

“To the centre of the city in the night waiting for you.” Centro e periferie nella sottocultura post-punk inglese.

Alfonso Amendola e Novella Troianiello¹

“To the centre of the city in the night waiting for you.” Centre and peripheries in English post-punk subculture. *Since the first industrial revolution, large mass consumption has always had a decisive impact on cities’ territorial configuration, in relation to centralisation, migration, urbanisation, in an often-unequal relationship between metropolis and de-urbanized contexts. In this scenario of development and geographic change, even the production of the cultural industry has undergone the effects of increasingly evident polarisation between suburbs and centres, implementing the movement from the outskirts towards the centre in an osmotic dialogue between subculture and mass production. Over the years many subcultural phenomena have been born from the suburbs as antithesis to the dominant culture. These, then, became, through the dialectic process of birth, growth and legitimation, part of the integrated system of the mainstream culture. This is the case of the post-punk movement, born in 1978 from experimentation in the outskirts of northern England and in the Midlands in antithesis to the state of emptiness, darkness and disintegration of the period of the post-industrial punk crisis, which was characterised by a more solid identity, built through a methodical research far from anti-music and anti-punk style. This paper intends to draw a map of the English musical subculture of post-punk and new wave, showing how the process of cultural production born from the residential and industrial suburbs has rewritten a new geography of the storytelling. To this end, the centripetal displacement from the outskirts towards the centre can be understood under a double perspective. On the one hand, the geographical migration from the suburbs of Manchester and Sheffield redraws the map of cultural ferment and new artistic production. On the other hand, the narration of the binomial periphery/centre permeates the cultural imagination of this movement, which, over the years, has come to touch every sector of contemporary cultural industry and which, through continuous recalls and re-enactments, re-uses the same subcultural models under different guises.*

Keywords: post-punk, new wave, periphery, subculture, sociology of music, sociology of cultural processes, England.

“To the centre of the city where all roads meet, waiting for you
To the depths of the ocean where all hopes sank, searching for you
Well I was moving through the silence without motion, waiting for you
In a room with a window in the corner I found truth”

(Joy Division, *Shadowplay*, *Unknown Pleasures*, 1979)

Gioco di ombre

Composta nel 1979, settima traccia dell’album *Unknown Pleasures*, *Shadowplay* dalla lirica della prima strofa, fino alla fine, descrive e ricalca i

¹Il saggio è frutto di una riflessione collettiva dei due autori. Il primo paragrafo è scritto da Alfonso Amendola, il secondo paragrafo è scritto da Novella Troianiello.

confini spaziali della poetica dei Joy Division. Il centro della città come punto nevralgico nel quale si consuma l'attesa, l'apertura scenica da un incrocio in cui tutte le strade si incontrano, alle profondità lontane dell'oceano dove affondano tutte le speranze, il movimento notturno che si sviluppa nel silenzio urbano, lontano dalla folla. Attraverso l'eco quasi cavernoso del suono che sembra provenire da una dimensione "altra" e la voce di Ian Curtis, frontman del gruppo, profonda e disillusa, *Shadowplay* sembra riportare alla memoria i tratti del paesaggio urbano desolato e spento della periferia metropolitana, nella quale il fermento e il desiderio di eversione sono relegati ai luoghi chiusi, agli ambienti privati protetti da grandi porte pesanti, club underground ed edifici post-industriali.

Lo sfondo è quello dell'Inghilterra tatcheriana caratterizzata da un profondo declino economico, avviatosi già nel decennio precedente, e livelli di disoccupazione sempre più alti col il passare degli anni. La privatizzazione delle industrie statali e l'aumento delle imposte indirette come l'IVA, colpiscono principalmente il settore manifatturiero della nazione accentuando le discrepanze già evidenti tra periferie e centri città.

Le dinamiche dell'urbanizzazione che hanno definito e che tutt'ora definiscono i confini tra centri economici e politici e poli industriali periferici, non riguardano esclusivamente le politiche del welfare e i piani di governance per la crescita del Paese. Piuttosto, un insieme di fenomeni come quelli culturali e sottoculturali circoscrivono il carattere di un'epoca che, attraverso particolari forme di stili, tendenze e consumi, dà vita a movimenti continui dai bordi verso il centro e viceversa, in un movimento migratorio perenne che investe qualsiasi settore sociologico. Dall'inurbamento delle aree sottosviluppate e la conseguente possibile riqualifica, per il processo noto come *gentrificazione*, quella che Burgess (1925) individua come un'evoluzione "ecologica" della città con ripercussioni sul mutamento sociale, geografico fino ad arrivare alla toponomastica, al movimento stilistico e culturale che si sposta verso la sperimentazione delle forme culturali e l'avanguardia, il binomio centro-periferia ha da sempre caratterizzato i mutamenti di natura storica e sociale. Partendo da questo presupposto, ciò che ci si propone di affrontare in questo lavoro, è evidenziare come una forma culturale come

*“To the centre of the city in the night waiting for you.”
Centro e periferie nella sottocultura post-punk inglese.*

quella del post-punk nata dalle periferie residenziali e industrializzate dell’Inghilterra a cavallo tra gli anni Settanta e Ottanta, abbia riscritto col tempo una nuova geografia del racconto.

