

Tommaso Franci

**STORIA GEOGRAFIA E CONCETTO DEL
ROCK-HARDCORE (USA 1978-1991)**

Copyright Arduino Sacco Editore Roma 2006

Parte Prima. I concetti di Proto-hardcore, Hardcore e Post-hardcore

Premessa

L'accezione del termine "rock" adottata in quest'opera è ristretta. Con essa si intende un genere di musica popolare eseguito con tre strumenti: chitarra e basso elettrici e batteria; cantato ad una voce; e derivato dal country per certe tematiche e certe impostazioni vocaliche e strumentali nonché per la forma della canzone e soprattutto, passando attraverso il rock n' roll degli anni Cinquanta, dal rhythm and blues tramite l'accentuazione del ritmo e la frammentazione del flusso blues. Storicamente, l'espressione di queste direttive prese avvio negli Stati Uniti d'America attorno al 1967 e, sempre negli Stati Uniti, conchiuse l'orizzonte della propria ricerca attorno al 1991.

Da un punto di vista contenutistico il rock può considerarsi un effetto collaterale di quella diffusione tra le masse di cultura scientifico-libraria elementare che contraddistingue l'epoca moderna e contemporanea in Occidente. Nel breve volgere della sua storia esso ha idealmente e semplicisticamente ripercorso le tappe fondamentali di questa cultura, il cui moto può essere descritto come un passaggio da posizioni di integrazione e disponibilità nel rapporto uomo-mondo, a posizioni di contrasto e lacerazione. L'hardcore è uno stile che esprime questa seconda ed ultima fase del rock.

Pur essendo una forma di espressione, il rock non è arte poiché di questa non ha, per quanto concerne sia le forme che i contenuti, né la profondità né la vastità né l'altezza. Parlare poi, allo scopo di comprendervi il rock ed altre forme d'espressione, di "arte popolare" in contrapposizione ad una presunta "arte alta" sembra prospettarsi come una scelta inutile e ingiustificata.

1. Il Proto-hardcore

Con "New-Wave" veniamo a indicare una stagione della musica e del costume rock originatasi a New York nella seconda metà degli anni Settanta del Novecento e, al di là delle sue multiformi

estrinsecazioni, caratterizzata dalla volontà di cambiare la concezione della musica rock in direzione di una maggiore coscienziosità e attenzione per i contenuti espressi. Il movimento newyorkese da una parte criticava il rock tradizionale e soprattutto quello contemporaneo per la scarsità di riflessione socio-esistenziale, dall'altra proponeva argomenti e modalità con cui compiere questa riflessione, il che valeva come un radicale rinnovamento. Gli argomenti potevano investire problematiche sociali come estremamente individuali ma dovevano farlo con intelligenza ed in polemica verso l'opinione comune. Le modalità dovevano, sia che si esprimessero in modo veemente oppure controllato, dare un senso di malessere, di profondo incupimento della visione del mondo e di apatia. Salvo varie eccezioni elette a fonte di ispirazione, il limite del rock tradizionale era stato, per la new-wave, quello di non insistere sufficientemente sul tasto della coscienza critica e di restare sostanzialmente confinato al livello del divertimento fine a se stesso. La new-wave per la prima volta prese il rock programmaticamente sul serio, considerandolo non più come un passatempo ma come un qualcosa per cui ne doveva andare della vita stessa. La cosa importante da notare a riguardo è che con ciò problematiche quali quelle nichiliste, che la cultura letteraria ed artistica avevano iniziato ad affrontare da almeno due secoli, entrano nell'ordine delle idee del popolo e delle masse. Ne consegue, in linea di principio, uno stravolgimento dei rapporti tra uomo e mondo forse mai prima registrato in maniera talmente radicale e diffusa.

Come nella storia dell'arte si passa dalla classica estetica del bello alla moderna estetica del brutto, così nel rock, che a modo suo ripercorre le tappe fondamentali della civiltà occidentale, si passa dall'estetica del bello degli anni Sessanta e Settanta, con suoni prevalentemente armoniosi e canto prevalentemente intonato, all'estetica del brutto tipica della new-wave, con suoni cacofonici e canto sgradevole. Va da sé, che fin dagli anni Sessanta v'erano avanguardie rock, poi infatti prese a modello dalla new-wave, che vantavano stecche e stonature; del resto siamo abbondantemente oltre la metà del Novecento: da tempo

l'arte era giunta all'estetica del brutto e la filosofia alla considerazione del nulla. Anche il rapporto apocalittico con la tecnologia, proprio della new-wave, è ovviamente qualcosa di frusto negli ambiti di riflessione e di pensiero più alti, dai quali del resto almeno indirettamente proviene: ma è egualmente importante perché significa l'allargamento popolare di simili concetti.

Una parte della new-wave, che ben presto divenne fenomeno di proporzioni planetarie, trovò il suo linguaggio nel ritorno alle origini più semplici e crude del rock, di contro alle sofisticatezze cui questa musica era ritenuta essere giunta nel corso degli anni. Usiamo la categoria di "proto-hardcore" per trovare un minimo comun denominatore ai musicisti rock americani che seguivano questa linea della new-wave, perché attraverso la rivisitazione di certi loro espedienti si produrrà l'hardcore vero e proprio. Invece ciò che è passato alla storia come "punk" all'interno del nostro discorso lo possiamo in teoria considerare indifferentemente o come proto-hardcore oppure come una forma della new-wave sviluppatasi a Londra a partire dal 1976. La scelta di questa seconda accezione è tuttavia raccomandata dal fatto che l'hardcore sarà un fenomeno eminentemente americano.

Il punk non nacque in Inghilterra, anche se qui trovò la sua massima espressione. Esso nacque di fatto a New York come sottocategoria della new-wave. L'esportazione di questa sottocategoria in Inghilterra non va considerata quindi come la nascita vera e propria del punk ma più che altro come la sua tenuta a battesimo. E forse nemmeno di un battesimo si è trattato, dal momento che già dal dicembre 1975 a New York si pubblicava la rivista "Punk", madre di tutte quelle che poi saranno le "fanzines" hardcore. In Inghilterra il punk trovò più che delle forme dei contenuti forti da esprimere tratti dalle disagiate condizioni sociali ed esistenziali della classe operaia. Come spesso accade nel rock, mentre in America si compiono invenzioni in Inghilterra si brevettano o meglio si commercializzano: il punk nacque negli Stati Uniti ma nessuno, per così dire, se ne accorse; soltanto dopo che questo dilagò a Londra si credé di importarlo in America e si credé di importare

una novità quando non era altro che merce di casa propria. Ad ogni modo, se si vuole parlare di punk americano, sarà possibile farlo solo intendendolo come proto-hardcore e più che altro in riferimento a certe manifestazioni intercorrenti tra la diffusione del punk in Inghilterra a partire dal 1976 e l'istituzionalizzazione dell'hardcore in America nel 1978 e negli anni seguenti.

Il proto-hardcore ha un'applicazione cronologica ed una ideale. La prima corrisponde all'incirca agli anni 1976-1978; la seconda a quei gruppi rock americani che operando prima o dopo questo periodo posseggono tuttavia caratteri per i quali è utile ricondurveli idealmente.

In linea di massima il proto-hardcore riguardò ventenni socialmente disadattati che nelle periferie delle grandi città, in un'epoca che vedeva un sensibile aumento della delinquenza metropolitana, trovavano un senso alle loro esistenze percorrendo con decisione un tracciato, forse mai interrottosì, che partiva dal rock n'roll più violento anni Cinquanta, passava per il rhythm and blues revival ed il garage-rock anni Sessanta e culminava nel cosiddetto "rock di Detroit". A Detroit, ma in stretti rapporti con New York, tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio dei Settanta avevano operato svariati gruppi che pur nella diversità della proposta erano accomunati da un suono violento, metallico, veloce e sgradevole, accompagnato da una voce che più che cantare urlava sguaiata e selvaggia. I contenuti dei loro brani erano riconducibili tutto sommato a quelli classici del rock n' roll e del rhythm and blues prima e del rock poi: sesso, immoralità, qualunquismo, celebrazione degli istinti più bassi e meschini all'insegna di un edonismo che diventava protesta e destabilizzazione sociale solo indirettamente. Tuttavia si facevano strada anche temi e toni opposti, che allora erano pienamente new-wave e che poi saranno fatti propri dall'hardcore: la desolazione e povertà della vita metropolitana, l'insoddisfazione, l'insofferenza, la riflessione sul senso della vita in sé. Se il rock n'roll e il rhythm and blues erano divertimento, con il rock di Detroit si iniziò a riflettere sul non-divertimento, sulla sua impossibilità e insensatezza; e si iniziò a speculare sul suo opposto: la depressione e l'apatia. Il fatto è che

mentre il rock n'roll utilizzava una musica esagitata per far ballare e per dare alla vita la forma di una danza scatenata, adesso ci si serviva di una musica più assordante di quella rock n'roll per predicare l'inerzia, il vuoto d'anima, l'impossibilità di una vita vera. Si inizia polemicamente a porre come valori i disvalori: a partire dalla sporcizia del corpo specchio di quella di un animo suo malgrado degenerare, fino a scrivere canzoni d'odio per chi, tradizionalmente, si erano scritte sempre canzoni d'amore. La formula canonica per sintetizzare questi fenomeni è quella di "teenage depression".

I protagonisti del proto-hardcore – da non identificare con i rappresentanti del "rock di Detroit" ma con i loro figli putativi - possedevano quindi una buona conoscenza della storia della musica popolare americana dell'ultimo ventennio. Ed anche da questa derivava loro una non trascurabile preparazione tecnica che si manifestava in infuocate esibizioni dal vivo. Queste avvenivano nei vari club per giovani che stavano nascendo per i medesimi motivi per i quali nascevano i gruppi che vi suonavano: creare occasioni per il bisogno di nuove forme di autoidentità giovanile. Questa motivazione principale fu però da subito causa ed effetto dell'adozione del proto-hardcore per moda o tendenza, come poi accadrà in parte con l'hardcore. Il principale locale dell'epoca e il punto di riferimento di tutta la new-wave era il "CBGB" di New York (ma si noti che sin dal nome, "Country Blues Grass Blues", il locale si richiamava alla tradizione).

Raramente i gruppi proto-hardcore riuscivano a pubblicare un album. E specie i più estremi dovevano accontentarsi della pubblicazione di qualche singolo. Ciò è dovuto al fatto che ancora queste manifestazioni non avevano coscienza di sé, non erano diventate un movimento né avevano un nome e quindi non potevano essere lanciate dalle case discografiche, salvo sporadici, anche se significativi, casi di un lancio programmatico con il preciso scopo di creare una nuova tendenza. Inoltre non vi era quella che poi sarà la rete di case discografiche indipendenti senza la quale l'hardcore non avrebbe avuto modo di esprimersi.

2. L'Hardcore

Come è ristretta la nostra accezione del termine “rock”, così e ancor di più lo è quella del termine “hardcore”. Con essa intendiamo un sottogenere della musica rock sviluppatosi in varie ondate negli Stati Uniti d'America e soprattutto a Los Angeles tra il 1978 ed il 1991 e caratterizzato formalmente da canzoni brevissime velocissime violente e urlate e contenutisticamente da una filantropia di stampo post-nichilista.

Le forme

La canzone rock base ha una lunghezza media di tre o quattro minuti, ritmiche tese ma non esasperate, suoni rudi e chiassosi ma non assordanti, canto impostato e sofferente ma perlopiù riportabile al tono colloquiale. Se dal 1967 è stato tutto uno stravolgere in un senso od in un altro questa medietà a forza dei vari sottogeneri rock quali il rock “duro”, il rock “acido” o “psichedelico”, il rock “progressivo” eccetera, l'hardcore è lo stravolgimento più estremo delle forme rock, le quali vengono esasperate al massimo. La canzone hardcore base ha una lunghezza media di un solo minuto, ritmiche irrefrenabili, suoni che valgono come un fascio accecante e un sibilo assordante, il canto che è uno sproloquiare talora inintelligibile e che si declina nelle tonalità del pianto, dell'urlo, del verso bestiale, dell'arringa, dell'amara ironia.

Tali forme si sono rivelate necessarie da un lato in virtù dei contenuti di protesta che dovevano esprimere e dall'altro in relazione all'età dei loro autori.

I contenuti

Il rock n' roll degli anni Cinquanta aveva abbattuto barriere sociali e razziali; bisogna tuttavia attendere la fine degli anni Sessanta affinché la musica popolare, attraverso il rock, prenda una maggiore coscienza di sé. Anche la rivoluzione musicale di fine anni Sessanta venne tuttavia fagocitata dall'ordine civile precostituito e congelata per un decennio: sino all'esplosione della new-wave a fine anni Settanta, a sua volta congelata sino alla istituzione del “grunge” fra gli anni Ottanta e Novanta con la seguente morte del rock. In questo circolo, apparentemente

conclusosi in un nulla di fatto, dei veri e propri contenuti rivoluzionari sono isolabili, sono stati efficaci e si sono espressi nel modo più compiuto tramite quella modalità di new-wave che fu l'hardcore. Essi furono resi possibili grazie all'estensione dell'alfabetizzazione, la quale fece entrare all'interno del popolo certe tematiche che poi si diffusero a macchia d'olio fino a divenire moda, quando storicamente sembravano destinate a rimanere chiuse nelle aule universitarie o nei circoli culturali. Uno dei mezzi che il popolo aveva a disposizione e che anzi si costituì parallelamente alla nascita di questa urgenza espressiva fu il rock, in tale senso culminato con l'hardcore in quanto questo fu l'unico suo movimento storicamente ed organicamente capace di assumersi l'onere di affrontare simili questioni tutto sommato ignorate o trattate troppo superficialmente anche dal solo precedente movimento di aggregazione giovanile per portata all'hardcore paragonabile: la psichedelia hippie degli anni Sessanta.

Tali contenuti giunti alle masse a seguito di un'alfabetizzazione a tappeto, sono di due ordini: uno storico ed uno esistenziale; e valgono come autocoscienza collettiva.

Nel contesto di una alfabetizzazione e acculturazione indotta nelle masse non solo attraverso la scuola ma anche e in certi rispetti soprattutto attraverso quelli che proprio per questo motivo si chiamano "mass media", quotidianamente e in tempo reale il singolo è bombardato da notizie e fatti, inizialmente di cronaca ma pronti a divenire di storia contemporanea, in un modo tale che non ha precedenti. Dalle notizie e fatti bruti alla loro più o meno semplicistica e coatta concettualizzazione, il passo è breve se non necessario. Così che fin dalla più tenera età l'individuo è come costretto a farsi una propria idea sul mondo storico in cui vive. E siccome la storia è storia di esistenze, occuparsi della prima significa anche occuparsi delle seconde. Cioè a dire che l'individuo, sin da ragazzo, è portato alla riflessione sulla propria esistenza, sia oggettiva in quanto l'individuo è personaggio storico sia soggettiva in quanto l'individuo è essere sensibile. Gli strumenti di questa riflessione, strumenti che valgono quasi come cause, sono la scuola da una parte ed i mass media dall'altra. Le idee più trite dei grandi

pensatori ed artisti del passato e del presente, banalizzate e mortificate, vengono mischiate con i motti e i commenti dei giornalisti in merito agli avvenimenti di cronaca ed ai vari aspetti della società. Ne deriva una notevole propulsione che nel suo aver bisogno di sfogo e catarsi si cerca o si crea gli strumenti espressivi più semplici e diretti. L'hardcore fu uno di questi strumenti espressivi in un determinato contesto ed in una determinata stagione del XX secolo.

Se il punk fu uno dei mezzi di espressione, alternativo o parallelo al crimine, dei figli delle classi più deboli ed esasperate della società inglese, già in esso, in quanto corrente della new-wave, il motivo economico era inscindibile da quello di riflessione esistenziale. Riflessione esistenziale che diventa prioritaria nell'hardcore, per il quale il mondo storico e sociale vale come specchio dell'anima. Tuttavia, nei limiti in cui la natura umana si identifica con la storia e la società, occuparsi della prima o della seconda consegna alla fine i medesimi risultati. E allora è inscindibile, anche se non indistinguibile, la riflessione hardcore sull'individuo da quella sulla società: il primo, del resto, vive nella seconda e quindi, in buona parte e in quanto suo figlio, si identifica con essa.

Sarebbero necessari almeno un manuale di storia contemporanea ed uno di sociologia per avere un'idea pur superficiale delle tematiche che sottostanno come cause alla riflessione esistenziale hardcore. In grande approssimazione è qui possibile ricordare che tali tematiche si rifanno da un lato ai fenomeni macroscopici della storia mondiale contemporanea e dall'altro a quelli microscopici legati ai rapporti di forza entro uno specifico contesto sociale e geografico, che è quello metropolitano e americano. I due aspetti sono poi recepiti come uniti perché causati da un unico, giudicato perverso, sistema globale. Del resto, gli Stati Uniti sono in rapporti con tutti i paesi del mondo ed anzi, almeno per un certo rispetto, sono attualmente la nazione più in vista del pianeta Terra, quella con cui, di fatto, si identifica o deve fare i conti l'odierna umanità.

In un unico volgere di discorso, l'hardcore si oppone alla guerra, all'imperialismo bellico ed economico, all'ingiustizia, alla massificazione, alla cattiveria, all'indifferenza, al sessismo, al

razzismo, al fascismo, alla corruzione, all'autorità, alle ideologie religiose e politiche, al maltrattamento degli animali, all'inquinamento e ovviamente alla barbara tradizione americana della pena di morte. Stato, Chiesa e famiglia sono i suoi bersagli polemici in quanto principali costituenti di una società sbagliata ed in quanto organi attraverso cui si trasmettono i disvalori appena citati.

L'estremo opposto dell'hardcore è sostenuto dal conformista borghese. Secondo la prospettiva hardcore la borghesia in quanto conformismo ha portato socialmente a mortali contraddizioni economiche, ideologicamente all'alienazione e alla massificazione, esistenzialmente al nichilismo. Per conformista qui si intende chi ha il proprio pensiero o opinione quale risultato di un reale o immaginato condizionamento da parte di un'altra persona o gruppo di persone; chi, per avere informazioni sul proprio pensiero ed essere, si basa sull'osservazione altrui; chi è un "attore sociale", una "maschera" e non una persona. Lavoro, razza e sesso sono i campi principali dove il conformista prende posizione e nei quali l'hardcore mira a confutarlo dichiarandosi perciò anticonformista. Il conformista è a favore dell'autorità, l'anticonformista contro. Tanto più difficile è poi essere contro un'autorità rappresentata dalla massa in quanto mancanza di volontà. Del resto non esiste, secondo l'hardcore, una persona che in quanto tale è "normale"; normalizzazione e istituzionalizzazione è anzi spersonalizzazione e cioè disumanizzazione. Per questo, per contrasto, in quanto i normali non sono uomini perché omologati, è necessario, al fine di essere uomini nel senso pieno e creativo della parola, dirsi anormali. Per l'hardcore bisogna essere curiosi, critici, attivi, ambiziosi, sensibili; di contro ai conformisti che sono massificati, apatici, che sono degli zombie, dei non vivi, che sono chiusi in scatola e che stanno imbambolati davanti all' "american dream" trasmesso in televisione.

L'ideologia fascista, massima espressione di conformismo e autorità, è il peggior nemico per l'hardcore; salvo essere esteriormente e provocatoriamente usata in certe sue dinamiche come mezzo per destabilizzare il presente ordine di cose

considerabile come neo-fascista. Quella di borghesia e fascismo diventa un'equazione per l'hardcore.

Essere contro la società vuol dire essere contro le sue istituzioni (scuola, polizia, famiglia) e contro la linea di un progresso concepito solo come tecnologico, industriale e materiale e che si risolve in un progresso dell'alienazione che significa regresso in quanto disumanità.

Alla parte critica segue la parte propositiva, la quale coincide con un' "anarchia" intesa e vissuta sia utopisticamente sia pragmaticamente. Dalle fanzines e testimonianze dell'epoca hardcore risulta che l'anarchia era concepita come dovere di rispettare la libertà altrui e come diritto alla propria: la solidarietà e la libertà sono considerate l'essenza del genere umano. Anarchia è rifiuto di essere controllati e volontà di prendere in mano la propria vita: quella di anarchia come caos e distruzione è ritenuta solo un'idea popolare. C'è la coscienza che eliminare le fondamenta della società senza avere prima una valida alternativa è delittuoso come lo furono, ad esempio, i regimi nazisti e comunisti; ma l'anarchia hardcore si propone di valere come una concreta e fattiva alternativa. L'anarchia hardcore è una concezione nel senso buddistico di percorso interiore; essa in modo graduale e riflessivo vuole con la persuasione cambiare l'animo della gente: e non è solo sommovimento ("riot") e distruzione d'oggetti (che rappresentano "il sistema"). Nella utopica società anarchica ognuno è polizia a se stesso: se tutti sono anarchici non c'è bisogno di poliziotti perché nessuno è minacciato dal momento che nessuno farebbe mai del male a qualchedun'altro. L'hardcore anarchico non dice no alla legge ma sostiene che non deve esserci bisogno di una legge perché tutti devono essere legge a se stessi e rispettare gli altri. L'anarchia ci sarà, secondo tale concezione, solo quando la gente diverrà responsabile dei propri atti. Quando gli individui vivranno in pace senza le autorità che li puniscono, quando la gente avrà abbastanza coraggio e buon senso per parlare onestamente e giustamente con gli altri, solo allora ci sarà anarchia. Il popolo hardcore non ha un capo perché non vuole avere un capo; e ciò è giusto, secondo l'hardcore, perché è impossibile avere un capo senza

che questo sia corrotto.

Sia la sinistra marxista che la destra capitalista sono per l'hardcore sbagliate: il cambiamento che propone la sinistra è infatti sempre all'interno di un sistema corrotto. L'anarchia vorrebbe un cambiamento totale.

A questo peculiare anarchismo si associa poi un individualismo inteso come unica reazione ed antidoto possibile per l'anarca che vive nella capitalistica società di massa. Entro l'individualismo trova spazio la riflessione interiore. Nelle fanzines si leggono dichiarazioni come la seguente: "Ricerca un onesto, spesso spaventoso, punto di vista dentro di te e fatti domande del tipo: Chi sono io? Cosa voglio dalla mia vita? Cosa potrei volere? Cosa potrei fare? Alla fine, il processo ti porterà senza dubbio a rifiutare di conformarti a molti dei ruoli e delle aspettative sociali". Oppure: "Usa la tua mente, tratta gli altri con rispetto, non giudicare dalle apparenze, supporta gli altri nella loro lotta ad avere il diritto di essere se stessi, contribuisci ad un cambiamento positivo del nostro mondo". Infine: "Per cominciare vi dirò che cosa penso che l'hardcore non sia: non è una moda, un certo modo di vestirsi, una passeggera fase di ribellione giovanile contro i genitori, non è l'ultima tendenza di grido e neanche una particolare forma di stile musicale; esso è un'idea che guida e motiva la tua vita. La comunità hardcore che esiste, esiste per supportare questa idea attraverso la musica, l'arte, le fanzines e altre espressioni della creatività personale. E qual è quest'idea? Pensa da te stesso, sii te stesso, non prendere solo quello che la società ti propina, crea il tuo proprio ruolo, vivi la tua propria vita".

Così, con Kierkegaard, si potrebbe riassumere, in tutta la sua ingenuità e gravità, la problematica esistenziale hardcore, che poi coincide con quella esistenziale in senso assoluto: Dove sono? Che cosa vuol dire il mondo? Che cosa vuol dire questa parola? Chi mi ha attirato nel tutto e poi mi ha lasciato? Chi sono io? Come sono entrato nel mondo? Perché non mi hanno domandato niente? In che modo sono diventato parte interessata nella grande impresa che si chiama realtà? Perché devo essere parte interessata? Non è una cosa libera? E se sono obbligato a starci, ditemi almeno dov'è il direttore, ho alcune osservazioni

da fargli. Non c'è direttore?

Per contro, e senza saperlo, l'analisi hardcore coincide con quella, vecchia di due secoli (o in anticipo di due secoli), di uno Schopenhauer: Tale è la vita dei più: vogliono, sanno ciò che vogliono, vi aspirano con quel tanto di successo che è sufficiente per non farli cadere nella disperazione, e con quel tanto di inuccesso che basta a proteggerli dalla noia e dalle sue conseguenze. Di qui una certa serenità, una certa pace interiore. E tutti lavorano, lavorano sempre, con gravità e con aria d'importanza, come fanciulli assorti nel gioco. È sempre un'eccezione, se una vita di questo genere viene deviata (per poco) dal suo corso. L'hardcore si incarica di questa deviazione nel convincimento che in essa consista la vera vita.

La società americana è accusata dall'hardcore di essere puritana e patriarcale: "Noi siamo gli eredi della supremazia bianca, di un mondo patriarcale e capitalista. Noi rigettiamo la nostra razza e la nostra posizione sociale, la nostra cultura, storia e morale e tutte le istituzioni (lavoro e genitori per primi) che le portano avanti". La società patriarcale impedisce tra l'altro ai maschi di piangere, di mostrare i loro sentimenti più intimi, teneri, vulnerabili e contraddittori: quei sentimenti che fanno l'uomo e che sono espressi dall'hardcore il cui canto è giustappunto un pianto.

La polizia da una parte e la religione dall'altra incarnano tutto ciò che è sbagliato nell'autorità: massificazione, corruzione, sadismo, sessismo, razzismo, fascismo. Da qui il motto hardcore: "I swear to God, I hate cops". Pare del resto essere condivisa dall'hardcore la considerazione russelliana per cui la persecuzione e la perdita della libertà si trovano sempre là dove si riuniscono questi due fattori: l'opinione che si debba mantenere una generale ortodossia e un corpo di ufficiali aventi il diritto e il dovere di punire le possibili deviazioni.

Volendo trovare delle referenze culturali al coacervo contenutistico del rock hardcore dovremmo partire dal "conosci te stesso" e "sapere di non sapere" di Socrate, passare dalla tolleranza e dall'antidogmatismo di Locke, dall'illuminismo di Beccaria, dalla critica alla religione di Feuerbach, dalla sociologia di Marx e dall'individualismo di Stirner; dovremmo

giungere al filantropismo pedagogico di Basedow, all'anarchica alienazione dell'alienazione di Bakunin, al pragmatismo americano, al pacifismo di un Russell e alla liberalistica "Dichiarazione d'indipendenza" di Jefferson con il monito della felicità; senza trascurare l'esistenzialismo positivo di un Agostino e quello negativo di un Kafka, nonché la categoria di maschera di Pirandello.

L'hardcore inoltre si considerò un movimento di avanguardia e non trascurò di richiamarsi alle avanguardie d'inizio Novecento come il "Futurismo" ed il "Dada", le quali, prima ancora che una valenza artistica avevano una valenza attitudinale (parola cara al punk come all'hardcore) che si manifestava nel sovversivismo, nell'oltraggiosità ed eccentricità e nell'arroganza.

La natura umana per un verso e la società capitalistica per l'altro conducono al nichilismo, secondo l'hardcore, il quale, concentrandosi sugli aspetti positivi della natura, utopisticamente nega la società costituita per negare il nichilismo e fattivamente esorta con forza i giovani a non cadere nelle maglie del nichilismo e, se pur costretti a vivere in una natura ed in una società avverse e disumane, a farlo nel miglior modo possibile, nel modo più umano e dignitoso e cioè secondo i precetti dell'amore, della pace, della libertà e dell'intelligenza critica.

Gli autori

L'hardcore è il movimento rock con i protagonisti più giovani: la maggior parte dei gruppi hardcore è stata formata da minorenni, talora poco più che bambini. Solitamente si va dai 12 ai 18 anni.

Questi adolescenti, i "kids", abitavano nelle metropoli americane, prima fra tutte Los Angeles, che proprio tra la fine degli anni Settanta e l'inizio degli Ottanta registrava un poderoso e incontrollato incremento di popolazione, con tutte le conseguenze che ciò comportava. Di estrazione sociale media o medio bassa frequentavano la scuola o comunque orbitavano attorno al suo ambiente: anche per questo, per una questione di età, le loro problematiche non riguardavano, in primo luogo,

come invece accadeva nel punk inglese, il problema del lavoro, della disoccupazione e della povertà. I traumi che spingevano questi ragazzi ad esprimersi attraverso il rock erano, prima ancora che sociali, psicologici ed esistenziali: va poi considerato un elemento secondario o indiretto il fatto che causa dei secondi fossero i primi. I “kids” avevano a che fare, prima che con il salario basso, con famiglie o disgregate o puritane, con una scuola bigotta e conservatrice, con la solitudine prodotta dalla vita metropolitana, con i fatti di violenza che si presentavano quotidianamente e ad ogni livello ai loro occhi.

Tanto ignoranti di tutto – dalla storia della civiltà a quella del rock – quanto ignorati, questi piccoli uomini avevano il tempo di un’intera adolescenza, lunga almeno sette anni, per guardare ed interrogare il mondo che li aveva visti nascere. Si ponevano così domande sul senso della vita il cui scandaglio risale almeno a Socrate, senza però avere le capacità culturali ed intellettuali per intavolare adeguatamente simili questioni alle quali la scuola e la società li avevano portati senza poi assisterli in alcun modo. Esistenzialmente veniva a crearsi una spirale di domande senza risposte valevole come una condanna al nichilismo e al suicidio: da soli, i giovani, contro genitori e scuola, trovarono l’uscita da questa spirale attraverso l’hardcore che si configura quindi come la negazione del nichilismo e del suicidio e come l’affermazione dell’umanità e della vita soprattutto.

Volgendosi dal lato esistenziale a quello storico e sociale, anche qui i kids trovavano valide motivazioni per il nichilismo e il suicidio: politicamente le guerre e le ingiustizie, socialmente la massificazione e l’alienazione, sembravano non portare ad altro e invece, con l’hardcore più consapevole, sorse in questi giovani l’utopia anarchica all’insegna di un ribellismo che assumeva il significato di lotta per la sopravvivenza in un mondo a tutti i livelli soffocante.

Ma se il mondo è sbagliato sia nel pubblico che nel privato, per cambiarlo o per cambiarci noi in esso, non resta che fare tutto da soli: è il motto del “Do it yourself”, che non poteva che provenire da figli abbandonati nel senso più profondo e cronico dai genitori e che conduceva ai vari aspetti dell’hardcore, davvero l’unico fenomeno rock ad essere interamente dominato

dai suoi protagonisti. Questi ragazzi infatti non solo erano gli autori, i produttori e gli esecutori della musica che suonavano ma, oltre ad esserne anche i fruitori, tanto che il pubblico o il destinatario musicale finisce nell'hardcore per coincidere con l'autore della musica, erano loro che organizzavano concerti e gestivano locali, inventavano danze e modi di vestire, fondavano riviste e soprattutto piccole etichette discografiche indipendenti. La lotta al sessismo condotta dall'anarchia hardcore, portava almeno in linea di principio le ragazze ad essere protagoniste del movimento. Nei fatti, si attestano gruppi femminili e una ragguardevole presenza femminile in gruppi misti; ma, se anche questa presenza femminile è la più consistente che la storia della musica rock ricordi, la stragrande maggioranza degli autori hardcore sono comunque maschi. Va da sé, che l'unico movimento rock progettato da sole donne, quello delle "riot grrrl", quando sorgerà ad inizio degli anni Novanta sarà possibile e dovrà essere inteso, nelle forme e nei contenuti, come una eminente propaggine o derivazione hardcore.

Se i kids, volutamente ignoranti della musica rock del passato, con cui non si identificavano, e per questo puri figli della new-wave, immisero nel rock i contenuti più impegnativi che esso abbia mai avuto, anche in virtù dell'età dovevano pensare in modo non secondario al divertimento. Il mondo hardcore quindi, e per prima la velocità irrefrenabile della musica hardcore, era anche un mondo di divertimento. Ma era un divertimento come può essere divertimento una catarsi intesa come esorcizzazione pubblica dei paralizzanti pensieri privati.

Con tanto cinismo quanta consapevolezza dei propri limiti, ma anche con una profondità di ragionamento che denota la coscienza di sapere immutabile un certo stato di cose, il "kid" hardcore veniva invitato dalle fanzines ad adottare questo atteggiamento nei confronti di genitori e società: "Tell them you're angry, then go home and watch TV". Questa è la prova provata del fatto che l'hardcore sia diagnosi e insieme sintomo di quel male – la società contemporanea per un verso e la natura umana per l'altro - di cui si fa terapeuta.

Le testimonianze dell'epoca, esterne al mondo hardcore, parlano, per qualificare il seguace hardcore tipo, di "un biondo

ossigenato di sedici anni che vive solo in un hotel di periferia; che è pagato dal Governo per stare lontano dai guai e che affitta uno studio prove col suo assegno mensile; che abbandona il suo lavoro o il suo studio per mettere su una band di ragazzini foruncolosi”.

Il pubblico e lo show

Gli autori hardcore, per motivi d'età, di dischi venduti e di ideologia non erano delle rock-star. Si mescolavano anzi, nella vita quotidiana come durante lo show, con i coetanei che facevano parte delle varie comunità hardcore anche se non suonavano strumenti. Gli autori anzi andrebbero quasi considerati come i portavoce della comunità hardcore che in essi si identificava e che durante lo show celebrava i propri valori. L'hardcore toglie la separazione tra musicista e pubblico e quello a cui si assiste, o meglio si partecipa, non è un “concert” ma uno “show”.

Nello show si assiste ad un rituale contraddittorio come i contenuti che si vogliono esprimere e che si prestano a venire fraintesi. Da un lato difatti v'è la solidarietà della comunità hardcore con i valori di pace, tolleranza e vita, dall'altro v'è un modo di esprimere questi valori antifrastico ossia che passa attraverso rappresentazioni ed atti violenti, bestiali e autodistruttivi come i disvalori che si combattono.

La musica durante lo show è un rumore assordante e inferocito; la danza hardcore è, come quella del punk, il “pogo”, un darsi spinte e spallate a vicenda in modo più o meno violento e scomposto; a questa si unisce lo “stage-divening”, la pratica di salire sul palco e gettarsi sul pubblico sottostante. Inoltre l'autore della performance – ma sia chiaro che non è una regola - sputa, vomita, urina, si mutila, lancia oggetti, distrugge strumenti, urla incessantemente: e lo fa non perché sia favorevole a tali comportamenti ma perché rappresentadoli durante il concerto li esorcizza per negarli nella vita vissuta. La performance hardcore insomma è nichilista perché rappresenta uno stato di cose, storico sociale ed esistenziale, nichilista ma tale rappresentazione non vale come adesione bensì come contestazione e quindi come oltrepassamento del nichilismo.

Sputi, vomito e urla vengono forniti dal performer suo malgrado, perché è costretto da uno stato di cose perverso. Ciò poi non significa che occasionalmente o nei fatti non vi sia un compiacimento in simili atteggiamenti da ricondurre peraltro alla immatura età dei membri della comunità hardcore.

Contrastante è anche il rapporto con la droga, l'alcol e il sesso. Da una parte l'hardcore condanna i primi due e richiede di vivere il terzo solo come amore; dall'altra in certe sue dinamiche cede alla droga e all'alcol ed al sesso fine a se stesso come per rinfacciare al mondo il suo stato perverso. In ogni caso le tre componenti, dal rock n' roll prima e dal rock poi ampiamente e banalmente caldeggiate, vengono in linea di principio negate e, quando praticate, praticate con una coscienza esistenziale sconosciuta alla musica popolare precedente.

Gli show avvenivano, solitamente il sabato sera, in piccoli locali senza separazione tra musicisti e pubblico e alla presenza di sole cento o duecento persone – ma anche di molte meno: l'hardcore è quanto di più lontano dalla concezione dei grandi raduni rock dove masse anonime passivamente sostengono i propri miti. Esso anzi critica il rock anche per questo suo modo d'essere che significa essere solidali al disumano sistema mercificato.

Allo show poi non partecipava una sola band, ma generalmente tre, che suonavano, in considerazione anche della brevità dei brani e della foga dell'esecuzione, circa mezz'ora l'una. Tra i club passati alla storia ricordiamo a Los Angeles il "Masque" ed il "Whiskey"; a San Francisco il "Mabuhay Gardens"; ma ogni cittadina americana aveva il suo club storico.

Molte esibizioni venivano interrotte per l'intervento della polizia.

Le riviste

Le riviste, dette "fanzines", hanno svolto un ruolo fondamentale nell'elaborazione del rock hardcore. Se esse pilotavano forme, contenuti e costumi di questa musica, erano, perlopiù e a scanso di equivoci, rette da ragazzi che facevano la medesima vita e condividevano i medesimi ideali rispetto a chi suonava. Come in una comunità, chi si occupa di una attività e chi di un'altra. Ogni città, ogni villaggio americano come aveva il proprio locale

hardcore così aveva la propria, amatoriale rivista – spesso concepita, stampata (si trattava di semplici fotocopie) e diffusa negli ambienti scolastici. E come gruppi e locali nascevano e morivano anche in pochi mesi, così facevano la maggior parte delle fanzines. Poche, ma oltremodo significative, le testate con tirature da vere e proprie riviste professionali: a New York c’era la madre di tutte le fanzines, la rivista “Punk”, che a metà anni Settanta lanciò l’omonimo fenomeno. Propriamente, e per ovvii motivi, questa però non è da considerare una fanzine hardcore; come punti di riferimento in tal senso vanno invece prese le tre leggendarie fanzines californiane sorte ad inizio anni Ottanta: “Maximum Rock n’ Roll”, “Flipside” e “Slash”; con l’aggiunta di “Profane Existence”, da Minneapolis.

Le etichette indipendenti

Con l’hardcore, di fatto, nacquero anche le etichette indipendenti. Era quasi una prassi che un gruppo, una volta formatosi, pubblicasse a proprie spese il singolo o l’album d’esordio e, autoproducendosi e autopublicandosi, desse anche un nome ad una presunta etichetta discografica: la propria. Alcune di queste etichette indipendenti, ben avviate fin dall’inizio, sono riuscite a sopravvivere e oggi, dopo oltre vent’anni, sono in certi casi diventate quasi delle major. Ricordiamo la SST, l’Epitaph (entrambe di Los Angeles), l’Alternative Tentacles (di San Francisco), la Touch and Go (di Chicago), la Dischord (di Washington), la Twin/Tone (di Minneapolis) e la Taang (di Boston), tutte fondate tra il 1977 e il 1981 e destinate a rappresentare le maggiori etichette indipendenti americane della storia.

Larga diffusione avevano le “compilations”; solitamente prodotte e diffuse dalle fanzines, incarnavano appieno lo spirito hardcore comunitario, impegnato e autonomo.

L’abbigliamento

Contrariamente al punk, l’hardcore non ha un proprio costume; i ragazzi hardcore portavano, con particolari più o meno stravaganti, i vestiti di tutti i giorni: pantaloni, camicia e scarpe – e neanche obbligatoriamente jeans, maglietta e trainers. Si

limitavano, per così dire, a infierire su questi vestiti che si trovavano indosso sdrucendoli, strappandoli, mettendoli sino a lacerarli. Ciò valeva come uno specchio di una vita che era interna e non esterna ad una società o situazione pur contestata e disapprovata. Quest'abbigliamento letteralmente casual, non impediva poi che dilagassero spille e capelli colorati alla moda punk; che fosse corrente l'uso di portare fissa la maglietta della band preferita; che si personalizzassero i propri vestiti con scritte e strappi. Quello che conta è comprendere come non vi fossero regole o dettati e che per far parte della comunità hardcore non fosse necessario, neanche a livello di abbigliamento, conformarsi come i punk nella comunità punk o i metallari in quella metal o, prima, i “figli dei fiori” nella comunità psichedelica.

L'abbigliamento, o per meglio dire il look, oltre che dall'estro individuale, dipendeva poi in una qualche percentuale dalle peculiarità delle varie zone e contesti: a Washington, per esempio, ci si rasava i capelli e si calzavano anfibi; fra gli “skateboarders” (l'accoppiata hardcore/skateboard era diffusissima) si portavano pantaloni corti e scarpe da ginnastica. Ciò che contava era la povertà dell'abbigliamento: non soltanto niente marche ma preferibilmente panni sciupati. È solo con l'hardcore che in modo massiccio diventa corrente l'uso – anche da parte di benestanti – di panni strappati e scarpe sfondate del tutto simili a quelli dei poveri di ogni epoca. Il rock n' roll negli anni Cinquanta aveva i suoi vari lustrini e anche la new-wave (con varie cospicue eccezioni) non si era troppo distaccata da questa tradizione. Con l'hardcore l'abbigliamento non ha più valore ed è anche grazie ad esso – riecheggiato pure in questo dal grunge - se oggi si può girare in strada con pantaloni strappati o coi capelli spettinati senza perciò venire tacciati di povertà o sporcizia. Quella di non giudicare le persone dal loro aspetto esteriore è forse l'unica massima della cultura hardcore ad aver avuto un qualche riscontro sociale effettivo.

Il contesto storico-sociale

A solo titolo di cronaca possiamo qui rammentare come in America il passaggio dagli anni Settanta agli anni Ottanta fosse

caratterizzato, fra l'altro e limitatamente ai condizionamenti più diretti per ciò che concerne la vita sociale ed esistenziale dei kids d'allora, da ritrovati tecnici come il videoregistratore, l'walkman ed i videogiochi; da flagelli come l'aids; dalla crescita della delinquenza, dell'inquinamento e della pornografia; dalla "guerra fredda".

In un simile contesto nasceva poi – era il primo agosto 1981 – Mtv e dilagavano alla televisione serial e talk-show: tutte cose che contribuivano a creare quella società massificata invisa all'hardcore.

Tre nomi incarnarono storicamente i tre ideali combattuti dall'hardcore: Ronald Reagan, Giovanni Paolo II e John Lennon (morto proprio nel 1980). Praticamente per tutta la storia dell'hardcore questi tre nomi hanno rappresentato i tre nemici mortali in quanto rispettivamente massimi rappresentanti dello Stato, della Chiesa e dello star-system; ossia dei settori più degeneri e nefasti di quella società massificata (pop) che è, per l'hardcore, il male del secolo, se non la fine dell'umanità. (Fra le altre pop-star invise in modo connaturato all'hardcore, questo figlio ribelle del pop che critica il pop pur dovendo starvi all'interno, vi sono Bob Dylan ed i Led Zeppelin).

La società, il pop, reagiva al fenomeno hardcore o condannandolo o isolandolo o riducendolo, dove se ne intravedevano i profitti, a moda. La componente autodistruttiva e violenta dell'hardcore veniva portata avanti dalla cattiva e superficiale rappresentazione che ne fornivano televisioni e giornali: nei talk show di metà anni Ottanta il fenomeno hardcore diventa un argomento forte e nei serial televisivi il tipo hardcore un personaggio immancabile. Nei talk show si parla di "curare dalla malattia o dalla pazzia hardcore" con soldi e psicologi. Nei film il rock hardcore è considerato causa diretta di sadomasochismo, suicidi, omicidi, stupri, tossicodipendenza - quando era proprio Hollywood a rappresentare la patria di tutto questo. Tra l'84 e l'87 soprattutto si cercò di fare dell'hardcore una parodia di se stesso. La causa di ciò non stava tutta ovviamente nella distorta visione popolare: i ragazzi hardcore, per primo perché ragazzi, con i loro atteggiamenti spesso ingiustificati e fine a se stessi, con il loro voler reagire al

disumano shock della società moderna con uno shock musicale ed esistenziale altrettanto disumano e nichilista – la negazione della negazione - , non facevano che giustificare le posizioni degli “adulti” o dei “genitori”; i quali ad ogni buon conto non avevano solo la colpa di averlo creato loro il mondo hardcore ma anche avevano la colpa di non aver aiutato i figli a comprendere il proprio mondo e di non aver compreso loro stessi perché i figli chiamassero il mondo “hardcore” e lo vivessero da hardcore.

Il peggior danno arrecato dai media alla società hardcore fu quello di accomunare hardcore e “skinhead”. Gli skinhead (le “teste rasate” neo-fasciste) c’erano prima e ci sono stati dopo l’hardcore e se è vero che molti skinhead furono hardcore è vero anche che pochissimi hardcore furono skinhead. Furono gli skinhead ad appropriarsi del linguaggio hardcore, non l’hardcore (antirazzista) a ricercare il razzismo. A Washington si rasavano i capelli e calzavano anfibi proprio gli appartenenti al sottomovimento hardcore denominato “straight-edge” e dichiaratamente caratterizzato dalla filantropia, solidarietà e tolleranza dell’hardcore più evoluto e cosciente.

Il contesto geografico

L’hardcore fu un fenomeno di dimensioni nazionali e al contempo locali. Diffuso in modo capillare per tutti gli Stati Uniti, aveva per questo medesimo motivo una diffusione estremamente frammentaria; nel senso che gruppi, club e fanzines restavano circoscritti perlopiù al loro luogo di origine. Questo per via del fatto che con la logica del “fare tutto da sé” è impossibile, nonché non voluto, estendere notevolmente il proprio raggio d’azione. Nel pullulare di gruppi, club e fanzines solo pochi di questi avevano una risonanza che andava oltre la città o la regione. I tour delle band hardcore (organizzati anch’essi da ragazzi) erano o di cortissimo raggio o, ad ogni modo, talmente improvvisati da risultare sfinenti per chi doveva compierli.

È importante notare che uno dei concetti fondamentali del mondo hardcore fu quello di “scene”. La “scene” sarebbe cioè la scena hardcore locale; la comunità hardcore presente nei vari

stati o nelle varie città o anche nei vari quartieri. Per cui si parla di una “scene” texana, di una di San Francisco e così via: a seconda di quanto siano circoscrivibili i caratteri comuni delle varie realtà.

L’hardcore nasce come musica e riflessione metropolitana; poi, quando si diffonde, e nel mentre si diffonde ancora il progresso/regresso dell’uomo alienato, si rivela un linguaggio adatto anche all’espressione delle solitudini delle campagne. E ciò perché esso, per definizione, non ha valenze solo storico-sociali – e dunque particolari - ma anche e forse soprattutto esistenziali – e dunque universali.

La periodizzazione

L’epoca 1978-1991, per quanto riguarda la storia dell’hardcore, può essere divisa in vari modi. E non sarebbe per nulla insensato neanche insistere sulla continuità formale e contenutistica dell’hardcore e quindi intendere la sua storia in un solo spezzone. Tuttavia, come dovrebbe risultare dalla “Parte seconda”, è efficace e giustificato distinguere tre fasi hardcore principali.

La prima fase, che va dal 1978 al 1983 e che è a sua volta divisibile nei periodi 1978-1980 e 1980-1983, vede la nascita del genere (anni 1978-1980) e la sua maturazione per certi aspetti definitiva (anni 1980-1983). La seconda fase - dal 1983 - è interessata da una rifondazione del genere con l’esasperazione delle sue forme ed il sintomatico passaggio del suo centro di gravità da Los Angeles alle varie città e anche campagne d’America. Si diparte da questa seconda fase una sorta di età di mezzo (anni 1984-1987) dove trovano spazio i grandi gruppi post-hardcore. La terza fase infine (anni 1987-1991) vede una specie di revival hardcore con il ritorno all’hardcore losangeliano delle origini, benché debitamente potenziato e complicato.

3. Il Post-hardcore

Mentre per la categoria di hardcore abbiamo adottato un criterio esclusivo, per quella di “post-hardcore” faremo l’opposto

adottando un criterio inclusivo. Infatti categorie redatte a posteriori quali le nostre, trovano la loro ragion d'essere non solo nell'utilità generale che hanno ma soprattutto nella loro funzione di mezzi a partire dai quali poter elaborare concetti e significati. Se nel primo caso fondamentale era delineare l'ortodossia di un genere a partire da campioni di purezza formale e contenutistica, adesso fondamentale è trovare quei generi e sottogeneri della musica rock che in alcuni dei suoi rappresentanti sono stati significativamente influenzati dall'hardcore. Alla categoria post-hardcore verranno quindi conferite di fatto due valenze. La prima, con valore sia temporale che ideale, farà riferimento a quei gruppi e album che, pur sulla linea hardcore tuttavia, per eccesso o difetto, non ne rispettano pienamente i dettami. È questo il post-hardcore vero e proprio ma anche quello meno interessante perché immediatamente riconducibile all'hardcore, tanto che buona parte della critica, del pubblico e degli stessi musicisti scambia tranquillamente l'uno con l'altro. In una confusione da noi evitata, è bene ricordarlo, solo per motivi di scelte convenzionali pur se non arbitrarie perché aventi un importante riscontro effettivo allorché si svolge il lavoro di critica o di ascolto. La seconda valenza del termine post-hardcore è quella dalle ripercussioni più significative poiché, andando fino in fondo con l'analisi, ci accorgiamo che gran parte del rock statunitense degli anni Ottanta e Novanta è inspiegabile senza l'esperienza hardcore. Non ci sarà allora da stupirsi se, per motivi assai diversi, rientreranno in questa categoria non solo gruppi appartenenti a generi tanto distanti dall'hardcore quanto il rock-folk o il metal, ma interi generi rock come il grunge o il cosiddetto indie-rock.

È infine opportuno richiamare ancora la categoria di nichilismo per comprendere meglio le differenze tra hardcore e post-hardcore. Abbiamo visto che l'hardcore si opponeva al nichilismo della società contemporanea e in generale ad ogni nichilismo, cioè ad ogni svalutazione – voluta o non voluta – della vita e dell'essere. Tale opposizione avveniva crudamente – come negazione della negazione. Attraversato il nichilismo, l'hardcore era poi in grado di proporre valori positivi. Se però

l'hardcore, come movimento, ha avuto la sua fine, o per meglio dire tante fini, ciò significa che il suo tentativo di superare il nichilismo o non è riuscito o non si è mantenuto a lungo. Il post-hardcore concettualmente nasce quindi in una situazione di stallo: dall'opposizione tra nichilismo e anti-nichilismo è derivata una sorta di risultante zero. Cosa fare? La risposta del post-hardcore di fatto è quella di vivere entro questo zero: ossia senza la negatività del nichilismo – condannata – ma anche senza la positività dell'hardcore – rivelatasi impraticabile.

Se l'hardcore è distante dal punk perché segna il passaggio dal concepire la rivoluzione socialmente al concepirla esistenzialmente o individualmente, il post-hardcore è distantissimo dal punk perché non contempla più rivoluzioni ad alcun livello.

Parte Seconda. Storia e geografia del Rock Hardcore

1. Los Angeles e la California del Sud

Los Angeles è la città dove nasce e muore l'hardcore. L'hardcore è anzitutto rock losangeliano; e non solo perché qui si trovano il maggior numero di band hardcore e le etichette indipendenti più importanti: ma anche perché il contesto sociale di questa metropoli rilascia quella forma di tipo umano che costituisce il referente ideale per la requisitoria hardcore, essendo Los Angeles – tanto più a fine anni Settanta – il luogo al mondo dove le degenerazioni e le contraddizioni della nostra civiltà risultano più madornali ed eclatanti.

Non a caso, a varie ondate, si assistette ad un vero e proprio esodo di molti gruppi hardcore dagli altri Stati alla California e a Los Angeles in particolare.

Proto-hardcore

A partire dal 1976 sono riconducibili all'alveo proto-hardcore losangeliano nove gruppi principali: Zeros, Dils, Weirdos, Simpletones, Controllers, Rotters, X, Legal Weapon.

Gli **Zeros** di Javier Escovedo furono una tipica formazione proto-hardcore, significativa più per quello che rappresentò che

per la musica eseguita: i singoli del 1977, *Don't Push Me Around/Wimp*, e del 1978, *Wild Weekend/Beat Your Heart Out*, non vanno infatti oltre un fiacco garage-punk melodico scopiazzato dai Ramones. Interessanti invece le dichiarazioni di Escovedo. I musicisti favoriti della sua cerchia, per non dire generazione, erano New York Dolls, Stooges, Velvet Underground e Lou Reed, Bowie, Kiss, T-Rex; mentre venivano definiti punk addirittura Seeds e Animals. Gli Zeros suonarono con un gran numero di formazioni note e meno note, dai Germs, agli Wipers, ai Clash. I locali erano per lo più i canonici: Masque e Whisky a Los Angeles, Mabuhay Gardens a San Francisco, CBGB'S e Max's Kansas City a New York. Come si vede, anche i palchi più prestigiosi dell'epoca venivano aperti a complessi di secondo piano come gli Zeros. Circa l'età dei membri del gruppo basti dire che solo Escovedo poteva guidare un'auto, con la quale, in un sol giorno, gli Zeros si ritrovavano a fare anche centinaia di miglia, per andare ad uno spettacolo e per tornare in tempo per recarsi a scuola l'indomani. Ai loro concerti, nonostante la blandizia della musica, il pubblico si dava alla "Pogo dance"; segno che all'epoca nemmeno le innocue canzoncine degli Zeros erano esperite come prive di combattività.

Anche i **Dils** dei fratelli Kinman furono un modello per eccellenza di gruppo proto-hardcore; tra il punk inglese più melodico e ricordi di metà anni Sessanta, dal merseybeat inglese ai Byrds. Del 1977 il loro classico singolo "198 Seconds Of The Dils", con *Class War* e *Mr. Big*: composizioni da un minuto e mezzo granitiche, rumorose e immediate, tutte ritornello e concitazione, che notevolmente incideranno nella nascita dell'hardcore, di cui potrebbero anzi considerarsi come i primi esempi; sia nelle forme che nei temi - a sostegno della classe lavoratrice e dei più deboli. Ma nell'insieme l'operato dei Dils è troppo gracile, inconcludente e incentrato sul divertimento per venire ricondotto a pieno titolo all'hardcore: la comunque fondamentale *Class War* suona come una felice, forse casuale, eccezione.

I **Last** dei tre fratelli Nolte, fra il 1976 ed il 1985, furono una ottima band di power-pop e di revival anni Sessanta – folk,

psichedelia, surf. Dell'hardcore non condivisero nulla, se non certi atteggiamenti esteriori e qualche ritmica particolarmente scandita. Il loro classico è l'album "L.A. Explosion!", del 1979. Gli **Weirdos** invece proposero in una serie di singoli ed ep, tra il '77 e l'80, uno sguaiato punk-rock volutamente cinico e disimpegnato che, con maestria e proprietà di mezzi, ridicolizzava tutto, a partire dallo stesso punk-rock. L'eredità di *We Got The Neutron Bomb*, *Destroy All Music*, *Skateboards to Hell*, che a sua volta faceva tesoro della tradizione americana per condurla alla cacofonia, è più cospicua di quanto è stato pensato.

