (al mercato). Il processo non è avvenuto bruscamente ma ha subito una forte accelerazione, con ogni probabilità, per merito della generazione punk. La filosofia fai da te delle sottoculture in questione, se, da una parte, ha scardinato l'ultima barriera che vedeva la musica come privilegio riservato a pochi, dall'altra, ha inevitabilmente aperto la strada a migliaia di musicisti, aumentando la frammentazione della produzione musicale. Il fai da te ha influenzato tutta la produzione musicale degli anni ottanta, che possiamo vedere ora come una fase transitoria che ha portato la musica giovanile dalla contestualizzazione alla decontestualizzazione, cioè, da un certo modo di fare musica per gruppi di giovani specifici, a un tipo di prodotto per un singolo soggetto preso a sé. Nella decade sembrava ancora possibile infatti una convivenza tra una musica fatta da chiunque e il mercato di massa. Il synthpop infatti, sebbene rifuggisse la “strada” con un'immagine spesso futuristica, ricalcava comunque l'idea che tutti con un sintetizzatore potevano fare della buona musica, un assioma di base esattamente opposto a quello del rock progressivo.

Negli anni novanta il mercato si è ristretto nuovamente a poche star e quel

futurismo da ingenuo e chic, si è fatto realtà, capovolgendo il concetto di musica per tutti dell'ultima rivoluzione rock. La produzione discografica, nel frattempo, grazie anche ai videoclip miliardari di Michael Jackson, è diventata assai più costosa rispetto al passato. Le spese di lancio degli artisti richiedono oggi investimenti assai consistenti in settori svariati dell'industria dell'intrattenimento (cinematografia, moda etc.). Dalla multimedialità fatta "in proprio" degli show underground si è passati a quella ipertecnologica dell'era del digitale, che coinvolge svariati gruppi di persone riuniti in contesti aziendali sovranazionali. Prendiamo il fattore abbigliamento: la fusione del mondo "fashion" degli stilisti è pienamente integrato con quello della musica di massa. Il legame era più o meno latente dal settantasei [188] ma ora si parla di un vero e proprio dogma multimediale. Nessun dubbio che fin dai lontani anni sessanta c'erano i curatori dell'immagine per le pop star; per i Beatles ci fu Brian Epstein (il più famoso) ma il manager non era di certo parte di una multinazionale! Oggi dietro le quinte delle pop-star ci sono un team (una task force) di manager, tecnici del suono, produttori, registi, tecnici informatici, stilisti tutti facenti capo a multi-nazionali discografiche, della moda e della cinematografia, dipendenti dagli indici di Wall Street (in un processo maturato negli anni ma culminato nei novanta). Che David Bowie, anticipatore di mode e tendenze fin dagli anni settanta, abbia fatto quotare alcuni dei suoi dischi in borsa, è un segno evidente dei tempi che cambiano.

Il travestimento "alla buona" delle star synthpop ha preparato quindi il pubblico alla decontestualizzazione dell'artista che ora è attorniato da un contesto virtuale audiovisivo altamente curato e credibile. Il futuro è dunque ora e non più il mondo parallelo dei videoclip di Michael Jackson o delle star di synthpop. I divi musicali devono essere adatti al potente processo capitalistico del Villaggio Globale, devono cioè adattarsi ad un tessuto virtuale che è realistico e auspicabile e non più simulato per un godimento evasivo. La musica soul nera, che fa da padrona nelle *charts* americane, ne è un esempio, ma anche i nuovi teen idols vanno in questa direzione. In una parola gli artisti sono degli apolidi, degli ologrammi che devono poter fare contenti tutti in contesti radicalmente differenti perché il futuro è questo: ora e per tutti.

La musica di consumo *mainstream* - quella di massa - è dunque paragonabile ad un flusso digitale di suoni e di capitali finanziari che si materializza nei musicisti dei videomusicali, virtualizzati da una produzione sovranazionale che ne 'sintetizza' digitalmente l'immagine e la musica. Si potrebbe azzardare una proporzione: la canzonetta beat sta al capitale mercantile, come la canzone soul-britpop sta al capitale finanziario ed è ad esso funzionale. In parole più semplici, se la canzone beat aveva per soggetto i giovani adolescenti, che s'identificavano in una generazione, creando anche la loro musica, la canzone commerciale d'oggi ha per soggetto un singolo giovane passivo, incapace di agire in termini collettivi; un singolo giovane che si nutre di digitale (CD, DVD, MINIDISC etc.) nel villaggio globale planetario.

In definitiva, il processo sociale di fruizione musicale, che in passato aggregava giovani con risultati anche imbarazzanti –Woodstock –non riesce più a formare neanche una piccola comunità ben definita sul territorio, come lo erano stati i Dark contrapposti ai Metallari fino a pochi anni fa. Se esistono aggregazioni oggi, esse

possiedono dinamiche di inclusione/esclusione estremamente labili e perciò non accomunabili ad uno spirito di gruppo. Le forme d'aggregazione giovanili ci sono ancora, ma non fanno più capo ad un'idea di comunità musicale identificabile sul territorio; lo stare insieme, insomma, è divenuto, anche qui, più un flusso che un realtà catalogabile. Internet è il caso più eclatante. Attraverso le Chat, e i programmi quali Napster, i giovani si incrociano per poi prendere strade diverse, si aggregano per interessi momentanei e per finalità decise di volta in volta. L'anonimato della rete garantisce, inoltre, a tutti di poter cambiare "pelle" più facilmente, quindi, di non dover necessariamente rimanere legati ad un gruppo stanziato in un territorio.

Le etichette indipendenti hanno intuito perfettamente la nuova funzione della fruizione giovanile. Grazie ai canali di internet, le case discografiche si sono decuplicate, innondando il mercato con migliaia di prodotti musicali "invisibili" alle masse. Di conseguenza, il mercato occidentale della musica vede oggi numerosi nuovi artisti underground, cioè migliaia di fantasmi senza volto, dediti a migliaia di generi musicali in una realtà sommersa estremamente complessa e impossibile da cogliere nella sua interezza. Il fai da te si è ritorto contro i suoi stessi promulgatori.

La musica oggi è dunque fluttuazione e ciò vuole dire che i suoi canali di circolazione sono sempre meno quelli tradizionali –il negozio di dischi –e sempre di più quelli digitali –la comunicazione a banda larga satellitare -. Gli anni novanta hanno visto come protagonisti dei perfetti sconosciuti alle masse: gli anonimi studenti universitari americani e anglosassoni. Ragazzi sempre più comuni che si perdono nella vita universitaria che costituisce (specie in USA) il loro mondo parallelo, dove coltivare molteplici interessi e influenze artistiche. Ragazzi che tramite Napster hanno potuto ottenere conoscenze enciclopediche della storia del rock liberando la loro musica dagli stereotipi del rock ma, nello stesso tempo, non riescono ad appassionare le orecchie dei propri fruitori musicali disorientati dall'incapacità di cogliere, nei tessuti sociali, alcuna differenza di valore, che li identifichi con quello che stanno ascoltando.

6.2 La generazione X

Se i giovani anni novanta, la generazione X, sono invisibili agli occhi catalogatori degli studiosi, ciò che assolutamente non fugge sono i dati statistici riguardanti l'ambiente socio-economico che circondano il nostro soggetto sociale; le prospettive di lavoro, la stabilità della famiglia, la violenza urbana, sono evidenze da cui bisogna partire per sviluppare l'analisi su di un piano empirico. Se nel capitolo precedente abbiamo sottolineato il fattore squisitamente sociale - i flussi musicali, sociali e finanziari - arrivando alla conclusione che una categorizzazione giovanile risulta sempre più infruttuosa, ora è necessario considerare la questione in termini più pragmatici. Il fine di questo paragrafo è di individuare le differenze odierne e le linee di sviluppo future di due Paesi - l'America e L'Inghilterra - che hanno avuto molteplici contatti reciproci ma anche sostanziali differenze che durante questo quarantennio di musica popolare si sono radicalizzate. Fermo restando che gli unici comuni denominatori sono una situazione economica altamente frustrante per i giovani di tutto l'occidente avanzato e la sempre maggiore frammentazione degli stili musicali; le modalità di reazione a questi dati di fatto hanno prodotto orizzonti

musicali e sociali differenti.

Mentre nella generazione X americana domina un atteggiamento disilluso e rassegnato, in quella inglese ne troviamo uno di tipo evasivo. Se i giovani anni novanta americani si sono orientati verso un rock della disillusione, come sottolineato da David P. Szatmary, quelli Europei hanno preferito evadere dai loro problemi rinchiudendosi in discoteca.

