

Punks.

Nuove forme di antagonismo sociale

di Valerio Evangelisti

1. Elogio dell'impressionismo. 2. L'effimero apparente. L'abbigliamento. 3. L'effimero reale. L'ideologia. 4. Sherlock Holmes o Sam Spade?

Quicquid autem narrabitur, quod non falsitas arguta concinnat, sed fides integra rerum absolutis documentis eudentibus fulta, ad laudatiam paene materiam pertinebit.

Ammiano Marcellino, *Res gestae*, XVI, I, 3.

1. Presumo che l'argomento di questo saggio riuscirà fastidioso (o ostico, o indifferente) ad alcuni di coloro che si occupano professionalmente di storia. Ciò per almeno tre ordini di motivi: 1) la scarsa o nulla conoscenza del tema, o comunque la convinzione che si tratti di oggetto estraneo alla ricerca storiografica; 2) il fatto che la questione, per le sue origini recentissime e la sua mancata conclusione, pare rientrare più nella sfera della storia simultanea che in quella della storia contemporanea; 3) l'assoluta antiteticità dei comportamenti e dei valori espressi dai soggetti studiati rispetto a comportamenti, valori, quotidianità di vita, concezioni e ideologie della quasi totalità (quel « quasi » è un eufemismo) degli storici. Nella consapevolezza delle possibili obiezioni di aculturalità o (il che è già più prossimo al vero) di anticulturalità della materia, ritengo l'argomento così ricco di suggestioni e di inviti alla riflessione da meritare senz'altro di essere affrontato con gli strumenti dello storico. Non del sociologo « puro » o, peggio, dell'antropologo. Il « fenomeno » *punk* rivela la

propria natura paradigmatica solo se inquadrato in una sequenza dinamica estranea a discipline che, inevitabilmente, tendono ad iscrivere in codici istantanei, o tutt'al più in sequenze faticose e prossime all'immunità, problemi intelleggibili solo alla luce di un confronto temporalmente articolato. Immobilità e particolarismo sono, nel caso in esame, nemici dell'indagine.

E questo studio risponde in ultima analisi ad un intento polemico — che sarà esplicitato nelle conclusioni — contro quelle correnti storiografiche che, con finalità programmaticamente totalizzanti, anelano o all'individuazione di strutture lente, immanenti, trascendenti la volontà e la percezione dei soggetti, o, di converso, alla riflessione esclusiva sul frammento particolare e sul microcosmo relazionale, sia o non sia in qualche modo emblematico.

D'altra parte, la totale chiusura dell'universo *punk* all'indagine esterna rende dubbie le conclusioni dello studioso che non si sforzi di essere sia pur minimamente partecipe, anche a rischio di disperdere quell'oggettività cui molte scienze sociali (soprattutto, paradossalmente, quelle meno formalizzate) comunemente aspirano.

Ora, lo storico interagisce sempre con l'oggetto di studio. Che significa? Significa che, non avendo mai esperienza completa della materia, in qualche modo ed in misura variabile ne ridisegna il profilo, componendo una sintesi logica (interpretativa o, in passato, puramente narrativa) che restituisce non l'oggetto in sé, ma l'interazione intellettuale tra storico e oggetto. Per questo, sia detto per inciso, il lavoro dello storico non può essere collettivo fino all'anonimato. Come nella meccanica quantistica, le caratteristiche dell'oggetto non sussistono indipendentemente dallo strumento di osservazione, che nella fattispecie è rappresentato dalla mente del ricercatore.

Posto ciò, diviene chiaro come i criteri dell'azione selettiva e filtrante consustanziale alla storiografia riposino non solo sulle concezioni dell'osservatore-ricostruttore (il che è scontato), ma anche sulla sensibilità, i comportamenti e la predisposizione emotiva dello studioso, e cioè, in generale, sull'interazione tra la personalità dello storico e il presente. Per cui l'unidimensionalità interpretativa, oltre che di un'analoga unidimensionalità esistenziale, può essere sintomatica di una serie di rimozioni operate, o di barriere logiche erette dallo storico, in quanto persona, intese a proteggerlo da spicchi di presente ritenuti incomprensibili, minacciosi, estranei o eticamente inaccettabili.

Ma proviamo a strappare al mondo attuale gli ansiti e le esplosioni di collera, i conati di vomito, l'asfalto e l'eroina, il Black Panther Party e il rock'n'roll, l'informatica e la violenza di

strada. Non solo non avremo un quadro attendibile dell'Occidente contemporaneo, ma sveleremo parte delle sue radici dal terreno della storia. Per questo ritengo legittimo interessarmi ai *punk rockers*. Non esiste storia che non sia storia simultanea. Non esiste storia simultanea che non sia storia.

2. Rauco e frammentario sotto il profilo dialogico, il « discorso » *punk* trova nell'abbigliamento e nella foggia della capigliatura un veicolo non secondario di comunicazione articolata. Nel corso di una vicenda all'incirca quinquennale, la generica trasandatezza iniziale dei *punk rockers* ha teso ad omogeneizzarsi, sotto ogni latitudine, in un'apparenza non casuale finalizzata al riconoscimento immediato, tanto interno che esterno. Capelli scompigliati e ritti, variamente colorati e talora tagliati in cresta che attraversa il cranio rasato fronte alla nuca (foggia, quest'ultima, prediletta dai cosiddetti *skunks*, incrocio tra *punks* e *skinheads*). Giubbotto da motociclista in pelle nera, solcato da innumerevoli serrature lampo, irto di borchie metalliche appuntite, coperto di distintivi, di simboli e di scritte. Cintura egualmente coperta di punte. Bracciali chiodati. Catenelle e lucchetti. Blue jeans attillati e sdrucciti, talvolta fasciati da cinghie e catene che uniscono tra loro i pantaloni. Benché non si tratti di uniformi vincolate (il giubbotto può essere sostituito da un impermeabile logoro o da una maglietta, la cintura può mancare), l'uno o l'altro di questi elementi è quasi sempre presente nell'abbigliamento dei *punk rockers* e, assieme ad altri particolari secondari (spille da balia conficcate nelle orecchie, ecc.), rende inequivocabile la loro identificazione.

Esibizionismo, moda o, peggio, sadomasochismo¹ spiegano solo parzialmente, o non spiegano affatto, l'adozione di simile costume. Esiste infatti nel gergo *punk* un termine preciso — « poser », o « poseur » — che sta ad indicare proprio chi, nel mondo giovanile, fonda sull'esteriorità le proprie scelte comportamentali (*mods* della seconda generazione, *heavy metal kids*, *new romantics*, ecc.). È una presa di distanze da non sottovalutare, in quanto traccia una rigida discriminante soggettiva (che poi è oggettiva) tra aggregazioni dotate di incontrovertibili radici sociali (*punks*, *skinheads*) e formazioni multicolori legate a temi esclusivamente musicali di tendenza ludica. Va d'altronde osservato che i *punk rockers* sono soliti indossare gli stessi abiti in ogni momento della giornata, quali che siano le loro occupazioni quotidiane (« We're not into fashions », dichiara con orgoglio il cantante del gruppo

degli Exploited, « we don't just dress up like this for gigs, we're like this all the time »². Se si considera che, almeno nei paesi latini, simile comportamento può procurare umiliazioni, insulti, derisioni e tentativi di aggressione (che, nel caso delle donne, assumono forme particolarmente odiose)³, si riconosceranno al fenomeno motivazioni meno effimere di quanto possa apparire ad un primo sguardo.

Foggia d'abbigliamento, gestualità, aspetto esteriore sono d'altronde fattori non contraddittori con la formazione di un messaggio di rivendicazione o di sfida, che anzi trova in essi un frequente canale espressivo. Accanto al tradizionale simbolismo politico (stendardi, cravatte, emblemi, ecc.), sono storicamente rinvenibili numerosi casi non marginali in cui all'abito, o più in generale all'apparenza e al comportamento, corrisponde la recisa valorizzazione della propria diversità nei confronti dell'ordine societario circostante. Alla separatezza sociale, però, non sempre si concatena un'opzione ideologica conflittuale. Il fazzoletto rosso stretto al collo e l'andatura dinoccolata degli *apaches* parigini dei primi del '900, ad esempio, testimoniavano l'adesione ad una scala di valori non convenzionali, senza però che questi si articolassero in controvalori alternativi. Come in ogni sub-società delinquenziale, insomma, la differenziazione aveva senso solo entro la cornice dell'esistente, di cui non si auspicava in alcun modo la lacerazione⁴ (anche se non mancavano eccezioni, come gli *apaches* anarchici della banda dei *Travailleurs de la Nuit*).

In altri casi, invece, l'anticonvenzionalità esteriore rimanda sia ad un radicale rigetto dei valori dominanti, sia alla maturazione di istanze di rivolta più propriamente politica. Per esempio, i capelli tagliati cortissimi delle nichiliste russe dell' '800 esprimevano un deciso rifiuto di un ruolo femminile subordinato nella stessa misura in cui simboleggiavano la ferma volontà di sovvertire l'ordinamento socio-istituzionale. Altrettanto può dirsi per gli stracci elevati a divisa dagli anarco-individualisti francesi dei primi del secolo, descritti con trasparente ribrezzo dal teorico libertario Jean Grave:

Libertad [organizzatore delle « Causeries populaires », n.d.a.] m'envoyait de ses acolytes pour m'acheter des brochures. J'avais refusé de lui en vendre à lui. Mais ses émissaires étaient faciles à reconnaître. Sales, déguenillés, hirsutes et mal peignés. Ne pouvant leur demander des papiers d'identité, je leur délivrais ce qu'ils demandaient. Pour payer, ils plongeaient leurs mains dans leurs poches, ils les ressortaient pleines de sous, de pièces d'argent et d'or mêlées ensemble. Je

suppose que c'étaient des lendemain d'« operations fructueuses »! Il est vrai que le même individu ne revenait jamais deux fois. Il est à supposer qu'il y a souvent des « accidents » dans le métier⁵.

È evidente come qui l'esteriorità trasandata si colleghi ad una scelta di illegalità, quale sistema di vita, non dissociabile dalla ribellione politica (il che suscita il comprensibile scandalo di Grave, propugnatore di un anarchismo con fiocchi riflessi nella quotidianità). Ma ancor più eloquente, e cronologicamente più prossimo ai *punk rockers*, è il caso dei militanti neri statunitensi, i cui occhiali scuri erano e sono finalizzati alla manifestazione di una impenetrabilità antitetica alla docile sottomissione (fin dallo sguardo) di intere generazioni di afroamericani. Alle Black Panthers della fine degli anni '60 va d'altronde ascritto il merito di avere teorizzato in termini espliciti la connessione indistricabile di comportamento, atteggiamento e percorso liberatorio. Significativa questa asserzione programmatica di George Murray, allora Ministro dell'Educazione del BPP: « Le nostre danze, le nostre canzoni, la maniera in cui noi ci stringiamo gli uni agli altri devono essere orientate verso la resistenza »⁶.

La frase offre una chiave di lettura per comprendere la chiusa solidarietà e la volontà di differenziazione proprie dei *punk rockers*. Tra di essi, peraltro, quel che nelle Black Panthers era progetto ideologico di ricostruzione di un'identità culturale, si configura piuttosto come sconnessione, come antiprogetto intuitivo, come destrutturazione nel presente dei propilei di un avvenire alieno. La distinzione è basilare. Se il rivoluzionario opera su un presente (la consapevolezza) proiettato in un futuro (il disegno), il ribelle (che può anche essere un rivoluzionario, ma non necessariamente) respira su tempi brevi, ritagliando l'utopia nella propria quotidianità fino a cancellare la nozione stessa di utopia. Egli non demolisce, ma corrode l'esistente, strappando la progettualità al lungo periodo e trasfigurandola, qui e ora, in azione, atteggiamento, modo d'essere. Il « No future » rabbiosamente scandito dai Sex Pistols ed entusiasticamente adottato dalle collettività *punk* di tutto l'Occidente, oltre che come constatazione di una situazione generazionale, può essere inteso quale rovesciamento di prospettiva rispetto a modelli di pensiero e a schemi di cambiamento fondati sull'edificazione (paziente o impaziente)⁷.