Il motivo che riguarda la scelta di un genere musicale come strumento di analisi di una società, di un’epoca e di un fenomeno che ancora influenza la contemporaneità risiede nelle peculiarità del genere stesso, che lo rendono un esempio ancora vivo dell’impianto culturale europeo post-moderno. Il post-punk, così come gli altri generi, descrive l’identità sociale di un determinato periodo e rappresenta, attraverso l’esperienza musicale ed estetica, l’identità collettiva del gruppo sociale che produce. In tal senso, riprendendo il saggio di Frith sulla relazione tra musica e identità si può dire che: “music, like identity, is both performance and story, describes the social in the individual and the individual in the social, the mind in the body and the body in the mind; identity, like music, is a matter of both ethics and aesthetics” (Frith 1996, p. 109). Si assume quindi che i generi musicali e i sottogeneri non siano solo il prodotto di un determinato gruppo sociale, dunque generati da determinate condizioni, ma che generino a loro volta delle identità sociali che ne modellano i confini e praticano esperienze performative capaci di mutare nel tempo le stesse forme culturali.

Parlare di un genere musicale che affonda le sue radici profonde nei lontani, seppur sempre vicini, anni Ottanta riflette la necessità di affrontare una categoria di consumi che trova terreno fertile ancora nel nostro contemporaneo e nella “febbre dell’oro” che lo caratterizza.

È fuori da ogni dubbio che negli ultimi anni l’industria culturale abbia fatto sempre più leva sulle categorie della nostalgia dando vita a prodotti generazionali che mescolano tra loro elementi appartenenti ad epoche passate in un regime di deliberato arcaismo. Ad uno sguardo più distante, complessivo, sulle produzioni di maggiore successo, che riescono ad avere un seguito fortissimo e allo stesso tempo creano delle vere e proprie culture di massa, i riferimenti agli anni Ottanta, al post-punk e ai sottogeneri ad esso affiliati sono infiniti. È il caso ad esempio di un certo settore indipendente musicale contemporaneo e cinematografico dai primi anni Duemila ad oggi, della grande produzione seriale *Over the Top* come quella di Netflix che continuamente dà vita a prodotti originali dal forte carattere

generazionale e dell'industria dei consumi della moda e della fashion industry. Ne sono un esempio i molteplici richiami filmici, televisivi ed audiovisivi in generale che rievocano, menzionano, inseriscono all'interno dei propri testi, musica, parole e soprattutto immagini appartenenti al periodo tra il 1978 e il 1984. I riferimenti a band come New Order, Ultravox, Smiths, Echo and the Bunnymen, e Joy Division sono ricorrenti, sancendo ulteriormente l'influenza e l'immanenza di tali gruppi nel sedimento culturale, musicale e visivo della contemporaneità. A partire da film come *Donnie Darko* dei primi anni Duemila, passando per produzioni dal sapore dichiaratamente (e forzatamente) *indie* come *500 Days of Summer*, passando per gran parte delle produzioni dell'impero di Indiewood di Fox Searchlight e Focus, fino alle recenti serie tv come *Stranger Things* e *13 reasons why* (solo per citarne alcune) che attingono alla cultura musicale e visuale del periodo post punk/new wave, la cultura musicale anni Ottanta ha rappresentato e tutt'ora rappresenta un bacino da cui attingere.

Una vera e propria opera di saccheggio culturale bifronte, che da un lato caratterizza il post punk nei suoi tratti determinanti, dall'altro l'atteggiamento del contemporaneo verso il genere stesso.

Se negli anni il punk, che ha rappresentato un punto di rottura determinante, distruttivo e dirompente, è stato analizzato, sezionato fino all'osso, rintracciando in esso i segni di un tracollo culturale, il post-punk non ha goduto della stessa notorietà fino ad oggi. "A furia di essere trascurato così a lungo, il post punk ha finito per diventare una delle poche risorse ancora disponibili per l'industria del retrò, alimentando una scatenata febbre dell'oro" (Reynolds 2018, p. 13).

Se il punk, come affermato da Reynolds, fu principalmente un movimento basato su un vortice di malcontento e forze "contro" che finirono solo per disintegrare e disperdere le ideologie lasciando vivo solo il mito, il post-punk accese l'attenzione sulla necessità di rispondere al grande quesito rimasto dopo la morte del punk circa l'incertezza sul futuro della musica. Così mentre da un lato il punk rappresentava la risposta nichilista all'incertezza sociale e politica, la forza eversiva di una comunità che utilizzava la ribellione come forma di creatività e l'annullamento di ogni etichetta, categoria e confine (Beer 2014), il post-punk fu l'occasione per ricostruire i ponti con la musica del passato e sperimentare nella

*“To the centre of the city in the night waiting for you.”
Centro e periferie nella sottocultura post-punk inglese.*

ricerca di nuove sonorità. La risposta fu eterogenea e diversificata, dando il via ad un'epoca composta da una strepitosa ricchezza di suoni e idee, ripensando in questo modo i confini dei generi, dal glam rock di David Bowie e Roxy Music, allo ska, al prog.

In questo suo tentativo di riscrittura dei rapporti con la storia, musicale ma anche e soprattutto letteraria, il post-punk su più versanti ha introiettato il concetto spaziale del movimento tra centro e periferia. Se da un lato difatti il post-punk apriva i propri confini alla sperimentazione e alla ricerca, dall'altro si allontanava sempre di più dai luoghi di origine del punk, muovendosi piuttosto verso dei centri che poco avevano a che fare con il mondo frenetico della metropoli e dei suoi *topoi* e molto invece avevano a che vedere con le periferie industriali e i *suburbs* residenziali della classe media e *working class*. Entrare nel merito del post-punk in effetti, vuol anche dire intraprendere un viaggio che si articola principalmente tra tre città chiave, più o meno distanti da Londra, ma che allo stesso modo rappresentano dei bacini culturali fondamentali. Si parla di Manchester, Liverpool e Sheffield, tre città che racchiudono al loro interno una fucina composta da artisti in qualche modo tutti collegati tra loro, produttori appassionati e proprietari di club, caffetterie e sale prove che hanno rappresentato gli spazi fisici per la creazione di questo nuovo genere.