In base a quanto è emerso della ricostruzione storica condotta fino a questo punto, non dovrebbe esserci nessuna sorpresa: infatti, più volte è stato detto che la condizione alienante delle metropoli americane è ben maggiore rispetto al vecchio continente, e soprattutto, mentre la realtà musicale oltre oceano è il campus (quindi studentesca), in Europa, è la classe lavoratrice - operai ed impiegati - a fruire maggiormente di questo universo sonoro.

In America i disagi sociali giovanili sono sempre stati più acuti rispetto all'Europa ed inoltre la parabola del sessantotto ha avuto una gravidanza maggiore nei primi, tanto da portare con sé risvolti e contraddizioni non più completamente sanate dalla società. Riguardo a quest'ultimo punto è bene sottolineare che i sociologi americani sono soliti parlare dei Baby Boomers come una generazione specifica, non solo perché l'insieme dei nati fra il 1943 e il 1960 ha toccato punte record, ma soprattutto perché questa generazione è stata partecipe di una rivoluzione giovanile e l'ha sepolta per dedicarsi alla carriera, mantenendo tuttavia quel carattere di "contingenza sessuale" che ha portato poi al boom dei divorzi negli anni settanta. È su questo punto che si riallaccia direttamente la generazione dei Baby Busters ovvero, dei loro figli, che si sono ritrovati ad avere famiglie spezzate oltre ad una realtà completamente diversa da quella dei loro genitori.

Alla stabilità familiare di cui godevano i Baby Boomers si è sostituita la precarietà per la generazione X. Se nel 1970 la percentuale di famiglie con un solo genitore che avevano figli a carico era dell'11% del totale, nel 1992 la percentuale è salita al 26%. Questa situazione turbolenta ha causato frustrazione, dolore e paura negli adolescenti americani *"So che i miei genitori non vanno d'accordo... sogno che ritornino insieme ma più divento vecchia e più mi accorgo che questo non succederà. Mi domando se finirò come i miei genitori"*, confida una teenager americana sintetizzando il pensiero di molti. *"Ho investito la mia vita pensando di avere una famiglia perfetta facendo credere ai miei amici di avere una famiglia perfetta"*, dichiara Nina Gordon del gruppo Veruca Salt *"uno smisurato e miserabile divorzio ha riscritto la mia intera vita"*. *"Il fatto è che la maggior parte di noi viene da famiglie spezzate"* aggiunge Jesse Malin dei D Generation. *"abbiamo dentro questa cosa autodistruttiva, vorremmo dare un calcio e sciogliere la band. Ma lo facciamo anche con un sacco di relazioni, ragazze, con tutti, perché questa è il nostro marchio da quando avevamo sette anni; vedere la gente che si separava"*.

Ai divorzi, inoltre, sommiamo gli abusi. Nel 1991 il comitato nazionale della prevenzione dell'abuso infantile ha reso noto che 2.7 milioni di bambini, circa il 4% di tutti i ragazzi sotto i 18 anni, avevano subito abusi sessuali. In buona sostanza, nelle parole di Elizabeth Wurzel, autrice di *Prozac Nation: Young and Depressed in America*, il fatto che le incertezze partano dalla primissima infanzia ed aumentino con il crescere dei ragazzi sono sempre più la fonte di insania mentale e il fatto che

manchi un “riparo dalla tempesta” è causa anche di reazioni violente.

Nel 1990 più del 4% degli studenti delle High School americane portavano un arma con sé. Nella città di Seattle il 6% degli studenti ha confessato di portare a scuola una pistola. Negli Stati Uniti, durante il 1987, circa 1500 ragazzi, dai 10 ai 19 anni, sono morti per ferite da arma da fuoco, solitamente inflitta da un coetaneo. Due anni dopo il numero sale a 2200. Molti ragazzi armati si sono uniti in gangs - bande urbane - in tutto il territorio. Nel 1985 45000 ragazzi di Los Angeles avevano formato circa 450 gangs, un incremento del 25% rispetto a cinque anni prima. Nel 1992 il numero di queste aggregazioni sale a 1000. Altri dati statistici importanti sono quelli riguardanti i suicidi tra gli adolescenti: nel 1990 la percentuale nella fascia dagli 11 ai 15 anni è aumentata del 11.7% rispetto all'anno precedente; il più grande incremento di tutti i tempi.

Il contesto della generazione X americana, come è ben evidenziato da questi dati, è ben diverso da quello europeo, ed inoltre anche il contrasto generazionale con la generazione precedente risulta differente e più marcato rispetto a quello Europeo.

Se la generazione dei baby boomers - i genitori - era cresciuta con il massimo delle aspettative nel pieno del boom economico, la generazione X, invece, cresce nel pieno della recessione e con il minimo delle speranze.

il grosso della cultura baby boomers di oggi è ispirato alla filosofia del new-traditionalism, ovvero un ritorno ai valori tradizionali ma salvaguardando le conquiste sociali, economiche e tecnologiche che sono state rese possibili rinnegando quei valori” [189]

I baby busters, dal canto loro, vivono questa realtà con disprezzo in quanto vedono che la vita che i loro genitori stanno costruendo per loro è sempre peggiore, sempre più violenta e dove occorre sempre più lavoro per ottenere le stesse cose. Il riflesso pratico è che nei bilanci familiari i debiti superano gli averi e pertanto loro - i figli - passeranno la vita a ripagare quei debiti. In buona sostanza, questa generazione si sente soprattutto sola ed incapace a cambiare le cose, disgustata da un mondo dominato dai divorzi, dall'aids, dalle armi, dalla disoccupazione, dall'ipocrisia. Richard Linklater ha riassunto l'atteggiamento dei baby busters con il termine “*aggressive nonparticipation*”, che ben rende l'idea dello stato attuale delle cose.

Altra particolarità della vita giovanile americana è il campus dei college, che è diventato ora più che mai, una piccola società. In questa realtà, separata geograficamente dal resto della società, esiste una organizzazione burocratica che consta di uffici postali, una sua polizia e molteplici attività sociali oltre a quelle scolastiche. Gli studenti che vivono nei campus creano una loro vita parallela a quella della società civile basandola sul cinismo e sempre più spesso sulla violenza. Quello che per la generazione dei baby boom era un'isola di tranquillità ora è sempre più un luogo di vacanza dove la moralità è temporaneamente sospesa. Gran parte degli studenti sono figli dell'alta borghesia, relativamente colti e educati, sottolinea Piero Scaruffi, ciò nonostante, nei college si comportano spesso come gangster dei bassifondi. Mediamente ogni college registra tre casi di violenza all'anno, 430 furti,

innumerevoli casi di ubriachezza molesta, uno studente su tre è vittima di qualche crimine, una ragazza su sette è vittima di un tentativo di violenza carnale. Alla prestigiosa Università di Stanford nel 1988 il 29% delle studentesse si dichiarò vittima di violenza sessuale. La reazione ha generato, non una contro cultura generazionale ma un'aggregazione che si può definire di genere - come era successo per i neri degli slums -, un singolare movimento che si è sviluppato soltanto in America: le *rrriot girrls*. Le ragazze arrabbiate sono nate nell'estate del 1991, quando in migliaia invasero Olympia - presso Seattle - al grido di "Revolution Girl Style Now!". Molte di queste ragazze sono state vittime di abusi sessuali -incesti, stupri - e hanno un'età al di sotto dei vent'anni. Non hanno nessun rapporto con le femministe, anzi, le ridicolizzano, non sono contro il sesso. Il loro dogma è di aiutarsi l'un l'altra, attraverso la confessione aperta degli abusi e delle pene subite per dare un segnale forte a tutte coloro che sono in difficoltà di questo tipo. Lo scopo quindi è far venire meno il bisogno di protezione maschile da parte delle più "deboli".