Se la rivoluzione genera una società (e la conservazione preserva una società data), dalla ribellione esistenziale, o politico-esistenziale, traggono vita sub-società nascoste alla vista di chi non vi sia introdotto. Ma la correlazione può essere fruttuosamen-

te inventiva. Mentre dalla società visibile scaturisce in determinate circostanze la rivoluzione, le sub-società invisibili producono ribellione, sommossa. Non a caso associa i due ultimi termini, malgrado il differente significato. Se « sommossa » indica un atto, « ribellione » può rimandare sia ad un'azione (e qui è una prima connessione con l'altro termine), sia ad uno stato d'animo, un comportamento, un modo d'essere spesso prodromico alla sommossa. Ambedue i vocaboli, frequentissimi nel linguaggio *punk* (parlato, grafico, scritto, musicale), compongono le coordinate della sovversione politico-personale propugnata ed attuata dai *punk rockers*, qualificando il loro aggregato quale sub-società dai rigidi contorni. L'insofferenza verso valori e *ways of life* eterogestiti — che, benché formulata in negativo, rinvia a contro-valori etici od esistenziali autogestibili nel presente — ricorre costantemente nei furiosi ed ossessivi canti di guerra (perché tali sono, malgrado la genesi talora commerciale) del movimento⁸. Cantano ad esempio i Sex Pistols, ambigui e feroci interpreti dell'allucinazione metropolitana:

Anarchy for the UK/It's coming sometime, and maybe/I
give a wrong time/Stop a traffic line/Your future dream is
a shopping scheme/'Cause I wanna be anarchy. In the city!/
Many ways to get what you want/I use the best, I use the
rest/I use the enemy/I use anarchy/'Cause I wanna be
anarchy/It's the only way to be⁹.

E i Clash che, nella loro lucidità, rappresentano il *trait d'union* tra i *punks* del 1976-77 e gli attuali (pur rinnegando la paternità):

Black people got a lot of problems/But they don't mind throw-
ing a brick/But white men go to school/Where they teach
you how to be thick/So everybody does what they're told
to/And everybody eats supermarket soul food/White riot! I
wanna a riot/White riot! A riot of my own¹⁰.

Ribellione individuale, separatezza, rivolta di strada. Questi tre fattori cementano i *punk rockers* come numerose altre sub-società. Un termine utile per afferrare la sussultoria ricorrenza storica del fenomeno (benché limitato nell'efficacia dalla sua connotazione negativa) è forse l'inglese *mob*, tanto duttile da cogliere l'azione nello stesso momento in cui descrive l'identità dell'attore. L'utilità risiede nel fatto che, pur nella sua pluralità di significati, il vocabolo suggerisce l'idea di una moltitudine « diversa », so-

cialmente e comportamentalmente emarginata od autoemarginata, collettivamente deviante. Così nel senso di comunità criminale:

The mob is not simply a clique of friends, such as may be found among craft criminals, but plays an important part in the life-work of the thief. For it is in the mob that his abilities become known and he gains a reputation, and it is through the mob that he gets to know of work in which he may participate or finds colleagues to help him when he has some work in mind¹¹.

Il *mob*, insomma, non è la *gang*, ma il brodo batterico, il contorno sociale entro il quale la *gang* si muove — ambiente per definizione estraneo alla società visibile, pur se con tutte le riserve già sollevate.

Identica separazione è riscontrabile anche quando il termine *mob* è inteso nell'accezione socio-politica proposta da E.J. Hobsbawm, e cioè quale movimento di tutte le classi proletarie cittadine al fine di ottenere, mediante un'azione diretta, riforme di natura economica e politica, senza però essere ispirato da alcuna particolare ideologia¹². Quasi tutti gli esempi forniti dall'autore sono infatti riferiti ad un proletariato marginale — il *mob*, appunto — territorialmente coagulato in quartieri dotati di « antica coesione » (Faubourg St. Antoine a Parigi, Oltretorrente a Parma, Trastevere a Roma, Mercato a Napoli) e animati da una vita relazionale governata da regole peculiari, inaccessibili al resto della città. Vedremo in seguito come la nozione di territorialità, quale concentrazione socio-geografica di un proletariato altrimenti sconnesso, risulti essenziale per l'individuazione dell'emergenza politica e della diffusione europea del movimento *punk*. Per ora occorre notare che l'esistenza, in passato, di collettività semi e sottoproletarie coese ed aliene richiede un approfondimento della composizione del *mob* — dell'identità di classe del protagonista della sommossa. La presenza di un elemento di differenziazione sociale, impalpabile ma certo, tra i promotori di un'insurrezione e la massa che invece si condensa nella violenza del *riot*, dell'*émeute*, è stata intuita e descritta da Victor Hugo in una pagina memorabile.

Ce qu'il y a de plus grand et ce qu'il y a de plus infime;
les êtres qui rôdent en dehors de tout, attendant une occasion,
bohèmes, gens sans aveu, vagabonds de carrefour, ceux qui
dorment la nuit dans un désert de maisons sans autre toit que
les froides nuées du ciel, ceux qui demandent chaque jour leur
pain au hasard et non au travail, les inconnus de la misère et

du néant, les bras nus, les pieds nus, appartiennent à l'émeute¹³.

Strati socialmente subordinati ma disomogenei; proletariato segmentato al proprio interno ma indifferenziato nella collera; residui, spezzoni, frammenti di classe operaia che galleggiano nel tumulto come rami sulle acque di un fiume in piena. Reperibili in qualsiasi insurrezione, non ne rappresentano l'anima, avendo fini indistinti; solo il torbido gorgo della sommossa, dello sfogo materiale di rabbia li ha per protagonisti assoluti. Gli Irish Volunteers e i militanti dell'Irish Citizen Army, che nella Pasqua del 1916 occupano il Post Office di Dublino, considerano con sdegno la plebe impegnata, nelle strade adiacenti, nel saccheggio dei negozi. Temono che il popolo degli *slums* svilisca la rivoluzione, che ne imbarbarisca gli ideali¹⁴. Allo stesso modo i Provisionals, nella Belfast attuale, con una raffica alle gambe fanno rapida giustizia degli *hoods*, i giovani teppisti dei bassifondi cattolici dediti al vandalismo gratuito e al furto di automobili¹⁵. Eppure proprio gli *hoods*, contrastando metro per metro, a colpi di pietre e di bottiglie incendiarie, l'ingresso nei ghetti delle truppe inglesi, hanno rafforzato e contribuito a modellare il contropotere repubblicano nell'Ulster. Solo, mancano di ideologia e non associano all'istinto ribelle una progettualità rivoluzionaria. Dalla Comune alla rivolta nera di Watts, il dialogo tra rivoluzione e sommossa non è mai stato facile.

Distinzione di classe, dicevo. Non sempre e non dovunque. Ma mentre molte moderne insurrezioni (vittoriose o meno) recano l'impronta di strati sociali omogenei che impongono alla massa la propria consapevolezza, l'idea di sommossa (al di là della sommossa reale) suggerisce l'immagine di una folla proletaria assai più indistinta, che detta nella strada i propri viscerali decreti. Identica immagine si ritrova nel mito del *riot* cantato dai *punk rockers* (dai Clash, al gruppo *skunk* degli Infa-Riot, agli *hardcore punks* che oggi gremiscono sotterranee classifiche di vendite discografiche) e che, nella misura in cui quei canti vengono fatti propri dall'intero movimento, si trasforma in mitologia collettiva. Con un grado superiore di autoriflessione, però. A differenza del vecchio *mob* suburbano, e degli esempi sopra citati, la frazione di proletariato giovanile che si identifica nei *punks* non si limita ad agire per istinto, ma *sceglie* di seguire i propri istinti; non vive in uno *stato* di cecità ideologica, ma rifiuta *attivamente* l'ideologia; non è *trascinata* alla sommossa, ma *vuole* la sommossa. Tale elemento volontario di autoemarginazione, di ricerca della separatez-

za, di autoassimilazione al *mob*, da un lato svela come il discorso *punk* non sia apolitico, ma metapolitico; dall'altro fa dei *punk rockers* una sorta di avanguardia interna al proletariato marginale, più che una semplice frazione di esso.

L'espressione « proletariato marginale » (dove l'aggettivo « marginale » non va inteso nel senso di « secondario » o « residuo », ma nel senso di « collocato ai margini della produzione ») è adottata a ragion veduta. Si è visto come un'idea di marginalità sociale sia implicita negli stessi temi ricorrenti del movimento. Va ora precisato come a tale elemento soggettivo si associ una realtà oggettiva di eguale o maggiore consistenza. Non conosco dati statistici (quanto eloquenti, poi?) sulla composizione sociale dei *punk rockers*, ma l'abbondanza di indizi supplisce largamente a simile carenza. La visibile presenza di folte concentrazioni di *punks* nei quartieri più popolari di Londra, nelle zone fatiscanti di Berlino, nelle aree sottoproletarie od operaie delle maggiori città italiane. Il riferimento alle medesime periferie nelle canzoni. L'estrazione proletaria dei componenti le più note *bands* (si ricordi, anche per comprendere il largo uso che faccio dei versi delle canzoni, che ogni *band*, prima di prendere a suonare, è un semplice gruppo di *punks*). Lo stesso linguaggio adottato nella comunicazione quotidiana, nei canti, nelle *fanzines*¹⁶, nei volantini.

Un'estrazione sociale per lo più operaia non implica però analogo collocazione, né significa l'assunzione di una « cultura operaia ». Mentre la depressione e la deflazione europee scindono l'identità di classe dei giovani da quella dei genitori, diffondendo tra i primi (e quindi tra i *punk rockers*) precariato e disoccupazione, i *punks* rivendicano una sottocultura (una *band* italiana si chiama appunto Sottocultura Punk) che ha nella strada, e non nella fabbrica, le proprie radici. Qui corre la profonda linea divisoria che separa (ma esclusivamente nei paesi anglosassoni) i *punk rockers* dai loro tradizionali avversari di marciapiede, gli *skinheads*. Si considerino questi versi dei Clash:

Face front we got the future/Shining like a piece of gold/
But I swear as we get closer/It looks like a lump of
coal/But it's better than some factory/That's no place to
waste your youth/I worked there for a week once/But luckily
I got the boot¹⁷.

Il lavoro di fabbrica è rifiutato nella maniera più esplicita, ed è un rifiuto generazionale. Purtuttavia i Clash sono, di tutte, la *band* più politicizzata e la più prossima ad un attivismo politico rivoluzionario di tipo post-sessantottesco (il loro impegno li ha

anzi indotti ad allontanarsi dai *punks* come movimento, pur mantenendo precisi vincoli col loro ambiente sociale). In altre *bands*, salvo rare eccezioni, è ancora più esplicito il riferimento ad un proletariato giovanile che nell'occupazione di case e nella *social security*¹⁸ trova forme di sopravvivenza al di fuori del sistema produttivo (« l'ottica da miserabile la lasciamo tutta alla classe operaia », recita perentoriamente una *fanzine* italiana)¹⁹. La « cultura operaia » non è tanto respinta in blocco, quanto cancellata e sostituita da una poetica della resistenza violenta combattuta sull'asfalto della metropoli industriale. Secondo una colorita definizione di Johnny Rotten, infatti, « essere *punk* vuol dire essere un fottuto figlio di puttana che ha fatto del marciapiede il suo regno, un figlio maledetto di una patria giubilata dalla vergogna della monarchia, senza avvenire e con la voglia di rompere il muso al prossimo caritatevole »²⁰. C'è compiacimento, c'è provocazione, ma c'è anche l'intuizione (latente in Johnny Rotten, esplicita in altri, come i *punks* tedeschi, italiani e olandesi) di un diverso proletariato che cresce sulle rovine di una classe operaia distrutta dalla deflazione, e che nella propria proliferazione sposta il conflitto dalla fabbrica alla società. Da cui il sorgere di una nuova fierezza, e la difesa di una sottocultura di strada che afferma la propria centralità rendendosi autonoma dai modelli comportamentali accetti al sistema:

I don't wanna hear about what the rich are doing/I don't wanna go to where, where the rich are going/They think they're so clever, they think they're so right/But the truth is only known by gutter snipes²¹.

