



**Diacronie**  
Studi di Storia Contemporanea

**53, 1/2023**  
Popular music e storia

---

## Una profezia che si autoavvera. Indipendenza, mercificazione e annientamento nella cultura punk britannica

Brenda FEDI

---

Per citare questo articolo:

FEDI, Brenda, «Una profezia che si autoavvera. Indipendenza, mercificazione e annientamento nella cultura punk britannica», *Diacronie. Studi di Storia Contemporanea : Popular music e storia: Media, consumi e politica dagli anni Cinquanta agli anni Novanta*, 53, 1/2023, 29/03/2023,

URL: < [http://www.studistorici.com/2023/03/29/fedi\\_numero\\_53/](http://www.studistorici.com/2023/03/29/fedi_numero_53/) >

---

**Diacronie** Studi di Storia Contemporanea → <http://www.diacronie.it>

**ISSN 2038-0925**

Rivista storica online. Uscita trimestrale.

[redazione.diacronie@studistorici.com](mailto:redazione.diacronie@studistorici.com)

Comitato di direzione: Naor Ben-Yehoyada – João Fábio Bertonha – Christopher Denis-Delacour – Maximiliano Fuentes Codera – Tiago Luís Gil – Deborah Paci – Jean-Paul Pellegrinetti – Mateus Henrique de Faria Pereira – Spyridon Ploumidis – Wilko Graf Von Hardenberg

Comitato di redazione: Jacopo Bassi – Roberta Biasillo – Luca Bufarale – Alice Ciulla – Federico Creatini – Luca G. Manenti – Andreza Santos Cruz Maynard – Emanuela Miniati – Gabriele Montalbano – Çiğdem Oğuz – Mariangela Palmieri – Fausto Pietrancosta – Elisa Tizzoni – Matteo Tomasoni – Luca Zuccolo



Diritti: gli articoli di *Diacronie. Studi di Storia Contemporanea* sono pubblicati sotto licenza Creative Commons 4.0. Possono essere riprodotti e modificati a patto di indicare eventuali modifiche dei contenuti, di riconoscere la paternità dell'opera e di condividerla allo stesso modo. La citazione di estratti è comunque sempre autorizzata, nei limiti previsti dalla legge.

---

## 9/ Una profezia che si autoavvera. Indipendenza, mercificazione e annientamento nella cultura punk britannica

Brenda FEDI

---

**ABSTRACT:** *Quando nel 1977 i Sex Pistols esordirono cantando lo slogan “No Future”, si erano resi portavoce di una risposta culturale e generazionale ad un malessere collettivo che derivava da una lettura della situazione politica e socioeconomica come profondamente ingiusta e oppressiva ma fondamentalmente ineludibile. L’obiettivo di questa ricerca è mostrare come mentre i punk annunciavano la fine del futuro, stavano in realtà risignificando una serie di pratiche – come l’autoproduzione editoriale e discografica – e costruendo reti basate sul do-it-yourself che sarebbero sopravvissute alla fine del movimento, influenzando e politicizzando il modo di produrre e usufruire della musica delle generazioni successive.*

\*\*\*

**ABSTRACT:** *When, in 1977, the Sex Pistols sang the slogan “No Future”, they were embodying a cultural and generational response to a collective discomfort which resulted from interpreting the political and socioeconomic condition as profoundly unjust and oppressive, but fundamentally unavoidable. The aim of this research is to show that while punks were announcing the end of the future, they were also giving new meaning to practices – such as self-publishing and self-recording – and creating do-it-yourself networks which outlived the end of the movement and affected and politicized the way of producing and consuming music for the future generations.*

---

### Introduzione: noi siamo il vostro futuro, nessun futuro

Quando, nell’anno di svolta 1977 un gruppo di musicisti inglesi gridarono *No future* parve un paradosso da non prendere troppo sul serio. In realtà si trattava di un annuncio molto serio. La percezione del futuro cominciava in effetti a cambiare<sup>1</sup>.

Negli anni Settanta molte e molti giovani si sono rifiutati di interpretare il personaggio del consumatore medio, del “passante”, senza però tentare di trasformarne le fondamenta ideologiche, senza proporre alternative. Questo sentimento di disillusione caratteristico del punk

---

<sup>1</sup> BERARDI, Franco, *Dopo il futuro. Dal Futurismo al Cyberpunk. L’esaurimento della Modernità*, Roma, Derive Approdi, 2013, p. 15.

ha portato a elaborazioni musicali e letterarie contemporaneamente realiste e visionarie, anticipando la prospettiva della fine del futuro, della fine del mondo che le protagoniste e i protagonisti stavano attraversando. Quando Johnny Rotten<sup>2</sup> cantava «noi siamo il vostro futuro, nessun futuro»<sup>3</sup> si trattava più di una profezia che di una minaccia: ad essere messo in dubbio non era il fatto che ci fosse «un tempo che segue il presente»<sup>4</sup> quanto piuttosto che il futuro sarebbe stato diverso dallo stesso presente.

Noi sappiamo benissimo che domattina ci risveglieremo ancora. Ma tendiamo a non credere che il futuro sarà all'altezza delle attese che l'epoca moderna ci ha lasciato in eredità. Non mettiamo in dubbio l'esistenza fisica del futuro, ma mettiamo in dubbio qualcosa che era ovvio nel XX e nel XIX, cioè che futuro e progresso si corrispondano<sup>5</sup>.

Tuttavia, si nota una peculiare discordanza di fondo che caratterizza la narrazione punk: mentre da una parte si è andato costruendo un immaginario basato sulla negazione di alternative alla realtà presente, dall'altra sono state adottate e reinterpretate pratiche – come l'autoproduzione musicale e editoriale – che hanno di fatto costituito un'evasione dalle dinamiche distopiche del capitalismo occidentale di fine anni Settanta. Questa ricerca si è concentrata sull'analisi della prima ondata di punk britannico tra la fine del 1976 e la fine del 1979 poiché è proprio in questi anni che si assiste ad una rapida diffusione delle pratiche di autoproduzione discografica unita alla formazione delle prime *punkzine*<sup>6</sup>. Questi processi di riappropriazione di una autonarrazione culturale giovanile vengono qui descritti come fenomeni centrali che hanno determinato l'allargamento della definizione di punk da genere musicale a stile estetico-attitudinale e infine a etica di riferimento per le generazioni successive. Questo slittamento e ampliamento semantico sta alla base della riflessione in merito alla costruzione dell'estetica<sup>7</sup> e della portata politica del punk e viene qui indagato attraverso l'analisi dei testi<sup>8</sup>, delle scelte estetiche, musicali e di carriera.

Questa ricerca si inserisce in una tradizione di studi storici che intende ricostruire la dimensione dell'elaborazione politica giovanile propria delle controculture che nascono e si

---

<sup>2</sup> Nome d'arte di John Joseph Lydon (Londra, 1956), cantante dei Sex Pistols (1975-1978) e dei Public Image Ltd (1978-1992).

<sup>3</sup> SEX PISTOLS, *God Save the Queen*, in *Nevermind the Bollocks. Here's the Sex Pistols*, Virgin e Warner Bros., ottobre 1977.

<sup>4</sup> BERARDI, Franco, *op. cit.*, p. 15.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> Dall'unione tra "punk" e "fanzine". Il termine *fanzine* si applica alle riviste scritte e stampate da *fans* e non da critici all'interno delle quali scambiarsi informazioni, pareri e recensioni, spesso realizzate fotocopiando collage di fotografie, ritagli di giornale e disegni.

<sup>7</sup> PRINZ, Jesse, «The Aesthetic of Punk Rock», in *Philosophy Compass*, vol. 9/9, 2014, pp. 583-593, p. 583.