Sebbene queste tre città non possano certo essere definite piccole, essendo piuttosto tra i centri più popolosi d'Inghilterra, il processo di tentata riqualifica e fallita gentrificazione promossa a cavallo degli anni Cinquanta e Sessanta, le portò ad assumere le sembianze di enormi periferie residenziali, prima cuori pulsanti dell'industria del lavoro, successivamente metropoli senza uscita, simbolo di una politica che riusciva con difficoltà a guardare fuori dal perimetro della City londinese.

È chiaro che accanto a queste tre città fondamentali per intensità della produzione musicale fuori Londra, gravitano altri luoghi simbolo dell'Inghilterra post-industriale degli anni Ottanta, luoghi segnati dalle politiche conservatrici del periodo e che allo stesso modo del triangolo geografico Manchester-Liverpool-Sheffield, offrivano un terreno brullo eppure fertile per il germe della sperimentazione. È il caso di Leeds, città natale dei Gang of Four e degli Scritti

Politti, due tra i gruppi del genere in questione ad essere maggiormente legati ad una poetica e una politica a cavallo tra Marx e Gramsci, o anche di Northampton e Birmingham, culla rispettivamente dei Bauhaus e dei Duran Duran (che nel post-punk hanno mosso i primi passi).

Lo scenario urbano della periferia, traumatizzato dall'architettura brutalista degli anni Sessanta e di conseguenza da una cementificazione selvaggia, è la chiave di volta necessaria per comprendere il mondo del post-punk. Manchester, Liverpool e Sheffield, città industriali in declino dell'Inghilterra del Nord che avevano vissuto in prima persona la violenza della rivoluzione industriale, passando da un paesaggio essenzialmente rurale all'industrializzazione massiccia del diciannovesimo secolo, offrivano alla generazione dei figli della working class e della classe media la possibilità di riflettere e di vivere sulla propria pelle il senso di alienazione della periferia che, lontana dalla moda ormai patinata del punk (in questo senso la moda è intesa proprio come fenomeno di consumo che vede in personaggi come Vivianne Westwood esponenti di prim'ordine), si consuma nello scenario inquieto e grigio delle città post-industriali.

Se la produzione musicale e culturale del post-punk è da intendere come la messa in circolo di merci e ideologie, nell'accezione che Marx dà delle merci come geroglifici sociali, tutto ciò che riguarda tali merci ricopre una funzione comunicativa dando vita ad una polisemia del testo.

Per identificare il significato di determinate scelte portate avanti nello stile punk e post punk bisogna quindi prima di tutto intendere il testo come un'identificazione di apparati generativi di categorie ideologiche (Mephram 1974) ossia, come sostiene Hebdige, rintracciare l'apparato produttivo responsabile delle "esotiche esibizioni della sottocultura".

In questa accezione parlare del post-punk significa prima di tutto parlare di un mondo di consumi a sé stante, uno spazio anch'esso periferico come i luoghi nel quale si sviluppa in Europa che si muove dai confini della sottocultura per arrivare ai vertici della cultura dominante attraverso le sue declinazioni new wave e synth-pop. In tal senso, prima di entrare nel merito dell'analisi geolocalizzata del fenomeno, è bene tracciare una linea teorica di approccio sociologico sui

*“To the centre of the city in the night waiting for you.”
Centro e periferie nella sottocultura post-punk inglese.*

concetti del “mondo” inteso come insieme di appartenenza delle pratiche e degli stili del post-punk e su quello di “sottocultura”.

A partire dagli anni Trenta con la Scuola di Chicago, il concetto di mondo è entrato a far parte della sociologia come il complesso di elementi, ritualità sociali e concetti condivisi che definiscono l’interazionismo simbolico. Nel riprendere la nozione di Blumer di “mondo” a proposito del post-punk, Crossley (2015), lo definisce come “uno spazio, sociale e fisico, di interazione e significati condivisi, simboli, oggetti e pratiche generate col tempo da queste interazioni” (ivi, p.: 28, traduzione di chi scrive). In altre parole, gli oggetti che caratterizzano lo spazio-mondo, assumono un significato che, senza le pratiche di condivisione che gli attribuiscono senso, altrimenti non avrebbero. Gli oggetti quindi si rivestono di una densità simbolica che con Baudrillard (1968) è possibile definire come “presenza” e che rende pregnante la loro stessa esistenza fundamentalmente antropomorfa. Sebbene Baudrillard faccia riferimento al sistema degli oggetti ed al loro consumo all’interno delle strutture societarie come quelle degli ambienti domestici, è possibile ampliare tale definizione e traslare questo concetto rispetto ai significati condivisi che si sviluppano attorno a determinate situazioni ambientali. Nel caso del post-punk (ma anche del punk), il mondo nel quale sono incentrate tutte le interazioni e gli oggetti/luoghi che beneficiano di pratiche di senso comuni, riguardano inevitabilmente l’universo della musica. Le performance live, la loro preparazione, i club di nicchia, la formazione delle band (così come lo scioglimento delle stesse e la successiva riorganizzazione in nuovi gruppi), i luoghi delle prove, lo stile visivo rispetto all’estetica e all’abbigliamento. Ed ancora le audience che frequentavano i concerti, la loro targettizzazione a seconda della ramificazione del genere, il modo di stare in mezzo alla folla, la danza sfrenata o la totale assenza di essa. Tutti questi elementi fanno parte del mondo musicale del post-punk e hanno senso solo in relazione ad esso. In questo universo che vive in un continuo dialogo con l’immaginario visivo e narrativo, gli oggetti acquistano significato mentre l’azione si svolge, nell’esatta maniera in cui un atto linguistico (Austin 1962) mette in pratica delle procedure nel momento in cui viene pronunciata una sentenza. La danza epiletica di Ian Curtis diventa pertanto piena di un significato che riflette il disagio, la