Consideriamo invece un brano degli Angelic Upstarts, gruppo privo di caratterizzazioni certe ma tra i più graditi agli *skinheads*:

Pride is the essence of each day/Those Consett men had their pride/Their jobs of steel/Now they stand in the dole queue with their hands out stretched/Yes, that's the way to kill a town²².

È superfluo sottolineare come l'angolo visuale sia qui tutt'altro. L'etica del lavoro, la « cultura operaia », la condanna dell'assistenzialismo tengono fermamente il posto del cinismo del teppista « detentore della verità » cantato dai *punk rockers*. La tradizionale *weltanschauung* operaia, degradata a livello di strada, mantiene una propria identità solo parzialmente alterata dall'accentuazione di alcuni elementi deteriori (in Gran Bretagna sopiti ma

storicamente sempre presenti) come il nazionalismo. Dichiara ad esempio Micki French, uno dei *mâtres à penser* degli *skinheads*, con un populismo enfatico non estraneo al retaggio tradeunionista:

Guardate il vostro paese, guardate i vostri concittadini! Guardate la classe operaia! Senza di essa non esiste un paese. Si tratta del sale della terra, ma, con i suoi tre milioni di disoccupati, ha già un piede nella tomba. (...) Credo nel mio paese! È ancora una grande nazione che non è affatto finita. Coloro che si battono per salvaguardare la nostra cultura, la nostra eredità non fanno parte delle classi alte né di quelle medie ma, al contrario, appartengono alla strada²³.

Comunque si giudichi la retorica di questo Keir Hardie di periferia, la tematica rudemente espressa dagli *skinheads* conserva con il patrimonio ideale del Labour Party un nesso tutt'altro che fortuito, malgrado i frequentissimi episodi di intolleranza razziale aventi gruppi di *skins* a protagonisti. L'affiliazione laburista è talora apertamente rivendicata (per esempio dai Blitz, o da alcuni componenti dei 4 Skins); in altri casi la professione di idee socialiste è sottintesa nei testi delle canzoni o implicita nei comportamenti collettivi, ispirati ad un operaismo estremizzato. Ma anche quando nuclei di *skinheads* si schierano senza remore con l'estrema destra, il loro consenso investe formazioni (il National Front, il British Movement) la cui natura reazionaria è dissimulata dall'enfasi populistica e dalla pretesa di tutelare gli interessi operai traditi da un Labour Party « imborghesito ». Accade così che consistenti frazioni di *skinheads* aggrediscano immigrati di colore non in nome della disuguaglianza o della superiorità ariana (i filtri dell'ideologia « tradizionalista » vengono semmai sussunti a posteriori), ma in quanto identificati quali concorrenti degli operai britannici sul mercato del lavoro. Pregiudizio chiaramente trasmesso dall'ambito familiare o dalla composizione rionale. Se ne deve inferire che l'adesione a movimenti di destra non discende da un'autentica rottura con la sinistra operaia, ma piuttosto dall'esasperazione rabbiosa di contenuti già latenti nella classe e nel partito (non si dimentichi il successo ottenuto tra non trascurabili settori operai, agli inizi degli anni '70, dalle tesi razziste del conservatore Enoch Powell)²⁴.

Non deve quindi stupire oltre misura la convivenza, in una *band* come i 4 Skins, di socialisti (il chitarrista Steve Pear) e di affiliati al British Movement (il cantante Gary Hodges e il manager Gary Hitchcock), né la capacità di Mensi, leader degli Angelic

Upstarts, di professare vedute socio-politiche all'apparenza incompatibili²⁵. Come ha scritto John Saville, « le incongruenze negli atteggiamenti sociali generali della maggior parte degli operai (britannici) sono state ampiamente documentate. C'è, come c'è sempre stato nell'ideologia laburista, un fondamentale senso di classe che diviene immediatamente evidente all'interno delle condizioni di lavoro, cosicché quando si tratta della loro concreta e specifica esperienza i lavoratori non accettano le implicazioni dell'ideologia dominante. Al tempo stesso, c'è un distacco fra l'esperienza specifica e la capacità di analisi nel più ampio contesto della società. Strutture di classe e strutture di potere sono solo parzialmente, o non sono per nulla colte nel loro complesso, e questa discontinuità nella coscienza operaia può essere interpretata come la versione del Novecento della coscienza laburista 'scissa' della seconda metà del XIX secolo »²⁶.

Una particolare tradizione operaia genera dunque una peculiare forma di aggregazione giovanile che ne rappresenta il riflesso deviato. Non è un caso se, fuori della Gran Bretagna, gli *skinheads* presentano connotati assai meno tipici, costituendo un fenomeno di pura e semplice delinquenza minorile (come in Svizzera, fino a qualche anno or sono) o una comune variante del movimento *punk*, ad esso aggregata sulla base dei medesimi valori antagonistici (come in Italia)²⁷. Nel Regno Unito, invece, gli *skinheads* possono essere ritenuti la gioventù operaia più profondamente impregnata dai valori di fabbrica. Quando gruppi *skinheads* rilasciano dichiarazioni del tipo « All the 4 Skins stand for is having a good time and working class people having a chance to put their points of view across »²⁸, affermano indubbiamente la verità. Solo che, da fedeli interpreti della propria classe, assieme a segmenti di « cultura operaia » ne esprimono contraddizioni ed incongruenze.

Ma il dato più interessante è che il retroterra operaio degli *skinheads*, ed il sostanziale richiamo ai valori della classe lavoratrice che li distingue, sono inequivocabilmente arguibili dal loro abbigliamento e dal comportamento abitualmente ostentato. Capelli cortissimi o cranio interamente rapato, espressione dura, modi ruvidi e sbrigativi, larghe bretelle tese sul torace per lo più muscoloso e tozzo, pantaloni logori, scarponi pesanti del modello detto « anfibio »²⁹. Gran bevitori di birra, cultori della violenza calcistica³⁰ e perennemente inclini alla rissa, gli *skinheads* appaiono una sintesi vivente, confinante con l'iperrealismo, dei tratti esteriori tipici dell'operaio britannico (non è raro imbattersi in famiglie operaie in cui i figli, abbigliati da *skins*, riproducono in

formato ridotto l'immagine del padre).

Si noti allora come un elemento a prima vista effimero, come il rispettivo modo di vestire di *punks* e di *skinheads*, rimandi ad una assai più profonda differenza soggettiva ed oggettiva di collocazione sociale. Da un lato una gioventù operaia che si riconosce a fondo come tale, e che professa ostilità e rancore verso tutto quel che fuoriesce dalle rudi coordinate di una virile cultura di classe. D'altro lato un proletariato composito selvaggiamente ribelle e marginale, che nell'estraneità a qualsiasi cultura con addentellati nel passato verifica la propria coesione.

Cosa esprime, infatti, l'apparenza dei *punk rockers*? Mentre i capelli corti e ritti segnano la distanza dagli *hippies* (minoranza un tempo docile e innocua, emarginata ma non rabbiosa, caratterizzata esteriormente dai capelli lunghi e fluenti), il resto dell'abbigliamento altro non è che la sincretica fusione di quanto espresso, sul piano del vestire, da un'inquietante tradizione di violenza giovanile di strada. Dai *teddy boys* e dai *blousons noirs* degli anni Cinquanta, fino ai *rockers* inglesi degli anni Sessanta, giubbotti di cuoio nero e bracciali chiodati hanno sempre simboleggiato aggressività rabbiosa — in altri termini la minaccia, non mediata da alcuna ideologia, rappresentata da un giovane proletariato marginale nei confronti di una « società civile » disprezzata. I *punk rockers* sono quello stesso proletariato giunto alla consapevolezza. Pervenuto cioè, sempre al di fuori di qualsiasi mediazione ideologica, a formulare un antagonismo ideale coerente basato sulla valorizzazione radicale della propria separatezza. Il giubbotto nero (capo d'abbigliamento proletario, non operaio) è veicolo espressivo di questa continuità, mentre le scritte che lo ricoprono testimoniano dell'avvenuta maturazione.

Posto questo, i conflitti giovanili cessano di apparire nella luce di transitorie guerre tra *gangs*, oggetto di studio per sociologi stupiti. L'odio che *punks* e *skinheads* congiuntamente manifestano nei confronti dei *mods* (vestiti notoriamente con cura) è semplice avversione verso i comportamenti e l'abbigliamento della classe dominante o dei settori delle classi subalterne aspiranti all'integrazione (a quali estremi possa giungere simile avversione, è eloquentemente chiarito da una ferocissima canzone degli Exploited: « Kick him in the head/Boot him in the balls/Chop off all his hair/Oh! what fun is to kick/a mod until he's dead! Oi! »)³⁰. Su un altro e più significativo versante, l'ostilità tra *punks* e *skinheads* è frizione tra proletariato precario e classe operaia, tra marginalità e sicurezza, tra sommossa e protesta (gli *skins* possono talora cantare il *riot*, i *punk rockers* partecipano al *riot* — dai

carnevali di Notting Hill, all'estate inglese del 1981, ad innumerevoli episodi di rivolta in tutta Europa). L'annoso conflitto tra *punks* e *skins* (che pure tende ad essere ricomposto dalla recessione, in virtù della quale settori di classe operaia sono sospinti nel precariato) altro non è, insomma, che la trasposizione a livello giovanile e di strada del confronto tra l'indebolita composizione di classe figlia del capitalismo « tradizionale » e la meno limpida composizione, in travolgente crescita, prodotta da un capitalismo impegnato a ridurre l'entità della forza-lavoro in fabbrica.

3. Un concerto *punk* è un'esperienza di inimitabile impatto emotivo. Dal palcoscenico, illuminato da luci di un'irreale densità cromatica, la *band* getta al pubblico, in sequenze velocissime, onde di suono crudo e violento, distorto e rabbioso, sorretto da una ritmica ipnotica ed esasperata. I *punks* non ballano, saltano. Una folla di giubbotti neri si produce per ore in saltelli sempre più alti (è il cosiddetto « pogo »), forma improvvisate schiere che si travolgono, si sospingono, si calpestando, si scindono in nuovi rivoli saltellanti. Lunghi getti di sputo giungono sul palco, ricambiati con noncuranza dai musicisti. Fra la *band* e il pubblico non esiste infatti alcuna distanza comportamentale. Il cantante salta con frenesia, si tuffa tra gli astanti, ne viene risospinto, perde il microfono e lo recupera, cosparge il palcoscenico di sudore. Slogan sintetici e furiosi esplodono coralmemente nella sala (« I hate cop cars », « A-a-a-anarchy »), in una ritualità magnetica e coinvolgente. Concluso il concerto, continueranno a risuonare per ore e per giorni nelle orecchie di chi vi ha assistito.

Il contenuto « politico » di un concetto *punk*, facilmente intuibile anche da un ascoltatore occasionale³², non risiede però nelle frasi ritmate o nei versi delle canzoni (spesso indistinguibili, tanto da costringere gruppi come i Discharge a distribuire in sala volantini riproducenti i testi). Da un lato la musica stessa, di lancinante potenza, sollecita emozioni aggressive tali da trascendere il momento puramente ludico e da condensarsi in duro e sanguigno antagonismo nei confronti dell'ordine « esterno ». D'altro lato, la sfrenata tribalità del « pogo », e più in generale il pesante clima di irosa empatia, generano una percettibile solidarietà oggettiva, misurabile sulla distanza dai contegni classificati « normali ». Le individualità si fondono quindi non in una massa anonima, ma in un pugno serrato, minacciosamente brandito contro una società da cui si persegue un distacco senza ritorno.