A un sol passo dall'hardcore per le ritmiche, la semplicità del suono e i testi equivoci e provocatori, i **Simpletones** è più opportuno, per le voci bianche stile Beach Boys ed una certa blandizia generale, inserirli, un po' come i Ramones ai quali sono prossimi, nel proto-hardcore. Il loro materiale inciso tra il '78 ed il '79 è raccolto in "I Have A Date": *I Like Drugs*, *Nasty Nazi*, *God Save the Pope*, *I Wanna Be Dead*, sono composizioni gracili e frenetiche che dicono cose terribili in modo gioviale e serafico. L'effetto è di Beach Boys spietatamente velocizzati che cantano testi da Sex Pistols. Formazioni come i Simpletones, sebbene non producessero materiale memorabile né avessero troppa coscienza del loro operato, sono di un'importanza decisiva per lo stabilire le coordinate del genere hardcore. Si trovarono proprio allo spartiacque tra il vecchio ed il nuovo mondo, con elementi dell'uno e dell'altro che se lasciano indecisa la loro posizione rendono questa al contempo centrale ed esemplificativa. I ritornelli ai limiti del revival tra il malsano e la spiaggia di *Tiger Beat Twist*, *I Have a Date* e *California*, ma anche gli sperimentalismi smalizati di *Disco Dave* e *Crisco Disco*, si collocano alla base dell'hardcore melodico californiano, anche di quello degli anni Novanta, che si costituirà quadruplicandone il ritmo e rendendone strazianti i motivetti. Completano il repertorio dei Simpletones *T.V. Love*, *Don't Brother Me*, *Dead Meat*, *Kirsty Q*, *Rock 'n' Roll* e le più dure *Dee Jwah* e *Love Is Wrong*: brani diversi nella loro uguaglianza e meritevoli tutti di citazione e ricordo per essere, per un motivo o per l'altro, fondamentali.

Pure i **Controllers** sono un caso assai esemplificativo. Contesi per un verso tra la tradizione americana, sia country che surf, ed il nuovo verbo inglese del punk, - come dimostra “Controllers”, la raccolta dei loro inediti uscita nel 2000 – per altro verso precorsero varie sfumature di quello che sarà l’hardcore futuro, anche del più recente, e col brano *Slow Boy*, dal singolo omonimo del 1979, giunsero ritmicamente ad ottenere un risultato già considerabile hardcore. Infine, le loro pose di adolescenti autolesionisti e spregiudicati, il loro avere un ragazzo di colore nella formazione di contro ad ogni pregiudizio razzista e soprattutto di contro ad una società considerata tale, ebbero non poca eco tra i protagonisti del nascente hardcore.

I **Rotters** furono un sincero e notevole complesso di punk-rock; lento come il punk inglese rispetto all’hardcore e spregiudicato come l’hardcore americano rispetto al punk ortodosso; rasentarono il noise. Morbosi e cupi, i loro singoli del ’78 e del ’79 trasfiguravano aspetti quotidiani della vita d’allora ma si lanciavano anche in provocazioni desolate come *I Wanna Be The Feuhrer*. I Rotters scaldarono appropriatamente l’ambiente per le compagini hardcore che di lì a poco sarebbero venute ed incarnarono, durante i concerti, quella che sarà in parte l’estetica standard del genere: jeans strappati, magliette bisunte, camice sbottonate, scarpe sfondate su corpi non ancora sviluppati. Inoltre dettero il là ad un’interpretazione marcia, sulfurea, antiestetica, non trash comunque ma sempre avvincente, del rock; con capacità in fase di esecuzione e composizione.

Rockers dell’era new-wave, gli **X**, quartetto a due voci di John Doe ed Exene Cervenka, coniarono un distintivo suono tanto memore del rock n’ roll anni Cinquanta quanto radicato nell’epoca della depressione e del degrado giovanili. “Los Angeles”, l’album d’esordio del 1980, formalizza questo suono, ma bisogna attendere il successivo “Wild Gift” (1981) perché alla forma si aggiunga l’ispirazione. Nascono così *We’re Desperate* e *White Girl*, sentimentali e fataliste nenie dello sconforto, dove il brutto dei contenuti è sempre redento dal bello della forma, come la voce maschile alternata alla femminile in un lancinante effetto di giovinezza e speranza che trapassano. *Universal Corner* è poi lo standard del suono X. “Under The

Big Black Sun” (1982) è ancora più ispirato e annovera la travolgente *Because I Do* e la tragica *Real Child Of Hell*, circondate da una costellazione di episodi melodici ad alto tasso di drammaticità ed inventiva. Seguono altri quattro album (1983, 1985, 1987, 1993).

In parte accostabili agli X, i **Legal Weapon** avevano un patetismo anche più viscerale grazie ad un suono cupo ed al canto scorato di Kat Arthur. Da annoverare fra le esperienze più caratteristiche e sincere della new-wave, pubblicarono due album nel 1982 entrambi colmi d'ispirazione: “Death Of Innocence” e “Your Weapon”. Nel secondo si trova la power-ballad *Caught In The Reigh*, il capolavoro che gli X non sarebbero stati capaci non tanto di scrivere quanto di interpretare e che da solo vale come testimonio di tutta la stagione new-wave, con la sua gioventù che dopo aver interiorizzato la disperazione e la morte le espelleva in bellezza e vita.

Hardcore

Anche solo limitandosi alle principali, le formazioni hardcore di Los Angeles sono qualche centinaio. Dovremmo perciò fare una scelta valevole in modo esemplificativo.

D'obbligo iniziare dai Germs. I **Germs** hanno avuto la funzione storica di portare in America il punk dei londinesi Sex Pistols, il quale così potrà trasformarsi nell'hardcore californiano, genere che solo in questo frangente ci si rese conto coincidere in buona parte con la musica già inventata a metà anni Settanta dai newyorkesi Ramones, musica tuttavia riproposta ora in chiave tragica ed heavy e non più comica e pop. I Germs non nacquero dal nulla: tuttavia furono i primi a concretizzare in un album programmatico, pur con tutte le sue contraddizioni, il genere hardcore; per questo vanno considerati il gruppo più importante di tutto l'hardcore - a prescindere dal fatto che ne siano o meno il migliore - e uno dei più importanti del rock tutto, se tali sono i gruppi che aprono un sottogenere e arricchiscono e consentono la sopravvivenza così al genere rock. I Ramones sono i padri dei Sex Pistols ma non del punk; i Sex Pistols sono i padri dei Germs ma non dell'hardcore. Le innovazioni dei Ramones (oltre

al look e ai testi) furono due: canzoni brevissime (un minuto) e chitarre rifuggenti ogni assolo, confinate in un accompagnamento violento e rumoroso. I Sex Pistols continuarono nel sottotono della sezione ritmica, ma rispetto ai Ramones aggiunsero, con Johnny Rotten, la voce sistematicamente più estrema sino ad allora (è la gola di Rotten a fare le canzoni dei Sex Pistols). Inoltre i Sex Pistols, con *Anarchy In The U.K.*, dettero la canzone socialmente più importante della musica rock: per la prima volta dopo molte migliaia di anni l'uomo, il popolo, il pop, il punk, reclama la propria volontà autodistruttiva. Prima del '77 il fenomeno era limitato a singoli individui o cerchie comunque ristrette; dopo il '77 diverrà moda; negli anni Ottanta la natura da cui partire. I Germes aggiunsero alla violenza della chitarra Ramones e a quella della voce di Rotten la prima sezione ritmica davvero sistematicamente violenta e potente della storia del rock. In termini di potenza, se i Ramones valgono 1 (la chitarra), come i Sex Pistols (la voce), i Germes - come l'hardcore: e per questo ne sono i padri - 4 (voce, chitarra, basso, batteria). L'hardcore è un fenomeno opposto al punk quanto l'esterno all'interno; riguarda più l'interiorità che la forma, la riflessione che il fisico, più la natura che la storia. Il punk è anarchico, l'hardcore anarca. Il punk giunge al nichilismo, l'hardcore lo dà per presupposto. Il punk giunge al suicidio; l'hardcore parte dal post-mortem, dall'impotenza innata. Ciò nel 1977 era ancora in nuce, testimonianza ne è la somma di contraddizioni e incertezze che caratterizza il fenomeno Germes; contraddizioni e incertezze che tuttavia non impediranno loro di istituzionalizzare per primi il genere hardcore. Jan Paul Beahm (poi Darby Crash) e George Ruthen (poi Pat Smear) erano (come tutti gli hardcorer avvenire) due collegiali (classe 1958) figli della media borghesia (non come i punk inglesi, figli della classe operaia, quella stessa soggetto e referente della loro musica). Crash, in qualsiasi epoca fosse nato, qualsiasi cosa avesse passato, sarebbe stato il medesimo: il suo problema, il suo punto, era connaturato alla sua personalità, era la personalità stessa: al di là del tempo e di ogni altro condizionamento, egli era una forza della natura. Soddisfece tale forza con l'omosessualità, l'alcolismo e

l'eroinomania. Egli era tanto più fragile e delicato quanto più irriducibilmente e patologicamente avverso all'adeguarsi non solo a qualsiasi stato preconstituito, ma a qualsiasi stato in senso assoluto. Perennemente insoddisfatto, in disagio, sulle spine. Ciò lo conduceva, più che alla nevrosi, alla depressione e a un fatale sgomento. Si trattava, per prolungare o finalizzare in qualche sparuto modo l'esistenza, di trovare una forma espressiva adeguata a tale retaggio; la sua fortuna, la sua condanna a morte, fu di trovare tale forma espressiva diciottenne, ai primi del '77, in uno show televisivo: davano i Sex Pistols. Pat Smear accompagnò con una chitarra scordata e sfinite e analfabeta la voce di Crash, prototipo di ogni voce hardcore, cioè (all'interno del non-cantare) meno cantilenante di quella punk di Rotten, meno discorsiva, e più sgolata, più profonda, meno iconoclasta, autodistruttiva piuttosto. Una giovane ragazza bionda, tra il vissuto e l'ostentato, all'inizio vestita come una punkette londinese, ben presto antesignana della moda dark, Lorna Doom, suonando il basso nei Germs, rivoluzionerà su larga scala l'uso dello strumento; il suo basso, veloce potente rimbombante, molto più che semplice strumento ritmico, bensì strumento atmosferico, costituirà il punto di riferimento tanto per l'hardcore (velocità), tanto per il dark/new-wave (atmosfera depressa), tanto per il metal (potenza). Don Bolles, alla batteria (della quale esasperò l'uso del charleston e dei piatti in genere), compì il definitivo passaggio dal rock n' roll revival dei New York Dolls, dal punk (molto più blando) dei Sex Pistols, all'hardcore. C'erano già arrivati i Ramones, per quanto riguardava la velocità: mancava loro però potenza e sistematicità. Con questi ritrovati tecnici i Germs, che dovevano essere l'ultima punk band all'inglese, divennero la prima band hardcore americana. Durarono meno di tre anni, dal 1977 al 1980: allora esisteva appena il punk, dopo di loro vi saranno hardcore, dark e grunge. Anche esteriormente sembra che i Germs abbiano profetizzato tali manifestazioni. Non si trova una fotografia di Crash in cui egli sia riconoscibile. Lo sguardo, almeno quello – spaurito, assente, rassegnato - rimane; per il resto, e non si tratta solo di una questione di look ma anche di simboli espressivi, si passa dal moikano-punk, al dark in tutto e

per tutto, all'ostentato casual dell'hardcore, a vari tocchi glam, al nazi-fascista, al jeans strappato grunge; dal biondo al moro, dal grasso al magro. In questo caso, non è civetteria menzionare tali componenti ma un dovere necessario per comprendere appieno tutto il profondo spirito che aleggia attorno a ogni brano dei Germs. Crash era insoddisfatto di ogni abito, come di ogni canzone, di ogni uomo come di ogni donna (e non solo a livello sessuale), di ogni droga come di se stesso, dell'Inghilterra (dove si recò nel 1980) come dell'America. Se non si fosse suicidato il 7 dicembre del 1980 con una ingente dose di eroina, i Germs per tutte queste forze divergenti all'interno della sua personalità sarebbero comunque finiti. Dopo il singolo del luglio 1977 *Forming/Sex Boy* e l'ep del 1978 "Lexicon Devil", nell'ottobre del 1979 uscì l'album "(GI)", prodotto da Joan Jett delle Runaways. Quindici pezzi, 28 minuti (con una media dunque di meno di due minuti a pezzo); più una progressione conclusiva da 9 minuti. Due i luoghi idealmente imprescindibili dell'album: *Land of Treason*, per la forma: hardcore esemplare, saturo di commozione, che procede sempre uguale e sempre diverso, senza ritornelli e per la durata di due minuti, quando potrebbe durare all'infinito; *The Other Newest One*, per i contenuti: ballata affranta e spigolosa che recita "You're not the first you're not the last / Another day another crash". *What We Do Is Secret* è la quintessenza dell'hardcore, già la sua brevità – mezzo minuto - lo dichiara. La forza della composizione sta nella sezione ritmica: corposa e veloce come non si era mai sentita. Poi la strofa e il ritornello strascicato, sempre al massimo, di Crash che fin da qui sfodera un commovente retrogusto melodico. *Manimal* dilata la formula hardcore in una composizione che sembrerebbe più estesa ma anche più tiepida fino all'urlo corale e indiano di Crash, sorta di corrispettivo del western-epico di Ennio Morricone. Gioiello di sensibilità e sentimento estetico, questo espediente vorrà dire molto per i Dead Kennedys e l'impostazione vocalica di Jello Biafra in particolare. *Our Way* è imperniato su un melodismo ossessivo e commovente; un hardcore al rallentatore dove emerge la chitarra sincopata e scordata, già grunge, di Smear: dai T.S.O.L. ai Bad Religion, quando si tratterà di fare un hardcore particolarmente

ispirato dal lirismo, questo sarà il punto di partenza più sincero e pietoso. *We Must Bleed* è una sorta di precipizio deflagrante che per la possanza delle strutture, l'ossessività della batteria e del basso, potrebbe già essere speed-metal (ecco perché i Metallica sono l'opposto degli Iron Maiden ...). Il finale, con la gola di Crash che rischia di strozzarsi, è l'unica spiegazione possibile degli eccessi dei Nirvana come *Territorial Pissings*. Con *Media Blitz* si passa al terreno dei Cheap Trick, che, messi a tempo hardcore, forniscono uno dei suoni più nostalgici ed emozionanti degli anni Ottanta. La conclusiva *Shut Down (Annihilation Man)* con i suoi 9 minuti doveva essere il polpettone più o meno psichedelico più o meno progressive di turno. Invece dai tempi di "White Light/White Heat" non si sentiva niente del genere in termini di rumore sinfonico finalizzato all'espressione. I Germs qui portano i Velvet Underground nell'epoca punk, portano il noise nel punk. I Germs qui inventano i Sonic Youth. Più particolarmente, dalle singole dissonanze (e violenze: Crash urla e basta) di questa composizione prenderanno ispirazione i gruppi grunge più estremi: Mudhoney, Babes In Toyland – ma anche alternativi come i Melvins. L'unica composizione del tempo paragonabile a questa suite anti-suite è non a caso *Sex Bomb* dei Flipper. Il principio disumano di tutto il pezzo si trova poi sparso dal garage-industrial dei Chrome al blues-punk acido dei Birthday Party. Smear, nel non fare nessuna nota, dimostra di essere un fondamentale artefice dell'innovazione strumentale e, con gli altri strumentisti, che la solita zolfa per la quale i gruppi hardcore non saprebbero suonare vale solo per qualche frustrato e arido tecnico.

Non solo per motivi di ordine cronologico, dopo i Germs bisogna occuparsi dei Black Flag. Considerati il maggiore gruppo hardcore e presi a modello da un numero sconfinato di band hardcore e non durante tutti gli anni Ottanta, l'operato dei **Black Flag** è tuttavia parzialmente da ridimensionare e precisare. Formatosi nel 1977 dal chitarrista Greg Ginn, che con i suoi ventiquattro anni potrebbe quasi essere il padre dei kids hardcore che di lì a poco verranno, esordirono l'anno seguente con l'ep "Nervous Breakdown". L'opera è storicamente la più importante dei Black Flag. Primo, perché inaugura la prassi di

fondare etichette indipendenti per pubblicare i propri lavori: e la SST di Ginn, tuttora attiva, sarà tra le più importanti occupandosi anche di Minutemen, Meat Puppets, Descendents, Saccharine Trust, Husker Du, Dinosaur Jr, Bad Brains; secondo perché i quattro brani dell'ep gettano effettivamente le basi per il genere. *Nervous Breakdown*, *Fix Me*, *I've Had It* e *Wasted*, pur pagando ancora un debito alla tradizione rock n' roll, si posero come i brani più violenti, brevi e incisivi dell'epoca. Quello che poi sarà il cantante dei Circle Jerks, Keith Morris, fin da subito inaugura lo standard della voce hardcore: tirata, sfinita e puerile. Il bassista Chuck Dukowski dispensa tutta la sua esperienza nell'aiutare il batterista Brian Migdol a tenere un ritmo il più possibile nevrastenico. Nei testi, siamo comunque ancora attorno alle tematiche che erano state, ad esempio, della scuola di Detroit. Di due anni dopo, del 1980, quando ormai l'hardcore è già stato fondato, è l'ep "Jealous Again", prodotto da Spot (che seguirà i Black Flag sino all'84), con Chavo Pederast alla voce e Robo alla batteria. È poi la volta nel 1981 del significativo singolo "Louie Louie", con Dez Cadena alla voce e seconda chitarra. Qui si palesa la compresenza nei Black Flag della tradizione e dell'innovazione. La prima sta nella cover del classico di Richard Berry, la seconda nel brano *Damaged I* che con le sue dissonanze, spigolosità e rallentamenti già si pone oltre l'hardcore. Su questo pezzo si baserà, nel medesimo anno, il suono del primo album dei Black Flag, il classico "Damaged", con alla voce e quinto membro del gruppo, l'ex S.O.A. Henry Garfield, adesso Henry Rollins. Le 15 tracce dell'album sono truci, pesanti, dissonanti, esasperate dal rauco canto di Rollins, vicine non a caso al coevo e maschio suono di Washington (da dove Rollins proveniva) e pressoché estranee a quello da collegiali californiano. Dalla sgradevolezza - sotto tutti i punti di vista - si tira fuori un'estetica del flagello e dell'abiezione: *Six Pack*, *Thirsty and Miserable*, *Depression*, *Room 13* sono un susseguirsi di studiati conati di vomito che rifuggono la forma canzone e, pur ancora restando nell'alveo hardcore, si pongono a modello per tutta una serie di generi e sottogeneri a venire, dal metal al grunge all'elettronica più pesante. All'opera è innegabile riconoscere spessore, qualità e soprattutto cognizione

di causa. Quello che in parte manca è la spontaneità dell'ispirazione: ciò che sembra un marasma senza freni è invece fin troppo calcolato. Lo dimostrano luoghi divenuti classici come *Gimmie Gimmie Gimmie* ma che peccano di autoreferenzialità. Ad ogni modo "Damaged" va annoverato tra gli album storicamente più significativi apparsi in ambito rock nel 1981. Dopo tre anni di concerti, che fecero dei Black Flag il gruppo più popolare, coi Dead Kennedys, della congerie hardcore, nel 1984 vengono pubblicati ben tre album a nome Black Flag, i quali segnano numerosi cambiamenti. Da una parte si completa il passaggio al post-hardcore, dall'altra si modifica ancora la line-up, con Bill Stevenson dei Descendents alla batteria e (dal terzo album dell'84 in poi) Kira Roessler al basso. "My War" è un'opera dura, ai limiti del metal, sostenuta nei suoi episodi migliori, come la title-track e *Forever Time*, dalla gola scorticata di Rollins. Si incupisce ulteriormente il suono senza abbandonare le dissonanze, i cambiamenti di ritmo, le sbavature studiate che avevano fatto la fama del gruppo. La grande varietà delle ritmiche e delle declamazioni di Rollins aprono la strada alle fortune di tutta di una serie di complessi cosiddetti alternativi come, ad esempio, i Faith No More. "My War" è capace anche di essere atmosferico, puntando sulla desolazione e l'impotenza, fatte carne nei singhiozzi di *Scream*. "Family Man" è invece un lavoro d'avanguardia. Scinde i due punti di forza dei Black Flag, i salmi di Rollins e le disarmonie di Ginn, proponendo sei pezzi di sola recitazione di Rollins, quattro solo strumentali e uno di voce più musica. Nel complesso l'operazione è giustificata, non annoia e interessa, soprattutto nelle tessiture strazianti di Ginn, espressive e fantasiose. Tutti gli ingredienti sono adesso pronti per "Slip It In", formalmente considerabile il più completo lavoro dei Black Flag dopo "Damaged". V'è una qual certa ricerca della forma canzone nel rock n'roll della title-track, vi sono esperimenti ritmici e rumoristici, alzate supersoniche come *My Ghetto*. Mancano però le urla di "My War" che, evocative come erano, fanno preferire quell'album a questo. Nel 1985 i Black Flag danno ancora tre album: "Loose Nut", "In My Head", più lo strumentale "The Process of Weeding Out" che di fatto inaugura quella che sarà la

carriera di Ginn dopo i Black Flag. L'impatto sonoro, nonostante certe corposità heavy-metal, è nel complesso attutito e anche la fantasia un po' raffreddata; se si aggiunge poi che, per motivi di scelta o di stile, i Black Flag non hanno mai scritto canzoni memorabili, possiamo ritenerci di fronte a lavori assai sopra la media ma nondimeno in buona parte fine a se stessi, più interessati ad esercitarsi che a comunicare. Quanto detto vale soprattutto per "Loose Nut", perché "In My Head" mostra carattere e motivazioni, facendo parte appieno e con onore di un'epoca che vedeva protagonisti i Naked Raygun. Ogni pezzo di quest'album anzi, per la varietà delle ispirazioni e degli espedienti stilistici, dal jazz in giù, meriterebbe un'analisi a parte e va ritenuto, con "Demaged" e "My War", al vertice della produzione, del resto quasi sempre di alto spessore, dei Black Flag.

Il terzo complesso fondativo per l'hardcore losangeliano, che è in buona parte come dire per l'hardcore tutto, fu quello dei Bad Religion. All'insegna di una inusitata coincidenza tra meriti e popolarità, i **Bad Religion** del cantante Greg Graffin e del chitarrista Brett Gurewitz, vanno annoverati tra i maggiori gruppi hardcore, per aver, con altri, rifondato un'ultima volta il genere, aprendo la stagione fine anni Ottanta – inizio anni Novanta, e per aver precocemente dato vita all'etichetta discografica indipendente "Epitaph", che col tempo diventerà fra le tre o quattro maggiori d'America pubblicando gruppi hardcore stile Bad Religion, ossia d'hardcore oltremodo veloce e potente nonché melodico. Tematicamente, le liriche di Graffin partono dalle solite questioni di politica sociale e giungono a mettere in musica, rivivendole moralmente, biologia antropologia e cosmologia, dei cui risultati ci si serve per un'amara eppure non nichilistica riflessione sulle sorti umane. I Bad Religion sono quindi un gruppo per lo più votato alla dimensione pubblica: non accoppiano sociale ed esistenziale, pubblico e privato, ma dato oggettivo storico e dato oggettivo naturalistico. Eccezione lo sono poi anche per aver necessitato di ben otto anni prima di raggiungere la loro vera dimensione, quando la stragrande maggioranza dei gruppi rock dice ciò che ha da dire agli esordi. Forse questo è dovuto all'alta

compiutezza formale in cui consiste la vera dimensione dei Bad Religion e che non poteva essere raggiunta da quindicenni quali essi erano agli inizi, nel 1980. Come ancora poteva accadere, nel 1981, per la pubblicazione del loro primo omonimo ep, i Bad Religion fondarono con pochi spiccioli l' "Epitaph". L'ep, necessariamente raffazzonato, contiene il loro primo piccolo classico, *Bad Religion*: al di là dei motti anticlericali, musicalmente si registra un hardcore assai debitore del punk inglese e del garage-rock; il testo invece si pone subito tra i più maturi e umanamente responsabili dell'epoca: "See my body, it's nothing to get hung about. / I'm nobody except genetic runaround. / Spiritual era's gone, it ain't comin' back. / Don't you know the place you live's a piece of shit? / Don't you know blind faith in life will conquer it? / Don't you know responsibility is ours?". Sul primo mediocre album, "How Could Hell Be Any Worse?", del 1982, compare un altro classico, *Fuck Armageddon ... This Is Hell*, cupo, frustrato, lacerante, catartico. Dopo l'album del 1983, "Into the Unknown", il connubio tra Graffin e Gurewitz si scioglie una prima volta. A nome Bad Religion comunque Graffin fa uscire nel 1984 l'ep "Back to the Known", che contiene le introverse *Frogger* e *Along the Way*, i primi suoi due vertici di lirismo e sentimentalismo umano. Dopo quattro anni, i Bad Religion si riformano e danno avvio alla loro vera e propria carriera. Il primo album del nuovo regime, "Suffer", inaugura, nel 1988, la nuova e floridissima stagione dell'hardcore californiano; più in generale, accanto ai lavori degli Screaming Weasel, fa rivivere all'hardcore, dopo Germs e Bad Brains, una terza ed ultima giovinezza. Il nuovo sta nell'estrema velocità, potenza e compattezza dei brani, tuttavia privi, da un lato, di metal, e dall'altro di urla: quello di Graffin è un recitar cantando che si basa su delicati equilibri di sfumature all'interno di un complessivo tono monocorde. Benché inauguri una scuola, la proposta dei Bad Religion, sofisticata com'è, risulterà per buona parte inimitabile: "Suffer", che la qualifica, è un album che mette l'epos nell'hardcore, è un album di epica hardcore, fatto di brani brevissimi e concentratissimi, in apparenza uguali uno all'altro, ma invero assai diversi e ciascheduno sinfonicamente elaborato. All'interno di un

bastimento da una parte enciclopedico in forme e contenuti e dall'altra rigidissimo nel levigato risultato finale, emerge, non facile da scorgervi, più perché trovata che perché cercata, anche la melodia. Il successivo "No Control", del 1989, porta tali forme ai vertici di ispirazione e armonia, qualificandosi come il massimo album dei Bad Religion: *Change of Ideas*, *Sanity*, *Progress*, *Anxiety* e *The World Won't Stop*, ciascuna con una tematica e un taglio preciso, costituiscono l'incarnazione dell'ideale di un hardcore progressivo iperconcentrato. L'ambientazione post-nucleare richiama per contrasto la preistorica, denudando così la perenne natura umana. A missione compiuta, "Against the Grain", del 1990, non prova neanche a continuare sulla strada del precedente, oramai portata sino in fondo. Trova anzi la sua forza in innesti hard-rock e nella varietà macroscopica della proposta: *Modern Man*, ultimo grande risultato dell'estetica di "No Control", *Anesthesia* e *Flat Earth Society*, eretici e maliziosi arena-rock strabocchevoli di sentimento, ne danno la levatura tutt'altro che trascurabile. Seguiranno, sino al 2004, altri nove album, con i Bad Religion, la formazione hardcore più longeva della storia e con all'attivo più pubblicazioni, alla conquista della celebrità planetaria.

Dietro i tre gruppi summenzionati vengono i Circle Jerks e i Descendents, si direbbe. In realtà Circle Jerks e Descendents, lasciando fuori dalla questione i Germs, non hanno un'importanza minore di Black Flag e Bad Religion. Anzi, furono loro a coniare, strettamente parlando, il suono tipico dell'hardcore losangeliano, volgarmente detto beach-punk e fatto di velocità e melodia.

Lasciati i Black Flag, Keith Morris formò i **Circle Jerks** nel 1979. Il loro esordio dell'anno seguente con l'album "Group Sex" va considerato una delle tappe fondamentali dell'hardcore, di cui all'epoca rappresentò, insieme all'opera dei Germs, la più completa definizione. Se i Germs facevano ancora canzoni e i Black Flag erano carichi di influenze del passato, i Circle Jerks spazzano via tutto, rimanendo con un suono scarnificato, secco, velocissimo ed elementare. In un quarto d'ora vengono costipati 14 brani - il che è un record - quasi indistinguibili l'uno dall'altro e sistematicamente avversi alla benché minima

bellezza e melodia. Si tratta di un flagello frazionato concepito per le bolgie più concitate durante i concerti e capace di trovare il compimento della sua spinta propulsiva in lunghi testi urlati velocissimamente e portatori di contenuti articolati ma in parte irresponsabili e oltranzisti, non avendo ancora il genere hardcore preso pienamente coscienza di sé. Il principale testo è quello del manifesto *Live Fast Die Young*, il quale, contrariamente a quanto si è soliti ritenere, da una parte rappresenta un caso di ironia antifrastica per cui si afferma una cosa per significarne un'altra, dall'altra predica di vivere velocemente e di morire giovani solo nei limiti in cui ciò consente di attingere al vero succo della vita. Si tratta quindi, a ben vedere, di un inno alla vita e non all'autodistruzione. Bisogna morire giovani perché il perverso mondo eretto dagli adulti porta trentenni e quarantenni, gli uomini maturi, a vivere vite che non sono vite, vendute come sono al conformismo e all'impersonalità o usate come vittime o artefici di guerre nucleari. Ogni pezzo comunque è un repertorio di idee e tematiche basilari per l'avvenire dell'hardcore: dalla mercificazione del sesso, per cui si è contro e non a favore del concetto di "group sex", alla conseguente impossibilità oggi di veri sentimenti, alla contestazione delle mode frivole e del dominio delle grandi marche su tutto, alle ingiustizie della giustizia, alla burocrazia, e più in generale alla perversione per cui è al potere e predica il bene chi invece fa solo del male, e ciò a livello della comunità statale come di quella familiare. Nel corso degli anni Ottanta i Circle Jerks, che pur avevano già compiuto la loro missione d'avanguardia, produrranno altri quattro album, uno migliore dell'altro. "Wild In the Streets", nel 1982, si fa apprezzare notevolmente per una grande forza propulsiva e un'instancabile vena che tuttavia non porta pressoché mai ad un brano concepito sottoforma di canzone e così memorizzabile. Ad ogni modo su quest'ulteriore capitale album, più levigato, vario e potente del primo, si baserà l'ultima stagione dell'hardcore melodico californiano di fine anni Ottanta ed inizio Novanta. "Golden Shower of Hits", dell'anno seguente, non mostra i benché minimi segni di cedimento e promuove i Circle Jerks tra i massimi gruppi hardcore di sempre: *Parade of the Horribles* trova anche

un'accattivante melodia. Inoltre il suono dei Circle Jerks è sempre più fresco e smaltito, capace davvero di servire da esempio per tutti. "Wonderful", nel 1985, punta, per la prima volta decisamente, sull'ironia ed in questo trova un po' la sua croce e delizia. Tuttavia la voce di Morris è sempre più versatile e, quando vuole, ruggente; e la chitarra di Greg Hetson mai banale e capace delle più svariate evoluzioni. Lavoro tanto inferiore ai precedenti quanto al di sopra dello standard medio e capace di scariche energetiche come *Firebaugh* e *I&I*. "VI" nel 1987 torna, e con sapienza, alle sonorità più dure: *Beat Me Senseless* è ai limiti del metal, *Casualty Vampire* spazza via ogni epigono dell'ultim'ora e mostra quale sia stato il progresso dei Circle Jerks rispetto al fondamentale quanto acerbo esordio. Nel corso dell'opera si fa ampio uso di quei riff banditi nel 1980 e si lascia affacciare melodie fatte andare di pari passo con l'accrescimento della potenza musicale.

I **Descendents** del batterista Bill Stevenson hanno di fatto inaugurato ad inizio anni Ottanta la stagione d'oro del genere e saranno necessariamente tenuti come punto di riferimento anche da chi, a fine decade, offrirà gli ultimi esempi hardcore. I Descendents rappresentano innanzitutto i kids, questo sono e a questi si rivolgono; così le loro tematiche sono più interessate alla vita di tutti i giorni ed ai rapporti con la famiglia che alla politica in senso proprio. Anche le relazioni con le ragazze, quando vengono trattate, lo sono in modo volutamente puerile, il che non significa privo di sensibilità. Se Stevenson componeva il materiale, il suono veloce e melodico era dato al complesso dal basso di Tony Lombardo e dalla chitarra di Frank Navetta, mentre Milo Aukerman, con la sua voce impube, è il vero protagonista e segno distintivo dei Descendents, incarnando il modello per ogni cantante hardcore melodico avvenire. Dopo l'inconsistente singolo d'esordio del 1979, "Ride The Wild", giunge nel 1981 l'ep "Fat", dove *My Dad Sucks* e *Mr. Bass* registrano una notevole maturazione compositiva ed esecutiva, ponendosi tra i vertici formali dell'anno corrente e mostrando in cosa consista il canone hardcore. Dell'anno dopo è l'album di riferimento del gruppo, "Milo Goes To College", che contiene i capolavori *Parents*, *Jean Is Dead* e *Hope*; elegie meste, tirate e

catartiche, sublimare melodicamente e conchiuse nel minuto e mezzo; canzoni in grado di sostenere e confortare l'abbandono di una generazione. Dopo tre anni di assenza, che sono un'eternità per un gruppo hardcore difatti già dato per spacciato, e con Ry Cooper alla chitarra, esce nel 1985 "I Don't Want to Grow Up". Opera assai inferiore alla precedente ma capace in modo significativo di affermare l'ortodossia hardcore in un'epoca di crisi; annovera *Ace* e *My World*. L'anno dopo, "Enjoy!" vede Doug Carrion al basso e segna un ritorno ad un suono più spartano e se non meno melodico, meno levigato. Le atmosfere ispirate e trascinanti del primo album sono un lontano ricordo e si cerca di sostituirle con esperimenti talora fine a se stessi. *Days Are Blood*, *Kids* e *Hurtin' Crue*, sono sostenuti sì da ritmi al cardiopalma ma più che altro da un Aukerman cresciuto che adesso ringhia. Il terzo album in tre anni, "All", del 1987, con Stephen Egerton alla chitarra e Karl Alvarez al basso, ha un suono ancora diverso; non privo di vivacità e di spunti, pur non convincendo appieno, offre comunque varie melodie e soprattutto ritmi squadrati di derivazione metal nonché interessanti inflessioni depravate. La perizia sembra aver preso il sopravvento sull'ispirazione ma una fantasia, seppur fredda e latente, è ben presente, tanto da far considerare quest'album, vario, completo ed originale, il migliore dopo quello d'esordio e capace di fare invidia a formazioni come i Faith No More. Subito dopo i Descendents si sciolgono. Riappariranno una decade più tardi, nel 1996, con tutti i componenti originari dell'82 più Alvarez ed Egerton. "Everything Sucks", differentemente da quanto di solito accade in simili circostanze, è opera ispirata e feroce, la più vicina al classico dell'82 e capace di meravigliare, dopo tanti anni, per il dinamismo di un gruppo di cui finisce per rappresentare uno dei vertici. A distanza di otto anni segue, nel 2004, "Cool To Be You", purtroppo assai scadente e sottotono.

I Circle Jerks stanno ai Descendents come, ad un livello forse meno elevato ma non meno importante, gli Angry Samoans stanno agli Adolescents.

Gli **Angry Samoans** del batterista Mike Saunders e del cantante Gregg Turner, furono tra i primi gruppi hardcore di Los

Angeles. Ebbero forse il difetto di non prendersi troppo sul serio, insistendo eccessivamente sulle modalità più demenziali della critica sociale e finendo per svilire le forme di canzoni che altrimenti sarebbero state per l'epoca sistematicamente all'avanguardia. Sul primo album del 1980, "Inside My Brain", prodotto da Lee Ving con l'assistenza di Spot, le influenze dichiarate di Dictators, Ramones e Damned riescono, in brani veloci e potenti come *Hot Cars* e *Inside My Brian* a passare in secondo piano e a consentire agli Angry Samoans di rappresentare il modello per tutta una serie di esperienze avvenire. Un notevole progresso registra il loro classico "Back From Samoa" del 1982, con Jeff Dahl al basso. Quattordici pezzi da un minuto l'uno di amaro sarcasmo, che annoverano la melodica *My Old Man's a Fatso*, la tagliuzzata e capace nel ritornello di fare scuola *Lights Out*, l'oscena *They Saved Hitler's Cock* e soprattutto da una parte i quindici secondi ai limiti del grind-core di *You Stupid Jerk* e dall'altra la semiballata *Ballad of Jerry Curlan*, trascinante e catartico capolavoro che anticipa il grunge. Del 1987 è il nostalgico e contemplativo ep "Yesterday Started Tomorrow", con *Electrocution* e *It's Raining Today*. L'anno dopo, ormai in completo campo post-hardcore, esce il vivace album "STP Not LSD", che punta soprattutto sulla melodia nel tentativo di accattivarsi le simpatie delle nuove generazioni indie.

Anche gli **Adolescents**, per forme e contenuti, rappresentano uno dei gruppi cardine di tutto l'hardcore. Composti dal cantante Tony Cadena, dai chitarristi Rikk e Frank Agnew, dal bassista Steve Scoto e dal batterista Casey Royer, con l'omonimo album del 1981 portarono avanti la lezione dei Germs in un clima lugubre per via delle prime manifestazioni di rock gotico proposte, tra gli altri, dai T.S.O.L. Le tredici tracce dell'album sono una più importante dell'altra. Per concisione e dispiegamento di programmi, i manifesti andranno detti essere *I Hate Children*, *Self Destruct* e *No Friends*, dove si dispensa un nichilismo sadomasochista e irresponsabile, con una volontà antifrastica meno evidente che in altri gruppi. Gli Adolescents sono "adolescents", e dicono "I hate children", cioè di odiare se stessi: in teoria dovrebbe essere una denuncia contro dei genitori

e una società che portano, per le loro aberrazioni educative, allo sgomento i propri figli; ma il canto oltremodo sofferto, la sezione ritmica cupa, le chitarre imbronciate potrebbero anche non richiedere tale interpretazione e far propendere per la letterale, che poi condurrebbe direttamente al suicidio. I vertici di melodia e tragicità sono *Who Is Who* e *No Way*, che rigurgitano di solitudine, impotenza e fatalismo giovanili. Il numero d'avanguardia è *Amoeba*, funereo e surrealista corale che alla velocità della luce rappresenta il fondo delle tenebre.

Riportiamo adesso altri tre casi esemplificativi, quelli di *Gears*, *M.I.A.* e *Wasted Youth*.

Apparentemente formazione vecchio stampo dedita al rock n'roll più sciovinista e reazionario, i **Gears** furono capaci nel 1980 di registrare il classico "Rockin At Ground Zero" che dell'hardcore incorporava la velocità percussiva dopo averne assimilata a fondo la dimensione sotterranea e zigrinata. Lavoro ben suonato, con brani di maniera al limite del revival ma scritti sempre con vigile cognizione di causa e, se non ispirazione, notevole fantasia. La musica è divertimento e spasso solo in parte; malcelato, un po' ovunque, un senso di precarietà e sconforto che il fischiettare del capolavoro *Wasting Time* acuisce e spalanca in un toccante ritornello per consegnarlo alla mestizia di *Teenage Brain* e ai ritmi frastagliati di *Heartbeat Baby* e *Last Chance*, dove la melodia c'è per essere vilipesa. Ogni canzone comunque è capace di vivere di luce propria e di bastare a se stessa ponendosi come un potenziale singolo che, avesse meno intelligenza, potrebbe dirsi da classifica. I *Gears* passano dal proto-hardcore al post-hardcore collocandosi di diritto in un pieno, anche se mai estremo, hardcore – perdipiù praticato con la coscienza di chi avverte i giochi come finiti e le ideologie cadute e che come ultima serietà non sa fare altro che non prendersi sul serio.

I **M.I.A.** del chitarrista Nick Adams e del cantante Mike Conley si formarono nel 1979 in Nevada, ma furono costretti, come tanti altri, ad emigrare in quella California del Sud dove l'hardcore melodico era di casa. Del 1982 è il mini-album "Last Rites for Genocide & M.I.A.", assai prossimo al pop-core venato di nero di Rikk Agnew e T.S.O.L. ma allo stesso tempo

capace di rappresentare uno standard credibile per l'hardcore californiano tutto; formalmente con le zigzaganti *Cold Sweat* e *Angry Youth*, contenutisticamente con *I Hate Hippies*, polemica verso l'ingenuo e ipocrita idealismo da "figli dei fiori". Del 1984 è "Murder In A Foreign Place", l'opera di riferimento dei M.I.A., un concentrato di stornelli melanconici e disillusi, non privi di soluzioni grottesche e forti di ritmiche sostenute. *Boredom Is the Reason*, *Who Will Survive* – soprattutto – e *Used T Know Me* sono i migliori risultati dei M.I.A., che chiusero la loro carriera senza infamia né lode con "Notes From The Underground", del 1985 e "After The Fact", del 1987.

Tra i più fedeli seguaci dei Germs, anche se contenutisticamente sostituivano l'esistenzialismo apolitico di quelli con un impegno politico anarchico, furono i **Wasted Youth**. "Reagan's In", del 1981, conteneva *Fuck Authority*, *We Were On Heroin* (che recita "I don't care if I die / I'll take the money from my mum just to buy it [heroin]"), *Flush the Bouncers*, col "search & destroy" che due anni dopo sarà dei Metallica, e *Problem Child*, che vorrebbe essere la biografia del punk/teppista medio non redento dall'hardcore. Dopo un lungo silenzio il chitarrista e leader Chett Leher dette una nuova vita al gruppo nella seconda metà degli anni Ottanta inaspettatamente passando, come i Bad Brains ma con inferiori risultati, ad un originale e sperimentale arena-rock, veloce e non potente, ridotto all'osso eppur barocco, onnicomprensivo di uno stato storico-biografico di né carne né pesce nel quale si tratta solo di sopravvivere, magari dandosi all'umorismo e all'edonismo più fine a se stessi. Ridendo e scherzando vengono così aperte le porte ai vari Faith No More, Jane's Addiction ed Extreme, oltre che istituzionalizzato il sound più classico del passaggio tra gli anni Ottanta e i Novanta. "Get Out of My Yard" (1986) è un capolavoro nel suo genere: senza mai abbandonare il rock adotta incedere funk e pop-metal compattandoli in tempi hardcore da due minuti.

Un caso a sé sono i **Channel 3** di Mike Magrann che costituirono un importante esempio di gruppo melodico, a veder bene non del tutto ortodosso né dal punto di vista delle forme, più articolate, distese e varie rispetto alla prassi, né dal punto di vista dei contenuti, poco o per nulla giocati sulla comunanza di

propositi con una qualsiasi società hardcore o gruppo giovanile. L'album di riferimento dei Channel 3 è "I've Got A Gun"; uscito nel 1982, contiene almeno quattro pezzi da antologia. *Fear of Life* è un manifesto di scorrettezza politica e morale che fa parte di quei fulmini a ciel sereno capaci di minare alle fondamenta gli assunti di valore portati avanti dal mondo hardcore: "No responsibilities / I'm not ready to the real world / I'm twenty-three / Got no job, got no girl, got nothing at all / I live in my own little fantasy / Hey man, fuck you!". *Catholic Boy* ritorna invece a portare acqua al mulino hardcore, nella sua reiterata polemica contro quella forma di spersonalizzazione rappresentata dalle religioni ed in particolare dalla cristiana: il brano è immaginato come un dialogo o un appello a un ragazzo da recuperare da quella che qui rappresenta la perdizione e che chiederebbe di vivere e morire "by the same ten rules". Stesso discorso, riferito ad una non meno dogmatica e aberrante civiltà, in *Strength in Numbers*. Da ogni punto di vista, il vertice è *Double Standard Boys*, ritratto di una ragazza orfana di madre e trascurata dal padre che il soggetto sarebbe disposto ad amare come nei romantici sogni di lei se solo questa a sua volta non fosse entrata nella logica disumana dominante. Se ne andrà con uno che come tutti oggi giorno non sa che "il sesso non ha nulla a che fare con l'amore". Nel 1983, il secondo album, "After the Lights Go Out", seppur non abbandona l'hardcore, ne diminuisce l'impatto, tramite farciture di riff hard-rock, cantilene rock n'roll, e l'accuratezza della produzione. I Channel 3 preannunciano con quest'altro importante lavoro tutto un filone protrattosi nella seconda metà del decennio e oltre. Il migliore resta comunque il brano più vecchia maniera, *What About Me?*, coi suoi scenari di sconforto, rendenti solo parzialmente da una velocità parossistica: "Another early motel morning / Just another lonely person in this cold dark world / No more love no more dreams".

Prima di giungere alla svolta di cui si resero protagonisti i Suicidal Tendencies e che portò ad una vera e propria rifondazione dell'hardcore, bisogna occuparci di quei gruppi che con più o meno coscienza si posero sulla linea di questa seconda maniera grazie all'intensificazione della prassi hardcore

canonica. Questi sono quattro: i Battalion Of Saints, gli Youth Brigade, gli Ill Repute e gli Stalag 13; a cui vanno aggiunti i molto più mediocri Decry e Mad Parade.

I **Battalion Of Saints** del cantante George Anthony ebbero nella congerie hardcore un ruolo al contempo eretico e di ortodossia reazionaria. Il primo si manifestò negli atteggiamenti esteriori del gruppo; il secondo, più importante, in una musica che pur adottando espedienti del thrash metal in voga tuttavia non concedeva nulla ai vari post-hardcore, siano essi intesi in termini di oltranzismo oppure di depotenziamento sonori. I contenuti dei testi inoltre rientravano pianamente nei canoni hardcore facendo tanto più strindere parole di pace, tolleranza, accusa umanitaria e sociale in bocca a straccioni alcolizzati, drogati e perdigiorno. I Battalion Of Saints emersero nel 1982, più che all'apice della prima stagione hardcore, al momento del suo eclissarsi. Il seguente 1983 sarà l'anno di Bad Brains, Suicidal Tendencies, D.R.I. e della rifondazione di un movimento per nulla intenzionato ad esaurirsi. Per la vecchia scuola significava in ogni caso il tramonto. Bisognava scegliere: o estremizzarsi e passare al secondo hardcore; o rinunciare e inventarsi un proprio post-hardcore, magari in modo da giungere all'heavy-metal. Nel 1984, nel pieno di questo processo, esce l'unico album dei Battalion Of Siants, "Second Coming", che se non mette in discussione un irrimediabile corso di avvenimenti, trova non solo in sé la propria ragione di essere ma anche sigilla un'epoca su cui a questo punto dovrà davvero calare il sipario. Se non fosse per la mancanza di assoli alla chitarra, per i tempi dimezzati e la brevità dei brani, infine per la voce volutamente senz'arte di Anthony, questa musica potrebbe considerarsi anche prossima a quella di gruppi thrash metal dell'epoca come gli Exodus. Comunque la linea non viene mai oltrepassata e abbiamo quattordici pezzi da un minuto e mezzo l'uno suonati con verve e trasporto e sorretti dalla sofferente e devastata voce del capogruppo. *My Minds Disease, Buddies and Pals, Doomed World* scorrono veloci e facili ma sono pienamente tenuti su da sincerità e da un'accortezza di dettaglio che impreziosisce il loro avanzare senza pause e ostilmente chiuso alla melodia. Dopo lo scioglimento della band i suoi due ex-chitarristi (Chris Smith e

Donny Diaz) moriranno per gli eccessi del loro stile di vita; testimonianza palpabile di quanto i Battalion Of Saints fossero per natura estranei ad un mondo apparentemente degenerato ma in realtà etico come quello hardcore che quasi non conta vittime e che comunque ne ha molte meno di qualsiasi altro movimento rock a partire dagli anni Sessanta in poi.

Gli **Youth Brigade** di Adam Stern, accompagnato dai due fratelli alla sezione ritmica, nel 1984 dettero con “Sink With Kalifornija” un solido esempio di quell’ortodossia hardcore ormai al suo autunno. A parte la riuscita *Modest Proposal*, che pure contiene il verso pacifista “I hate you, you hate me but we don’t know why”, l’album è indicativo soprattutto per i suoi contenuti programmatici che costituiscono davvero una summa dell’ideaologia hardcore: filantropismo, critica sociale, solidarietà, comprensione dei problemi adolescenziali, pacifismo, voglia di vivere. *Fight To Unite* recita ad un nuovo adepto della confraternita hardcore: “You get discouraged, about wasting time / On a bunch of kinds with simple minds / But kinds can grow and minds get smart / Don’t be negative it’s a start / No one’s forced you, you can leave / It’s no impossibile if you believe”. In *What Are You Fighting For* si sostiene che anche chi crede di combattere per la pace e la libertà inevitabilmente combatte per uccidere e per l’odio perchè “combattere” è comunque “stupido”; dinanzi al razzismo, alla discriminazione ed al nichilismo ci si chiede “Is this the virtute of a rational man?”; del resto “Knowledge is the way to see / Ignorance is your enemy”. Il più alto valore rimane l’individuo – da rispettare nel rispetto altrui; e le domande che ci si pone sono: “What price happiness?” e “Where are we going?”. L’orizzonte si allarga anche a considerazioni, per quanto ingenue comunque di matrice filosofica, come quelle di *Who Can You Believe*: “It seems that life is a system a duality at best / A choice of taking this or that / Yet there’s more than east or west / Don’t limit yourself despite what you’ve been taught / It’s so hard to decide what’s right or wrong”/ Trust and Faith are just mere words/ Everything is relative and most is just for show / Close your eyes and listen to yourself and then let go”. Gli Youth Brigade testimoniano che l’hardcore è contro l’apatia, la Guerra – vista come sorta di

mostro metafisico -, il nucleare, gli olocausti; a favore della responsabilità e dell'autocoscienza. L'ultimo incoraggiamento è quello di *Care*: "Care, you've got to care / Search for a way to live more than a day" – con parole che hanno un gran peso, in un contesto degradato e privo di valori come quello dell'adolescenza d'inizio anni Ottanta.

Gli **Ill Repute** furono a dir poco esemplari sia nelle forme, fatte di un hardcore assai potente e corposo tanto da inaugurare la seconda maniera del genere, che nei contenuti, forti di un intransigente e sensibile filantropismo. Il loro catartico capolavoro, capace di sposare sapientemente queste due componenti, è l'inno *Book and It's Cover*, sull'ep del 1984 "What Happens Next", fondamentale pubblicazione costellata da una serie di micidiali e polemici brani contro la logica del "sex, love and rock n' roll" e rispecchianti in pieno l'ortodossia ideologica dell'hardcore. Nel 1983 era uscito l'ep "Oxnard Land of No Toilets", con *Turn the Guns Around* che recita: "The next day all the papers write / Another girl was killed last night / Her mutilated body / Was found out on the beach / Why do people die? / I sit and wonder why"; e nel ritornello: "The only solution is a inside revolution"; praticamente la sentenza migliore per esprimere il concetto dell'esistenziale anarchia hardcore. Una considerazione a parte merita il canto sgolato di John Phaneuf, che dà il suo meglio in tiratissimi episodi di sapore Minor Threat come *Fill It Up* o in sarabande alla Dead Kennedys come *Cherokee Nation* a sostegno dei nativi americani. Senza dubbi risultano gli Ill Repute la migliore band di quelle che veniamo analizzando tra l'hadcore classico losangeliano ed i Suicidal Tendencies.

Sulla scia dei Minor Threat, di cui sono i principali discepoli formalmente e contenutisticamente, gli **Stalag 13** dettero nel 1984 con "In Control" un lavoro energico e senza compromessi, che rimpinguò non poco le casse di uno stato come quello hardcore allora complessivamente vittima di recessione sia nella fantasia che nell'autenticità. *Conditioned*, *No Excuse* e *The Choice Is Yours*, sono brani corposi, epidermici e veloci, basati sul frazionamento dei tempi e le improvvise esplosioni di voce e chitarra. Una sospirata ed efficace iniezione di vitamine e

carboidrati in un corpo ed in un ambiente che ne avevano tutto il bisogno.

Concludiamo con i mediocri **Decry**, il cui album “Falling” del 1984, con accenti e toni dark, non va oltre la media standard del genere e con i **Mad Parade**, meri epigoni senza convinzione e fantasia, tra elementari melodie e ritmiche fredde e robuste ai limiti del metal. Costoro furono se non altro significativi di uno stato di cose: l'esaurirsi dell'hardcore classico californiano.

Con Bad Brains e D.R.I., i **Suicidal Tendencies** – che quindi completano quelli che si possono chiamare “i gruppi della svolta dell'83” – del cantante Mike Murr furono i principali artefici della seconda maniera hardcore, quella più estrema, più vicina al metal, genere che influenzerà non poco nei suoi versanti più heavy. Questa seconda maniera hardcore, sorta attorno al 1983, sarà poi più o meno presente in pressochè tutte le forme di rock estremo future: a partire dai Metallica, dai Napalm Death ai Pantera non c'è formazione che non ne sia debitrice. I Suicidal Tendencies non sono un gruppo d'avanguardia come i D.R.I., né la loro ideologia rispetta del tutto l'ortodossia hardcore, anche se le loro equivocate riflessioni morali vanno per lo più intese in senso antifrastico. L'iper-realismo espressionista della formazione funge quale critica di una realtà e società degradate e mostruose. L'omonimo debutto dei Suicidal Tendencies, nel 1983, è ad ogni modo uno degli album imprescindibili del rock. La ricerca dell'hardcore viene portata alle sue estreme conseguenze, formali e contenutistiche, con un'inventiva, una foga e una sincerità che hanno pochi rivali. I 12 brani dell'album sono, per un motivo o per un altro, tutti fondamentali. Citiamo la sceneggiata *I Saw Your Mommy (And Your Mommy Is Dead)* e l'arringa *Fascist Pig* per i contenuti, così come *I Shot the Devil* - con il Diavolo che, al solito, si declina nelle persone di Reagan, di Lennon e del papa; *Suicide's An Alternative/You'll Be Sorry* e *Institutionalized* per le forme: canto psicotico e scorato, musica ora ipercinetica ora zompante in modo sornione e cinico. Dopo uno iato di quattro anni, i Suicidal Tendencies si ripresentano in veste di gruppo metal, fra Anthrax e Megadeth ma con tutta una serie di contaminazioni dai Bestie Boys in giù. “Join The Army” (1987) e “How Will I Laugh Tomorrow” (1988) vantano –

specie il secondo - uno dei suoni più freschi del panorama rock dell'epoca, con chitarre squadrate, talora notevoli studi ritmici e recitativo melodrammatico. Se "Controlled By Hatred" (1989) è un passo falso, "Lights Camera Revolution" (1990) rappresenta l'assalto più pesante e la riflessione più amara della carriera dei Suicidal Tendencies: con le debite referenze che si spostano da Anthrax e Megadeth fino ad anticipare i Metallica del 1991 e i Pantera.

Una volta oltrepassata con il secondo hardcore la soglia sonora del primo hardcore che si credeva insuperabile, l'alternativa possibile stava tra la fine dell'hardcore (post-hardcore) e lo sviluppo di una ricerca che partisse dai nuovi risultati conseguiti. In quest'ultima chiave, ma con una saldezza di principi che rimanda all'hardcore classico, vanno intese le attività di Rich Kids on LSD e Insted.