<sup>8</sup> Il testo di ogni canzone che viene qui citato è stato tradotto dall'autrice così come la bibliografia in lingua diversa dall'italiano.

intrecciano nel corso del Ventesimo secolo<sup>9</sup>. L'obiettivo è di rileggere la musica e l'estetica punk britanniche di fine anni Settanta come risposta culturale ad un malessere collettivo generazionale derivato dal rifiuto di un ruolo passivo all'interno dei processi socioeconomici che stavano investendo l'Occidente e, in particolare, la Gran Bretagna. Lo slogan "No Future" viene quindi reinterpretato come la proposta di un immaginario connotato dall'exasperazione delle caratteristiche distopiche della società in cui le protagoniste e i protagonisti stavano vivendo. L'intenzione è dimostrare che la musica e le tematiche del punk hanno di fatto anticipato l'atteggiamento realista capitalista<sup>10</sup> che si impose in Occidente a partire dagli anni Ottanta – «la sensazione diffusa che non solo il capitalismo sia l'unico sistema politico ed economico oggi percorribile, ma che sia impossibile anche solo immaginare un'alternativa coerente<sup>11</sup>» – fornendo contemporaneamente una tradizione di pratiche politiche collettive che sopravvive a questo stesso movimento culturale.

## 1. Indipendenza

### 1.2. La riappropriazione delle performance live

A metà degli anni Settanta a definire i criteri del successo all'interno del circuito musicale pop era esclusivamente la prospettiva della commercializzazione transnazionale: l'obiettivo era creare prodotti capaci di soddisfare un pubblico proveniente da nazioni diverse. All'interno di questi prodotti si rifiutava qualsiasi tema o riferimento di tipo locale mentre era privilegiato il cantato in lingua inglese caratterizzato da un accento americano. Gli Stati Uniti, in questo decennio, fungevano non tanto da serbatoio di talenti quanto piuttosto da mercato di consumo di tali produzioni e, per questo motivo, le grandi compagnie discografiche statunitensi tendevano ad aprire le proprie filiali in Gran Bretagna dove potevano reclutare talenti musicali promettenti sulla scena internazionale<sup>12</sup>. In questi anni «l'unico modo per i musicisti di aver adito al successo artistico era cercare di convincere quelle etichette dell'affidabilità commerciale di un determinato artista»<sup>13</sup>. Le innovazioni nel campo delle tecniche di registrazione e mixaggio che si verificarono nei primi anni Settanta determinarono il fatto che il possesso di tali tecnologie, unito alle competenze necessarie ad implementarle, fosse considerato un prerequisito necessario

---

<sup>9</sup> Si fa riferimento in particolare agli scritti, ampiamente citati all'interno di questo testo, dello storico britannico Matthew Worley.

<sup>10</sup> FISHER, Mark, *Realismo Capitalista*, Roma, Edizioni Nero, 2018 [ed. or.: *Capitalist Realism: is there no alternative?*, UK, Zero Books, 2009].

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 26.

<sup>12</sup> LAING, Dave, *Il Punk. Storia di una sottocultura rock*, Torino, E.D.T Edizioni, 1991, p. 11 [ed. or.: *One Chord Wonders: Power and Meaning in Punk Rock (Popular Music in Britain)*, Milton Keynes, Open University Press, 1985].

<sup>13</sup> *Ibidem*.

alla produzione di una musica di successo, quindi di qualità. Tra le conseguenze di questo processo c'era la progressiva svalutazione degli spettacoli dal vivo che cominciarono a rappresentare mere riproduzioni fedeli delle registrazioni. Per la popular music, infatti, lo studio di registrazione rappresentava il luogo della creazione: ne conseguiva che i dischi rendessero di più – sia economicamente che artisticamente – delle performance dal vivo.

A questo contesto si fa risalire la nascita del punk innanzitutto come fenomeno musicale che ha agito e reagito contro la definizione di ciò che era accettabile, ascoltabile, apprezzabile sia per quanto riguarda la qualità della musica che per i temi affrontati. Nella seconda metà degli anni Settanta, la riappropriazione degli spazi della musica dal vivo segnò un importante terreno di scontro rispetto alle logiche da grande casa discografica. Ciò che il punk rivendicava rispetto alle proprie registrazioni era una sostanziale aderenza e fedeltà alla performance live. In questo senso le musiciste e i musicisti punk invertirono l'ordine di priorità che si era stabilito all'interno del circuito mainstream: la propria identità di gruppo, il proprio successo, andavano ricercati attraverso lo spettacolo dal vivo, a contatto con il pubblico. Il sogno impossibile del punk era quello di abolire la distanza tra musicisti e spettatori contestando il rapporto di potere tra le due soggettività e, allo stesso tempo, la logica da rock star mainstream<sup>14</sup> che tendeva a perpetrare e rafforzare tale rapporto. Il punk non fu certo l'unica sottocultura a riproporre la centralità delle performance dal vivo, ma in questo caso il feticcio del live non derivava esclusivamente dalla contestazione dell'ordine mainstream: una delle caratteristiche che distinsero questo movimento dal resto dei generi musicali che circolavano era il suo peculiare utilizzo della voce. «Quando le voci punk sono forti è perché il cantante sta gridando»<sup>15</sup> mentre nel pop la voce era quell'elemento che, attraverso determinate tecniche di mixaggio, appariva sempre in evidenza. Le voci punk rifiutarono melodia e musicalità per lasciare spazio ad una mescolanza tra recitato, gridato, parlato, lamento e borbottio.

L'esclusione della musicalità del canto, unita all'epurazione dai testi dei temi romantici, aveva l'intento di evitare innanzitutto ogni associazione con la canzone pop; tuttavia, spesso si otteneva l'effetto indesiderato della percezione di una vocalizzazione astratta, priva di un testo riconoscibile<sup>16</sup>. La contraddizione stava proprio nel fatto che i testi rappresentavano per il punk uno degli elementi fondamentali attraverso il quale operare l'inversione valoriale rispetto al messaggio e all'estetica mainstream. Diventava quindi possibile apprezzare il ritmo di una canzone punk senza dividerne il messaggio, un tipo di processo di immedesimazione che veniva tipicamente scatenato dalle canzoni pop ripudiate. Così come l'ascoltatore poteva

---

<sup>14</sup> Per un approfondimento sulle performance live come spazi rituali di interazione codificata tra musicisti e pubblico vedi BANTI, Alberto Mario, *Wonderland. La Cultura di Massa da Walt Disney ai Pink Floyd*, Roma-Bari, Laterza, 2017, cap. 10.5, pp. 372-384.

<sup>15</sup> LAING, Dave, *op. cit.*, p. 74.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 75.

ammirare una voce che esprimeva sofferenza senza condividere quella sensazione, si poteva stimare la velocità, il ritmo e anche la recitazione di una canzone punk ignorandone il testo provocatorio. L'importanza della performance live diventava quindi vitale nel momento in cui all'esecuzione venivano affiancati stereotipi di comportamento, di abbigliamento, di relazione con il pubblico che, nella loro completezza e uniti alla musica, hanno definito la sottocultura punk. Se quindi è lecito considerare la nascita di questo fenomeno come una questione principalmente musicale, lo studio dell'evoluzione storica di tale movimento necessita un approccio totalizzante nei confronti delle esperienze musicali, politiche e di vita delle e dei protagonisti.

## 1.2 L'indie come processo creativo: il *do-it-yourself*

Le caratteristiche del fenomeno musicale e culturale punk furono canonizzate e organizzate nel corso del biennio 1976-1977 all'interno delle numerose fanzine<sup>17</sup>, specialmente londinesi, che proliferarono in quegli anni. L'inizio della circolazione del termine "punk" in ambito musicale risale invece al contesto underground statunitense dei primi anni Settanta all'interno del quale «punk significava un atteggiamento nei confronti dell'esibizione musicale che enfatizzava spontaneità e ripetizione a spese del virtuosismo strumentale»<sup>18</sup>. A partire dal 1972-1973 lo scopo del termine era quello di riabilitare alcune band pop e rock il cui successo era andato scemando ma che durante il biennio citato trovarono uno spazio, in forma di revival, nelle fanzine che ne veneravano «i suoni punk perduti dei primi anni»<sup>19</sup>.

La svolta che ha determinato la risemantizzazione del termine punk si è consumata nell'estate del 1976 con la nascita della *punkzine* londinese «Sniffin Glue»<sup>20</sup>, pubblicata mensilmente per circa un anno. Sul primo numero di «Sniffin Glue» era il pubblico, non la musica, ad essere definito per la prima volta "punk"<sup>21</sup>. Mark Perry, l'autore della rivista, quando aggiunse "PER PUNK" al sottotitolo della sua fanzine non si riferiva affatto a coloro che, impossibilitati ad assistere ad un concerto di gruppi ormai sciolti, si accontentavano di ascoltarne un disco e di decantarne le passate virtù, intendeva invece descrivere un nuovo fenomeno culturale e politico che si stava velocemente diffondendo in Gran Bretagna. Venne così posto un limite definitivo all'assegnazione dell'etichetta "punk" alle band ormai tramontate, operazione che aveva avuto la sola conseguenza di ricommercializzare vecchi dischi.