Le *rrriot girrls* scelgono un abbigliamento che mescola elementi da ragazza per bene con altri derivati dalla cultura punk, perciò possono indossare gonnellini bianchi accompagnati da anfibi di cuoio, rossetto sexy e un fermaglio alle narici etc., è comune anche portare, incise o dipinte sulle vesti, parole come "RAPE" o "INCEST" una sorta di auto-marchio dei soprusi subiti. Un tipico esempio all'acqua di rose di questo look e di questo mondo lo ritroviamo nel cartone animato trasmesso da MTV "Daria". In questa serie è chiaro l'insieme delle caratterizzazioni dei giovani degli anni novanta e dei loro genitori e il tutto è orientato verso una speculazione sarcastica e cinica tipica della generazione x. Soltanto la protagonista -Daria - ha l'obiettività di fare della critica sociale mentre il resto dei suoi coetanei sembrano immersi in un clima di lobotomizzazione generale. Tuttavia anche l'eroina mostra il fianco subendo il fascino di un inconcludente ragazzo di una band di Grunge, lo stereotipo "alternativo" di quel tipo di omologazione che la circonda.

Le riot girrls mettono in discussione i dogmi del femminismo dunque, compresi quelli del post-femminismo, non vogliono dignità ma soltanto indipendenza sessuale, scelgono una contraddittoria monogamia. Ad una marcia a favore dell'aborto hanno scandalizzato le femministe mettendosi a strillare come delle invase e facendo baccano con tutti gli oggetti a loro disposizione. Inoltre, per farsi sentire in modo più conciso, hanno organizzato delle fanzine su scala nazionale, utilizzando i canali di controinformazione usati dai punk. Questi "opuscoli informativi" si contrappongono in maniera netta e senza mezzi termini alle convenzionali riviste per adolescenti femminili e sono in sostanza delle "lavagne" su cui le ragazze sono libere di scrivere ciò che ritengono importante. Come sottolinea Piero Scaruffi, questo modo di organizzare le fanzine ricorda da vicino quello usato nei bagni di molti college americani, sulle cui pareti le ragazze scrivono i nomi dei compagni che le hanno violentate, in modo che tutte lo sappiano. È uno spazio segreto, limitato alle sole ragazze, che gli uomini non possono penetrare. Come per ogni movimento giovanile anche le *riot girrls* hanno formato dei gruppi, ovviamente di sole ragazze; il genere è stato etichettato come Foxcore ed è dilagato in tutt'America. La principale leader è Courtney Love del gruppo Hole ma possiamo affermare che sono state le Babes In Toyland ad aprire la strada.

Più dati si acquisiscono sul contesto americano e più le differenze si accentuano con il Regno Unito (e di conseguenza con l'Italia che assorbe gran parte delle tendenze

giovanilistiche dall'isola). Nel contesto anglosassone non è possibile parlare di Baby Boomer in senso allargato, come si è proceduto per il contesto americano. È ben vero che il boom di nascite ha riguardato anche l'Inghilterra, però, è anche vero che il carattere secolarizzato della società anglosassone ha posto un freno considerevole allo sviluppo di una vera generazione post-bellica (Baby-Boomers appunto). Il sessantotto inglese è stato più debole anche di quello Francese, tanto che il '77 è stato accolto con lo stesso scandalo pubblico e con la conseguente preoccupazione di vedere in ogni nuova moda giovanile sempre nuove conferme al declino definitivo della “vecchia” Bretagna. Dal canto suo, la “*british youth*”, ha affrontato, durante gli anni ottanta e novanta, condizioni economiche anche peggiori rispetto agli USA.

L'insieme di questi elementi ha portato i ragazzi inglesi, come ho già accennato prima, a preferire la pista da ballo per sfuggire ai problemi, spesso con l'aiuto di sorrisi artificiali indotti da pastiglie di estasi [\[190\]](#). Se si osserva la produzione discografica anglosassone, si vedrà che la maggior parte dell'output musicale è occupato da dischi orientati alle piste da ballo o comunque ballabili. Non ci sono grosse sorprese: gli adolescenti inglesi hanno una lunga tradizione di Clubs alle spalle e lo spazio, concesso alla cultura Mod, è stato pensato proprio per approfondire quello specifico modo di organizzare il fine settimana, che, di fatto, è rimasto come coscienza sottoculturale durante tutti questi anni. Prima dei mods, del resto, c'erano i club di Trad Jazz frequentati da adulti alcolizzati e, dopo di loro, si sono susseguiti i seguaci della Northern Soul e della disco music negli anni '70, dei New Romantics negli anni '80 e, negli anni '90, del Balearic Sound (importato dall'isola di Ibiza verso il 1986).

6.3.1 Centro e periferia

Lungo tutti gli anni novanta si è diffusa in tutto l'occidente la mescolanza disordinata di generi musicali più radicale di tutta la storia del rock, eppure, in pochi se ne sono accorti.

Fino a poco tempo fa le tendenze della musica giovanile erano indiscutibilmente pilotate dalle grandi metropoli del rock: Londra, New York, S. Francisco, Los Angeles. Il quadrilatero della musica giovanile costituiva un universo simbolico estremamente convincente per le speranze di migliaia di giovani occidentali. Un *centro*, fino a poco tempo fa, voleva dire una meta auspicabile, e un grande centro –metropoli – un “mito” che portava con sé esaltazione e paura. Si pensi per esempio alla cinematografia di F. Fellini, in particolare *La dolce vita* e *Roma*. La nostra capitale è rappresentata in tutta la sua forza simbolica. Roma è opulenta, crudele, magica, surreale, pantagruelica, caotica, in poche parole, essa vive, è un grande pesce vorace che inghiotte tutto e tutti, cresce i suoi cittadini per poi corromperli e dissolverli nel proprio ventre.

Dal dopoguerra, fino a circa gli anni ottanta –quelli della Milano da bere e della Londra dei cocktail bar –, il centro imponeva i propri gusti su tutto il territorio urbano e rurale. Il centro, catalizzava, nel bene e nel male, le energie sociali e queste si tramutavano poi in beni e cultura. Il centro si identificava con la stessa idea di moderno; in definitiva, era il futuro al presente garantito attraverso una serie di assunti ideologici.

Uno di questi fu il funzionalismo architettonico, forse il mezzo più convincente a questo scopo. La città doveva essere per tutti, ed un'organizzazione razionale del tessuto urbano poteva garantirlo attraverso costruzioni imponenti, contenenti varie metrature di appartamenti (una vista sulla costruzione di questa realtà l'abbiamo all'inizio del film *La dolce vita*). Riducendo lo spazio abitativo, ed organizzandolo in altezza, si restringevano i costi e, nel contempo, si garantiva a molti di essere vicini al posto di lavoro, grazie anche a strade e quartieri funzionalmente organizzati. Questa nuova architettura urbana avrebbe garantito l'anonimato e, di conseguenza, l'emancipazione dei cittadini dai giochi della comunità di paese. A parere dei funzionalisti ognuno avrebbe così potuto scegliere un proprio modo di essere.

La provincia rurale, in un tale gioco di forze, era relegata senza scampo alla subordinazione. Per chi non era dentro il *moderno* non rimaneva altro che il rimpianto del passato. Ciò che non rientrava nell'idea centrista era succube di questo assetto sociale, incapace quindi di opporre con forza una sua identità. Tuttavia, lungo gli anni ottanta, grazie ad un mutato clima socio-tecnologico, la periferia –la piccola provincia, i sobborghi – si è presa delle grosse rivincite. La decade ha visto, numerose risorse umane e aziendali spostarsi fuori delle grandi metropoli e il formarsi di reti commerciali fortemente competitive (il nostro nordest) estranee all'urbano. Alla fine, anche la musica si è fatta sentire prepotentemente da contesti non riconoscibili alle quattro metropoli del rock.

Il campus americani hanno maturato scuole musicali autoctone in tutti gli Stati Uniti, ma anche le vecchie città industriali britanniche –Manchester, Birmingham –manifestano forte vivacità in tal senso. In passato se un fenomeno musicale nasceva in periferia subito veniva catturato dal centro che ne fiutava la fruibilità. Londra una volta intuì l'appeal del nascente beat lo aveva estirpato da Liverpool per farne una moda metropolitana, ma comunque, allora, erano gli stessi artisti i primi a sentire il bisogno di cercare fama e gloria al centro.

È questa mentalità oggi che sta cambiando. La crisi del mito della città –del funzionalismo –e la rivoluzione tecnologica –il digitale –hanno scardianto le asimmetrie che si erano consolidate in due secoli di storia. La rete emerge come potente strategia globale. Non più asimmetrie centro/periferia, dove ci sono pochi centri e migliaia di periferie, piuttosto maglie fitte di relazioni che si materializzano in una moltitudine di nodi più o meno durevoli. Oggi i giovani musicisti rock hanno mentalizzato la rete, fanno musica con idee apprese da nodi variegati non devono più ascoltare necessariamente Londra per apprendere l'ultimo grido in fatto di trend sonori. Questa è senz'altro una rivoluzione, accelerata da internet e della digitalizzazione, tuttavia, oggi qualcosa viene a mancare.