Nel 1985 "Keep Laughing" dei **Rich Kids on LSD** ebbe un rilievo che non sarà mai evidenziato abbastanza. In quell'età di mezzo nella quale sembravano possibili solo opere di valore di isolati e tali da costituire un'eccezione oppure, e soprattutto, nella quale poteva sembrare non esserci spazio se non per il post-hardcore, i R.K.L. riescono ad erigere un colossale muro di ortodossia hardcore, ripartendo dalla rifondazione del genere operata dai gruppi del 1983 ma ponendosi pienamente all'interno del genere stesso e non oltrepassandolo sino a raggiungere il metal come forma di post-hardcore. L'album, sempre incentrato su ritmi scalmanati, trabocca di fervore, fantasia e partecipazione per una causa, quella giovanile, che sembra rinverdire di colpo. *Think Positive*, *Feelings of Hate*, *Senseless Violence* sono brani capaci di reggere con la loro potenza l'intero genere e trasportarlo a quella che, così quasi senza soluzione di continuità, potrà dirsi la sua ultima stagione. Tuttavia i R.K.L. vanno lasciati nel loro contesto e non presi come precursori di quello stile, meno morboso e cadaverico, quasi solare invece, che costituirà l'hardcore di fine decade.

Pure la non sottovalutabile funzione storica degli **Insted** fu quella di traghettare l'hardcore classico dei Descendents dai primi anni Ottanta ai primi anni Novanta (quelli del revival di Bad Religion e Screeching Weasel) in un medioevo sconosciuto,

illustre e sperimentatore ma proprio per questo immemore del più originario suono hardcore. Gruppo abbastanza mediocre compositivamente e tecnicamente, gli Insted trovano la loro funzione proprio in questa mediocrità capace di renderli reazionari quando c'era bisogno di esserlo. Thrash metal e ska (due delle deviazioni che l'hardcore seguiva all'epoca) offrono all'hardcore degli Insted una spinta interna che comunque non ne pregiudica l'ortodossia rispettata nei testi, nella ripetitività, brevità e mancanza di compromessi di brani che sono come una disperazione incapace di esprimersi appieno. I testi da una parte si affiancano a quelli dei Bad Religion (gli argomenti principali: la morale e la riflessione sulla natura), dall'altra esplicano al massimo la linea filantropica dell'hardcore: i valori sono "essere se stessi", "essere onesti e corretti", "combattere contro le menzogne", "proteggere il mondo che abitiamo" e nel proteggere questo proteggere noi stessi. Non bisogna inquinare il mondo con lo smog come non bisogna inquinarci con la falsità e la cattiveria, con la droga e il nichilismo: "La tua vita è fatta per essere vissuta: perché vuoi distruggerla?"; "Dopo non c'è una seconda possibilità". La cosa più amara è poi il "rimpianto". In ogni brano si possono trovare motti di propaganda non tanto politica quanto esistenziale e sociale. Il tutto all'insegna dell'hardcore più estremo, come a voler dire che la morale è compatibile col divertimento e le passioni giovanili. Negli Insted si vede bene come, più o meno consapevolmente, l'hardcore si sia incaricato di comunicare ai giovani col linguaggio dei giovani: non con libri e prediche ma con il rock. E di comunicare candidamente contenuti che appartengono anche da millenni alla natura umana: dal conosci te stesso di Socrate al pacifismo di Russell, dallo stoicismo al pragmatismo. I genitori di questi ragazzi hanno ringraziato con la più totale incomprensione. Del resto dal momento che costoro non furono in grado di insegnare una strada a figli che se la sono dovuta trovare da soli, poi non potettero certo apprezzare la preziosità vitale di questa strada. I due manifesti degli Insted non si trovano negli album "Bonds Of Friendship" (1988) e "What We Believe" (1990) ma nella raccolta postuma "Proud Youth" (2004) e sono *One World* e *For The First Time*, due punti di

riferimento, anche formali, per l'hardcore tutto. Riportiamo il testo del primo: "Mother nature will provide us with nothing, when careless living leads to destruction. And as our earth grows old, will our future generations have something to told. One world – we must protect. One world – we must correct. It's our responsibility. How many more years are we gonna live like this? We need to think about it before there's nothing left! Then there's no second chance".

La fine degli anni Ottanta è un periodo di assestamento; ancora non domina il programmatico hardcore revival di inizio anni Novanta e bisogna quindi distinguere caso per caso partendo dalle quattro assai diversificate proposte di All, Gorilla Biscuits, No For An Answer e Creamers.

Riprendendo il nome dall'ultimo album dei Descendents, nel 1987 il batterista Bill Stevenson chiamò **All** il suo progetto costituito dall'ultima formazione dei Descendents, con il bassista Alvarez e il chitarrista Egerton, meno Aukerman. Il mediocre Dave Smalley fu il cantante prescelto; proveniva da due complessi mediocri quanto lui: i Dys di Boston e i Dag Nasty di Washington. "Allroy Sez", del 1988, propone un hardcore melodico e del tutto insipido; pensato ad uso e consumo dei collegiali, evidentemente ritenuti alla stregua di pivelli privi di ogni sensibilità ed intelligenza. Siamo agli antipodi dei precetti di "Milo Goes To College"; siamo a constatare lo squallore di un genere musicale ridotto a sciatta moda. Non meglio i successivi album con Scott Reynolds all'incolore canto: "Allroy's Revenge" (1989) e "Allroy Saves" (1990). Seguono ulteriori pubblicazioni negli anni Novanta.

I **Gorilla Biscuits** furono titolari, nel 1989, dell'album di hardcore estremo "Start Today". Quattordici brani ben confezionati, con schiettezza e proprietà di mezzi, tra Insted e Youth Of Today. Nel calibratissimo marasma tuttavia pochi episodi lasciano un segno o sviscerano qualcosa da ricordare. "Start Today" dovrà più che altro essere considerato un traguardo formale dell'hardcore, di un hardcore ostico e anti-melodico, agli antipodi quindi rispetto alla maniera dominante a Los Angeles, quella dei Bad Religion.

Ai Gorilla Biscuits sono in parte accostabili con l'album "A Thought Crusade" del 1989 i **No For An Answer**, che dettero un esempio integerrimo di hardcore estremo ai limiti dell'heavy-metal e ricco di proselitismo umanitario. Opera più di quantità che di qualità, più di fiato che di fantasia, servì comunque per portare acqua al mulino hardcore e ne ribadì gli stereotipi pur ponendosi nell'interpretazione metal e non melodica dell'ultima stagione hardcore, nell'interpretazione cioè che in California è seguita dal minor numero di band.

La pubblicazione principale dei **Creamers** è l'album "Love Honor & Obey" del 1989. Dodici brani per venti minuti con influenze di X ed Avengers. Reazionari, enciclopedici, manieristici, sinceri i Creamers sono un gruppo revival perchè operante in un'epoca in cui la loro musica non è più attuale. Tuttavia (come nelle urla reiterate del finale di *Wrong Embrace*) contribuiscono ad insegnare il punk-rock alle riot grrrl. Forniscono loro gli espedienti formali per poi essere riempiti dei contenuti del nuovo movimento para-grunge. Due chitarriste, una cantante, due uomini alla sezione ritmica. Sembra un gioco – già l'età del gruppo è improponibile: non minorenni ma ultraventenni. Eppure proprio dall'esperienza, dalla maturità, dalla consapevolezza di operare fuori dal tempo e solo per l'ideale, deriva la forza, la fantasia, la qualità di un'opera irripetibile che si colloca tra gli Avengers e le Babes in Toyland ad una velocità alla Ramones e Bad Religion. Fra pezzi da un minuto e mezzo si distinguono *Road Kill* e *Love Honor & Obey*, che denotano una profonda conoscenza del rock, che sono fantasiosi, per nulla piatti pur senza perdere in compattezza. Si tratta di variazioni, talora impercettibili, quasi sempre sofisticate, sullo stesso tema e alla stessa velocità, assai sostenuta ma priva di una violenza che non avrebbe permesso un tono fondamentale da hardcore narrativo.

Nel contesto dell'hardcore-revival californiano promosso dai Bad Religion e dalla loro Epitaph, anche se propriamente non facenti parte nemmeno di questo, si collocano i NOFX e gli Offspring.

I **NOFX**, del bassista e cantante Fat Mike e del chitarrista Eric Melvin, fanno cronologicamente parte dei gruppi hardcore

revival di fine anni Ottanta, anche se il loro crudo stile degli inizi pare una stonatura nel melodico contesto californiano. Sotto l'egida dei Bad Religion faranno, con gli Offspring ed i Rancid, la fortuna economica dell'Epitaph. Esordirono nel 1988 con il concitato "Liberal Animation", sostenuto soprattutto dall'urlo animalesco del leader. Nessun brano è memorabile ma la tensione non cala mai e la scarsità di cose da dire è compensata per un verso da un ritmo vertiginoso e per un altro dalle evoluzioni di Melvin, che rasentano lo speed-metal. Onnipresente il modello dei primi D.R.I. "S&M Airlines", dell'anno dopo, è relativamente più melodico e smussato; pur mantenendosi a ritmi da capogiro registra le prime avvisaglie di quelle che saranno le future coordinate seguite dal gruppo: lo ska ed il reggae. "Ribbed", nel 1991, oggi eletto dal pubblico a classico, prosegue sulla medesima linea, accentuando ulteriormente la melodicità, la pochezza di contenuti da comunicare ed il divertimento fine a se stesso. Nel 1993 è la volta di "White Trash, Two Heebs & A Bean", con le sue robuste iniezioni di jazz, ska ed espedienti vari per lo più pretestuosi. I NOFX si rivelano dei professionisti senza scrupoli che col tempo otterranno il raggiungimento dei loro scopi: la celebrità planetaria e cioè il benessere economico. I NOFX sono tra i soli quattro o cinque gruppi hardcore riusciti in questo, forse anche perché, alla fin fine, non sono un gruppo hardcore. "Punk In Drublic" nel 1994 arricchì così le casse dell'Epitaph; in un anno che per quest'etichetta valse come aver vinto la lotteria nazionale: fece uscire difatti anche "Smash" degli Offspring e "Let's Go" dei Rancid; in pratica, specie il primo, bestseller popolari. "Heavy Petting Zoo" nel 1996 è sempre meno musica, sempre meno hardcore e sempre più spettacolo, cabaret, music hall, oltretutto col vizio della ballad. "So Long & Thanks for All the Shoes" nel 1997, con *It's My Job to Keep Punk Rock Elite*, sembra voler recuperare la dignità perduta, e nonostante il dispiego dell'ormai solita strumentazione di tromba, trombone, tuba, tambourine eccetera, il solito ska ed il solito reggae, riporta almeno in parte ai primi album. "Pump Up The Valuum" nel 2000 è invece ancora un mezzo passo indietro, dispensando comunque sempre un grande mestiere sia in fase di

composizione che di esecuzione di brani ormai prossimi alla produzione in serie e che fanno dell'imprevedibilità la loro prevedibilità. Mentre il maggior difetto dei NOFX è stato sin qui l'eccessiva autoindulgenza e inclinazione allo spasso gratuito, quello di "The War on Errorism", del 2003, uno dei tanti concept contro la politica estera di Bush, è di proclamarsi serio e impegnato avendone scarsamente il diritto.

Formati nel 1985, in pieno medioevo hardcore, gli **Offspring** ce la fecero a resistere sino alla nuova e potente ondata che nel 1989 riuscirono a cavalcare pubblicando il loro omonimo album d'esordio. Lavoro piatto, insipido e mal suonato, ottiene due punti a suo favore nella voce rauca e teatrale di Dexter Holland e soprattutto nel rispetto integerrimo dei dettami del genere, ponendosi anzi in modo reazionario nei confronti del melodismo ipercinetico allora dominante di derivazione Bad Religion, e piuttosto incorporando inflessioni metal. Nel corso degli anni Novanta e Duemila gli Offspring saranno tra i pochissimi gruppi hardcore ad entrare nelle classifiche di vendita che finiranno per dominare compromettendosi con la musica di consumo.

Venendo finalmente all'hardcore-revival vero e proprio, ci occupiamo di quelli che probabilmente sono i suoi massimi esponenti a Los Angeles: i Down By Law e i Pennywise.

I **Down By Law** rappresentarono nel 1991, con l'omonimo album d'esordio, il miglior frutto della lunga attività del chitarrista e cantante Dave Smalley, ex Dag Nasty ed All, per l'occasione assistito dalla produzione di Brett Gurewitz. L'album è compatto e formalmente ineccepibile e si inserisce nel filone dell'allora imperante scuola Bad Religion, facendolo però in un modo ancor più melodico dei coevi Pennywise, memore in definitiva dell'operato dei Descendents. Quello proposto è, parafrasando un titolo dell'album, surf hardcore, tutto sommato gioviale e spensierato e creato apposta quale colonna sonora per scorribande adolescenziali a lieto fine. Il manierismo e l'affettazione non ne compromettono l'elevato tasso di fruibilità, nel quale soltanto, del resto, trova il proprio senso d'essere. Forte dei consensi trovati tra il suo pubblico di ragazzini, Smalley continuerà con il progetto Down By Law, arrivando, sino ad oggi, a presentare una decina di album.

I **Pennywise** sono un gruppo clone dei Bad Religion massicciamente appoggiato dall'Epitaph. Tuttavia il loro esordio omonimo del 1991 va considerato un classico dell'hardcore melodico e ipercinetico losangeliano, poiché, grazie alle doti esecutive del quartetto, raggiunge quell'amalgamata perfezione formale propria solo a "No Control". Con quest'opera troviamo oggettivata la quintessenza hardcore: testi filantropici tra privato e politica, canto adolescenziale, ritmiche squadrate ed esasperate. Dei quattordici, freschissimi brani, tutti vicendevolmente basati l'uno sulla variazione dell'altro, si fa ricordare *Bro Hymn*, corale ed epico canto dedicato a tre giovani amici tragicamente scomparsi che dovrebbe essere funebre ma che si tramuta in inno alla vita. È grazie a esempi come questo che l'hardcore si oppone al mito della gioventù bruciata e si schiera dalla parte della ragione, dell'etica non ipocrita e del sì alla vita umanamente vissuta, rinfacciando al rock n' roll degli anni Cinquanta e al rock che lo ha seguito tutta la superficialità e inconsistenza che spetta loro. Forti di una consistente cerchia di ammiratori, i Pennywise hanno proseguito la loro carriera, raggiungendo nel 2003 il ragguardevole traguardo del settimo album ufficiale.

Post-hardcore

In virtù della nostra ristretta definizione del termine hardcore, ci troviamo a considerare nel post-hardcore un numero di gruppi maggiore di quello rappresentato dai gruppi hardcore. Ma questo non dipende dalle nostre categorie: dipende dalla realtà; da una realtà dove tuttosommato in pochi sono in grado o in vena di fare hardcore ortodosso e in molti (i più) variano sul tema in modo da abbandonare lo stile di partenza per approdare inevitabilmente al post-hardcore. Lo stesso potrebbe dirsi del rock in generale. La maggior parte dei gruppi cosiddetti rock non fanno musica rock per come siamo venuti definendola ma piuttosto e propriamente parlando musica leggera.

Vista la grande varietà delle forme post-hardcore non è sempre possibile parlare di filoni o di tendenze ma perlopiù dobbiamo dedicarci al singolo caso; quasi che ogni gruppo faccia storia a

sé ed anzi si sia costituito come un gruppo, e quindi abbia una propria identità, grazie appunto al fare storia sé.

Fra proto-hardcore, hardcore e post-hardcore, i **Flesh Eaters** di Chris Dejadins si presentarono con l'omonimo, deragliante e raffazzonato ep del 1978, che rimane il loro capolavoro. I quattro brani dell'opera, suonati e soprattutto registrati in modo quasi amatoriale ma cantati con la varietà di ogni registro possibile, sono uno più originale e stravagante dell'altro. Vista l'epoca, i Clash da una parte e i Dead Kennedys dall'altra vengono inevitabilmente anticipati, anziché seguiti. *Disintegration Nation* è un sabba dal refrain irresistibile che indica in una misurata idiozia e in un fondo di desolazione i segni particolari dei Flesh Eaters, i quali primeggiano proprio sul terreno dove troppi epigoni hanno fallito perché privi della giusta ispirazione e capacità. *Agony Shorthand*, più lineare, specula su una melodia ubriaca ostentando un ritmo da fanfara; *Twisted Road* concentra in un minuto giri di chitarra rockabilly d'alta classe, crescendo corali tutta emozione e un siparietto a mo' di intervallo; *Radio Dies Screaming* riesce nel miracolo di non cedere minimamente in qualità e ispirazione; fagocita blues ed epica e procede macinando storie e sentimenti in un girotondo urlato e contemplato che reitera un ennesimo, memorabile motivetto. Pochi possono vantare un esordio come quello dei Flesh Eaters, e non solo in campo hardcore. Capaci anche del giusto distacco, essi si fecero carico di tutta la tradizione americana, che presero in dosi omeopatiche per uno scandaglio a ritmo d'hardcore arguto ma mai fine a se stesso. Se ne ricorderanno i Feederz. Il primo album, "No Questions Asked", nel 1980, pur non deludendo, lima il suono, lontano dall'ammaliante farfugliare di due anni prima. Ogni brano, costruito come una canzonatura o uno scioglilingua, è ben articolato; trionfano velocità e varietà; i pretesti per destare l'attenzione ci sono tutti, quello che manca è forse qualcosa che non sia un pretesto. Ad ogni modo siamo ad alti livelli, e non solo rispetto al rock hardcore. Dejadins è una sorta di sciamano che evoca surreali atmosfere horror ambientandole tutte nel mondo quotidiano senza nessun aldilà o elevazione trascendentale. Notevole infine il suo talento melodico che

emerge sempre dal tribalismo dissonante di brani saturi di hardcore quanto della musica americana più tradizionale fatta di country, blues e rock n' roll. *Suicide Saddle* è il vertice del versante più serio, *Cry Baby Killer* - un reggae-punk alla Clash ma con più espressione - di quello demenziale. Ma le due componenti sono continuamente fuse, in una seria demenzialità o in una demente serietà e sublimano con empatia crescente nella frenetica *Ten Inch Razor*. *Diminoes* è tipica: strofa veloce e hardcore, ritornello genuflesso e melodico. In *Crazy Boy* emergono tutte le fonti tradizionali dei Flesh Eaters, con una sezione ritmica frastornante e impietosa, tra rock n' roll e retrogusto dark. *The Child Comes First* dimezza i tempi in un putrefatto hardcore tra luna-park e cimitero. *Home of the Brave* rende la ricetta ancor più lancinante e vertiginosa. Da apprezzare soprattutto la capacità di passare nel giro di pochi secondi ad atmosfere diverse, innestando melodie, assoli o deliqui laddove non ci si aspetterebbero: *Police Gun Jitters* è tutto questo, sino a sfociare in un ipnotico scioglilingua. *No Question Asked* raggiunge a ritmo frastagliante l'epico, anche se cantato con una sorta di rigurgito, come se il mondo si infrangesse continuamente. *Sleeping Sickness* suona come dei Ramones in lacrime; *Jesus Don't Come Through the Cotton* è il suo corrispettivo pubblico a ritmo di mitraglia. Dejardins è fondamentalmente un cantautore dark e i Flesh Eaters sono solo un pretesto per la sua espressione. "A Minute To Pray A Second To Die", nel 1981, con al basso John Doe degli X, è totalmente post-hardcore; otto brani d'atmosfera e flagellazione, intensi e ricercati per un gotico tutt'altro che dozzinale e reso raffinato dall'uso ampio ma appropriato del sax, come in *Satans' Stomp*. L'album, da riscoprire, è il vertice della seconda maniera dei Flesh Eaters. I due lavori successivi, "Forever Came Today" (1982) e soprattutto "A Hard Road To Follow" (1983) propongono un suono più potente; dalla velocità hardcore si passa alla lentezza di un morboso pop-metal perduto nel deliquio e ricco di numeri floridi e interessanti, tutti urlati in modo espressionistico; un esempio, *Buried Treasure*. Il risultato è, per dirla una, assai più avvincente di quello coevo, e parimenti tra sesso e mummia, degli inglesi Cure. Nel corso

degli anni Ottanta DeJardins farà uscire tre album a nome Divine Horseman. Quindi verranno riformati i Flesh Eaters, per ben altri cinque album l'ultimo dei quali è del 2004.

Qualche connessione può trovarsi tra Flesh Eaters e Dickies. I **Dickies** costituirono il maggiore e alla fine più serio esempio di rock demenziale capace di sfruttare ritmiche hardcore. Proponevano brani concisi, veloci e chiassosi che - in linea di principio in modo non troppo diverso dai Ramones - partendo dal rock n'roll, dai vocal-group degli anni Quaranta e Cinquanta, dal mersey-beat e passando per cabaret e music-hall, imbastivano scenari kitsch tra telenovele e cartoni animati, con i quali offrire un'interpretazione deformata e perversa di una società che a forza di deformità e perversioni non può che andare a rotoli. Come accade sempre con i gruppi demenziali, la parodia dei Dickies era onnivora e, a partire dalla musica commerciale, dalle soap-opera e da tutte le ipocrisie di un mondo di celluloidi, coinvolgeva tanto il punk che il metal che le stesse generazioni dei giovani, per così lasciare con un amaro retrogusto di pessimismo, spossatezza e disillusione. Il loro classico è il rabbioso "The Incredible Shrinking" del 1979, seguito da "Dawn", dello stesso anno, e da "Stukas Over Disneyland", del 1983. I Dickies, che nel frattempo avevano suggestionato i gruppi più disparati, dai Fastbacks in giù, si riformarono nel 1988.

Diverso dai precedenti ma con ancora decisi elementi di truce umorismo è il caso degli Urinals. Gli **Urinals** erano tre studenti universitari coinquilini. John Talley-Jones (basso e voce) fu il capo della loro avventura. Con una batteria (tre tamburi, due piatti, una gran cassa) e il resto della strumentazione ridotti ai minimi termini, i tre riuscirono a fare di questa in parte cercata necessità una trovata virtù. Si tratta di un suono amatoriale, a tratti inintelligibile, minimale, miniaturizzato ma sempre retto da quell'intelligenza che non fa mai calare la partecipazione dell'ascoltatore. Gli Urinals in tre anni, dal 1978 al 1980, con la loro new-wave entrarono di diritto nella storia del rock perché proposero espedienti e contenuti una decade prima che venissero cristallizzati e riconosciuti. Furono l'espressione dell'interiorità sensibile e angosciata, del pianto dell'adolescente

metropolitano; e lo furono attraverso forme fatte di ritmi veloci, cacofonie, melodie urlate e genuflesse. Gli Urinals sono i capostipiti di espressioni indie proprie di fine anni Ottanta, ma divenute moda e apprezzate solo oggi che possono considerarsi vicine al cosiddetto “post-rock”: il “lo-fi” e lo “shoegaze”. Queste forme, cerebrali perché minimalistiche, mostruose perché troppo gracili, hanno trovato numerose culle anche e soprattutto fuori dagli Stati Uniti. Se i giochi possono dirsi conclusi nella Scozia dei Jesus and Mary Chain prima (1985) e nell’Irlanda dei My Bloody Valentine poi (1991), in anni più recenti è stato portato avanti il discorso di queste terre periferiche, dimenticate dal mondo del rock e fuori dal tempo, da giovani autori che, nei casi migliori, hanno avuto il buon gusto o l’onestà di servirsi dell’elettronica. Il riferimento è al dream-pop elettronico islandese (Sigur Ros, Mum) come al synth-pop di San Diego (Xiu Xiu). Gli Urinals propongono brani lunghi uno, due minuti, dove, tra l’esempio inglese degli Wire e quello americano dei Minutemen, ha luogo una terza via percorsa da un amaro, umoristico, mai volgare sentimento che sarà poi quello della new-wave più larga e popolare: quella inglese che, divisa tra synth-pop e post-punk, giungerà sino all’Italia dei Diaframma. Abbiamo un rock-garage base alla Kinks il quale (tramite Byrds) esprime però tenui, rassegnati, scuri e adolescenziali stati d’animo. Il capolavoro del primo omonimo ep, pubblicato nel 1979, è *Hologram*, che potrebbe impreziosire il coevo “Unknow Pleasure” dei Joy Division. *Hologram* fonde Byrds (il jingle-jangle della chitarra) e la new-wave inglese (dai Byrds giustappunto propiziata): dieci anni prima degli shoegaze siamo di fronte ad un brano minimalistico, onirico e disumano, di un disumano fatto da un bambino. Nel secondo ep, risalente sempre al ’79 e intitolato “Another Ep”, fanno scuola *Black Hole* - miniatura alla Byrds, e così cantata, che in un minuto tiene il cuore con un epos gracile e splendido, paragonabile a Nico: giallo e nero danno uno strano grigio quale colore di questa musica – e *I’m Bug* - blues mostruoso e dissanguato, capace di fondare quello che sarà il sound di Albini e dei suoi Big Black e Rapeman. Del 1980 è il singolo *Sex/Go Away Girl: Sex* annuncia Big Black, Pussy Galore e Jon

Spencer: ripartendo dai Jefferson Airplain della Slick più tesa, si ha un epico e disperato garage-blues, perverso perché suicida; *Go Away Girl* invece spiana la strada ai Meat Puppets: due fraseggi liquidi e poi un feroce e roboante hardcore. Degli altri brani del repertorio Urinals, una trentina, dal 1997 raccolti nella compilation “Negative Capability”, vanno ricordati almeno *Scholastic Aptitude*, con il fatalismo raccolto in una corsa concitata e ostacolata da spregiudicati intermezzi noise (quella spregiudicatezza sempre mancata, ad esempio, ai Cure, e talora fine a se stessa, ad esempio, in Zappa) e *I Hate*, informe e desolato noise con costole di squillanti riff sbranati da urla e ringhii. *Salmonella* è invece, a forza di suoni sgradevoli e sgolamento, tra i primi esempi grunge ante litteram – tanto che potrebbe considerarsi un live dei Nirvana. A sé infine *Presence of Mind*. È come la versione estroversa dell’introversione di *Hologram*: a fine anni Settanta insegna il rock a tutti i posteri: garage-rock rumoroso e potente come i primi Kinks (vedasi il riff maniacale della chitarra), incedere oscuro alla Joy Division, lancinanti dissonanze Velvet Underground. La voce urla nera, infantile e disperata. La sezione ritmica è esasperante come in *Hate the Police* dei Dicks, brano con il quale si condivide il raro stato del rock più pieno (né troppo forte né troppo piano), oltre che l’ispirazione di un fascinioso cancro tutto interiore. In questi due minuti ci sono di già i Sonic Youth e con questi il suono di gran parte degli anni Ottanta. Il brano dovrebbe entrare - come extra, beninteso - tra i grandi classici sconosciuti: *So Cold* dei Rocket From The Tombs, *Never Tell* dei Violent Femmes, *Budd* dei Rapeman, *If It Kills You* dei Drive Like Jehu.

Ancora con un tono del tutto peculiare e ancora con un’indole umoristica, i Fear. Estremi nei contenuti, misantropi, e nei modi, teppistici, i **Fear** di Lee Ving, attivi sin dal 1978, vanno annoverati tra i maggiori gruppi della loro epoca grazie al classico “The Record”, pubblicato nel 1982. Forti di una tecnica non comune, una fantasia spregiudicata e una vasta conoscenza della storia della musica rock, cui aggiungevano urgenti tematiche – di degrado insofferenza oltranzismo maleducazione - da esprimere, i Fear crearono un proprio e multicolore sound: la sezione ritmica rievoca l’oscillare del metronomo, le chitarre

sono calligrafiche, e su tutto si erige il canto di Ving, espressionistico melodrammatico osceno epidermico. A partire dai Faith No More, e passando per i Red Hot Chili Peppers, tanto per restare ai nomi più noti, non si contano gli allievi dei Fear. Il capolavoro melodico e catartico di “The Record” è *Foreign Policy*, che dispiega sconforto e rivalsa. Seguono la cinica *I Love Livin’ In The City*, spaccato di vita metropolitana intriso d’amarezza e disincanto; l’anti-romantica *I Don’t Care About You (Fuck You)*; la strabocchevole e putrida *Let’s Have a War*, grande saggio tecnico-compositivo; la trasognata, a tratti elegiaca, *Camarillo*; la torbida feticistica iper-realista *Fresh Flesh*, sorta di vocabolario dell’abiezione suburbana. I Fear, anche quando andavano letti antifrasticamente, sono stati troppo spesso scambiati per irresponsabili e immorali: in realtà svolsero, e con estrema consapevolezza, un intelligente ruolo di critica sociale. “More Beer” del 1985, sebbene spregiudicato, senza compromessi, capace di influenzare notevolmente gruppi come i Naked Raygun e superiore a tantissime altre pubblicazioni, non solo post-hardcore, pecca in maniera un po’ troppo compiaciuta di auto-indulgenza. La novità principale, oltre a pezzi sempre più senza capo né coda ed al canto di Ving sempre più senza limiti, è l’evidenza in cui sono messi gli sguaiaati riff della chitarra. Senza discostarsi di un passo dai loro precetti, ma anzi incalzando sempre più il ritmo, i Fear pubblicano un decennio dopo, nel 1995, “Have Another Beer With Fear” e nel 2000 “American Beer”, sbaragliando la concorrenza di contemporanei che tuttavia riserbano al gruppo solo la loro disattenzione.

Assai più prossimi al punk inglese rispetto alle formazioni che abbiamo trattato sinora e con un repertorio più romanticizzante, gli **Agent Orange** di Mike Palm esordirono nel 1981 con il classico “Living in Darkness”. Album roccioso ma non devastante che sposava una solida conoscenza della musica rock con una smalzata contiguità con la cultura punk, cenni di riff metal e attitudini ora svagate da surf music e ora claustrofobiche da dark. Senza la capacità di scrivere canzoni memorabili come quelle degli Wipers o sperimentali come quelle dei Mission of Burma, gli Agent Orange consegnarono comunque un pugno di

pezzi chiassosi, diretti e non scontati come *Bloodstains*, *Everything Turns Grey* e *The Last Goodbye*. Anche se forse privi di una vera sostanza al di là della pur invitante forma, questi brani contribuirono non poco a creare le atmosfere di un'epoca alla quale dovettero sembrare inoltre assai più efferati ed estremi di quanto possano risultare oggi. Il manierismo cede il passo forse solo nell'accorata *A Cry For Help In a World Gone Mad*, amara confessione col cuore in mano dall'incedere indefesso smorzato solo dal sentimentale ritornello. Cinque anni dopo, nel 1986, "This Is the Voice", ripropone, assai raffreddata e sintetizzata dal melodico power-rock di *Fire In the Rain*, una formula simile, pensata però per adolescenti che ormai sono cresciuti e debbono convivere con quella strada che li condurrà inesorabilmente alla mezza età. C'è inoltre forse un intento di entrare a far parte di quel filone indie che in qualche misura gli Agent Orange promossero e che si esplica in un livello formalmente definibile come a metà strada tra i Meat Puppets ed il grunge. L'album, che fa forza attorno alle tirate elegie di *So Strange* e *It's In Your Head*, nonostante sia inferiore al precedente e abbia qualche autoindulgenza di troppo, è curato e trova il suo senso in uno stato di depressione malinconica e trasognata.

Agli Agent Orange, per la loro matrice puramente rock, sono avvicinabili i giovanissimi **Red Kross**. Nel 1981 "Born Innocent" fu, parallelamente a quanto stavano facendo i Replacements con "Sorry Ma", uno spavaldo esempio di coniugazione di ritmiche e afflato hardcore con il rock ed il blues tradizionali. Ne venne fuori un lavoro crudo e proferito tutto d'un fiato, che per metà andava controcorrente rispetto alla new-wave perché, come da tradizione rock n'roll, voleva essere anche una forma di divertimento, e per metà faceva emergere, della versione hardcore di questa, connotati inequivocabili quali la violenza sonora e la salita al potere comunicativo di ragazzini. *Notes and Chords Mean Nothing to Me*, *Look on Up at the Bottom* e *Tatum O'Tot and the Fried Vegetables* sono potenti scariche di energia allo stato grezzo, esaltanti come una droga ma sempre con un retrogusto amaro e disilluso, che tanto, oltre

all'accoppiata hardcore/rock tradizionale, insegneranno al futuro grunge.

Erano ancor più puristi del rock n' roll i **Joneses** Jeff Drake – con *Pill Box* sulle pillole anticoncezionali, con il testamento *Criminals*, con *Fix Me*, con l'anche troppo ostentato revival di *White and Pretty*: pezzi d'inizio anni Ottanta raccolti sull'antologia postuma “Criminal History” (2000). Nonostante andassero in giro con le magliette dei Ramones, i Joneses lo facevano solo per moda; in qualunque epoca fossero vissuti avrebbero fatto rock n' roll, per il quale la chitarra di Drake è nata: anche se non la voce, fioca e scarsamente dotata come è tipico del punk. Drake da Hank Williams, Chuck Berry, Eddie Cochran e Johnny Thunders prendeva, un po' come Jeff Dahl, più che la musica lo stile di vita fatto di sesso, droga e disimpegno; era un piccolo macho e guitar-hero. Sebbene a differenza dei Cramps i Joneses – il cui motto in pieno stile hardcore era “No studio, no budget, no promozione, no distribuzione” - fossero fine a se stessi (ma forse proprio per questo) ebbero a costituire un modello per i rocker del futuro: Guns n' Roses per primi.

Sulla medesima linea dei Joneses ma con più convinzione e intelligenza si pongono i **Powertrip** dell'ex Angry Samonans Jeff Dahl, che con il classico album del 1983 “When We Cut, We Bleed” dettero un saggio di scalmanato rock n' roll sulle orme di Motorhead e Motley Crue: l'hardcore – esplicitamente presente in episodi da trenta secondi - è ormai solo un pretesto per rendere ancor più radicale gli eccessi di vita e musica tipici del rock n' roll. Dahl è un rocker vecchio stampo e parla di nichilismo e alienazione solo perché questo è il linguaggio della sua epoca: a lui interessa semplicemente ubriacarsi, drogarsi e far sesso; e accompagnare il tutto con un rock n' roll pieno di sfumature hardcore e thrash metal che se è stereotipato è anche sincero e pienamente riuscito.

Una roccaforte di ben altro spessore rispetto a Joneses e Powertrip e capace di avere un peso nell'hardcore californiano paragonabile a quello di Descendents ed Adolescents furono i True Sound Of Liberty. I **T.S.O.L.** del chitarrista Ron Emory, erano presenti nei circuiti hardcore sin dal 1978. Nel 1981 con

l'album "Dance With Me" sposarono ritmiche e cantato hardcore con le atmosfere morbose e depresse del gotico o dark inglese, rilasciando un classico del genere. L'album, ben articolato, anche se un po' acerbo, può ancora considerarsi come hardcore e essere posto accanto a quello coevo degli Adolescents, specie considerando un'epoca alla quale doveva apparire comunque come estremo ed evidenziando i suoi episodi più ispirati come *Die For Me*. Il successivo "Beneath The Shadows" del 1982 è invece totalmente post-hardcore e propone un finanche eccessivo uso di tastiere in brani sinfonici e d'atmosfera nella maggior parte dei casi riusciti, anche grazie ad un egregio lavoro di produzione. È innanzitutto da elogiare la versatilità del gruppo che cesella storie acquarellate di contemplazione esistenziale nemmeno troppo frustrata o depressa, scivolando anzi talvolta nel retorico a forza di voler trovare per forza un valore nella vita in quanto tale. L'intima *Forever Old*, lo spavaldo blues di *She'll Be Saying*, il patetismo di *Beneath the Shadows* forniscono le coordinate di questo lavoro. "Change Today?" nel 1984, soprattutto in virtù del mestiere del nuovo cantante Joe Wood, potenzia e velocizza assai il suono dei T.S.O.L., che adesso dispensano pesanti e rumorose scariche non immemori di certo soul come di certo metal ma soprattutto capaci di essere evocative e urlate allo stesso tempo, prive di fronzoli e piene zeppe di urgenza comunicativa. L'album, estroverso e smaliziato, è un terzo, radicale cambiamento di un gruppo che ancora una volta coglie pienamente nel segno, dando anzi la sua opera meno invecchiata dal tempo. Sulla stessa linea, "Revenge" nel 1986 è inferiore e più autoindulgente ma sempre meritevole d'attenzione e ben confezionato. Su un altro pianeta rispetto all'hardcore degli esordi, "Hit And Run" nel 1987 gioca un po' troppo con il cotonato hard-rock da classifica allora di moda, senza nondimeno mancare di sciorinare una grande esperienza e classe che può permettersi di spaziare dagli AC/DC ai Rolling Stones. Nel 1990 l'ultimo membro originale del complesso, il bassista Mike Roche, dette alle stampe assieme a Joe Wood, "Strange Love", bieco tentativo commerciale sulla falsariga del precedente.

Ai T.S.O.L. non possiamo fare il torto di non avvicinare Rikk Agnew, che fin dai tempi degli Adolescents era un loro fervido ammiratore. Sciolti gli Adolescents, **Rikk Agnew** passò al post-hardcore e vi resterà per sempre. Prima di Christian Death, D.I. ed altre collaborazioni, darà, nel 1982, una strana e riuscitissima opera, "All By Myself", dove si inventa una sorta di nuovo genere, il cantautorato hardcore. Il titolo, oltre che nella ideologia hardcore, trova ragione nel fatto che effettivamente l'autore qui suona tutti gli strumenti e compone tutti i brani da solo. L'ispirazione c'è e frutta la dichiarazione d'intenti *O.C. Life*, l'epica *10*, la prodigiosa *Your 2 Late*, il pop-core di *Falling Out*, la serpentina di *Surfside*; preghiere apocriefe che scorrono melodiche, veloci e laceranti come una gioventù che costretta a bruciare si dà fuoco da sé stessa per togliere ai genocidi un'ultima soddisfazione. Protagonista malcelato è la chitarra, che si inventa riff su riff, spesso memorabili. Chiude, la suite *Section 8*, sorta di summa di musica totale, formata da più brani e stili ma non slegata come una cattiva tragedia e sempre dedita all'espressione del più immarcescibile gruppo esistenziale.

Per una certa similarità coi T.S.O.L. e per la presenza saltuaria di Agnew inseriamo qui anche i D.I. di Casey Royer e dei fratelli Agnew (Rikk e Alfie). Nel 1985, con l'album "Ancient Artifacts", i **D.I.** imbastiscono la colonna sonora per i rituali tutti interiori di una depressione giovanile capace di trovare fonte di fascino in stati mentali neri e tenebrosi ormai lontani dall'esibizionismo del dark di inizio decade. Senza infine l'equivocità di satanismi vari ed eventuali, ma concludendo il discorso in una disincantata riflessione su una vita vissuta da atei. In maniera anche troppo atea perché la vita possa pascersi di un significato o scopo; da qui la funzione diremo di compagnia e sostegno o passatempo, intendendo questo come mantenimento in vita, della musica. Siamo, con i D.I., in quel postumo ove, abbassate tutte le bandiere hardcore e non innalzatene altre, non si può che chiudersi in se stessi, annullando con i contenuti hardcore i contenuti dark e con le forme dark le forme hardcore. Ne derivano brani veloci ma non potenti, ossessivi ma oramai innocui, dilatati nell'evocazione e non concisi nel messaggio né dediti al proselitismo.

All'estroversione si sostituisce l'introversione, al fare il ricordare. Da una riconoscibile radice comune si diparte infine anche una certa varietà sempre con un occhio di riguardo per la melodia: dai ritualismi ancestrali di *Purgatory II*, alla quasi solarità di *Stand Up*, per concludere con *Spiritual*, dove si rivisitano e anatomizzano tanti suoni hardcore, con esperienza e creatività. "Horse Bites Dog Cries", dello stesso anno, acquista in potenza e velocità mettendo in secondo piano la ricerca programmatica di ambientazioni mefistofeliche. Ne viene fuori un suono, se non sempre convincente, tuttosommato peculiare e capace di creare una fantasiosa mitologia del quotidiano o dell'adolescenza. L'orecchiabile *Pervert Nurse* e la sperimentale *Youth in Asia*, gli episodi che vanno oltre l'aurea mediocrità d'insieme. "Team Goon", del 1986, continua tra l'orrorifico e lo scansonato, l'arte e il dilettantismo, in un incessante tira e molla tra il ricreare nel post-hardcore le artificiali gesta dei Manowar e il buttarsi a capo fitto nella realtà politico-sociale. Notabili la foga di *Uncontrollable Urge* e l'amarezza di *Reagan Der Fuhrer*. "What Good Is Grief to a God?" nel 1988 prosegue, senza più però i fratelli Agnew alle chitarre, una carriera sorretta più che altro dalla costanza e quantità; l'alone di polvere che era stato presente nelle cose più riuscite del gruppo sta adesso commutandosi in uno stato obsoleto. Gli sperimentatismi ritmici e sinfonici di *Girl Scout Camp*, la fuga a scavezzacollo di *She's Oscene* e l'esplosione di *They Lie, You Die* tengono a galla un lavoro che se non altro non cede né, per un verso, alle ballate né, per un altro, all'heavy-metal, mantenendosi fedele a quella insistente estetica della mediocrità e petulanza voluta da Royer. Nel 1990 "Tragedy Again", dimostrando che ai D.I. del tempo e della musica degli altri non importi nulla, è esattamente nelle stesse sonorità di "Ancient Artifacts"; avvantaggiandosi però di produzioni e registrazioni migliori finisce per apparire più robusto e compatto. La tiratissima *Backseat Driver*, bissata dall'esagitata *Love To Me Is Sin*, gli episodi sopra la media. "State of Shock" nel 1994 e "Caseyology" nel 2002 chiudono indegnamente una carriera sostenuta dalla quasi sempre ispirata voce di Royer che però troppo di rado è riuscita ad avere qualcosa di veramente pregevole da cantare.

Trattiamo ora assieme le due formazioni di punta del cosiddetto gothic rock californiano, quello stile che si occupava di horror, streghe e mondi paranormali come metafora del reale: i Christian Death e i 45 Grave.

I **Christian Death** furono il gruppo più estremo del gothic rock, stile imparentato col dark inglese e, come questo consisteva in una forma di post-punk, consistente in una tematizzazione dell'hardcore in chiave horror. Se necrofilia, vampirismo, sonnambulismo, demonismo, superstizione sono le tematiche standard di un genere che ha una tradizione tanto nel cinema che nella narrativa, i Christian Death vi aggiunsero una componente esistenzialistica, dovuta al cancro interiore, al nichilismo suicida di Rozz Williams (1964-1998). "Only Theatre Of Pain" (1982) è il classico della formazione e per provarne la sua attinenza con l'hardcore basti pensare che vi suonava la chitarra Rikk Agnew. Un diciottenne Williams innalza scorate preghiere al male, con un tono di voce lamentoso e deformato che insegnerà a tanti, da Marilyn Manson in giù. La base musicale è estremamente depressa e claustrofobica: sarà da modello per buona parte del suono anni Ottanta ovvero della cosiddetta new-wave al di fuori di Stati Uniti e Inghilterra. Non mancano tuttavia accelerazioni ritmiche e distorsioni chitarristiche. Tanto che le migliori risultano proprio le partiture meno atmosferiche, meno a tema e più umane: la morbosa *Prayer*, la ballabile *Romeo's Distress*, la febbricitante *Spiritual Cramp* – col verso "Killing myself for the perfect honeymoon". Il capolavoro dei Christian Death è comunque la scorata e nobile *Deathwish* - dall'ep omonimo del 1983, dove si trova anche la sinfonica *Desperate Hell* - con chitarre pesanti e refrain irresistibile. Williams unendo vita randagia e personalità sciamanica, alienazione e suggestione, gioventù e morte fu, grazie inoltre alle sue doti innate, una delle figure più emblematiche della sua epoca e del suo contesto. Già il secondo album "Catastrophe Ballett" (1984) non conserva più retaggi hardcore. E "Ashes" (1985) apre il lungo periodo dei Christian Death senza Williams, cioè dei Cristian Death che non sono più tali. Williams tornerà ad un suono prossimo a quello degli esordi con gli **Shadow Project** e l'omonimo album del 1991.

Più rock 'n' roll dei maniaci Christian Death, i **45 Grave** erano un navigato quintetto capitanato dal chitarrista Paul Cutler e dalla cantante Dinah Cancer e completato dal batterista Don Bolles (ex Germs), dal bassista Rob Graves (ex Gun Club) e dall'organista Paul Roessler. Il loro unico album, "Sleep In Safety", datato 1983, fece epoca per l'inserimento del brano *Partytime* nella pellicola cult "Return Of The Living Dead". In realtà, questo è sì il brano più immediato dei 45 Grave ma anche il meno atmosferico: il ritornello è puro hard-rock di matrice Kiss. Del resto il gruppo ha uno dei sound più potenti del rock-gotico per via del fatto che vive questo con una decisa vena rock n' roll; il che provoca un effetto tanto dissacratore e autoironico quanto disperato: nemmeno il male, i morti, l'oltretomba, sarebbero valori. *Violent World* difatti è ai limiti dell'hardcore: velocità, potenza, urla. Rette da un grande lavoro di arrangiamento e produzione, le lunghe *Slice O' Life* e *Procession* danno invece la misura delle capacità evocative di un gruppo che non è mai autoindulgente e, specie nella prima, forte di un ritornello da manuale, scandisce il suono sempre in puro stile rock. Nel mezzo, tra hard-rock e gotico, i risultati più caratterizzanti: *Phantoms*, con tastiere che tintinnano come uno xilofono ed un canto rassegnato; *45 Grave*, rocciosa e ammaliante: il chitarrismo, invidiabile, e le inesauribili risorse cabarettistiche abbinate a una florida conoscenza della storia della musica rock, rendono ragione della peculiarità del suono dei 45 Grave.

Assieme trattiamo anche due malriuscite esperienze di post-hardcore elettronico: quella dei Flyboys e quella di Geza X.

I **Flyboys** – dell'omonimo ep del 1980 – sono un complesso senza nerbo che si nasconde dietro una scarna e inutile elettronica fino ad abbracciare un vieto dark-pop oltretutto incapace di melodie accattivanti. Servono comunque da testimoni di un'epoca, inaugurando il decennio degli anni Ottanta, che nelle sue manifestazioni più aberranti e commerciali fu anche questo. Del resto hardcore e pop potevano convivere in quanto entrambi rivissuti in modo new-wave. Senza contare che questa, pensandola nel 1980, rimaneva musica nuova o almeno ignota al pop tradizionale degli anni

Sessanta. Soprattutto per il ritmo sostenuto e ballabile, una batteria e una voce che oggi appaiono innocue ma che allora riuscivano a creare movimento. Non era infatti il pogo l'unico ballo dell'epoca, anzi, per la maggior parte nelle serate si ballava un misto tra l'attuale scalpito delle discoteche e l'appena passata dance anni Settanta; magari vestiti in modo carnevalesco e truccati all'inverosimile. A distanza può salvarsi solo uno strumentale – *Theme Song*, tappeto ritmicamente assai veloce e sostenuto, con distorsioni di chitarra a creare un effetto spaziale.

Il produttore **Geza X**, accreditato, fra gli altri, in singoli di Dead Kennedys, Black Flag, Weirdos, Germs, Red Kross e Avengers, nel 1982 dette un acclamato quanto deplorabile album intitolato "You Goddam Kids", che con una presuntuosa elettronica indegna persino come sigla di un cartone animato giapponese, cercava di sconvolgere la sua generazione riproponendo stilemi derivati da compositori d'avanguardia come Zappa e Beefheart e da band psichedeliche come Jefferson Airplane. Dopo varie produzioni negli anni Ottanta e Novanta, Geza X raccoglierà nel 1997 il frutto del proprio discutibile lavoro con *Bitch*, il singolo bestseller di Meredith Brooks.

In appendice a questi due ultimi casi riportiamo anche quello dei **Black Randy & The Metrosquad** che nel 1980 in "Pass the Dust, I Think I'm Bowie" dettero un valido esempio di rivisitazione surrealistica e futuristica del rock n'roll, secondo un filone allora assai in voga e pienamente new-wave: anche la new-wave del resto consisteva in una rivisitazione, a giochi finiti, del rock n'roll. Il punto è che, mentre la new-wave in generale portava avanti tale rivisitazione con seriosità, il filone al suo interno di cui ci stiamo occupando, lo faceva con sarcasmo, sprezzatura e ostentate pose da intellettuale beffardo che si compiace di irridere gli altri facendo finta di essere uno scimunito. L'opera dei Black Randy & The Metrosquad, accostabile a quella di Geza X, è post-hardcore perché dall'hardcore riprende la velocità delle ritmiche e la spossatezza della voce, anche se poi surclassa il tutto con le fughe da piano bar delle tastiere e le controllate sevizie jazzate della chitarra.

Apriamo adesso il capitolo che riguarda i Minutemen, la più importante esperienza del post-hardcore losangeliano e certo non solo. Come tutte le avanguardie, anche quella dei **Minutemen** è difficile da fruire. Sfuggente come il jazz, costipante come l'hardcore, intrisa del surrealismo fatalista proprio della new-wave. Come faranno poi i Melvins, e come avevano fatto – ad altri livelli - i Germs, i Minutemen rifondano l'uso dei tre strumenti rock – e non è un caso che queste rifondazioni abbiano spesso all'origine un gruppo strutturato come trio: un trio sono ad esempio gli Halo of Flies ed i Rapeman. Così è articolato un brano tipico dei Minutemen: durata di un minuto, ritmi jazz-core, chitarra dissonante e minimalista, canto rassegnato e apatico quasi in falsetto e scandito ai limiti del rap. Le combinazioni e le variazioni a partire da questi elementi sono poi potenzialmente infinite. Dennes Boon è il cantante e chitarrista, Mike Watt il bassista, Gorge Hurley il batterista. In 6 anni i Minutemen registreranno oltre 150 brani, che se sono in miniatura non sono meno complessi di tante suite progressive; idealmente infatti potremmo riportare simili forme musicali, sia per l'accoppiata jazz/rock che per la laboriosità strutturale, a quelle canterburyane di fine anni Sessanta ed inizio anni Settanta, prima delle quali fu quella dei Soft Machine. Lo scopo generale dell'operazione dei Minutemen è quello di fornire un gigantesco affresco della società contemporanea e, attraverso questa, della natura umana; e ciò vale sia al microlivello del singolo pezzo sia al macrolivello che ne raccoglie tutti. Si può analizzare lo specifico brano o tentare da distanza una visione d'insieme: risulterà comunque una forma barocca ottenuta con scomparti semplici o minimali; come se il complesso derivasse per legge dal semplice, il caos dall'ordine, l'intelligente dallo stupido. Il senso di inconcluso, enigmatico, sconcertante, diafano, il senso di insoddisfazione causato da una totale mancanza di catarsi e da un reiterare quasi maniacale di una pratica idealmente descrittiva sono quelli prevalenti perché specchi multipli di una verità che così è ritenuta essere. Troppo sofisticata e intellettuale sia per i circuiti hardcore che, tanto più, per quelli commerciali, la scuola dei Minutemen sarà da modello per un numero imprecisabile di

discepoli, riportabili ai due estremi costituiti da Melvins e Fugazi. Se i Melvins possono vantare il diritto di considerarsi come i maggiori allievi dei maestri, avendone colto in profondità lo spirito per poi riconvertirlo in soluzioni formali originali, i Fugazi, con la loro estetica minimalistica e barocca al contempo, risulterebbero inspiegabili senza i Minutemen che, specie in certe ritmiche, seguono sino al plagio. E se è vero che Melvins e Fugazi saranno presi a riferimento da un gran numero di complessi tanto da inaugurare veri e propri filoni musicali, tuttavia non per questo sarà in quest'ultimi avvertibile la elaborata lezione dei Minutemen. Infatti dei Melvins e dei Fugazi verranno colti per lo più gli elementi esteriori – che li dividono radicalmente - e non gli essenziali, come la discendenza dai Minutemen, che li uniscono. Bisogna poi aggiungere, da un lato, il terzo basilare gruppo che ha preso le mosse dalle architetture dei Minutemen, quello dei Pixies; e dall'altro il maggiore referente a partire dal quale i Minutemen hanno elaborato la propria opera: i Pere Ubu. Rispetto a quest'ultimi i Minutemen sono stati più importanti per il rock perché più fedeli ai suoi principi e più abili nello scavare entro i suoi limiti e nel farlo con i minimi mezzi. Per questi motivi, anzi, i Minutemen vanno considerati tra i maggiori gruppi rock di sempre. Come spesso accade per le avanguardie, diventa anche con i Minutemen più che inutile erroneo isolare composizioni migliori di altre, perché la categoria di bello e quindi quella di migliore non è applicabile ad un operato dedotto per via teorica e finalizzato ad esprimere concetti con il suono tanto degli strumenti che della voce. I brani citati saranno quindi da intendersi con funzione esemplificativa. L'esordio, l'ep "Paranoid Time" del 1980, è ancora prossimo all'hardcore, seppur già teso a far implodere il genere. Formalmente anzi costituisce una rivoluzione di tutti gli schemi rock dell'epoca e quindi riveste un'importanza storica difficilmente sopravvalutabile. Qui è infatti già redatto il manifesto dell'avanguardia dei Minutemen. Tra paludi di basso, cuspidi di chitarra e frenesie di batteria, *Fascist* è l'episodio più melodico e tenero. Dopo il singolo "Joy" del 1981, con lo spettacolo trasformista di *Black Sheep* e lo scenario thriller di *More Joy*, è

la volta, nel medesimo anno, dell'album "The Punch Line". Nel 1982 all'ep "Bean Spill", con la sinuosa *Afternoons*, il crescendo *Futurism Restated* e l'arringa equorea *Split Red*, fa seguito l'album "What Makes a Man Start Fires?", il momento più compiuto di compresenza tra hardcore, jazz e rock. Se *Bob Dylan Wrote Propaganda Songs* attacca, in pieno spirito hardcore, l'ipocrisia del celeberrimo cantante folk, il resto dell'album è un preziosissimo campionario di miniature ridondanti negli effetti e parsimoniose nei mezzi che spazia dal melodioso (*One Chapter in the Book*, *Mutiny in Jonestown*, '99), ad una sorniona aurea mediocrità (*Fake Contest*, *The Only Minority*), al sermone (*Pure Joy*), al deliquio (*Beacon Sighted Through Fog*, *Plight*), all'acidità pura (*Split Red*), all'esotismo (*The Tin Roof*); spesso nell'arco di un medesimo brano (*East Wind/Faith*, *Colors*) e comunque sempre all'insegna dell'oscuro e del pregnante (*Polarity*). In pochi potrebbero tenere il passo di tali dinamismi, tra l'altro superbamente in grado di rivisitare secondo i dettami del nuovo jazz-core – acido, tribale e nevrastenico - ogni genere o stilema della musica popolare, dal country (*The Anchor*), alla new-wave newyorkese (*Sell or Be Sold* - in *Life as a Rehearsal* pare di sentire i Television), al blues acquitrinoso (*This Road*). Del 1983 è l'ep "Buzz or Howl Under the Influence of Heat" e del 1984 la compilation "The Politics of Time", uno straordinario pot-pourri di bootleg (*Hollering*, *Suburban Dialectic*, *Contained*, *On Trial*), di juvenilia risalenti addirittura a fine anni Settanta, quando i Minutemen si chiamavano Reactionaries (*Party With Me Punker*, *Swing to the Right*, *¡Raza Si!*, *Times*, *Badges*, *Fodder*, *Spraycan Wars*), di notevoli registrazioni lasciate inedite (*Tony Gets Wasted in Pedro*, *Shit You Hear at Parties*), di inarrestabili flussi di coscienza, (*I Shook Hands*, *Maternal Rite*, *Below the Belt* – con il riff di Ufo Robot). Il tutto con una certa dedizione per la melodia (*Working Men Are Pissed*, *The Big Lounge Scene* - con la chitarra che attacca proprio come in *Smells Like Teen Spirit*). Nel 1984 esce anche il doppio "Double Nickels on the Dime", il miglior album rock dell'anno, che vorrebbe fungere, coi suoi 43 brani per 73 minuti, da testamento definitivo e colossale dell'operato dei Minutemen, ma che negli effetti lascia

l'hardcore a vantaggio di una inarrestabile e magistrale cavalcata tra i differenti generi della musica popolare – dal blues al funk al country - comunque sempre ricondotti entro un'interpretazione di grande carattere e uniformità. I Minutemen sono al massimo delle proprie capacità esecutive, che consentono loro di procedere come un combo da cocktail-lounge. Con una quadriglia country quale *Corona*, si affacciano il sopraffino acquarello alla Meat Puppets *History Lesson, Pt. 2* e la grande elegia *Spillage*, fondativa per i Pixies. *Political Song For Michael Jackson to Sing* è la satira parallela a *Bob Dylan Wrote Propaganda Songs*. Insuperabili traguardi di formalizzazione minimalistica, fondamentali per le direzioni poi seguite ad esempio dagli Slint, vengono raggiunti in versione sia strumentale (*June 16th*) sia cantata (*The Big Foist*). Nell'avvio di *One Reporter's Opinion* si vede come i Minutemen possano fare con strumenti rock quello per cui Eno e Byrne hanno bisogno dell'elettronica. *My Heart and the Real World* è una storiella tutta freschezza; *This Ain't No Picnic* una delle rare dimostrazioni di forza – in chiave quasi da soul-core ma con spunti preziosi per i Fugazi. Prodigiosa la disinvoltura della chitarra in *Nothing Indeed*. *Jesus and Tequila*, *Viet Nam*, *West Germany* declinano in multicolori modi un impegno sociale sincero perché derivativo rispetto a quello esistenziale e reso più prezioso dall'essere espresso attraverso procedimenti avanguardistici. *D.'s Car Jam/Anxious Mo-Fo* e *God Bows to Math* segnano l'elevata media qualitativa di questi brani. Solitamente la grandezza di una canzone, e di chi l'ha scritta, si trova nella canzone medesima, nella sua capacità di suscitare sentimenti profondi ad il maggior numero di persone. La grandezza dei Minutemen va ricercata invece nella loro grande abilità e intelligenza esecutiva; prima che compositori i Minutemen erano esecutori (quando di norma, nel rock, accade il contrario). Tanto che è impossibile fare cover dei Minutemen perché, a ben vedere, questi non hanno scritto canzoni ma improvvisato numeri: numeri comunque significativi come canzoni perché i contenuti vengono posti proprio nello studio e nell'impostazione che si trovano dietro e prima della loro esecuzione. Le stesse ragioni spiegano anche perché, viceversa, i

Minutemen possano fare cover valevoli come brani propri. Per ricchezza e qualità esecutiva, e a prescindere dal suo essere coinvolgente o meno (difficile, del resto, essere coinvolgenti quando si è anti-melodici), “Double Nickels on the Dime” si candida oggettivamente tra i maggiori album rock della storia. A confronto di un’opera del genere gli acclamati e tardivi interventi, almeno in linea di principio vagamente rapportabili a questo, di un Beck Hansen, mostrano tutta la loro pochezza (cfr. “Mellow Gold”, 1994). Nel 1985 escono due ep, uno di cover, “Tour Spiel”, e uno, “Project Merish, che segna un decisivo cambiamento nell’estetica dei Minutemen: 6 brani mediamente lunghi più di tre minuti, con un incedere relativamente rilassato e con l’intenzione di rendere più fruibili e semplici le proprie invenzioni. Nel 1985 viene pubblicato anche il quarto ed ultimo album dei Minutemen, “3-Way Tie for Last”, che concilia la ricerca precedente con gli approdi dell’ultimo ep. Lo scioglimento del gruppo fu causato dalla morte di Boon in un incidente automobilistico avvenuto il 22 dicembre 1985, quando Boon aveva 27 anni.