---

<sup>17</sup> La maggior parte delle fanzine citate sono consultabili online grazie al recente lavoro di digitalizzazione a opera di numerose reti di autoproduzioni punk contemporanee. Per un approfondimento sul tema della scarsa reperibilità di questo tipo di fonti negli archivi vedi l'introduzione di MASINI, Alessia, *Siamo Nati da Soli. Punk, Rock e Politica in Italia e in Gran Bretagna 1977-1984*, Pisa, Pacini Editore, 2019, pp. 9-20.

<sup>18</sup> LAING, Dave, *op. cit.*, p. 23.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 25.

<sup>20</sup> WORLEY, Matthew, *Whose culture? Fanzines, politics and agency*, in THE SUBCULTURES NETWORK (ed.) *Ripped, Torn and Cut: Pop, Politics and Punk Fanzines from 1976*, Manchester, Manchester University Press, 2018, pp. 73-95, p. 73.

<sup>21</sup> LAING, Dave, *op. cit.*, p. 25.

Il successo delle prime *punkzine* e dei primi dischi autoprodotti portò molto presto alla nascita di numerose piccole etichette discografiche indipendenti sparse per tutta la Gran Bretagna. Già a partire dagli anni Cinquanta le etichette *indie* vantavano in realtà una notevole diffusione, soprattutto negli Stati Uniti, grazie al loro ruolo di promotrici di generi di nicchia in mercati regionali ristretti<sup>22</sup>. Ciò che caratterizzava le nuove case discografiche emergenti era la totale assenza di affiliazione alle *majors*: se le etichette *indie* nate a partire dal secondo dopoguerra rappresentavano una sorta di distacco creativo di una corporation più grande dalla quale erano sovvenzionate, le etichette punk rifiutano fin da subito qualsiasi tipo di influenza artistica o economica da parte del mercato musicale mainstream.

Il «fai da te/pubblica da te» [...] rappresentava il rovesciamento dell'industria musicale istituzionale: la gente si impadroniva dei mezzi di produzione (discografica), costruiva il proprio intrattenimento e lo vendeva ad altri, ugualmente creativi e autonomi<sup>23</sup>.

È proprio all'interno delle fanzine autoprodotte che i punk cominciarono a dare un nome alle loro più grandi nemiche: le grandi compagnie discografiche<sup>24</sup>. Queste, secondo i punk, erano interessate puramente agli aspetti commerciali dell'industria discografica piuttosto che al reale valore artistico della musica prodotta. Esiste un'ambiguità di fondo rispetto a questo atteggiamento che i punk, musicisti e fan, adottarono nei confronti dell'"autenticità" della musica proposta o fruita. Da una parte, in nome di una presunta spontaneità, dichiaravano di pensare che «il rock – e specialmente il punk rock – significhi divertimento, nient'altro<sup>25</sup>», dall'altra parte la stessa definizione del proprio genere musicale come autentico rispetto all'artificialità mainstream si era tradotta in una ricerca di costruzione alternativa delle proprie performance che difficilmente potevano essere considerate spontanee. L'analisi dei testi e degli atteggiamenti degli artisti realizzata in queste pagine dimostra come l'intera estetica punk sia altrettanto "artificiale" quanto quella delle canzoni mainstream, ma si sottolinea anche come di fatto la spontaneità non abbia mai rappresentato un valore nella costruzione dell'immaginario di questa sottocultura.

---

<sup>22</sup> BANTI, Alberto Mario, *op. cit.*, pp. 202-203.

<sup>23</sup> REYNOLDS, Simon, *Post Punk. 1978-1984*, Roma, Minimum Fax, 2018, p. 153 [ed. or.: *Rip It Up and Start Again: Postpunk 1978-1984*, London, Faber & Faber, 2005].

<sup>24</sup> Cfr WORLEY, Matthew, «If I had more time it could be better, but the new wave's about spontaneity, right?: finding meaning in Britain's early punk fanzines (1976-1977)», in *Punk and Post-Punk*, 9, 2020, pp. 223-245.

<sup>25</sup> In *Sniffin' Glue*, fanzine autoprodotta, 1, Londra, luglio 1976, in PERRY, Mark (ed.), *The Bible*, Londra, Big O Publishing Ltd, 1978.

## 2. Mercificazione

### 2.1. La critica alla società dei consumi

Se è chiaro che l'idolo polemico dichiarato del punk fosse la costellazione di grandi case discografiche, raramente i testi vi facevano riferimento esplicito, con l'importante eccezione di E.M.I. dei Sex Pistols:

Noi siamo superflui  
Non siamo governati da nessuno [...]  
E voi che pensavate che stessimo fingendo  
Che stessimo solo facendo soldi  
[...] E l'accettazione cieca è un segno distintivo  
Degli stupidi pazzi che se ne stanno in fila  
Come l'E.M.I.<sup>26</sup>

Molto spesso i destinatari dei testi delle canzoni punk erano rappresentati attraverso un non meglio identificato "loro" ideologicamente contrapposto ad un "noi". Questa caratteristica differenziava nettamente questi testi sia da quelli pop, indirizzati ad una persona singolare, spesso un partner sessuale o romantico, sia dalle canzoni di protesta che si rivolgevano invece ad un ascoltatore, amico ma non coinvolto, nel tentativo di persuaderlo della giustezza della causa perpetrata<sup>27</sup>. I testi dei Clash, ad esempio, si scagliavano contro tutto ciò che riguardava la repressione politica e sociale: la legge in *I fought the law* e in *Guns of Brixton*, la polizia e l'esercito in *Police on my back*, *White Riot* e *Tommy Gun*. Il loro stesso nome, "clash", indica lo scontro tra polizia e dimostranti durante le manifestazioni; tuttavia, il loro discorso militante non si esauriva nella mera contestazione di una non meglio definita repressione sociale ma aveva profonde radici nell'insoddisfazione generata dal vivere in una società consumistica come quella della Gran Bretagna della fine degli anni Settanta. Nella canzone autobiografica *Lost in the Supermarket* è evidente come sia stato proprio quel sentimento di insoddisfazione derivante dalle condizioni di vita nei sobborghi proletari a determinare una seppur superficiale politicizzazione e il rifiuto del destino da consumatore medio, da "passante".

Sono completamente perso nel supermercato  
Non posso più fare acquisti in modo sereno  
[...] Nessuno sembrava accorgersi di me

---

<sup>26</sup> SEX PISTOLS, *E.M.I.*, in *Nevermind the Bollocks. Here's the Sex Pistols*, Virgin, 1977.

<sup>27</sup> Cfr. BANTI, Alberto Mario, *op. cit.*, capp. 9.3 e 10.2, pp. 311-320, pp. 347-355 sulla parabola musicale di Bob Dylan.



Avevamo una siepe dietro casa nei sobborghi  
Oltre la quale non potevo vedere<sup>28</sup>

La persona media dedita agli acquisti è richiamata anche dai Sex Pistols in *Anarchy in the UK*

Voglio distruggere i passanti  
Perché io voglio essere l'anarchia  
[...] Io vi causo problemi, blocco il traffico  
Il vostro sogno per il futuro è una lista della spesa  
[...] Non c'è futuro per voi<sup>29</sup>

Il “passante” è l'uomo il cui unico futuro consiste nel sognare una lista della spesa, colui contro il quale il punk si scaglia senza alcuna intenzione di proporre un progetto politico-sociale risolutivo per questa condizione. Gli X-Ray Spex hanno affrontato la stessa questione nella canzone *Oh Bondage! Up yours* il cui testo esordisce con la frase «alcune persone pensano che le ragazze dovrebbero essere guardate e non ascoltate ma io penso oh bondage! Fottetevi!» recitata dalla cantante Poly Styrene rifacendosi sarcasticamente alla rappresentazione di uno stereotipo femminile infantilizzato ed estremamente sessualizzato tipico degli anni Sessanta. La prima strofa sembra essere, in piena coerenza punk, un provocatorio inno al masochismo sessuale. Nella seconda strofa invece l'atmosfera muta completamente arrivando a risignificare la prima parte del testo:

Catene di negozi, sigarette una dietro l'altra, vi consumo tutte  
Prigionieri in catene, catena postale, non ci penso neanche  
Oh bondage, fottetevi  
Oh bondage, mai più<sup>30</sup>

Le catene che tenevano legati e legate non erano quindi parte di un gioco sessuale ma espressione delle forzature della società consumistica. In questo senso il ritornello diventa «un grido di forza del consumatore che ha rifiutato di conformarsi»<sup>31</sup>.