disillusione eppure la stessa smania di diventare altro da sé, sentimenti possibili solo in un determinato contesto come quello periferico di Macclesfield, città a sud dell'area di Manchester, luogo di provenienza dei Joy Division, lontano dalle luci della City e dentro le dinamiche di ordinarietà urbana quotidiana. Fuori da quel contesto essa stessa non rivestirebbe più la funzione iconica che le è stata attribuita col tempo e solo attraverso l'interazione di Curtis con il suo pubblico e la condivisione sostanziale di un substrato culturale formativo comune, il suo significato si attualizza e diventa reale. Allo stesso modo l'elitarismo autodichiarato dei primi Spandau Ballet, non potrebbe mai avere senso fuori dal mondo autorevole d'ispirazione aristocratica ricolma di vanità nel quale essi erano immersi e per il quale le esibizioni live diventavano eventi di nicchia diffusi solo tramite passaparola. Questi sono solo due dei molteplici esempi possibili all'interno del genere che se da un lato si realizza nella dimensione esperienziale, dall'altro si completa attraverso la sperimentazione musicale basata sull'incursione massiccia dell'elettronica tra gli strumenti, la geolocalizzazione delle singole band, l'estrazione sociale di nascita dei loro componenti e la formazione culturale degli stessi, creando "mappe di significato" (Hall 1977). Questi elementi apparentemente ridondanti definiscono la cifra stilistica del genere post-punk, che nell'esperienza estetica e performativa ritrova le fondamenta della sua esistenza nel ruolo di sottocultura.

Se come sostiene Hebdige tutti gli aspetti della cultura posseggono un valore semiotico e tutti i fenomeni possono funzionare come segni, intesi come elementi di un sistema di comunicazione governato da regole non apprese per esperienza diretta ma per via ideologica (Hebdige 1979; Vološinov 1939), la sottocultura si configura come una forma di resistenza gravida di significazione. Inteso come una rivoluzione principalmente simbolica ed ideologica allora, il post prima, e il post-punk poi, hanno riprodotto l'intera storia stilistica delle culture giovanili della working class il primo e della piccola e media borghesia il secondo.

Dunque, sebbene il punk mettesse insieme stili differenti attraverso un'opera di bricolage (Hawkes 1977), appropriandosi di tutte le più importanti

*“To the centre of the city in the night waiting for you.”
Centro e periferie nella sottocultura post-punk inglese.*

sottoculture del dopoguerra (Hebdige 1979), il post-punk ha spinto ulteriormente questo dato rispetto alla commistione dei generi in una prospettiva tutta europea.

Lontano dal rock americano e dalla stessa ondata punk di “God save the Queen” dei Sex Pistols, il post-punk ritrovava nei suoni metallici dei Kraftwerk e in quelli sintetici delle produzioni di Giorgio Moroder, la propria identità sonora che poneva la Gran Bretagna e le sue periferie al centro di una nuova narrazione non priva di fascino.

Preso atto quindi della potenza dello stile sottoculturale e dei significati che esso porta con sé, è possibile entrare nel merito dell’analisi dei luoghi periferici protagonisti di tale rivoluzione e di come la portata della stessa abbia riconfigurato i confini tra essi e i centri egemonici della cultura.

Luoghi

È un dato di fatto che la musica per essere prodotta, performata e diffusa abbia bisogno di determinati spazi e tempi. Becker (2004), nella sua analisi sui luoghi di nascita e crescita del Jazz negli Stati Uniti, mostra in particolare come gli spazi in cui la musica si crea, siano in realtà luoghi di cambiamento tanto per i performer quanto per le l’ideologia sottoculturale in sé. Nello specifico, Becker fa riferimento al rapporto tra la diffusione dell’innovazione nel rapporto tra grandi città e piccole realtà, mostrando come nella dimensione urbana della grande città la possibilità di diffusione di un determinato genere o ideologia favorisca l’emergere sia di una competizione tra i luoghi dello spettacolo (come i club, i bar e le sale prove), sia di una maggiore attenzione verso i pubblici di nicchia che si distinguono tra loro per influenze e tendenze particolari. Come in un mercato aperto, la grande città attraverso la sua densità abitativa, la presenza più o meno massiccia di college, università e luoghi di cultura, garantisce un certo numero di movimenti e luoghi d’incontro avanguardisti, nei quali nuovi attori hanno l’opportunità di esercitare nuovi stili. Tale discorso trova terreno fertile nell’ambiente inglese post-industriale di riferimento. Manchester, Liverpool, Sheffield in questo caso si comportano come di veri e propri poli di accentrimento delle genialità e delle nuove ricerche, dando vita grazie alla

presenza di luoghi d'incontri a dei network capaci di fondere insieme appassionati, musicisti e curiosi.

