

New-wave: 1976-82

Il 1976 fu per la musica rock un vero e proprio anno spartiacque. La diffusione delle etichette discografiche indipendenti e la comparsa di nuovi generi ravvivarono il panorama musicale al punto da rivoluzionare il modo di produrre, suonare e ascoltare la musica. I due fenomeni si sostennero reciprocamente e si ampliarono a tal punto che nel giro di pochi mesi le vecchie rock star vennero dimenticate in favore di musicisti in grado di stabilire nuovi standard di esecuzione. Si trattò di un vero e proprio “Rinascimento” dopo anni di icone borghesi (David Bowie), sonorità nostalgiche (country-rock, southern-boogie) e sfruttamento delle minoranze (funk, reggae).

Durante gli anni '70 il rock alternativo era sopravvissuto grazie al rock tedesco e al prog-rock (in particolare la scuola di Canterbury), ma in entrambi i casi si trattò di generi così intellettuali e localizzati da essere ignorati dalle masse. Un altro grande cambiamento che si manifestò dal 1976 fu la caduta di numerose barriere ideologiche che avevano fino ad allora pregiudicato la libera fruizione musicale. Distinzioni come intellettuale/popolare, conservatore/progressista, divo/anti-divo divennero non solo obsolete ma addirittura insignificanti. Qualcosa di simile era accaduto nel 1966, quando i dischi rivoluzionari di Bob Dylan, Frank Zappa, Pink Floyd, Doors e Velvet Underground avevano elevato il rock a una dignità artistica che oggi nessuno si sente di contestare. Ma mentre quella felice stagione creativa si svolse all'ombra delle grandi multinazionali discografiche, nel 1976 un esercito di intraprendenti appassionati permise alla musica rock di emanciparsi dal monopolio virtuale delle major attraverso l'auto-produzione e le etichette indipendenti.

In effetti l'esplosione creativa fu davvero molto simile a quella verificatasi a metà degli anni '60, fu l'umore ad essere completamente diverso. Se gli anni '60 erano stati anni ottimistici nei quali i giovani avevano pensato che si potesse cambiare e possedere il mondo, nel 1976 solo il più utopistico degli adolescenti poteva immaginare un mondo ideale in cui trionfassero pace e onestà. L'America si era scrollata di dosso la guerra in Vietnam e lo scandalo Watergate, ma quelle ferite erano ancora aperte. La gente comune, e specialmente i giovani, erano diffidenti nei confronti delle autorità, della società e del mondo, così che, ad un tale punto di scetticismo, l'unico valore rimasto da abbracciare fu la cupidigia. La classe dirigente non poté che essere soddisfatta di questo ordine di cose e si limitò ad agire sulla società in modo che ognuno si comportasse nel modo più uniforme possibile all'american way of life. Se a questo si aggiunge il fatto che la maggior parte dei politici e degli esponenti di rilievo nella società erano corrotti, viene da pensare che se anche non si trattava tecnicamente di una dittatura, per certi versi era qualcosa di addirittura peggiore, in quanto l'assenza di un personaggio o un evento contro cui protestare inibiva ogni velleità contestatrice. Le giovani generazioni si sentirono impotenti non solo perché non potevano fare nulla, ma soprattutto perché sembrava non esserci un'alternativa valida.

Gli effetti della crisi petrolifera si facevano ancora sentire. Negli anni '60 l'americano medio era stato solo relativamente condizionato dagli eventi internazionali, essendo il suo benessere garantito dall'isolamento del continente nord-americano. Quando i produttori di petrolio cominciarono a far valere le proprie ragioni, fu per molti un trauma rendersi conto che, improvvisamente, una guerra in un paese distante poteva avere effetti diretti sul benzinaio sotto casa e sull'intera economia americana. Le certezze sul presente e sul futuro andarono letteralmente in frantumi. Nel frattempo, anno dopo anno, un pericolo interno era cresciuto nell'indifferenza più totale: la violenza urbana. Nel 1976 gli Stati Uniti erano il paese occidentale più pericoloso, con un tasso di omicidi dieci volte più alto di quello europeo o giapponese. Così mentre negli anni '60 la minaccia principale alla pace sociale era venuta dalle manifestazioni di piazza, negli anni '70 ogni singolo disadattato divenne protagonista di una personale guerra civile il cui significato probabilmente non era ben chiaro neppure a sé stesso.