Valgono insomma per il concerto, o comunque per l'aspetto

musicale del movimento, le considerazioni già svolte a proposito dell'apparenza fisica. Considerazioni sintetizzabili in questa autoriflessione di un *punk* italiano: « L'ideale per noi è piacersi solo tra di noi e fare orrore a tutti gli altri »³³. Frase che ben evidenzia la voluta chiusura nei confini di un microcosmo destinato a ramificarsi entro l'assetto sociale esistente senza sottomettersi alle sue regole, ma anzi sconvolgendole. L'esposizione di questo programma del presente, di questa utopia tangibile vissuta nell'azione, non è d'altra parte affidata in via esclusiva alla decifrazione di segnali indiretti. Proprio su questo nodo, infatti, tra i *punk rockers* della « seconda generazione » (quella del dopo-Clash, del dopo-Sex Pistols) l'anti-ideologia si solidifica in costruzione teorica, l'espressione comportamentale si coniuga al discorso articolato, la volontà si lascia intagliare nella coscienza. Il tutto secondo forme profondamente e consapevolmente originali.

L'autonomia di percorso, dapprima consegnata all'oggettività, finisce con l'essere valorizzata e rivendicata con foga: « Non abbiamo un passato politico, ed è vero, non ci interessa nemmeno averlo, non vogliamo rifarci a nessuna forma di protesta passata, non vogliamo rivestire le nostre ideologie con quelle di altri. Siamo nati da soli, e questo, ce ne siamo accorti, dà molto fastidio! »³⁴.

L'atipica ricerca di un'identità teorica condotta dai *punk rockers* presenta infatti la caratteristica di possedere una data di nascita sufficientemente precisa, e di snodarsi secondo linee sinuose disegnate dall'orientamento di alcuni gruppi musicali. Questi ultimi svolgono un ruolo ambivalente. Da un lato sono un effettivo referente politico. Incarnano cioè le idee espresse nelle loro canzoni, per cui il riferimento ad essi, nelle scritte sul dorso dei giubbotti o sui blue jeans (tra le più frequenti: Crass, UK Subs, Anti Pasti, Exploited, Discharge, Dead Kennedys), testimonia non tanto l'apprezzamento stilistico, quanto l'adesione del *punk rocker* ai contenuti politico-emotivi della loro musica. Vale insomma, nei rapporti tra le *bands* e il loro pubblico, quanto scritto da Jules Vallès a proposito dell'atteggiamento della moltitudine nei confronti di chi prende la testa di un corteo: « Elle n'y met pas d'orgueil et ne se plaint pas d'être dépassée. Aux heures de décession suprême, elle aime à voir marcher en avant d'elle, écriteaux vivants, les personnalités connues qui portent un programme attaché, comme une enseignes, entre les syllabes de leur nom »³⁵.

D'altro canto le *bands* — che, come già si è detto, inizialmente altro non sono che semplici gruppi di amici (magari conviventi in una casa occupata, come alcuni dei Clash e dei Sex Pistols) —

non dettano, ma *interpretano* determinati sentimenti latenti nell'ambito socio-generazionale di provenienza. La riprova è fornita dal fatto che i *punks* operano una precisa selezione tra i gruppi, accordando la loro preferenza non epidermica a *bands* anche musicalmente discutibili (come sono i Crass, per quasi unanime ammissione), ma coerenti sul piano ideologico-esistenziale. Mentre altre *bands* godono di consensi occasionali e sporadici, che non suscitano alcuna identificazione ideale (è raro, ad esempio, leggere sui giubbotti o sui muri scritte inneggianti ai Damned, ai Gonads o ad altri gruppi « futili » nei testi, anche se musicalmente aggressivi).

La costruzione, tra i *punk rockers*, di qualcosa di simile ad un tessuto connettivo ideale (parlare di « ideologia » è improprio, anche se sono ricorso e ricorrerò talora al termine in mancanza di alternative valide) risale al 1976, quando ai Sex Pistols, « fondatori » del movimento, si affiancano in popolarità i Clash. Con loro scompaiono le svastiche, provocatoriamente inalberate dai *punks* della prima ora³⁶, mentre al ribellismo comportamentale si associa una ragionata ricollocazione dello *street corner kid* nel proprio contesto sociale — una *garageland* fatta di squallide periferie, di pomeriggi affogati nella noia, di scaramucce occasionali con la polizia, di vacue rincorse alla luce delle insegne notturne. Nello stesso tempo, lo *spleen* metropolitano cessa di esaurirsi in se stesso e si converte in conflittualità dispiegata contro le strutture istituzionali e i meccanismi emarginanti. Primo bersaglio è il razzismo. Forse per la prima volta, il ribelle di strada bianco scopre e rivendica una parentela sociale con le minoranze etniche che affollano le *hinterlands* in cui egli stesso vive. Dall'informale, ma massiccia partecipazione dei *punk rockers* agli scontri con la polizia che regolarmente infuocano il carnevale giamaicano di Notting Hill, si passa alla creazione di un movimento organizzato — Rock Against Racism — che nei gruppi *punk* ha i propri capofila. La grande manifestazione organizzata a Londra dall'Anti-Nazi League il 30 aprile 1978 vede una tale affluenza di giovani in giubbotto nero e con i capelli variopinti, da scuotere per un attimo la sinistra inglese dall'ottusa oscillazione tra pragmatismo e ideologismo in cui da sempre si dibatte³⁷.

Già a questo punto inizia ad apparire evidente ai più come il movimento *punk* non sia per nulla assimilabile ai fenomeni di delinquenza giovanile che dilagano nei ghetti delle grandi metropoli occidentali. A differenza delle *gangs* di strada statunitensi, i *punk rockers* non difendono ristretti « territori » (delle dimensioni di un isolato) da *gangs* simili ma rivali, né si dedicano ad un

banditismo spicciolo praticato ad imitazione della delinquenza « adulta » organizzata (ma non si trascuri che proprio da tre *gangs* giovanili — gli Young Lords, gli Young Patriots e i Brown Berets — nacquero negli Stati Uniti, sul finire degli anni Sessanta, altrettanti partiti rivoluzionari)³⁸. A differenza degli Hell's Angels californiani, e delle loro meno temibili filiazioni europee (presenti in Germania, Svizzera e Inghilterra), i *punks* non distorcono la propria disinvoltura sessuale in violenza carnale di massa, né coltivano in alcun modo la brutalità fisica fine a se stessa³⁹. Inoltre, salvo rare eccezioni (tra cui, illustre, quella rappresentata dal « Sex Pistol » Sid Vicious, deceduto nel 1979 per eroina), aborriscono dalle droghe pesanti che non siano le anfetamine, ritenute indispensabili alle *bands* per poter suonare all'infernale velocità che connota il loro genere musicale⁴⁰.

Se palcoscenico resta la strada, obiettivo diviene l'intera città, individuata come proiezione stilizzata delle storture del sistema. Al centro di essa, il *punk rocker* si fa carico di un compito di sovversione fondato sull'esasperazione cosciente della propria devianza, nonché sulla massificazione di comportamenti oltraggiosi intesi quale quotidiana trasgressione a norme di vita aliene. La ripugnanza coltivata, l'insulto, lo sberleffo, la minaccia operano un'ironica inversione delle convenzionali connessioni tra etica ed estetica, in virtù della quale all'apparenza « normale » e ordinata restano associati valori comunemente giudicati negativi (razzismo, diseguaglianza, ipocrisia, volontà di predominio socio-economico), mentre il repellente teppista con capigliatura da mohicano, dal linguaggio osceno e dal giubbotto tintinnante di catene, si fa paradossalmente portatore di quel che resta di una morale umanistica (antirazzismo, antimilitarismo, sincerità di rapporti, desiderio di giustizia, solidarietà, cooperazione). Le credenze sentite sono antitetichie a quelle manifestate esteriormente. Quando i Clash gridano « Hate and war » (contrapposto a « Peace and love ») o quando, alcuni anni dopo, il cantante dell'Anti-Nowhere League ruggisce « I'm an animal, I'm a sexual pervert », essi in realtà denunciano il capovolgimento etico che ha costretto la sensibilità, per sopravvivere, a vestire panni terrificanti. Il movimento *punk* è destrutturazione, sabotaggio, paradosso finalizzato a sconvolgere le apparenze di una quotidianità intimamente alienata.

Scioltisi i Sex Pistols, allontanatisi i Clash per altri sentieri (alla ricerca di una più coerente politicizzazione, cercheranno nei ritmi delle minoranze etniche la via di un proprio antimperialismo espresso in musica)⁴¹, precipitato il RAR nell'entropia dalle velocità egemoniche di vari gruppi di sinistra, i *punk rockers* paiono

declinare sia numericamente che qualitativamente. Le *bands* sopravvissute alla lunga stagione del 1977-1978 (gli Sham 69, gli UK Subs, i Chelsea, i nordirlandesi Stiff Little Fingers, interpreti dell'Ulster in rivolta, i 999 e una miriade di altre formazioni) trovano raramente menzione nelle riviste musicali, mentre al movimento nel suo complesso è preclusa la scandalizzata risonanza prima accordatagli dalla stampa quotidiana. Se affondasse esili radici nella moda, il fenomeno potrebbe essere ritenuto in via di silenzioso esaurimento. Tanto più che proprio in questo periodo vanno emergendo ambigui gruppi, come i Cockney Rejects, traenti alimento più dalla violenza calcistica degli *skinheads* che dal lucido antagonismo al sistema in cui parevano incanalarsi i *punk rockers*.

Ma il fenomeno è sociale e, deludendo gli auspici dei fautori di un rock asettico, riesce a trovare in se stesso le energie per mantenersi in vita. I giubbotti neri, mai scomparsi dalla capitale britannica, proliferano anche in provincia, attraversano la Manica e l'Atlantico, si addensano nei lividi recessi delle grandi metropoli occidentali. Le *fanzines* conseguono tirature di migliaia di copie, intessendo sotterranee reti di comunicazione che suppliscono alle carenze dell'informazione gestita dai mass media (in un secondo tempo, negli Stati Uniti, in Italia e in Svezia, i *punks* avranno accesso ad emittenti radiofoniche « alternative » interessate a divulgarne il discorso). Ovunque sorgono spontaneamente nuove *bands* estranee a qualsiasi circuito commerciale e dedite a un rock ancora più grezzo, rauco e brutale di quello dei gruppi antesignani. Nel contempo, si assiste ad un'estremizzazione delle peculiarità di fondo del movimento — dalla velocità della musica, all'estrosità dell'abbigliamento, alla politicità dei testi. Su quest'ultimo piano, un ruolo non secondario nella determinazione delle successive linee evolutive è svolto dai Crass, una *band* costituitasi nel 1978. Con la loro apparizione, e con il loro successo non contrastato da una dubbia originalità musicale, quell'« anarchia » che nei Sex Pistols era sinonimo di caotica e dirompente devianza tende a rarefarsi e ad appiattirsi in preciso riferimento ideologico.

Militanti attivi del movimento libertario britannico, conviventi in una comunità agricola fraternamente aperta a qualsiasi passante, i Crass (cui si aggiungono per similitudine stilistica e di ideali le Poison Girls, gli Zounds, i Flux of Pink Indians e altri) professano un anarchismo tolstoiano tanto aggressivo nella denuncia quanto mite nella proposizione dei mezzi (loro simbolo è un mitra frantumato da una A cerchiata). La canzone *Bloody Revolutions*, che denuncia la violenza quale immancabile fonte di potere e di

sopraffazione, è il manifesto di una posizione largamente antitetica a quella dei Clash, che nel fucile vedono il più auspicabile sostituto futuro della chitarra. Sta comunque di fatto che la natura paradossale del movimento continua nello spettacolo di migliaia di giovani che, benché abbigliati come crudeli e sanguinari delinquenti di strada, recano sul giubbotto scritte di pace e il disegno di un'arma spezzata.