Manchester	Liverpool	Sheffield
Joy Division / New Order	Orchestral Manoeuvres in the Dark	Cabaret Voltaire / Future
Inca babies	Echo and the bunnymen	Human League
The Fall	Teardrop Explodes	Heaven 17
Durutti Column	Wah!	I'm so hollow
A Certain Ratio	Frankie goes to Hollywood	Clock DVA
The Smiths	Big in Japan	Artery
Magazine	Dead or Alive	Vice Versa

Tab.1
Un elenco sommario dei principali gruppi post-punk e della loro provenienza tra le città di Manchester, Liverpool e Sheffield

Nell'analisi di Crossley (2015) sulle origini del post-punk, ciò che emerge in maniera massiccia sono delle similitudini morfologiche nell'impianto della città tipo. In particolare Crossley definisce quattro fattori fondamentali che caratterizzano la struttura della metropoli al fine della creazione e diffusione di uno stile sottoculturale. Essi sono:

1. *Focal places*, i luoghi e la loro capacità di creare dei network;
2. *Local culture*, la cultura locale e l'orientamento in termini di gusti e preferenze;
3. *Support personnel*, l'impianto di attori e figure che ruotano attorno la creazione di musica;
4. *Cooperation, conflict and elites*, l'insieme di reti di cooperazione e competizione.

Questi quattro fattori non si mostrano in egual misura, ma variano a seconda della dimensione del luogo, della presenza di reti e della loro capacità di estensione.

*“To the centre of the city in the night waiting for you.”
Centro e periferie nella sottocultura post-punk inglese.*

I *focal places* sono i luoghi in cui si realizza concretamente la tessitura delle reti di collaborazione tra artisti, produttori e supporters, quelli che più di altri, attraverso i network sociali, diventano fonte di nuovi movimenti culturali e punto di avanguardia rispetto alle necessità sociali del periodo storico. La tipologia di luoghi e la loro riuscita più o meno fortunata sono variabili che dipendono necessariamente sia dalla cultura nella quale tali ambienti sono fondati e vanno ad installarsi e sia nel background politico e sociale che caratterizza e connota l'aspetto locale in una dimensione spesso “altra” dal contesto nazionale rappresentato dalla capitale. In questo contesto diventerà chiaro che luoghi di incontro nati nell'Inghilterra del nord varieranno a seconda delle tensioni culturali, delle necessità e dalle spinte giovanili, dalla politica e dall'impianto storico che caratterizzano determinate città e non potranno mai essere simili, per posizione geografica, stile di vita degli abitanti, densità abitativa e settori industriali, a quelli peculiari invece della scena centrale dominante. I fattori come la rete di attori protagonisti della scena musicale o le relazioni di cooperazione e/o conflitto, possono rientrare nelle dinamiche interne dei luoghi e nell'insieme di rapporti costitutivi di ambienti con pratiche e rituali condivisi. In questo senso, i *focal places* possono essere definiti come gli snodi a loro volta periferici attraverso i quali la sottocultura si diffonde e cresce in opposizione al centro.

Si parla di luoghi, ma anche e soprattutto di estetica e di immagini considerando quello che Hall ha definito l'“effetto ideologico dei media”. Se infatti le classi sociali conducono ad una vita sempre più “frammentata e differenziata in settori diversi, spetta sempre più ai mass media a) provvedere un'immagine della vita, dei significati, delle pratiche e dei valori delle altre classi b) fornire le immagini, le rappresentazioni e le idee attorno a cui trovare una forma di adesione coerente” (1977). In questo modo è possibile intendere l'immagine delle culture giovanili figlie della working class protagoniste del movimento sottoculturale del post-punk (così com'è stato per la corrente punk) come l'immagine coesa di una cultura della resistenza. Pertanto se il dolore, l'introspezione, il disagio post-industriale e l'assenza di bellezza così come la sua ricerca, l'uso di droghe, la disoccupazione e l'inesorabile declino di una nazione potente, diventavano le colonne portanti del discorso sottoculturale del post-punk,

l'estetica, i luoghi di consumo della musica e i luoghi di creazione di nuovi network dove esercitare pratiche condivise di ascolto e condivisione secondo rituali consolidati, rappresentavano il linguaggio necessario, coerente e coeso, di un movimento che, partendo da un desiderio di costruzione alternativa al rock classico, ha finito per dar vita ad una nuova ondata di produzioni mainstream degli anni Ottanta.

Sono i club come Eric's a Liverpool, costruito nel seminterrato di un palazzo in prossimità del più famoso Cavern, luogo simbolo per i Beatles negli anni Sessanta, o l'Electric Circus a Manchester, luogo di culto del punk che vide al suo interno esibirsi gruppi come Sex Pistols, Clash, Stranglers e che fu vetrina di lancio dei primissimi esordi del post-punk dei Magazine. Chiuso nel 1977, grazie alla rete di movimenti susseguitisi nel club, l'Electric Circus, lasciò alla città di Manchester una sostanziosa eredità culturale: alla sua chiusura di fatto seguirono una serie di nuove aperture, nuovi spazi creati dalle stessi reti di artisti e produttori, coesi tra loro in rapporti di collaborazione sul medio e lungo periodo. In questo periodo a cavallo tra la fine degli anni Settanta e l'inizio degli anni Ottanta, largo spazio fu dunque lasciato locali come lo Squat, l'Oaks e il Ranch, gay bar locale, che proprio per la naturale apertura della comunità LGBT alle nuove tendenze si configurava come uno dei luoghi ideali per la sperimentazione estetica. Allo stesso modo punti di snodo fondamentali furono i negozi dei dischi, crocevia di informazioni e ispirazione per musicisti alle prime armi (Reynolds 2009), centri di diffusione della nuova musica, annunci di concerti e luoghi d'incontro tra fan e band. Nell'era del post-punk molti di questi *focal places* finirono per evolversi in etichette discografiche creando in questo modo un'intensa e prolifera industria locale indipendente, capace di distinguersi di regione in regione in base ai tratti caratteristici del luogo, alla cultura locale di provenienza e alle caratteristiche storico/ambientali del luogo.