La coscienza collettiva era frustrata al punto che era difficile avere un qualsiasi sogno, tranne forse quello di pace e amore. L'idealismo stava morendo e il materialismo dilagava. Se gli anni '60 erano stati caratterizzati dall'eccentricità, dalla bizzarria, dall'impegno sociale e dalla

partecipazione politica, i primi anni '70 videro un ritorno alla vita normale, alla mediocrità, al conformismo e all'indifferenza nei confronti dell'impegno socio-politico. Alla fine il Sistema aveva avuto ragione della controcultura e non c'è da stupirsi se i giovani degli anni '70 crebbero in un ambiente molto meno eccitante, nel quale la loro unica prospettiva seguiva un percorso predeterminato dal corso di laurea e dalla carriera professionale. I loro nonni avevano lottato contro Hitler, i loro padri erano gli spensierati baby-boomer, ma la loro generazione non era nulla. Questo insieme di circostanze generò un umore esistenziale che era soprattutto inconscio e represso, ma molto diffuso fra gli adolescenti americani oppressi da una forma di noia che incrociava violenza e nichilismo.

I musicisti rock del 1976 espressero questo sentimento di noia. New York fu la capitale di questa "nuova ondata" (new-wave) di musicisti. Locali come il CBGB's e il Max's Kansas City furono le loro mecca, le radio supportarono il trend e giornali come Creem o Trouser's Press divulgarono il verbo. Alla fine vennero identificati come punk, termine originariamente inteso come sinonimo di "teppista", "poco di buono", "malfamato", ma che in questo caso si riferiva spesso a semplici studenti universitari. Per il modo in cui crebbe e si diffuse vorticosamente in tutto il mondo, il fenomeno dei punk rispecchiò quello degli hippie del decennio precedente anche se nella realtà dei fatti gli uni erano l'esatto opposto degli altri. Non solo il modo di vestirsi o pettinarsi era diverso, ma da un punto di vista ideologico i punk non erano né pacifisti, né idealisti, né trascendenti. I punk erano (o si atteggiavano a) animali da strada, volgari contestatori, asociali impenitenti, alla continua ricerca di un eccitamento estremo e slegati da qualsiasi forma di aggregazione collettiva. I punk facevano del proprio modo di vivere una forma di protesta. Il loro suono crudo e sgradevole guardava ai gruppi del garage dei primi anni '60 coi quali condividevano la frustrazione, se non la ribellione. I loro progenitori erano i mod inglesi dai quali riprendevano il motto "vivi in fretta e muori giovane". I loro idoli erano Lou Reed, Jim Morrison, Iggy Pop e Johnny Thunders, ovvero i maledetti della musica rock.

La nuova bohème di New York

Manhattan divenne il palcoscenico per questi musicisti che vivevano come i "beatnik" o i "bohemien" degli anni '50. I profeti del punk furono Richard "Hell" Myers, Patti Smith, Tom Verlaine e i Television, musicisti che in realtà suonavano semplice rock'n'roll, ma lo facevano con un trasporto e un impeto tale da catturare il sentimento di tutta la loro generazione. Anche perché, in definitiva, si trattava di persone qualunque e non di divi dello spettacolo.