Dopo i Crass, rari sono i *punk rockers* che non si definiscono anarchici, quale che sia il loro apprezzamento nei confronti della *band* più coerentemente libertaria. Tuttavia non viene meno la regola del « no future », del rifiuto di un avvenire utopico collegato ad un'altrettanto radicale negazione della continuità con forme di insubordinazione del passato. Il sovversismo professato dal movimento *punk* presenta infatti scarse connessioni con le teorizzazioni dell'anarchismo storico. Queste ultime non solo sono spesso ignorate o travisate (capita sovente di imbattersi, leggendo le *fanzines*, in espressioni come « Stato anarchico » e similari), ma, quando conosciute, vengono accantonate con lo stesso disinteresse riservato al marxismo⁴². L'ideologizzazione suggerita dalle A cerchiata è dunque apparente, o comunque segue altre strade. Strappati i simboli resta un atteggiamento, un modo di essere, un programma esistenziale che ripropone la sostanza originale del movimento:

Noi chiamiamo anarchia una situazione che cerchiamo, ma non rispecchia nulla di ciò che potremmo avere. (...) Siamo contro tutto a partire dal lavoro, dalla scuola, la famiglia, le ideologie, la droga, la moda, i fottuti bastardi che ti dicono cosa devi fare e come devi usare la tua vita. Vogliamo sabotare tutta questa merda⁴³.

Posizione che, se estremizzata, conduce un settore del movimento a teorizzare la validità di una battaglia priva di rivendicazioni conseguibili, in cui la ribellione diviene quotidianità e il fine si identifica nel mezzo:

State con i piedi sulla terra. Viviamo qui, su questo fottuto mondo, dove le cose stanno andando in questo modo, e non saranno certo i vostri sforzi a farle cambiare. Non raggiungeremo mai un finale, saremo sempre al punto di partenza, sempre ad uno schifosissimo, eterno, inizio di lotta spasmodica contro tutto ciò che ci reprime. (...) Punk non cerca una soluzione dove non può esserci, punk non si limita a subire passivamente e usare come sola arma di protesta l'accusa, punk è contro, punk è anti, punk è opposizione, ostilità, avversione, punk è un oltraggio, una lotta. Punk è sovversività a tutti i livelli⁴⁴.

Così i *punks* « nichilisti » (ancora un esempio di omonimia depurata di ogni addentellato storico), che, pur dichiarandosi anarchici come i seguaci dei Crass, rifiutano la minuziosa propositività propria dell'anarchismo (si vedrà però come la negatività sia meno intransigente di quanto si potrebbe desumere dai passi citati). Ma, anche quando il rigetto dell'utopia non è espresso in termini così radicali, l'anarchismo *punk* presenta di solito solo una labile parentela semantica con la teoria di Bakunin e Kropotkin. Nei testi delle *bands* che, dopo il 1979, contendono ai Crass il primato della popolarità, mantengono forma organica solo brandelli di pensiero libertario, o bizzarre variazioni sul tema. Così Anti Pasti e Discharge professano un rabbioso antimilitarismo, di cui fanno l'ossessiva costante delle loro canzoni⁴⁵, mentre i Vice Squad, altra *band* anarchica, con eguale furia espressiva stigmatizzano in musica la vivisezione ed i maltrattamenti agli animali.

È però principalmente il tema della non violenza che viene via via a cadere (fermo restando il pacifismo inteso nell'accezione di ostilità alla guerra). Col 1980-81 si apre una terza fase del movimento, in cui l'elogio del *riot* riacquista nelle canzoni l'originaria centralità tematica⁴⁶. La scena britannica, oltre che dalle *bands* citate, è parzialmente dominata dal gruppo edimburghese degli Exploited, uso ad irridere regolarmente i Crass prima di eseguire la propria torbida professione di fede in un anarchismo assai più brutale (*I believe in Anarchy*). Versi rudi, duramente scanditi, esortano l'« armata folle degli sfruttati » ad incendiare le macchine della polizia e a colpire gli agenti dello Special Patrol Group (« that fucking SPG »), mentre un'ironica rappresentazione della monarchia è intervallata da sguaiati scoppi di risa⁴⁷. Il proletariato marginale esprime in tal modo il proprio rauco giudizio sulla Gran Bretagna di Margaret Thatcher.

Strofe analoghe, intrise di furore, sono urlate dalle *bands* affiliate al « movimento oi » (tentativo non molto persuasivo di conciliare *punks* e *skinheads* in un unico discorso socialisteggiante)⁴⁸, mentre una continuità politica meno rozza è testimoniata dalla costituzione del folto Skunk Collective di Londra e dall'assidua partecipazione di *punk rockers* alle marce per la pace e contro la disoccupazione⁴⁹. D'altro canto, il talento dei Clash trova lucidi eredi negli Anti Pasti o nei Soldiers of Fortune — una *band* che, senza fini di lucro, percorre incessantemente l'Europa esibendosi ovunque il proletariato giovanile scenda in lotta. La presenza di *punks* sulla scena degli scontri che, nel 1981, animano l'estate britannica, trae origine dal confluire di questi segreti rivoli di insubordinazione violenta⁵⁰.

Ma la nuova vitalità del movimento *punk* è ora meglio verificabile fuori d'Inghilterra che nella madrepatria, dove il fenomeno non è esente da rischi di commercializzazione (catene, giubbotti di pelle e bracciali chiodati ornano ormai le vetrine di Carnaby Street e ricoprono le bancarelle di Portobello Road). Negli Stati Uniti gruppi come i Dead Kennedys, i Circle Jerks, i DOA, i Black Flag, i Really Red, i Bad Religion e decine d'altri divulgano, in versi meno grezzi di quelli d'oltre Atlantico ma se possibile ancor più irosi, un duro messaggio anticapitalistico che sconvolge il sonnolento contesto seguito all'estinzione della « nuova sinistra » americana. I *beach punks*, come vengono chiamati, radunano attraverso i sentieri del rock una folla di oppositori al sistema ideologicamente disinibiti e con solide radici negli *slums*, che muovendosi nella dimensione della violenta estraneità comportamentale riesce per la prima volta a sottrarsi alla feroce repressione attuata dall'*establishment*. La trasognata sonnolenza degli *hippies* è travolta assieme all'idealistico fervore dei giovani contestatori della classe media. Il riferimento ai ghetti urbani, ad una rivolta che prende le mosse dalle strade e non dalle università, traspare con iperrealistica chiarezza da versi desolati e accusatori, riflesso di una vita inquieta condotta ai margini di metropoli in decomposizione:

This fucking city/Is run by pigs/They take the rights
away/From all the kids/Understand it/We're fighting a war
we can't win/They hate us/We hate them/We can't win/Walk
down the street/I flip them off/They hit me across the head/
With a billy club/Nothing to do/Nothing to say/I tell 'em go
get fucked/They put me away/So I go to court/Pay for my
crime/Stand in line, pay bail/And I may serve time⁵¹.

Così i Black Flag. In altri casi la ribellione prende la via di un'acerba satira trasferita dalla musica alla realtà (è il rock che si fa realtà, in fondo). Le migliaia di voti raccolti da Jello Biafra, cantante dei Dead Kennedys, quale candidato alla carica di sindaco di San Francisco sulla base di un programma ironicamente demenziale⁵², testimonia di una svolta nel movimento di protesta statunitense. Lo sviluppo di tematiche coinvolgenti ed essenziali (ben esemplificate dal brano *Kill the poor*, contro la bomba N) si accompagna ad un uso parodistico e spettacolare dei mezzi di comunicazione di massa, che distorce sistematicamente il flusso di messaggi conformistici e condizionanti. Il movimento lacera l'apparente razionalità del sistema, proponendosi come contraddizione la cui vivida follia incrina la gelida lastra del consenso. Tattica

non nuova in Europa, ma che negli Stati Uniti inizia a godere del supporto di assai più cupe fasce di emarginazione, recuperate alla consapevolezza da un approccio tanto esteriormente giocoso quanto intimamente raziocinante. Anche in questo caso, una contro-società si raduna al centro stesso della società visibile, assumendo i contorni di sconvolgente parodia di una realtà agghiacciante. L'allegria demistificatoria è di facciata. Il *punk* era e resta provocazione sottesa non dall'umorismo, ma da un sarcasmo allucinato e corrosivo.

Che il sorriso nasconda un ghigno, e che quest'ultimo celi un intimo malessere, lo si constata nell'Europa continentale. Qui la dimensione musicale del movimento è più nettamente sovrastata dalla dimensione politica, mentre l'allusione comportamentale cede il luogo ad una non frammentaria (anche se spesso preclusa al profano) esposizione di tesi. Una dichiarazione del tenore della seguente, opera di *punk rockers* romani, svela un taglio autoriflessivo di uno spessore raro in Gran Bretagna:

Il punk sta basando adesso, con gruppi come i Crass, Discharge, Anti Pasti e le *bands* Oi, le ragioni della propria esistenza su progetti e valori concreti e reali: il rock inteso come espressione di minoranze emarginate, l'occupazione delle case, la creazione di una contro cultura e di un movimento antinucleare e potenzialmente antimilitarista. (...) Punk non è rompere la bottiglia di birra dopo averla bevuta, né i capelli dritti o colorati e gli anfi, se a tutto questo non si aggiunge una propria coscienza ed una maturità non indifferenti⁵³.

Effettivamente, fin dalle origini il movimento *punk* continentale tende ad accostarsi ai movimenti europei sviluppatisi a partire dal 1977 (autonomi in Italia, « alternativi » in Germania, *kraakers* in Olanda, « orsi polari » in Svizzera, ecc.), venendo a costituirne una importante componente pur nella salvaguardia di una spiccata originalità di percorso. Anche se l'assimilazione raramente è completa, alcuni elementi favoriscono l'avvicinamento tra aggregazioni simili sul piano sociale ma dissimili sul piano politico. Oltre all'analogia collocazione generazionale e alla condivisa volontà di sovversione, il cemento unificante è rappresentato da un lato dall'identica estrazione ideale (ogni schieramento raccoglie un proletariato giovanile che, condannato alla marginalità, sviluppa una cultura estranea al lavoro fino a valorizzare la marginalità stessa quale programmatico strumento di lotta); dall'altro dalla comune propensione ad organizzare la propria esistenza separandola, in forme conflittuali, dalle strutture societarie predominanti. Il dato

esistenziale, insomma, diviene dato politico. Ma non nel senso di una frantumazione delle istanze collettive in una pluralità di microcosmi personali, bensì in quello della ricerca di una via rivoluzionaria quotidiana in una situazione in cui il Palazzo d'Inverno, scioltosi nel sistema, è divenuto imprendibile.

Senza che la superficie societaria registri increspature, fili sottili vengono tesi in profondità tra chi aspira alla ricostruzione di un'ondata violentemente trasformatrice. Un'opera di tessitura paziente, silenziosa, ricollega i soggetti che il declino della fabbrica quale luogo di coagulo (imputabile alla progressiva caduta della domanda di forza-lavoro a seguito della deflazione, del decentramento produttivo, dell'informatizzazione) ha forzatamente disperso. Nascono istituzioni invisibili, attività produttive celate allo sguardo, forme di comunicazione tanto ramificate quanto esclusive nella scelta dei destinatari (le *fanzines* ne sono un esempio; ma lo stesso rock altro non è che un mezzo espressivo precluso a molti). Il sottosuolo d'Europa è solcato da gallerie, cunicoli, rifugi, oscuri passaggi in cui un intenso lavoro di scavo riunisce il brulicante e variopinto esercito degli asociali, l'*exploited barmy army* cantata dai *punk rockers*. A lungo andare, è inevitabile che la costruzione sovrastante inizi a scricchiolare là dove è sorretta dal suo meno sostituibile architrave — la partecipazione politica:

Piuttosto che forme di partecipazione conflittuale, emerge l'autonomia del sociale ed il costituirsi al suo interno di nuove iniziative che esprimono rivendicazioni debordanti dai canali istituzionalmente riconosciuti (partiti e sindacati); attraverso di essa viene conferito un peso maggiore all'immediatezza dell'agire sociale che laceri o aggira la preesistente compartimentalizzazione partitico-ideologica delle volontà politiche. (...) L'ambito violato è quindi proprio quello della partecipazione politica inteso come luogo adibito alla costituzione di una volontà prepartitica di incidenza sul sottosistema politico-amministrativo: il privato, nell'occupazione del pubblico, ha spazzato via le aree di compromesso e le terre di nessuno, nelle quali tale volontà poteva maturare la propria significatività⁵⁴.