Ma se i club gay e i pub riuscivano ad essere una fucina di nuove relazioni e sperimentazioni, nella scena decadente di Manchester una pietra miliare fondamentale per la storia della musica di quel periodo, fu rappresentata dalla Factory e Factory Records, ambiente ed etichetta che ruotavano attorno alla figura di Tony Wilson. Definito da Reynolds come un "esteta-provocatore" Wilson fu

*“To the centre of the city in the night waiting for you.”
Centro e periferie nella sottocultura post-punk inglese.*

uno degli attori principali della produzione post-punk, un attento ascoltatore e un occhio grafico dal raffinato gusto estetico. L'identità estetica della Factory Records infatti era il cavallo di battaglia dell'etichetta che, attraverso le grafiche disegnate da Peter Saville, studente di design particolarmente influenzato dai movimenti modernisti di inizio ventesimo secolo (leggasi come Bauhaus, costruttivismo e Die Neue Typographie), permise ai suoi gruppi di emergere dalla moltitudine delle band di quel periodo e di distinguersi per una certa eleganza austera. La bellezza, l'eleganza e la pulizia delle copertine dei dischi che venivano dalla scena di Manchester rappresentavano un chiaro segno di rottura con il monotono mondo discografico di Londra ma, più di tutto, la vicinanza di questo particolare gusto estetico a movimenti europei dei primi del Novecento e la chiara identità visuale raggiunta dalla Factory, furono la prima vera forma estetica proveniente dalla periferia in reazione alla cultura dominante della città.

Gruppi come The Fall e Joy Division, tra le prime produzioni della casa discografica, trasmettevano un costante senso di straniamento che non poteva che appartenere alla Manchester degli anni Settanta. La giacca di Ian Curtis recante la scritta “Hate” sulle spalle, il racconto della periferia come centro industriale decaduto dei The Fall con “Industrial Estate”, sono elementi simbolici che rendono chiaro il background dal quale emergeva la forza eversiva di questo movimento.

Prima città per la produzione dell'industria tessile del cotone ma anche tra le prime al mondo ad entrare nell'era postindustriale, la Manchester degli anni Settanta prima del punk incarnava tutte le problematiche dell'urbanizzazione, dall'inquinamento al grigiore diffuso, alla cementificazione selvaggia. Lo sviluppo industriale, precipitato poi sotto il peso della crisi e della disoccupazione, aveva portato alla demolizione dei vecchi quartieri vittoriani, alla disgregazione delle comunità operaie in favore di costruzioni popolari senza grazie e di una politica sociale brutale, con un conseguente appiattimento culturale che trovava nell'uso di antidepressivi e delle anfetamine un canale di sfogo. Questione ampiamente affrontata dai Fall, quella dell'abuso dei medicinali e della spasmodica ricerca di ragioni per continuare a vivere in un contesto arido e martoriato, era una delle tematiche portanti del periodo e della scena

dell'Inghilterra del Nord. La fuga nella letteratura, nella poesia, la lettura costante e bulimica di autori come Burroughs, Camus, Ballard, Dick e i romantici Yeats, Byron e così via, così come l'ascolto infinito di Bowie (Amendola, Barone 2016) e la preparazione culturale proveniente dai college e dalle Università (o in altri casi quella autodidatta di chi aveva già intrapreso un percorso lavorativo) rappresentavano la formazione primaria della nuova generazione post-punk che al nichilismo dell'annientamento del futuro e al fascino della moda irriverente, rispondevano con l'inquietudine e l'incertezza del presente e con il racconto dell'apatia della periferia. Allo stesso modo dei Fall, anche i Joy Division, seppur non con gli stessi riferimenti dichiarati, dipingevano attraverso la musica e la lirica un paesaggio industriale periferico che portava con sé solo immagini di fallimento, gelo, perdita del controllo, smarrimento. La ricorrenza di parole come *fade, final, end, silence, illusion, isolation*, i riferimenti ad orrori della storia a partire dal nome (la "divisione della gioia" di Auschwitz erano le baracche in cui i militari tedeschi tenevano le donne come schiave sessuali), così come l'austerità iconica dello stile e la fascinazione dichiarata verso l'esaltazione della bellezza e dell'arte di stampo fascista, facevano dei Joy Division un'icona visiva e musicale che incarnava perfettamente il senso di claustrofobia dell'architettura rigorosa di Manchester e l'impossibilità di fuga dalla città.

Se nell'aerea di Manchester il punk fu reinventato, il post-punk si costruì rifiutando gli stilemi della cultura dominante e la Factory Records rappresentava il *focal place* per eccellenza (anche se non l'unico), a Liverpool, città dal background nettamente diverso, il punk arrivò ben più tardi senza mai suscitare grandi proseliti e il post-punk passò per il nodo nevralgico dell'Eric's.

L'Eric's Club era la rappresentazione evidente di come i luoghi della sottocultura non fossero solo generativi di una certa rete di relazioni, ma fossero a loro volta generati da tali network (Crossley 2015). Il club di Liverpool infatti diventava il luogo d'incontro di diverse tendenze e fazioni del post-punk che in quegli anni si affacciavano sulla scena cercando di acquisire una certa autorevolezza e reputazione frequentando determinati network di persone.