Sciolti i Minutemen, Mike Watt si allontanò sempre più dall’hardcore, varando con il cantante Ed Crawford l’ambizioso ed elegante progetto **Firehose**, teso da una parte a sfogare tutta la fantasia e la maestria al basso di Watt e dall’altra ad interpretare con un piglio non più hardcore ma rock-classic i più disparati generi della musica popolare: dal folk al funk. “Ragin’ Full On” (1986), “If’n” (1987), “Fromohio” (1989), “Flyin’ The Flannel” (1991), sono operazioni di raffinato intrattenimento, intelligentemente radiofoniche ed enormemente al di sopra della media sotto tutti i punti di vista. Contesi tra atmosfere esotiche e trasognate e un certo virtuosismo esecutivo (alla batteria c’è ancora Hurley) ma senza quasi mai cadere nell’autocompiacimento o perdere il più genuino spirito indie, risultano tutt’oggi assai godibili, capaci come sono di fare storia a sé.

Trattiamo adesso altre due delle maggiori proposte del post-hardcore losangeliano, i Social Distortion e i Vandals, diversi in tutto eccezion fatta per la loro alta qualità.

Entusiasmanti e popolari furono i **Social Distortion** di Mike Ness (nato nel '62), che sposavano tradizione e innovazione, attitudine e ideologia hardcore con espedienti hard-rock, rhythm and blues, rock n'roll e country. Nel primo album del 1983, il classico "Mommy's Little Monster", si trova il capolavoro *Moral Threat*. Il lungo brano, non plus ultra per le esibizioni dal vivo, è retto da crescendo, pause e accelerazioni; tra dissonanze e melodie, costituisce il sottofondo più appropriato per la sofferta e adolescenziale voce di Ness che riesce a rendere epica e sacra, senza alcun compiacimento, la vita sbandata e perduta della sua generazione. Cinque anni dopo, nel 1988, il gruppo ritorna, celebrando i dieci anni di attività, con il convinto "Prison Bound", all'insegna della stessa formula cui si aggiunge un piglio di epica country che attenua un po' i volumi. Va tuttavia detto che il principale sostegno di questa musica sta nella voce e nell'afflato di Ness, che da solo vale anche più di quanto canta. L'omonimo album del 1990 continua sulla linea del precedente, tra Clash e Johnny Cash, curando ulteriormente la formula e insistendo particolarmente sul lato melodico. Nel 1992 "Somewhere Between Heaven And Hell", con *Cold Feelings*, non mostra alcun segno di cedimento, ed anzi vanta un interessante inasprimento nell'approccio ai brani che fa accostare l'epos da linea d'ombra di Ness a quello di Greg Graffin dei Bad Religion. L'album, che dispensa anche tanto mestiere, pur copiando sfacciatamente i Clash in *Sometimes I Do* e avvicinandosi pericolosamente ai R.E.M. in *King of Fools*, è, con l'esordio e l'album seguente, il migliore del gruppo e insegnerà non poco, ad esempio, all'hard-rock dei Pearl Jam: insegnerà alla generazione grunge la musica tradizionale americana. Nel 1996 in "White Light White Heat White Trash" basta difatti l'attacco di *Dear Lover* per garantire sulla qualità e integrità del prodotto. Ancora tanta robustezza, forza, ispirazione, come a dire che i bei tempi non sono mai passati. Davvero in pochi possono vantarsi di essere invecchiati così bene come Ness. Chitarre taglienti, ritmi fascianti, conflazioni assicurate. Tanto che possiamo considerare gli ultimi due, notevoli album e specie il secondo, più vicini all'hardcore dei precedenti. Inutile citare luoghi particolari

perché quasi tutti sono ispirati e portatori di un senso d'essere e d'una esuberanza capaci di spazzare via tutte le band hardcore revival d'oggi. Se non contassero considerazioni di carattere storico, "White Light White Heat White Trash" andrebbe annoverato come il migliore album dei Social Distortion. Nel 2004 il gruppo ritorna con il più meditativo e calmo "Sex, Love and Rock 'n' Roll". Queste chiassose ballate sono sempre al di sopra della media, ma ormai suonare pare diventata una questione privata, per far sopravvivere il soggetto e non per comunicare significati all'ascoltatore.

Apparentemente farraginoso, priva di mordente e logorroico, la venticinquennale carriera dei **Vandals** del batterista e bassista Joe Escalante, risulta a conti fatti tra le più interessanti dell'underground americano. Esordirono nel 1982 col buon ep "Peace Thru Vandalism", frizzante hardcore da collegiali pienamente consonante con l'epoca dei Descendents. *Urban Struggle* il galoppante singolo trasmesso dalle radio delle scuole locali; *Anarchy Burger* il pezzo più urlato. Rimarrà l'unica loro opera in campo hardcore tradizionale. Fin dal primo album del 1985, "When in Rome Do as the Vandals", il suono del gruppo cambierà in una pesante e talora fine a se stessa demenzialità sulla falsariga dei Dickies, tanto che i Vandals passeranno alla storia come il gruppo di hardcore demenziale per eccellenza. Ora, parlare di hardcore demenziale è una contraddizione in termini, se non altro considerando che questa doveva essere musica con particolare riguardo verso i contenuti. Dal momento però che ciò è stato possibile andranno ricercate le cause nel fallimento degli stessi propositi hardcore coincidenti proprio col suo divenire moda e, in quanto tale, musica sfruttabile gratuitamente. Lo scopo dei Vandals sarebbe quello di fare critica sociale tramite la demenzialità ma più che altro paiono volersi solo divertire, o meglio, paiono più interessati al lato privato che a quello pubblico della persona. Tolti gli episodi più cabarettistici, la loro proposta dell'85 consiste in brani veloci e potenti persi in ritmi di grancassa, storpiati a più non posso da coretti e vilipesi dalle contorsioni della chitarra volte a stendere il tappeto per motivetti idioti quanto orecchiabili. Messe in chiaro le intenzioni va dato atto al gruppo di riuscire pienamente

nella loro realizzazione, grazie soprattutto a solide basi tecniche che emergono nelle vignette più lineari come *Airstream*, con richiami ai Dead Kennedys. L'intero album risulta ispirato e un classico per il genere; il migliore della loro fase programmaticamente demenziale. Riesce infatti a trovare anche momenti di malcelato sentimento, come nell'aria dell'epica danza semi-acustica di *Mohawk Town* o in quella più esagitata di *Big Bro Versus Johnny Sak*, con l'intento di riscrivere in modo personale la mitologia del selvaggio West. Il Bowie strozzato di *Viking Suit* e la cantata corale che mette tutto a manbassa di *Bad Birthday Bash*, lo confermano. Dopo questa memorabile prova i Vandals si sciolgono, perdendo il chitarrista Jan Nils Ackerman ed il cantante Stevo. Tornerà nel 1989 nelle mani del chitarrista Warren Fitzgerald con il particolare semi-acustico "Slippery When III", poi riedito come "The Vandals Play Really Bad Original Country Tunes", che propone una versione alla Vandals della musica e del mondo country americano. Anche questa volta la scommessa risulta vinta: *Desert Woman* riesce a farsi prendere sul serio con le sue maestose atmosfere ed *Elvis Decanter*, con il suo ritmo country inesorabile, riecheggia l'inesorabilità della morte. Come messa in atto di una terza svolta stilistica, nel 1991 è la volta di "Fear of a Punk Planet", forse l'album più conosciuto del gruppo, che, per quanto ben suonato e prodotto, è vittima proprio di quella verbosità tra hard-rock, pop e funk che vorrebbe parodiare nel tentativo di mettere in ridicolo i complessi pop-metal allora di moda. Assai migliore "Live Fast Diarrhea", nel 1995, che torna selvaggiamente all'hardcore degli esordi. La furia che riversa nell'ascoltatore *Kick Me* si mangia in un sol boccone tutte le nuove leve, in ogni occasione la chitarra è una stratosferica trivella e la sezione ritmica devastante; spontanea, articolata ed originale la scrittura dei brani: *And Now We Dance* rappresenta lo standard, *Happy Birthday* il capolavoro fatto di sinfoniche conflazioni. L'anno dopo "The Quickenig", che ripropone qualcuno di quegli intenti parodistici messi da parte nella notevole opera precedente, si mantiene sempre su standard inarrivabili per la musica mainstream e di tutto riguardo anche per quella sperimentale. Nessuno nel '91 poteva prevedere simili

risultati da parte di un gruppo continuamente dato per perso. La ricchezza della proposta dei Vandals è tale, in simili occasioni, da richiedere paginate per la sua descrizione. Sempre nel 1996 esce il concept sul Natale “Oi to the World: Christmas With the Vandals” che, se da una parte proprio per i suoi eccessi di stravaganze potrebbe finire per annoiare risultando la classica opera di troppo, dall’altra è ancora una volta un profluvio di capacità esecutive e compositive in grado di spaziare dai bisbigli acustici di *Hang Myself From the Tree*, che ruba il mestiere a tanti folksinger, sino allo strumentale ad alta tensione *Dance Of the Sugarplum Fairies*, e in modo tale da porsi non lontano dai risultati raggiunti da Zappa. Nel 1998 “Hitler Bad, Vandals Good” punta sul melodico laddove “Live Fast Diarrhea” aveva puntato sull’irruenza: c’è ancora la spericolata *I Know, Huh?*, ma nel complesso si registra un passo indietro; comunque, sia ben chiaro, siamo ancora anni luce dalla media altrui. “Look What I Almost Stepped In”, del 2000, è incredibilmente fresco e godibile. Più corposo del precedente, sventola una serie di scorribande smaliziate, aperte da *Behind the Music*, dinanzi alle quali la proposta, ad esempio dei Pearl Jam, sembra da bisnonni. È di sicuro uno dei migliori album dell’anno, e non solo, che fa ballare e riflettere con *Jackass*, che esplode e taglia con *I’m the Boss of Me*, si diverte nello scioglilingua di *Get a Room*, si eleva a padre in *Fourteen* e passa dall’ambient all’hardcore in *You’re Not the Boss of Me*. L’immotivato “Internet Dating Superstuds” del 2002 sta al precedente come “The Quickening” a “Live Fast Diarrhea” ma con assai minor qualità.

Una terza grande esperienza del post-hardcore californiano ma con molti più elementi di rock tradizionale che di hardcore, fu quella dei Dream Syndicate. I **Dream Syndicate** di Steve Wynn sono una delle formazioni di riferimento per tutto il rock perché negli anni Ottanta riuscirono a porsi sulla linea del rock base che negli anni Sessanta e Settanta era stata percorsa da Lou Reed, Neil Young, Creedence Clearwater Revival, Bruce Springsteen, Patty Smith. I Dream Syndicate percorsero questa linea assorbendo i condizionamenti culturali dell’epoca post-hardcore ma senza elaborare quella formalizzazione capace di creare un suono nuovo eppure totalmente rock come avevano fatto i

grandi gruppi della new-wave newyorkese quali i Television, a cui comunque i Dream Syndicate vanno accostati. Il primo album, "The Days of Wine and Roses" (1982), ricoprì il ruolo di "Marquee Moon" della West Coast: nove brani corposi e difficili da sviscerare a pieno, tra acidità e apatia, ispirati a Lou Reed e Velvet Underground e culminanti da una parte nella fatalista *That's What You Always Say* e dall'altra nel noise cacofonico di *When You Smile*. "Medicine Show" (1984) segna una prorompente maturazione: persi anche nelle ritmiche gli ultimi retaggi hardcore, si è posti di fronte a otto lunghe ed impeccabili tracce che con ispirazione e maestria costituiscono una sorta di enciclopedia del rock base dove la complessità ed ieraticità strutturale trovano spesso la via del cuore; *Burn*, *Bullet With My Name On It* e *Merrittville* sono i punti fermi. "Out Of The Grey" (1986) presenta una carrellata di canzoni rock semplici e immediate, lontane dai riti che hanno fatto di "Medicine Show" un luogo di insuperabile esemplarità. "Ghost Stories" (1988), prodotto da Neil Young, è mediocre come il precedente ma racchiude probabilmente arie migliori.

Forse ancora più importante di quello dei Dream Syndicate è il contributo alla storia del rock dato dai **Gun Club** di Jerry Lee Pierce (1958-1996), che in più possono venire riportati al post-hardcore in un senso meno lato. Senza l'hardcore i Gun Club sarebbero impossibili; specialmente impossibile risulterebbe il loro album d'esordio, "Fire Of Love" (1981), forte di uno dei rock più autorevoli e consapevoli della storia, che si accosta al revival dei Cramps, conduce per mano sino alle frenesie dei Pixies e soprattutto interpreta con carattere ed in modo impeccabile gran parte delle inflessioni della musica popolare americana: blues e country in testa. Il tutto a ritmiche serrate e con un canto teso ed evocativo. La lunga e tragica vicenda dei Gun Club vedrà prima di giungere al suo epilogo ancora una decina di pubblicazioni. "Miami" (1982) fa passare dalla rivisitazione del blues a quella del rock n' roll, culminata nell'ep del 1983 "Death Party", capace di valere da solo come sorta di abc del rock. Con un canto spaurito come quello di Robert Smith (Cure) ma ben più strutturato, Pierce interpreta cinque intensissime canzoni che, in atmosfere sfinenti alla Siouxsie and

the Banshees, con tanta linearità e autorevolezza si pongono nella linea del rock classico di Lou Reed battendolo sul suo medesimo terreno. La trasognata *The House On Highland Avenue* (che nello specifico batte sul loro terreno i Dream Syndicate) e soprattutto la trascinante *The Light Of The World*, doppiata in modo egregio dal romanticismo di *The Lie*, costituiscono il fulcro dell'istituzionalizzazione del rock condotta qui dai Gun Club e che può benissimo essere vista come la base di tutto il rock degli anni Ottanta fino ai Nirvana compresi. Le sincopi da ballo di San Vito di *Come Back Jim* e il poderoso blues di *Death Party* – fra i maggiori della storia del genere - riportano ai rituali ctonii di “Fire of Love” con una proprietà di mezzi da valere come una scuola per tutti. “Las Vegas Story” (1984) è allora la più ampia collezione di impeccabili rock d’alta classe dei Gun Club: forse nessun’altro – Cramps compresi - è così a suo agio nel porsi entro il solco della tradizione e, con pieno rispetto, di rinnovarlo e soprattutto rinvigorirlo dall’interno come il Pierce di *Bad America*, *Giv Up The Sun*, *Moonlight Hotel*, *The Stranger in Our Town*. Quello che colpisce nei Gun Club è poi la straordinaria capacità di innestare su ritmiche martellanti soluzioni armoniche estremamente elaborate e variegata. Ben oltre Robert Smith, bisogna qui riferirsi addirittura – e anche per il canto tra il mistico e il nichilistico di Pierce – alle sinfonie di Tim Buckley se non a quelle di Nick Cave.

Concludiamo l’analisi del post-hardcore losangeliano propriamente detto della prima metà degli anni Ottanta con due discrete presenze, quella dei Secret Hate e quella delle Pandoras, e con due mediocri, quelle di Agression e China White.

Sulla linea dei Dead Kennedys da una parte e dei Minutemen dall’altra i **Secret Hate** con i 10 minuti di “Vegetables Dancing” mostrano con competenza e fantasia quanto sia versatile il mezzo hardcore; mezzo per un fine, che è il post-hardcore, e che consiste, in questa sua versione, formalmente, per un rilassarsi e variegarsi delle composizioni (in un minuto e mezzo e con tre strumenti tre è fatto rientrare dal jazz, al blues, al cabaret) – contenutisticamente per un umorismo che ripropone i temi e le esigenze tipiche dell’hardcore ad un pubblico più cresciuto o

comunque più maturo (siamo nell'83) che deve imparare a guardare a se stesso con il necessario distacco per l'autocoscienza e la riflessione. *Death In the Desert* e *Bomb Chic* sono, pur in miniatura, composizioni articolate e studiate che a passo tribale (senza escludere cambi di tempo con repentine accelerazioni e conflazioni) sono tese non più a sovvertire ma a sopportare una realtà comprendendola con tutta l'amarezza dell'umorismo ed il sarcasmo del gioco. Le stranezze di altre composizioni come *Midas Touch* e *Edge Marin* – sempre ben squadrate eppure ineffabili – fanno di questa musica una vera avanguardia rock (oltretutto irriducibile ai modelli pur riconoscibili: i Dead Kennedys per la voce e la corposità del suono; i Minutemen per le deragliate e le spregiudicatezze ritmiche). L'opera, brevissima e circoscritta dei Secret Hate, non ha picchi perché non vuole hit o momenti più rappresentativi l'uno dell'altro; piuttosto è una sequela impeccabile di divagazioni sullo stesso tema ma nessuna fine a se stessa, perché quel tema è la sperimentazione come spregiudicata riflessione ed estetica surrealista; di un surrealismo sempre e comunque all'umor nero. *Latin Chongo* e *The Ballad of Johnny Budd* sono gli esempi più programmatici e meno hardcore: singhiozzi quasi reggae che dipartono da robuste strutture di basso e da un canto versatile e vigoroso che immette propria linfa ai numeri di un ipotetico cabarettista o declamatore.

Le **Pandoras** sono con le Frithwig il principale gruppo anticipatore delle riot grrrl. Una commistione del jingle-jangle dei Byrds e di una velocità esecutiva talora memore dell'hardcore, con aggiunta soprattutto di urla roche e sguaiate che faranno scuola: basterà aggiungere un sottofondo grunge a queste urla per avere le riot grrrl. Ma le prospettive di Paula Pierce, la reggitrice delle Pandoras, erano assai più aperte. Nell'album "It's About Time", del 1984, con esperienza e agilità si passa da blues soffocati a marce rockabilly altisonanti, senza imbarazzo nel giostrarsi in swing e contaminazioni varie comunque sempre coordinate da una fantasia che si serve di esse per comunicare i sinceri ed impellenti pensieri che l'attanagliano. Album di revival anni Sessanta curato, vissuto e

riuscito, per nulla confinato nella sua epoca a dispetto del volontario look kitsch delle sue autrici.

Velocità e canto pienamente hardcore, quello dei **China White** del precoce ep del 1981 "Danger Zone", ma è preferibile parlare di post-hardcore siccome dell'hardcore si propone una versione lunga e distesa, con pezzi tra i due e i quattro minuti, e si ha un suono compatto e ben orchestrato, con accenti dark, squadrature e intelaiature rock n'roll e metal. Manca tuttavia il mordente di una buona scrittura (vedi *Living in Your Eyes* e *Nightlife*) e impera una certa pastosità e ingenuità, col basso troppo stonato col resto. Gruppi post-hardcore di ben altra qualità, e specie di fine anni Ottanta, dovranno comunque passare anche da questi solchi antimelodici, estremi nella loro mediocrità e sinceri; da questi episodi narrativi e talora espressivamente pittorici. Alla fine, il meglio, sta nello strumentale tiratissimo *Anthem*, tra rock n' roll e metal. I China White sono sullo stesso campo dei Social Distortion ma senza lo spessore di Mike Ness.

Gli **Agression** dell'album "Don't Be Mistaken" (1983) sono un gruppo incolore e privo di idee che propone un hardcore rallentato e appesantito dal metal; con un cantate che cerca di rendere interessante un suono cupo ma monotono attraverso vocalizzi vagamente ispirati ad H.R. dei Bad Brains. La cultura degli Agression è quella dello "skateboarder" come quella dei J.F.A. e di tanti altri giovanissimi collegiali. È già un miracolo che gruppi così amatoriali siano riusciti a pubblicare. Per la prima volta nella storia però il gioco dei minorenni non è un gioco ma una riflessione, per quanto retorica, ingenua e meschina, comunque esistenziale su se stessi e la vita in generale. Con tanto di etica ed estetica.

Proponiamo adesso un'appendice al post-hardcore losangeliano rifacendoci al metal di Metallica e Slayer. Con un qualche intento provocatorio abbiamo inserito i **Metallica**, i padri del metal moderno, nel post-hardcore, per sottolineare quanto l'hardcore sia stato fondamentale per lo sviluppo del metal. Senza di esso infatti la velocità e la violenza che hanno portato i Metallica prima all'istituzionalizzazione del thrash e all'invenzione dello speed e poi alla sintesi di questi nell'heavy vero e proprio, sarebbero inspiegabili. Non è necessario

ricorrere alle dichiarazioni di Hetfield e Ulrich o alle cover presenti in “Garage Inc.” (1998) per rendersi conto del debito dei Metallica verso l’hardcore – debito solitamente non riconosciuto, vista l’ostentata opposizione formale e ideologica di tanta parte del metal, specie di quello più classico, all’hardcore e al punk. Ma il nuovo metal, il metal dei Metallica, si è concretizzato, rendendo vecchio quel metal degli Iron Maiden che a suo tempo si proclamò nuovo (NWOBHM), proprio a partire dall’hardcore. Evidenti le tracce di questo processo in “Kill’Em All”, l’album del 1983 – anno, non a caso, della seconda maniera hardcore - che sancisce la formalizzazione di thrash e speed. Se *Motorbreath* è praticamente – per la ritmica – hardcore, anche *Whiplash* e in generale tutti i momenti più estremi dipendono dalla lezione hardcore. D’altra parte, in campo più propriamente metal, i Metallica non si rifacevano alla scuola degli Iron Maiden, bensì a quella, non ortodossa, di Motorhead, Venom e Mercyful Fate. Sul successivo “Ride The Lightning” (1984), l’album che consacra il metal heavy, inteso come fusione di assoli speed e ritmiche thrash, i retaggi hardcore sono oramai invisibili, ma ciò non importa perché significa soltanto che la forma hardcore, fatta di velocità e potenza, è stata a pieno interiorizzata. Si ricordi poi il debito dei Motorhead, i primi fautori del thrash, verso il punk inglese – i cui rapporti con l’hardcore abbiamo già analizzato - e si aggiunga l’importanza decisiva che questi hanno avuto per i Metallica; si vedrà così chiuso il cerchio entro cui considerare il metal moderno una forma costituitasi a partire dal post-hardcore e poi via via resasi indipendente. Non a caso, tutta una serie di gruppi metal hanno fatto nel corso degli anni cover di gruppi hardcore o punk e viceversa; e stili heavy-metal come il death e il grind derivano i loro espedienti più peculiari direttamente dall’hardcore: il canto cosiddetto topo-in-gola o “larynx-shredding screaming” è ampiamente attestato, prima dell’avvento dei Possessed, in formazioni hardcore come i Meat Puppets; e la brevità – fino ad arrivare a pochi secondi – del brano grind, come la sua inintelligibilità, è tutta hardcore – e non è necessario portare l’esempio estremo dei D.R.I.

Come i Metallica, così gli **Slayer**, l'altro gruppo fondativo del metal moderno, sono inspiegabili senza l'hardcore. Il loro classico, "Reign In Blood", del 1986, può formalmente essere visto come un estremo sviluppo della seconda maniera hardcore. Del resto, dalle ritmiche asfissianti ai brani lunghi un paio di minuti, siamo molto vicini alla proposta di gruppi dichiaratamente derivativi rispetto all'hardcore – se non, in una certa misura, del tutto hardcore – come gli S.O.D. In virtù di tutto ciò, possiamo vedere nella stagione hardcore lo spartiacque fra il metal classico – quello inglese di Judas Priest e Iron Maiden – ed il metal moderno o heavy-metal vero e proprio – quello statunitense di Metallica, Possessed e Slayer. Ciò, infine, non significa che di fatto singole formazioni d'avanguardia come Motorhead, Venom e Mercyful Fate, non abbiano a suo tempo svolto un ruolo simile a quello forse più teoricamente svolto dall'hardcore nel passaggio dal metal classico all'heavy-metal. È ad ogni modo un dato obiettivo che il metal più heavy si sia all'inizio sviluppato negli Stati Uniti e che questa sia anche la patria dell'hardcore; hardcore che non a caso è nato prima e negli stessi luoghi – tanto che il cerchio qui si restringe dagli Stati Uniti allo Stato della California – dell'heavy-metal, declinabile essenzialmente in thrash, speed e death (e si ricordi che anche i Possessed, i padri del death-metal, tenuto a battesimo nel 1985, erano californiani).

Prima delle espressioni post-hardcore coeve al revival-hardcore, rappresentano il post-hardcore losangeliano quattro formazioni assai diverse tra di loro; accomunate forse solo da una sostanziale mediocrità: i Camper Van Beethoven, i Leaving Trains, i Blast e le L7.

I **Camper Van Beethoven** non hanno nulla a che fare con l'hardcore ma sono inspiegabili senza di esso; proprio come gli inglesi Pogues nei confronti del punk. Come i Pogues i Camper Van Beethoven non si dedicano tanto al rock quanto ad un folk più o meno sperimentale: non sono cioè, come si tende a credere, dei rivoluzionari della musica rock ma – e lo testimonia il dispiego di strumenti e strumentini di cui si servono - degli amatori di country, valzer, tango, tarantella e musica etnica. Come spesso accade, tuttavia, chi coltiva da esterno, da non

esperto, una certa materia (in questo caso la musica tradizionale dei vari paesi) facendola poi rientrare in un contesto non suo (in questo caso il mondo rock e post-hardcore), passa come un avanguardista di quest'ultimo contesto quando invece non è altro che un pedante del primo. I Camper Van Beethoven pubblicarono cinque album tra il 1985 e il 1989 fatti da un nugolo di canzoncine, snervanti e gracili, molte delle quali strumentali: gli episodi migliori sono quelli cantati e che parodiano la civiltà hardcore con vignette da merseybeat. Del resto l'influenza inglese è quella più marcata: da un lato i Pogues, dall'altro il merseybeat anni Sessanta e da un terzo, forse maggioritario lato, la Penguin Cafe Orchestra della quale, senza averne le doti, i Camper Van Beethoven cercano di ripercorrere le raffinate gesta.

I **Leaving Trains** di James Moreland erano invece portatori di un sanguigno ed enciclopedico garage-rock, più o meno aduggiato d'orpelli, sulla falsariga dei primi Replacements. Senza infamia né lode i loro numerosi album tra il 1984 ed il 2002. A Moreland, coinvolgente e sincero istrione, è sempre mancata purtroppo la capacità di comporre.

I **Blast** poi, con tre album fra il 1984 ed il 1989, si ponevano sui territori dei Fang: un post-hardcore mostruosamente dilatato, paludoso, abbruttito.

Le **L7** infine, sulla linea del foxcore delle Frightwig e con marcate ascendenze metal, inaugurarono il filone delle riot grrrl; ma lo fecero con modestia, senza il florido estro delle Babes In Toyland né la retorica delle Hole. L'omonimo album d'esordio del 1988 ha più che altro un'importanza storiografica. Seguiranno altri cinque lavori, sino al 1999.

Ben altra consistenza rispetto a questi ultimi quattro esempi possiede l'attività di Henri Rollins. Sciolti i Black Flag, **Henri Rollins** dette due album basilari, rifondando nell'uno il rock n' roll e nell'altro il metal. "Hot Animal Machine", del 1987, con il chitarrista Chris Haskett, è una raccolta di rock n' roll per lo più senza fronzoli dove la fantasia e la brutalità sortiscono assieme un inusitato effetto di implosione, scoramento e, al di là di ogni supplizio, sopravvivenza. C'è l'antirazzista *Black and White* – quasi uno straight edge –, la morbosa *Followed Around*, la nenia

alla Naked Raygun *Lost and Found*, l'acre formulario *There's a Man Outside*, soprattutto la violenta *Hot Animal Machine 1*. C'è materiale che riporta ai Black Flag: il dissacrante e dissonante scioglilingua *A Man and a Woman*, la tormentata marcia funebre *No One*. Ci sono cover che da sole danno la misura di cosa significhi creare un suono: *Ghost Rider* dei Suicide, *Crazy Lover* di Chuck Berry – il numero centrale dell'album –, *Move Right In* dei Velvet Underground. "Life Time", nel 1988, con Andrew Weiss al basso e Sim Cain alla batteria, sposta l'interesse sul metal e, grazie ad una band d'eccezione combinata ad una vena ricca e sopraffina, si qualifica come il maggior risultato di Rollins. I suoni rock potrebbero anche dividersi in due categorie: quelli catartici e quelli non catartici. I primi liberano e gratificano a costo di portare all'autodistruzione (basti l'esempio dei Nirvana), i secondi possono toccare i recessi più disumani ma non perdono mai il controllo di una situazione dominata a priori o da cui si è dominati nel senso che non è possibile partire da essa per l'annichilimento. Quello di "Life Time", e di Rollins in generale, è un estremo esempio, a prescindere dalle intenzioni, di rock non catartico, di rock della sussistenza inevitabile. Il suono della Rollins Band, pur svariando magistralmente a destra e a sinistra, non va mai oltre certi limiti entro cui si costipa ed esacerba: non viene mai meno alla sua aurea mediocrità. Anche le urla, possenti, di Rollins, nel loro essere genuflesse, si trovano tutte all'interno di questa gabbia, di questo senso di irrimediabilità e impotenza. In una decina di brani impeccabili, si distinguono: il saggio vocalico nel finale di *Turned Out*, la cruda immediatezza di *Do It*, lo scorato di *If You're Alive*, il cinismo spavaldo e sincopato di *You Look at You*, la tragedia infinita di *Gun in Mouth Blues* – interpretata dalle urla più feroci di Rollins –, il trittico che costituisce l'ossatura di tutta l'operazione – *1,000 Times Blind*, *What Am I Doing Here?*, *Burned Beyond Recognition*. I Pantera di Philip Anselmo con il loro metal teppistico – così ingenerante in certo metal degli anni Novanta – derivano da questi risultati (cfr. "Cowboys From Hell", 1990). "End Of Silence" (1992) doppia con più incertezza i risultati del precedente capolavoro. Lo seguono altri cinque album.

Finalmente giungiamo alle formazioni post-hardcore nell'epoca dell'hardcore-revival. Di queste ne consideriamo sei, tutte perlopiù mediocri. Una settima è invece eccezionale.

Nonostante le considerevoli doti tecniche, fu complessivamente misera la proposta all'insegna di nostalgica, compiaciuta melodia e tra hard-rock, metal, hardcore e pop dei **Big Drill Car**. Attivi tra il 1987 e il 1994 con quattro album, dei quali il più finito è "Cd Type Thing", del 1989, e ponendosi su una linea di post-hardcore robusto, levigato e squillante, i Big Drill Car, sorta di versione radiofonica degli Seaweed, storicamente ebbero comunque un considerevole ascendente sia sulla generazione grunge che su quella dell'hardcore-revival californiano. Dai Pearl Jam agli Alice In Chains ai tanti epigoni grunge di metà anni Novanta, passando per gli Offspring e arrivando sino a certe aberranti espressioni dei giorni nostri, la ricetta dei Big Drill Car si trova un po' ovunque e spesso senza neanche la sapienza, perizia e fondamentale onestà del gruppo madre. Musica di riflessione superficiale per adolescenti che tutto sommato stanno bene al mondo, ha contenuti pari alle qualifiche della voce che li enuncia; piatta, senza nerbo, infantile, alla fine noiosa.

Pur tentadole tutte, anche gli **Olivelawn** purtroppo non ce la fecero, musicalmente, ad uscire dall'anonimato. Il loro esordio del 1990, "Sap", è un lavoro enciclopedico e logorroico, composto con sudore e sincerità ma incapace di appiccare alcun fuocherello – per quanto si richiami alle arditezze di Green River e Mudhoney in pezzi estremi che violentano con capacità esecutiva la forma canzone. "Sophomore Jinx", l'anno seguente, pose per sempre fine al progetto Olivelawn.

Venendo ai **Rocket From The Crypt**, questi sono il gruppo personale del chitarrista John Reis dei Drive Like Jehu che, nato forse come un diversivo, ha finito per diventare la sua occupazione primaria e anche più remunerativa. Neanche lontanamente paragonabili per valore ai Drive Like Jehu, a partire dal 1991 hanno proposto, in una manciata di album, un post-hardcore manierista, parodico verso il rock passato e presente, di quando in quando melodico e struggente, quasi

sempre ricercato e traboccante di spirito adolescenziale, ma tutto sommato fine a se stesso e privo di cose significative da dire.

Tonyall è invece il nome di un progetto del bassista Tony Lombardo e del batterista Bill Stevenson sotto la cui egida uscì nel 1991 l'album "New Girl, Old Story". Si tratta di dodici pezzi di hardcore così melodico e depotenziato da non essere più tale, senza ambizioni e con fin troppo marcate inflessioni pop contese tra romanticismo e cabaret. Il referente principale è il country spaziale e progressivo dei Meat Puppets, di cui si fornisce una pallida copia.

Con l'album "This Isn't Me" del 1991 i **411**, affrancandosi dalla modestia dei predecessori, dettero un'opera assai fantasiosa ed ispirata, che prendeva dal grunge e dal metal senza però discostarsi dallo stato adolescenziale e soprattutto dall'immediatezza hardcore. In un pezzo come *Those Homophobic* si riparte dai secondi Bad Brains e si anticipa il cosiddetto nu-metal, con chitarre pesanti, canto scandito sulla falsariga del rap e urlo melodico nella strofa. *Naked Face* vanta quel melodismo di cui talora difettavano i Faith No More; *Destroy the Dream* consente libero sfogo alla traumatizzata e catartica voce di Dan O'Mahony; *Self Help* vede un cosmico giro di chitarra e posture poi riprese dagli Smashing Pumpkins; *This Isn't Me* continua in quella commistione di rap, metal ed hardcore di lì a poco portata alle estreme conseguenze dai Range Against The Machine senza il trasporto emotivo qui invece sempre ben presente; *Blackout* designa quindi già l'ossatura per le composizioni dei Korn; *Face the Flag* infine dispensa notevoli dosi di depressione ma anche di esaltazione mistica. I 411 furono capaci di segnare la strada per tutti questi più celebrati gruppi, andando al di là però di quello che negli altri diventa spesso il fine a se stesso e riuscendo sempre efficaci e sinceri nel comunicare stati d'animo e afflatti esistenziali.

Approdiamo infine ai Drive Like Jehu, l'ultimo traguardo raggiunto dal post-hardcore losangeliano e dal post-hardcore in generale e quindi uno dei traguardi più alti di tutto il rock: anche perché se il post-hardcore sta alla fine del rock e i Drive Like Jehu ne sono l'espressione finale essi saranno l'espressione finale anche del rock.

La vera grandezza dei **Drive Like Jehu** consiste nell'essere partiti dalle conquiste architettoniche e formali dei Fugazi e nell'aver rivolto queste all'espressione dell'ultimo stato esistenziale possibile a seguito della meditazione sulla relatività di ogni valore anche alternativo nonché della valenza assiologica del rock. I Drive Like Jehu sono cioè riusciti a spremere il succo dell'ultimo sentimento adolescenziale ed umano nell'epoca degli Slint: nell'epoca dell'atonia musicale specchio dell'apatia di chi ha veduto scadere anche l'ultimo ideale hardcore. Siamo, sul piano della ricerca musicale, laddove i Nirvana lo sono su quello radiofonico: all'ultima contemplazione sentimentale su di un nulla che si impone come l'unica realtà effettiva. I Drive Like Jehu, come i Nirvana, hanno dovuto prendere atto dell'immodificabilità di un reale che vale come nulla e del fatto che l'unica possibilità umana consiste nel costruire mondi meramente interiori e privati a partire da esso. Nell'omonimo album di debutto, datato 1991 proprio come "Nevermind" dei Nirvana, una composizione della durata di 7 minuti e intitolata *If It Kills You*, esprime da sola e parallelamente a *Smells Like Teen Spirit*, queste forme e contenuti: è perciò, come *Smells Like Teen Spirit* sul piano radiofonico, non solo il brano più elevato di tutto il post-hardcore ma anche uno dei maggiori del rock. La composizione va accostata ad almeno altri tre gloriosi esempi passati, che abbiamo già avuto modo di citare: *So Cold* dei Rocket From The Tombs, *Never Tell* dei Violent Femmes e *Budd* dei Rapeman. Come questi altri capolavori si sviluppa in una sapiente dialettica di pieni e vuoti, fragilità e violenze, piani e squarci di luce. L'inizio è dato dai giri di basso di Mike Kennedy frammezzati ai tintinnii della chitarra di John Reis; dopo un minuto si inserisce la scanditissima batteria di Mark Trombino e assieme le chitarre si aprono in ampie volute. Quindi s'innalza il lamento di Rick Froberg che culla in modo estremamente lancinante e puro, tanto terreno quanto celestiale. Il suono, sinfonico eppure epidermico, si fa sempre più concitato, ora geometrico ora suicida; al ritornello scarnificante, una volta tentato una seconda volta affrontato di petto, tutti i riferimenti tecnici e culturali saltano a vantaggio dell'urlo più viscerale

della storia del rock. Al quarto minuto, con una sincope quasi dance, la confessione apocalittica s'interrompe bruscamente per una divagazione progressiva; riprende poi per l'imponente coda finale che vale un calvario dove pare doversi reggere, compreso e trasmutato in bellezza, tutto il dolore adolescenziale del mondo. Tutti gli altri brani dell'album sono insuperati in ambito rock. La seconda e ultima pubblicazione dei Drive Like Jehu, datata 1994, si intitola "Yank Crime".

2. San Francisco e la California del Nord

Dopo Los Angeles, è San Francisco la città più importante per l'hardcore. Per questo, per il gran numero di gruppi attivi tra Los Angeles e San Francisco, nonché per la differenziazione della loro proposta, è consigliabile distinguere tra la California del Sud e la California del Nord. Queste sono le regioni dove l'hardcore è più concentrato e che fanno della California lo Stato hardcore per eccellenza.

Proto-hardcore

Fra il coacervo di formazioni proto-hardcore di San Francisco, che prepararono in modo esplosivo la strada per l'hardcore vero e proprio, scegliamo di trattarne quattro: Crime, Avengers, Nuns e VKTMs.

Pubblicarono tra il 1976 e il 1979 solo tre singoli e a proprie spese (per questo improvvisarono una "Crime Music Label") ma a posteriori, i **Crime**, si possono considerare una delle maggiori espressioni rock della loro epoca. Capaci di far riscrivere, a chi li voglia prendere in considerazione, la storia di un genere di cui rappresentano il vertice di sincerità e ortodossia. V'è uno iato tra il 1973 e il 1978, tra "Raw Power" degli Stooges che aveva raggiunto per la sua epoca la vetta di violenza e nichilismo e l'hardcore che raggiungerà una nuova vetta, fondando una nuova epoca. I Crime sono l'anello mancante tra Stooges e hardcore, ma da non confondersi né con quelli né con questo. I Crime portarono per primi la ferocia degli Stooges in California, dove poi di fatto nascerà l'hardcore. Ma lo fecero con una dotta

e intelligente intermediazione a mezzo rock n'roll anni '50; ed è il rock n' roll a segnare la grandezza dei Crime e a renderli irriducibili tanto agli Stooges (troppo blues) quanto all'hardcore (troppo ignorante del passato musicale). I Crime erano un quartetto di esperti rocker che in brani di due minuti l'uno erano capaci di esprimere, trasfigurandola in perversione con la musica, tutta la frustrazione e l'abiezione non dell'adolescente metropolitano (come sarà per l'hardcore), ma dell'operaio, dello scaricatore di porto la cui condizione di "no future" è dovuta a una degradata condizione sociale oramai considerabile come la sua natura. Il suono dei Crime è aspro, essenziale e potente: imbottito dal basso di Ron Greco (attivo fin dagli anni '60 in quelli che saranno i Flamin' Groovies) che copre addirittura la batteria (Hank Rank), fa contrastare questo nero di fondo con l'emergere in primo piano dei riff rock n' roll e delle sevizie noise della chitarra di Johnny Strike. Da legame funge la voce di Frankie Fix, trascinatrice come quella di Jagger, costipata come quella di Iggy Pop, perversa come quella di Jon Spencer. Da quando nel 1990 è uscita la compilation "San Francisco's Still Doomed" (con 22 brani, di cui 16 inediti), possiamo distinguere tre corsi nell'attività dei Crime. Col primo (2 brani nell'anno '76) abbiamo la ripresa e la scelta dei Rolling Stones più rhythm e meno blues (quelli di "Beggars Banquet") violentati a mezzo Velvet Underground. Col secondo (11 brani, nel '78) abbiamo i Crime classici, capaci di offrire uno dei rock più fantasiosi e potenti dell'epoca: è musica di adulti per adulti, colonna sonora per l'alcol e il sonnambulismo quali impotenti antidoti ad una famiglia sfasciata e priva di senso, a una condizione indigente e irrimediabile a cui si risponde con la perversione dei sensi, non per godere ma per autodistruggersi. È musica notturna che si sa inabile a redimere l'asfissia di brutali giorni in cantiere, al porto o a vagabondare. Il terzo corso (9 brani nel '79) ritorna al primo, in un post-rock n' roll, in un rock n' roll senza età per alieni o morti, che oramai non può squadernare altro che tragico, apatico umorismo. Ogni brano dei Crime è storia a sé e pressoché ognuno ha la ricchezza di preludere a generi e forme del rock a venire. Sarà quindi inutile cercare "il capolavoro" perché l'operazione dei Crime non è pensata sottoforma di canzone o di

momento distinto: si tratta di un continuum, d'un flusso d'idee inarrestabile dove ogni traccia contiene tutte le altre e nessuna è riducibile a nessun'altra. Da teorici del rock quali erano, i Crime, anche quando giravano per San Francisco con le divise della polizia (al modo glam dei New York Dolls ma senza equivoci sessuali), non vollero mai confondersi con nessun movimento, si dicevano "The San Francisco first and only rock and roll band", e, a chi parlava loro di punk, rispondevano di non sapere cosa fosse. E ne avevano ben donde: la loro è musica minima nei mezzi e barocca nell'effetto, musica da malavitosi, priva di ogni riferimento politico; è un colloquio ininterrotto con un io marcio o con un marziano sordo (e non importa che si chiami "baby"); non ci si riferisce ad una categoria, ad un pubblico: sebbene a migliaia siano i quarantenni ubriachi, di notte, per le città, senza meta e con qualche sentimento addosso, costoro non possono costituire un pubblico e restano, anche in questo, soli. Nessuno, quindi, più distante dai Ramones dei Crime. Nel 1987, su "Sister", i Sonic Youth si ricorderanno di questo grande gruppo: ma la cover di *Hot Wire My Heart* (il primo singolo dei Crime) è troppo poco come riconoscimento a chi, negli anni '70, già faceva il rockabilly degli X (*Rock 'N' Roll Enemy No. 1*), il blues drogato dei Gun Club (*Crime Wave*), il noise più evoluto (*Murder by Guitar*), il voodobilly che poi sarà dei Cramps (*Rockin' Weird; Baby, You're So Repulsive*), il blues apocalittico di Jon Spencer (*Monkey On Your Back*), l'hardcore-rock n'roll dei migliori Didjits (*Frustration*) e quello macellaio dei Dwarves (*San Francisco's Doomed*). I Crime, sempre percussivi e rumorosi, raggiungono ritmi quasi dance (*I Feel the Beat*) e brani che vivono di luce propria, quelli di cui neanche i Sonic Youth, pur provandoci, sono riusciti a carpire il segreto (*Piss on Your Dog, I Stupid Anyway*, con titoli che farebbero invidia ai Fear).

Per importanza, seguono i Crime gli **Avengers**, il cui caso è assai esemplificativo per comprendere il passaggio dal punk all'hardcore. Pur rimanendo all'interno del primo, gli Avengers si fecero portatori dell'ideologia hardcore: voglia di vivere, tolleranza, superamento del nichilismo. La mente del complesso era il chitarrista Greg Ingraham, che si riallacciava a Chuck

Berry tramite Lennie Kaye del Patti Smith Group e che teneva presenti tutta una serie di modelli ormai classici, quali Eddie Cochran, Rolling Stones, Who. Il volto era invece quello della ventenne Penelope Houston, che possedeva tutta la malia propria delle maledette dell'epoca come Exene Cervenka e Kat Arthur: tuttavia il suo look prettamente punk, fatto di capelli ora rasati ora colorati e di abiti logori, la sua estroversione, la sua voglia e forza di vivere (cose alle quali la sua voce è specchio) avevano poco a che vedere con le ossessioni e genuflessioni dark. Il materiale che gli Avengers registrarono tra un concerto e l'altro nel triennio 1977-1979, è interessante più per la sostanza che per la forma: *White Nigger* recita: "We are the leaders of tomorrow/ We are the ones to have the fun/ We want control. We want the power/ Not gonna stop until it comes/ We are not Jesus Christ/ We are not fascist pigs/ We are not capitalist industrialists/ We are not communists. We are the one/ We will build a better tomorrow". E *Desperation* invece ("Nothing to do, nowhere to go/ No words to say, no thoughts to think"), si immedesima nella depravazione di un teppista punk per redimerla nel rifiuto della disperazione. L'io prende il posto di Dio (religione, Stato, famiglia); l'io deve avere tutte le forze per reggere la vita e anzi fondarla, alimentarla, darle senso: l'universo è il vuoto, ma l'io può - se vuole, se reagisce, se si ribella - colmarlo con se stesso, con i propri valori, al contempo assoluti perché bastevoli per vivere e relativi perché concepiti nel rispetto dell'altro secondo la più classica e non osservata norma della propria libertà che finisce quando inizia quella altrui. Non resta quindi che dire provocatoriamente: *I Believe In Me*. Con *Fuck You* gli Avengers furono forse i primi nel rock a dare un titolo che poi sarà di un gran numero di canzoni. Se *Car Crash* è la composizione più violenta del gruppo (già presente nel singolo d'esordio del '77), la migliore è una per gli Avengers sui generis e non a caso poco eseguita dal vivo: *The Good The Bad And The Kowalskis*; cinque minuti molto tirati come i New York Dolls più hard-rock e canto fatalistico nenioso e dark come si conviene alla new wave inglese più depressa. La versione maschile di questa canzone, che risente degli Stooges di *Search And Destroy*, potrebbe essere il capolavoro dei New York Dolls

di cinque anni prima: *Frankenstein*.

Concludiamo con due esempi non privi di qualche similarità: i Nuns e i VKTMs.

I **Nuns** furono una storica band glam-rock sulla linea dei New York Dolls, assai preparata tecnicamente, contesa tra sesso feticista e pessimismo dark e ruotante attorno alla voce femminile di Jennifer Miro e a quella maschile di Jeff Olener. Con tre singoli d'atmosfera tra il 1978 e il 1980, violenti, ben arrangiati e suonati, fradici di rock n'roll e maliziosi, si conquistarono un degno posto nel rock dell'epoca ma di fatto ebbero poca influenza sull'hardcore nascente; erano quasi su un altro pianeta rispetto ai Germs, nonostante le ritmiche sincopate, il canto flagellante e lo spirito genuinamente ribelle e dedito alla causa del pessimismo. Saranno piuttosto importanti, come accade a molte formazioni proto-hardcore, per i fenomeni post-hardcore; soprattutto per il rock gotico di Los Angeles stile Christian Death e per le punte più cupe delle riot grrrl avvenire.

I **VKTMs** di Nyna Crawford (classe '54) pubblicarono un paio di singoli tra il '79 e l'80, fra cui spiccano *Midget* e *Hard Case*, ma il loro materiale completo si trova nella raccolta omonima del 1997. I VKTMs ben assimilarono la lezione tanto della new-wave new-yorkese quanto del punk inglese ma proposero un rock saldamente piantato nella loro terra d'origine e non privo di inflessioni blues. Da esperti musicisti eseguivano pezzi rumorosi e frastagliati, sui quali si innalzava la voce della Crawford, assai ispirata e capace di dare lezioni alle più disparate interpreti femminili dall'epoca sua sino a quella del grunge. Interessante la scrittura di canzoni dalle quali sembra che abbiano attinto, come da un'inistinguibile miniera, un po' tutti, per primi i massimi seguaci dei VKTMs: Legal Weapon e Frigthwig. Il fatto è che i VKTMs ripartivano dalle radici del rock, quelle rappresentate dai Jefferson Airplain, e per questo si ponevano come modello base per gli altri.

A livello di appendice è forse utile richiamare anche l'esperienza dei Chrome. Formatosi nel 1976 come garage-band psichedelica, tra Stooges, Grateful Dead e Silver Apple, i **Chrome** di Damon Edge ed Helios Creed raggiunsero presto alti livelli espressivi su due fronti. Il primo, con l'album "Alien

Soundtracks”, del 1978, è una singolare versione di garage rock psichedelico, infarcita di dissonanze e cacofonie, atmosfere claustrofobiche, procedimenti taglia-e-cuci, e pervasa da un senso di depressione dilagante che viene rappresentato coi simboli dell’androide, dell’ extraterrestre e di una futuristica civiltà robotizzata: *Nova Feedback* è il capolavoro del periodo, strumentale acido in crescendo ai limiti dell’ambient. Su “Half Machine Lip Moves”, il classico del 1979 che avrà un’influenza enorme e con il quale giungiamo al secondo fronte di competenza dei Chrome, si coltiva un industrial-noise di derivazione tedesca assai in anticipo sui tempi, acerbo e deforme, capace di sortire il massimo effetto coi minimi mezzi e di evocare scenari di sfascio e mostruosità coi quali si pone ai vertici della new-wave, in competizione con il primo album dei Suicide. I Chrome possono riportarsi al proto-hardcore proprio in quanto tra i più estremi interpreti della new-wave: senza freni, senza compromessi, insegneranno all’hardcore la capacità di osare, di esprimersi in modo bruto e di sprezzare i miti delle canzonette commerciali; oltre che tutta una serie di espedienti tecnico-formali da individuare di volta in volta.