La più appariscente ed emblematica proiezione della rottura operata con la trama istituzionale è la pratica dell'occupazione di case, in cui dalla Gran Bretagna all'Italia, dalla Germania all'Olanda, il ruolo dei *punk rockers* è fondamentale. Al di là delle apparenze, nessuna analogia sussiste con le occupazioni di stabili attuate, in ogni paese e nelle più diverse circostanze, da famiglie senza tetto, nuclei di immigrati o soggetti comunque in cerca di un'abitazione. Nel caso dei *punks* il movente non è mai il sempli-

ce rinvenimento di un alloggio, di cui usufruire individualmente o a piccoli gruppi. Il fine è invece quello della costruzione di una collettività organizzata, di un centro autonomo chiuso verso l'esterno quanto intimamente pervaso da una saldissima coesione⁵⁵. In Inghilterra i Crass approfondono i propri utili nell'edificazione di una comunità anarchica di questa specie; in Svizzera i *punks* si battono a lato di gruppi di emarginati per la preservazione dell'Autonome Jugendzentrum, dotato di una struttura amministrativa sottratta al controllo statale; in Germania e in Olanda interi isolati sono invasi da giovani ed adibiti a sedi di concerti, di iniziative culturali, di minuscole attività commerciali (a Berlino una piccola banca di movimento garantisce i finanziamenti necessari); in Italia i *punk rockers* tentano ripetutamente di concretizzare analogo programma, scontrandosi ogni volta con istituzioni fautrici di una brutalità tutta latina. La sub-società diviene contro-società, esce allo scoperto, organizza in forme stabili la propria estraneità, cerca di sovrapporsi all'assetto esistente. La parola d'ordine è « contropotere », quale traduzione in atto del non-programma, del « No future ». La progettualità, rubata all'avvenire, vive nell'immediato, nell'istantanea modificazione di vita.

Campo di battaglia dei *punk rockers* è il territorio, inteso come punto di riferimento socio-geografico in cui una cultura di strada riconquista la strada, la sconvolge, la separa, fortificando ed estendendo un'autonoma repubblica dei devianti. Cooperazione, divertimento comune, solidarietà. Il mezzo prefigura il fine, è già il fine. Il disadattamento si fa propositivo, avanza pretese egemoniche. Rifiura di seguire il pendio della massificazione rivalutando l'associazione tra individui, l'incontro spontaneo tra personalità che nell'isolamento da una realtà sgradita hanno maturato la propria singolarità fisionomica. Il richiamo ad un anarchismo immaginario si giustifica infatti così, quale riferimento all'unica dottrina rivoluzionaria che, almeno nelle intenzioni, ha coniugato anticapitalismo e valorizzazione delle istanze individuali. Cantano i Dead Kennedys:

Punk ain't no religious cult/Punk means thinking for yourself/You ain't hardcore cuz you spike your hair/When a jock still lives inside your head⁵⁶.

È un motivo ricorrente. Afferma uno dei Vice Squad:

When I say 'punk' I mean total freedom in anything I may wanna do. If punk suddenly decides it has certain rules that I don't agree with then I won't want to be a punk any more. I'll always be a punk inside my head⁵⁷.

E gli Anti Pasti, interrogati sul loro brano *No government*, spiegano:

That isn't a plea for anarchy, but a warning that it's so easy for the individual to get pushed around these days. We're saying — don't allow yourselves to be taken over, and let unemployment and social security problems grind you down⁵⁸.

L'anarchismo *punk* appare dunque una sorta di « individualismo sociale », in cui tradizionali valori libertari, come il rispetto della dignità personale, la libertà di pensiero, l'avversione verso ogni forma di costrizione politico-economica, convergono con valori rigorosamente classisti nel tracciare un'originale via all'antistatalismo. Momento di riflusso? Episodio minore nella più generale « Crisi della ragione »? Non direi. Quella che viene rifiutata è semmai la ragione apparente che governa sistemi politici e culturali usi a privilegiare le cose rispetto agli individui, i rapporti tecnici rispetto ai rapporti umani. Con l'ideologia viene respinta l'astutezza di una logica chiusa in se stessa, o di un'economia che affoga in sequele di equazioni formalmente ineccepibili istanze personali restie alla quantificazione. La razionalità che acquista autonoma esistenza, e che cerca di incasellare a forza una multiforme verità quotidiana nei propri troppo lucidi ingranaggi, è quanto i *punks* più duramente avversano. Di qui l'ostilità alla logica di guerra, vista come legge regolante il demenziale moto di giganteschi meccanismi ad orologeria inaccessibili al singolo. Per quest'ultimo, la devianza diviene l'ultimo baluardo, l'unico espediente atto a salvaguardare la propria identità minacciata.

Comunque si giudichi l'anti-utopia dei *punk rockers*, resta notevole il fatto che il più aberrante prodotto di una società autonoma dalle persone — il proletariato marginale — sia spontaneamente pervenuto a forgiare una propria filosofia di sopravvivenza morale, tentando, invece della fuga, il ripristino conflittuale dei legami umani interrotti. Come notevole è la circostanza che esso sappia muoversi, con sempre maggiore flessuosità, nell'ormai dominante ambito sovrastrutturale, rinvenendo in esso gli eclettici strumenti (la musica rock, l'anomalia comportamentale, ecc.) della propria ricomposizione e di una più generale rifondazione etica. Una sinistra operaia che, scindendo rigidamente mezzi e fini, ha progressivamente indebolito la propria credibilità quale forza liberatrice, deve oggi prendere atto del fatto che altri soggetti sociali, dall'insolita apparenza, con formale cinismo professano quell'idealismo che il cinismo reale ha strangolato.

In questa luce, quello che definivo il « tribalismo del pogo »

diviene positivamente allusivo. I *punk rockers* saltellano individualmente, quasi ad asserire una propria singolarità personale; nello stesso tempo si lasciano trascinare collettivamente in questo moto che sarebbe arduo definire ballo, e che non rimanda ad alcuna simbologia sessuale. Più che un indizio è una rappresentazione: libertà personale e solidarietà collettiva non disgiunte. Riflusso o tentativo di aggredire le cause del riflusso?

4. Si condividano o meno le mie osservazioni sui *punk rockers*, credo si debba riconoscere che il fenomeno, a prima vista epidemico, rinvia a problematiche (da me solo sfiorate) inerenti vari aspetti dell'Occidente contemporaneo — dalle modifiche intervenute nella composizione di classe, alla crisi delle ideologie, all'attenuarsi della distinzione tra sovrastruttura e struttura, alla disaffezione che investe le tradizionali forme di rappresentanza politica. Mutilato di queste connessioni, il movimento *punk* apparirebbe niente più di una frivola adunata di musicofili, caratterizzata dalle dimensioni insolitamente vaste e dall'abitudine dei membri a indossare un'eccentrica divisa. Oppure il suo significato verrebbe compresso entro gli angusti confini dell'irrequietezza giovanile, indagabile alla luce della disgregazione dell'unità familiare o della vigenza di peculiari relazioni comunitarie geograficamente localizzate. Risulta invece evidente che il fenomeno assume caratteristiche simili in contesti culturali diversissimi — tanto che la sua marginalità, indubbia a livello locale, diviene insostenibile qualora si sommino le manifestazioni del movimento su scala internazionale.

In altri termini, se valutiamo quantitativamente l'entità numerica dei *punk rockers* presenti a San Francisco, a Milano, a Berlino o persino a Londra, isolando ogni singola aggregazione, scopriremo senza difficoltà che si tratta di raggruppamenti minoritari anche in rapporto al contesto giovanile in cui sono inseriti. Ma se invece consideriamo globalmente gli agglomerati *punk* esistenti nei diversi paesi, dovremo concludere che centinaia di migliaia di giovani, dagli Stati Uniti all'Inghilterra, dall'Islanda al Giappone, tendono ad abbigliarsi in maniera simile, ad ascoltare lo stesso genere di rock violento e ad esprimere la medesima rabbia politico-esistenziale. Il che lascia intuire la sussistenza, alla base del fenomeno, di fondamenta più solide ed estese di quanto si potesse supporre. Una prospettiva « aerea », dunque, consente di scorgere quell'insieme coerente che un esame troppo ravvicinato frantumerebbe in una miriade di dettagli scarsamente eloquenti, come nel

caso di un individuo affetto da grave miopia che scrutasse un dipinto di Seurat.

Si può obiettare che simile conclusione, se riferita all'intera metodologia dell'analisi storiografica, si attaglierebbe unicamente a fenomeni, come quello in esame, appartenenti a un'epoca recentissima. A un'epoca, cioè, in cui lo sviluppo dei mezzi di comunicazione ha raggiunto tale ampiezza da determinare modificazioni di costume analoghe sotto diverse latitudini e da consentire una pressoché simultanea ed universale diffusione di informazioni. Tale obiezione non regge alla prova. E.J. Hobsbawm, con l'ausilio di una documentazione vasta e variegata, ha abbondantemente dimostrato la sostanziale similitudine fisionomica, in aree geografiche tra loro lontanissime, di fenomeni collettivi risalenti a un passato assai meno recente — dal banditismo sociale, al *mob* cittadino, al radicalismo politico dei calzolari⁵⁹. Se ne desume che l'esponentiale sviluppo dei *media* determina semmai una maggiore omogeneità delle forme; ma la ricorrenza sincronica di fenomeni comparabili va ricercata nella sussistenza di un comune tessuto causale (non monocausale!), proiettato su un piano infinitamente più articolato dell'ambito socio-comunitario paesano, provinciale o regionale. Qualora non sia sorretto dal procedimento deduttivo, il procedimento induttivo diviene dunque inservibile. Solo prendendo le mosse dal generale il dettaglio acquista intelleggibilità, anche quando si presenta come eccezione.

Come è noto, una delle non sempre conciliabili correnti che compongono la cosiddetta « nuova storiografia » — la corrente microstorica — sostiene l'esatto inverso. Per di più, lungi dall'avanzare la propria proposta a titolo sperimentale o in relazione a problemi specifici, asserisce il valore totalizzante di una metodologia storiografica mutuata (in autorevoli autori) dal metodo induttivo di Sherlock Holmes e di altri epigoni reali o letterari⁶⁰. Si tratterebbe, cioè, di procedere sulla base di indizi (tracce, spie, residui) alla ricostruzione di micro-universi individuali, familiari o comunitari — secondo alcuni rappresentativi di una realtà più ampia, secondo altri sottesi da un'impalpabile trama destinata a rimanere inconoscibile⁶¹.