Non ci sono più i mitici *Cunard Yanks* di Liverpool a diffondere i vinili del mitico rock 'n'roll, c'è la rete tecnologia di internet che porta il materiale direttamente a casa, e senza tante “chicacchiere”! L'idea centrista, a differenza della rete, alimentava dunque dinamiche di inclusione ed esclusione che sono alla base del mito rock. Tutti coloro che, nel passato, entravano in possesso di materiale sonoro appartenente al centro era come se automaticamente si sentissero promossi, elevati di rango. Avevano per le mani qualcosa che li aveva inclusi in qualche modo nel posto dove “girano le cose che contano”. Non era solo la musica in sé ma anche quel esserci

dentro che influiva, che produceva quell'euforia incontrollabile e quel bisogno di mantenere il segreto. Quando il r'n'r arrivò a Liverpool non tutti avevano avuto la possibilità di essere iniziati, spettava ai detentori della conoscenza ponderare chi meritava di ascoltare e chi non avrebbe mai capito. Pur modificandosi alcuni elementi, la distinzione centro/periferia si replicava.

Con la mentalità a rete queste dinamiche sono entrate in prescrizione. In sostanza, la nuova ideologia ha smontato il mito e ha permesso di far arrivare la musica più direttamente. Le relazioni sociali sulla musica sono state disincentivate, la conoscenza si è diffusa e liberamente senza che nessuno mantenga più segreti (il successo di Blair Witch project). Il costo da pagare per tutti è però la quantità. Fino a che c'era il centro a sfornare i prodotti si poteva ancora contare le mode le influenze, i gruppi. Si potevano fare le classifiche, le catalogazioni e i libri su questi argomenti; ora, che sono migliaia i nodi che smerciano musica (e vi è simmetria tra di essi) la complessità diventa umanamente impossibile da gestire. La musica passa sempre meno attraverso il filtro del sociale - questo è anche un bene per il singolo - ma ne arriva troppa e l'ascolto si fa distratto ed annoiato.

6.3.2 Il digitale

L'avvento del digitale ha rimodellato e ridefinito la progettualità stessa del fare musica, come accade con il passaggio dal 78 al 45 giri e al long playing e con la diffusione della stereofonia. Impossibile ipotizzare un paesaggio sonoro delle grandi orchestre al free, vi bebop, prima del long playing. Difficile immaginare i Pink Floyd in mono [\[191\]](#)

Il digitale è il compact disc, che negli anni novanta ha completamente sostituito il vinile, ma è anche internet, che ha permesso - attraverso gli Mp3 - la circolazione mondiale di qualsiasi output musicale: dal rumore improponibile al capolavoro "invisibile". Il digitale ha permesso l'abbattimento dei costi, che per i musicisti vuole dire incidere più facilmente e fare circolare il proprio materiale velocemente e senza tanti passaggi di mano [\[192\]](#) ; mentre per chiunque voglia ascoltare musica significa riuscire, in modo relativamente facile, ad entrare in possesso dei materiali più disparati del passato e del presente.

Un diciottenne che suona la musica dei suoi tempi, ad esempio un classico punk di fine anni ottanta, si è trovato all'improvviso in mano dei dischi di cui al più aveva sentito parlare in termini mitologici. Perle perdute degli anni sessanta e settanta gli si parano davanti, a volte anche a prezzo invitante. Le ascolta, scopre dimensioni aliene se né fa influenzare. Catapultato in un mondo sconosciuto magari dal Krautrock inizia inevitabilmente a suonare in modo diverso [\[193\]](#) .

Così, se da un lato, tutti potenzialmente possiamo farci conoscere come musicisti indipendenti, nello stesso momento, possiamo accedere alle opere di musicisti del passato anche i più introvabili, consapevoli anche di una maggiore libertà dalle mode

del momento delle metropoli del rock.

Il problema della quantità diventa estremamente complesso. Si pensi che il Compact disc ha una capienza doppia rispetto ad un vinile, per cui metà degli album odierni solo dieci anni fa sarebbero stati doppi. Anzi, non sarebbero diventati doppi e ciò avrebbe modificato le strategie dei musicisti e frustrato le loro ambizioni!

...siccome con pochissimi soldi oggi si può stampare un CD, chiunque si scopra fregole di artista può giocare le sue carte, molto più di quanto non accadesse prima. Ovvio conseguenza di questa inedita situazione è la saturazione del mercato con prodotti mediocri, inutili, fuorvianti. Conseguenza della conseguenza, l'estrema difficoltà a seguire tutte le uscite, anche da parte degli osservatori più scrupolosi, che per quanto si sforzino di restare aggiornati in realtà rimangono ancorati solamente alle etichette distribuite nel loro Paese, piccola parte di un tutto più complesso [194]

Migliaia di distributori –le etichette indipendenti – hanno la possibilità di proporre i propri pupilli a tutto il mondo mentre i profitti dei classici centri di produzione calano. L'ottica fai da te del punk raggiunge l'apoteosi proprio con la tecnologia e il capitale, mentre l'anarchia, propugnata da Johnny Rotten (Ex. Sex Pistols), si rivela quella digitale di internet che si ribalta contro l'epicentro urban-metropolitano della musica giovanile, contro tutti i suoi status “maledetti”.

6.4 Il problema della relazione sociale basata sulla musica

Il fenomeno grunge può ben rappresentare l'ultimo tentativo di proporre sulla scena musicale degli idoli che richiamassero l'idea perduta di una generazione che canta a se stessa. Nel genere i giornalisti notarono subito una somiglianza con l'Hard Rock [195], mentre, per quanto riguarda le melodie, fu riscontrata una certa somiglianza con Neil Young. Come da manuale dei processi rock, anche l'industria discografica fiutò il lucro che poteva scaturire da questa nuova scena musicale. Le caratteristiche c'erano tutte: un nuovo centro musicale, ovvero, una metropoli emergente - Seattle - votata, all'inizio della decade, come città più vivibile d'America - che poteva fungere da nuovo serbatoio giovanile alternativo alla oramai vetuste San Francisco e New York. Un nuovo genere - che poi nuovo non era, ma si prestava al facile etichettamento - con tutti i pro commerciali che questo garantiva (abbigliamento grunge, spille grunge, copertine di dischi grunge, cappelli grunge, capelli alla grunge ecc...). Un'iconografia estetica dei gruppi forgiata su di un'immagine maschia di facile presa sugli adolescenti e i post-metallari. Bastava solo individuare un gruppo di punta e possibilmente anche un martire...

L'industria discografica - una major, la Geffen - scelse i *Nirvana* strappandoli alla indipendente SubPop e, nel 1992, il secondo album di questo trio vendeva milioni di copie con *Nevermind*. Un po'per caso e un po'per ironia della sorte nel 1994 il leader del gruppo si tolse la vita con un colpo di fucile e, di lì a poco, quella che era sembrata a molti una nuova mecca giovanile - Seattle - e sonora - il Grunge - si rivelava soltanto una bolla di sapone con tutte le nostalgie del caso. È la solita truffa del rock 'n'roll alla Malcom McLaren o un corso e ricorso della storia? Simon Reynolds, proprio nel 1994, individuò in un manipolo di gruppi tutti inglesi - Disco

Inferno, Seefeel, Insides, Stereolab, Pram, Scorn, Skull, Lull, Bark Psychosis - una nuova possibile etichetta per evidenziare al mondo un nuovo fenomeno, ovvero, un nuovo ricorso della storia. Il critico, nonché musicologo, coniò con *Post-rock* la nuova realtà giovanile, individuandone anche le fonti musicali.