Hardcore

Per antonomasia, all’hardcore di San Francisco si lega il nome dei Dead Kennedys e soprattutto la figura di Jello Biafra – cantante, compositore, produttore, discografico, organizzatore, attivista politico nato nel 1958.

I **Dead Kennedys** di Biafra furono, forse oltre i loro meriti, tra i complessi più popolari in qualche modo riconducibili al filone hardcore, anche se abbracciarono di petto il genere solo occasionalmente. Biafra era un militante politico di estrema sinistra e usò il marchio Dead Kennedys per scopi di proselitismo. Con la sua sorta di falsetto, il suo timbro di voce riconoscibilissimo e lontano dall’accento tipico dei kids hardcore, egli marchiò il suono di un gruppo di ottimi e spregiudicati musicisti capaci tanto di improvvisare quanto di intessere complicate e rumorose arie sinfonicheggianti. Ancor più che per l’hardcore, l’album d’esordio dei Dead Kennedys

del 1980, “Fresh Fruit for Rotting Vegetables”, fu importante per l’invenzione di un nuovo stile rock, quello satirico, di cui l’album rappresenta tuttavia più un unicum che un apripista, a causa della difficoltà di fare satira in generale e in musica rock in particolare. Ciò valga non tanto per i testi o la voce di Biafra, dato che in questo si troverebbero diversi predecessori, ma per la partitura strumentale, per i suoi tempi, i suoi pieni e vuoti, il suo simulare una fanfara con i soli strumenti rock canonici. Solo Zappa aveva fatto qualcosa di simile, ma Zappa non faceva rock. L’umorismo nero dei capolavori *California Uber Alles* e *Holiday in Cambodia* va considerato post-hardcore e non hardcore. L’ep del 1981 “In God We Trust, Inc.”, trascinato dagli inni *Religious Vomit* e *Nazi Punks Fuck Off*, presenta l’unica e prestigiosa escursione dei Dead Kennedys in pieno campo hardcore. Il secondo album, “Plastic Surgery Disasters”, del 1982, da una parte trae le estreme conseguenze, fossilizzandovisi eccessivamente, dall’amaro sarcasmo cabarettistico dell’esordio, dall’altra presenta il brano *Riot*, uno dei vertici del rock. Composizione post-hardcore articolata, lunga 5 minuti, oscillante tra piano e forte, sali e scendi, pause e conflazioni, può qualificarsi come tra le canzoni più violente dell’epoca, canzoni metal comprese; questo grazie non solo alla sua scrittura ma anche al suono potente, cristallino, calligrafico di un gruppo che si avvantaggia pure di una registrazione perfetta. Vengono in questo modo toccati tutti i punti per una catarsi individuale e collettiva di notevole proporzione, da esprimersi durante il rito del concerto, per il quale *Riot* – la chiave tra l’altro per capire tutta la carriera solista di Biafra – è la canzone ideale (da ricollegarsi, sotto questo punto di vista, a *Moral Threat* dei Social Distortion). Giunti non troppo lontani dallo stato di rock-star, senza tuttavia mai abbracciarlo, i Dead Kennedys chiudono la loro parabola con due album che riciclano nelle forme e nei contenuti le stesse idee di sempre, applicandole ai vari aspetti del reale. “Frankenstein” nel 1985 è la pubblicazione meno incisiva della formazione, compiacendosi esageratamente di numeri da avanspettacolo e mettendo la musica troppo in secondo piano rispetto all’ideologia; i ritmi poi sono assai rilassati. Meglio “Bedtime For Democracy”,

dell'anno successivo. Ventuno deformati pezzi a ritmo hardcore che costituiscono una scorribanda tuttavia più di quantità che di qualità. C'è tanto fiato, ma anche tante corse a vuoto.

Lo zoccolo duro dell'hardcore di San Francisco è costituito da quattro integerrime formazioni: gli M.D.C., i Los Olivados, i Social Unrest e i Crucifix, a cui sono da aggiungere gli Authorities, che però sono più vicini all'estetica losangeliana. Un discorso a sé richiedono invece i D.R.I.

Gli **M.D.C.** (Millions of Dead Cops) del cantante Dave Dictor, sorta di alter ego di Jello Biafra tutto preso dalla dedizione alla causa umanitaria a mezzo di una palingenesi politica e sociale di stampo rivoluzionario, vennero formati ad Austin nel 1980, ma si trasferirono ben presto come tanti altri a San Francisco, dove nel 1982 pubblicarono la loro opera fondamentale, "Millions of Dead Cops". Tra i lavori più estremi di sempre, segna davvero un traguardo importante, formale e contenutistico, per l'hardcore, che in modo decisivo volge verso la sua definitiva rifondazione. Con questi 14 brani, per un verso o per l'altro tutti classici, siamo distantissimi dai Germs, che dinanzi a tanta velocità e ad un simile impatto sonoro sembrano davvero su un altro, quasi primitivo, pianeta. Le soluzioni ritmiche e vocali, al limite dell'heavy-metal, di quello che sarà il metal del futuro, anticipato in non poche dinamiche, costituiscono una fonte d'approvvigionamento senza pari. Anzi, i Metallica, nell' '82 trasferitesi proprio a San Francisco, avranno tratto non poco vantaggio ad ascoltare un'opera che alla fine dei conti è quasi più estrema e d'avanguardia del loro già estremo e d'avanguardia "Kill 'em All". Il canto di Dictor è prepotente e nenioso; come uno speaker rap, blatera sempre al limite ma non urla mai catarticamente. La chitarra non concede riff, distende tappeti di carboni ardenti. La sezione ritmica è un rullo compressore: sicuramente siamo di fronte ad una delle prime attestazioni nella storia di una batteria portata a simili livelli ritmici. Il collage *Dead Cops/America's So Straight*, addirittura orecchiabile, è la dichiarazione d'intenti; *Born To Die*, doppiato da *Kill the Light*, il massimo dell'esasperazione. Ma ogni episodio è da incorniciare: *John Wayne Was A Nazi*, il primo singolo degli M.D.C., con la denuncia del genocidio commesso

dai cow-boy ai danni degli indiani; *I Hate Work*, con tema l'alienazione a cui conduce il frenetico ritmo di vita moderno, che una musica altrettanto frenetica imita a scopo di esorcizzarlo; *Church & State*, in chiave atea e anti-clericale non meno che anti-statale e anarchica: Chiesa e Stato sono due abominevoli prigionie che ci disumanizzano. *I Remember* e *Dick for Brains* si segnalano poi, l'una, per un'aria tra il nostalgico e lo sconcertato, l'altra, per la sapiente calibratura di ogni peso che ne fa, nel ritornello – “Why? Why?” –, un vertice. Il secondo album degli M.D.C. arriverà solo nel 1986, “Smoke Signals”. Seguiranno una serie di pubblicazioni sino ai nostri giorni.

Scioltisi nel 1983 dopo essere apparsi solo nella fondamentale compilation “Not So Quiet On The Western Front”, i **Los Olvidados** furono tra le espressioni più significative del Nord California, proponendo un hardcore ed un approccio alla vita da skateboard, sinceri, esemplari e appassionati. In “Listen to This”, che nel 2002 raccolse le loro incisioni inedite, troviamo tutto un campionario di questa vita e di questa musica che può essere preso a modello o a punto di riferimento per capire che cosa significassero l'una e l'altra. *Death Trip*, *Their Eyes*, *Personal Genocide*, sono episodi rumorosi e intonati così a squarciagola da potersi considerare retti solo da questa sofferente, disgustata, giovanissima voce.

Tra i complessi più rappresentativi e irriducibili, i **Social Unrest**, sin dal singolo del 1981 “Making Room for Youth”, proposero un suono abrasivo, semplice e rapido, sorretto da una voce adolescenziale affranta e nevrastenica. Già l'ep “Rat In a Maze”, dell'anno dopo, è opera matura, capace di segnare definitivamente lo standard del genere. *Thinking of Suicide* è il manifesto programmatico di quello che può considerarsi il miglior lavoro dei Social Unrest. Ma anche il primo album, “SU2000”, del 1985, va annoverato tra i classici hardcore, tanto più che la sua uscita avvenne in un periodo critico per il filone. Brani come *Ignorance and Arrogance* o *Talk's Cheap*, sono brani senza compromessi, suonati con trasporto e partecipazione, direttamente proiettati sull'esempio dei Germs, dai quali non sembra trascorso un solo giorno. “Before the Fall” del 1986 e “Now & Forever” del 1988 sono, seppur valide,

opere ormai malinconiche e riflessive, più post-hardcore che hardcore.

Tra i più importanti, violenti e trascinanti esempi hardcore, non solo della California del Nord, vanno annoverati pure i **Crucifix**, che già con l'omonimo ep d'esordio del 1981, per un suono devastante ed un canto ai limiti della mostruosità, trovarono pochi rivali in termini di efferatezza e furono capaci di consegnare un'opera che si pone senza dubbio tra le più rappresentative del genere. La loro brutalità era tutta rivolta ad esprimere il pensiero della più stretta ortodossia hardcore, quello consistente nel filantropismo e soprattutto nella protesta scalmanata e indefessa contro tutti i fattori disumanizzanti; protesta compiuta a mezzo di una musica disumana proprio per esorcizzare la disumanità che combatte. Del 1982 l'ep "1984" che sperimenta addirittura sul genere, ma sempre senza concedere nulla al compromesso. Chiude la parabola dei Crucifix l'album "Dehumanization" del 1983, forte dei manifesti *Annihilation* e *Stop Torture*, ma che nel complesso mostra un po' la corda. I classici dei Crucifix, soprattutto per la foga dell'esecuzione, restano quelli dell'81: *Capitulation*, *Permanently Damaged*, *You're Too Old*.

Veniamo quindi al caso degli **Authorities**: dinamici, forti di un hardcore capace di fare scuola, veloci e melodici, con in più un afflato sudista stravagante per la California del Nord. Dopo l'esordio nel 1982 con l'ep "Soundtrack for Trouble" e due manifesti programmatici come *I Hate Cops* e *Radiationmasturbation*, nel 1983 pubblicarono l'album "Puppy Love" – 10 tracce, 10 minuti – con *Godhead*, *Between the Thighs* e *Your Life*, ambasciate di ragazzi per ragazzi declamate col cuore in mano e buona dose di creatività. Anche se con qualche stagione di ritardo, gli Authorities contribuirono nei temi e nei modi a istituzionalizzare il genere e lo aprirono in parte al futuro: senza la fantasia e lo scoramento di *Ballroom Blitz* – non importa che sia una vecchia cover dei Sweet, ma il mondo in cui è suonata – i Pixies, ad esempio, sarebbero improbabili.

Giungiamo infine ai D.R.I. (Dirty Rotten Imbecillies). I **D.R.I.** sono texani come gli M.D.C. ma come questi hanno svolto la

loro attività a San Francisco. La loro grande importanza storica è stata quella di aver rifondato, parallelamente ai Bad Brains e ai Suicidal Tendencies, il genere hardcore, dopo la sua fondazione da parte dei Germs e istituzionalizzazione da parte di gruppi d'inizio anni Ottanta come i Circle Jerks. Tale rifondazione dell'hardcore è il secondo significativo stadio per un genere che poi nel concludersi vedrà una terza evoluzione, in parte concepita come revival, a fine decade. Essa consiste nell'esasperazione formale di tutti gli elementi di questa musica. La velocità, brevità e potenza dei brani è raddoppiata. Si giunge a scariche di pochi secondi che mimano la velocità della luce e che incorporano lunghi recitativi urlati e incomprensibili. Questo nuovo modo di suonare ebbe non solo la ovvia importanza nel rivitalizzare un genere già in via di fossilizzazione ma si propose come la forma più violenta ed estrema che la musica popolare avesse conosciuto sino all'epoca, sbaragliando in ciò la concorrenza del metal e finendo per influenzare in modo determinante quest'ultimo stile rock oltre che una innumerevole schiera di musicisti dalla estrazione più disparata. Segnatamente, il grind-core inglese della seconda metà degli anni Ottanta sarebbe impossibile senza i D.R.I.; e, anche se in misura minore, pure il death-metal per un verso e l'evoluzione del thrash-metal per un altro, dovettero tenere in seria considerazione i picchi di oltranzismo sonoro raggiunti dai texani. Occasionalmente, dagli Angry Samoa agli Usker Du, si erano avute proposte paragonabili di brani da pochi secondi e dalla furia incontenibile, ma i D.R.I. furono i primi a rendere sistematiche queste intuizioni. Contenutisticamente i brani dei D.R.I. erano pienamente in linea coi canoni hardcore. Trattavano problemi politici e sociali, i rapporti interpersonali specie all'interno famiglia e più in generale la condizione dell'adolescente figlio suo malgrado dell'epoca moderna. Si prendeva posizione contro la guerra, il capitalismo e la religione, visti in reciproco rapporto di causa ed effetto, contro l'alienazione delle masse, i benpensanti, i punk stessi quando mentalmente ottusi. E si difendevano i deboli, gli sfruttati, gli incompresi in genere, visti come gli unici portatori di vera vita contro quella di celluloidi delle multinazionali e della

televisione. Entravano poi nei loro testi oggetti, come ad esempio il videoregistratore, che ebbero, all'epoca, risvolti tutt'altro che trascurabili e non confinati al progresso tecnico ma capaci di filtrare nelle vite delle persone e stravolgerle radicalmente, asservendole sempre di più a chi detiene i monopoli, ormai non solo più economici ma esistenziali, ed estraniandole alla vera vita, la naturale, la spontanea, quella dei rapporti sinceri tra gli uomini. I D.R.I. ruotavano attorno al cantante Kurt Brecht e al chitarrista Spike Cassidy e con il solo primo album omonimo del 1983 compirono in tutte le sue parti quella rivoluzione formale che li impone tra i maggiori gruppi rock della storia. I due poli dell'album, che batte il record dei Circle Jerks costipando 22 brani in 15 minuti, possono dirsi, anche tematicamente, *I Don't Need Society* e *Reaganomics*: il primo per le sue dissonanze introduttive seguite da un'esplosione di voce e strumenti tra le più brade del rock; il secondo, brevissimo, per la reiterazione urlata del titolo contro i provvedimenti economici di Reagan, corrisposta in quella di tutti gli strumenti che fanno sempre lo stesso giro, eseguono sempre la stessa non-nota. Volendo poi isolare un capolavoro, dovremmo riferirci a *Couch Slouch* che riesce, nel suo palpitante ritmo catartico fatto di fermate e ripartenze e sorretto dalle ispiratissime urla di Brecht, ad innestare pure uno scorato melodismo. Il secondo album "Dealing With It", del 1985, ripropone vari brani del primo e consiste sostanzialmente in una limatura e messa a fuoco delle rivoluzionarie conquiste formali dell'esordio. "Crossover" nel 1987 segna invece un radicale cambiamento. I D.R.I. passano al post-hardcore tramite il metal. Se la voce di Brecht è sempre quella bianca hardcore, il complesso sposa una tecnica metal, il numero dei brani si riduce a 12, con tre addirittura oltre i quattro minuti. Tuttavia, anche la versione metal dei D.R.I. non poteva essere che assai originale e destare interesse ad ogni passo. La differenza rispetto a troppi mediocri gruppi metal, è che il metal dei D.R.I. non è mai autocelebrativo, infantilmente epico, comicamente minaccioso, ma è sempre ben attaccato all'epidermide della vita e pieno di originalità e spregiudicatezze mai fine a se stesse. Lo conferma il successivo "Four Of A Kind", nel 1988. I D.R.I. non

scherzano per nulla, musicalmente non hanno mai scherzato anche se per certi atteggiamenti esteriori sono stati, da troppi e troppo sprovveduti, considerati un gruppo beffa o, non si sa perché, demenziale. Terzo disco in tre anni, “Trashzone”, nel 1989, testimonia il culmine, anche di popolarità, raggiunto dai D.R.I. Al di là delle forme tuttavia l’album suona stanco e ripetitivo. È il vicolo cieco che porterà nel 1992 a “Definition” e, dopo “Full Speed Ahead” nel 1995, allo scioglimento della formazione.

Anche se l’abbiamo già scalfita passiamo ora propriamente alla seconda metà degli anni Ottanta.

Inaugura la seconda metà del decennio un’atipica e sottovalutata formazione, i **Faction**, che rifondarono il concetto di hardcore melodico aprendolo a strutture hard-rock senza minimamente impoverire la tipica ispirazione adolescenziale del loro genere e anticipando così i definitivi risultati di grandi complessi della successiva generazione quali i Pegboy. I Faction, nelle loro migliori espressioni, fecero cioè con largo anticipo il passo verso il grunge e l’hardcore più vicino all’hard-rock degli anni Novanta. Dopo l’incolore ep del 1983, “Yesterday Is Gone”, l’album “No Hidden Messages”, uscito nel medesimo anno, mostra già la personalità dei Faction e la loro capacità di evocare atmosfere concitate e struggenti che riportano a spaccati di vita sentimentale dei giovani. I riff di *Being Watched* e la suspance di *Not Mine* sono significative in questo senso. Nel 1984, l’ep “Corpse in Disguise” segna un ulteriore progresso: i cori eccitanti di *Corpse in Disguise*, la concitata passione di *Friends & Enemies* nella loro semplicità e sincerità sono all’avanguardia per l’epoca. Il mini album del 1985, “Dark Room”, registra poi la decisiva maturità, con canzoni più lunghe, strutturate e articolate: il capolavoro, ed è il capolavoro dei Faction, è *Tongue Like a Battering Ram*, incontenibile sproloquiare di riff epidermici e canto da melodramma giovanile tra bellezza e sconforto; segue il corale epos del quotidiano di *Dark Room*. Sul mini-album dell’anno seguente, “Mystic Thrash”, svetta l’altro luogo imprescindibile dei Faction: *The Kids Are The Future*, ancora riff mozzafiato e canto tra la speranza e l’afflato dell’abbandono.

Prima di concludere con quei maestri del genere che sono i Dwarves, prestiamo attenzione a Mr. T Experience e Sweet Baby.

Melodica, disimpegnata, puerile ma più che altro vuota e quindi mediocre la proposta dei **Mr. T Experience**, che tra il 1986 ed il 2003 hanno consegnato ad un fedele ed abbastanza sostanzioso pubblico liceale ben 11 album di hardcore tanto immediato quanto noioso – l’album meglio confezionato è il primo, “Everybody's Entitled To Their Own Opinion”. Le qualità che un tale pubblico trova nei Mr. T Experience coincidono con i loro difetti: meschinità, manierismo, auto-compiacenza, insipidezza. Quei difetti/qualità che i Mr. T Experience hanno trasmesso a tutta una serie di compagini commerciali, prima fra tutte quella dei Green Day.

Con l’album “It’s a Girl” del 1989, gli **Sweet Baby**, invece di abbracciare l’ultimo filone stilistico dell’hardcore, sembrano considerare il genere esaurito e se ne servono delle forme per un’operazione di revival, fatta da chi si pone alla fine della battaglia e non gli resta che parlare di quella come di un gioco e di se stesso come di chi non può far altro che giocare, e giocare in modo malinconico perché se si gioca significa che non vi sono più ideali da perseguire. Il loro hardcore perciò non comunica più nulla, non ha più messaggi, né etica; fornisce solo il ritmo per una distaccata e parodistica rivisitazione delle canzoni melodiche e romantiche anni Cinquanta, un po’ come avevano fatto a loro tempo i Ramones, ma con in più la coscienza del fallimento della rivoluzione hardcore nel perseguire i propri ideali ossia della realizzazione dell’uomo. I brani dell’album, così edulcorati da lasciare sempre con un retrogusto amaro, abusano di tutti gli stereotipi delle canzoni d’amore del rock n’roll e del merseybeat, configurandosi come una sorta di sistematica messa a berlina dei vari Beatles. Insomma, affermando due cose opposte se ne nega l’una con l’altra. I Beatles o Buddy Holly servono per negare l’hardcore attraverso un mondo che gli è agli antipodi e la velocità di quest’ultimo per spiattellare dinanzi ai primi ed ai loro ascoltatori tutta la vuotezza che li contraddistingue. Ne deriva, nonostante la giovialità e freschezza apparenti, la descrizione di

una terra dove non c'è più nulla, né i valori tradizionali né quelli rivoluzionari. E nel necessario loro seppellimento sembra rientrare anche quello del rock tutto, di cui ci si fa consapevolmente beffe perché si considera come qualcosa che volle prendere sul serio se stessa quando non aveva alcuna ragione di farlo, essendo beffa essa per prima, seppur ignara di esserlo.

I **Dwarves** reinventarono a loro uso e consumo il concetto di hardcore, qualificandosi così come tra le espressioni più notevoli del genere. Dopo un lungo periodo nel post-hardcore, documentato dal violento album di garage-rock del 1986 "Horror Stories", nel 1990 esce il capolavoro "Blood Guts & Pussy", fra gli apicali punti di maturazione del rock tutto. Nei 12 pezzi costipati in 13 minuti si va oltre all'avanguardia dei Circle Jerks e dei D.R.I., tornando con estrema sagacia e ispirazione alla forma canzone. Si tratta di rock n' roll degenerati nelle forme e nei contenuti. Per quanto riguarda le prime siamo di fronte a brani dalle ritmiche asfissianti con una chitarra che trivella, contesa tra riff acidi e cacofonia, ed un canto roco, teppistico, acre. I contenuti consistono in un'enciclopedia di male parole e bestemmie, necessarie per descrivere con cinismo le situazioni più degradate di sesso, droga e vita randagia. Per tutti questi aspetti, il gruppo più vicino ai Dwarves può essere considerato quello, fra rock n' roll e thrash-metal, dei Motorhead. Provenienti dai recessi dell'inferno metropolitano, metafora della natura umana, dove sono costretti a sguazzare come perfidi demoni, i Dwarves testimoniano con spietatezza la realtà del loro mondo, che è il mondo di tutti e di sempre; in quanto sempre ha dominato il caos, l'ostilità, il malessere, il bisogno fisiologico e la morale convenzionale. *Drug Store* è il momento fondamentale: in un minuto, tra amarezza e fatalismo, si raggiungono le forme più compiute del rock. Nel 1991 "Thank Heaven For Little Girls" riesce nel miracolo di bissare la perfezione del precedente. Seguono altri quattro album: nel 1993, nel 1997, nel 2000 e nel 2004.

Post-hardcore

Nella prima metà degli anni Ottanta i massimi esempi di post-hardcore furono offerti a San Francisco da Flipper e Fang. Negli anni Ottanta, mentre i Dream Syndicate sono i Velvet Underground di *Sunday Morning*, i **Flipper** sono quelli di *Heroin*. Il complesso di Will Shatter ebbe infatti l'importante funzione storica di trasporre il rock più rumoristico, dissonante, apatico e ostico dei Velvet Underground nel calderone new-wave, facendo da scuola per tutta una serie di fondamentali formazioni degli anni Ottanta e Novanta, dai Sonic Youth agli Swans, dai Royal Trux ai Nirvana. Se tematicamente i Flipper movevano dai territori suicidi e asfissianti dei Joy Division, riuscirono tuttavia ad erigere un proprio, avanguardistico suono. Il loro classico del 1982, "Generic", è un denso amalgama di depressione, noia, malessere fisico e morale, autolesionismo, intelligenza e spirito critico. Si snoda in lunghi e abulici rituali negli effetti tutti simili ma nei modi, a ben vedere, tutti estremamente diversi; si ha infatti come la sensazione di contemplare un medesimo cancro interiore da molteplici punti di vista. *Nothing e Living for the Depression* sono gli ultimi esempi di ritmiche hardcore. *Ever* dà l'avvio allo sfaldamento sistematico di ogni anima e corpo sonoro e vitale: siamo da qui in poi all'opposto dell'hardcore sia nelle forme (oltremodo sfilacciate) che nei contenuti (passivamente nichilisti). *Life Is Cheap*, *Shed No Tears*, *Way of The World* e *Life* costituiscono lo standard del suono Flipper; rispettivamente nelle varietà del grottesco, dell'amarezza dissacrante, dello squarcio di luce che ripiomba nelle tenebre più nere, della corale preghiera apocrifia; e comunque sempre all'insegna dell'impotenza, dello sconforto e dell'apatia più introiettate. Le lunghe (*I Saw You*) *Shine* e *Sex Bomb*, rappresentano i momenti più impegnativi e privi di compromessi, vissuti ora in modo introverso, come nel primo caso (che è un flagello dell'ossessione e dell'inculcamento), ora in modo estroverso, come nel secondo, che va considerato anche il capolavoro dei Flipper: una dissonante base strumentale retta da una impassibile senzione ritmica, da un sintetizzatore e da un acido sassofono, è sventrata dall'inizio alla fine dalle brutali e autolesionistiche urla di Shatter. Dopo un ulteriore, rilevante album nel 1984, il jazzato "Gone Fishin'", Shatter morirà per

overdose (9 dicembre 1987).

Post-hardcore lento, cupo, depresso e dimesso, è anche quello dei **Fang**: mezzi minimi per massimo effetto di claustrofobia. Effetto che da una parte conduce al dark new-wave inglese, dall'altra a certo industrial: solo che l'esistenzialismo del primo è sostituito con una speculazione sul sadismo, sul feticismo e sul nichilismo fine a se stessi, mentre del secondo è represso ogni eventuale effetto catartico nonché ogni strumentazione elettronica. Come dei Joy Division spinti a massima velocità ma innocui nella potenza timbrica che battano e ribattano sullo stesso punto, senza alcun spazio non solo per la melodia ma nemmeno per un rumore gradevole o almeno distinguibile dal precedente e dal seguente. Brani di un minuto e mezzo che tolgono anche quello che di fascinoso era rimasto nei T.S.O.L. e nei Christian Death (a cui i Fang vanno accostati). Si tratta di una morbosità apatica, proveniente dall'altro mondo. Il canto è da fantasma (non fantasma umano ma bestiale o reificato); la chitarra non conclude un giro di note come incastratasi in un angolo dal quale cerca di uscire sempre dal medesimo cieco vicolo; le sezione ritmica è il culmine dell'impotenza, non crea un ritmo ma un fruscio indistinto e sfatto su di sé. Il senso di inintelligibilità, di fallimento totale, di annichilimento più meschino, non è risollevato da certe eccentricità perverse delle liriche, che anzi finiscono per acuirlo come se nessun potenziale atto a effetto facesse più effetto; tanto che l'ambientazione può anche essere la solare e luccicante Hollywood: il fango onnivoro sommerge spietatamente e indifferentemente anche questa (avrà modo di seguirne la lezione Marilyn Manson). Questo gruppo è davvero ciò che dice di essere: fango. Perché fango è tutto l'universo indistinguibile, inefficiente come un carillon rotto e bruttissimo. Il referente sarà allora GG Allin. Di "Landshark" (1983): ricordiamo *The Money Will Roll Right In* (che recita: "I'm going to Hollywood / And I'll get to fuck Brooke Shields"); *Destroy the Handicapped* (con il cinismo dei Fear); il culmine *Red Threat* ("Charles Manson is God, he was a crazy sod / He went off the deep end / killed his own best friend / He was lunatic – he was heretic / he killed my family – or was it destiny"). "Where the Wild Thing" (1984) vede *I've Got the*

Disease (“I become a dog fucking sex machine / Bestially is what I like / fuck your cat stab it with my wife”); *Suck and Fuck*, altro vertice dove si dice il peggio nel modo più dimesso come in un capolavoro di mostruosità psicologica. L’asse sul quale ci si sposta va dalla reificazione (il primo album) alla bestialità (il secondo album, in particolare: *Road Kills* e *Berkeley Heathen Scum*); ma i Fang dimostrano maturità e dimostrano anche che le loro nefandezze sono studiate e programmate a tavolino da abili artefici (brani come *You’re Cracked* inventano un nuovo timbro rock). Più che di estetica dell’horror sarebbe il caso di parlare di estetica escrementizia. Specie nelle ritmiche più scandite, pesanti e articolate e nelle acidità dissonanti e cupe della chitarra, “Where the Wild Thing” segnerà un punto imprescindibile per il sound di Seattle: Melvins, Mudhoney e Nirvana in particolare. Melvins, Mudhoney e Nirvana che a livello di contenuti non faranno che ribadire quella che fu la speculazione dei Fang: speculazione sul nulla – morale, estetico, biologico.

Oltrepassiamo la metà della decade con le Frightwig. Le **Frightwig** ebbero l’importanza storica di essere, dopo le Pandoras, il primo gruppo di sole donne della new-wave. Costituiranno un punto di riferimento imprescindibile sino alle riot grrrl comprese. La positività del loro modello consiste nelle urla irrefrenabili della cantante, Cecilia Lynch: urla capaci di sobbarcarsi le tragica profondità e l’insopportabile peso tanto della dimensione storica quanto di quella antropologica; la negatività sta invece in un rock più o meno cacofonico e veloce ma perlopiù indeciso, mediano, raffrenato e per questo inefficace. I loro album furono “Cat Farm Faboo” (1984) e “Faster, Frightwig, Kill! Kill!” (1986). Le Frightwig rispecchiano quello che è stato un po’ il principale problema del rock al femminile: grandi interpretazioni e insufficienti capacità compositive.

Procediamo ora con due coppie di formazioni accostabili, in parte e all’interno di ciascuna coppia, l’una all’altra. La prima coppia è quella di Helios Creed e Neurosis.

Di quantità e scarso valore, comunque ovviamente sempre molto al di sopra della musica commerciale, è la carriera di **Helios**

Creed, l'ex chitarrista dei Chrome. In una decina di album tra il 1985 ed il 1995, si assiste, entro la misura-canzone, ad inesauribili sperimentazioni ritmiche e rumoristiche con le quali si vorrebbe comunicare un permanente senso di frustrazione e mostruosità che fantascientificamente dovrebbe render conto della vera natura umana. Ciò che rimane di questi lavori è un ampio campionario di idee abbozzate, soluzioni ardite e originali, intuizioni illuminanti. Una mente coordinatrice e finalizzatrice è invece ciò di cui si sente la mancanza.

Con "Pain of Mind" i **Neurosis** compirono nel 1988 un'operazione altamente sperimentale. I ritmi veloci e mozzati e la brevità dei brani potrebbero ricordarla all'alveo hardcore, ma il canto quasi death-metal, i pesanti e cupi riff di chitarra, le eccessive dissonanze e l'uso di una strumentazione elettronica, non lo consentono. Tematicamente si rendono maniacali le tematiche e gli aspetti hardcore più nichilisti, riportando quello che era un mezzo ad un fine e soprattutto ponendosi sin dall'inizio su un piano cosmico e non storico. In questo siamo vicini agli eccessi del grind-metal europeo od anche al coevo metal sperimentale degli Accused. L'importante è che la speculazione sul nichilismo ivi operata dia frutti di insperata fantasia e porti avanti una sperimentazione più per portarte avanti se stessa che gli esperimenti in quanto tali. Ed allora il referente precipuo saranno i Chrome di "Alien Soundtracks", uscito giusto un decennio prima. Citare canzoni è impossibile perché non si tratta di canzoni né sono riscontrabili forme memorizzabili. Per arbitrio si passa da un lacerto, da una colata di magma all'altra e si parla di un primo e di un secondo brano. Ma in realtà ciascuno di questi frammenti potrebbe durare all'infinito ed in ognuno vi sono impliciti tutti gli altri, senza per questo defraudare minimamente l'interesse complessivo di un'opera ostica, autolesionistica e umanissima nei limiti in cui l'umanità va di pari passo con l'intelligenza.

La seconda coppia è quella di Rhythm Pigs e Steel Pole Bath Tub.

Da El Paso, Texas, provenivano i **Rhythm Pigs**, attivi dal 1983 ed autori di due album, "Rhythm Pigs" nel 1986 e "Choke On This" nel 1987, che proponevano un frastornato, dissonante e

articolato post-hardcore. Forti di una robusta conoscenza del rock tradizionale, i Rhythm Pigs si collocavano in un terreno più violento, dissacrante e alla fine intellettualistico rispetto alla media indie-rock. La sezione ritmica con Craun alla batteria non si risparmia e spazia dal blues al metal, la chitarra di Adams è del pari articolata ed effervescente, la voce di Ivey, che suona anche il basso, si confà, senza essere eccessivamente particolare, sia alla ballata disumana che all'istrionismo demenziale noise che all'arringa hardcore. Gruppo dalle molte idee e dalla capacità di realizzarle, i Rhythm Pigs guardano al futuro in un fondamentale rispetto della tradizione: elaborano un progressive-core cacofonicheggiante che con maestria riprende tanto dai retaggi soul di Genesis e Pavlov's Dog, quanto dai tempi franti dei Minutemen, quanto dalle desolazioni dei primi Cure, ponendosi talora accanto all'aurea frenesia dei Didjits e preludendo con un sinfonismo deragliante agli Afghan Whigs. Così i Rhythm Pigs possono permettersi un esemplare esordio da tredici brani senza punti deboli e tutti con una ragion d'essere. L'opera va intesa dividendola in tre sezioni. La prima è la dichiarazione d'intenti, rappresentata dalle due tracce d'apertura: *Conditional Love*, serpentina squadrata, onnivora e a tratti iperveloce che vale come collage di quattro o cinque partiture diverse; *Dr. Harley*, tra riff hard-rock e perverse progressioni hardcore alla Didjits. La seconda sezione riguarda semi-ballate di apatia ed empatia: *Break New Ground* riparte dai Meat Puppets, rimette nuova linfa nei ritornelli scorati degli Wipers, con un trasognare di cui dovranno ricordarsi i My Bloody Valentine; il cabaret di *Human Drama* unisce eleganza, fatalismo ed eccentricità; *Six* aumenta il ritmo, delineando atmosfere plumbee e asettiche ma leggere, che riportano, con carattere, ai Bauhaus. La terza, più ampia sezione, è come una lunga coda sperimentale che, a ritmi concitati, si affranca dalla forma canzone: lo stornello a passo Motorhead di *Machines Are In*, lo strumentale *Peanuts* che prova il tasto della giovialità, la concettosa e rap-core *Break Or We'll Break Your Face* che supera i Faith No More sul loro stesso terreno, il prisma di *Taxi Clab* che riprende articolandolo non senza melodia il discorso di *Conditional Love*, l'anti-melodico *Searchin' For Myself* lungo

di lamentazioni e ostilità, la rivisitazione del metal anni Settanta di *Conscience Song* che diventa coro gospel, la futurista odissea di *Electric World* che inizia banalmente e procede per episodi al limite dell'ambient come della cacofonia, l'epica del quotidiano di *Road Machine*. Non catartici ma snervanti non estroversi ma genuflessi, i Rhythm Pigs sguazzano nel fango che con apparente trascuratezza spesso convertono in lega preziosa. Quello che manca loro è la spontaneità comunicativa: i vertiginosi cambiamenti di tempo, la sorvegliata dialettica delle improvvisazioni, le interpretazioni di stili e registri diversi, senza perdere il loro innegabile valore, potrebbero risultare all'occorrenza un po' freddi e privi di forte contenuto esistenziale. La vita non era facile negli anni di riflusso, del medioevo post-hardcore, quando solo grandi personalità erano capaci di emergere imponendosi e creandosi ex-novo una propria identità. I Rhythm Pigs ci sono in parte riusciti, ponendosi di diritto tra questi grandi che possono dirsi tra i maggiori, anche se più sconosciuti, del rock.

Tutt'altro che da meno dei Rhythm Pigs gli **Steel Pole Bath Tub** con un pugno di album concepiti tra il 1989 e il 1995 sono all'avanguardia del post-hardcore tutto. Il trio - Mike Morasky chitarra e canto, Dale Flattum basso e canto, Darren Mor-X batteria - proveniente dal Montana è artefice di un rock estremamente rumoroso e involuto che costringe la forma canzone in sfinenti e sfinite nenie cacofoniche tra realismo industriale e surrealismo extraterrestre. Nell'album del 1991, "Tulip", il loro maggiore, con una perizia e fantasia ragguardevoli e con un'attenzione per il più piccolo particolare assistiamo ad una vicenda di belle canzoni rese appositamente brutte con una registrazione ed amplificazione che le avviliscono: ciò per testimoniare l'abiezione del mondo moderno da una parte e della natura dall'altra. Soprattutto consistente il lavoro alle chitarre che sanno scindere, differentemente dai Sonic Youth per un verso e dai Pussy Galore per l'altro, la prassi del non-concluso da una valenza espressiva propiziata anche da un canto giovane bieco e sgomento. L'opera, impeccabile per tutti i suoi 40 minuti, meriterebbe un'analisi calligrafica. Ci limitiamo a segnalare i

luoghi dove la sublimazione a velocità più o meno sostenuta del suono sgradevole in catarsi collettiva è più evidente. Questi sono: il capolavoro ipercinetico *Pause* e quello epico *Mercurochrome* e gli assalti tutta ferraglia e robotica di *Quark* e *Pirate 5*. Gli Steel Pole Bath Tub costituiscono uno dei traguardi più ragguardevoli del rock perché, capaci come pochi di sortire il massimo effetto coi minimi mezzi, sono in grado di esprimere efficacemente e consapevolmente una riflessione di taratura non solo storico-sociale ma anche cosmica e naturale: non parlano cioè tanto di se stessi (e forse neanche dell'uomo) quanto del mondo della natura oggettuale. E nel far ciò denotano una coscienza ulteriore: quella dello stato terminale del rock – che non ha più paradigmi di vita da offrire.

Prima di venire agli ultimi due esempi maggiori di fine anni Ottanta ed inizio anni Novanta, vanno ricordati i due mediocri di Operation Ivy e Green Day.

Gli **Operation Ivy** con l'album del 1989 "Energy" incorporando sistematicamente lo ska nell'hardcore codificarono di fatto un nuovo stile. Questa realizzazione, assai coerente e formalmente impeccabile, non possiede tuttavia valenze contenutistiche.

I **Green Day** di Billie Joe Armstrong stanno alla California del Nord come gli Offspring a quella del Sud, compiendo in più il passo dall'hardcore al post-hardcore. Emersi nel 1991 a giochi ampiamente finiti con le inconsistenti melodie di "1,039/Smoothed Out Slappy Hour", riuscirono nel corso degli anni Novanta e Duemila a vendere alle masse di tutto il mondo, che forse in essa vi si rispecchiavano, la loro totale mediocrità.

L'attività di Biafra da una parte e quella delle Hole dall'altra, nella loro netta diversità, costituiscono le massime espressioni dell'ultimo post-hardcore di San Francisco.

Dopo i Dead Kennedys, **Jello Biafra** non si è servito di comprimari per esprimere le proprie idee ma si è rimesso a grandi musicisti rock per colmare il sostanziale vuoto d'ispirazione che era in lui. Biafra è quello di sempre a porescindere da cosa canti e da con chi lo canti. Per questo, paradossalmente, le sue collaborazioni destano interesse e, in virtù di contrasti di volta in volta diversi, sanno sorprendere. L'unico problema è che la voce di Biafra finisce per risultare

superflua proprio perché avulsa dal sostrato sonoro che potrebbe, in maniera indipendente, fare musica puramente strumentale. Biafra poi poteva permettersi di seguire l'estro del momento grazie alla sua propria etichetta discografica, la "Alternative Tentacles". Il primo progetto di Biafra dopo i Dead Kennedys furono i Lard, con il chitarrista Al Jourgensen, detentore dei Ministry, il bassista dei Ministry Paul Barker e il grande batterista Jeff Ward. Il primo album, "The Power Of Lard", del 1988, inventa sostanzialmente un nuovo stile rock, tra industrial metal e hardcore. *The Power Of Lard* (7 minuti e mezzo) è il capolavoro ma è anche l'unica composizione davvero degna di nota di un album che così, di fatto, si reduce a singolo. In essa, una squadrata base di rap-industriale sinfonicamente si apre in agili e potenti progressioni da epica di cartonianimati o fumetti con mostri e robot. Il mostro e il robot è ovviamente la società alienata e schiava del potere. Per il tono di truce parodia e per le evoluzioni ritmiche – oltre che per la voce sempre uguale di Biafra – potrebbe stare tra i numeri meglio congeniati dei Dead Kennedys. *Hellfudge* (5 minuti) è una parodia dei vocal-group tipo i Beatles. *Time To Melt* una sinfonia cacofonica di 32 minuti. "The Last Temptation Of Reid", del 1990, vede un progresso enorme della formazione, che raggiunge, sia dal punto di vista esecutivo che compositivo, livelli altissimi – fra i più alti del rock. Anche se non mancano episodi fine a se stessi come *I Am Your Clock*, ennesima sinfonia cacofonica, una composizione quale *Forkboy* vale una carriera: mai si erano sentite tanti e tali velocità, potenza e intelligenza capaci di raggiungere lo strabocchevole. Faith No More da una parte e Mike Patton solista dall'altra non riusciranno neanche lontanamente ad arrivare a tanto. *Pineapple Face* e *Can God Feel Teeth* risultano una sorta di eccelsa appendice della precedente – l'attacco ritmico della prima è tra i più entusiasmanti del rock. E se *Bozo Skeleton* è retto da una chitarra fra metal e progressive, da cambiamenti di tempo ed interferenze varie, *Sylvestre Matuschka*, violenta, dissacrante, con base ossessiva e Biafra gran protagonista del cupo show, è l'altro vertice dell'album. Sempre nel 1990, come se avesse voluto, se non svagarsi, alleggerirsi dell'impegno

dell'esperienza coi Lard, Biafra si associa ai D.O.A. (storica band hardcore canadese, da tempo entro la cerchia dell'ex-Dead Kennedys) per l'album "Last Scream Of The Missing Neighbors". Dei quattro brani da 3 minuti l'uno ed in pieno stile Dead Kennedys, il migliore, perché più serio, è *Wish I Was In El Salvador*. C'è poi la semi-ballata *We Gotta Get Out This Place*, che fa il verso al pop-metal; e soprattutto i 14 minuti del trasfigurato e dilatato metal di *Full Metal Jackoff*, con Biafra autorevole e sconcertato ed un finale come al solito corale e conflagrante. La risultante Dead Kennedys più metal dà un effetto assai simile addirittura agli Iron Maiden dickinsoniani più tronfi, come testimonia *Attack Of The Peacekeepers*. Nel 1991, Biafra torna al massimo impegno coi NoMeansNo e l'album "The Sky Is Falling And I Want My Mommy"; otto brani complessivamente brevi e immediati capeggiati dal maturo hardcore di *Bad*. Si rievocano le scariche di adrenalina e le ritmiche esagitato di *Forkboy* colla grande e ariosa composizione che dà il nome all'album e dove le chitarre sono taglienti al massimo. La satira tarantolata *Jesus Was a Terrorist* poi è come un pezzo dei Dead Kennedys eseguito dalla scheletrica sezione ritmica e dall'abulica chitarra – comunque notevoli e potenti - dei NoMeansNo, che danno nell'esecuzione quanto manca a Biafra nella composizione. Il morboso jazz-punk di *Bruce's Diary* – che tanto insegnerà a Mike Patton - dà poi la misura di quanto strambo e vario sia quest'album. Clamorosa l'assimilazione del metal e il suo sostanziale rifiuto in un giro chitarristico da film di spionaggio di *Ride The Flume*: capolavoro del genere, questa sorta di ascesso rock è – anche per l'esecuzione insuperabile – a dir poco su di un altro pianeta rispetto alle logiche e alle proposte radiofoniche.

Concludiamo con le Hole. Sulla linea di Frigthwig, L7 e soprattutto Babes In Toyland, le **Hole** di Courtney Love (classe 1964) furono le rappresentanti più in vista del movimento riot grrrl. Quello delle riot grrrl a inizio anni Novanta fu prima di tutto un movimento socio-politico. Poi anche musicale. Proprio come il movimento hippie di 25 anni prima; entrambi, tra l'altro, di San Francisco. La musica riot fu il grunge come quella hippie era stato l'acid-rock psichedelico. Quella riot e quella hippie

sono quindi musica da centro sociale (anche se non è vero l'inverso: che il grunge e l'acid-rock psichedelico siano solo musica da centro sociale). Il punto è che mentre le questioni sociali degli hippie erano incentrate su questioni utopiche e speranzose nel futuro (e droghe, potere dei fiori, sesso libero, pacifismo ne erano il contorno), quelle delle riot grrrl erano sì questioni altrettanto sintomatologicamente sociali (stupri, abusi domestici, lesbismo, diritti della donna), ma di una società che ormai, essendo inequivocabilmente grigia alienazione e nichilismo, non poteva che sterilizzare a priori ogni barlume di utopia. L'esordio delle Hole, "Pretty On The Inside", del 1991, è tra gli album più estremi della storia del rock. È poi tra i maggiori album rock perché nasce dal connubio di avanguardia e sincerità. Il tutto, pur essendo derivativo rispetto alle Babes In Toyland – il cui "Fontanelle" è formalmente superiore – e pur essendo eseguito da musicisti che non sono tali ossia che non sono competenti. Anche la produzione di Kim Gordon è insufficiente. Tuttavia ogni cosa sembra far buon gioco nel creare un uffetto mastodontico di depravazione, laceramento, natura brada, caos. I rumori creano plasticità onnicomprensive e atemporali tese a qualificare l'essenza del cosmo. Su di uno strato amorfo di riff mozzati, ritmiche sbavate, bassi stomachevoli, si erge catastrofica la voce di Love, che urla e urla bestialmente sempre fino allo sfinimento e offre, fra il rauco e la nenia, una delle prove più entusiasmantanti della storia del rock. Solo *Garbage Man* rispetta la forma canzone: ed è, entro il pentagramma grunge, un girone infernale di sensibilità frantumata e bellezza perduta definitivamente. Solo qui la catarsi pare raggiungersi, nel resto si ha tragedia senza catarsi, si ha la tragedia come condizione irremeabile. Se i lunghi rituali di *Good Sister/Bad Sister* e *Mrs Jones* si risolvono nel riproporre con carattere e cognizione di causa la lezione delle Babes in Toyland, *Teenage Whore* e *Babydoll* a forza di scarnificare e vomitare sembrano voler infrangere anche quei già turbinosi e bruti confini: opera in cui riesce il minuto di *Pretty On The Inside*, progressione oltremodo viscerale di ferocia cieca. "Live Through This" (1994) e "Celebrity Skin" (1998) sono mediocri album commerciali – il secondo addirittura pop – incomparabili

all'esordio.

3. La città e lo stato di New York

Dalla parte opposta dell'America rispetto alla California, a New York, già patria della new-wave, trovò peculiari e consistenti forme l'hardcore: secondo modalità qualitativamente diverse e quantitativamente minori a confronto della California.

Proto-hardcore

È particolarmente imbarazzante parlare del proto-hardcore newyorkese a causa di una tradizione incoerente e caotica che lo farebbe rimontare addirittura ai Velvet Underground (1966-1970). In realtà, per essere utili e sensate le categorie debbono venir rispettate nelle loro definizioni ed essere ben circoscritte. Il fatto che elementi della musica e dell'atteggiamento dei Velvet Underground siano poi confluiti nell'hardcore – come del resto in moltissimi altri stili rock – non basta a fare dei Velvet Underground e di Lou Reed esempi di proto-hardcore, più di quanto non bastino (ma è assurdo dirlo) elementi presenti nel blues e che poi sono confluiti nel rock per autorizzare a chiamare il blues proto-rock. I Velvet Underground potremmo casomai farli rientrare nella new-wave genericamente sia per il tipo di rock non commerciale che proponevano sia per i forti elementi di comunanza ma anche nel far ciò sminuiremmo il senso del concetto di new-wave. È bene lasciare i Velvet Underground nella loro epoca e nella loro funzione - quella di padri del rock. Un simile discorso va esteso a tutta una serie di altri casi troppe volte e secondo metri di giudizio difficilmente giustificabili ricompresi nell'hardcore. Il primo caso è quello degli Stooges (1967-1973) di Iggy Pop (provenienti da Detroit); seguono, avvicinandosi sempre di più all'epoca hardcore e quindi rendendo sempre più decisiva la distinzione, i New York Dolls (1971-1974), i Dictators (1972-1978), gli Heartbreakers (dal 1974). Tutti costoro avranno ora questo ora quell'elemento che può aver concorso alla creazione dell'hardcore (specie gli Stooges, in virtù di alcune occasionali prestazioni come le

ritmiche di *Search And Destroy*) ma in sostanza non hanno nulla a che vedere con esso. Esse sono piuttosto formazioni “glam” o “revival” o al limite genericamente proto-new-wave: ma sarebbe più semplice e più significativo ritenerle rock senza altra qualificazione. Stesso discorso e a maggior ragione per il *Patty Smith Group* (il quale, in buona sostanza, non dovrebbe forse nemmeno rientrare nella new-wave ma nel rock più classico) e per i *Television*, che rientrano invece appieno nella new-wave, così come *Blondie*, *Suicide*, *Talking Heads*. Anche *Richard Hell* e *Johnny Thunders* a rigori non dovrebbero essere considerati nel proto-hardcore ma ne analizziamo le figure più che altro per calarci nel clima della New York d’allora e poi perché rispetto a tutti gli altri sono quelli che hanno effettivamente più pertinenza con l’hardcore.

A metà anni Settanta, l’utraventicinquenne bassista e cantante **Richard Hell** era un cosciente seguace di Lou Reed. Aveva già collaborato con i leader dei *New York Dolls* e dei *Television*: con *Thunders* aveva suonato negli *Heartbreakers*, con *Verlaine* nei *Neon Boys*. Protagonista della New York underground del tempo anche grazie alla sua attività di giornalista, fu assunto a simbolo dal nascente punk inglese, con il quale tuttavia ebbe contatti non tanto musicali quanto esteriori, condividendone e preannunciandone aspetti dello stile di vita. In realtà egli era, come Lou Reed, un bohémienne del popolo, verace interprete di un rock tradizionale più o meno crudo ma sempre espresso con quella lucidità e chiarezza d’intenti che è quanto caratterizzò la new-wave newyorkese. Lo testimoniano, sorretti dall’esperta chitarra di Robert Quine, i suoi due album del 1977 e del 1982, “*Bank Generation*” e “*Destiny Street*”: programmatico il primo tanto da essere assunto da manifesto dell’intera new-wave, musicalmente migliore e più maturo il secondo. Nel 1977 Hell suona nell’album d’esordio da solista di **Jonhhy Thunders** (1953-1991), “*L.A.M.F.*”. Quello che tipi come Hell o *Thunders* dettero alla futura generazione hardcore, fu soprattutto la spinta ad esprimersi liberamente senza timori od inisibizioni. Costoro – andando oltre Iggy Pop e Lou Reed - furono inoltre tra i primi non tanto a rompere le regole quanto a predicare un vangelo del pessimismo; ed attraverso il pessimismo si giunge, anche in

campo rock, alla riflessione e alla enucleazione di messaggi esistenziali che alla fine, come nel caso hardcore, possono anche essere antitetici rispetto al loro punto di partenza. Per il resto, i dieci, quindici anni che intercorrono tra la nascita dei rappresentanti del proto-hardcore e di quelli dell'hardcore, sono troppi per pretendere connessioni più strette.

Di proto-hardcore propriamente detto dobbiamo iniziare a parlarne per New-York a proposito di due casi vicinissimi e distanti al contempo: vicinissimi perché entrambi fondamentali nel segnare le sorti del genere, lontanissimi perché uno è di fama mondiale e l'altro sconosciuto forse anche agli specialisti. Si tratta dei Ramones e dei Testors.

Storicamente i **Ramones** sono stati tra i gruppi più importanti del rock. Formalmente o virtualmente essi infatti stanno alla base sia del punk inglese che dell'hardcore americano. Da inquadrare in pieno nel contesto della new-wave newyorkese, che contribuirono a far nascere, si distinguevano dagli altri protagonisti di questa perché la loro rivoluzione non fu contenutistica ma formale. Presero le distanze dal rock artificiale di inizio anni Settanta nel modo più radicale, risalendo cioè all'abc del rock, al suo suono più grezzo, diretto, semplice, banale, minimo, ma sul piano dei contenuti non scesero, come la new-wave voleva, all'impegnato, bensì si dettero al disimpegno più totale, sino a rasentare l'idiozia. La loro non era né protesta sociale né scandaglio esistenziale ma solo una caricatura, a partirne da un contesto teppistico e degradato, del rock n'roll di vent'anni prima quando non del mersey-beat inglese e dei loro testi frivoli ed insensati. I Ramones erano insomma, non solo per il nome indirettamente collegato agli inglesi, una parodia dei Beatles, sia nelle forme che nei contenuti: tanto puliti, posati, integrati, ricchi, famosi, sani questi; quanto sporchi, sgangherati, rei, poveri, sconosciuti, malati loro. Quindi i Ramones non sono né punk né hardcore, come invece si continua a ripetere, perché manca loro quell'attitudine, quell'esistenzialismo, quella priorità del contenuto e del messaggio che fu ricercata e trovata da Johnny Lydon e dai suoi Sex Pistols, così come, su quella scia, ma anche su quella della new-wave newyorkese, dai ragazzini dell'hardcore. I Romones fecero un'invenzione

epocale, e per questo è sbagliato dire che il punk è nato in Inghilterra. Ma essa fu usata come mero mezzo per la realizzazione del punk vero e proprio: e allora è corretto dire che il punk è nato in Inghilterra con i Sex Pistols. Stesso dicasi dell'hardcore: nella maggior parte dei casi potrà essere descritto come un effetto di ritorno in patria del punk inglese formalmente inventato negli Stati Uniti, quegli Stati Uniti che non avevano compreso i Ramones. Ma non andrà nemmeno esclusa una genesi diretta per la quale, come accadde coi Sex Pistols in Inghilterra, vi furono dei gruppi che presero l'invenzione tecnica resa possibile dai Ramones e la utilizzarono per fini a questi tuttosommato ignari. Ad ogni modo idealmente parlando è forse possibile dire che i Ramones dettero le forme all'hardcore e i Sex Pistols i contenuti nel senso di ricerca esistenziale. I Ramones erano in quattro, con tre agli strumenti canonici del rock e un cantante: anche in ciò diedero la formazione tipica al punk e all'hardcore. Le menti del gruppo erano Jeffrey Hyman o Joey, al canto e Douglas Calvin o Dee Dee, al basso. Ma ognuno, completano la line-up Tommy alla batteria e Johnny alla chitarra, fu rivoluzionario per lo strumento al quale si dedicò. Tennero i primi concerti al CBGB'S nell'estate del 1974, quando avevano ventidue, ventitre anni, proponendo una musica non-musica fatta di brani inverosimilmente brevi, veloci, semplici e brutti, appena redenti da sciape melodie. A suo modo quella dei Ramones fu un'avanguardia, perché programmata e unica nel suo genere. Sebbene New York fosse abituata alle avanguardie, a quelle degli estenuanti rituali dei Velvet Underground, della tragicità degli Stooges e del glam dei New York Dolls, qualcosa di così meschino, estremo, senza capo né coda, ridicolo e improponibile come la musica dei Ramones non lo avrebbe mai potuto immaginare. Allora avvenne la rivoluzione, anche se, ma proprio per i motivi di contenuto a cui abbiamo fatto riferimento, ci se ne accorse solo tempo dopo. Il primo, classico e omonimo album del 1976, è un vasto affresco parodistico della musica popolare degli anni Cinquanta e Sessanta, del rock n'roll, del beat e del surf più da classifica, più cotonati e artificiali. Si tratta di quattordici pezzi dove la melodia viene

anche accentuata rispetto ai modelli, proprio per irridarli, e contraddetta da una base strumentale tagliente e cadenzata, cioè assolutamente fuori luogo rispetto al quasi gioviale cantato tuttavia non è privo di sfumature melanconiche e rabbiose, le quali traspaiono anche al di là degli apparenti nonsense dei testi, oltre che da una copertina che vede i quattro Ramones appoggiati ad un muro fatiscente, vestiti di jeans strappati, scarpe da ginnastica, maglietta e giacchetto di pelle, lerci, brutti, coi capelli lunghi, antiestetici al massimo; è una copertina capace di creare un'iconografia, una moda e uno stile di vita. Ogni traccia di quest'album contiene in nuce tutta una serie di espedienti poi sviluppati dalle future generazioni punk e hardcore, rispetto alle quali i Ramones sono assai più dotti. La loro infatti è una semplicità costruita e ricercata, che deriva da una profonda conoscenza della musica popolare americana. In *Blitzkrieg Bop* i piatti della batteria, in *Judy Is a Punk* il titolo, in *I Don't Wanna Go Down to the Basement* il ritmo e i riff della chitarra, in *Today Your Love Tomorrow the World* la voce apatica e genuflessa, anche se mai stonata o ad urlare; insomma in ogni brano v'è qualcosa, oltre che la struttura programmatica d'insieme che lo vuole breve, veloce e semplice, che lo rende il diretto antesignano dei brani punk ed hardcore avvenire. Seguiranno, in una carriera ventennale, altri dodici album dove i Ramones, che fin dall'esordio avevano detto quello che avevano da dire, ricicleranno, qui meglio là peggio, ora i propri stereotipi ora quelli delle mode dominanti. "Rocket To Russia", nel 1977, è il migliore della serie.