La poetessa e rocker Patti Smith (12) fu la più autentica reincarnazione degli spiriti di Bob Dylan, Lou Reed e Jim Morrison, nonché la prima ad uscire allo scoperto. Le canzoni di **Horses** (1975) sono poco più che accompagnamenti free-form delle sue poesie, ma **Radio Ethiopia** (1976), il suo capolavoro, ed **Easter** (1978) aggiungono al repertorio numeri di rock'n'roll epilettico, caratterizzati da testi urlati in maniera selvaggia, viscerale e febbrile, a metà strada tra la strega medioevale e la predicatrice gospel. Questo registro isterico ed enfatico si libra sopra un bacchanale boogie in crescendo, trasportando epiche confessioni di frustrazione e alienazione e rispolverando il vecchio trucco di Chuck Berry di trasformare le istanze di una generazione in materiale mitologico.

Richard "Hell" Myers (1) può essere considerato il profeta della new-wave. Egli trasformò il rock decadente di New York da stile di vita a ideologia e filosofia. Non gli diede un suono, (a questo pensarono i Ramones) ma gli diede un'etica: l'etica punk. Myers aveva formato i Neon Boys nel 1971 con Tom Verlaine e Richard Lloyd alle chitarre, ma la loro musica morbosa e scostante non riuscì mai ad emergere dal sottosuolo, al contrario di ciò che fece la band del suo amico Johnny Thunders, i New York Dolls. I Voidoids, che egli formò con il titanico chitarrista Richard Quine, riuscirono nell'intento e la loro sarcastica e disperata *Blank Generation* (1976) assurse a manifesto per la neonata generazione punk. I riff abrasivi e dissonanti di Quine e gli ululati viscerali e nevrotici di Hell definirono un nuovo standard di esecuzione. Le sue canzoni miscelevano balbettii in libera associazione con testi visionari alla Bob Dylan, caricando il mondo con esplosive dosi di feroce nichilismo e ansia esistenziale.

Richard Hell fu determinante anche per la nascita dei Television (12), il complesso di Tom Verlaine e Richard Lloyd che originava dai Neon Boys. La musica di **Marquee Moon** (1977), l'album d'esordio dei Television, definì l'estetica della new-wave: toni acidi, macabri e mistici avvelenavano la melodia, mentre il complesso al completo improvvisava alla maniera del free-jazz di John Coltrane, dilatando il formato canzone. I rituali agonizzanti di *Marquee Moon* e *Torn Curtain* tracciarono un ponte tra l'esistenziale e il metafisico allo stesso modo dei Velvet Underground e dei Doors. Verlaine e Lloyd reinventarono il ruolo del chitarrista rock, facendo proprie la maniera in cui il sitar era suonato nei raga indiani, la maniera che aveva John Cale di suonare la viola nei Velvet Underground, la maniera di Ray Manzarek di suonare l'organo nei Doors e la maniera di Neil Young di suonare la chitarra. Le funeree litanie di **Adventure** (1978) e, 14 anni dopo, il suono ancor più disturbato di **Television** (1992), sarebbero rimaste le coordinate fondamentali della new-wave di New York.

Se Richard Lloyd (1) continuò a predicare il power-rock trascendentale dei Television con **Alchemy** (1979), **Field of Fire** (1985) e **The Cover Doesn't Matter** (2001), Tom Verlaine (4) divenne uno dei più profondi bardi della "blank generation", l'antidoto contro la svendita commerciale della new-wave che stava rapidamente disinnescando il movimento. I suoi album, soprattutto **Tom Verlaine** (1979), **Dreamtime** (1981), **Words from the Front** (1982), e il barocco **Warm and Cool** (1992), sono saggi di improvvisazione controllata nei quali ogni canzone viene scolpita da ritmi irregolari, riff discordanti e melodie frammentate. Sono concerti per tremoli e vibrati che si avventurano in spettrali, allucinate e oniriche atmosfere con un'intensità quasi religiosa.

Quando questi profeti tracciarono la strada, qualunque ragazzo si sentì autorizzato ad esprimere sé stesso e il livello generale di eccentricità salì alle stelle. Poeti maledetti, criminali adolescenti, profeti invasati, travestiti decadenti costituirono un bestiario assolutamente bizzarro di artisti istrionici.