Il post rock trae ispirazione e impeto da una complessa combinazione di ispirazioni. Alcune di queste derivano dalla stessa tradizione - una serie di momenti della storia che hanno visto intellettuali e scapigliati prendere in prestito elementi del rock per fini che rock non erano (pensate alla musica dei tardi Sessanta, basata sulle chitarre, di Velvet Underground e Pink Floyd e alla discendenza che ne è derivata e comprende i gruppi della no wave newyorchese così come Joy Division, Cocteau Twins, Jesus and the mary chain, My bloody valentine e a.r. Kane; oppure al cosiddetto krautrock di Can, Faust, Neu, Cluster e Ash Ra Tempel; o ancora all'avanguardia post punk, a cavallo fra Settanta Ottanta, di Pil, 23 skidoo, Cabaret Voltaire e Pop Group). Altri impulsi vengono invece da territori esterni al rock: Eno, ovviamente, ma anche il minimalismo a base di bordoni di Terry Riley e LaMonte Young, la musica concreta a quella elettroacustica, il dub e generi moderni basati sui campionamenti come hip hop e techno... .. Per molti gruppi post rock, l'idea dei Sonic Youth di "reinventare la chitarra" significa in realtà eliminare il rock della musica con le chitarre; in alcuni casi il passo successivo è eliminare le chitarre [\[196\]](#)

Questo scritto è di per sé emblematico. La "nuova" musica è la sintesi di esperienze musicali minori del panorama discografico che, a loro volta, si suddividono in zone geografiche (dalla Germania all'America passando per l'Inghilterra), periodi storici (dai tardi sessanta alla fine degli ottanta, in altre parole, tutta la musica contemporanea dal dopoguerra in poi) e generi radicalmente differenti (dal dark-punk all'avanguardia passando per l'elettronica).

Già aver definito un qualcosa non per quella che è, rappresenta un indicatore valido della problematicità della comunicazione musicale. Siamo nel dopo rock ma questo non vuole dire che stiamo vivendo un qualcosa di definito in termini sociali. Quando negli anni sessanta si parlava di rock c'era poco spazio per non intendersi. Il rock rappresentava qualcosa sia per chi lo ascoltava sia per chi lo odiava, ora la situazione è capovolta.

Notes

[[Note 1](#)] Piero Scaruffi, *Storia del rock vol 1*, p. 24

[[Note 2](#)] Trad. It. da David P. Szatmary, *Rocking in time*, p. 2

[[Note 3](#)] Più sistematicamente le caratteristiche della musica nera erano: 1. La libertà formale di intonazioni e di passaggi da una nota all'altra e la varietà di registri (sconosciuta ai bianchi). 2. Il canto come fenomeno collettivo, improvvisato e spontaneo, dove ognuno mantiene la sintonia con gli altri senza l'ausilio di alcun strumento a parte il battito delle mani. 3. Il ruolo del leader che gestisce il call and response (chiamata e risposta).

[[Note 4](#)] Nell'affermare tutto ciò, non bisogna trascurare che l'idea di una società multietnica e tollerante è il bagaglio culturale della *modernità*, una filiazione diretta della rivoluzione francese, in parole semplici, un fatto storico recente. Una società tradizionale, come lo era la nostra fino a non molto tempo fa, dominata ancora dalle caste, dal sangue blu, è la stessa ideologia dominante a consentire lo sfruttamento dell'uomo sull'uomo. Persino Oscar Wilde era coinvolto nella tratta degli schiavi!

[[Note 5](#)] David P. Szatmary, op. cit., p.2

[[Note 6](#)] Piero Scaruffi, op. cit., p. 26

[[Note 7](#)] Piero Scaruffi, op. cit., precisazione p. 8

[[Note 8](#)] Queste originariamente erano eseguite senza accompagnamento e cantate in un registro acuto e un tono distaccato, in quanto trovavano le loro influenze nella musica da ballo britannica e nei canti di chiesa calvinista.

[[Note 9](#)] Similmente alla tradizione dei neri, si sviluppa anche per i bianchi un filone di musica che si sposava con gli ideali politici per i diritti civili.

[[Note 10](#)] I vecchi musicisti folk erano soliti dire “*Il mio nome non ha nulla di straordinario, così non lo dirò neanche*”.

[[Note 11](#)] Per Ragtime intendiamo un genere derivato dalla marcia (tempo 2/4): un sincopato come il jazz ma non improvvisato. Veniva suonato dai pianisti itineranti nei saloon, i quali avevano a disposizione un repertorio che andava dalle marce fino ai brani d'opera. Furono gli editori di Tin Pan alley che diffusero i nastri per piano sotto l'etichetta ragtime.

[[Note 12](#)] Il vaudeville era una forma di spettacolo itinerante che si svolgeva nei teatri cittadini. Consisteva in uno spettacolo solitamente composto da una sequenza di esibizioni che iniziava con l'acrobata seguito da cantanti ballerini e comici. Di fatto questo spettacolo rappresentò un'evoluzione del minstrel show.

[[Note 13](#)] David P. Szatmary, op. cit., p.4

[[Note 14](#)] Si noti che: né i dischi di blues urbano né quelli di blues rurale trasponevano l'originale, ovvero, ciò che era suonato dal vivo dai musicisti agli

angoli delle strade. Nei vinili, infatti, il blues subiva delle restrizioni di tempo (canzone di tre minuti) vocali (la voce doveva essere in un registro meno nero) e, infine, di contenuti (niente riferimenti al sesso)

[[Note 15](#)] Abbiamo una struttura della canzone a 32 battute quando il 'nucleo'della canzone consiste in due cellule, ciascuna di otto battute, che si alternano tra loro con lo schema A/A/B/A o A/B/A/B (I.Chambers,op. cit.,p.12)

[[Note 16](#)] P.Scaruffi, op. cit., p. 75

[[Note 17](#)] Termine usato ironicamente dalla stampa Russa.

[[Note 18](#)] Gianpiero Carocci, *Corso di storia vol.3*, p.1357

[[Note 19](#)] Già nel 1934 Richard Whiting scrisse una canzone chiamata rock 'n'roll. il termine era noto agli shouters di blues come sinonimo di rapporto sessuale al pari di bop swing e jazz

[[Note 20](#)] P.Scaruffi, *Storia del Rock voll*, p. 103

[[Note 21](#)] P.Scaruffi, *Storia del Rock voll*,p.102

[[Note 22](#)] Iain Chambers, Op. cit., p.19

[[Note 23](#)] Marco Crispigni in AAVV *Giovani senza tempo*, p. 18

[[Note 24](#)] Michael Mitterauer, *I giovani in Europa dal medioevo ad oggi*, p. 297-298

[[Note 25](#)] Alessandro Portelli, *Elvis Presley è una tigre di carta (ma sempre una tigre)*, in AAVV *'la musica in italia'*p.66

[[Note 26](#)] Iain Chambers, Op. cit., p.20

[[Note 27](#)] La tv inglese adattò i suoi programmi a quelli americani rendendoli più dinamici. In particolare gli inglesi adottarono 'metodi americani di presentazione e di sceneggiatura, cambiando anche politica riguardo alla programmazione dei palinsesti, il che impose un nuovo modello di radiodiffusione di massa e favorì lo sviluppo dei programmi a puntate o serials (Cardiff-Scannel 1981,p.69)

[[Note 28](#)] Rifacendosi al music hall, Bernard Waites osserva che verso la fine del XIX secolo, la canzone popolare stava gradatamente assorbendo e facendo proprie le influenze americane (Waites 1981, p.45)

[[Note 29](#)] Iain Chambers, op. cit., p.9

[[Note 30](#)] David P.Szatmary, op.cit., p.100

[[Note 31](#)] La working class inglese era figlia, nelle parole di Giampiero Carocci, di quell'impetuoso processo di urbanesimo avviato dopo la crisi del 1929, che aveva costretto migliaia di contadini e operai delle provincie a trovare lavoro e sussistenza

nei grandi centri urbani. In Inghilterra le città, con oltre 100000 mila abitanti, passarono, fra il 1914 e il 1939, da 44 a 60. La concentrazione urbana fu funzione indiretta del sentimento religioso, tolse cioè, quel legame relazionale che il prete di provincia instaurava con i propri parrocchiani.

[[Note 32](#)] Iain Chambers, op. cit., p.14

[[Note 33](#)] C'erano stati ovviamente dei precedenti ma è solo con il '56 che sintomi diffusi si coagularono nella forma di r 'n'r

[[Note 34](#)] Colin MacInnes, *England Half English*, p. 14

[[Note 35](#)] Iain Chambers, op. cit., p. 23

[[Note 36](#)] La chitarra in America è da sempre uno strumento centrale in molte forme di musica popolare sia bianche che nere (I.Chambers, op. cit., p.27)

[[Note 37](#)] I vincoli morali della famiglia operaia, dominati dall'influenza della chiesa più che da un ethos borghese, erano profondamente entrati in crisi con l'emigrazione in città. Il riflesso più evidente vale solo per i ragazzi.