Veniamo all'altra grande band proto-hardcore di New York, i Testors. C'è una linea di continuità fra Lou Reed, i bostoniani Modern Lovers e i **Testors**. Tuttavia, mentre i primi due sono alle soglie del proto-hardcore, i Testors, rompendo così una linea pur significativa di continuità, vanno oltre al rock base dei predecessori. I Testors furono con Ramones la maggiore formazione proto-hardcore di New York; anche se virtualmente e occasionalmente potrebbero dirsi addirittura hardcore, non per i contenuti, ma per le forme estreme del loro suono. La musica dei Testors non era programmatica e sistematica come quella dei Ramones; essi giunsero ai risultati a cui sono giunti più per

intuito che per calcolo. Negli stessi anni, mentre i Ramones proponevano una rivisitazione del rock n' roll scettica e depotenziata ma velocizzata, i Testors si rifacevano alle basi più primitive e dure del rock di fine anni Sessanta, specie di Detroit ma senza ignorare il garage rock inglese, esasperandole e interpretandole con una sensibilità sfiduciata tipicamente new-wave. I Testors erano retti dal chitarrista e cantante Sonny Vincent, il quale crebbe ascoltando gli Stooges e i gruppi simili che da Detroit convergevano per i loro spettacoli principali proprio a New York. Una grande conoscenza ed esperienza in campo rock, una chitarra mai tecnica, sempre espressiva, contesa tra le posture classiche e le dissonanze più brutali, figlia di Hendrix come madre della new-wave, una voce maschia, vissuta, duttile anche se per lo più spinta sino alla stonatura: con questi mezzi Vincent creò il suono dei Testors, uno dei primi trio senza basso della storia del rock. L'unica pubblicazione della formazione, il singolo *Together/Time Is Mine*, dimostra come ancora nel 1976 non fosse facile per chi lo avesse voluto esprimere la propria natura più estrema; come non fosse stato possibile fare hardcore a chi ne avesse avute le potenzialità: e ciò perché ancora non si sapeva che cosa l'hardcore fosse. Nel volgere di un anno cambieranno radicalmente le cose; nel 1976 però i Testors furono costretti, se non ad esibire una pallida copia di se stessi, a palesare esclusivamente il loro lato rock maggiormente tradizionale anche se inseribile, per più conti, nella nascente new-wave newyorkese. Fortunatamente i Testors lasciarono molte registrazioni inedite, dal 2003 raccolte in "Complete Recordings 1976-1979". Oggigiorno queste operazioni di recupero di vecchio materiale, se da una parte sono ammirevoli, dall'altra denunciano non tanto la nostalgia per un tempo che fu, quanto la necessità, a partire dall'odierna carenza di musica rock, di ripescare anche nel più dimenticato passato. Da questa raccolta di materiali inediti e quindi non passati attraverso il filtro di produttori e simili, emergono un pugno di episodi che potremmo, per la loro concisione, velocità e potenza, riportare già all'alveo hardcore. Essi sono: *Primitive e You Don't Break My Heart*, datati 1976; *Let's Get Zooed Out, I See, Remembrance, Madras Prison*, del 1977; *Sick On*

Yesterday, Black Book, del 1979. Come si evince dai titoli, le tematiche sono ancora quelle tradizionali del grezzo romanticismo, del qualunquismo, dell'immoralità, del sesso. Anche se poi queste vengono proposte con una coscienza propria dell'epoca new-wave, siamo ancora lontanissimi dagli interessi sociali ed esistenziali dell'hardcore. Il resto del materiale mostra un crudo rock d'alta scuola, capace di insegnare a tutti cosa significhi suonare rock dal vivo, con mezzi ridotti al minimo e sorretti soltanto dalla propria forza e capacità. Notevoli, tra le altre, le drammatiche *Motor Drive e Purpose*, aperta, quest'ultima, con il claustrofobico tintinnio chitarristico che poi diverrà classico nella new-wave; il capolavoro *Welcome To The Nation*, possente hard-rock capace di asciugare tutti i residui blues degli MC5 e di precedere così anche il metal dei Diamond Head; *It's Only Death*, con un patetismo dissonante tra Creedence Clearwater Revival e Stooges; *Aw Maw*, introdotta da un minuto di laceranti distorsioni della chitarra e proseguita tra singhiozzi ritmici e fughe chitarristiche al limite della scordatura capaci di attraversare per intero Hendrix. Pochi possono vantare il coraggio e l'ispirazione per proporre un rock così diretto, senza annacquamenti di sorta eppur mai scontato. Un interessante confronto può farsi tra Crime e Testors, tra i massimi gruppi proto-hardcore attivi nel '76. La differenza è che i primi, nel complesso superiori - per grande merito loro non per demerito dei Testors - facevano blues mentre i secondi rock, mostrando come questo si sia affrancato dal rhythm and blues: a forza di scandire il ritmo, di sostituire al flusso il sali e scendi di un terreno tutto cuspidi e asprezze. È la differenza che intercorre tra il liscio ed il ruvido, qualcosa che va oltre la differenza tra le cinque note blues e le sette rock. Ciò non toglie che Vincent abbia attinto a piene mani dal blues più ritmico e duro, come quello dei Rolling Stones di "Beggars Banquet" o quello dell'Hendrix di *Purple Haze*; né impedisce di annoverare tra i suoi discepoli ideali un Jon Spencer, ad esempio.

Hardcore

L'hardcore newyorkese trova la sua forma più caratteristica in un irrigidimento e appesantimento rispetto all'hardcore classico californiano. Da qui il contributo peculiare dato da New York che va ricercato nel post-hardcore: quello tipico newyorkese si rivelerà una unione tra metal ed hardcore. Tipici rappresentanti dell'hardcore estremo newyorkese furono gli Antidote, gli Youth Of Today e i Born Against (rispetto ai quali a sé sta il caso mediocre dei Murphy's Law); più tradizionale la proposta di Kraut, False Prophets e Beastie Boys, con cui inizieremo il nostro discorso, facendolo precedere però dalla trattazione di quell'eccezionalità che furono i Bad Brains.

Se i Germs inventarono l'hardcore e i Circle Jerks, con altri, lo istituzionalizzarono, i **Bad Brains**, parallelamente ma in modo assai diverso da D.R.I. e Suicidal Tendencies, rifondarono il genere, esasperandone le forme; per questo, oltre che per l'eccellenza della loro proposta, debbono essere considerati tra i complessi hardcore più importanti in assoluto. Quella propiziata dai Bad Brains è la seconda maniera hardcore o l'ultima metamorfosi dell'hardcore prima del revival che tra fine Ottanta ed inizio Novanta segnerà la fine del genere. Sebbene provenissero da Washington, i Bad Brains furono di fatto un gruppo newyorkese, perché a New York operarono. Essi non furono soltanto il più grande gruppo hardcore newyorkese, ma tutto sommato un'eccezione per una città povera di gruppi hardcore purosangue e di tale livello. Composti da quattro ragazzi di colore, rappresentano anche il maggior gruppo rock di soli neri della storia. Il loro materiale era scritto dal cantante H.R., una delle voci più espressive del rock, tra il pianto l'ascesi e il grido, e dal chitarrista Dr Know, inesauribile nell'assimilare generi diversi e sintetizzarli con efficacia comunicativa. Attiva sin dal 1978, la formazione giunse all'album "Rock For Light", che è in pratica una raccolta di materiale vecchio rielaborato (con, tra l'altro, i classici hardcore *Pay To Cum* e *Big Takeover*), solo nel 1983. E nel 1983, nell'anno dello speed-metal, viene rifondato l'hardcore, in virtù di un meccanismo a vasi comunicanti tra i due stili rock. *Right Brigade* e *Banned In D.C.*,

i momenti cruciali di “Rock For Light”, di un album che può avere pari ma non superiori in campo hardcore e non solo, raggiungono una velocità, potenza e forza catartica mai sentite, rilasciando, tra grida e accelerazioni ritmiche, un irrefrenabile sentimento patetico. Se *I* e *Attitude* sono formalmente ancor più esemplari, con in mostra di nuovo gli psicodrammi di H.R., che passa dal falsetto al latrato, *Sailin' On* si permette addirittura di sperimentare in un contesto che è già di sperimentazione: è un girone senza inizio e senza fine, con fasci strappati alla velocità della luce. “Rock For Light” si divideva in numeri hardcore micidiali e in momenti reggae: *I And I Survive* e *The Meek* danno la misura di quanto i Bad Brains fossero versatili e in grado di dire la loro anche in questo genere, dispensando composizioni col cuore in mano e la mente al trascendente - H.R. era un adepto della religione Rastafarian. Proseguendo su quest'ultima linea, ed anzi unendola con quella hardcore nonché allargandola a rap, funk, blues e metal, per poi convogliare il tutto entro architetture arena-rock o hard-rock, H.R. e Dr Know passarono al post-hardcore con l'album del 1986 “I Against I”. Si tratta ancora di una pagina significativa della storia del rock: tantissimi gruppi avvenire e non, come i Faith No More, sarebbero inspiegabili senza le rotte qui tracciate, fatte di elasticità esecutiva e compositiva, di connubi arditi solo apparentemente, di toni postumi e scettici, sino al fine a se stesso, ma pur sempre attenti e solleciti a esprimere le passioni che avvolgono l'animo. *Sacred Love*, lacerante e raffinato inno all'amore, umano divino e vitale, costituisce il centro gravitazionale per *Let Me help*, *Secret 77* e *House of Suffering*, proflui di tecnica, ispirazione e inventiva tra iperrealismo e ieraticità. Gli album “Quickness” (1989), “Rise” (1993) e “God Of Love” (1995) proseguono la medesima linea.

Introduciamo adesso la vecchia scuola hardcore di New York. Senza troppe pretese ma anche traboccanti di sincerità, i **Kraut** culminarono la propria parabola nel 1982 con l'album “An Adjustment To Society”, dove figura come partecipazione straordinaria il chitarrista dei Sex Pistols Steve Jones. Un po' come per tutti i gruppi della Costa Atlantica anche per i Kraut decisiva era l'influenza del punk inglese; specie di quello

umanitario e politicizzato dei primi Clash. Con un batterista di 14 anni e un cantante di 16, trattavano, oltre le canoniche, tematiche quali la disoccupazione e l'aborto. *Unemployed*, il loro contributo più significativo, presenta un sound acido e convulso degno erede del garage rock più amareggiato. Anche l'accoramento di *Bogus* e il trittico *Getaway*, *Doomed Youth*, *Last Chance*, con i loro assalti frontali, non concedono nulla al compromesso e fanno per più rispetti scuola.

I **False Prophets** sono tra i più diretti discepoli dei Germs, con un cantante - Stephan Ielpi - che tenta su tutti i fronti di far rivivere il mito di Darby Crash. I brani, ai limiti del dark ma sempre potenti, veloci roboanti come quelli dei Germs e dominati dal basso di Steve Wishnia (il coordinatore del gruppo), si dividono tra hardcore reazionari (*Somebody React*, *Scorched Earth*, *Mental Ghetto*) e lunghi calvari in crescendo che tentano di riaggiornare i Doors alle architetture dei Dead Kennedys (*Baghdad Stomp*, *Helplessly Screaming*). Quando infine uniscono le due vene i False Prophets danno il loro meglio (come in *Taxidermist*). L'album "Cut" (1984) è quindi per metà hardcore e per metà post-hardcore e così emblema di un'epoca contesa tra il dark e il punk, tra l'evocazione e la distruzione. Di un'epoca – la metà degli anni Ottanta – di sopravvissuti, forse loro malgrado, al fallimento dell'anarchismo di fine anni Settanta inizio Ottanta.

Prima di giungere alla celebrità planetaria e ad album di rap ed elettronica, i **Beastie Boys** erano una band hardcore manierista. Lo attesta, oltre alla comparsa nella compilation "New York Thrash", l'ep d'esordio del 1982 "Pollywog Stew", una sorta di parodia dall'interno dell'hardcore. Del resto, anche nel primo album, "Licensed To Hill", del 1986, vi sono retaggi tali da poter far parlare di post-hardcore, ad esempio, per le urla di *Rhymin' & Stealin* e per il ritmo ska di *Girls*. Da "Paul's Boutique" (1989) invece non si può parlare nemmeno più di post-hardcore.

La nuova scuola hardcore fu inaugurata a New York dagli Antidote. Gli **Antidote** erano una formazione estrema che proponeva un hardcore ai limiti dell'heavy metal ma, contrariamente a quella che stava delineandosi come la

tradizione di New York, senza sfociare in questo. L'ep del 1983 "Thou Shalt Not Kill", fa esplodere otto brani in nove minuti che valgono più per il modo in cui sono suonati che per se stessi. Anche se trovano posto interessanti variazioni sul tema come la quadriglia di *Something Must Be Done*, praticamente una parodia dell'heavy-metal. Il suono degli Antidote era corposo e maschio, aggravato inoltre dalle cavernose urla di Louie. La sezione ritmica contava pochi rivali in termini di concisione e robustezza; la chitarra del leader Nunz era pesante e agile allo stesso tempo. Gli Antidote, se non insegnarono a fare hardcore ai newyorkesi, ricordarono in che cosa questo consistesse ad una città troppo spesso intenta a girargli intorno senza coglierlo di petto. Inoltre la loro vicenda denuncia quella tipica ingiustizia in campo rock secondo la quale i gruppi che creano uno standard, che lavorano più per la quantità che la qualità, finiscono nel dimenticatoio, surclassati da chi raggiunge il grande pubblico utilizzando con astuzia i risultati sinceramente ottenuti da altri meno disposti a scendere a compromessi. Sino a tutti gli anni '90, non solo in campo hardcore, ma finanche in quello metal e nelle sue varie sfaccettature, sarà un continuo aggiungere abbellimenti al pentagramma di ferocia qui steso dagli Antidote. Fra le istituzioni dell'hardcore più estremo vanno annoverati gli **Youth Of Today** di Ray Cappo – un modello per tutta una lunga serie di gruppi a venire. Partiti dalle tematiche e forme dello straight-edge washingtoniano dei Minor Threat, giunsero, senza cedervi, ai limiti del metal, anche in forza della lezione degli Antidote. "Break Down The Walls", del 1986, è il loro classico, seguito nel 1988 da "We're Not In This Alone". Siamo sulla stessa linea dei Poison Idea o dei Jerry's Kinds, ma sempre saldamente all'interno dell'hardcore, vissuto come non mai quale veicolo per comunicare contenuti di solidarietà, filantropismo, benessere civile ed esistenziale a ritmi frenetici e assordanti e con urla tanto bestiali quanto non catartiche. Questa è del resto musica della sopravvivenza, della compassione e della rivolta, non del godimento estetico o introspettivo. I **Born Against** infine, grazie all'album del 1991 "Nine Patriotic Himns For Children", si posero all'avanguardia dell'hardcore estremo newyorkese: da una parte restando al di fuori dal metal

e dall'altra rifacendosi alle espressioni più oltranziste del rock di inizio anni Ottanta - come quella dei Discharge, uno dei maggiori gruppi inglesi di sempre. Ritmiche dello sconforto, canto oltremodo disperato, chitarre deformate e lasciate sullo sfondo sono le tre coordinate del suono dei Born Against, che trovano l'avanguardia nella reazionarietà e in modo sincero e ben argomentato propongono un rock tanto umano quanto duro, in un'epoca dove si è disumani fino al ridicolo o dove si è in debito di potenza. Senza esperienze come quella dei Born Against, sarebbero state impossibili soluzioni metal come quella - per citare uno degli esempi più notevoli - proposta a metà anni Novanta dagli svedesi At The Gates.

A sé dicevamo sta la proposta - gravemente insufficiente anche se formalmente indicativa di tempi in cui per il suo crossover si pone all'avanguardia - con inflessioni hard-rock, metal e ska dei **Murphy's Law**. Insignificante e privo di convinzione il pletorico e cabarettistico hardcore dell'omonimo album del 1986, come di "Back With a Bong!" del 1989.

Post-hardcore

Complessivamente, il meglio di sé New York lo dette nel post-hardcore. Il post-hardcore newyorkese è riportabile a due filoni: un primo, numericamente minoritario, con varie soluzioni rientra nell'alveo propriamente new-wave; un secondo, coincide con il metal-hardcore ed è come abbiamo detto l'espressione più tipica del post-hardcore newyorkese.

Iniziamo dal primo filone. Questo annovera da una parte i Sonic Youth con quella sorta di loro molto parziali derivazioni che sono i Pussy Galore, i Royal Trux e i Supertouch; dall'altra quattro formazioni - due di notevole rilievo, due trascurabili - che perseguono ciascheduna una propria strada diversissima da quella delle altre: si tratta di Cramps, Swans, Goo Goo Dolls e Lunachicks.

Non lontani dal trentennio di attività, i **Sonic Youth** sono il gruppo di rock alternativo, o almeno di post-hardcore, più stimato del mondo. Ma la loro importanza è più che altro storica e tecnica, perché la qualità dei numerosi album che hanno

pubblicato lascia spesso a desiderare. I Sonic Youth insegnarono il noise-rock, ossia un utilizzo cacofonico contorto ed acido della chitarra, risalente almeno al Lou Reed del periodo Velvet Underground e a Neil Young, alla generazione new-wave e hardcore. Ne nascerà quell'indie-rock o rock indipendente con cui sino ad oggi si è di fatto chiamato il post-hardcore della seconda metà degli anni Ottanta. Grazie ai Sonic Youth, pressoché tutti i gruppi rock iniziarono a sperimentare in modo decostruttivo sulle chitarre: mentre nell'hard-rock degli anni Settanta si sperimentava più che altro nella costruzione dei riff e nella loro combinazione, adesso si rinnega il riff, si rinnega la forma e ci si dà all'astrattismo, al brutto, al dissonante, al caotico. E ciò per esprimere una visione del mondo cupa, fatalista, acre, totalmente disarmonica, secondo quell'estetica del brutto propria della modernità. Dall'epoca di Andy Warhol i circoli intellettualoidi di New York non erano mai venuti meno: da essi nacque la new-wave e da essi nacquero anche i Sonic Youth, segnatamente nella cerchia del musicista d'avanguardia Glenn Branca, che funse da collegamento ideale tra loro e i Velvet Underground. Nel primo album, "Confusion Is Sex", del 1983, il gruppo, costituito dai chitarristi Thurston Moore e Lee Ranaldo e dalla bassista Kim Gordon, dice già tutto ciò che avrà da dire. Poi infatti si tratterà più che altro di una instancabile variazione sul tema della sperimentazione noise alle chitarre, ora più ora meno prossima alla commerciabilità. I brani di questo esordio, anche se pienamente spiegabili dal contesto new-wave e scopiazzanti in fase di scrittura ora un gruppo ora l'altro, rimangono comunque fondamentali nella storia del rock, o meglio nella storia della chitarra rock: tra scordature, tintinnii, sevizie, arpeggi improbabili ed estranianti, fino a sconfinare in un degradato ambient. *(She's in A) Bad Moon* è il prototipo di ogni canzone Sonic Youth avvenire, con la sua desolazione, impotenza, la sua oscurità ossessiva e la sua deflagrazione timbrica che sa di stupro. *Protect Me You* è invece il prototipo di ogni canzone dei Sonic Youth al femminile: in quanto il canto passa da Moore a Gordon, la cui totale mancanza di predisposizione aumenta ancor più il senso paranoico, depresso e ipnotico di questa musica. *Shaking Hell* è invece un riuscito

esempio di taglia e cucì, di sovrapposizione di canzoni diverse, tra eclettismo, estraniamento, drammaturgia ed una catarsi sempre ricercata ma mai trovata. Forte il debito verso la new-wave inglese, specie dei Siouxsie and The Banshees, ma anche verso quella americana di Lydia Lunch. *Inhuman* è fedele al titolo ed è un vortice veloce, urlato e senza compromessi di brutalità cacofonica e smarrimento totale. *The World Looks Red* passa al grottesco e all'eclettismo, qualificandosi come un'enciclopedia di ritmiche e distorsioni assortite. In un oscillare da toni seri ad amaramente umoristici, in una progressione da musica ambient per ensemble rumoristico fin verso il ritorno al modello canzone, "Bad Moon Rising" (1985) – tra Velvet Underground, Tuxedomoon e Violent Femmes – va considerato l'album formalmente più compiuto. "Evol" (1986) è un lavoro di transizione inutile e noioso. "Sister" (1987) segna la svolta che apre quel periodo caratterizzato dal tenere presente il modello canzone di cui costituisce, con una serie notevole di ispirate e intelligenti composizioni, il vertice. "Daydream Nation" (1988) contiene *'Cross The Breeze*; "Goo" (1990) *Tunic*. Sino al 2004, seguono altri sette album. I Sonic Youth adesso sono ricchi famosi istituzionali; sono autorizzati a sperimentare e a giocare e con la coscienza apposto per l'accoglienza che riserva loro la società. Eppure non si sono mai neanche avvicinati a realizzare album del respiro di "Two Nuns And A Pack Mule", "Spiderland", "Drive Like Jehu". Né possono venir accostati a veri sperimentatori come Swans, Minutemen, Melvins o a perfezionisti della forma come Fugazi e Jesus Lizard. I Sonic Youth sono la prova tangibile che non solo il rock mainstream ha i suoi bluff ma anche quello cosiddetto alternativo.

I **Pussy Galore** di Jon Spencer furono una delle più radicali formazioni post-hardcore. Originari di Washington, svolsero la parte più cospicua della loro attività a New York, dove pubblicarono gli album "Right Now" (1987) e "Dial M For Motherfucker" (1989). La loro avanguardia, che trova pieno compimento nel secondo album, consiste in una decostruzione della canzone rock e blues a mezzo delle cacofonie più assortite escogitate dalla new-wave. L'effetto che ne deriva è di una

musica spastica a sgradevole, inascoltabile, che si crogiola su nefandezze formali e contenutistiche perpetrate intelligentemente e con proprietà di mezzi – al di là dell'ostentato tono dimesso e delle registrazioni e produzioni amatoriali. Spencer crea un universo esistenziale drogato, oltre che di sostanze stupefacenti, di espressionismo, derelitto, spietato e bestiale ma poi ne offre anche, attraverso il suo blues-noise decostruzionista, una chiave di lettura che ne consente l'eroica e a suo modo fascinosa sopportazione. I Pussy Galore, anche per la levatura personale e la voce licanropa di Spencer, vanno molto al di là delle evoluzioni più involute e delle forme più sformate dei Sonic Youth (di cui si accaparrarono il batterista: Bob Bert) e con autorevolezza s'aprono una strada tutta loro che non è per nulla succube dei modelli di Captain Beefheart, Velvet Underground o Einstürzende Neubaten. Julia Cafritz e Neil Hagerty completano, con Spencer, il trio chitarristico dei Pussy Galore – band senza basso come i Cramps ed i Testors.

Sciolti i Pussy Galore, Spencer avvierà una carriera solista che renderà relativamente sempre più accessibile (attraverso una sistematica parodia dei Rolling Stones) il blues-noise del gruppo di partenza; Hagerty fonderà i Royal Trux con l'organista Jennifer Herrema.

I **Royal Trux** sono nel campo della cacofonia il corrispondente degli Slint in quello degli accordi, avendo portato questa alle conseguenze più estreme. Come altre formazioni d'avanguardia degli anni Sessanta e Settanta, i primi Royal Trux non fanno rock ma una sorta di musica cacofonica da camera con tratti ambient: "Twin Infinitives" (1990) è un po' la risposta a distanza ad "Irrlicht" (1972) di Klaus Schulze e come questo non ha nulla a che fare col rock. Anche se avrebbe fatto bene a cambiare denominazione, Hagerty sempre coi Royal Trux, a partire dall'omonimo album del 1992 e poi ancor più a partire da "Cats And Dogs" (1993) e dai numerosi album successivi, torna al rock, per quanto decostruttivista e quindi post-rock o meta-rock, riscrivendone a modo suo, un modo dissacratorio e barocco, la storia: tanto che i Royal Trux seconda maniera possono esser considerati fra i maggiori esempi indie degli anni

Novanta – tanto freschi quanto posticci.

Veniamo infine ai **Supertouch**. Il denso album “The Earth Is Flat”, del 1990, è più squadrato, maschio e amaro della media indie il cui prototipo possono definirsi i Superchunck, che hanno un nome assai simile ma fanno musica diversa dai Supertouch. I Supertouch insomma paiono aver appreso la lezione dei concittadini Prong, che ripetono depotenziata e semplificata ma non senza spunti interessanti e lo sguardo fisso all’urgenza espressiva. I loro mezzi oscillano tra il dramma e la melodia e il loro unico album è pensato apposta per soddisfare i bisogni di intimità e compassione di adolescenti in preda a problemi di relazione col mondo.

Passiamo alla seconda sezione del primo filone post-hardcore newyorkese coi Cramps. I **Cramps** del cantante Lux Interior e della chitarrista Poison Ivy Rorshach furono una tipica espressione della new-wave perché ne condivisero la considerazione del rock come di una tradizione ma anche la fiducia nella possibilità di rendere viva questa tradizione. Il revival rock n’ roll e rhythm and blues dei Cramps fu allora chiamato voodoobilly perché, appunto, revival non era ma consisteva in una risemantizzazione di forme e contenuti rockabilly in un mondo conteso fra la tragicità esistenziale e una simbologia di dimensioni parallele rispecchianti questa tragicità e fatte di horror e sesso. Tra le prime formazioni, con quella dei Testors, senza basso della storia, il suono dei Cramps è reso da una batteria scarna e ossessiva, una chitarra allucinata e dissonante, un canto morboso che esprime tanta solitudine quanta perversione. Fedeli a se stessi, i Cramps andranno avanti per un ventennio e una decina di album, variando sempre sullo stesso tema e fagocitando cover su cover della tradizione americana. Il significato del loro operato sta nell’esecuzione e quindi che eseguano canzoni proprie o altrui non è importante. Anzi, nell’interpretare le cover emerge in tutto il suo potenziale la significatività dei Cramps, tanto che la loro pubblicazione più efficace può anche essere considerato l’ep di cover del 1979 “Gravest Hits”. Su “Songs the Lord Taught Us” (1980), l’album che istituzionalizza il suono Cramps, svetta *Garbage Man*; sul più blues “Psychedelic Jungle” (1981) i rituali di *Voodoo Idol* e

Don't Eat Stuff Off The Sidewalk insegneranno molto, ad esempio, ai licantropismi di Nick Cave. “Smell of Female” (1983), registrato dal vivo, è, con la spavalda *You Got Good Taste* dai riff epidermici, il culmine della ricerca dei Cramps: l'avanguardia di Jon Spencer è spiegabile solo a partire da simili precedenti. L'ispirato “Date With Elvis” (1986) è il primo album con un basso nella strumentazione e con tutti i brani accreditati al duo Interior/Rorschach. “Stay Sick!” (1990) inaugura le pubblicazioni fine a se stesse degli anni Novanta.

Continuiamo con la seconda sezione del primo filone. Uno dei più radicali e importanti prodotti della cultura new-wave – e soprattutto in questo senso riportabili al post-hardcore – furono gli **Swans** di Michael Gira – ma il valore della formazione va riferito più in generale a tutta la musica popolare. In una serie prestigiosa di album sperimentali – ricordiamo “Filth” nel 1983, “Cop” nel 1984, “Greed” e “Holy Money” nel 1986, “Children Of God” nel 1987 – gli Swans intesero superbe composizioni di musica industriale che con estrema maturità e coscienza riflettevano sulla civiltà del dopo hardcore, sulla civiltà sopravvissuta al nichilismo, sopravvissuta al nulla eppure incapace di trovare qualcosa da tenere in mano. Incalcolabile – perché spazia dall'elettronica al metal – l'ascendenza degli Swans sulla musica popolare che li ha seguiti.

Insufficiente invece la proposta dei **Goo Goo Dolls** di Robbie Takac, che prima di darsi al pop negli anni '90, a fine della decade precedente porponevano un inconsueto ma inefficace post-hardcore romantico e pletorico fatto di hardcore, hard-rock da arena e rock n'roll senza fantasia. Buoni session-man e conoscitori della musica americana più tradizionale, erano tuttavia incapaci di dire qualcosa di originale o anche solo di confezionare melodie degne di ricordo. Ai quattro venti, la monotona voce da drogato ripulito del leader, spiattellava la sua rozza fede in Dio, nell'amore e nella patria, ostentando un malessere da telenovela. A esemplificazione, si veda su “Hold Me Up” del 1990, che fa seguito ai più esagitati esordio omonimo dell'87 e “Jed” dell'89: *Laughing, You Know What I Mean* o *Know My Name*. La cosa migliore rimane, non a caso, lo strumentale *Kevin's Song*. Il referente di questa musica non è

certo l'adolescente alienato, bensì il ventenne maturo, inserito nella società e preso da sentimenti conformisti e reazionari. Siamo all'opposto dell'hardcore. Esempi come quello dei Goo Goo Dolls dimostrano quanto le forme possano essere falsificabili perché usabili per dire l'opposto rispetto a quello per cui erano state trovate. Qui le ultime scariche di velocità sono per il divertimento e per conquistare una ragazza.

Infine, le **Lunachicks** della cantante Theo Kogan e della chitarrista Gina Volpe furono, al di fuori delle riot grrrl, il punto di arrivo del percorso iniziato negli anni Settanta dalle Runaways, portato ai suoi massimi risultati dai Plasmatics di Wendy Williams e involuto o fatto scendere troppo a compromesso con la new-wave, dalle Frightwig. "Babysitters On Acid", del 1990, è per questo un piccolo classico del rock duro al femminile. Le ritmiche sono ben scandite, i riff potenti – come di rado accade in complessi di sole donne; il canto di Kogan è poi esasperato e gracchiante, anche se forse troppo succube del modello di Patty Smith. Nonostante l'eclettismo e la capacità di interpretare rock n' roll, metal e hardcore, l'ispirazione o l'abilità compositiva delle Lunachicks lascia complessivamente a desiderare. E i quattro album che seguiranno negli anni Novanta confermeranno in tutto questa prima impressione.

Veniamo adesso al filone più perseguito del post-hardcore di New York: quello del metal-hardcore. Per orientarsi in questa forma di post-hardcore, che non è monolitica ma annovera le sue cospicue differenze, sarà bene riunire i complessi simili tra di loro. Avremo quindi un primo raggruppamento con Agnostic Front, Sick Of It All e Breakdown il quale è prossimo al thrash-metal. Un'appendice, ma con una propria identità, di questo raggruppamento sono gli S.O.D. e i M.O.D. - non a caso sviluppatisi in seno alla band metal Anthrax. Un secondo raggruppamento è costituito da Ludichrist e Crumbsuckers – con il metal-hardcore più estremo e d'avanguardia. Un terzo raggruppamento conta i Prong e gli Helmet, che hanno un afflato più grunge. Un quarto ed ultimo raggruppamento, con Alice Donut, Uppercut e Outburst gioca invece la carta della varietà.

A battezzare l'hardcore-metal newyorkese furono però, a loro modo, i **Plasmatics** di Wendy Williams (1950-1998) che fra la fine degli anni Settanta e l'inizio degli Ottanta scandalizzarono il pubblico più smalizzato con atti osceni e spettacolari a ritmo di una musica spavalda che prendeva tanto dai Sex Pistols quanto dai Motorhead. Williams fu una delle maggiori e più estreme interpreti della storia del rock.

Analizziamo ora i nostri quattro raggruppamenti partendo dal primo.

Gli **Agnostic Front** del cantante Roger Miret e del chitarrista Vinnie Stigma ebbero l'importanza storica di inaugurare compiutamente il filone hardcore-metal di New York. Fra i numerosi gruppi non newyorkesi ma a questa estetica comunque riconducibili, ricordiamo: Corrosion Of Conformity, 7 Seconds, Cause For Alarm e Poison Idea. La via all'hardcore-metal di molti altri, primi su tutti gli S.O.D., sarà con tutto ciò diversa, con meno thrash e più hardcore, con brani più brevi e più concitati. Tanto che si può parlare di due stili di hardcore-metal: uno più vicino al metal ed al thrash ed uno più vicino all'hardcore. Formalmente gli Agnostic Front si qualificavano per un thrash-metal particolarmente scandito e amorfo che li distingueva dai gruppi metal più ortodossi e li accostava in una qualche misura a quelli hardcore. Per i contenuti si allontanavano sensibilmente dall'hardcore e imbastivano sceneggiate iperrealiste, immorali e sadiche, con un piglio teppistico e depravato di fondo. Simili in questo a tanti gruppi metal, se ne distanziavano però col sostituire all'epica del metallaro il teppismo del punk, la sua autoironia nichilista. L'ep "United Blood", nel 1982, designa le loro coordinate, ribadite, nel 1984, dall'album "Victim In Pain". "Cause For Alarm", nel 1986, registra la fine del periodo classico. Con "Liberty & Justice" dell'anno dopo, proprio in una fase di popolarità crescente, il gruppo dà l'addio alle scene. Ritorna nel 1992 con "One Voice", a cui faranno seguito altri quattro album. Il pubblico, come aveva snobbato i primi Agnostic Front, così è generoso con gli ultimi, dimostrando ancora una volta di operare il contrario di quanto detterebbe la ragione.

Se non altro per un discorso di quantità e costanza, i **Sick Of It All** dei fratelli Koller finiscono per imporsi tra le maggiori proposte newyorkesi. I Sick Of It All ripartirono dalle conquiste formali degli S.O.D., che a loro volta si rifacevano a D.R.I. e Suicidal Tendencies, ma anche a gruppi hardcore più vecchio stile, sebbene estremi, come J.F.A. e soprattutto M.D.C.. Sulla linea di tutti i gruppi hardcore-metal d'America, il suono dei Sick Of It All è violentissimo, ossessivo, disumano, mai catartico, compresso in furenti brani da meno di due minuti. Se l'atteggiamento è teppistico, distruttivo, arrogante, i contenuti per contro sono filantropici. Gruppi in auge negli anni Novanta tipo i Pantera sarebbero impossibili senza esperienze come quella dei Sick Of It All. Il classico della formazione, peraltro tecnicamente impeccabile, è l'album d'esordio del 1989, "Blood Sweat And No Tears", dove si prova anche, riuscendoci, a congegnare canzoni che abbiano una focalizzabile identità. Seguiranno, a cadenza annuale e sino all'ultimo del 2003, una decina di album indefessi sulla medesima linea.

Sulla falsariga di Agnostic Front e Sick Of It All ma con una qual certa personalità e fantasia, i **Breakdown** impinguarono degnamente nel 1987, con le registrazioni confluite in "87 demo", il nutrito e peculiare filone newyokese al confine tra metal e hardcore. Tutt'oggi il loro lavoro risulta fresco e godibile.

Ripartendo dalla lezione dei Suicidal Tendencies da una parte e dei D.R.I. dall'altra – a cui si potrebbe aggiungere quella dei Corrosion Of Conformity - ed accentuando la pensantezza metal, gli **S.O.D.** (Stormtroopers Of Dead) del cantante degli Anthrax Billy Milano, dettero nel 1985 il classico "Speak English Or Die": lavoro potente e veloce, ispirato, all'avanguardia dell'epoca e nei contenuti tutto riverso sul sociale ed il politico. Cambiando nome in **M.O.D.** (Methods Of Destruction), ma rimanendo sulla medesima linea, Milano dette nel 1987 l'album "U.S.A. For M.O.D.". Entrambe queste pubblicazioni faranno epoca e, sviluppando le direttive della seconda maniera hardcore, insegneranno come fare post-hardcore o metal alternativo a tutta una generazione.

Passiamo adesso al secondo raggruppamento.

Fra i maggiori e più fantasiosi rappresentanti dell'hardcore-metal newyorkese, in costante contatto con Agnostic Front, Nuclear Assault e Crumbsuckers, i **Ludichrist** consegnarono nel 1986 il classico "Immaculate Deception", lavoro estremamente maturo, capace di rasentare, in folli brani da un minuto, il death-metal e di iniettare impareggiabili dosi di fantasia in quel filone del metal che giungendo sino al grind-core se ne dimostrerà quasi sempre congenitamente privo. Ciò fu possibile ai Ludichrist proprio perché costoro partivano dall'hardcore e dalla sua elasticità espressiva, dalla sua possibilità di fungere da linguaggio universale, ossia di veicolare i più disparati generi musicali e le più articolate sfumature caratteriali: scabrosità, ironia, protesta, flagellazione, tragedia. Di scariche che in una volta sola contengono molte di questi stati d'animo, come *Only As Directed*, i Ludichrist sono dei maestri. La loro musica è sostanzialmente contraddistinta dall'intelligenza: sempre calcolata e sempre ben progettata, si distingue da tutti i vari compiacimenti psicopatologici e maniacali che sono la croce e delizia del rock più estremo; e fa ciò senza abbassare per nulla i volumi ma anzi raggiungendo, per l'epoca, vertici di intransigenza sonora. Si parla di vent'anni fa: i Possessed avevano appena inventato il death-metal, gli Slayer avevano in gestazione "Reign in Blood", i Death, come i Napalm Death, dovevano ancora esordire. E i Ludichrist si permettono di spaziare con la medesima competenza dal jazz allo space-rock, con assoli hard-rock di chitarra vecchio stile e inesauribile creatività ritmica – come, ma sono solo due esempi, in *Down With the Ship* e *Games Once Played*. *Green Eggs and Ham* aggiunge addirittura il rap; *Young White and Well Behaved* è la beffa più amara, sorta di cabaret diabolico; *Blown Into the Arms of Christ* è una blasfema messa al rovescio. Lungi dal crossover fine a stesso, ma anche da ogni valenza compassionevole o ruolo di conforto esistenziale, la musica di "Immaculate Deception" è un imponente spettacolo da darsi in pubblico, che con spietato realismo, giusto sublimato dall'impeccabilità formale, vuole rappresentare le molteplici evoluzioni del consorzio umano, rasentando, senza mai cadervi, il barocchismo proprio di tutte le enciclopedie non sorrette da una robusta mente coordinatrice.

Quasi a doppiare i risultati dei Ludichrist, nello stesso anno di “Immaculate Deception”, il 1986, esce anche “Life Of Dreams” dei **Crumbsuckers** – meno fantasioso e ricco del primo ma proprio per questo più consono a stabilire lo standard dell’hardcore-metal di New York di cui siamo, prima di troppi epigoni, nella stagione d’oro. Tutto, nel volgere di uno o due minuti a brano, è estremo e sproporzionato: canto mostruoso, ritmiche flagellanti, chitarre taglienti. L’effetto è oltremodo compatto, come quello di uno schiacciasassi o di un buldozer che si abbatta su di una costruzione facendo completamente piazza pulita. Dopo di che può darsi solo il deserto. Il post-hardcore è più avanti rispetto al metal ortodosso che – con eccezioni come quelle degli Slayer che pur possono esser fatte rientrare nel post-hardcore – impiegherà ancora diverso tempo prima di giungere a certi oltranzismi sonori. I Crumbsuckers sono una sintesi mastodontica di quanto fatto sino a loro nel campo del metal più estremo, rifacendosi dai Motorhead ai Metallica ai Possessed – e gettano le basi per un futuro che sarà di Pantera, Napalm Death e Carcass.

Passiamo adesso al terzo raggruppamento.

Il metal alternativo dei **Prong** di Tommy Victor è unico nel conciliare brutalità ed eleganza. In scenari futuristici totalmente disumani sono locate le suite tutte canglore e percosse dei Prong, senza per questo uscire dalle misure e dall’essenzialità del brano rock, così come dall’urgenza d’esprimere un contenuto esistenziale. Pur partendo dal metal per la pesantezza e dall’hardcore per la velocità, i Prong fanno miracoli con i tre strumenti canonici del rock – il cui uso così in parte rifondano - e giungono quasi sempre a creare con essi un effetto da efferata musica industriale. Per aver congeniato questo nuovo suono e per la radicalità che lo caratterizza, “Primitive Origins”, l’esordio dei Prong, del 1987, pare voler competere con la coeva avanguardia dei Melvins – alla quale è inferiore non per demerito degli uni ma per l’eccezionalità degli altri. Inutile dire che in questo modo i Prong si creano anche una propria strada entro il talora troppo ripetitivo hardcore-metal newyorkese. Il secondo e il terzo album - “Force Fed” (1988) e “Beg To Differ” (1990) – si approssimano progressivamente ai canoni del metal.

Dopo un quarto lavoro di transizione – “Prove You Wrong” (1991) – con “Cleaving”, nel 1994, i Prong giungono al termine della loro ricerca di un metal industriale ed esistenziale. È tuttavia col successivo “Rude Awakening”, del 1996, che la perfezione del suono si sposa con composizioni estremamente ispirate e fradice di fatalismo desolazione e sensibilità spezzata. In questo senso il referente maggiore è *Innocence Gone*.

Pur risultando derivativo rispetto ai traguardi già raggiunti dai Prong, l’esordio degli **Helmet** di Page Hamilton, “Strap It On” (1990), va annoverato tra i classici del rock in virtù dei livelli di oltranzismo formale e contenutistico raggiunti e capaci di fare scuola: quella scuola poi seguita dai vari Korn, Tool e Deftones. L’estetica del brutto e dello sgradevole propria della new-wave, perché propria di tante espressioni della civiltà moderna, raggiunge nuovi vertici: per la pesantezza delle ritmiche, le stonature del canto, l’anoressia delle chitarre. Si tratta di uno sperperio, con autorevolezza controllato e modulato, di flagellazioni sonore e urla bestiali teso ad esprimere la tragica condizione umana in natura a partire dalla storia sociale e individuale presente. “Strap It On” sta a dimostrare come al rock sia occorsa tutta la sua storia per giungere a comunicare adeguatamente gli stati più primigeni e oscuri dell’uomo. Trascurabili i successivi album degli Helmet: “Meantime” (1992), “Betty” (1994), *Aftertaste* (1997).

Concludiamo col quarto raggruppamento.

Formazione mediocre quant’altri mai, gli **Alice Donut** per un decennio, tra Ottanta e Novanta, hanno proposto un post-hardcore insipido e perditempo, collocabile in un limbo di né carne né pesce perché né potente né fiacco, né d’avanguardia né commerciale, né catartico né suicida. In otto irritanti album che si sono succeduti dal 1988 sino, l’ultimo, al 2003, gli Alice Donut dimostrano solo che la loro identità è la mancanza d’identità. Tecnicamente preparati, accuratamente prodotti, lesti a confondersi col grunge di Seattle, si identificavano nella voce del capogruppo, Tom Antona, incapace di evocare e di esprimere alcunché e per di più compiaciuta. Quasi per sbaglio, come per saturazione tecnica, gli Alice Donut potevano anche incorrere in qualche numero notevole. È il caso, nel 1989, di

Egg, su “Bucketfulls Of Sickness And Horror”, che anticipa certi risultati dei Jesus Lizard, con ritmo franto, urla mostruose, chitarra atonica, e, nel sinfonico, un filo di melodia raggelante.

Del 1989 è il mini-album “Four Wall” degli **Uppercut**, caratterizzato da un heavy-metal estremamente assortito e sistematicamente diluito con robuste iniezioni di grunge, stile ripercorso in quasi tutte le sue interpretazioni, da quella dei Melvins a quella degli Screaming Trees, tranne che in quella più epidermica e naturale di Nirvana e Mudhoney. Gli Uppercut non sono comunque degli epigoni, né del death-metal né del grunge: scene d’atmosfera come *Salvation*, in grado di ricreare le oscure e fosforescenti atmosfere d’inizio anni Ottanta, e gironi dove il cupo si affratella con la violenza e l’urlo bestiale, come *Am I Clear?*, fanno anzi del gruppo il principale referente dei Type O Negative; anch’essi newyorkesi e, sebbene tanto più celebri, non poco debitori delle ritmiche frastagliate, delle urla brutali, delle chitarre inintelligibili degli Uppercut; nonché della loro capacità di creare ambienti di peccato, bestialità e paura senza mai cadere nel cliché e senza mai perdere l’efficacia espressiva. Non è un caso che il gruppo sia capace di aperture come *Juan Carlos*, accorata confessione che racchiude il meglio di quello che sarà il metal-rock sotterraneo dei Metallica di “Load” e “Reload”. *Blur* rallenta ulteriormente i ritmi e spinge sul melodrammatico tra piano e forte. “Four Wall” è una raccolta a suo modo miliare e del tutto meritevole, per inventiva, sincerità e lungimiranza, di uscire dall’oblio dove a oggi si trova.

Del 1989 anche il buon ep “Miles To Go” degli **Outburst**, con un hardcore assai rallentato ma reso più pesante da riff metal e urla fragorose e ostili. Gli Outbursts furono un gruppo da strada che sposando ideologia e suono teppistici insegnarono non poco a quello che sarà il filone perseguito dai Pantera e da tanti altri giunti al successo e a conquistare le masse. Ma si ricordi che quel filone fu inaugurato per un verso dai Minor Threat e per un altro dai Black Flag.

4. Texas

Il Texas, con un'ottantina di formazioni di rilievo tra la fine degli anni Settanta e l'inizio degli Ottanta, va annoverato come quarta potenza dell'hardcore statunitense dopo Los Angeles, San Francisco e New York. Entro la nostra categorizzazione, con M.D.C. e D.R.I. attivi a San Francisco, il Texas e Austin sono importanti soprattutto in chiave post-hardcore, dove i condizionamenti geografici e sociali del luogo possono incidere in modo decisivo sulla musica che vi si produce: il Texas confina col Messico, è la conservatrice e patriarcale terra dei ranch e delle piantagioni, la sua musica tradizionale si svolge in country, "tex-mex" e "southern-rock".

Il post-hardcore texano, con Dicks, Big Boys, Butthole Surfers e Scratch Acid, è prestigioso quant'altri mai ed in esso la diversità di proposta dei vari gruppi è accomunata per un verso da un forte attaccamento al blues e al rock tradizionali e per l'altro da una capacità estremamente trasfiguratrice in grado di tradurre la tradizione in innovazione e avanguardia.

Analizziamo i quattro principali complessi texani.

I **Dicks** sono stati il gruppo di Gary Floyd, cantante purificatorio tra David Thomas e Frank Black, che trovava in obesità e omosessualità il cancro interiore da sanare attraverso la pratica rock. Con Big Boys e Scratch Acid, i Dicks dettero lustro alla prestigiosa scena rock texana d'inizio anni Ottanta: una vera e propria nuova era, e non solo per il rock del posto. Possiamo definire la proposta dei Dicks come un garage-rock esasperato dai contenuti dichiaratamente politici ma modulati con sentimento e compassione per la natura umana, in modo da convertire l'estroversione in introversione. *Dicks Hate The Police*, il loro singolo d'esordio del 1980, è tra i maggiori classici riconducibili alla sfera hardcore: il ritmo genuflesso tenuto dalla inimitabile batteria di Pat Deason, discreta e drammatica, crea l'ambiente ideale per l'affranta, gutturale ed in fondo innamorata voce di Floyd. Sempre al 1980 risalgono le registrazioni di "Big Boys and Dicks Live At Raul's". Le canzoni dei Dicks sono tutte da manuale, tra nostalgia, rabbia, sentimento strabocchevole: la pesante oscurità di *Dead In a Motel Room*, la esacerbata *Fake Bands*, la prostrata *Wheelchair Epidemic*, *Shit On Me* con la sua crudele autoironia. Si apre uno

scenario di sconforto, speranze infrante, vite incomprese e additate in un società caotica e senza senso se non il male. Nel 1983 i Dicks pubblicano il loro primo album, "Kill From the Heart", con il tremendo soul-core umanitario *No Nazi's Friend* e la melodia sbranata di *Rich Daddy*. Del periodo è anche il rabbioso ep "Peace?", che con *No Fuckin' War* riesce meglio dei Dead Kennedys a comunicare l'insensatezza e stupidità delle guerre, dei soprusi, della cattiveria. Dopo aver predicato con profonda coscienza un verbo assai vicino a quello hardcore, Floyd – intanto trasferitosi anche lui a San Francisco - passa del tutto al post-hardcore con l'album del 1985 "These People", storicamente di importanza enorme perché di fatto inventa quello che sarà il grunge. Hard-rock melodico e memore della tradizione americana ma depurato dalle scorie blues a mezzo dei tempi scanditi di derivazione hardcore e forte di un'ideologia che responsabilizza, fa riflettere, invita all'impegno socio-esistenziale e che quindi è opposta a quella hard-rock fatta di sesso, droga e rock n'roll. Non contento di aver inventato uno tra i generi di musica popolare tra i più diffusi di sempre, Floyd ci sperimenta anche sopra ed in modo ampio. I Dicks, specie prima maniera, interpretarono nel modo forse più maturo di tutti il nodo alla gola e la cieca frenesia, l'ombra e la luce dell'adolescenza statunitense loro contemporanea.

Maestri di garage-rock come i Dicks, spregiudicati come i Butthole Surfers, il fatto che **Big Boys** non siano la maggiore delle formazioni texane è dovuto solamente alla statura delle altre formazioni con cui dobbiamo confrontarli. L'eclettismo, la capacità espressiva, la maturità del chitarrista e compositore Tim Kerr, aggiunte alle superbe volute del basso di Chris Gates e agli istrionismi rochi e sofferti, d'alta scuola (quella di David Thomas) del cantante Randy Turner garantiscono lo spessore dei Big Boys; i quali, come se non bastasse, si servirono anche di comprimari d'eccezione come il batterista, allora agli inizi, Rey Washam. Con i Big Boys il post-punk enciclopedico dei Clash diventa, in linguaggio hardcore, amara e cruda riflessione, a ritmiche tinture e distorsioni inusitate e fantasiose, sulla condizione di quel dopo adolescenza in cui la maggiore età risulta priva di prospettive e speranze. Intimamente figli della

loro terra, i Big Boys diventano così portavoci di sentimenti universali. Dopo l'ep del 1980 "Frat Cars", con la danza ad alta tensione di *Mutant Rock*, ed il "Live At Raul's" con i Dicks del 1981, con la dinoccolata coralità di *Red/Green*, è la volta, sempre nel 1981, dell'album "Where's My Towel", con i girigogoli costipanti fra Talking Heads e Pere Ubu di *I Don't Wanna Dance*, il melodismo di *Complete Control*, l'indigesta gracilità di *Work Whitout Pay* (metafora della vita che è un lavorare che non appaga), e una serie di evoluzioni in punta di piedi che gettano solide basi per gli esiti più raffinati del rock futuro: *Split*, *Act/Reaction*, *Self Contortion*. Anche se a tratti pare di sentire una volgarizzazione dei Pere Ubu, il carattere dei Big Boys non viene mai meno. L'ep del 1982 "Fun, Fun, Fun" è tanto estroverso quanto introverso l'album d'esordio: se il capolavoro è *We Got Soul*, dove su sottofondo da cocktail-lounge si innesta una tromba neolatina melodiosa ma non – come solitamente accade – altisonante o gratuita, *Nervous* e soprattutto l'avveneristica *Prison* intavolano il discorso – in modo speculare ai Dicks - per la rifondazione del post-hardcore più garage. Nel 1983, il secondo album, "Lullabies Help The Brain Grow": ci sono i funambolismi di *Funk Off*, con un indemoniato fischietto; c'è l'hardcore disilluso e di classe *I'm Sorry* e quello offensivo di *Gator Fuckin'*; c'è il magniloquente funk *Jump The Fence*, con il basso in bella evidenza; c'è il capolavoro di sensibilità e scoramento *Manipulation*, doppiato dall'arringa *Baby Let's Play God*; c'è *Same Old Blues* che è una slam-dance; ci sono le cantilene trash *We Got Your Money* e *White Nigger*. Nel 1984, l'album del congedo "No Matter How Long The Line At The Cafeteria" non mostra alcun segno di cedimento: la robustezza e le urla a perdifiato del capolavoro *No*, la foga senza redenzione di *Narrow View* e *No Love*, le pregiate tessiture di *I Do Care*, il gospel disco-funk di *What's The Word?* (formalizzazione di una lunga ricerca), la quasi solarità di *Which Way To Go*, che prepara addirittura il terreno per le rumorose e indifese power-ballad degli Husker Du, presentano un gruppo in forma invidiabile. La compilation del 1988 "Wreck Collection", curata dallo storico produttore Spot, porta alla luce capolavori inediti: il garage-rock a botta e

risposta gridato e disperato *Damage 43*, quella sorta di suo fratello minore con aggiunta di melodia che è *Rules*, lo strumentale intimista *Distance* e quello dalle dissonanze maniacali di *Pil Beach*. Ma si potrebbero aggiungere anche l'acida satira di *History* e la confessione tra canzonatura e intimismo di *Influences*.