Creato anch'esso nel seminterrato di un edificio di servizio per il porto della città, l'Eric's fu la cornice per la formazione di nuove band fondamentali per il

*“To the centre of the city in the night waiting for you.”
Centro e periferie nella sottocultura post-punk inglese.*

genere post-punk come i Big in Japan che proprio al concerto dei Clash tenutosi in quella struttura nel 1977 mossero i primi passi. Gli stessi Big in Japan garantirono a loro volta un bacino di relazioni tale al punto che, come in una scuola di formazione, ciascuno dei componenti susseguì tra il 1977 e il 1979 raggiunse il successo solo una volta lasciato il gruppo e intraprendendo un percorso differente, com'è il caso di Holly Johnson, frontman e voce dei Frankie Goes to Hollywood. Ma nella stessa rete di relazioni erano Julian Cope, Pete Dinklage e Ian McCulloch, che dopo aver suonato insieme per un breve periodo, furono a loro volta responsabili della nascita di tre delle più famose band post-punk: Echo and the Bunnymen (McCulloch), Teardrop Explodes (Cope) e Wah! (Dinklage).

Considerato ogni attore protagonista della scena post-punk come un nodo nella struttura rizomatica di Deleuze e Guattari, è possibile notare come ciascun punto di questa struttura possa essere legato ad un altro secondo criteri di eterogeneità, di connessione, di molteplicità e di cartografia. Se nella Manchester della fine degli anni Settanta emergevano i suoni di un rock cupo e volto alla chiusura, a Liverpool la musica si spostava su un piano celebrativo. Mentre così i Joy Division, gli A Certain Ratio, i Durutti Column, i The Fall, erano impegnati ad eliminare ogni possibile chiave romantica dalla loro musica, nella città dei Beatles gruppi come gli Echo and the Bunnymen facevano dell'angoscia, dello stordimento, della solitudine e del dolore, sentimenti comunque presenti sullo sfondo di un'altra città in declino e afflitta dalla disoccupazione, occasioni per costruire nuove atmosfere. Prodotti dall'indipendente e lungimirante etichetta Zoo, gli Echo and the Bunnymen, così come gli Wah! e gli Teardrop Explodes, riflettevano il senso di esaltazione trionfale, di narcisismo, desiderio di emersione e ideologia pro-pop.

Negli anni Settanta e Ottanta il flagello della crisi economica e sociale si abbatté con veemenza sulle periferie, dalla East End London a Manchester e Liverpool, trasformando le aree urbane in grandi conglomerati abitativi privi dal punto di vista culturale di ogni tipo di stimolo. Sheffield dal canto suo era stato negli anni uno dei motori della rivoluzione industriale con una fiorente produzione d'acciaio che diede vita allo sviluppo di una forte coscienza di classe.

Il proletariato, inteso nel senso classico marxista, rappresentava l'anima di Sheffield e l'orientamento a sinistra era quasi inevitabile per gran parte della popolazione che intendeva lottare per migliorare le proprie condizioni lavorative. In questo contesto, negli anni tatcheriani, Sheffield si mantenne relativamente prospera, con ristrettezze tuttavia dal punto di vista culturale (Reynolds 2009, p. 221). Il cuore industriale della lavorazione dell'acciaio e l'ideale sovversivo della classe operaia e dei suoi figli erano nella cultura locale del luogo e, se il punk non fu mai più che solo apprezzato nello stile dalla gioventù del tempo, i sintetizzatori e i registratori rappresentavano un tentativo quasi futuristico di rivolgersi al mondo musicale. Fucina di talenti e nuovi artisti del front post-punk di Sheffield fu il Meatwhistle, un progetto teatrale estivo sperimentale rivolto ai ragazzi della scuola secondaria che alla sua prima produzione riscosse un successo tale da guadagnarsi un intero spazio creativo. Un vecchio istituto in disuso in stile vittoriano, con ampi soffitti e diversi piani diventò così negli anni Settanta un punto nevralgico nella costruzione identitaria culturale di Sheffield. Gli organizzatori drammaturghi Chris Wilkinson e sua moglie riuscirono ad ottenere fondi per luci, telecamere e strumenti musicali (ivi, p. 223) ottimizzando ancora di più gli spazi ed aprendoli a chi ne volesse far uso lasciando che, da quel momento in poi lo spazio del Meatwhistle diventasse sempre più un luogo di ritrovo, creativo e sperimentale per la gioventù alternativa di Sheffield. Ed inevitabilmente in contatto con gli artistoidi del Meatwhistle, tra i quali i Musical Vomit, seppur senza mai frequentare la struttura, entrarono i Cabaret Voltaire. Nome preso in prestito da un altro luogo di incontro e affiliazione della Zurigo dei primi del Novecento, proprio del movimento dadaista dal quale erano fortemente influenzati e affascinati dalle tecniche di *cut-up* di Burroughs (sull'influenza di William S. Burroughs nell'immaginario musicale: Amendola, Tirino 2014). I Cabaret Voltaire rispondevano alla stagnante apatia culturale con l'anti-cultura dirompente che una volta passata l'ondata punk, si riscoprì nella fondazione di un nuovo gruppo, i Future. La necessità di evidenziazione di questo passaggio è nella serie di link che esso propone, essendo i Future a loro volta la base di partenza di una band come gli Human League, autrice negli anni Ottanta di vere e proprie hit mondiali.