[[Note 38](#)] Iain Chambers, op. cit., p. 29

[[Note 39](#)] Umberto Eco, *Apocalittici e integrati*, prefazione

[[Note 40](#)] T.Jefferson *The cultural meaning of teds* in Dick Hebdige, *Sottocultura*, p. 55

[[Note 41](#)] Questo stile di ballo fu importato dall'America con il film 'Il seme della violenza'

[[Note 42](#)] Cfr Birmingham Feminist History Group 1979 in I.Chamberlain Op. cit., p. 48

[[Note 43](#)] Quest'ultimo stabilì il record mai più superato di permanenza al numero uno delle classifiche di vendita

[[Note 44](#)] Gino Castaldo, *La terra promessa. Quarant'anni di cultura rock (1954-1994)*, p.58

[[Note 45](#)] Iain Chambers, op. cit., p. 36

[[Note 46](#)] Le etichette indipendenti, nate proprio grazie al nuovo genere, avevano cominciato a lanciare artisti di musica leggera rock, battendo sul tempo centri di potere del disco,

[[Note 47](#)] Il periodo a cavallo tra i cinquanta e i sessanta era contraddistinto dalla 'nuova frontiera' di Kennedy e della fiducia nell'America che essa incarnava.

[[Note 48](#)] Trad. it. da David P. Szatmary, op. cit., p.55

[[Note 49](#)] P.Scaruffi, op. cit.,p. 126

[[Note 50](#)] Nel 1957 venne trasmessa dalla ABC americana la prima trasmissione televisiva dedicata alla musica giovanile diventando il primo veicolo per la diffusione di mode e fantasmi (P.Scaruffi, Storia del Rock Vol.1, p. 126)

[[Note 51](#)] Fonte: Gino Castaldo, *La terra promessa*, p. 94-95

[[Note 52](#)] Iain Chambers, op. cit., p. 54

[[Note 53](#)] Isle Kogler, L'anelito verso il più - musica rock, gioventù e religione, p. 60

[[Note 54](#)] Lo jug è un vaso di vetro vuoto dal quale si estrae soffiando un suono simile a quello della tuba. Lo spasm era un genere euforico nato dall'ingegno dei neri più poveri: gli strumenti erano tutti rigorosamente fatti in casa: ad esempio il Brownie Bass (basso marroncino) si otteneva facendo passare un filo dentro un tubo metallico della vasca da bagno.

[[Note 55](#)] Ovvero la "musica della gente"

[[Note 56](#)] Iain Chambers, op. cit, p. 43

[[Note 57](#)] Gino Castaldo, *La terra promessa*, p. 98

[[Note 58](#)] Dick Hebdige, op. cit., p.55

[[Note 59](#)] Per un approfondimento di questo tema si rimanda al capitolo 2.3 la prima generazione.

[[Note 60](#)] Fuori Londra i nuovi generi erano proibiti con appositi cartelli! (Melly 1970 e Mungham 1976 sulle restrinzioni delle sale da ballo in provincia).

[[Note 61](#)] La dialettica tra centro (studenti d'arte) e periferia (i mod) è molto simile a quella che si creerà all'interno del fenomeno House Music negli anni novanta tra i suoi promotori appartenenti alla Working Class più avanzata (il terziario) e i mitomani di periferia, appartenenti come i padri alla manovalanza.

[[Note 62](#)] A tal proposito Hebdige ci sottolinea che questa sottocultura costituisce la prima di una lunga serie di culture dei giovani legate agli indoccidentali, che rispose positivamente alla loro presenza e cercò di emularne lo stile (Dick Hebdige, op. cit., p. 56)

[[Note 63](#)] Laing in Dick Hebdige, op. cit., p. 56

[[Note 64](#)] La tipica discoteca mod del periodo era la 'La discotequÈdi Wardour Street.

[[Note 65](#)] Questa formula diventerà poi il prototipo per programmi come Super

Classifica Show di Seimandi negli anni ottanta e il suo seguito Super negli anni novanta. Entrambi su reti commerciali mediaset.

[[Note 66](#)] Iain Chambers, Op. cit., p. 70

[[Note 67](#)] Iain Chambers, Op. cit., p. 70

[[Note 68](#)] Gli Who avevano evidenziato chiaramente la loro matrice mod con il precedente "I'm the face" (sono la faccia), chiaro riferimento della cultura mod.

[[Note 69](#)] AAVV, *Giovani senza tempo*, p. 66

[[Note 70](#)] Piero Scaruffi, op. cit., p. 184

[[Note 71](#)] Simon Frith, *Popular Music 1950-1980* in *Making Music* a cura di George Martin (produttore dei Beatles!)

[[Note 72](#)] Da Piero Scaruffi, scheda sui Beatles in

[[Note 73](#)] In questa categoria dobbiamo ovviamente togliere la maggior parte dei giovani della working class e tutti i mod che non eran di certo fan dei Beatles, gelosi com'erano della originalità delle sonorità nere e dei loro idoli bianchi: gli Who che come abbiamo già detto esibivano suoni e spettacoli di tutt'altro spirito...

[[Note 74](#)] Iain Chambers, op. cit., p. 58

[[Note 75](#)] Piero Scaruffi, op. cit., p. 155

[[Note 76](#)] Qui mi riferisco sia al fatto che è la borghesia a disporre del denaro per acquistare i dischi, sia a Simon Frith l'importante è non irritare nessuno'vedi nota 10

[[Note 77](#)] Iain Chambers, op. cit., p. 60

[[Note 78](#)] Iain Chambers, op. cit., p. 65

[[Note 79](#)] Commento finale di Piero Scaruffi sulla monografia dei Beatles in *Storia del Rock vol1*, p. 160

[[Note 80](#)] Per tutta la prima metà degli anni sessanta gli album erano prevalentemente delle raccolte di singoli che poi successivamente venivano a far parte di long playing con l'aggiunta di brani di riempimento.

[[Note 81](#)] Interessante la scena dove i quattro arrivano con quattro macchine diverse, scendono ed entrano nelle rispettive abitazioni mentre due anziane signore guardano compiaciute dicendo 'In fondo sono ancora dei bravi ragazzi'. Una volta entrati l'abitazione è una soltanto e al suo interno in uno stile funzionale, liberty e surreale il gruppo vive assieme in una casa senza pareti, dove la camera da letto di uno di loro è una buca nel pavimento.

[[Note 82](#)] Paolo Pombeni, *Introduzione alla Storia Contemporanea*, p. 256

[[Note 83](#)] Il beat come detto sopra era saturo di sonorità importate dall'america

[[Note 84](#)] Piero Scaruffi, op. cit., p. 216

[[Note 85](#)] Piero Scaruffi, op. cit., p.240

[[Note 86](#)] In proposito è doveroso ricordare che al festival folk di Newport, Dylan, che si presentò con strumentazione elettrica per la prima volta, fu fischiato e costretto a ripresentarsi conforme alle regole del festival cioè con il set acustico. Dylan comunque aveva rotto un argine e la storia gli diede ragione.

[[Note 87](#)] Ibidem, p. 240

[[Note 88](#)] Mr Tambourine Man è infatti il primo inno alla droga.

[[Note 89](#)] Gino Castaldo, *La terra promessa*, p. 77

[[Note 90](#)] Piero Scaruffi, *Storia del Rock vol.2*, p.20

[[Note 91](#)] Piero Scaruffi, op. cit., p.34

[[Note 92](#)] Su questo punto basti ricordare la cura dell'abbigliamento dei mod inglesi e di tutti i loro 'vizi'consumistici: la moto, i dischi, etc...

[[Note 93](#)] Ferrarotti, *Homo Sentiens*, p.11

[[Note 94](#)] Isle Kogler, *L'anelito verso il piu'- musica rock, gioventù e religione*, p. 87-88

[[Note 95](#)] Lsd (acido lisergico di psycocibina e in seguito di stp, dmt, e mda) fu scoperto nel 1943.

[[Note 96](#)] In seguito alla pubblicazione, nel 1964, del libro *L'esperienza psichedelica: un manuale basato sul libro tibetano dei morti* vennero espulsi dall'università e poi perseguiti dalle autorità americane.

[[Note 97](#)] Ibidem, p.55

[[Note 98](#)] David P. Szatmary, op. cit, p.145

[[Note 99](#)] Da qui la curiosa mitologia attorno i primi concerti di qualunque fenomeno musicale emergente non pubblicizzato.

[[Note 100](#)] Franco Ferrarotti, op. cit., p. 11

[[Note 101](#)] Makower 1992, VI.