Per certi versi, in quanto non bastò loro il rock ma dovettero sconfinare nell'elettronica, il culmine della prestigiosa stagione texana fu raggiunto dai **Butthole Surfers** di Paul Leary (chitarra), Gibby Haynes (canto) e King Coffey (batteria). Grandi teorici della musica popolare, costoro ebbero in questa un'importanza decisiva perché accostarono in modo spregiudicato ed estremo rock ed elettronica, rendendo così possibili negli anni Novanta le ricerche fondamentali di Drain e Vampire Rodents. I Butthole Surfers ripresero dall'hardcore la violenza, l'estetica del brutto, la riflessione sul nichilismo e specularono spitatamente su di esse anziché, come l'indie-rock propriamente detto e a loro contemporaneo, giungere alla redenzione o almeno alla riflessione tramite l'introversione e l'elegia. Già l'ep del 1983, "Brown Reason To Live", è un traguardo definitivo. Se si prende l'impotenza masochistica e sadica del blues d'avanguardia di Captain Beefheart e se si doppiano le parodie amare dei Dead Kennedys, ci si affianca anche alla brutalità degli Scratch Acid, oltre che preludere alle future divagazioni elettroniche. La presa in giro tra jazz e cabaret di *Hey* non è mai fine a se stessa e, come sempre nei Butthole Surfers, nonostante il contesto estremamente degradato e sgradevole, non viene mai meno il gusto e l'eleganza – mancanti invece a troppi che ne ostentano. *The Revenge Of Anus Presley* si approssima agli scatafasci di GG Allin; e l'osceno hardcore di *The Shah Sleeps In Lee Harvey's Grave* conferma come fin da questo primo ep i lavori dei Butthole Surfers siano prodotti, registrati e suonati in modo impeccabile e strabiliante per un ambito indie. Dal 1985 al 1988 il gruppo pubblicherà quattro album, uno per anno. "Psychic Powerless", del 1985, è il classico. Esso possiede ancora una forma di derivazione hardcore, un'umanità. Se impazzano già le cacofonie, i ritmi disco eccetera, c'è anche lo spazio per capolavori tangibili dove

traspare del sentimento, come l'estroversa *Dum Dum* e l'introversa *Negro Observer*, che battono sul loro medesimo campo, l'una, i Dead Kennedys, l'altra – e non c'è da stupirsi -, i tedeschi Faust. Irresistibile poi l'invettiva trash di *Lady Sniff*, fra sputi, peti, conati e rutti inseriti in ognuno dei numerosi cambiamenti di tempo. *Cherub* infine segna la fondamentale conquista di un'elettronica-rock mostruosa e spartana. "Rembrandt Pussyhorse", del 1986, potrebbe considerarsi un lavoro di passaggio: ma quale lavoro sperimentale non lo è? È anzi qui che esplicitamente si gettano le basi per quella musica che troverà uno spazio nel confine tra rock ed elettronica. Ci si accosta agli Art Of Noise; e lo si fa con pochi mezzi e grandi capacità espressive e inventive. L'evoluzione dello studio ritmico, da parte di King Coffey, è la maggiore novità rispetto ai lavori precedenti. *American Woman* è in questo senso la cacofonia più significativa. Su una base che scandisce immutabile, si ha un alternarsi di rumori ora acuti ora robotici ora di pezzi che si rompono. Da qui partiranno i Drain - discendenza naturale e non a caso facente capo a Coffey - e i Vampire Rodents. *Creep In The Cellar* è una sorta di gospel per la cultura indie, con parodia della disco-music che contraddice la melodia pur presente. C'è poi l'ambient dissonante *Mark Say Alright*; e *Sea Ferring* è l'ultima parodia hardcore, con chitarra liquida e atonale. "Locust Abortion Technician", del 1987, è meno etereo e più brutto. Si va dal pout-pourri di *Kntz* – che riporta agli stornelli etnico-surrealisti dei Faust; all'allucinato e schifato *O Men* - con sevizie rumosristiche e vocali sparate a gran velocità; alla raffinata manipolazione di nastri, con slide chitarristico, di *Human Cannonball* - su cui si innesta un canto lamentoso; al serio, duro, marziale blues alienato di *Pittsburg To Lebanon*. Con "Hairway To Steven", del 1988, i Butthole Surfers si fanno sempre più intransigenti. Se prima si negava la musica con la cacofonia, adesso lo si fa con la più esplicita messa in ridicolo. La clamorosa parodia country di *John E. Smoke*, si associa a quelle metal e hardcore. La bisca il pop di *Ricky*. Non è ormai rimasto neanche un barlume di eticità al gruppo, del tutto immerso in un clima completamente postumo, da dopo il diluvio. Neanche il rock n' roll si salva (è il caso

dell'afflosciata *Julio Inglesias*). Le interminabili – 12 minuti - distorsioni di *Jimi*, fra collage atmosferici e armonici e cacofonie assortite, fungono un po' da testamento estremo. Nel corso degli anni Novanta i Butthole Surfers pubblicarono altri cinque album.

Gli **Scratch Acid** del post-hardcore texano rappresentano il lato più tragico, serio, catastrofista. Come i Rites Of Spring sono i Fugazi prima di aver conosciuto gli Slint, così gli Scratch Acid sono i Jesus Lizard prima di aver conosciuto Steve Albini. Per quanto giovani, gli Scratch Acid erano già un musicista meglio dell'altro: alla batteria Rey Washam, al basso David Wm. Sims, alla chitarra Brett Bradford, alla voce David Yow. La sezione ritmica, in particolare, va annoverata tra le migliori di sempre. La loro produzione, suddivisa in due ep ("Scratch Acid" del 1984; "Berserker" del 1987) ed un album ("Just Keep Eating" del 1986), consisteva in un blues primigenio e industriale al tempo stesso: il corrispettivo esatto dell'accostamento Australia-Germania operato tempo prima dai Birthday Party di Nick Cave, senza i quali gli Scratch Acid non sarebbero forse stati possibili - per temi, ambientazioni, sound e tecnica. Forme antimelodiche, sgradevoli, deflagranti, opprimenti, allucinate e grottesche – enormemente avanti sui tempi eppur così prossime alla base comune di tutta la musica popolare - servono a rappresentare scenari psichici devastati e depravati, propri di soggetti o maschere tragiche che non vivono più ma si guardano vivere. Anche sotto questo rispetto siamo ad uno degli stadi di più alta maturazione e consapevolezza in campo post-hardcore. Prossimi a Negative Approach e Laughing Hyenas da una parte e Die Kreuzen dall'altra, siamo molto lontani dai toni adolescenziali, intimi e fragili tipici del post-hardcore nella sua versione indie. Ci troviamo di fronte invece ad una delle espressioni maggiormente compiute articolate ed estreme del rock e della musica popolare, con l'intento evidente di afferrare simbolicamente e concretamente, attraverso l'iper-realismo e l'abiezione, l'essenza umana – al di là dalla storia e dalla geografia. Si viene riportati ad uno stadio primitivo; in una bestialità, raffinatissima e dotta, valevole solamente come qualificaione dell'umanità più nuda e cruda. Il loro repertorio

era costituito da una trentina di brani, ma non bisogna ritenere che gli Scratch Acid abbiano mai voluto scrivere canzoni: si tratta piuttosto di un unico, lungo rituale, scandito in più momenti e incentrato, nella molteplicità di espedienti e maniere, su di un'unica volontà raffigurativa. La preziosità ed unicità del singolo momento è offuscata solo da quella sempre altrettale del momento precedente e di quello seguente: tra cerebralità, magniloquenza, urla incessanti, passaggi strumentali ieratici. È un magma solo apparentemente alla deriva; di fatto sapientemente convogliato nei canali espressivi più efficaci e interiorizzati.

Trattiamo ora il caso dei Really Red perché, se cronologicamente è avanti a tutti gli altri, se ne distingue per una relativamente minore incidenza propositiva. Preceduto da due singoli ed un ep, nell'ottobre del 1981 esce l'album fondamentale dei **Really Red**, "Teaching You the Fear". Una carrellata di brani frenetici ma senza mai esplodere (piuttosto sistematicamente lasciati implodere): tutto è trattenuto, ci si perde in vortici di riff mozzati, giri di basso magniloquenti, ritmiche strambe e variegate, piuttosto che slanciarsi verso qualche catarsi. È del resto musica della sopravvivenza, dopo la contestazione, dopo il tentativo destabilizzante della new-wave. Ricco e sapientemente limato, cesellato, ogni pezzo è portatore di qualità inestinguibili e, allo stesso modo dei blues, è concepito come onnicomprensivo e quindi come sempre attuale. Che non vi siano melodie, che non vi siano canzoni di punta, che non vi siano canzoni, è superfluo dirlo. Il valore, di ogni pezzo, sta del resto proprio in questo. Anche la volontà di comunicare significati si riduce al minimo (i testi sono più che altro statici e pro-forma). Piuttosto lo scopo è assorbire nella sua totalità il mondo (del paesaggio e dello spirito) texano e di volta in volta ripresentarlo nella sua interezza e, soprattutto, inintelligibilità. Si tratta di musica da supporto, non da filtro. Alla fine emerge un senso di sopravvivenza nel deserto - che poi è la città. La sperimentazione, l'umorismo, la palestra della claustrofobia e della depressione, la rievocazione di miti insospettati (è il caso di Nico) dettano il tempo di questa sopravvivenza. Musica senz'altro non per teenager, si riferisce

ad amarezze e introspezioni più da mezza età. L'impianto dei Really Red si regge soprattutto sul basso di John Paul Williams, capace di dosare tutte le miscele del gruppo. Lo stesso Williams si cimenta anche col piano, nelle partiture più elaborate. La versatile voce di U-Ron Bond è pienamente in linea coi canoni dell'epoca: roca, mortifera - alienata per esorcizzare l'alienazione però, non per aderirvi. La competenza del quartetto (la batteria di Robert Weber è quello che si dice un metronomo; la chitarra di Kelly Younger conosce tutti i numeri del passato e ne prepara per il futuro) la mostra anche il fatto che il gruppo abbia autoprodotta il proprio album. *Too Political?* è l'ultimo omaggio alla stagione hardcore; dei Fear versione umanitaria che, in pieno idealismo hardcore, ripetono: "No more ghettos!". Già *The Fee*, veloce, breve, feroce come un brano hardcore, dimostra però che il genere è integralmente superato - a forza di simularne, smalizzarne, impreziosirne le forme. Stesso dicasi per *Pigboy* (un capolavoro nello smorzare l'hardcore dall'interno), dove, come sempre, la precisione e abilità della sezione ritmica basta a imbandire il piatto sonoro. Il resto dei brani propongono effetti pirotecnici, perché consistono in un trapianto (e in un'articolazione) di tante forme care alla new wave inglese (quella di Bauhaus da una parte e Pop Group dall'altra), nel brutale contesto texano. Ogni pezzo è un lavoro continuo della sezione ritmica che, fantasiosa di per sé, lascia spazio alle fantasie declamatorie del cantante o alle tessiture dissonanti di chitarra (le cui trame più si perdono nello sfondo più sono originali e intelligenti, come in *Reminder*), piano (come in *Aim Tastes Good*), sassofono (come in *No Art In Houston*, il momento più apertamente sperimentale), sintetizzatore (come in *Teaching You the Fear* e *Entertainment*). *Decay*, *Ain't No Time* e *Reminder* potrebbero considerarsi come le espressioni più tipiche e riuscite dell'album, avendo quel tanto di afflato che, se non fa parlare di melodia dispiegata, almeno vi accenna (si noti, soprattutto in questi brani, la chitarra, malata di quell'epilessia che poi si porteranno con sé anche i Jesus Lizard). Ma *Starvation Dance* (che anticipa di un decennio le pose umoristico-ieratiche dei Fugazi), *White Lies* (che trova la sua articolazione nella disarticolazione), *Run 'Em Out* e *Prostitution*

(che non hanno nulla da invidiare alle miniature più cerebrali dei Minutemen) impediscono ogni esclusione in un'opera che ha la consistenza della roccia.

A sé devono essere considerati anche gli **Ed Hall**, che portarono in Texas il noise dei Sonic Youth convertendolo però in un originale e spregiudicato indie-rock tutt'altro che sentimentalistico o compassionevole ma piuttosto sperimentale, sarcastico e cerebrale sino alla demenzialità – l'elemento sostituito dagli Steel Pole Path Tube, a cui gli Ed Hall vanno accostati, con la tragicità. Gli Ed Hall avevano tutte le carte in regola per incarnare il modello indie: canto gracile, chitarre e ritmiche sfilacciate, dimensione scettica, onirica e desolata. Si sono limitati a perseguirlo occasionalmente e cinicamente: per il resto – come testimonia il loro lavoro di riferimento, "Love Poke Here", del 1990 – si sono dati alla fantasia, alla produzione lo-fi, all'estetica dell'impotenza con tanto sperpero di intuizioni e idee in un'immolazione congenita ad uno stato di deriva e di irrealizzabilità. In questo senso gli Ed Hall vanno considerati fra gli esponenti più significativi dell'ultima stagione rock; tra gli ultimi che hanno speculato e si sono scovati un isolotto nel decostruzionismo (più o meno nichilistico) dilagante e, per molti aspetti, doveroso. Capaci di fagocitare, sminuzzandole avvilenandole od usandole per generare novità, tutte le forme della muscia popolare – e capaci di farlo coi minimi mezzi: i canonici del rock – gli Ed Hall sublimano quando, in un numero come *Cartalk*, sposano scale di riff alla Iron Maiden, stecche noise, canto fatalistico e adolescenziale; quando cioè immobilizzano la velocità portandola al parossismo e sfornano la forma erigendo cattedrali nel deserto a partire da materiali di scarto. Concludiamo l'esposizione del post-hardcore texano con due esempi al confine tra rock ed elettronica: i Crust e i Drain.

I **Crust**, formazione estrema di industrial cacofonico e sinfonico tra horror, satanismo e depressione, esordirono nel 1990 con l'ep "Sacred Heart", lavoro non immemore di certe urla e ritmiche hardcore ma nel complesso acerbo e alla fine noioso. Le cose non migliorarono molto con il primo omonimo album, del 1991, accostabile a quelli dei Ministry. Ben prodotto e suonato, privo di compromessi, traboccante di malessere, il lavoro, tra Wagner,

Zappa, battiti techno e riff heavy metal, non riesce tuttavia a dare una sostanza profonda alla propria forma anonima o una forma seducente alla propria sostanza standardizzata. “Crusty Love” del 1994 chiude la carriera di un gruppo che aveva tutto tranne l’ispirazione, quella cosa che manca a tanti altri gruppi sperimentali ben più onorati ma in realtà freddi esecutori di partiture rumoristiche. Ciò detto, è da ammirare la coerenza d’idee e la volontà di ricerca dei Crust, che comunque dovrebbe essere promossa quanto imbavagliato lo sproloquiare dei gruppi commerciali.

I **Drain** furono il notevole progetto del batterista dei Butthole Surfers King Coffey. Passando dal post-hardcore al post-rock ed all’elettronica i Drain, con il capolavoro “Pick Up Heaven” del 1992, propongono una musica sinfonica, ritmica e frastornata da dissonanze varie ma nel complesso tesa ad esprimere una elegante e nobile drammaticità, anche quando si serve del cinismo, della cacofonia e della depravazione. Ciò soprattutto in virtù dell’utilizzo di cantanti femminili tra la disco-music e la musica etnica, alternate a recitativi da robot che più che dire rappresentano il pervertimento della sanguinaria società industriale. L’opera, di cui i vertici sono la surrealistica *Crawfish* e il desolato strumentale *Ozark Monkey Chant*, è capace di spaziare dall’armonico al disarmonico con vertiginosi cambiamenti di tempo e di umore: insegnerà molto a fondamentali formazioni post-rock degli anni Novanta come i Bran Van 3000 e i Vampire Rodents. “Offspeed And In There” è il secondo album dei Drain, del 1996.

5. Boston e il Massachusetts

Proto-hardcore

Il proto-hardcore di Boston è rappresentato da Real Kids e dai DMZ.

I **Real Kids** sono la band del veterano John Felice che nel lontano 1970 aveva formato proprio a Boston con Jonathan Richman i Modern Lovers, poco dopo lasciati ancor prima di entrare in studio. Se non la musica (ancora per quanto

parossistico si tratta fundamentalmente di un rhythm and blues) l'atteggiamento dei Real Kids è lontanissimo dall'hardcore. È il vecchio, irresponsabile stile di vita dei rocker. Si tratta di ventenni, non di adolescenti, maschilisti e balordi, con una vita alla fine vissuta nello stile edonista del riempirsi il ventre. Come colonna sonora una musica scalpitante e sguaiata, e tuttavia ormai demodè per tempi, come l'anno 1977, pronti a ben altro. Droga, sesso, birra, risse sono espedienti al godimento, non esternazioni di una distonia con l'esistenza, e tantomeno catarsi. Questi adulti sono forse gli ultimi ingenui prima che i ragazzini dell'hardcore si calino in meditazioni fin troppo grandi per loro e scindano, per alcuni aspetti definitivamente, la musica dal divertimento, facendone innanzitutto una questione di vita. L'omonimo album d'esordio contiene una rosa di serenate chiuse in un rozzo e lascivo romanticismo, capace al più di confondere l'amore col sesso. Le cover vecchie di due decenni da Buddy Holly, Eddie Cochran e Gene Vincent danno la misura di un gruppo e di un uomo, John Felice, nati in un'epoca per loro sbagliata, che non riescono a comprendere e che, loro malgrado, contribuiscono a fomentare (il minuto e mezzo di *Taxi Boys* e i due minuti di *Solid Gold* si avvicinano davvero ai Ramones).

In questo medesimo periodo, in cui con l'aumentare della potenza, velocità e volumi della musica rock non si capiva ancora se si trattava di gettare le basi per il futuro o piuttosto riprendere pratiche del passato, sia di quello di un decennio prima rappresentato dal garage-rock che di quello di due decenni prima incarnato dal rock n' roll, il giovanissimo cantante e organista Jeff Conolly optò anche lui per questa seconda interpretazione; spinto, nella sua impresa di revival, anche da una pressoché professionale conoscenza della musica del passato, cosa che mancava alla maggior parte dei gruppi punk e hardcore. I **DMZ** potevano vantare un po' come tutti i gruppi revival e a differenza di quelli hardcore, capacità tecniche fuori dal comune, che utilizzarono per compiere un sostanziale imborghesimento del garage-rock di fine anni '60 da una parte (quello degli Stooges) e del rock n' roll degli anni '50 dall'altra (quello di Little Richard). I brani dell'album omonimo del 1978

anticipano, senza averne la malizia e la consapevolezza tutta new-wave e rimanendo quindi nella old-wave, quello che sarà il revival di importanti gruppi a cavallo tra i decenni Settanta e Ottanta. Una canzone come *Baby Boom* senza essere una cover precorre il rockabilly-surf dei Cramps nella cover di *Surfin' Bird*. Il confronto è emblematico. Mentre i Cramps pur facendo una cover fanno una canzone nuova, i DMZ con il loro rifarsi alla vecchia maniera finiscono per restarvi imprigionati e non riescono sostanzialmente ad essere qualcosa di più che un gruppo di revival, per quanto ammirevole. *Bad Attitude*, il brano migliore e più duro dell'album, continua questa dimostrazione; formalmente riesce a porsi ai livelli del coevo operato dei Crime, ma poi cede proprio dove questi imperavano: nell'urgenza espressiva. Così, anche l'altro brano cardine, *Don't Jump Me Mother*, insegnerà non poco addirittura alle future generazioni grunge; ma non in sé, bensì in quanto cinghia di trasmissione tra quello e il garage rock anni '60 più violento. *Mighty Idy*, dominato da un giro di chitarra classico e grezzo, potrebbe dirsi il più prepotente rock n' roll non scritto negli anni '50; inoltre il suo ritmo esplosivo e tagliente servirà da scuola a gruppi hard-rock avvenire come i Motley Crue. *Out Of Our Tree* riparte provocatoriamente dai Rolling Stones di *Satisfaction*; *Do Not Enter* è uno scioglilingua alla Bo Diddley; *Border Line* il lusso di uno strumentale con ipnosi quasi psichedelica.

Hardcore

Un'istituzione dell'hardcore, non solo bostoniano, furono i F.U.'S, imprescindibile complesso capace di perseguire tutti i dettami del genere. Il loro classico, l'album d'esordio del 1982, programmatico sin dal titolo, "Kill For Christ", è un concentrato per certi aspetti ineguagliato di oltranzismo sonoro e ideologico. A ritmi da stillicidio e con la farcitura di una giovane voce sgolata, vengono messi alla berlina la Chiesa, le autorità statali, la propria generazione, i miti del rock, i militanti di estrema destra, ogni logica guerrafondaia e del privilegio. Sviscerando tutto il disagio che infonde lo stato di cose vissuto, si predica, senza credervi minimante, un ribaltamento di tutti quelli che

vengono considerati falsi, disumani valori. E lo si fa, tipicamente, imitando sino all'esasperazione tutto il loro essere aberranti. Ad esempio, per esorcizzare il neo-nazismo, si imbastirà una spietata marcia militare. L'album dispensa otto pezzi in otto minuti, più il lungo calvario *Die For God*, che trasporta nell'oscuro e nell'alienato tipo T.S.O.L. e sino a richiamare le salmodie apocriefe dei Flipper, i concitatissimi movimenti precedenti. Tra l'indifferenza generale, il gruppo pubblicherà, nel 1983 e nel 1984, altri due album, "My America" e "Do We Really Want to Hurt You". La colpa dei F.U.'S è stata quella di essere sinceri, onesti e fedeli alla propria musica e alle proprie idee quant'altri mai. La storia, con l'ignoranza che ha riservato loro, ha finito per dimostrarne la veridicità degli assunti; ossia che al mondo vince la menzogna, il degrado, il male.

Post-hardcore

Il prestigioso post-hardcore di Boston è suddivisibile in due indirizzi: uno di matrice indie-rock, che anzi fonda in buona parte l'indie-rock, ed è costituito da Mission Of Burma, Dinosaur Jr. Pixies e Lemonhead; un secondo, prossimo al metal, con Jerry's Kids e Gang Green. Più o meno al di fuori di questi ambiti troviamo l'esperienza felice dei Proletariat e quelle mediocri di Lyres, Stranglehold e Slapshot.

Iniziamo da questi ultimi casi.

Attivi fin dal 1980 i **Proletariat** furono capaci di far convivere avanguardia e politica, di distribuire le proprie forze tra la ricerca musicale più indipendente e il messaggio hardcore più conformista. Il loro anti-capitalismo ed ateismo erano tuttavia reazionari, spigendo il gruppo a fare quel passo verso un comunismo ed un marxismo a dir poco all'acqua di rose. Salvato sul lato dei contenuti il messaggio filantropico che vi si può isolare, resta soprattutto il lato musicale. I Proletariat ebbero l'idea e il coraggio di inserirsi in quell'avanguardia fatta sorgere poco prima in California dai Minutemen e consistente nello sminuzzamento del brano hardcore medio a mezzo di ritmiche sfalzate e distorsioni chitarristiche di derivazione latamente jazz.

Questa prassi si basa su quello che può chiamarsi il parallelismo armonico, per cui ogni strumento suona su di una pista indipendente, sia dal punto di vista pratico che da quello ideale, rispetto agli altri due. La batteria, mai potente, costipa il ritmo, il basso lo dilata e spesso regge quel poco di melodia ancora rimasta; la chitarra se ne va per la sua strada di deviazioni, divagazioni e rimuginazioni, senza mai concludere un riff, ma mozzandoli sistematicamente tutti. La voce, apatica e quasi in falsetto, si inserisce, infine, come quarto elemento in un contesto pensato per l'indipendenza di ciascuno dei suoi elementi. Questi brani, che sarebbe meglio non chiamare canzoni, avrebbero il medesimo senso d'essere se invece che eseguiti con tre strumenti più la voce, lo fossero senza questa, senza uno o due strumenti, o anche se fossero esecuzioni di un solo strumento. Fin qui siamo entro la lezione della cosiddetta "no-wave" prima e dei Minutemen poi, dei quali i Proletariat sono tra i maggiori eredi. Una nota d'aggiunta è dovuta al lavoro del chitarrista Frank Michaels che, lasciato libero in tutto, a forza di distorsioni, del rifiuto sistematico del riff, sostituito dalla cacofonia, finisce per aprire un buon tratto di quella strada poi percorsa dai Sonic Youth. E vista l'influenza esercitata dai newyorkesi, se i Proletariat, almeno idealmente, hanno a loro volta influenzato o precorso questi, andrebbero come minimo tolti dall'oblio che li imprigiona. Quello che mancò, a un gruppo che per il resto aveva tutto sapientemente calcolato senza lasciare nulla al caso, fu la capacità di scrivere se non arie memorabili, brani di carattere. Mancò quella malizia, quell'urgenza comunicativa, quella tensione esistenziale, senza le quali non si riesce nemmeno a trasmettere efficacemente i notevoli traguardi raggiunti in ambito tecnico e di ricerca del suono. Traguardi che verranno poi doppiati si può dire almeno fino ai Fugazi compresi. Si tratta, con i Proletariat, di una cava dalla quale hanno attinto i più disparati tra i loro poster e contemporanei per erigere proprie costruzioni servendosi di materiali sì preziosi ma lasciati allo stato grezzo. Sul primo album, "Soma Holiday" (1983), sono esplicative almeno *Decorations* e *No Lesser of Evils*. Sul secondo, meno incisivo, "Indifference" (1986), *Sins*. Le registrazioni del 1981, riemerse

con la pubblicazione dell'opera omnia del gruppo ("Voodoo Economics", 1998), risultano anche più fresche e sapite. Fra queste: *Voodoo Economics* e *Teen Years*.

Con sempre meno convinzione, Jeff Conolly, seguito dal fido chitarrista Peter Greenberg, continua coi **Lyres** il discorso avviato e forse già concluso coi DMZ, in un passaggio che può dirsi dal proto-hardcore al post-hardcore nella sostanziale ignoranza proprio dell'hardcore. In "Ahs 1005" (1981), che di fatto è il primo album dei Lyres anche se consiste in una raccolta di ep, desta interesse solo *Buried Alive*, che potrebbe figurare tale e quale in uno dei lavori degli X. Per il resto, nonostante una coscienza new-wave finalmente matura (lo dimostra la cesellata *Help You Ann*), ci vengono propinate senza persuasione le stesse variazioni sui temi del rock n'roll, della surf-music e su su fino all'Iggy Pop del dopo Stooges.

Giovanissimi, ancora in piena aria di college, gli **Stranglehold** già avevano l'autorevolezza di navigati session men. Proponevano brani concentrati e articolati – garage-rock e rock n'roll con l'afflato scorato della new-wave – senza però avere nè l'intelligenza dei Replacements né l'incisività di certi gruppi proto-hardcore – sì, perché v'è un filone del post-hardcore che esteriormente assomiglia al proto-hardcore, accomunati entrambi dall'essere meno estremi dell'hardcore e dal giungere ad un suono veloce e compatto a mezzo del rock n' roll anni Cinquanta. "Crush & Burn" (1983) risulta così un'opera piatta e conservatrice; e proprio per questi limiti importante come baluardo di rock tradizionale, senza pretese sì, ma anche senza illusioni di ritenere il rock ciò che non è. La batteria è precisa – al pari del basso - e, sebbene incolore come un metronomo, martellante; la chitarra calligrafica; a dare un po' di tono a questa pura scuola di rock ci prova la voce del leader, Richard McKenzie, maschia come può esserlo quella di un adolescente e roca come da tradizione punk. Nessun brano rimane nella memoria; è questa del resto programmaticamente musica da pane, da mantenimento, da ambient per rocker dell'epoca della new-wave (*Cause I'm gonna*, *Corridor Girls*, *Doesn't Get Any Better* i ritmi più sostenuti ed esemplari). Gli Stranglehold stanno all'hardcore come i Generation X al punk: l'hardcore

come forma vuota, passatempo, maniera – e se ancora stile di vita, oramai ridotto a moda.

Formazione storica, quella degli **Slapshot**, ma fiacca e incolore, nonostante le pesanti iniezioni di heavy-metal che la fanno del resto rientrare – con l'album del 1989 "Sudden Death Overtime" - in quello stile stradaiole e teppistico difficilmente capace di produrre opere notevoli che è l'hardcore-metal.

Trattiamo adesso il secondo indirizzo del post-hardcore bostoniano; approssimativamente riconducibile all'hardcore-metal.

Il liceale Chris Doherty formò i **Gang Green** nel 1982 con l'intenzione di far degenerare la prassi hardcore sia nei contenuti che nelle forme. Nei primi sostituì l'etica umanitaria dell'hardcore con quella egoistica e bestiale dell'hard-rock: pur riferendosi ancora all'ambiente collegiale non se ne coglieva il lato esistenziale e problematico ma quello istintuale e spensierato delle bisbocce, ubriacature e dei divertimenti più stravaganti, sregolati e fine a se stessi, magari conditi da sarcasmo, brutalità e demenzialità. Per comunicare contenuti le cui coordinate si riducevano al tritico sesso birra e skateboard, Doherty si servì prima di quello che chiamò "triple speed hardcore thrash" e poi, con un progressivo annacquamento di questo, di un peculiare hard-rock. I sette lancinanti brani dei Gang Green che comparvero nella basilare compilation "This is Boston, Not L.A." (1982) contribuirono a fissare in termini di integerrimità lo standard della musica hardcore per le future generazioni, in un estremizzarsi su tutti i fronti che concorrerà non poco alla salvaguardia dell'hardcore stesso. Dopo uno iato di un paio di stagioni in cui Doherty si dedicò a Jerry's Kids e Stranglehold, i Gang Green riapparvero col singolo *Skate to Hell/Alcohol* (1985) che acuì ulteriormente l'oltranzismo del gruppo, facendolo imporre su tutta la scena bostoniana. È una bolgia di bassi istinti liberati ad una velocità tipicamente hardcore ma in strutture squadrate di matrice heavy-metal, specie di quello degli allora in auge Anthrax. Trapela il senso di una generazione perduta e soffocata tra spazzatura e rifiuti di ogni genere ma per nessuna ragione decisa a redimersi quanto casomai a rinfacciare agli altri di credere in modelli di vita

alternativi e presunti migliori. Arriva quindi dopo una lunga esperienza e incubazione la raccolta di materiale parzialmente già pubblicato che costituisce il primo album dei Gang Green, "Another Wasted Night" (1986). Opera che vale quasi come un bilancio, spregiudicato e spavaldo, dell'intera storia del rock fino a quel momento. Tra ruti e blasfemie assortite Doherty malcelata la fondamentale intelligenza e perizia musicale che si ritrova e che si esprime in brani patetici e ben assortiti capaci di assimilare in una ricetta nuova la lezione tanto degli AC/DC che dei Ramones che dei Lynyrd Skynyrd. Ma forse la novità più saliente, per chi la sappia trovare tra sviamenti country psichedelici e metal, è che l'accoppiata hard-rock/hardcore qui proposta dai Gang Green sarà la medesima del grunge allora nascente. Si presti interesse, da una parte, al trittico dell'estroversione rappresentato da *Eight Ball*, *Evil* e *Last Chance*; dall'altra a quello dell'introversione di *19th Hole*, *Another Wasted Night* e *Voices Carry*; e se ne senta le differenze con hardcore veri e propri quali *Protect and Serve*, *Have Fun* e *Hate*. D'altronde saranno proprio due gruppi di Boston, Dinosaur Jr e Pixies, a prima vista lontanissimi dai Gang Green, ad avere una rimarchevole influenza sul movimento di Seattle. Lungi dall'aver esaurito le sue energie, nonostante una pietra miliare come "Another Wasted Night", Doherty si rimette ancora in discussione. Abbandonato quasi totalmente il campo hardcore e giunto alla piena formulazione di un hard-rock morboso, grondante di thrash-metal e sprizzante eccentricità anche nei momenti volutamente e forse parodisticamente più retorici, registra con una nuova formazione e pressoché in un'unica sessione, gli album fotocopia "You Got It" e "Older ... (Budweiser)", usciti nel 1987 e nel 1989. Vent'anni d'hard-rock vengono convulsamente passati al setaccio con una spietatezza tassonomica da ricercatore che vuole riportare dati e non interpretarli. I Gang Green qui più che mai non vogliono essere ascoltati per cosa dicono ma per come lo dicono, che è un modo disposto ad offrire asilo per le disperazioni più irreversibili e che al contempo rinnega ogni intenzione di proselitismo. Ci si rivolge a sfortunati, falliti, abbandonati, incompresi, menomati di ogni rima e tempo non per offrire loro una spalla su cui

piangere ma un mal comune su cui riflettere e per cui sentirsi meno soli. La razionalità che detta gli ingredienti e impasta le pesanti e stucche torte nuziali che sono questi brani, è tutta in *Bomb* e nelle sue conflagrazioni calcolate, eseguite come scolasticamente ma con un residuo di vita vissuta che sempre riaffiora e su cui si basa l'eccezionalità del gruppo di Doherty rispetto ad epigoni vari ed eventuali. Nel 1997 l'insospettato ritorno con "Another Case of Brewtality" è un tuffo profondo nell'hardcore più metal.

Dinamica formazione di hardcore/thrash metal in vita fin dal 1981, i **Jerry's Kids**, che dopo aver assimilato la lezione post-hardcore dei Bad Brains di "I against I" (1986) consegnano nel 1989 un'opera corposa e tecnicamente convincente come "Kill! Kill! Kill!". Punto fermo del crossover tra hardcore e metal, questo lavoro senza compromessi o cedimenti di tensione si colloca in uno dei filoni più oltranzisti del rock tutto, che sebbene veda la sua patria in New York, come abbiamo visto, trova focolai, anche isolati, un po' in tutta America. A Seattle gli Accused, a Portland i Poison Idea, nel North Carolina i Corrosion Of Conformity. I Jerry's Kids, non brillano per originalità; ma il canto del leader Rick Jones, che talora richiama il falsetto di H.R. dei Bad Brains, e le sciabolate scintillanti delle due chitarre rendono fruibile uno stile che la maggior parte delle volte trova nell'indigeribilità più la sua croce che la sua delizia.

Concludiamo con l'indirizzo più importante del post-hardcore bostoniano, quello indie-rock, aperto dai Mission Of Burma.

I **Mission Of Burma** di Roger Miller, con il classico "Vs." del 1982, raggiunsero uno dei più ragguardevoli traguardi della new-wave in generale e del post-hardcore nello specifico. Le dodici composizioni di quest'opera pur partendo dalle ritmiche e dalle asprezze hardcore virano programmaticamente in un suono variegato che non rifugge la melodia e che consiste nell'inquadrare il garage-rock più sanguigno e tirato in architetture intellettualistiche che da una parte lo nobilitano e dall'altra lo defraudano costringendolo tra cacofonie e filosofemi. Il tono generale è estremamente introverso e angustiato ma non depresso: tanto che talora non manca la

sensazione di assistere ad un cerebrale gioco. Notevole la varietà e la qualità di ogni brano: tutti sarebbero forse degni, per un motivo o per l'altro, di menzione; anche considerando il punto di riferimento che hanno costituito per i vari posteristi sino ad oggi. Parlando in termini tematico-formali, possiamo distinguere varie aree: quella dell'hardcore rivissuto in modo disincantato e geniale (That's How I Escaped My Certain Fate, The Ballad of Johnny Burma); quella, particolarmente notevole, delle cacofonie e delle progressioni strumentali (Secrets, Fun World, Trem Two); quella infine, oltremodo influente per tutto l'indie-rock - dagli Husker Du ai Lemonheads, passando per band da classifica come i R.E.M. - dell'elegiaco ed estraniante cantautorato post-hardcore (Einstein's Day, Train).

I **Dinosaur Jr.** di Joseph Mascis (nato nel 1965), chitarrista e cantante sulle orme di Neil Young, Greg Sage e Curt Kirkwood, furono, nella seconda metà degli anni Ottanta e oltre, tra i maggiori punti di riferimento di tutta la scena indie - non solo americana. Non inventarono forse nulla ma portarono alle estreme conseguenze la lezione apripista di Wipers e Meat Puppets, riprendendo, specie dei secondi, l'introspezione, la gracilità, il sonnambulismo, l'infantilismo. Tutti elementi che, nelle forme e nei contenuti, risultano essere portanti per l'indie-rock ed ai quali il più delle volte basta aggiungere, per ottenere questo, un temperato noise di derivazione Sonic Youth. L'esordio del 1985, "Dinosaur", è un album maturo e riuscito; ispirato a quelli dei Meat Puppets dei quali, se non raggiunge la perfezione formale, interpreta con autorevolezza l'inventiva e il cancro interiore da esprimere. In un terreno dove far scorrazzare liberamente il proprio estro, sbocciano numeri uno più fondamentale dell'altro per una certa evoluzione della musica rock. Da *Forget The Swan*, con liquidi orecchiabili riff e ritmiche che rimandano addirittura ai Police, alla trasognata e frenetica *Cats In a Bowl*. Ci sono poi le scordature di *The Leper* - il capo d'opera - col suo canto tra nenia e rabbia; l'accoppiata, tutta Meat Puppets, di country e cacofonia, con tanto di urla brade, di *Does It Float*; *Mountain Man*, che è di fatto grunge; *Bulbs of Passion*, fra il corale e il solitario, il minimalismo e l'eccesso. Quest'album rappresenta davvero l'ingresso in una

nuova epoca, di cui tanto indie-rock - ed il grunge al suo interno – non sempre riesce a cogliere tutta la complessità. Sul classico “You're Living All Over Me” del 1987, i toni più che aggravarsi si uniformano: vengono meno i retaggi country-folk a vantaggio di lunghe estenuanti ballate della dissonanza e sgradevolezza. La forma canzone è completamente destrutturata in tessuti sonori sfilacciati mai catartici né estremi. Si tratta di rock d'avanguardia che vale più per i suoi modi ed espedienti che per contenuti rilegati sullo sfondo. È una miniera di sperimentazioni, fantasie, arditezze: vi attingerà più di una generazione di musicisti. Nel 1988 “Bug” registra una decisa svolta. Si ritorna alla forma canzone. Ci si approssima al livello dei discepoli che avevano preso un pezzo qua e un pezzo là della miniera costituita dai Dinosaur Jr. Giustamente si raccoglie i frutti delle proprie semine e, partiti dall'inaccessibilità, ci si rende accessibili, semplificando e smussando, significando in modo più immediato. Un decennio dopo formazioni derivate come quella dei Muse staranno ancora lì a riproporre maldestramente le soluzioni di un simile album, che spazia dalla radiofonica e assordante *Budge* alla cupa *The Post* – così importante, ad esempio, per gli Alice in Chains – alla catastrofe immane tutta violenza e cattiveria di *Don't*. “Green Mind”, nel 1991, prosegue sulla strada aperta nel precedente lavoro da brani power-pop come *Freak Scene*. Fino a questo momento è l'album più facile dei Dinosaur Jr., ma ciò non significa che il livello qualitativo ne risenta: entro una rosa di canzoni melodiche, atmosferiche ed epidermiche, quintessenza contenutistica e formale della civiltà indie, si celebra il tironfo di *How'd You Pin Down That One On Me* – il brano capolavoro di Mascis: una confessione a cuore aperto fatta di velocità falcidiante, cambiamenti di tempo, rabbia, disarmo, intelligenza e destinata ad oggettivare il mistico del quotidiano. “Where You Been” (1993), “Without A Sound” (1994), “Hand It Over” (1997) sono gli ultimi album.

In virtù di una straordinaria capacità di concisione con la quale realizzare in modo sempre elegante ed intelligente canzoni brevi veloci articolate e catartiche, i **Pixies** vanno considerati tra le massime espressioni della musica rock. Black Francis (classe

1965), il principale artefice del suono Pixies, possiede un falsetto cristallino che sistematicamente è capace di corrompersi in quello che forse è l'urlo rock più purificatorio di sempre: Francis finisce così per superare anche il suo prestigioso maestro, David Thomas. Alla chitarra Joey Santiago, al basso Kim Deal, alla batteria David Lovering. Dal 1987 al 1991 i Pixies, con un ep e quattro album, hanno dato almeno una ventina di inimitabili canzoni che trasfigurano in bellezza la nausea della cultura hardcore; ciò vale sia nelle forme che nei contenuti. Usando il termine post-hardcore in senso stretto, siamo, con i Pixies e la loro sorta d'epica dell'elegiaco, di fronte al maggiore post-hardcore. Già nell'eccelso ep d'esordio del 1987, "Come on Pilgrim", si trovano *Vamos, Isla de Encanta, Levitate Me*: gravide di inventiva e frenesia. Nell'album "Surfer Rosa", del 1988, spiccano *Break My Body, Something Against You, Broken Face, River Euphrates, Caribou*. Di "Doolittle", del 1989, che nella sua apoteosi della gracilità è la raccolta più compiuta dei Pixies, oltre che un'opera impeccabile dall'inizio alla fine, basti rimandare, passando per il calvario di *Fame*, a *Hey e Gouge Away* – i due capolavori definitivi di Francis, con il primo che nel suo sfinimento di trepidazione conquista la palma assoluta. L'album del 1990, "Bossanova", vede un relativo allungarsi ed annacquarsi delle composizioni: ma sono sufficienti lo strumentale *Cecilia Ann* e *Rock Music*, uno dei più estremi hardcore di sempre, retto tutto dalla gola di Francis, a farne un altro episodio imprescindibile; tanto più che contiene un pugno di canzoni quasi radiofoniche che fanno a gara nell'essere piacenti. È "Trompe Le Monde", l'album di congedo del 1991, a risultare non del tutto convincente perché programmaticamente incentrato in un lambiccato che sa di pretestuoso: *Distance Equals Rate Times Time* è l'unico tour de force che sta davvero al livello dei tempi migliori.

I **Lemonheads** completano, da ultimi in ordine di merito, la grande tetralogia indie-rock o power-pop bostoniana. Più vicini agli epidermici Dinosaur Jr. che ai raffinati Pixies, costituiscono con essi il punto di riferimento per una miriade di band adolescenziali americane e non sino ai nostri giorni. Senza più essere hardcore, gruppi come i Lemonheads colmano il vuoto

lasciato dal genere nella gioventù fruitrice ed esecutrice di musica e tengono il campo sino all'arrivo del grunge, che non poco deve loro. Evan Dando (classe 1967) sta ai Lemonheads come Joseph Mascis ai Dinosaur Jr. ed "Hate Your Friends" è il suo "You're Living All Over Me"; per di più i due album sono usciti nel medesimo anno, quell' '87 che vide anche l'esordio dei Pixies. Fin dal titolo di questo primo lavoro possiamo stilare le tematiche e i modi dei Lemonheads, che poi coincidono in buona parte con quelli dei Dinosaur Jr. ossia dell'indie-rock, di cui rappresentano la quintessenza - senza dimenticare i fondamentali precedenti di Wipers, Husker Du, Meat Puppets, Replacements né le evoluzioni successive del genere. Alla base di tutto sta la ricerca da parte dell'adolescente, del liceale della buona borghesia, di un proprio posto nel mondo, con i conseguenti problemi di relazione con la famiglia, le ragazze, gli amici, la società in genere. Il discorso si amplia quindi ad una critica tutta intimista alla società di massa ed alle dinamiche della vita moderna nei cui interstizi la giovane vita tenta di trovare un'alcova di conforto e calore. Solitudine, incomprendimento, gracilità, mancanza di sicurezza, senso di frustrazione e fallimento, sensibilità esasperata, ma anche aperture d'aria, luce, speranza e predisposizione al sogno, rappresentano le sfumature di turno sul tema di base. I modi espressivi consistono in un rock concitato e zeppo d'espediti emozionali e drammatici, sempre sull'orlo tra il suicidio ed il raggio di sole, tra la melodia e la cacofonia, il piano e il forte, il pieno e il vuoto; memore dell'hardcore come della musica tradizionale ma consapevole dell'inattualità dell'uno e dell'altra e quindi teso a cercare una terza via, attuale ossia sincera, come tutta la carica espressiva che si sente di avere. Su "Hate Your Friends" gli ultimi rigurgiti hardcore vengono o ridotti ad amara parodia o inglobati in strutture fondamentalmente da ballata esistenziale di scuola Neil Young, riletto alla luce della basilare lezione degli Wipers; il tutto con esiti abbastanza diversi, più grumosi e meno geometrici rispetto ai Dinosaur Jr. L'empatia di pezzi veloci come *Uhhh* farà proseliti e condurrà sino agli esiti commerciali del grunge prima e di recenti fenomeni come quello dei Placebo poi: quest'ultimi, ad esempio, vi hanno basato dieci

anni dopo tutto il loro suono facendolo passare per nuovo. Ma per ogni brano di un album che così risulta imprescindibile, potremmo trovare referenti simili: dalla corposità grezza di *Hate Your Friends*, alla frastornante *Amazing Grace*, robusta, rigurgitante riff come i rock n' roll dei Lazy Cowgirls e sgolata come da tradizione indie. *Don't Tell Yourself* e *Fed Up* rappresentano invece il lato dove lo stato affranto diventa elegia se non sussurro. Vanno ricordati anche episodi di più diretta ispirazione hardcore: *Fucked Up*, urlato e veloce ma senza volontà di prendere i Ramones sul serio, in una sorta di umorismo tragico dovuto alla disfatta proprio dei valori hardcore; *Rat Velvet*, che arriva sino al catartico urlo e si rifà, nella sua stramba andatura, ai primi Husker Du e Meat Puppets; *Belt*, meno veloce ma più potente e bestialmente strillato; *Sneakyville*, riuscito girone percussivo e impietoso. "Creator", nel 1988, è, come solitamente accade, più posato. Suo fulcro rimangono comunque massicci rock n' roll scorticati di rumori e di voci sofferenti come *Sunday* e *Clang Bang Clang*; si giunge addirittura a rievocare i Kiss in *Plaster Caster*. Le numerose aperture a momenti rilassati risultano abbastanza derivative: *Out* dagli acquerelli dei Meat Puppets, *Take Her Down* dalle nenie dei Dinosaur Jr. I due episodi acustici, tra country e folk, sono una sofferta *Your Home Is Where Your Happy* in stile Gram Parson, ed una mediocre e melensa *Postcard*. "Lick", l'anno seguente, ribadisce degnamente il discorso e a conti fatta è da preferire a "Creator", che aveva la funzione di stabilire le coordinate. La matura *Glad I Don't Know*, la kitsch *Cazzo di Ferro*, la deforme *Come Back D.A.*, l'allucinata *I Am a Rabbit*, la manieristica *Mad* sono i vortici e i vertici. *Mallo Cup* il momento oscuro speculare alla drammatica e riuscita *Burying Ground* del precedente album; *A Circle of One* la finalmente imbroccata emulazione del folk spaziale dei Meat Puppets; *Anyway*, *Luka*, *Ever* i prototipi ben confezionati per il power-pop avvenire, ma solo *Sad Girl* ha una vera personalità; da aggiungere il lamento in semi falsetto di *Strange*. "Lovey", nel 1990, conclude con vari episodi notevoli il periodo classico. I tre album soft e piagnucolosi degli anni Novanta, "It's A Shame About Ray" del '92, "Come On Feel" del '93, "Car Button

Cloth” del '96, pur con momenti ispirati, risultano nel complesso verbosi e compiaciuti.

6. Chicago e l'Illinois

Chicago ebbe un fondamentale gruppo tra la prima e la seconda stilizzazione hardcore, gli Articles of Faith, uno altrettanto basilare dell'ultima stilizzazione, gli Screeching Weasel, e due eccezionali fra hardcore e post-hardcore come i Didjits e i Pegboy; quindi esempi, fra i massimi, di post-hardcore, nei quali, se signoreggia la figura di Steve Albini (con Big Black, Rapeman e Shellac), Naked Raygun e Jesus Lizard, per limitarci ai maggiori, ne eguagliano l'altissimo livello.

Hardcore

Della prima stagione hardcore, furono a Chicago la principale espressione i Mentally Ill.

I **Mentally Ill** del cantante Sado Marquis e del bassista Skitz Phrenic furono tra i primi ad usare l'hardcore esclusivamente come un mezzo per comunicare contenuti del tutto avulsi dal suo contesto. Tanto che si giunge al paradosso di avere un hardcore nella forma ma non nei contenuti; paradosso perché di norma accade il contrario. L'hardcore dei Mentally Ill sfiora dal punto di vista esecutivo l'amatorialità; è poi retto praticamente solo su di un basso ampolloso e su di un canto morboso e psicotico, dato che la chitarra si limita a rumoreggiare acerbe dissonanze di quando in quando e la scheletrica batteria è lasciata regolarmente a se stessa. Traspare ciò nondimeno una certa architettura programmatica e finanche originale di brani che non sono né cercano di essere canzoni ma piuttosto sgradevoli e malfatti flagelli con cui ritualmente torturarsi e torturare. Ciò serve per la costruzione dell'atmosfera con cui presentare quello che davvero sta a cuore al gruppo, le declamazioni di Sado Marquis. Queste, e siamo giunti ai contenuti dell'operazione nonché al marchio distintivo dei Mentally Ill, consistono in un catalogo di nefandezze, manie, delitti e perversioni dei più classici. Dai killer psicopatici (John

Wayne Gacy è la macabra musa di Marquis), al sesso violento e alla necrofilia, per finire con le malformazioni fisiche ed il satanismo. Siamo ben oltre all'oramai da più parti sorpassato sesso, droga e rock n'roll. E possono considerarsi anche i Mentally Ill gli iniziatori di una stagione che ha portato ad esempio sino ai Marilyn Manson, per citare un gruppo particolarmente loro debitore. Pubblicarono, nel 1979, un solo ep, in 300 copie, "Gacy's Place" (dedicato a John Wayne Gacy, un anno dopo l'arresto per aver ucciso oltre trenta persone). La sua unicità sta nell'essere un concept, un lavoro a tema, dove prevale la sostanza sulla forma senza, per questo, rinnegare la forma hardcore e passare, magari, come quasi sempre accade, a territori più evocativi come il dark. Subito dopo i Mentally Ill un tale passaggio sarà compiuto (ma a Los Angeles) da tutta una serie di band con a capo i Christian Death.

Di tutt'altro tenore rispetto ai Mentally Ill furono gli **Articles Of Faith** di Vic Bondy, tra i più integerrimi e consapevoli complessi hardcore della loro epoca e di sempre. Esordirono nel 1981 col singolo *Buried Alive/False Security*: la brutalità e pesantezza del primo brano, ai limiti del metal e all'avanguardia per essere nel 1981, segna subito la differenza tra gli Articles Of Faith e l'hardcore classico losangeliano. In pratica siamo già entro la seconda maniera hardcore – quella più estrema. Il secondo pezzo sconfina invece quasi nel post-hardcore a mezzo di un hardcore dilatato con mestissime architetture hard-rock: rimarrà un modello di riferimento per i posteri. Del 1982 è l'altro singolo *Street Fight/Prison*: siamo ancora di fronte – specie con la seconda traccia - ad un punto fermo di formalizzazione hardcore. Nel 1981 era uscito anche il primo ep degli Articles Of Faith: "What We Want Is Free" – sotto tutti i punti di vista, dal canto roco e sgolato alle ritmiche asfissianti ai testi filantropici, un luogo imprescindibile per tutto l'hardcore: qui si fonda un'ortodossia e al contempo lo si fa in modo non solo sincero ma anche vario e fantasioso. Lo testimoniano ampiamente *Every Day* e *Bad Attitude*. Nel 1983 è la volta dell'album "Give Thanks". Il lavoro, prodotto da Bob Mould, è concepito come un granitico assalto frontale con l'intento di sbaragliare tutta l'eventuale concorrenza d'oltranzismo sonoro

dell'epoca – quella d'ambito metal compresa. Anche soltanto per questo suo stato d'avanguardia – testimoniato da episodi come *American Dreams*, *Acceptance*, *Five O'clock* o *Chicago* che sembrano voler doppiare i Motorhead - l'opera si meriterebbe di rientrare negli annali del rock; ma gli Article Of Faith sono anche dei magistrali compositori: *Hollow Eyes* e – soprattutto – *In This Jungle* nelle loro ampie volute e accelerazioni robuste e fulminee sono il massimo per lo sfogo e la violenza urlata eppure dedita al messaggio positivo. Gli Article Of Faith se ripartono dai Dead Kennedys migliori – quelli di *Riot* – seguono la medesima strada dei Minor Threat e anticipano, fra l'altro, quella degli Embrace. Ma la loro velocità e compattezza avranno molto da insegnare anche ai Bad Religion. “In This Life” (1985) è il secondo ed ultimo album di questo fondamentale gruppo.

Grazie agli Article of Faith passiamo senza soluzione di continuità dalla prima stilizzazione hardcore alla seconda, infine al medioevo del periodo 1984-1986, e giungiamo alla losangelinizzante proposta degli Screeching Weasel.

Tra i punti di riferimento di tutto l'hardcore, gli **Screeching Weasel** del cantante e critico musicale Ben Foster con l'esordio omonimo del 1987 inaugurarono, parallelamente ai Bad Religion, l'ultima stagione hardcore. Brani veloci, brevi, potenti e melodici come non mai, in un'opera smisurata che originariamente contava 27 pezzi saliti addirittura a 39 nelle successive ristampe. Fra i contributi più programmatici ricordiamo *I Hate Led Zeppelin*, *I Feel Like Shit*, *American Suicide* e soprattutto la selvaggia *Say No! To Authority*. L'album, molto influenzato da Adolescents e Descendents ma anche da D.R.I., va considerato un classico dell'hardcore tutto. La foga di *High Ambitions*, i traumi di *Work*, l'amarezza di *Experience the Ozzfish* danno la levatura dello spessore esistenziale di un gruppo capace di coniugare originalmente tematiche politiche e private, parodistiche e tragiche. Tecnicamente poi le due taglienti chitarre di Vapid e Jughead, la dinamitarda e impeccabile batteria di Sullivan e la voce espressiva e canonica di Foster, offrono una vera e propria scuola hardcore. “Boogadaboogadaboogada!”, dell'anno

successivo, che nelle sue 26 schegge ripropone anche materiale vecchio, attenua complessivamente l'impatto che si fa più meditativo e posato, senza comunque perdere nulla in qualità. Trabocca semmai ancor maggiormente di fantasia: dalle sincopi di *This Ain't Hawaii*, alle canizze di *Runaway* e *Used Cars*, all'acredine di *Professional Distribution*, all'elegia di *Dingbat* che segna il nuovo corso. Pochi sembrano poter tenere il passo degli Screeching Weasel. Lo conferma il loro ultimo classico, "My Brain Hurts", che dopo una maturazione di tre anni esce nel 1991. Esso si qualifica come l'acquisizione della perfezione formale da parte del gruppo ed è eleggibile tra gli ultimissimi lavori con i quali si chiude il genere hardcore. Al modello di Descendents e D.R.I. si sostituisce quello dei Ramones, il che comporta un aumento nelle dosi di goliardia e autoparodia e una decisa scelta di concepire la vita come un gioco più o meno inconcepibile. A parte sta il capolavoro degli Screeching Weasel, *The Science of Myth*, che in meno di due minuti riesce a costipare un ritmo perdiffiato, un filo di melodia struggente e un epico testo sull'evoluzione antropologica dell'uomo.