Tuttavia, il gruppo che avrebbe avuto l'impatto più grande a livello mondiale fu anche il più improbabile: i Ramones (12), i quali non facevano altro che suonare un ingenuo rock'n'roll a velocità supersonica. La loro frenesia non era esattamente intellettuale e di certo non aveva alcuna ambizione artistica, ma era precisamente quello che legioni di giovani frustrati stavano aspettando da tanto tempo. Ispirandosi ai New York Dolls e ai Dictators, l'album **Ramones** (1976), una scarica di brevi canzoni intenzionalmente demenziali e pagliaccesche, inventò il genere più significativo dell'ultimo quarto del XX secolo. *Blitzkrieg Bop* fu l'inno che risvegliò una generazione sonnolenta. **Rocket to Russia** (1977), il loro capolavoro, rimane la creazione definitiva in fatto di "junk art", un ridicolo catalogo di rockabilly, musica surf, Mersey-beat e musica bubblegum, ma sovralimentato con la violenza dei bassifondi. *Teenage Lobotomy* e *Rockaway Beach* sono tanto irresistibili quanto estranee ad ogni tecnica vocale o strumentale. Altri classici seguirono, sebbene *Do You Remember Rock and Roll Radio* (1980) e *Bop Til You Drop* (1987) ammiccassero all'heavy-metal e si lasciassero alle spalle l'esuberante avventatezza del primo periodo. Le vere intuizioni dei Ramones furono tuttavia il loro stile di vita rude e barbarico, la loro filosofia riassumibile in un semplice "I Don't Care" e i loro slogan demenziali quali "gabba-gabba-hey" o "hey-ho-let's-go". Fu questa la rivoluzione che cambiò la faccia della civiltà occidentale e probabilmente il titolo del loro album **The End of the Century** (1980) non avrebbe potuto essere più appropriato.

No-wave

In un paio d'anni il fenomeno raggiunse il suo zenit artistico, che coincise col suo nadir emotivo. La musica era andata perdendo ogni scopo d'intrattenimento, tanto che i musicisti avevano smesso di scrivere canzoni convenzionali. Brian Eno compilò un'antologia intitolata **No New York** (1978) che si erge a testimonianza del culmine (o abisso) raggiunto da quella generazione negativa. Teenage Jesus and the Jerks, DNA e Mars suonavano una musica schizofrenica, paranoica e claustrofobica che possedeva la stessa furia e concisione del punk-rock, ma veniva eseguita con perizia sub-umana, nonché con frenesia demente. A volte le canzoni (o ciò che rimaneva di esse) non erano altro che due minuti di orribili esplosioni di

chitarre atonali, ululati psicotici e percussioni spastiche. Questa “no-wave” fu la reazione definitiva contro le convenzioni del formato canzone. I suoi temi erano la solitudine e l’abbandono. I suoi autori erano bambini che gridavano per essere ascoltati, una generazione che stava morendo per mancanza di attenzione e di affezione e che alla fine afferrò un microfono e ci urlò dentro: il silenzio dell’io nel rumore della metropoli o il rumore dell’io nel silenzio della metropoli.

I Teenage Jesus and the Jerks furono i figli prediletti della no-wave. Le loro canzoni duravano a mala pena un minuto, ma erano in grado di stipare quanti più istinti bestiali. Lydia Lunch aveva a disposizione solo pochi secondi per urlarli e non tentò nemmeno di essere professionale in questo. Le chitarre erano strimpellate e la batteria percossa con disprezzo casuale, annoiato e distaccato. La loro musica fu il reperto clinico di una qualsiasi ispirazione musicale che fosse scaturita durante un tentativo di suicidio. A dispetto dell’ovvio nichilismo incuneato nelle loro maniere, il loro primitivismo anti-melodico fu un mezzo di espressione per l’ansia adolescenziale. Era diverso dai mezzi utilizzati da Chuck Berry o Bob Dylan per il semplice fatto che l’ansia giovanile era mutata in qualcosa di molto più preoccupante. Il loro dichiarato cattivo gusto esprimeva un disperato senso di solitudine e indifferenza.