Volendo attingere alle medesime fonti narrative, va detto che Sherlock Holmes non sopravvive al tuffo nelle cascate di Reichenbach, cui Conan Doyle lo condanna nel 1886 per ripescarlo artificiosamente nel 1905. Il personaggio ed il suo « metodo infallibile » riemergono vecchi e periscono di senescenza precoce. Già nel 1929, due anni dopo che Conan Doyle ha compilato un *Case-book of Sherlock Holmes* di rara fiacchezza logico-letteraria,

lo statunitense Dashiell Hammett dà alle stampe un romanzo poliziesco — *Red Harvest*⁶² — in cui il procedimento d'indagine è sovvertito in conformità ad un contesto cambiato. Non più uno scenario di antichi manieri e di giardini all'inglese, in cui innocui naturalisti e tranquilli collezionisti di porcellane commettono delitti assurdi servendosi delle armi più bislacche. Con Hammett la cornice diviene, secondo le parole di Raymond Chandler,

un mondo in cui i gangsters possono dominare le nazioni e poco manca non governino le città, un mondo in cui gli hotels, le case albergo, i ristoranti famosi appartengono a individui che hanno fatto fortuna con la gestione di bordelli, un mondo in cui una diva può far da palo a una gang e l'affascinante gentiluomo che abita in fondo al pianerottolo può essere a capo d'un giro di scommesse clandestine; un mondo in cui un magistrato con la cantina straripante di alcool di contrabbando può mandare in galera un tale pescato con un mezzo litro in tasca, un mondo in cui il sindaco della nostra città può per denaro chiudere un occhio o tutti e due su un assassinio (...). Non è un mondo molto profumato, ma è il mondo in cui dobbiamo vivere⁶³.

Logico che, parallelamente al contesto sociale (o meglio, alla capacità dell'autore di scorgere il contesto sociale), anche il metodo investigativo si trasformi. Il detective senza nome di *Red Harvest* deve indagare non sul crimine astruso di un eccentrico gentiluomo, ma sulla natura criminale di un'intera struttura politico-economica di potere. Il procedimento, da induttivo, deve farsi deduttivo. E prendendo le mosse dalle regole societarie che il singolo delitto trova spiegazione. L'intuizione, il « fiuto » conservano largo spazio, ma solo per cogliere, in uno sguardo sintetico, una totalità ben più esplicativa dell'ambito familiare di un aristocratico gottoso. E il metodo si fonda sul dialogo, sull'esplorazione colloquiale della vita di persone dotate di emozioni, di parola, di volontà (*Red Harvest* si apre con una discussione tra l'investigatore e un sindacalista — situazione che avrebbe visto Sherlock Holmes in serio imbarazzo). Il rapporto tra individui, e non tra un problema e una macchina logica (« Sherlock Holmes, in fin dei conti, cos'è? un atteggiamento azzeccato e una dozzina di battute memorabili »⁶⁴), rivaluta d'altra parte una sfera sensitiva che rinvia non al dettaglio, ma ad un mosaico in cui solo l'insieme illumina ogni singola tessera, anche se nessuna tessera deve essere trascurata. L'indagine si allontana dalle fredde concatenazioni di sintomi proprie della medicina per inquadrare una più ampia e fluida totalità, fondata sull'intersecazione di azioni consapevoli.

È chiaro dove intendo arrivare. Il procedimento induttivo caldeggiato dalla microstoriografia, l'esame dell'indizio, l'analisi dell'universo ristretto conducono, per espresso intento dei loro fautori, all'inconsapevole, all'involontario, alla « storia che gli uomini non sanno di fare »⁶⁵ — si tratti di una biografia solipsistica o di un geometrico reticolo di relazioni sociali. Proprio questo è il nodo che consente di comprendere la convivenza, a prima vista sorprendente, di micro e macrostoria entro la stessa corrente storiografica. Ambedue, lungo sentieri diversi, tendono all'individuazione di vicende collettive o individuali rallentate dall'immersione in una sostanza vischiosa, in una densa palude composta da quanto si sottrae alla consapevolezza umana — tradizioni, clima, mentalità, pregiudizi, consuetudini familiari, alimentari, commerciali. Ne scaturisce una storia bituminosa e stancante, in cui una folla di individui senza volto arranca faticosamente sulla superficie della terra compiendo sempre gli stessi gesti — finché un evento imprevisto non dà luogo a nuove sequenze di azioni involontarie, che senza posa verranno ripetute fino alla prossima deviazione incidentale.

Non critico tanto questa visione (che evidentemente contiene frammenti di verità), quanto il suo proporsi quale unica via interpretativa. L'accusa di determinismo, non a torto rivolta a certo marxismo, cela l'elaborazione di un determinismo assai più rigido, essendo vincolato non a certezze future, ma alla tenacia di un passato avviluppante e coloso. D'altro canto, l'asserita intenzione di colmare le insufficienze della storia politica, spostando l'attenzione dello storico dalle élites alle masse popolari⁶⁶, si risolve nella depauperazione di queste ultime, rese protagoniste solo per essere immediatamente evirate di ogni barlume di volontà e inchiodate a strumenti, tradizioni, cose — o idee inanimate quanto le cose. I rapporti di produzione cedono il dominio ai mezzi di produzione; il lavoro diviene l'essenza ultima della vicenda umana; gli individui vengono pietrificati in segni onde essere resi finalmente computabili. Di qui la necessità di far riferimento alle scienze sociali più inclini alla formalizzazione (vedi il funzionalismo antropologico) e alla quantificazione (come la demografia). Discipline ausiliarie conquistano l'egemonia filosofica. La storia pretende di farsi « scientifica » proprio quando la scienza inizia a dubitare di esserlo.

Tale procedimento « congelante » possiede peraltro una non dubbia validità in riferimento ad epoche lontane, in cui interi settori societari risultano muti ed il predominio dell'incontrollabile appare più evidente — ad epoche in cui, se mi è consentita

l'ironia, la « storia della pioggia e del bel tempo » non è stata ancora vanificata dalla storia dell'impermeabile. Diviene invece aberrante — *se assolutizzato* — in riferimento all'ambito della storia contemporanea, entro cui si sforza di penetrare con malcelata arroganza⁶⁷. Qui il dominio dell'inconsapevole è più ridotto (bene o male un « progresso » esiste, anche se non in senso positivistico), né esistono segmenti di società propriamente muti. Non di indizi dunque si necessita, ma semmai della capacità di dipanare senza preconcetti un'intricata matassa di messaggi diretti spesso contraddittori (anche l'abbigliamento *punk* non è una traccia, ma un messaggio; e lo è *consapevolmente*). Da due secoli a questa parte manifestazioni di volontà, autodescrizioni, confessioni, denunce, testimonianze, resoconti di azioni eloquenti quanto la frase detta o scritta tendono ad affastellarsi in pile sempre più voluminose. L'eventuale inconoscibilità dell'oggetto dipende sovente dall'impossibilità per lo storico di vagliare l'intera gamma di espressioni dirette, fitte quanto i graffiti che adornano i vagoni della metropolitana di New York.

Trascurare tutto questo, privilegiando lo studio di un granitico piedistallo ideal-materiale non scalfito dal tempo, sarebbe aberrante. Intere sub-società, universi vitali e persino non trascurabili aspetti della società visibile scomparirebbe nel monolito della lunga durata, che sortirebbe quindi i medesimi effetti di occultamento propri della storiografia incapace di scorgere una volontà non mediata da interpreti.

Tra la storia dell'involontario e la storia della volontà mediata, esiste pur sempre lo spazio per una storia della pura e semplice volontà umana.

Note

¹ Secondo l'assurda diagnosi fornita da D. Robins, *I giovani, il razzismo e la sinistra in Inghilterra*, in «Quaderni Piacentini», 1982, n. 4, pp. 99-100. Il saggio mi pare un lampante esempio di come si possa vivere quotidianamente a contatto con una sub-società senza riuscire — per condizione e per conseguente monodirezionalità percettiva — a decifrarne nemmeno in minima parte comportamenti e messaggi. Da notare che lo scritto di D. Robins, e un altro articolo dello stesso autore (*Il razzismo dei giovani inglesi*, in «Il Manifesto», 3 dicembre 1981) sono stati acriticamente assunti da alcuni « esploratori » dell'universo giovanile quali base per illazioni di dubbia consistenza (Cfr. A. Faeti, *Un occhio di riguardo*, e B. Beccalli, *Cultura e protesta giovanile in Europa e negli Stati Uniti*, in «Inchiesta», 1981, n. 54). Da cui si vede come un'equivoca interpretazione iniziale possa amplificarsi, fino a disperdere integralmente le coordinate di un agglomerato relazionale comprendente centinaia di migliaia di individui.

² Citato in G. Bushell, *Apocalypse now!*, in «Punk's not dead», 1981, n. 1.

³ Cronache di persecuzioni ai danni di *punks* italiani sono nelle *fanzines* (*fans magazines*: giornalotti amatoriali ciclostilati, fotocopiati o stampati artigianalmente) «Attack», 1980, n. 1, p. 6; «Sabotage», 1981, n. 5, p. 6. Ho avuto personalmente sentore di un caso di violenza carnale ai danni di una ragazza *punk*, scelta quale vittima in virtù degli abiti che indossava, nonché di un'interminabile serie di molestie.

⁴ «La malavita è un'antisocietà, che esiste in quanto rovescia i valori della società 'retta' — è una società 'deviata', che però è un parassita del suo modello. (...) Di conseguenza per la malavita vera le rivoluzioni, di solito, non sono che occasioni insolitamente buone offerte alla criminalità». E.J. Hobsbawm, *I banditi*, Torino, 1971, p. 91.

⁵ J. Grave, *Le mouvement libertaire sous la 3e République*, Paris, 1930, citato in R. Langlais, *Introduzione a A. Libertad, Le culte de la charogne*, Paris, 1976, pp. 14-15.

⁶ *Blak Panthers: la sfida degli afroamericani*, in «Tricontinental», 1969, n. 10, p. 108.

⁷ Tale ottica è ben sintetizzata da questa asserzione del gruppo dei Clash: «We can positively say we are not living for the future, we are living day to day. Now, in the present — we shall have to see what happens!». Cit. in B. Zarini, *The Clash*, Bologna, s.d., p. 1.

⁸ Come spiegherò più dettagliatamente in seguito, ritengo legittimo utilizzare i testi delle canzoni ai fini dell'esposizione dei punti di vista dell'intero movimento *punk*. L'adesione dei *punk rockers* va infatti ai contenuti, oltre che alle forme espressive dei brani musicali (cfr. le eloquenti lettere di *punks* citate nell'articolo *Unconditional Discharge*, in «Punk's not dead», 1981, n. 1), per cui le idee esposte nelle canzoni più popolari possono, a mio avviso, essere ritenute rappresentative di uno stato d'animo collettivo.

⁹ *Anarchy in the U.K.*, 1977.

¹⁰ *White riot*, 1977.

¹¹ M. Mc Intosh, *Changes in the Organization of Thieving*, in AA.VV., *Images of Deviance*, ed. S. Cohen, London, 1977, p. 126.

¹² Cfr. E.J. Hobsbawm, *Il mob cittadino*, in Id., *I ribelli. Forme primitive di rivolta sociale*, Torino, 1966, p. 140.

¹³ V. Hugo, *Les misérables*, vol. III, Paris, 1979, p. 74.

¹⁴ Una vivida, ancorché romanizzata ricostruzione dell'episodio è in T.M. Coffey, *Agony at Easter. The 1916 Irish uprising*, London, 1971, pp. 54 ss.

¹⁵ Cfr. *Il modello di sviluppo delle multinazionali*, in «Controinformazione», 1981, n. 20, p. 43; *Irlanda, Repubblicani e vandali a Belfast*, in «Controinformazione», 1982, n. 22, pp. 42-43.

¹⁶ Alcune delle più diffuse *fanzines* britanniche — «Ready to ruck», «Harsh reality», «Rising Free», ecc. — svolgono un discorso prevalentemente musicale, essendo opera di un ridottissimo numero di appassionati, spesso con non dissimulati interessi commerciali. Qui mi riferisco invece alle *fanzines* « politicizzate », redatte da autentici *punk rockers* — «Protest», «Subvert!», «Enigma», «Kill your pet puppy», ecc. — nonché alle assai più lucide e vigorose *fanzines* statunitensi («Search and destroy» soprattutto), tedesche o italiane — queste ultime spesso citate in queste note.

¹⁷ *All the Young Punks*, 1978.