---

<sup>28</sup> THE CLASH, *Lost in the Supermarket*, in *London Calling*, CBS - Epic, 1979.

<sup>29</sup> SEX PISTOLS, *Anarchy in the UK*, in *Nevermind the Bollocks. Here's the Sex Pistols*, ottobre 1977.

<sup>30</sup> X-RAY SPEX, *Oh Bondage! Up Yours*, in *Germfree Adolescents*, EMI, 1978.

<sup>31</sup> LAING, Dave, *op. cit.*, p. 91.

## 2.2. Il punk è morto<sup>32</sup>

Tra la fine del 1977 e la prima metà del 1978 le case discografiche tentarono di sussumere questo nuovo fenomeno culturale: il punk avrebbe potuto rappresentare, secondo alcune *majors*, il «prossimo grande evento»<sup>33</sup>. La nascita del punk, al pari dell'arrivo in Gran Bretagna del rock'n'roll, fu segnata da un'ostilità moraleggiante di fondo che accompagnò la censura, l'annullamento di concerti e la messa al bando a opera di religiosi, politici, personaggi dello spettacolo e musicisti stessi. Ciò che contraddistinse il punk dal rock e da gran parte delle altre innovazioni stilistico-culturali musicali che lo precedettero non fu la questione del rifiuto iniziale delle istanze innovative da parte del pubblico. Le motivazioni del suo fallimento come forza musicale di successo vanno piuttosto ricercate nelle sue caratteristiche intrinseche: esso era nato principalmente come definizione di una «unità negativa»<sup>34</sup> rispetto al mainstream. Ciò significa che il punk come fenomeno non sarebbe, per sua definizione, potuto sopravvivere alla firma di un contratto con l'industria musicale. Ne conseguì che l'affiliazione alle grandi etichette determinò la distruzione dello status di punk come *outsider* attraverso la riclassificazione dei dischi punk come varianti del popular rock.

Le motivazioni che spinsero alcuni dei musicisti britannici ad accettare di essere assimilati nel mercato discografico di massa, contravvenendo alle regole non scritte dello stesso spirito punk, meritano anche esse un'analisi. Prima di tutto è fondamentale ricordare che dietro la firma di quei contratti c'erano musicisti, spesso molto giovani, che non rinnegavano la propria volontà di essere ascoltati dal maggior numero di persone possibili: se le caratteristiche dei "punk" erano infatti state ampiamente codificate all'interno delle fanzine, questo non vietava a tutti coloro che non si identificavano con questo stile di comprare ed ascoltare dischi punk. In questo senso è significativa la vicenda di *God Save the Queen*, il singolo dei Sex Pistols pubblicato da «Virgin Records» nel giugno del 1977 «all'apice dell'isteria nazionale per la celebrazione del Giubileo della Regina»<sup>35</sup>. La copertina del disco, che rappresentava il volto della regina censurato da ritagli di giornale e spille da balia, venne immediatamente descritto come «una delle rivendicazioni più minacciose che la nuova musica abbia realizzato fino ad ora»<sup>36</sup> all'interno della fanzine statunitense autoprodotta «Slash». Per questo motivo il singolo venne bandito dagli spazi radiofonici e dalle principali catene di negozi di dischi del paese ma il gesto oltraggioso venne contemporaneamente pubblicizzato da tutti i media, così *God Save the Queen* vendette intorno alle

---

<sup>32</sup> CRASS, *Punk is Dead*, in *Stations of the Crass*, Crass Records, 1979.

<sup>33</sup> LAING, Dave, *op. cit.*, p. 46.

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 54.

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 53.

<sup>36</sup> Recensione firmata Kickboy Face in *Slash*, fanzine autoprodotta, 1, 2/1977, URL: < <https://www.circulationzero.com/> > [consultato il 17 dicembre 2022].

250.000 copie, un numero ingente che comprendeva compratori-ascoltatori non abituali del genere.

La questione economica non è da sottovalutare nell'analisi delle cause che spinsero alla firma dei contratti discografici. Nel dicembre 1976 i Sex Pistols, all'epoca ventenni, parteciparono ad una trasmissione televisiva<sup>37</sup> in cui vennero intervistati dal presentatore Bill Grundy la cui prima domanda riguardava proprio il contratto, recentemente firmato con la E.M.I., per il quale il gruppo aveva ricevuto 40.000 sterline. Il presentatore chiese ai musicisti se non pensassero che ricevere una grossa somma di denaro fosse in contraddizione con una concezione di vita "anti-materialistica". Grundy aveva erroneamente assimilato lo spirito indipendente punk all'anti-materialismo tipico della cultura hippy. La firma di un contratto con una casa di distribuzione contravveniva in effetti alla logica del *do it yourself* caratteristica delle piccole etichette nate col punk, ma questa non aveva niente a che fare con il rifiuto del denaro. Il discorso independentista punk non si concentrava affatto sulla rinuncia al profitto ma piuttosto sulla ricerca di una fonte di arricchimento estranea all'influenza e alla logica delle *majors*, cioè della mercificazione capitalista della cultura<sup>38</sup>.

Noi ci muoviamo in fretta, noi siamo il futuro, il futuro che l'industria discografica seguirà. Le grandi compagnie si occuperanno sempre del marketing e della manifattura, ma il lato creativo siamo noi. [...] Noi siamo una piccola etichetta. Una volta che un gruppo arriva al successo non possiamo competere con una grossa compagnia<sup>39</sup>.

Così nel 1977 Miles Copeland, fondatore della «Illegal Records» presentava il lavoro svolto dalle piccole etichette indipendenti britanniche. L'esaltazione del carattere creativo rispetto ai fattori economici ha avuto, nella realtà, il risultato di un rifiuto del valore del mercato nella definizione del successo artistico e di una mancata identificazione di ciò che è bello con ciò che è commerciabile, processo facilitato dai ridotti investimenti delle piccole etichette nella produzione e pubblicizzazione dei prodotti che non comportavano quindi rischi di grosse perdite economiche.

Quando i Sex Pistols riuscirono infine ad accedere alle classifiche di *Top of the Pops*<sup>40</sup>, le grandi case discografiche avevano conseguito lo scopo di presentare il punk alle masse di ascoltatori come uno dei tanti generi musicali da classifica. Tuttavia, non ne scaturì nessun grande evento. Se la popular music da una parte si riproduceva uguale a sé stessa attraverso l'invisibilizzazione e la messa al bando di elementi discorsivi estranei – come le oscenità e la sessualità esplicita dei testi

---

<sup>37</sup> URL: < [https://www.youtube.com/watch?v=8XGe\\_hncsiM](https://www.youtube.com/watch?v=8XGe_hncsiM) > [consultato il 17 dicembre 2022].

<sup>38</sup> THOMPSON, Stacy, «Market Failure: Punk Economics Early and Late», in *College Literature*, 28, 2/2001, pp. 48-64, p. 50.

<sup>39</sup> Miles Copeland cit. in LAING, Dave, *op. cit.*, p. 30.

<sup>40</sup> Programma televisivo di classifiche musicali pop della BBC.

punk – dall'altra parte necessitava di un rinnovamento della propria pratica discorsiva che avveniva attraverso l'incorporazione graduale e controllata di quegli elementi innovativi che producevano effetti dirompenti, rendendoli parte di un «consumo disciplinato»<sup>41</sup>. In fondo «la transizione del punk da sottocultura a cultura pop ha determinato il rapido dipanamento di tutte le sue complessità e contraddizioni»<sup>42</sup>: nel giro di pochissimi anni le principali voci punk erano passate dal gridare la propria indipendenza, manifestando aperta contestazione all'ordine stabilito, all'essere l'oggetto promozionale di punta non solo del circuito musicale mainstream ma anche della politica istituzionale<sup>43</sup>.