*“To the centre of the city in the night waiting for you.”
Centro e periferie nella sottocultura post-punk inglese.*

Di fatto in questo frangente si assiste ad un movimento centripeto che parte dai bordi della sottocultura del punk, e passando attraverso una sua evoluzione post-punk arriva diretto alla cultura mainstream. Ma questo movimento dialettico composto dalla costruzione di nuovi stili alternativi, la loro condivisione all'interno di gruppi sociali, la diffusione su scale più ampie fino ad arrivare ad una condivisione massima dell'ideologia che da dimensione di rottura semantica locale si fa mappa globale di una realtà sociale problematica che riscuote il favore di tutti (Geertz 1964), a ben vedere, è un processo di ricollocamento del significato ad opera dei media. In questa dialettica della “manifestazione commerciale” (Clark 1976), la creazione e la diffusione di nuovi stili è indissolubilmente legata ai processi di “produzione, pubblicizzazione e promozione che inevitabilmente portano alla caduta di tensione delle potenzialità sovversive della sottocultura” (Hebdige 1979).

Deciso già nell'atto della sua nascita, come un movimento destinato a permanere nel tempo e a costruire un immaginario oltre il mito, l'iconicità dei richiami nella cultura visuale, riporta alla dimensione reificata della musica, destinata al consumo di massa, che dai club, dai bar e dai teatri locali si sposta verso una fruizione globale.

Sebbene negli ultimi anni del Ventunesimo secolo città come Manchester, Sheffield e Liverpool abbiano vissuto un nuovo e sostanzioso processo di gentrificazione che ha riportato lustro ad alcuni quartieri cittadini, i segni del passaggio post-industriale sono ancora piuttosto evidenti. I grandi palazzoni di mattoni rossi, le vecchie fabbriche abbandonate che un tempo rappresentavano l'emblema della decadenza, oggi restano baluardo di un vecchio impero industriale.

Dal racconto della periferia post-industriale al centro della cultura globale condivisa dai grandi pubblici, dai *focal places*, luoghi di costruzione di relazioni e rapporti, il post-punk nella sua veste eversiva eppure reificata perché inserita nei processi produttivi e distributivi, è un forte esempio di identità culturale che si muove continuamente dai bordi del racconto sovversivo verso il centro del consenso comune, creando nuove metafore, racconti e atmosfere.

Riferimenti bibliografici

- Amendola, A.; Barone, L. 2016, *Far above the world. David Bowie tra consumi culturali e analisi del discorso*, Area Blu, Salerno.
- Amendola, A.; Tirino, M. 2014, *Saccheggiate il Louvre. William S. Burroughs tra eversione politica e insurrezione espressiva*, Ombre Corte, Verona.
- Austin J.L., 1962, *How to do things with words*, Oxford University Press, Oxford, UK, trad. it. 1987: *Come fare cose con le parole*, Marietti, Bologna.
- Baudrillard J., 1968, *Le Système des objets: la consommation des signes*, éd. Gallimard, Paris, trad. it. 2006, *Il sistema degli oggetti*, Bompiani, Milano.
- Becker H.S., 2004, "Jazz Places", in *Music Scenes*, a cura di Bennett A., Peterson R., Vanderbilt University Press, 17-30.
- Beer D., 2014, *Punk Sociology*, Palgrave Macmillan, London.
- Clark J., 1976, Style, in *Resistance through Rituals*, a cura di Hall S., et al., Routledge, London.
- Crossley N., 2015, *Networks of Sound, Style and Subversion: The Punk and Post-Punk Worlds of Manchester, London, Liverpool and Sheffield, 1975-80*, Oxford University Press, Oxford, UK.
- Frith S., 1996, "Music and Identity", in *Questions of Cultural Identity*, a cura di Hall S., Du Gay P., Sage Publications, London.
- Geertz C., 1964, "Ideology as a Cultural System", in *Ideology and Discontent*, a cura di Apter D.E., New York.
- Hall S., 1977, "Culture, the Media and the 'Ideological Effect'" in *Mass Communication and Society*, a cura di Curran J. Et al., Edward Arnold, London.
- Hawkes T., 1977: *Structuralism and Semiotics*, Routledge, London.
- Hebdige D., 1979, *Subculture, The meaning of style*, Methuen and Co. Ltd trad. it. 2017, *Sottocultura, Il significato dello stile*, Meltemi, Milano.
- Mepham J., 1974, "The Theory of Ideology" in *Capital*, "WPCS", 6, University of Birmingham, Birmingham, UK.
- Park, R. E., Burgess, E. W., 1925, *The City, Suggestions for Investigation of Human Behavior in the Urban Environment*, The University of Chicago Press, Chicago and London.
- Reynolds S., 2009, *Rip it up and start again, Post Punk 1978-1984*, Faber & Faber, London, UK, trad. it: 2018, *Post Punk 1978-1984*, Minimum Fax, Roma.
- Vološinov V.N., 1939, *Marksizm i filosofija jazyka*, Leningrad, trad. it, 1976, *Marxismo e filosofia del linguaggio*, Edizioni Dedalo, Bari.

*“To the centre of the city in the night waiting for you.”
Centro e periferie nella sottocultura post-punk inglese.*

ⁱ **Alfonso Amendola** è professore di Sociologia degli audiovisivi sperimentali e Sociologia dei media classici e media digitali presso l’Università degli Studi di Salerno. Il suo percorso di ricerca si muove su un crinale tra dispositivi digitali, consumi di massa e culture d’avanguardia.

Novella Troianiello è dottore di ricerca in Scienze della Comunicazione presso l’Università degli Studi di Salerno. Visiting PhD Student presso l’University of Nottingham, collabora con le cattedre di Sociologia degli audiovisivi sperimentali e Sociologia dei media classici e digitali presso l’Ateneo di Salerno e con la cattedra di Cinema e Televisione dell’Università Telematica “e-Campus”.