¹⁸ Si consideri questa dichiarazione del «Sex Pistol» Johnny Rotten (Johnny Lydon), espressa nel linguaggio provocatorio quanto efficace tipico di tutti i *punks*: «So che è duro vivere col sussidio (di disoccupazione) ma non è poi così male. Quando lo avevo io, ero pagato per non fare niente. Cazzo, pensavo che fosse bellissimo. Il modo migliore di metterlo in culo al sistema». Cit. in *The Sex Pistols*, London, 1981, edizione italiana, p. 36.

¹⁹ «Subversive — Distorsoe sociale», nuova serie, s.d. ma 1981, n. 1, p. 6.

²⁰ *The Sex Pistols*, cit., p. 11.

²¹ *Garageland*, 1977.

²² *Ghost Town*, 1980.

²³ Cit. in M. Najman, *I nazi-rock di Londra*, in «Frigidaire», 1981, n. 12, pp. 35-36.

²⁴ Cfr. M. Walker, *The National Front*, Glasgow 1978, pp. 110 ss.

²⁵ Componendo canzoni vivacemente anticapitalistiche (come molte di quelle raccolte nell'album *2.000.000 voices*, dove il numero allude all'entità della disoccupazione nel Regno Unito), schierandosi in termini di classe a favore del proletariato cattolico irlandese (Cfr. *Mensi's Marauders*, in «Melody Maker», 1982, n. 19) e, nel contempo, producendosi in dichiarazioni di questo tenore: «I've got nothing against niggers but I'm proud to be English and white. (...) I'll tell you who I thought was a really good politician who got slagged down, and that was Enoch Powel. (...) I think he should have been Prime Minister, there you are!». *The Angelic Times*, in «Rising Free», 1981, n. 3.

²⁶ J. Saville, *Il socialismo e il movimento operaio britannico*, in AA.VV., *Riforme e rivoluzione nella storia contemporanea*, a cura di G. Quazza, Torino, 1977, pp. 281-282.

²⁷ Un recente numero dell'organo del Provisional Sinn Fein («An Phoblacht», 22 agosto 1981) riproduceva, a pagina 10, la fotografia di alcuni giovani, in inequivocabile abbigliamento *skinhead*, partecipanti ad una manifestazione di sostegno allo sciopero della fame attuato dai militanti dell'IRA e dell'INLA rinchiusi nei campi di detenzione inglesi. Il che lascia presumere che, anche in Irlanda, non sempre gli *skinheads* professino idee di estrema destra.

²⁸ G. Bushell, *Carry on Oi!*, in «Punk's not Dead», 1981, n. 1, p. 30.

²⁹ Sul nesso esistente tra violenza calcistica e «cultura operaia» britannica, cfr. I.R. Taylor, *Soccer Consciousness and Soccer Hooliganism*, in AA.VV., *Images of Deviance*, cit.

³⁰ Una dettagliata descrizione dell'abbigliamento *skinhead* è nella *fanzine* «Skins», 1981, nn. 1 e 2.

³¹ *Fuck a Mod*, 1981. «Oi!», probabilmente derivato da «joy», è, come «sham! sham! sham!», un grido di esultanza tipico dei *punks*.

³² Cfr. questo commento di un esponente dell'autonomia italiana, reduce da un viaggio in Germania: «Si va ad un concerto punk come si va ad una assemblea o a un dibattito sulla situazione italiana e si ritorna da questi concerti arricchiti come se si tornasse da una riunione o da un'occupazione». *Muoia la Germania*, in «Paspertù», 1982, n. 1, p. 4.

³³ «Attack», 1980, n. 1, p. 4.

³⁴ «Sabotage», 1981, n. 5, p. 3.

³⁵ J. Vallès, *L'insurgé*, Paris, 1970, p. 157.

³⁶ Ai *punks* che si ostineranno a portare svastiche, gli statunitensi Dead Kennedys dedicheranno qualche anno dopo questi versi: «You still think swastikas are cool/The real nazis run your schools/They're coaches, business men and cops/In a real Fourth Reich you'll be the first to go» (*Nazi Punks Fuck off*, 1980).

³⁷ Cfr. «Revolutionary Socialism», organo teorico del movimento Big Flame, 1978, n. 2.

³⁸ Cfr. R. Lewis, *Outlaws of America*, London, 1972, cap. XV.

³⁹ Cfr. H.S. Thompson, *Hell's Angels*, London, 1980, volume detestabile ma significativo. Scorsi dell'aberrante esistenza quotidiana delle bande motociclistiche statunitensi possono essere colti sulla rivista «Easy Riders», che di tali bande è portavoce, diffusa su scala internazionale.

⁴⁰ Cfr. «Sabotage», 1981, n. 5, p. 2.

⁴¹ Cfr. gli album *Sandinista* (1980) e *Combat Rock* (1982).

⁴² Cfr. il volantino del gruppo *punk* dei Traumatic, contro chi «legge Bakunin sui libri», riprodotto in «Sabotage», 1981, n. 5, p. 8.

⁴³ «Sabotage», 1981, n. 2, p. 10.

⁴⁴ «Sabotage», 1981, n. 5, p. 12.

⁴⁵ Agli Anti Pasti si deve una dura canzone (*Hate circulation*, 1982) contro il conflitto anglo-argentino per le isole Falkland. Martin Roper, il cantante, ha così

chiarito in un'intervista la posizione del gruppo (dal quale, peraltro, è stato allontanato alla fine dell'82): «I hope we lose in a way, because I don't want Thatcher to win again. She shouldn't have credit for people dying out there, which she will if we win. It's all shit. On the other hand I don't agree with any country marching in and taking over somewhere else, but I weigh it against Thatcher using it in some way to keep her in power. Because the Falklands has been used by the government to make us forget unemployment and pressing issues at home. (...) Thatcher's having a field day, it's good for business, it's good for her — it just pisses me off. I'm not patriotic at all». C. Irwin, *Anti and pro*, in «Melody Maker», 1982, n. 22.

⁴⁶ Non è casuale la coincidenza con i perversi effetti sull'occupazione prodotti dalle scelte monetaristiche di Margaret Thatcher. Come affermano gli Infa-Riot, «as the recession and unemployment get worse, then punk gets bigger». *Infa-Riot*, in «Ready to Ruck», 1981, n. 4, p. 7.

⁴⁷ Cfr. l'album *Punk's not Dead*, 1981. Un'ironica quanto agghiacciante autobiografia del cantante degli Exploited, utile per la comprensione di quali inferni socio-esistenziali producano la «violenza» dei *punks*, è in «Flexipop», 1982, n. 18.

⁴⁸ Il «movimento Oi» è nato per iniziativa di Garry Bushell, redattore di «Sounds» — l'unica rivista musicale inglese costantemente attenta (come l'italiana «Rockerilla») al fenomeno *punk*, inteso quale espressione di malessere sociale. Sulle caratteristiche del movimento cfr. il volume *Oi, the Story*, London, 1982, e la *fanzine* italiana «Oi della tarchiatezza», Bologna, 1981, numero unico.

⁴⁹ Particolarmente folta la presenza di *punks* alla marcia per la pace svoltasi a Londra il 24 ottobre 1981. Il loro tratto di corteo rinverdiva i fasti, che si ritenevano tramontati, delle marce contro il razzismo di qualche anno prima.

⁵⁰ Gli scontri, come è noto, prendono le mosse da un duro confronto, avente per teatro il quartiere londinese di Southall, tra immigrati delle Indie Occidentali e *skinheads* (la versione dei fatti proposta da questi ultimi è in «Skins», 1982, n. 2). I *punks* fanno la loro apparizione in un secondo momento, quando la protesta razziale si trasforma in rivolta contro la polizia e il governo Thatcher e dilaga in molte località della Gran Bretagna, coinvolgendo gli strati più emarginati della gioventù bianca.

⁵¹ *Police Story*, 1980.

⁵² Così formulato in un'intervista: «Far scappare la polizia sin dal giorno dell'elezione, vietare le automobili nell'area cittadina di San Francisco, impedire i pattugliamenti nelle case. Dare occupazioni di responsabilità ai derelitti, gli alcolizzati, i vagabondi, fare vestire *clown suits* agli uomini d'affari, e piazzare le banche nelle strade malfamate e in quelle di mercato». S. Mannucci, *I Dead Kennedys, terroristi del rock*, in «Rockstar», 1982, n. 18. È interessante notare come ai *punks* statunitensi, che compongono un movimento di opposizione politica dai contorni ancor più netti di quelli rilevabili in Inghilterra, sia stato dedicato un ignobile *B-movie* — «Classe 1984» — in cui vengono presentati come teppisti dediti al più delirante sadismo. Lo stesso è avvenuto all'ancor più politicizzato movimento *punk* tedesco, fatto oggetto di una pellicola — «Punk Angels, i gladiatori del sabato sera» — altrettanto infame e mistificante. Evidentemente, il sistema si serve del cinema per vendicarsi dei propri nemici, fornendone un'immagine raccapricciante e grottesca.

⁵³ «Rockerilla», 1982, n. 24, p. 48. Per una descrizione insolitamente onesta del movimento *punk* in Italia, cfr. G. Riotta, *Achtung banden!*, in «L'Espresso», 1982, n. 10. Cfr. anche l'inchiesta di A. Gorrani, *Italia la punk*, iniziata su «Rockerilla», 1982, n. 28.

⁵⁴ A. Tarozzi, *Iniziativa nel sociale. Utopie progettuali e nuovi movimenti sui problemi della casa e del nucleare nella RFT*, Milano, 1982, p. 21. Sullo stesso argomento cfr. M. Barbi, *I colori del mosaico: movimenti di opposizione nella RFT*, in «Quaderni Piacentini», 1982, n. 6, che contiene ampi riferimenti al ruolo dei *punk rockers*.

⁵⁵ Cfr. i molti articoli sul tema pubblicati in «Subversive — Distorsore

sociale», s.d. ma 1981, nuova serie, n. 1.

⁵⁶ *Nazi Punks Fuck Off*, 1980.

⁵⁷ L. Barber, *Vice Squad Report*, in «Melody Maker», 1982, n. 20.

⁵⁸ G. Bushell, *Anti Pasti: (not) Puppets of War!*, in «Punk's not dead», 1981, n. 1, p. 10.

⁵⁹ A quest'ultimo proposito cfr. E.J. Hobsbawm, J.W. Scott, *Political shoemakers*, in «Past & Present», 1980, n. 89.

⁶⁰ Cfr. C. Ginzburg, *Spie. Radici di un paradigma indiziario*, in AA.VV., *Crisi della ragione. Nuovi modelli nel rapporto tra sapere e attività umane*, a cura di A. Gargani, Torino, 1979; C. Ginzburg, C. Poni, *Il nome e il dove: scambio ineguale e mercato*, in «Quaderni Storici», 1979, n. 40. Il secondo saggio rappresenta una trasposizione in campo storiografico delle tesi del primo, di carattere più generale.

⁶¹ La prima tendenza è rappresentata in Italia da E. Grendi, la seconda da C. Ginzburg. Sulle differenze tra le due posizioni cfr. B. Farolfi, *Storiografia in briciole*, in «Quaderni Piacentini», 1981, n. 1; A. Tarpino, *Di storia in storia: la microstoria*, in «Quaderni Piacentini», 1982, n. 4.

⁶² D. Hammett, *Piombo e sangue*, Milano, 1981.

⁶³ R. Chandler, *La semplice arte del delitto*, Milano, 1976, vol. I, p. 38.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 24.

⁶⁵ C. Ginzburg, C. Poni, *op. cit.*, p. 188.

⁶⁶ Cfr. A. Burguière, *Antropologia storica*, in AA.VV., *La nuova storia*, a cura di J. Le Goff, Milano, 1980, p. 118.

⁶⁷ Cfr. E. Grendi, *Paradossi della storia contemporanea*, in AA.VV., *Dieci interventi sulla storia sociale*, Torino, 1981.