Nel 1979 fu una band anarco-punk dell'Essex a dichiarare la morte del punk, o meglio, dei principi fondativi sulla quale questa narrazione si era costruita. I Crass, collettivo musicale e artistico attivo nel mondo dell'autoproduzione, criticarono aspramente fin da subito «la cooptazione del punk da parte dell'industria musicale»<sup>44</sup>.

Proprio così, il punk è morto,  
è un altro prodotto economico per consumatori.  
[...] La CBS promuove i Clash,  
ma non per la rivoluzione, è solo per il cash.  
Il punk è diventato una moda proprio come è stato per gli hippies.  
E non ha niente a che fare con te o con me.  
I movimenti sono regimi e i regimi uccidono.  
I movimenti sono espressioni dell'opinione pubblica.  
Il punk è diventato un movimento perché tutti noi ci sentivamo persi  
Ma i leader si sono venduti e noi ora ne paghiamo il costo.  
Il narcisismo punk era napalm sociale.  
[...] Il punk è morto. Il punk è morto. Il punk è morto<sup>45</sup>.

Nel 1978 i Sex Pistols eseguirono l'ultimo concerto della loro carriera a San Francisco. Johnny Rotten, prima di scendere dal palco, gridò agli spettatori: «sembra proprio che vi abbiano imbrogliati!».

---

<sup>41</sup> LAING, Dave, *op. cit.*, p. 99.

<sup>42</sup> WORLEY, Matthew, *No Future. Punk, Politics and the British Youth Culture 1976-1984*, Cambridge, Cambridge University Press, 2017, p. 7.

<sup>43</sup> Nel giugno 1980 i Clash vennero invitati a suonare a Bologna dall'allora amministrazione comunale comunista con l'intento di recuperare «il consenso dei giovani dopo gli eventi, anche drammatici, di pochi anni prima» in MASINI, Alessia, *op. cit.*, p. 156. Cfr anche VOLPI, Alessandro, *1980 Una lunga estate italiana. La musica che ha cambiato il consumo della politica*, Pisa, Pisa University Press, 2022, pp. 48-49.

<sup>44</sup> WORLEY, Matthew, *No Future*, cit. p. 253.

<sup>45</sup> CRASS, Punk is Dead, in *Stations of the Crass*, Crass, 1979.

Immagino che sia stato un evento alquanto importante nella storia del rock'n'roll l'aver assistito all'ultima performance dei Sex Pistols [...]. È stato come guardare la televisione, non ho sentito nessun coinvolgimento. [...] I Pistols hanno suonato. E hanno suonato bene [...]. Sì, siamo stati traditi. Ma non dalla band, Bill Graham o i media. Ci siamo traditi da soli. "L'accettazione cieca è un segno distintivo/ degli stupidi pazzi che se ne stanno in fila". Noi siamo stati stupidi pazzi<sup>46</sup>.

Se è innegabile una quasi immediata e superficiale sussunzione estetica<sup>47</sup> e attitudinale – «le élite con le spille da balia nelle orecchie»<sup>48</sup> – ciò che sopravvisse all'incorporazione fu, per sua stessa definizione, il circuito di autoproduzione che aveva reso possibile la prima diffusione punk. Da una parte «le band e le etichette indipendenti legate al punk furono assorbite dalle majors con un allestimento finto-indipendente al fine di invadere il mercato "alternativo": "indie" era diventato più un genere che un processo o una condizione<sup>49</sup>»; dall'altra parte le pratiche nate insieme all'etica di *do-it-yourself* non solo non si esaurirono con la morte del punk, ma finirono per fornire degli spunti creativi ai movimenti culturali e politici che si sono susseguiti nel corso dell'ultimo quarto del Novecento.

Questo divenne l'esercizio di diplomazia caratteristico dell'etichetta: celebrare il desiderio consumistico rivelando al contempo i meccanismi manipolatori del capitalismo. Erano le prime tracce di un nuovo genere di sensibilità di sinistra che sarebbe emerso negli anni Ottanta: un «socialismo d'autore» purgato di ogni austerità puritana e timore del piacere, affascinato dagli oggetti realizzati con gusto ma deciso a non farsi fregare o sfruttare<sup>50</sup>.

### 3. Annientamento

#### 3.1. Annientare il passato: l'ho fatto a modo mio

La violenta critica sociale e politica dei testi e dell'atteggiamento punk unita ad una vaga e mai definita ideologia di sinistra per quanto riguarda il riscatto degli oppressi, era qualcosa di estraneo persino alle canzoni di protesta degli anni Sessanta, qualcosa che la cultura mainstream faticò ad incorporare e a rendere innocuo. Il materiale impiegato dal punk per produrre "l'effetto shock" negli ascoltatori e nelle ascoltatrici – un repertorio che spaziava dalla volgarità dei testi al rifiuto della musicalità e della comprensibilità delle voci – può essere compreso solo in

---

<sup>46</sup> *Pulp Fanzine*, fanzine autoprodotta, numero 5, Melbourne, 1978, URL: < <https://www.yumpu.com/en/document/view/63699076/pulp-fanzine-issue-5-1978> > [consultato il 17 dicembre 2022].

<sup>47</sup> Basta pensare al successo della stilista Vivienne Westwood che a partire dal 1976 era stata il principale punto di riferimento per la costruzione della contro-moda punk sia maschile che femminile.

<sup>48</sup> CRASS, *Punk is Dead*, in *Stations of the Crass*, Crass, 1979.

<sup>49</sup> WORLEY, Matthew, *No Future*, cit. p. 250.

<sup>50</sup> REYNOLDS, Simon, *Post Punk*, cit. pp. 149-150.

riferimento alle caratteristiche della cultura pop preesistente. Dal punto di vista delle influenze musicali, i punk rivendicavano una sorta di purezza dalle contaminazioni del folk, del blues e della complessità e artificialità della musica *progressive* nell'ottica della costruzione di questa sottocultura come "altra" rispetto al passato<sup>51</sup>: «doveva essere una musica trasparente attraverso cui si manifestavano direttamente i sentimenti e l'esperienza del cantante»<sup>52</sup>. Lo stile musicale punk si fondava però sulla contraddittoria convivenza tra l'esaltazione dell'autenticità e spontaneità e l'exasperazione dell'artificio, dell'esagerazione e della trasgressione. I suoni distorti, le voci rese incomprensibili e in generale l'eccesso che caratterizzava l'abbigliamento e l'atteggiamento difficilmente risultavano elementi spontanei.

La critica musicale mainstream aveva inizialmente definito questo genere come "non-musica", inserendosi nel solco dell'antica tradizione di svalutazione di ogni tentativo di innovazione della popular music, incoraggiando «l'idea che questa sia anche rivoluzionaria, essendo creata dal nulla, piuttosto che nata dalla musica preesistente»<sup>53</sup>. Il punk non era però nato dal nulla: le sue origini musicali possono essere ricercate nell'ampio numero di reinterpretazioni che integravano i repertori musicali di molte band; tuttavia, alcune cover offrono degli spunti di analisi rispetto ad un passato musicale disprezzato piuttosto che ammirato. Ne è un esempio *My Way*, brano originariamente interpretato da Frank Sinatra, riarrangiato per Sid Vicious, già bassista dei Sex Pistols. Nella versione di Vicious, dopo un iniziale scimmiettamento delle tecniche vocali di Sinatra, il brano viene velocizzato e distorto. Nel video musicale<sup>54</sup> Vicious si esibisce davanti ad un pubblico elegante che lo acclama come se fosse un'icona pop e continua ad ammirarlo dopo la svolta punk nell'esecuzione del brano. Alla fine della performance il cantante estrae una pistola dalla tasca e, nello stupore e nel terrore generale, spara casualmente sul pubblico uccidendo alcune persone, tra cui suo padre e sua madre. Il punk ha ucciso Sinatra e tutta la generazione dei suoi genitori e l'ha fatto a modo suo<sup>55</sup>. In questo caso il rifiuto dei grandi idoli mainstream può essere interpretato non solo nell'ottica dell'autenticità della musica proposta ma anche attraverso la volontà di un'identificazione che non ha a che fare esclusivamente con gli ascolti e con l'estetica ma che vanta una connotazione principalmente generazionale. Si tratta di un tentativo di condannare e rinnegare l'esperienza dei propri genitori che a pieno rappresentavano i passanti, i consumatori medi, i passivi spettatori nella Gran Bretagna di fine anni Settanta.