Nel reagire apparentemente all’idea stessa di un’arte elitaria, Lydia Lunch (13) continuò in seguito ad elaborare quella intuizione, affermando il ruolo di un autore che fosse addirittura più creativo, originale e personale del cantautore o del musicista progressivo i cui scopi erano dichiaratamente la creatività e l’originalità. **Queen of Siam** (1980), il suo primo album solista, con l’orchestra di Billy Ver Planck ad accompagnare un lotto di inette parodie pop, mostrò la sua attitudine capricciosa e il suo disprezzo per l’arte colta, rappresentandola come una cantante infantile deliberatamente agli antipodi della moralità, in una sorta di postmodernismo rivoltato sotto sopra. Tra i molti complessi e dischi che seguirono si segnala **13.13** (1982) con il quale Lydia Lunch si fece conoscere per il modo con cui le sue canzoni rappresentavano l’alienazione, le nevrosi, la claustrofobia e la paranoia. I suoi incubi erano quelli di una ragazza di strada cresciuta troppo in fretta e terrorizzata dalla vita. Le sue sceneggiate decadenti vengono accantonate nell’interminabile psicodramma *The Agony Is the Ecstasy* (1982), forse il suo capolavoro, una suite cosmica e Freudiana, una natura morta della terra desolata che, da un punto di vista musicale, rievoca l’acid-rock. Quella liturgia profana si sublima nelle litanie amorali di **In Limbo** (1984), un’altra lenta, languida, apatica e allucinata tortura, nonché auto-flagellazione di una peccatrice che trova piacevole il suo soggiorno in un inferno dantesco.

Nel seguito della sua carriera, Lydia Lunch si focalizzò sui dischi parlati, ritornando alla musica solo nel corso di collaborazioni e per scopi teatrali: *Stinkfist* (1983), *Drumming* (1984) e *Meltdown Oratorio* (1987), con il suo compagno Clint “Foetus” Ruin, *The Drowning of Lucy Hamilton* con Lucy Hamilton (già nei Mars), **Naked in Garden Hills** (1989) con Kim Gordon dei Sonic Youth, **Shotgun Wedding** (1991) con l’ex-Birthday Party Rowland Howard, ecc. I suoi vocalizzi volgari, sordidi, degenerati e lascivi ebbero un fascino unico e “negativo” su quella generazione di compositori.

I Mars realizzarono solo un EP nel 1980, ma nel corso della loro breve carriera produssero il “muro di rumore” definitivo. Le loro canzoni erano l’equivalente in musica del gas nervino, delle radiazioni nucleari, della lava vulcanica a contatto con le onde dell’oceano. Non si trattava solo di distorsione improvvisata, quanto di vera e propria cacofonia anarchica. Il cantante vomitava fonemi indecifrabili mentre gli strumenti venivano orribilmente strapazzati e percossi in una colonna sonora dell’apocalisse o un documentario delle convulsioni estreme di una razza morente. I loro brevi e sconnessi spasimi erano meditazioni dolorose sulla civiltà post-industriale.

La chitarra atonale di Arto Lindsay e le percussioni tribali di Ikue Mori diedero ai DNA la qualità della nausea assoluta. I loro vortici dadaistici rievocavano i peggiori incubi concepiti da Captain Beefheart e Frank Zappa.

Non inclusi nella compilation di Brian Eno furono diverse altre formazioni che minarono gli scantinati e le mansarde di New York. Tra di essi, i Theoretical Girls di Jeff Lohn, che realizzarono solo un singolo e videro militare tra le loro fila il giovane Glenn Branca.

Con questi musicisti la regressione dai raduni oceanici di Woodstock alla sfera privata raggiunse la dimensione di camerette strette e buie nelle quali adolescenti abbandonati a sé stessi compivano rituali terribili di auto-flagellazione morale. La no-wave mostrò il subconscio della new-wave attraverso un campionario delle depressioni e delle frustrazioni dell'individuo moderno, un terrificante affresco di mostri patetici.