[[Note 102](#)] In proposito Romano Alquati afferma *l'obbiettivo perseguito dall'industria dello spettacolo è proprio la folla solitaria: lo spettacolo di se stessi e del proprio*

corpo, di individui nomadicalmente separati che amano eroticamente solo se stessi...

[[Note 103](#)] L'Ufo Club aprì il 23 dicembre del 1966 ed era un'organizzazione che ogni domenica pomeriggio teneva spettacoli aperti al Marquee, gli 'Spontaneous Underground', con funzione accessoria di teatro, sala di proiezione e discoteca. Nell'autunno del 1967 l'Ufo, trasferitosi nel più capiente Roundhouse, venne subito chiuso dalla polizia.

[[Note 104](#)] Iain Chambers, Op. cit., p. 96.

[[Note 105](#)] Questi, tuttavia, non sono paragonabili ai momenti di tensione di Berkley e del maggio parigino.

[[Note 106](#)] Durante l'evento in centinaia domandarono di un trattamento per overdose, incluso anche un giovane che poi si è gettato da un viadotto dell'autostrada (freeway) in preda ad una allucinazione provocata dall'Lsd. (Fonte: David P. Szatmary, op. cit., p.187)

[[Note 107](#)] Iain Chambers, Op. cit., p. 98

[[Note 108](#)] David P. Szatmary, op. cit., p.189

[[Note 109](#)] Thompson 1980, p. 416

[[Note 110](#)] Iain Chambers, op. cit. p.189

[[Note 111](#)] Piero Scaruffi, Storia del Rock Vol.3, p.183

[[Note 112](#)] Piero Scaruffi, *Storia del Rock Vol2*

[[Note 113](#)] I caratteri di questa generazione saranno più chiari nel pubblico punk. Il glam esplode nel 1971 il punk americano nel 1975 quello inglese nel 1976 (date approssimative).

[[Note 114](#)] Taylor & Wall 1976 in Chambers, op. cit., p. 126

[[Note 115](#)] Phil Cohen, *Sub cultural conflict and working class community*, in Dick Hebdige, sottocultura p.61

[[Note 116](#)] Per ironia della sorte questi tratti più che essere quelli storicamente rilevabili da uno studio empirico erano quelli dell'immaginario della classe media e quindi distorti dal suo punto di vista.

[[Note 117](#)] Abb. di Rastaficano cioè un immigrato dall'indonesia in Inghilterra. All'inizio degli anni settanta troviamo la seconda generazione che seguiva alla prima dell'immediato dopoguerra.

[[Note 118](#)] Dick Hebdige, *Raggae, Rastas and rudies, in Resistance Through Rituals*

[[Note 119](#)] Si noti come molte opere di rock progressivo la complessità consista

nell'addizione sequenziale di unità musicali.

[[Note 120](#)] Jonathan Eisen in Iain Chambers, op. cit., p. 110

[[Note 121](#)] Dave Morse 1971, p. 108

[[Note 122](#)] Nei primi di hit di James Brown: Sex Machine e Papa Got a Brand New Bag, la canzone incombeva continuamente in una conclusione che non giungeva mai, gli accordi arrivavano a un punto di massima tensione per poi ricadere nuovamente.

[[Note 123](#)] Vulliamy-Lee, Popular Music a Teacher's Guide, p.25. I suoni quasi umani della chitarra di Jimi Hendrix le risposte al sassofono di Rashied Ali e John Coltrane: il corpo principale produttore di suono.

[[Note 124](#)] Il look maschile esigeva un tempo pantaloni esageratamente scampanati in fondo, e cintole alte una dozzina di centimetri, magliette a mezze maniche firmate o canottiere, capelli generalmente corti. Un ricambio di vestiti per sostituire quelli madidi di sudore dopo una notte trascorsa all'insegna di balli scatenati, veniva portato in una borsa sportiva tappezzata di adesivi e di slogan di club soul.

[[Note 125](#)] Iain Chambers, op. cit., p.138

[[Note 126](#)] Piero Scaruffi, *Storia del rock Vol.3*, p.195

[[Note 127](#)] Iain Chambers, op. cit., p.118

[[Note 128](#)] Iain Chambers, op. cit., p.120

[[Note 129](#)] McRobbie Simon Frith, Rock and sexuality, "screen education", p.29 (1978)

[[Note 130](#)] Iain Chambers, op. cit, p. 116

[[Note 131](#)] Iain Chambers, op. cit. p. 117

[[Note 132](#)] Kaplan in Steve Craig, *Man Masculinity and the media*, p.54

[[Note 133](#)] Dick Hebdige, op. cit., p.36

[[Note 134](#)] Oggi l'unica traccia che rimane in Giamaica dei suoi aborigeni - gli indiani Arawak - è il nome che essi diedero all'isola 'Xaymaca'. La giamaica indipendente dal 1962 è un crogiolo di razze prevalentemente nere (90%).

[[Note 135](#)] I sound system erano discoteche ambulanti che si spostavano da una baraccopoli all'altra diffondendo ad altissimo volume i suoni giamaicani, l'r&b nordamericano e il soul. Per la maggioranza dei neri erano le vie più economiche per poter aggregarsi e ascoltare la musica dei 'fratelli'. I proprietari di questi impianti, i DJ come Duke Reid o Clement Dodd impostavano lo spettacolo con grandi dosi di creatività e eccentricità tanto che competevano tra loro musicalmente per

conquistarsi pubblico e fama.

[[Note 136](#)] Dick Hebdige, op. cit., p.37

[[Note 137](#)] Il dub è una base ritmica strumentale, un ritmo continuo senza parole che punta essenzialmente sul basso. Vengono usati parecchi effetti sonori e l'eco in particolare. Sulla base del dub l'artista del 'talk over' improvvisa un saluto mediante il parlato che in genere si articola in tematiche nere.

[[Note 138](#)] E. Cashmore, *Rastaman*, p.108

[[Note 139](#)] Middleton, *Pop music and blues*, p.41

[[Note 140](#)] Iain Chambers riferisce che i negozi di dischi non accettavano l'idea di servire l'ascolto del reggae ai rasta per evitare che in giornate piovose il negozio si trasformasse in una sala d'ascolto...

[[Note 141](#)] Iain Chambers, op. cit., p.161

[[Note 142](#)] Iain Chambers, op. cit., p.162

[[Note 143](#)] Dick Hebdige, *Sottocultura*, p. 87

[[Note 144](#)] David P. Szatmary, op. cit, p.205

[[Note 145](#)] David P. Szatmary, op. cit., p. 206

[[Note 146](#)] Piero Scaruffi, *Storia del rock vol.3*, p.339

[[Note 147](#)] Tradotto il nome del locale era “country, bluegrass, blues, e altra musica per palati sollevati”.

[[Note 148](#)] Iain Chambers, op. cit., p.166

[[Note 149](#)] Piero Scaruffi, op. cit., p.355

[[Note 150](#)] Si veda ad esempio il caso degli operai addetti all'imballaggio dei dischi nello stabilimento della Emi che si rifiutarono di maneggiare il disco dei Sex Pistols *Anarchy in the UK* e le bestemmie di Rotten durante il varietà televisivo *Bill Grundy Show* che in un articolo sul *Daily Mirror* furono commentate come un grande scandalo mentre gli spettatori intasavano le linee telefoniche...

[[Note 151](#)] Un esempio di critica di parte lo troviamo in un articolo di Tony Parson apparso su *New Musical Express* nel dicembre 1978: *Glen Matlock e Steve Jones inseriscono la spina e Paul Cook si siede dietro alla sua batteria, mentre Rotten si limita a penzolare dal microfono apre una lattina di birra e sfida la folla , con il suo sguardo vitreo, provocante e cinico. Capelli tinti di rosso, arruffati, il viso bianco cadaverico, pezzi di metallo appesi alle orecchie...: sembra uno di quei cadaveri imbottiti d'anfetamine che popolano le fantasie della stampa popolare. Qualcosa lanciato dal pubblico lo colpisce in pieno viso. Rotten getta uno sguardo gelido verso*

quella persona, con le labbra socchiuse sui denti cariati "Non siamo qui per fare casino... Il primo pezzo è dedicato a un membro del consiglio di Leeds, Bill Grundy, e alla regina, Andate a farvi fottere".

[[Note 152](#)] Le New York dolls erano un gruppo proto-punk di travestiti con un look esageratamente Glam.

[[Note 153](#)] David P. Szatmary, op. cit., p.226

[[Note 154](#)] David P. Szatmary, op.cit., p.227

[[Note 155](#)] Sovvertire la società della noia era lo slogan di Malcom McLaren manager dei Sex Pistols.