---

<sup>51</sup> REYNOLDS Simon, *Retromania. Musica, cultura pop e la nostra ossessione per il passato*, Milano, Isbn Edizioni, 2019, p. 255 [ed. or.: *Retromania: Pop Culture's Addiction to Its Own Past*, London, Faber & Faber, 2011].

<sup>52</sup> LAING, Dave, *op. cit.*, p. 39.

<sup>53</sup> *Ibidem*, p. 34.

<sup>54</sup> Realizzato per le riprese del film *TEMPLE, Julien, The Great Rock'n'Roll Swindle*, Virgin Films, Regno Unito, 1980, 103', ma che circola tutt'oggi autonomamente su diverse piattaforme.

<sup>55</sup> «I did it my way» ovvero «l'ho fatto a modo mio».

### 3.2. Annientare sé stessi: l'identità è la crisi, non lo vedi<sup>56</sup>?

Dal punto di vista della costruzione estetica è possibile considerare l'eccesso proposto dal punk come debitore nei confronti della trasgressione già messa in scena da Alice Cooper e dai New York Dolls negli Stati Uniti e da David Bowie in Gran Bretagna, i quali avevano deliberatamente opposto il «naturale aspetto in jeans del rock con una serie di immagini espressamente costruite»<sup>57</sup>. Questi artisti avevano performato nei primi anni Settanta una volontaria confusione di genere e di sessualità mentre nel 1977 lo stile punk aveva piuttosto inneggiato alla de-sessualizzazione della propria immagine: «i musicisti mettevano in scena se stessi in modo da apparire piuttosto non-attraenti in termini convenzionali»<sup>58</sup>. Il manager dei Sex Pistols, Malcolm McLaren, era anche il proprietario di un negozio di abbigliamento bondage a Londra, così gli accessori di quel tipo – collari borchiati, abiti in lattice e pelle, calze a rete – divennero un marchio distintivo dell'estetica punk. Da una parte questi oggetti appartenevano ad un immaginario irriverente strettamente connesso all'oscenità del linguaggio<sup>59</sup> e alla sessualità estrema<sup>60</sup>, caratteristiche bandite dalla musica e dalla cultura mainstream, dall'altra, come è già emerso dall'analisi di *Oh bondage! Up yours!*, la relazione padrone-schiavo evocata dall'immaginario BDSM veniva reinterpretata nei termini del rapporto tra consumatore e società consumista. Si trattava quindi non solo della volontà di evadere le regole estetiche mainstream ma anche della riappropriazione di un immaginario che descriveva metaforicamente le condizioni di vita delle e dei giovani punk: un immaginario che rimandava ad una pratica sessuale spogliato di qualsiasi intenzione di provocare e provocarsi piacere.

I punk mostravano attraverso il corpo un conflitto e i media, dal canto loro, erano quasi ossessionati proprio da questi corpi anomali, antitesi del bello, “anti-genere” e dai loro gesti, i loro eccessi e gli sputi. I corpi dei punk, come in parte l'aspetto degli artisti del *glam rock*, erano strumenti di sconfinamento di genere e della mascolinità tradizionale del rocker, mettevano in scena e rappresentavano il rifiuto iconoclasta degli stereotipi, che era un effetto della sedimentazione e un esito della lotta femminista degli anni precedenti<sup>61</sup>.

Il corpo punk risultava quindi non attraente poiché oltraggioso e assurdo, offensivo nei confronti del buon gusto. «Le donne erano libere di rendersi brutte, di evadere dal ruolo della *chanteuse* al quale erano generalmente limitate e imbracciare chitarre e bacchette, di gridare

---

<sup>56</sup> X-RAY SPEX, *Identity*, in *Germfree Adolescents*, novembre 1978.

<sup>57</sup> LAING, Dave, *op. cit.*, p. 37.

<sup>58</sup> *Ibidem*, p. 38.

<sup>59</sup> PRINZ, Jesse, *op. cit.*, p. 585.

<sup>60</sup> Cfr. WORLEY, Matthew, «Whip in my valise: British punk and the Marquis de Sade. 1975-85», in *Contemporary British History*, 36, 2/2022, pp. 277-321.

<sup>61</sup> MASINI, Alessia, *op. cit.*, pp. 24-25.

piuttosto che cantare soavi melodie, di affrontare temi fino ad ora tabù»<sup>62</sup>. Per le donne punk liberarsi dagli stereotipi di genere ha quindi in parte significato adottare atteggiamenti ritenuti maschili – gridare, sputare, imprecare e cantare di sesso e politica – ma ha anche determinato la riappropriazione e la personale rielaborazione del proprio ruolo nella società e nello stesso movimento punk. Se è necessario aspettare la fine degli anni Ottanta per la nascita di una subcultura punk che si dichiara espressamente femminista – le *riot grrrl* di Washington<sup>63</sup> – i testi scritti e interpretati da Poly Styrene, cantante dei già citati X-Ray Spex, rappresentano senza dubbio un modello per ogni tentativo successivo di politicizzazione in senso femminista della cultura punk. Ne è un esempio il brano *Identity*.

Quando guardi lo specchio, vedi te stessa?  
Vedi te stessa sullo schermo della televisione?  
Vedi te stessa sulle riviste?  
E quando vedi te stessa, non ti viene voglia di gridare?  
L'identità è la crisi, non lo vedi?  
Quando guardi lo specchio, lo frantumi rapidamente?  
Prendi i vetri e ti tagli i polsi?  
L'hai fatto per la fama?  
L'hai fatto in preda ad una crisi?  
L'hai fatto prima di averlo letto da qualche parte?  
L'identità è la crisi, non lo vedi?<sup>64</sup>

Il grido arrabbiato e disperato di chi non si “riconosce nelle riviste” porta, in questa narrazione, ad un tentativo di suicidio: gesto estremo di annientamento della propria identità che risulta incollocabile all'interno della cultura consumista anni Settanta. Ma neppure il suicidio si rivela risolutivo. Non c'è alternativa alla realtà: in fondo «l'hai fatto per la fama», non «l'hai fatto prima di averlo letto da qualche parte».

### 3.3. Annientare il futuro: La profezia distopica del punk

Nel corso del biennio 1975-1977 si nota in Gran Bretagna un significativo aumento dell'inflazione e della disoccupazione con drammatiche ripercussioni sulle condizioni delle famiglie *working class*. A partire dalla seconda metà degli anni Settanta cominciarono quindi ad esplodere «le tensioni che ribollivano durante gli anni di ricostruzione e piena occupazione

---

<sup>62</sup> REYNOLDS, Simon, *The sex revolts: gender, rebellion and rock'n'roll*, Cambridge, Harvard University Press, 1996, p. 33.

<sup>63</sup> Cfr. documentario su Kathleen Hanna (Portland, 1968) cantante delle Bikini Kill (1990-1997) e Le Tigre (1998-2007) ANDERSON, Sini, *The Punk Singer. A Film About Kathleen Hanna*, Sundance Selects, Stati Uniti, 2013, 80'.

<sup>64</sup> X-RAY SPEX, *Identity*, in *Germfree Adolescents*, EMI, 1978.



successivi alla guerra [...]; i presupposti di base – politici, culturali ed economici – che avevano dato forma al cosiddetto “consenso” nella politica Britannica dal 1945 cominciarono a frammentarsi<sup>65</sup>. Questo fenomeno aveva orientato il discorso pubblico verso un’aspettata retorica di crisi e decadenza<sup>66</sup> che stava minacciando l’ordine democratico. Negli anni Settanta i media internazionali e in particolare britannici avevano sempre di più posto l’accento su un presunto aumento della delinquenza giovanile che assumeva spesso connotazioni classiste e razziste: «è facile che i media comincino a parlare di violenza... è l’unica cosa che sappiano fare quando non capiscono che sta succedendo»<sup>67</sup>. I punk si assunsero in pieno l’etichetta di delinquenti e violenti: la già citata intervista televisiva di Bill Grundy ai Sex Pistols si era infatti conclusa con Johnny Rotten e Steve Jones, cantante e chitarrista del gruppo, che imprecavano in diretta televisiva, durante l’ora del tè, incitati dal conduttore. Il commento di Grundy che aveva scatenato la climax di insulti riguardava i grandi della musica classica – Beethoven, Mozart, Bach e Brahms – al quale Rotten aveva ironicamente risposto «sono tutti nostri eroi, no?». I Sex Pistols non erano certo i drughi della distopica pellicola di Kubrick<sup>68</sup>, ma si erano appropriati dell’immaginario che li descriveva come giovani di origine proletaria, antisociali e ultraviolenti.

Durante il Notting Hill Carnival del 1976 si erano consumati pesanti scontri tra polizia e giovani Neri che avevano ispirato i Clash a scrivere il brano *White Riot* all’interno del quale cantavano la volontà di avere una propria rivolta in quanto “bianchi”. Del resto, i Clash non erano il primo gruppo di «bianchi radicali che guardava ai neri per impostare il proprio modello di mascolinità ribelle»<sup>69</sup> ma il costante riferimento ad un «immaginario militaresco»<sup>70</sup> rendeva in realtà ambiguo ogni superficiale riferimento alla ribellione. «La militanza della Sinistra risulta ogni tanto difficile da distinguere dalla belligeranza della Destra; una simile energia ormonale fomenta entrambe»<sup>71</sup>. Nel caso dei Clash – «duri, aggressivi, combattenti»<sup>72</sup> – i numerosi richiami alla solidarietà di classe e l’essersi apertamente schierati in occasione del Notting Hill Carnival, gli avevano garantito l’ostilità dei gruppi di destra radicale, ma l’affiliazione politica dei gruppi punk non era sempre stata così chiara. Numerosi punk adottarono per i propri outfit fai-da-te toppe con simboli nazisti: la confusione ideologica e identitaria era un tratto essenziale della cultura dello shock<sup>73</sup> attribuita alla prima ondata ma questa non basta a spiegare la portata culturale di

---

<sup>65</sup> WORLEY, Matthew, *No Future*, cit., pp. 14-15.

<sup>66</sup> LAING, Dave, *op. cit.*, p. 43.

<sup>67</sup> *Re Nudo. Mensile di Controcultura*, 53, 5/1977, p. 41. Consultabile in: Centro di Documentazione Pistoia, CS695.

<sup>68</sup> KUBRICK, Stanley, *A Clockwork Orange*, Polaris Productions - Hawk Films, Regno Unito, 1971, 136’.

<sup>69</sup> REYNOLDS, Simon, *The sex revolts*, cit. p. 70.

<sup>70</sup> *Ibidem*, p. 66.

<sup>71</sup> *Ibidem*, p. 70.

<sup>72</sup> Così vengono descritti in ZAMBELLINI, Mauro, «Clash», in *Mucchio Selvaggio: mensile di Musica e Cultura Rock*, 75, 4/1984, pp. 28-30, p. 29. Consultabile in: Centro di Documentazione Pistoia, CS1673.

<sup>73</sup> HEBDIDGE, Dick, *Subculture. The Meaning of Style*, London, Routledge, 2002, pp. 116-117 [ed. or.: 1979].

questo fenomeno. I punk non erano stati i primi ad adottare le croci celtiche come simbolo oltraggioso. Alberto Mario Banti scrive a proposito delle comunità di surfisti diffuse in California negli anni Cinquanta:

L'esibizione di simboli nazisti non comporta affatto un'adesione all'ideologia; è solo un modo estremo – e incosciente – per esprimere un atteggiamento «contro». In realtà quello della comunità dei surfisti è un mood ribelle dal contenuto molto incerto: analogamente all'etica del r'n'r, l'asse principale della «filosofia esistenzialista» della comunità sta nel rifuggire il mondo della scuola, del lavoro, del dovere, espandendo edonisticamente lo spazio del tempo libero fino a farlo diventare l'unico universo possibile<sup>74</sup>.

Come per i surfisti californiani, anche per i punk l'appropriazione della svastica non ha mai rappresentato una reale volontà di espressione politica o di nostalgia storica ma neanche un puro tentativo di risultare scioccanti. A differenza dei surfisti, i punk non erano affatto interessati a rifuggire la società per dedicarsi al puro edonismo: non esiste alcun tempo libero dal capitalismo consumista nell'immaginario di queste canzoni. Se da una parte si è trattato di una «forma di attacco diretto ai valori condivisi della nazione»<sup>75</sup> che, a partire dal secondo dopoguerra, aveva impostato i propri principi liberali in contrapposizione all'oppressione dei regimi totalitari<sup>76</sup>, dall'altra si ha l'impressione di trovarsi davanti a una rappresentazione dell'inconsistenza di una qualsiasi ideologia di fronte alla disgregazione del presente. Il principale significato da attribuire allora all'utilizzo del simbolo della svastica ha a che fare con la sua stessa «mancanza di significato»<sup>77</sup>, con la sua «potenziale capacità di ingannare»<sup>78</sup> a testimonianza del fatto che la costruzione artificiosa, la «grande truffa del Rock'n'Roll»<sup>79</sup>, è il principale valore sul quale si sono costruite sia l'estetica che la retorica punk. L'obiettivo del collage punk, che si trattasse dei ritagli di foto e giornali all'interno delle fanzine o della costruzione delle immagini evocate all'interno dei testi, era quello di riciclare un presente – o un passato – insoddisfacente per dimostrare l'inesistenza di un futuro alternativo alla realtà capitalista. In fondo quello che gran parte dei punk cantava e proclamava era di rilevanza estremamente politica, solo che «non avevano bisogno di striscioni o tessere di appartenenza per affermarlo<sup>80</sup>».

---

<sup>74</sup> BANTI, Alberto Mario, *op. cit.*, pp. 263-264.

<sup>75</sup> MASINI, Alessia, *op. cit.*, p. 46.

<sup>76</sup> Sono gli stessi Sex Pistols a cantare, riferendosi alla regina, di come «il regime fascista ti abbia reso una deficiente» in *God Save the Queen*.

<sup>77</sup> HEBDIGE, Dick, *op. cit.*, p. 117.

<sup>78</sup> *Ibidem*.

<sup>79</sup> TEMPLE, Julien, *The Great Rock'n'Roll Swindle*, Virgin Films, Regno Unito, 1980, 103'.

<sup>80</sup> WORLEY, Matthew, *No Future*, cit., p. 172.

Oltre ai simboli sfoggiati tramite l'abbigliamento erano comuni, all'interno dei testi, riferimenti ai regimi totalitari. Nella canzone *Curfew*<sup>81</sup>, scritta nel 1978 dagli Stranglers, si immagina un'invasione sovietica della Gran Bretagna: «I residui della guerra – i suoi orrori, simboli, le sue macerie e perdite – hanno permeato la cultura e la politica del periodo postbellico attraverso i film, la narrativa, il teatro, i giocattoli e i fumetti da bambini con i quali i punk sono cresciuti»<sup>82</sup>. A questo punto una guerra immaginaria risultava l'unica strada percorribile, non per trasformare il presente ma piuttosto per annientarlo. L'obiettivo di questa distopia non è la mera critica a quella sinistra di derivazione sovietica che non rispecchiava affatto le aspirazioni di una parte comunista militante dei giovani punk. «Come Orwell, i punk hanno drammatizzato le dinamiche turbolente del potere statale e dell'ordine sociale»<sup>83</sup> contestando allo stesso tempo le derive del capitalismo contemporaneo. In un'intervista riportata su «Gong» nell'ottobre 1977, a Johnny Rotten viene chiesto il suo parere sulla “Sinistra” e lui risponde così:

È una bella cosa parlare della rivoluzione. Ma è l'unica cosa che tendono a fare. Sono troppo separati dalla realtà. Non riescono a far capire alla gente quello che vogliono dire. Ne risulta un atteggiamento paternalistico che non viene apprezzato<sup>84</sup>.