[[Note 156](#)] Anche se una frangia del punk si politicizzò assieme ad un movimento di avanguardia capitanato da Fred Frith e soprattutto Chris Cutler, l'impegno politico si dissolse presto a favore di un pessimismo e disaffezione sociale che andavano ben oltre la politica sfociando nella corrente No Wave, ovvero, no future no sex no politics no religion... una serie infinita di no a tutto ciò che erano e sono i rapporti sociali accettati.

[[Note 157](#)] Iain Chambers, op. cit., p.187

[[Note 158](#)] Iain Chambers, op. cit., p. 188

[[Note 159](#)] Il fenomeno delle "Valley girls" nasceva nella San Francisco Valley a Los Angeles, un quartiere abitato dalla piccola borghesia americana libero dai massicci problemi di violenza della metropoli. Passatempi preferiti di queste ragazze sono: il walkmann, lo shopping e le sitcom.

[[Note 160](#)] La "reaganomics" fa sì che gli anni '80 siano il periodo dell'opulenza ostentata, della glorificazione del capitalismo più cinico, come non succedeva dai "ruggenti" anni '20 (quelli che precedettero la Grande Depressione). Mentre si intensifica la concentrazione del benessere, aumenta anche il divario fra la "middle class" e i ceti poveri (in particolare le minoranze etniche). Tant'è che la disoccupazione crolla dal 10% al 5%, ma il numero di senzatetto aumenta di anno in anno. Durante la presidenza di Reagan il reddito della classe media rimane praticamente invariato e il reddito degli operai diminuisce dell'8%, ma il salario degli amministratori delegati aumenta del 76%.

[[Note 161](#)] Piero Scaruffi, *Il terzo secolo*,

[[Note 162](#)] Simon Frith, *Il rock è finito*, p.235

[[Note 163](#)] Matthew Ruttenmund, *Totally Awesome 80s*, p. 4

[[Note 164](#)] La strategia marketing degli impresari di Jackson consisteva di fare un album (33 giri) composto da singoli (45 giri) tutti accompagnati da video musicale. Per lanciare l'album veniva confezionato un videoclip pilota a cui seguivano tutti gli altri uno a uno, quando un video aveva stufato il pubblico di mtv dipendenti e/o le

vendite del 45 giri erano sotto un certo livello ne arrivava subito uno nuovo e più costoso riattivando il processo. Così facendo una rock star poteva rimanere chiacchierata e quindi lo stesso album venduto per lungo tempo (un anno di solito) mentre il suo prodotto musicale dipendeva sempre più da quello visivo

[[Note 165](#)] Piero Scaruffi, *Storia del rock Vol.4*, p. 265

[[Note 166](#)] Simon Frith, op. cit., p.225

[[Note 167](#)] David P. Szatmary, op. cit., p.245

[[Note 168](#)] Piero Scaruffi

[[Note 169](#)] Come nota M.Ruttenmund il videoclip influenzò il serial tv e il cinema. Ad esempio Miami Vice era stato concepito per essere il più possibile simile ad un videoclip: riprese veloci, parti con solo musica come colonna sonora e l'azione nell'immagine senza audio, protagonisti e belle donne vestiti alla moda (vestiti di Armani) e gli altri personaggi che, come manichini, 'indossano' e recitano la parte da cattivi con un gusto non dissimile, guarda caso, da quello dei loro contemporanei cantanti di synth pop.

[[Note 170](#)] Grazie anche al lavoro di équipe che stava dietro la musica: registi, truccatori, buoni produttori e tecnici del suono che dai Beatles in poi ricoprivano un ruolo sempre più importante.

[[Note 171](#)] Emblematici i video dei Queen ad esempio 'radio ga ga'dove il gruppo si ispira a Metropolis di Friz Lang e si presenta su una navicella spaziale che naviga in una metropoli futuristica.

[[Note 172](#)] Iain Chambers, op. cit., p.187

[[Note 173](#)] Interessante notare che a creare il 'look'di Adam era Malcom McLaren , lo stesso dei Sex Pistols, sua è infatti la strategia marketing di voler creare personaggi che dovevano richiamare ai giovani l'idea di far parte di una tribù di indiani metropolitani (idea rubata dal movimento giovanile di Zurigo) che rifiutavano il lavoro in nome dell'automazione della società. Ciò che comunque distingue il successo a 'bolla di saponi' di Adam and the Ants da quello di Bowie è che mentre McLaren crede di poter pilotare i giovani con le sue mode a tavolino Bowie aveva creato un immaginario ben più convincente (perché individualista) tanto che per i suoi fans l'abbigliarsi diventava non un divertimento ma un vero lavoro.

[[Note 174](#)] Simon Frith, *Il rock è finito*, p.200

[[Note 175](#)] Piero Scaruffi, op. cit., p.169

[[Note 176](#)] La coerenza sta nel fatto che a Londra e nelle città inglesi in generale il disagio esistenziale giovanile è molto più blando rispetto a quello delle grandi metropoli americane quali New York, Los Angeles, Cleveland etc... Basti comparare soltanto la percentuale di omicidi nei due paesi per averne una constatazione

immediata.

[[Note 177](#)] Piero Scaruffi, op. cit., p.178

[[Note 178](#)] <http://www.scaruffi.com/vol4/smiths.html>.

[[Note 179](#)] Il fenomeno era nato con i cult heroes non-ideologici degli anni '70. Primo fra tutti David Bowie ma anche Lou Reed e Nico godevano di un piccolo ma affezionatissimo numero di fans.

[[Note 180](#)] Si ricordi in proposito il concetto di musica da 'abitarÈproposto a p.69

[[Note 181](#)] Piero Scaruffi in <http://www.scaruffi.com/vol4/chapters.html#cpt14>

[[Note 182](#)] Piero Scaruffi, <http://www.sacruffi.com/vol4/madonna.html>

[[Note 183](#)] Èil caso di Jello Biafra e dei suoi politicizzatissimi Dead Kennedys che possedevano un organo stampa il *maximum rock 'n'roll*. Biafra scagliava anatemi contro la società americana con la rabbia punk e lo spirito del rock del movement ma, fino al processo che lo vide imputato, la sua fama non valicava una ristretta cerchia di accanitissimi fans. Stessa sorte per i Black Flag di Greg Ginn di Los Angeles rivalutati per essere stati il complesso di Henry Rollings ma misconosciuti al di fuori della metropoli tra gli stessi punk.

[[Note 184](#)] AAVV, *Giovani senza tempo*, p.84

[[Note 185](#)] Ibidem p.103

[[Note 186](#)] Molti studiosi sono d'accordo - David Toop - sul fatto che le radici del rap, analogamente al Reggae, portano direttamente alla Madre Patria nera, ai 'griots'della Nigeria e del Gambia e tuttora sono le più profonde di tutta la musica afro-americana contemporanea.

[[Note 187](#)] Fonte: Piero Scaruffi, op. cit., p.283

[[Note 188](#)] Ad inventare il look punk era stato infatti Malcom McLaren nella sua boutique assieme alla stilista Vivienne Westwood. Quest'ultima ora è una delle acclamate leader delle passerelle inglesi.

[[Note 189](#)] Piero Scaurffi, <http://www.scaruffi.com/>

[[Note 190](#)] David P. Szatmary, op. cit., p.289

[[Note 191](#)] Cilia e Bianchi, op. cit., 18

[[Note 192](#)] Un piccola band dello Yorkshire che riuscirà a contabilizzare in positivo anche tre sole sterline dalla vendita di un cd via internet e riuscirà a piazzarne, ad esempio, duemila si ritroverà con un guadagno di seimila sterline, cioè quasi 18 milioni di lire, ove legandosi ad un'etichetta con vendite simili avrebbe rischiato addirittura di andare in perdita (fonte Cilia Bianchi, op. cit., p. 23).

[\[Note 193\]](#) Ibidem.

[\[Note 194\]](#) Ibidem.

[\[Note 195\]](#) Grunge d'altro canto è il termine che identifica la variante locale dell'Hard Rock promossa dall'etichetta SubPop.

[\[Note 196\]](#) S. Reynolds in E. Cilia e S. I. Bianchi, *Post rock e oltre*, p.10

[Home](#)

[Chi Siamo](#)

[Dibattiti](#)

[Musica](#)

[Sociologia](#)

[Links](#)

© Edoardo Bridda 2002 - Last update: Saturday, January 12, 2002