Nel testo di *Curfew* nessuna prospettiva sembra risultare soddisfacente: i leader britannici scappano lasciando il paese in preda all'attacco sovietico mentre l'immaginario intervento statunitense nella guerra viene descritto come l'arrivo di “una nuova libertà” che risulta però superficiale e fittizia.

Una nuova libertà

La libertà è una catena

Forse troverò l'amore quando non ci sarà più niente da fare<sup>85</sup>

In *Holidays in the sun* dei Sex Pistols, ovvero «una caotica discesa nella paranoia da Guerra Fredda»<sup>86</sup>, la narrazione si configura invece come un «collage costruito mettendo insieme il discorso del giornalismo, della pubblicità, delle riviste scandalistiche e della storia sensazionalistica»<sup>87</sup> che dipinge un quadro caotico con richiami politici storici e contemporanei. Con i versi «sto guardando al di là del muro e loro stanno guardando me/ [...] mi fissano tutta la

---

<sup>81</sup> THE STRANGLERS, *Curfew* in *Black and White*, A&M - United Artists, 1978.

<sup>82</sup> WORLEY, Matthew, *No Future*, cit., p. 231.

<sup>83</sup> *Ibidem*, p. 218.

<sup>84</sup> «Intervista “politica” a Johnny Rotten: punk-superstar-proletario?», in *Gong: Mensile di Musica e Cultura Progressiva*, 4, 10/1977, pp. 22-24, p. 22. Consultabile in: Centro di Documentazione Pistoia, CS540.

<sup>85</sup> THE STRANGLERS, *Curfew* in *Black and White*, 1978.

<sup>86</sup> WORLEY, Matthew, *No Future*, cit. p. 7.

<sup>87</sup> LAING, Dave, *op. cit.*, p. 89.

notte e mi fissano tutto il giorno/ e io non ho nessun motivo di stare qui» ad essere cantato è lo straniamento generazionale nei confronti di una storia scritta e interpretata da qualcun altro. Alla fine degli anni Settanta i punk hanno preannunciato un senso di smarrimento misto ad accettazione passiva esprimendo la necessità di «andare oltre il muro di Berlino»<sup>88</sup>. In un mondo in cui la cultura capitalista neoliberista aveva appena iniziato a diffondersi, i Sex Pistols hanno anticipato la stessa retorica del *there is no alternative* propria del neoliberismo britannico anni Ottanta: «i punk hanno delineato le proprie varianti di un futuro che non era ancora stato scritto»<sup>89</sup>.

#### 4. Conclusioni: No Future, No Fun, No Feelings<sup>90</sup>

In un certo senso il punk, fallendo nel rappresentare il nuovo grande evento della popular music, si è sottratto alla completa sussunzione mainstream. Se è vero che sia dal punto di vista musicale che estetico si è trattato, a partire dal 1979, di un “genere da classifica” – o da passerella<sup>91</sup> – ciò che è senz’altro sopravvissuto della prima ondata è la rete di autoproduzione editoriale e discografica che si è rinnovata e autoalimentata di generazione in generazione. Mentre i punk cantavano che non c’era futuro, lo stavano in realtà costruendo: «l’operazione critica verso la società e la politica continuava a sopravvivere nel punk attraverso l’etica e la pratica comune del *do it yourself* e, soprattutto, da una coscienza politica più solida, grazie allo sviluppo della “subscena” punk anarchica e pacifista<sup>92</sup>». Il movimento punk è nato e si è presentato fin dal principio in quanto unità negativa, in quanto contraddizione che ha fatto saltare le coordinate liberali – e neoliberiste – della Gran Bretagna di fine anni Settanta generando contemporaneamente sia politicizzazione radicale che apatia e cinismo politico-ideologico ed esistenziale. Lo stesso immaginario distopico proposto si è basato sulla pura negazione, mai sulla proposta di alternative: una lucida analisi delle conseguenze delle trasformazioni sociopolitiche ed economiche che investivano la vita delle e dei giovani occidentali nell’ultimo quarto Novecento.

---

<sup>88</sup> «We’ve got to go over the Berlin wall», dal testo di SEX PISTOLS, *Holidays in the sun*, in *Nevermind the Bollocks. Here’s the Sex Pistols*, Virgin, 1977.

<sup>89</sup> WORLEY, Matthew, *No Future*, cit. p. 221.

<sup>90</sup> *No Fun* è una cover realizzata dai Sex Pistols del brano originariamente eseguito dagli Stooges e contenuta nel disco THE STOOGES, *The Stooges*, Elektra, 1969; *No Feelings* è invece contenuta nel disco SEX PISTOLS, *Nevermind the Bollocks. Here’s the Sex Pistols*, Virgin, 1977.

<sup>91</sup> Nel 1992 Vivienne Westwood viene nominata miglior stilista dell’anno in occasione della British Fashion Award inaugurando una carriera nel mondo del mercato della moda che prosegue fino ad oggi.

<sup>92</sup> MASINI, Alessia, *op. cit.*, p. 57.

Il linguaggio, lo stile e l'iconografia punk [...] sembrano incarnare la retorica del declino e dello scombussolamento sociale che pervadeva i media e il discorso politico al tempo. Pertanto, il punk può essere letto sia come un mezzo per la sperimentazione culturale e musicale che ha sfidato i valori e le strutture socioculturali convenzionali, sia come uno strumento che garantiva una voce agli insoddisfatti<sup>93</sup>.

In questa analisi il tentativo è stato quello da un lato di tenere insieme intenzioni e rivendicazioni espresse attraverso testi e dichiarazioni con le scelte musicali e di carriera – spesso dettate da fattori contingenti più che ideologici – dall'altra parte si è trattato di far risaltare la contemporanea diffusione delle pratiche di autoproduzione come opportunità di espressione artistico-culturale e politica che trascendesse le restrizioni socioeconomiche del capitalismo occidentale. Non solo il punk ha rispettato la tradizione del rock rimuovendo ogni traccia di *happy ending* dalle proprie narrazioni<sup>94</sup>, ma si è spinto fino a negare qualsiasi altro possibile valore: nessun futuro, nessun divertimento, nessun sentimento. Se il punk si è costruito come fenomeno negativo rispetto alla popular music e alla società liberale, il suo principale risultato è stato quello di fabbricare un immaginario che descriveva la situazione di disagio vissuta dalle e dai protagonisti attraverso un collage tra tutto ciò che dalla cultura dominante veniva invisibilizzato ed uno spietato e cinico realismo che mostrava il presente come invivibile ma senza via di uscita. E se non c'è futuro nei sogni dell'Inghilterra, c'è però posto per l'elezione a prima ministra nel 1979 di Margaret Thatcher, leader del partito conservatore britannico, che chiarì come non esistesse nessuna società ma solo individui<sup>95</sup>, inaugurando un decennio di politiche socio-economiche conservatrici e neoliberiste perché “non c'era alternativa”. Anticipando l'atteggiamento nei confronti della realtà che si tradurrà poi nel neoliberismo degli anni Ottanta, il punk si è in fondo rivelato una «spietata profezia che si autoavvera»<sup>96</sup>.

---

<sup>93</sup> WORLEY, Matthew, *No Future*, cit., p. 7.

<sup>94</sup> BANTI, Alberto Mario, *op. cit.*, p. 434.

<sup>95</sup> URL: < <https://www.margaretthatcher.org/document/106689> > [consultato il 17 dicembre 2022]

<sup>96</sup> FISHER, Mark, *op. cit.*, p. 36.

## L'AUTRICE

**Brenda FEDI** è dottoranda in Sociologia, Storia e Cultura Politica presso il dipartimento di Scienze Politiche dell'Università di Pisa. I suoi interessi di ricerca riguardano la storia della controcultura a livello globale con un focus sul legame tra diffusione del movimento punk e processi di politicizzazione giovanile. In particolare, il suo obiettivo è far emergere la contaminazione tra controcultura punk e movimenti anticapitalisti e alterglobalisti che ha luogo all'interno dei centri sociali italiani di fine anni Novanta.

URL: < <https://www.studistorici.com/progett/autori/#Fedi> >