Un discorso a sé richiedono i **Didjits** di Rick Sims, chitarrista capace di conciliare fantasia e tradizione e cantante forte di un falsetto esplosivo e camaleontico. I Didjits furono tra i complessi hardcore più maturi della seconda metà degli anni Ottanta, infuocando di sanguigno e vecchio rock n' roll il nuovo ma talora compiaciuto hardcore da collegiali, e cinicamente riproponendo un passato, etico e musicale, al quale non si guarda come ad una possibilità concreta ma come ad un passatempo per l'espressione del proprio spregiudicato ingegno musicale. Dopo l'esordio sottotono del 1987, "Fizzjob", "Hey Judester", nel 1988, dispiega subito tutto il potenziale dei Didjits grazie ad una profusione di pezzi concitati, energici, irrefrenabili. È una freschissima dispensa ricca di creatività, citazionismo, divertimento, intelligenza, senza mai cadere nel fine a se stesso o nello sterile revival. Con "Hornet Pinata", del 1990, ai vertici formali del precedente si aggiunge l'ispirazione di catartici bailamme al cardiopalma quali *Killboy Powerhead* (poi accaparrata dagli Offspring). In un contesto per certi aspetti post-hardcore, i Didjits delibano prelibati hardcore d'alta classe

(fra cui *Cutting Carol*) che fanno di “Hornet Pinata” un’opera inusitata e godibilissima. “Full Nelson Reilly” nel 1991 e “Que Sirhan Sirhan” nel 1993, con Rey Washam alla batteria, sono gli ultimi album – sempre all’insegna di un suono che trivelli e assordi e di sentenze d’irresponsabilità e impudenza sputate tuttavia con una foga che le fa sembrare più adulte e consapevoli di molte altre dichiaratamente moralistiche.

Post-hardcore

Il post-hardcore di Chicago è divisibile nelle seguenti aree: una di cui fanno parte Effigies, Naked Raygun e Pegboy; una seconda rappresentata dai progetti di Steve Albini; una terza con Tar e Jesus Lizard.

Attivi dal 1980 al 1986, gli **Effigies** fanno parte, certo non da comprimari, delle grandi espressioni post-hardcore di Chicago; vanno anzi considerati un po’ come la base di partenza per Steve Albini, Jesus Lizard e soprattutto Naked Raygun, proponendo una musica scandita come l’hardcore, sfruttatrice di certo metal, tesa a creare atmosfere buie e kafkiane eppur tuttavia redente sempre da un filo di positività, derivato se non altro dalla qualità, dall’ingegno di un rock capace di porsi da se stesso quale valore. Il segreto degli Effigies stava nel grande mestiere dei loro componenti: John Kezdy, fratello del bassista dei Naked Raygun, con una voce corposa e cavernosa; Earl Letiecq con la sua chitarra dotta ma innovativa e sempre potente; Steve Economou e Paul Zamost, batteria e basso, capaci di fornire una sezione ritmica impeccabile e claustrofobica. Il primo singolo, del 1981, conteneva *Body Bag* e *Security*: frastornante e rumoroso hardcore d’alta scuola l’uno; corale digressione a ritmo dub da discoteca l’altro. Nello stesso anno, l’ep “Haunted Town”, con cinque pezzi tutti capaci di fare scuola, va considerato un classico: *Below the Drop*, per i riff metal ed il ritornello ostile e corale; *Strong Box*, per l’hardcore succinto eppure ricco di lancinanti aperture chitarristiche; *Haunted Town*, per la melodia scorata, da epica dei bassifondi; *Mob Clash*, dove sublima l’espressionismo dei quattro strumenti in riff di mestizia e ipnotici gironi ritmici fondamentali per il futuro minimalismo

barocco dei Jesus Lizard; *We'll Be Here Tomorrow*, pop-core in grado di indicare la strada tra la melodia e l'anti-melodia ai Naked Raygun. Per il secondo ep si deve aspettare il 1983. "We're Da Machine" rende ancora più scabra ed essenziale la proposta degli Effigies: *We're Da Machine* è tra la violenza e la melodia, l'estroversione e l'introversione; *Quota* è un osso duro indigeribile che svetta tra le tenebre; *Techno's Gone* spinge sino a raggiungere un hardcore anticonvenzionale, con nel bailamme anche chitarre acustiche tali da piacere ai Dead Kennedys da una parte e ai Fear dall'altra; *No Progress* senza concedere nulla al compromesso sembra puntare più sull'amara ironia, ed è quanto differenza "We're Da Machine" dal capolavoro "Haunted Town". Il primo album, "For Ever Grounded", nel 1984, attutisce la proposta degli Effigies; adesso più variegata ed accessibile ma anche, pur sempre su un altro pianeta rispetto alla norma, meno preziosa. "Fly On A Wire" e "Ink", gli album dell' '85 e l' '86, con dignità ma anche talora annoiando, completano questo processo.

Tra le mille, la via al post-hardcore coniata dai **Naked Raygun** nel decennio 1981-1991, è una delle più originali sebbene in apparenza una delle più semplici e incolori. La rivoluzione dei Naked Raygun è la più difficile da realizzare perché non è una rivoluzione, perché è una rivoluzione nel rock attraverso il rock; non - come accade nella maggioranza dei casi - nel rock attraverso generi a esso estranei o attraverso la codificazione di sottogeneri del rock medesimo. Né espedienti jazz (Minutemen), né noise (Sonic Youth), né folk (Violent Femmes), né smaccatamente pop (Husker Du), né programmaticamente industrial (Swans, Big Black), né decisamente metal (Corrosion Of Conformity), né reggae o arena-rock (i secondi Bad Brains), né hard-rock (Social Distortion), né blues (Cramps), né dark (Christian Death), né country-roots (Meat Puppets), né college (Replacements), né indie (Dinosaur Jr). I Naked Raygun hanno semplicemente e straordinariamente fondato un nuovo sound rock fatto da tre strumenti tre e tutto retto dalla calibratura tra minimi termini sonori e deflagrazioni strumentali che mai però sfociano in volumi eccessivi. Si tratta di una fatale, mummificata, aurea mediocrità. Si tratta di un cancro, non di un

pianto né di un incidente. Nessun cataclisma o patologia; piuttosto è lo stato fisiologico a essere perennemente malato. Stato di persistenza, per quanto mortifera e inumana. Nel post-hardcore si conduce agli estremi lo stato già "post" dell'hardcore nei confronti del punk: ossia quello stato di non rivolta e privo di risvolti o intenti sociali; stato di riflessione, solitudine e introspezione all'interno della propria camera. Il post-hardcore è una seduta psicologica fatta dall'io su di sé, a partire dalla certezza dell'inefficacia di tale terapia. Quello dei Naked Raygun è inoltre post-hardcore perché è hardcore depotenziato e annacquato (anche la lunghezza dei brani passa da una media di 1-2 minuti a una di 2-3). Nei Naked Raygun un ensemble strumentale sempre di alto livello tecnico ed espressivo è accompagnato da una voce vissuta e giovane, commovente e rabbiosa, scura e azzurra. I Naked Raygun hanno ripreso il morbo della depressione e copiose soluzioni sonore (tipo industrial) da Steve Albini; il ritmo tutto sommato garage e il minimalismo delle architetture invece dal punk-rock anglosassone (Stiff Little Fingers, Buzzcocks, Gang Of Four, Wire). La formazione primitiva dei Naked Raygun era costituita da Jeff Pezzati alla voce, Santiago Durango alla chitarra – entrambi membri dei Big Black -, Jim Colao alla batteria e Camilo Gonzalez al basso. Il primo ep, "Basement Screams", del 1983, è decisivo perché fonda il suono della band; v'è tuttavia un solo brano di valore: *I Lie*, prototipo della cantilena corale epica e marziale che sarà il filo rosso di tutta la carriera della formazione. Il primo album, "Throb Throb", del 1985, con John Haggerty alla chitarra al posto di Durango rimasto con Albini, registra subito la piena maturità del gruppo e segna in modo decisivo quel medioevo hardcore dove ebbe modo d'esprimersi il post-hardcore. Il nuovo inno *Rat Patrol; Metastasis*, sintesi tra il melodismo rumoroso dei Buzzcocks, il piglio metafisico di David Thomas e l'alienazione macilenta del dark inglese; *I Don't Know*, vortice ad alta tensione, volumi e ritmo, che non perde nulla né in coralità né in intimità: sono questi i cardini dell'opera. "All Rise", nel 1986, con l'inserimento al basso di Pierre Kezdy (fratello di John degli Effigies), annovera la melodiosa *I Remember*, i riff trascinati

della sostenuta *Those Who Move*, il lento e violento frammentismo di *Peacemaker*, il finale mozzafiato con cadenze metal di *Rock Of Sweden*: il tutto all'insegna della sperimentazione di quello che poi sarà il suono dei Pegboy. "Jettison", nel 1988, con Eric Spicer alla batteria, sul filo di un power-pop molto garage, zeppo di dissonanze, minimalismi, corallità e ritornelli affranti, si pone, a forza di una prorompente ispirazione, come l'album di riferimento dei Naked Raygun. *Soldiers Requiem* è il culmine degli inni-cantilena inaugurati con *I Lie*; *Live Wire* vanta un'articolazione hard-rock unita a un pathos indie-dark e culminante in un ritornello trasognato di desolazione; *Blight* potrebbe essere il più riuscito brano dei Gang Of Four: magone new wave, empatia irresistibile, sound dark; *Ghetto Mechanic* è un eccellente industrial-blues da Scratch Acid o Birthday Party; *Suspects Device* non è solo una magnifica cover dal vivo del classico inno datato 1979 dei punk-rock irlandesi Stiff Little Fingers: è uno dei live più entusiasmanti di tutta la storia del rock; è un saggio delle eccezionali capacità esecutive dei Naked Raygun; ma è soprattutto il momento più rappresentativo della silenziosa rivoluzione da questi condotta: rivoluzione innanzitutto formale e riguardante l'esecuzione di canzoni che, dopo certi arrangiamenti e accorgimenti tecnici, diventano davvero nuove, più pulsanti, vive e significative. "Understand?", nel 1989, pur senza sfociare nel metal è l'album più pesante eppure immediato, melodico dei Naked Raygun. Da qui ai Pegboy il passo sarà breve anche se significativo: si vedano i riff di *Treason*, la cadenza di *Entrapment*, l'inneggiare di *Bughouse*, il pugno allo stomaco di *The Sniper Song*. Nel 1990 Pezzati pubblica a nome Naked Raygun "Raygun...Naked Raygun", ma la storia del gruppo, con Haggerty passato ai Pegboy, è finita.

I **Pegboy** vanno annoverati tra gli ultimi grandi esempi rock della storia essendo riusciti a trovare una propria intercapedine d'espressività e formalismo nell'involutiva epoca del disfacimento rock. La sublimità dei Pegboy consiste nell'essere per un verso il proseguimento potenziato dei Naked Raygun (alla chitarra si trova John Haggerty) e per l'altro la traduzione in chiave melodico-espressiva delle ieratiche formalizzazioni di

Fugazi e Jesus Lizard. Come i Drive Like Jehu, anche se con meno genio e in modo più accessibile ma forse proprio per ciò con un'aggiunta di squisitezza, i Pegboy riescono nel miracolo di rendere fertili ed epidermicamente toccanti le atoniche lande del non ritorno proprie dell'era Slint. E vi riescono in misura tale da far sognare una rinascita del rock. I Pegboy sono portatori di atmosfere da adolescenze trascinati patetiche epiche e vissute in una metropoli, Chicago, alla ricerca ancora d'un'identità dopo quella, pur scellerata, datale dai vari Al Capone. L'ep d'esordio, "Three-Chord Monte" (1990) vanta tre grandi hard-rock per il mondo hardcore: *Through My Fingers*, solido e aperto, nel buio, a squarci di luce; *Method*, più elegiaco, da attimo fuggente, innamorato: con riff di chitarra e canto maschio e compassionevole di Larry Damore che reclamano al capolavoro; *Fade Away*, col suo fatalismo rendendo solo dalla precarietà della bellezza e dell'introspezione e proprio di un'epoca in cui è caduto con l'hardcore anche l'ultima ideologia e che pure non si vuole rassegnare al nichilismo e al suicidio. L'album del 1991, "Strong Reaction", aumenta il tasso hardcore pur presentando strutture hard-rock: *What To Do*, *Hardlight*, lo strumentale *Locomotivelung* – ma molto altro si dovrebbe aggiungere – sono i frutti succulenti che maturano quando l'ineccepibilità della tecnica è motivata da un'ispirazione strabocchevole. "Earwig" (1994) e "Cha-Cha Damore" (1997) sono gli altri prestigiosi album dei Pegboy.

Trattiamo adesso la seconda sezione del post-hardcore di Chicago, quella costituita dai progetti di Steve Albini: Big Black, Rapeman e Shellac.

Steve Albini, classe 1962, con 300 album all'attivo, è negli Stati Uniti il maggiore produttore e tecnico del suono per quanto riguarda il rock alternativo. Tra il 1982 e il 1988 vara il progetto **Big Black**. Come i Chrome sono l'industrializzazione del garage-rock, così i Big Black sono l'industrializzazione dell'hardcore: sgradevoli, anti-melodoci, sofferenti, apatici e al contempo ritmici e psichedelici e inintelligibili; Albini suona rumori. I testi delle sue musiche sono di un iperrealismo che finisce per venir trasfigurato da eccesso di nausea. La sua è una metafisica della nausea e dello schifo. La sua è dichiaratamente

un'estetica del brutto; che di tanto in tanto si ricorda di rievocare il bello (un riff, un cenno di melodia) ma solo per poterne rendere più disperata e lancinante la sua sommersione e il suo soffocamento nella matassa della brutta realtà. La sua musica è mostruosa perché la vita è mostruosa. Albini è un Cristo che non ha cristiani perché nella situazione in cui si trova non può redimere assolutamente nulla. L'unico significato, per tutto ciò, è l'assenza di significato. Il post-moderno di Albini non è una via alla bestialità del primitivismo, ma il ponte dei sospiri verso un'apocalisse atea, gelida e tumorale. Soprattutto inutile. All'interno di un nichilismo innato e in quanto tale oramai innocuo, Albini è affetto da due complessi asfissianti: il sesso e l'insonnia. Il complesso sessuale deriva dal fatto di dover far tutto per il sesso e una volta consumato questo dal fatto che non rimane se non un pugno di ripugnanti mosche; "fuck" per Albini è media-vox, è il non-senso trovato proprio nella ricerca del senso. Per Albini è come se l'unica via possibile al sesso fosse l'autoerotismo ma questo non potesse essere vissuto se non come stupro. La sua misoginia è una maschera di una misantropia tragicamente necessaria per comprendere dal di fuori il mondo sessuale e questo all'interno dell'umano. Il complesso dell'insonnia, di uno stato perennemente e insanabilmente in debito di sonno, di sonnambulismo cosciente, di incubo a occhi aperti, di ore tarde e fonde, simbolizza quell'alienazione dell'alienazione che non trova catarsi nel suicidio e che tiene, sciaguratamente, sospesi. In questo senso, l'industrial per Albini è, oltre all'hardcore, anche la via al dark. I brani di Albini sono costituiti da rumori e non da suoni. Sono difformi e sformati, per questo propriamente non ve n'è uno migliore dell'altro. Nessun brano di Albini è migliore dall'altro perché sono tutti autenticamente mostruosi, perché nessuno, in tale mostruosità, è maggiore o minore dell'altro. L'anti-estetica di Albini (specchio della sua immoralità) è giunta oltre le categorie di meglio e peggio. Inoltre ogni intervento di Albini vive di un surplus di intelligenza e di trascendenza adolescenziale che, pur nel bestiale nel brado e nell'inintelligibile, rivendica un ulteriore giudizio di valore (da qui la compassione che Albini prova per l'ascoltatore la quale si commuta in empatia da parte

dell'ascoltatore per Albini). Albini è un maestro di stile tanto per l'impostazione della chitarra quanto per quella della voce: la prima è sistematicamente scordata, acida, atonale, atimbrica, sgradevole, anti-riff, convulsa, implorsa come a voler creare un tappeto ambient-noise di sottofondo al sintetico della drum-machine; la seconda è cadaverica, morbosa, adolescenziale, intonata e sempre con tono di disumano o di trapassato, tanto nell'urlo quanto nell'ansimo. Albini è formidabile dal vivo, dove fa trasparire tutto il suo essere Tantalo del nulla, tutto il suo essere inculcato, e freddo o insensibile come unico accesso onesto e vero alla compassione. Ministry, Nine Inch Nails, Marilyn Manson, per fare solo dei nomi, sarebbero impensabili senza i Big Black. Il primo ep uscito a nome Big Black, "Lungs", del 1983, vede il solo Albini che si cimenta alla voce, alla chitarra e alla rhythm-box, e contiene *Dead Billy*, ninnananna dell'olocausto privato incentrata su di un progressivo e acido tintinnio sintetico, un fisso e reiterato incedere della chitarra e un'impotente voce espressionistica. Negli ep del 1984, "Bulldozer" e "Racer-X", abbiamo Santiago Durango alla seconda chitarra e Jeff Pezzati al basso; la batteria invece sarà ancora, e come sempre, sostituita dalla rhythm-box. Il primo contiene *I'm A Mess*, orgasmo di fatalismo saturo del suo stesso motivo; il secondo *Sleep!*, un Minor Threat genuflesso su se stesso, e quindi costipante più che catartico. Il primo album, "Atomizer", del 1986, lo rappresentano *Jordan*, *Minnesota*, un girone sadomaso di ritmi disco (tenuti da vagiti) e sferragliate chitarristiche, e *Kerosene*, uno scandito epos dell'oltre nichilismo come dell'oltre suicidio: il canto è un parlato, gli effetti sintetici eseguono i riff che le chitarre sistematicamente violentano e sminuzzano. Dopo altri due ep, nel 1986, "Heartbeath" e "Headache", con, sul primo, *Things To Do Today*, uno dei blues-industrial più involuti di sempre, e, sul secondo, *My Disco* e *Ready Men*, "Songs About Fucking", l'album del 1987, conchiude l'esperienza Big Black con la massima capacità espressiva: *Colombian Necktie*, *Pavement Saw* e più di tutti *He's a Whore*, sono rockabilly anoressici colmi d'ingegno.

I **Rapeman** sono il maggior progetto di Steve Albini ed una

delle manifestazioni più compiute della musica rock. Dalla precedente esperienza dei Big Black, Albini ne era uscito con un notevole bagaglio tecnico ed estetico. Se si deve sopravvivere anche al nichilismo, anche l'adolescenza dovrà sopravvivervi: ed in un'estetica del brutto può farlo solo attraverso l'intelligenza, lo spietato calcolo, la riflessione distaccata. Ecco quindi nascere una musica cacofonica, antimelodica, sformata, assordante che pur tuttavia riesce a redimere, a creare un valore, proprio attraverso gli schemi, le invenzioni, il culto dell'intelligenza che soggiace dentro e dentro ogni suo espediente altrimenti alienante, mostruoso, inascoltabile. Quest'intelligenza che prende il posto della solita melodia nel creare l'effetto catartico e compassionevole nell'ascoltatore si manifesta attraverso una sezione ritmica che con i suoi cambiamenti di tempo, i suoi toni, il suo incedere, la sua capacità di segnare geometrici spazi aerei, ha la funzione di contraltare, di opposto teso a creare l'equilibrio rispetto agli sgraziati e bestiali squilibri della voce e dalla chitarra, come se da una parte si avesse quanto di più bello formato e umano e dall'altra quanto di più brutto spastico e reificato. Ad una sezione ritmica capace di tanto, si trovano due ex-Scratch Acid, l'eccezionale gruppo texano sciolto proprio per il trasferimento dei suoi membri a Chicago – dove tuttavia continueranno la loro encomiabile vicenda con i Jesus Lizard. Si tratta del bassista David Wm. Sims, poi appunto nei Jesus Lizard e del batterista Rey Washam, tra i maggiori batteristi del rock pur avendo militato in formazioni certo non in vista come i Jerry's Kids e i Big Boys – dopo i Rapeman comparirà anche in alcuni lavori di Didjits e Ministry. Le registrazioni dei Rapeman, attivi nel triennio 1987-1989, si riducono a 45 minuti i quali sono tuttavia sufficienti, come veniamo dimostrando, per farli porre ai vertici della storia del rock. Del 1988 è l'ep "Budd", costituito da quattro pezzi registrati direttamente dal vivo; anche solo questo fatto, vista la qualità dell'esecuzione, è significativo del valore dei Rapeman. L'ep contiene la maggiore composizione di Albini, intitolata proprio *Budd*. Il brano fa ai Sonic Youth quello che il loro noise aveva fatto all'hardcore: ri-semplificando l'inintelligibilità che i Sonic Youth avevano con le loro

scudisciate sonore infuso nel lessico hardcore, *Budd* torna a uno stato primigenio; e questo pre-Sonic Youth, con la sua essenzialità scarna, porta direttamente al post-Sonic Youth degli Slint. *Budd*, tra Sonic Youth (noise) e Slint (accordi inespressivi, il *te deum* del noise) schiude il posto per l'ultimo sibilo, grido hardcore; come l'ultima esistenza ed esperienza prima della pietrificazione. Inizia incespicando nell'exasperante ricerca di spiccare il volo; ci pensa e ripensa, stenta, si contempla e svia l'ascoltatore: prima di deflagrare. La lunghezza - 8 minuti - e l'impianto sono quelli di un brano psichedelico fine anni Sessanta, annullato, però, nelle sue fondamenta e nella sua etica. Demoralizzazione, scoramento, urla abbandonate, voci stonate, deboli pur allo spasimo. Dopo quattro minuti di litania costipante, tutto si blocca e scoppia un urlo disperatissimo, che dovrebbe essere annoverato tra i massimi vertici espressivi ed espressionistici del rock tutto; e l'urlo recita "Motherfuckers!". Ma lo fa con una commiserazione che sa di autoreferenzialità. È insomma un lento suicidio. Che si protrae nella lunghissima coda - tre minuti - nella quale non si sa dove si va a finire e se si va a finire. Abbiamo una rifondazione della canzone psichedelica e hardcore insieme. Come della jam session. In questo live per la chitarra e la voce tragica di Albini e la batteria disperata di Rey Washam, soli davanti a un pubblico ammutolito, si giunge alle estreme sponde della canzone rock, dei suoi contenuti e delle sue forme. Non è un inno, perché nella generazione zero non c'è né spazio né forza per la ribellione punk. La jam session acid-rock dei Grateful Dead (vedi *Death Don't Have No Mercy*) viene risucchiata, anzi ignorata: perché siamo in un altro pianeta: pianeta di estrema solitudine anche dal vivo, di afasia, apatia. Né si parla né si ascolta né si guarda: anche al lamento e alla commiserazione non rimane che lo spazio, inevitabile per un corpo organico, che è quello del respiro ordinario e scialbo. *Budd* è, lo ribadiamo, da accostarsi a *So Cold* dei Rocket From the Thombs, a *Never Tell* dei Violent Femmes ed a *If It Kills You* dei Drive Like Jehu, con i quali non solo costituisce un percorso ideale entro la temperie hardcore ma anche, tematicamente e formalmente, conduce ai vertici del rock tutto. L'album dei Rapeman "Two Nuns and a Pack Mule" esce

nel 1989 e, viste le premesse, non può che annoverarsi tra i maggiori album rock. Dieci brani, in meno di mezz'ora, che trovano la formula più caratteristica nelle dissonanze di *Monobrow*, con chitarra sferragliante, tempi e urla suicide e l'innesto di un sublime ritmo disco che ne costituisce lo stato di regalità per gli altri gruppi inarrivabile. La velocità di *Up Beat* pare trasfigurare, violentare, disumanizzandoli, i Rolling Stones più brutali, sino alla trasposizione in stati comatosi e futuristici, comunque sempre efferati. *Coition Ignition Mission* simula, sortendo il massimo effetto dai minimi mezzi (i Rapeman fanno sempre e solo rock, coi suoi tre strumenti canonici), l'orgasmo di un umano ormai ridotto a robot. *Kim Gordon's Panties* scende a polemica direttamente con la bassista dei Sonic Youth, accusati di snobismo, falsa sperimentaltà, mancanza di sfrontatezza; e lo fa come sempre tra il mostruoso e l'umanissimo, con quella abominevole eleganza di cui è capace solo Albini. *Hated Chine* acuisce i toni e nello sgolato stonato e cacofonico riesce a sublimare una realtà estremamente degradata a costo di desublimare tutto il resto della realtà. *Marmoset* riprende invece il discorso iniziato con *Monobrow*, riuscendo in un inedito rock-disco-core ossia proponendo, in piena ortodossia rock, la mimica di ritmi disco a terrificante passo hardcore e noise. Tutto ciò sarebbe stato impossibile con un'altra sezione ritmica ma anche senza l'intelligenza coordinatrice di Albini. *Just Got Paid* fa passare il depresso e tragico pessimismo di cui sinora s'è per lo più alimentato l'album, alla dimensione dissacrante; articolato a più voci, in effetto stereo, il brano, prima di squarciarsi nell'oramai consueto momento disco, è un flagello voltato contro il chitarrismo di Hendrix che viene impietosamente mozzato, divelto, sgonfiato, ammutolito. I Rapeman, dalla loro epoca postuma, senza venir meno all'elargire contenuti urgenti e profondi, si rifanno a tutte le forme passate del rock riassumendole, interpretandole e, dopo averle assimilate uniformemente, riescono a tirarne fuori un rock senz'altro nuovo e irripetibile, estremamente cosciente, smaliziato, stimolante, pensoso.

Onestamente Albini, cambiando collaboratori cambia anche nome celandosi dietro quello di **Shellac**, ma la sostanza

dell'operazione è un proseguo di quella dei Rapeman. Il batterista è ora Todd Trainer, meno elastico ma forse più sincopato di Washam; il bassista, a sua volta più statico ma forse più servizievole alle istruzioni di Albini rispetto a Sims, è Bob Weston. Il primo album degli Shellac, "At Action Park" (1994) – preceduto da tre singoli nel 1993 tra cui la tragica lettera d'amore *Doris* – è il primo lavoro non uniforme nella carriera d'Albini, conteso com'è tra sperimentali composizioni strumentali e momenti, chiamiamoli pure post-rock, sulla falsariga di Slint e Jesus Lizard. Il valore dell'album sta ovviamente nelle prime: *Pull The Cup* e *Il Porno Star* (i capolavori, a cui va aggiunta la narrazione futuristica *Dog And Pony Show*) valgono per le generazioni dell'ultimo rock come le jam-session per i rocker degli anni Sessanta; hanno in più una coscienza critica che si commuta in intelligenza compositiva tale da porsi su un terreno praticamente altro – e non solo per la totale diversità formale – rispetto a Doors o Grateful Dead ma anche rispetto ai Velvet Underground. Gli Shellac sono su di un altro piano anche rispetto alle più recenti jam-session di Sonic Youth da una parte e Slint dall'altra. Sono cioè oltre sia il noise sia il minimalismo imbracciando un suono essenziale espressivo e totale nella sua elegante inquadratura quasi metal, un metal decostrutto ovviamente. "The Futurist" (stampa privata, 1998) costituito di due lunghe jam strumentali, per un verso ci dà ragione nell'aver individuato negli strumentali la chiave di volta degli Shellac, per l'altro concede alla tradizione, che vuole gli strumentali lunghi, quanto più opportunamente l'album d'esordio non aveva concesso. Nello stesso anno "Terraform" vorrebbe candidarsi a lavoro definitivo, con la voce proposta entro estenuanti deliqui di cui non si vede però altro senso che rinverdire, casomai ve ne fosse bisogno, la lezione degli Slint. Grazie anche a una serie di brevi e immediati pezzi che variano in modo raffinato sul tema che già fu dei Rapeman si garantisce comunque e a scanso d'equivoci che ci troviamo su di un livello incomparabile, anche armonicamente parlando, rispetto al rock di massa. "1000 Hurts" (2000) segna un ritorno in parte più deciso alle forme dei Rapeman – ora smussate sino a sconfinare in un alienato e impopolare pop ma capaci comunque

dell'autoflagellazione di *Prayer To God*.

Veniamo alla terza e ultima area del post-hardcore di Chicago occupandoci prima dei Tar e poi dei Jesus Lizard.

I **Tar**, con ben quattro album tra il 1990 e il 1995 - che denotano un certo, per quanto relativo, riscontro di pubblico - incarnarono appieno gli umori e le forme del post-hardcore fra metal alternativo e grunge di Prong e soprattutto Helmet. Tuttavia, anche più di quest'ultimi, furono incapaci di trovare un'espressione efficace che giustificasse o i modi o i contenuti, se non tutti e due, della loro musica. La tragedia dei Tar, e avevano anche qualche velleità alla Jesus Lizard, è che l'onestà, la sincerità e la dedizione non bastano a superare la mediocrità.

I **Jesus Lizard** vanno accostati ai Fugazi non solo perché costituiscono con essi una delle formazioni post-hardcore più autorevoli della loro epoca (anche se né gli uni né gli altri si devono considerare, come invece si tende, avanguardie al pari di Minutemen o Slint o compositori e interpreti catartici come i Drive Like Jehu) ma soprattutto perché i due gruppi sembrano il verso e il recto di una medesima medaglia: la medaglia è un post-hardcore robusto ed essenziale e al contempo estremamente studiato e fantasioso; i Fugazi poi interpretano questo post-hardcore in maniera diremmo solare e trascendente mentre i Jesus Lizard in modo torvo e morboso. Le voci degli uni e degli altri incidono molto in ciò: i Jesus Lizard sono da una parte tecnicamente perfetti, fra i maggiori esempi di musica rock anche per questo, dall'altra si ritrovano alla voce David Yow, del tutto impotente e inabile, e in questo contrasto tra bello e brutto, valore e disvalore, costruiscono la loro retorica dell'abominio; i Fugazi invece, strumentalmente assai creativi sì ma non troppo fuori dalla norma, possono vantare i vocalizzi di MacKaye e Picciotto – tra i più belli di tutto il rock. Ci sono infine i fattori Slint e Big Black a distinguere i due gruppi per altri versi (non ultima l'ascendenza che su entrambi esercitano i Pere Ubu né la comune reazione all'imperante vangelo Sonic Youth) gemelli: i Fugazi partono dal modello Slint, i Jesus Lizard da quello Big Black (tutti i loro lavori dal 1989 al 1994 saranno prodotti da Steve Albini). I Jesus Lizard si formarono quando la prestigiosa sezione ritmica costituita dal batterista

Rey Waysham e dal bassista David Wm. Sims lasciò gli Scratch Acid per trasferirsi alla corte di Albini: a Chicago li seguì David Yow che col fedele Sims mise su, tra l'87 e l'88, i Jesus Lizard: alla chitarra Duane Denison (chitarrista di gran pregio, capace di far rivivere in chiave post-hardcore, e quindi artefatta e meditata, i canoni del vecchio rock n' roll). Nel primo ep, "Pure" (1989), è forte l'ascendenza dei Big Black: tanto è vero che una drum-machine suona al posto del batterista. L'album d'esordio, "Head" (1990), col roccioso e calligrafico batterista Mac McNeilly, presenta però già le coordinate del suono Jesus Lizard: ritmiche costipanti, chitarra abulica e dissimulatrice di armonici voli pindarici, canto impastato e tribale. I riff di *One Evening*, la lentezza masochistica di *S.D.B.J.*, i ringhii di *If You Had Lips*, il cinismo surreale di *Good Thing* costituiscono il materiale su cui i Jesus Lizard, intensificando o sconfinando nel melodico, costruiranno il proseguo della loro attività. Un nuovo modello, per tutto il rock alternativo si direbbe (dai Faith No More ai Korn), è stato comunque già eretto. "Goat" (1991) non stenta a proclamarsi l'album della maturità: *Then Comes Dudley* ritmicamente riscrive le coordinate di mezzo secolo di rock; *Mouth Breather* è il manifesto del rock n'roll decostruttivista di Denison; in *Nub* Denison risemantizza invece in chiave post-hardcore il concetto di slide-guitar; *Karpis* è una tipica (per i Jesus Lizard) vivisezione, tra l'elegiaco e il sanguinario, della canzone popolare che così viene rifondata; infine il rituale di *Monkey Trick* – il cui sublime corrispondente melodico è *Rodeo In Joliet* – con eleganza sopraffina insegna come il rock dei Jesus Lizard prenda il realismo e il situazionale solo a pretesto per una congenita volontà di astrattismo. "Goat" è così da considerare una delle opere fondamentali, e più difficili da capire, del rock: i Fugazi devono, almeno tecnicamente, cedere il passo. "Liar" (1992) riesce a bissare l'eccellenza di "Goat", per di più variandola e senza concedere nulla al compromesso. Se in "Goat" protagonista era la chitarra di Denison ora lo è il basso, a tastiera si direbbe dai tasti che ha e dal loro succedersi veloce, di Sims. *Gladiator* è un vertice, e un vortice, di formalismo: traguardo invalicabile della lunga ricerca dei Jesus Lizard e punto fermo per il rock tutto; *The Art Of Self-Defense* è

frammista d'istinti bestiali e sublimazioni raziocinanti: il duello tra l'uomo e la bestia è il tema dell'album e il gladiatore è tanto istinto quanto ragione; *Rope* imbarca un tempo caracollante inusitatamente veloce per i Jesus Lizard ed è dominata dalle traiettorie dell'onnipotente basso di Sims; *Puss* è invece un virulento rock n' roll (a due voci) per il terzo millennio, con Denison ancora mattatore. "Down" (1994), "Shot" (1996), "Blue" (1998) svariano, con perizia fuori dal comune, entro simili direttive e, sempre ai vertici della musica popolare coeva, vantano pezzi come la strumentale ad alta tensione *Low Rider* (da "Down") o la trasognata – addirittura con clima thriller da new-wave in stile Tuxedomoon o Bauhaus- *Churi* (da "Shot").

Per amor di completezza, concludiamo l'esposizione del post-hardcore di Chicago con una breve appendice dedicata agli **Smashing Pumpkins** di Billy Corgan, formazione attiva tra il 1988 ed il 2000 che riuscì ad ottenere un notevole riscontro commerciale divulgando, dopo averlo smussato con pop new-wave anni Ottanta e semplificato con hard-rock e ballate anni Settanta, magari alla Genesis, il grunge di Seattle. Corgan (classe 1967) ha una delle voci più antipatiche del rock, compiaciuta com'è del suo mal di vivere, anche se forte di un'impostazione capace di emettere urla viscerali. Gli Smashing Pumpkins, ignari di tutto quanto stava accadendo fra le grandi esperienze post-hardcore della propria città come solo un gruppo commerciale poteva esserlo, contribuirono, tematizzandolo, a fare del suono grunge una moda.

7. New Jersey

La realtà sia hardcore che post-hardcore del New Jersey – in buona parte da ricomprendere nella sfera d'influenza newyorkese – è dominata dalla originale figura di Glenn Danzing; tanto dark quanto hard-rock Danzing è un'icona del rock alternativo.

Hardcore

Le due principali formazioni hardcore del New Jersey sono i Misfits – tra i fondatori del genere – e gli Adrenalin O.D. – tra i punti fermi della seconda maniera hardcore.

Attivi sin dal 1977, basati nel New Jersey ma gravitanti sulla New York del CBGB's, i **Misfits** del cantante Glenn Danzing e del bassista Jerry Only, elaborarono nel corso di un lunghissimo periodo d'anonimato, un originale hardcore le cui coordinate si sono stabilite in climi horror, truculenti e sfibrati, facilità melodica e afflato da confessione esistenziale. Le loro atmosfere morbose e talora pagliaccesche vengono infatti sempre riscattate da una sorta di epicità tutta americana e tutta dedita allo scandaglio interiore dell'individuo. È, alla fine, musica per reggere il peso della vita; e, anche in questo, pienamente hardcore. I Misfits faranno scuola e saranno, come solitamente accade, imitati più che altro nei loro aspetti superficiali e deteriori: l'orrorifico, il grottesco, la depravazione, l'esibizionismo, la necrofilia. Al 1977 risale il primo singolo, al 1978 l'ep "Bullet", al 1980 l'ep "Beware": complessivamente si registra l'influenza dei Ramones, seguiti comunque soprattutto quale chiave di lettura del vecchio rock n'roll, chiave di lettura che infine viene spostata per evocare storie di fantasmi, mummie e mostri. Per il primo album bisogna aspettare il 1982, ma ne vale la pena perché "Walk Among Us" è non solo un classico dell'hardcore a tema (in questo caso i temi sono l'horror e l'ufologia) ma anche un significativo testimone di un modo di vivere e concepire una generazione, una cultura e un contesto sociale. Gli zombies e i marziani servono solo per tingeggiare le varie sfumature dell'animo umano, dell'umano come giovane sbandato cittadino. Senza minimamente perdere in identità, coesione e ispirazione, ogni brano dell'album è frenetico, strappacuore e oltremodo originale rispetto alla media del genere. La scanditissima *20 Eyes*, il cardiopalma *I Turned Into A Martian*, la marcia della compassione *All Hell Breaks Loose*, l'epica *Hatebreeders*, la cinica e ipercinetica *Mommy, Can I Go Out And Kill Tonight*, la romantica *Skulls* costituiscono un campionario insuperato di tinte, frammenti d'animo e svisceramento strumentale. L'album del 1983, "Earth A.D./Wolf's Blood", esaspera ritmiche e impatto rasentando

l'heavy-metal, con brani formalmente molto importanti: dal canto chiaro e oscuro al contempo, a tutta la base strumentale, i Metallica, i fondatori del metal moderno, ne trarranno lezioni fondamentali. Il capolavoro è *Green Hell*, flagellazione sincopata e senza requie di chitarre ritmiche, piatti e vocalizzo strozzato. Nel 1984, come singolo, esce *Die, Die My Darling*, l'altro grande brano di riferimento dei Misfits: summa di immanenza e trascendenza, realismo e fantasia, violenza e lirismo. Jerry Only, con il cantante Michael Graves, pubblicherà a nome Misfits il ridicolo "American Psycho", nel 1997, e il se non altro collegiale "Famous Monsters", nel 1999, che contiene *Scream*. Nel 2003 "Project 1950", con Dez Cadena alla chitarra. Gli **Adrenalin O.D.** nel 1986 con il loro secondo album "Humungousfungusamongus" dettero un classico della seconda maniera hardcore: segnatamente, erano succubi del modello dei D.R.I. Attività come quelle degli Adrenalin O.D. sono importanti più per la quantità che per la qualità, più per la cecità con cui creano uno stereotipo che per una forza propulsiva originale. Mentre i D.R.I., con la nobiltà dei fondatori, erano in grado di fornire non solo un modello ma anche di variare su di esso, gli Adrenalin O.D. hanno la funzione – concretamente non meno importante – di diffondere l'ortodossia del verbo e di picchiare e ripicchiare sul medesimo tasto.

Post-hardcore

L'unico rappresentate del post-hardcore del New Jersey è considerabile Danzig.

Lasciati i Misfits, Danzig varò il progetto **Samhain** che, in chiave post-hardcore, e più che altro sorretti dalla sempre ispirata e riconoscibilissima voce del leader, accentuarono gli elementi più satanici e atmosferici dei Misfits. Nell'esordio del 1984, "Initium", il metal è tenuto presente ma non abbracciato, come talora si dice, e semmai continua ad essere fortemente presente, specie a causa del retroterra musicale di Danzig, il garage-rock degli anni Sessanta, elemento che è del resto quanto di più originale si trova in una musica troppo spesso priva di idee. Nel 1988, "November-Coming-Fire", il migliore album dei

Samhain, vede le solite, sincere urla di Danzig, ed il solito fasciante, inusuale, sconclusionato suono: senza andare di troppo fuori dai clichè dark e metal, si superano gli uni e gli altri, proponendo una serie di brani atmosferici forse un po' dispersiva e pretestuosa, ma non priva di ispirazione e, talora, incisività. Nel complesso vale come un piccolo classico. L'articolata *In My Grip*, la lirica *Birthright*, l'assetata di vendetta *Let The Day Begin*, sono datate, ma proprio in questa patina trovano il loro valore. "Final Discent", nel 1990, non delude certo le aspettative dell'ascoltatore, che trova, senza sorprese, lo stesso suono vecchio di una decade. Si registra tuttavia un'ulteriore chiarificazione d'intenti e il venire meno dell'ispirazione è in parte compensato da studi ritmici come quelli di *Death... In It's Arms* e fake come *The Birthing*. Infine la posture della voce di Danzig spiegano sempre più da dove Hetfield abbia tratto la sua ispirazione.

Nel frattempo Danzig aveva dato vita ad un altro progetto, omonimo, **Danzig**, e più orientato sul rock classico. Il primo album, omonimo anch'esso, esce nel 1988 e porta una discreta ventata di freschezza. Suono dalle linee essenziali e potenti, hard-rock malsano e non autoindulgente; lo stile è vecchissimo ma proprio per questo, apparso nell'epoca in cui è apparso, risulta nuovo. È particolarmente curata la forma canzone, c'è l'intento di scrivere canzoni che rimangano, a costo di finire nella radiofonicità. La cosa nel complesso riesce e "Danzig", senza essere un album di canzoni memorabili, può stare tra i migliori, più originali e sinceri album hard-rock. L'hardcore invece è allontanato come un brutto sogno. La seconda prova, nel 1990, "Danzig II: Lucifuge", non a caso prodotta da Rick Rubin, sancisce come pienamente riuscito il tentativo di Danzig di ricostruirsi una carriera come, per quanto sui generis, rock star. Del resto i Misfits stessi erano un complesso dalle radici ben salde nella tradizione rock n'roll. Queste due opere dei Dazing sono poi riconoscibili tra mille, il che conta non poco nel darne un giudizio pienamente positivo. Il suo autore è stato capace a liberarsi sia dello spettro dei Misfits, che senza di lui hanno fallito dove invece egli è riuscito, sia di quello dei Samhain, che stavano diventando una delle tante pagliacciate

sataniche del rock. Forte della sua nuova rotta Danzig pubblicherà con i suoi Danzig numerosi album sino ai giorni nostri.

8. Miami e la Florida

La Florida contava al tempo dell'esplosione hardcore una cinquantina di formazioni impegnate nella causa. A distanza di tempo però sembra meritorio di ricordo solo il caso, tardo e in chiave post-hardcore, degli Slap of Reality.

Nella rascolta del 1991 "3 Lefts Make a Right" vengono proposti tutti i singoli e gli ep pubblicati dagli **Slap of Reality** a partire dal 1989. Si tratta di dieci brani emo-core particolarmente melodici, senza pretese ma anche con la loro dignità, retti come sono da strutture compatte e da un sincero spiritito drammatico. Possono coinvolgere chiunque abbia voglia di partecipare e lasciarsi trasportare da storie ed atmosfere ad alto tasso emotivo e costituiscono un'opera nel suo complesso degna di rispetto molto più di altre, specie del medesimo genere.

9. Detroit e il Michigan

Proto-hardcore

Due i gruppi faro del proto-hardcore di Detroit: i Sillies e soprattutto i Destroy All Monsters.

I **Sillies** di Ben Waugh, attivi fin dal '77, proponevano un perverso ed eccentrico rockabilly che si collocava più tra Lou Reed e Cramps che dietro alla cosiddetta scuola di Detroit. Di loro mettevano chitarre grezze e taglienti, batteria roboante e la voce maschia e tetra del leader. Il trittico programmatico, *Fresh Flesh* (che aggiunge depravazione ad allucinazioni new-wave capaci di fare scuola), *Lesbo Love* (puro revival anni '50), *Love You to Death* (sintesi di new-wave e rock n'roll e in questo il momento più rappresentativo) mostra lo spettro di un gruppo, spregiudicato e con forse poca coscienza, capace di interpretare sia la retroguardia che l'avanguardia rock e che alla fine trova la sua vena più genuina nel roccioso rock di *Break Loose*. Titoli,

temi e modi sono ancora lontani, eretici rispetto a quella che sarà l'ortodossia hardcore che condannerà proprio certa immoralità e superficialità rock n'roll – essendo l'hardcore a-morale ma non immorale; e a-morale solo nel senso di una morale anarchica o scelta dal singolo. I Sillies come e più di tanti altri suonarono soprattutto dal vivo – in questo eredi dei rocker più veraci. Pubblicarono solo un singolo nel '79. Dal 2002 il loro materiale, con inediti e live, è raccolto su "America's Most Wanton".

Basta un singolo pubblicato nel 1978, per fare dei **Destroy All Monsters** uno dei complessi più rappresentativi e influenti della new-wave, oltre che del proto-hardcore. Formatosi addirittura nel 1973 dalla modella e studentessa d'arte Niagara col proposito di fare una musica sperimentale, dissonante e rumorosa, con inserti di violino e sax, riuscirono solo cinque anni dopo a pubblicare il singolo *Bored/You're Gonna Die*, grazie all'inserimento nel gruppo dell'ex-chitarrista degli Stooges Ron Asheton e dell'ex-bassista degli MC5 Mike Davis. Questi due brani nei contenuti sono un manifesto della new-wave: esistenzialismo, apatia, fatalismo concentrati in una gioventù senza speranze. Formalmente, nella voce di Niagara, che oscilla tra la nenia e l'urlo, si trova il punto di riferimento per le voci femminili di X, Avengers, Legal Weapon; nella tessitura strumentale, da una parte uno standard per tutto il proto-hardcore e dall'altra, nelle disarmonie del sax, per la new-wave più cruda.

Hardcore

Per quanto concerne l'hardcore vero e proprio citiamo, per Detroit, un solo caso ma è di notevole importanza.

I **Negative Approach**, con un ep nel 1982 e l'album "Tied Down" nel 1983, furono portatori di un hardcore fiero e maturo, senza compromessi, reso morboso e riconoscibile dalla animalesca voce di John Brannon. Grazie a Brannon i contenuti hardcore vengono adesso trasmessi con una ferocia (soprattutto dal vivo) pressoché senza precedenti e che prelude già al grindcore – stile di cui i Negative Approach possono rivendicare l'invenzione. Su concisissimi tessuti sonori claustrofobici e

dissonanti, Brannon dispiega i suoi rabbiosi, feroci ed inintelligibili ruggiti. Come nel death-metal prima e nel grind-core poi, si tratta di sopravvivenza (benché nella putrefazione e nella desolazione) non di nichilismo né di distruzione, avendo oramai sorpassato sia in termini di contenuti che di forme quanto era negabile e distruggibile. Oltre il muro del suono non si deve ricercare né musica né canzoni. Piuttosto rumori con la funzione di colonna sonora per gli stati più estremi, bestiali e violenti in cui la vita, per storia e natura, dall'uomo delle caverne in poi, sia incorsa. L'ambiente da selvaggi e cavernicoli così ricreato, nel suo essere preistorico e premusicale, finisce per avere una significazione al di là del tempo e della musica in un superamento senza conservazione dell'uno e dell'altra. Per i Negative Approach questo, un rumore, uno schianto, un urlo brado è l'essenza della natura. L'hardcore, il mezzo per la sua comunicazione.

Post-hardcore

Anche per il post-hardcore di Detroit ci limitiamo ad un solo esempio ma anche questo è di ragguardevole spessore.

I **Laughing Hyenas** furono il progetto post-hardcore di John Brannon: sostituendo la velocità dei Negative Approach con un costipante incedere perlopiù lento e derelitto, crearono, nel decennio 1985-1995, un suono originale, dalle decise radici blues - blues sono i rituali degli album di riferimento "Merry Go Round" (1987) e "You Can't Pray A Lie" (1989) – e comunicante morbosità, mostruosità, caldo soffocante, stati di fiacchezza e deliquio ora alcolici ora sanguinari ora folli; ora orripilanti ora pervertiti ma sempre, al di là di ogni espressionismo, vitali. Fondamentale, nell'economia di questo suono la chitarra accidiosa di Larissa Strickland ed il basso, mortifero nei mezzi epicureo nei fini, del fratello di lei, Kevin. I Laughing Hyenas hanno, un po' come Nick Cave e ampiamente anticipando ad esempio i Morphine, rifondato il concetto di blues: davvero non è poco e ciò dovrebbe bastare a farli entrare di diritto – e a prescindere dall'efficacia dei singoli brani – nella rosa dei principali artefici della musica popolare.

10. Claveland e l'Ohio

Prestigiosissima la scena proto-hardcore di Claveland; interessante quella hardcore; irrisolta quella post-hardcore.

Proto-hardcore

Due i baluardi del proto-hardcore di Claveland: i Dead Boys e i Pagans.

Benché attivi a New York, a Claveland – dov'erano stati in rapporti con i Rocket From The Tombs – erano basati i **Dead Boys** del cantante Stiv Bators (1956-1990) e dei chitarristi Cheetah Chrome e Jimmy Zero. Non solo un'appendice al "Raw Power" degli Stooges ma fra i più importanti gruppi proto-hardcore in assoluto, i Dead Boys consegnarono nel 1977 il grande classico "Young Loud And Snotty", che con espedienti hard-rock, rock n' roll e rhythm and blues interpretava la formula e l'ideale del punk inglese dei Sex Pistols non meno che quella della new-wave di New York Dolls, Ramones e Richard Hell - con i quali i Dead Boys si spartivano il palco del CBGB's. In pratica una raccolta di potenziali hit radiofonici, "Young Loud And Snotty" incarna con piglio rock n'roll, tra teppismo e sentimenti notturni (derivati, oltre che dal contesto new-wave, da Alice Cooper), lo spirito di un'epoca e di una cultura che si sentono frustrate, abbandonate, esasperate, incomprese. I due vertici dell'album sono *Sonic Reducer*, inno punk di cui molti gruppi hardcore faranno cover (anche in forza di un testo che proclama: "I don't need anyone / Don't need no mom and dad / Don't need no pretty face / Don't need no human race") e *Not Anymore*, ballata della depressione giovanile per eccellenza, non priva di una forma che ne redime in parte il contenuto. Nel mezzo, tutta una serie di gradazioni di quel rock n'roll della disperazione professato dagli Stooges: l'amara canzonatura di *All This And More*, i pesanti riff di *Ain't Nothin' To Do*, la lascivia maschia di *I Need Lunch*, la drammatica melodia di *High Tension Wire*, le urla brute della travolgente *Down In Flames* non mieteranno consensi tra le leve hardcore e basta ma

anche tra i più disparati rappresentanti dell'hard-rock e del rock, dai Motley Crue ai Pearl Jam, dai Twisted Sister ai Guns N' Roses. Del resto la matrice dei Dead Boys è da ricercarsi, oltre che negli Stooges e New York Dolls, anche in gruppi di hard-rock tradizionale, ossia molto rock n' roll, come i Kiss. Insoddisfacente il loro secondo ed ultimo album, "We Have Come for Your Children" (1978).

Nel 1981 Stiv Bators varò, con il chitarrista Brian James dei Damned, il progetto **Lords Of The New Church**. L'album omonimo del 1982 diventerà un classico del rock gotico, determinando con autorevolezza le atmosfere truculente e funeree di buona parte del rock e dei costumi degli anni Ottanta. Rispetto agli epigoni, e un po' come i 45 Grave, i Lords Of The New Church hanno un deciso retroterra rock n' roll che, stemperandole, rende più credibili le ambientazioni orrifiche proprie del genere gotico. L'effetto anzi è abbastanza anomalo: è come se un Johnny Rotten con tutto il suo sincero cancro interiore fosse impiegato per decantare storielle attraverso cui, nondimeno, far trasparire tutta la sua umanità. È quello che fa Bators il quale, sorretto da comprimari d'eccezione, offre la solita prova di sincerità e qualità. I brani, dal suono oggi necessariamente retrò (e ciò proprio perché di moda all'epoca), sono poi ben scritti, e, tra un organo e l'altro, non privi di soluzioni originali, come *Portobello*.

Veniamo infine ai **Pagans** di Mike Hudson, tra il '77 e il '79 proposero un garage-rock di ispirazione punk, frenetico e chiassoso nelle forme, depravato e oltraggioso nei contenuti. Giunsero ad un sol passo dall'hardcore vero e proprio, qualificandosi come tra i maggiori antesignani del genere. Non consegnarono Lp ma pubblicarono vari singoli e registrarono una trentina di brani così influenti da poterne considerare ciascuno una storia a sé. Dall'hardcore all'indie-rock al grunge, dagli anni Ottanta ai Novanta e oltre, l'eredità dei Pagans – raccolta dal 2001 in "Shit Street" – sarà onnipresente. Il fatto è che i Pagans avevano profonde radici nella musica popolare americana, nel rock n' roll ma forse soprattutto nel rhythm and blues: e queste radici, trapiantate in vario modo, il rock avvenire se le porterà sempre con sé. Possiamo anzi definire i Pagans

anche come un nuovo innesto delle ataviche radici musicali americane. *Six and Change*, nel 1977, fu il primo singolo del complesso, primigenio e assordante: lo sciovinismo esistenzialista e salmodiale del canto di Hudson ricorda quello di David Thomas, che del resto prese i Pagans sotto la sua protezione, producendo loro diversi singoli. Nel '78 abbiamo l'accoppiata *Street Where Nobody Lives / What's This Shit Called Love?*, quella destinata a costituire il classicismo dei Pagans: all'amara riflessione della prima risponde l'arrogante e violento anarchismo della seconda. Domina comunque sempre la forma canzone di matrice rock n' roll. Nel '79 è la volta di *Not Now, No Way / I Juvenile* dove ci si indirizza più decisamente verso la melodia. Almeno l'arrembante *Haven't Got the Time*, il velenoso epos di *Eyes of Satan*, *Don't Leave Me Alone*, con un organo estraniante e con un canto animalesco alla Iggy Stooze, *Dead End America*, di matrice Ramones, *She's a Cadaver*, velocissima, tra horror e lazzo, vanno annoverate nel repertorio maggiore del gruppo, di un gruppo ispirato, fantasioso e determinatissimo. Possiamo aggiungere le crude e sgolate *Real World* e *Give Up* che, forti di una produzione più professionale, costituiscono forse i vertici di oltranzismo dei Pagans: siamo, di fatto, già in campo hardcore.

Hardcore

Due e assai diversi i punti di riferimento dell'hardcore di Claveland: i Toxic Reasons e gli Offbeats.

I **Toxic Reasons** furono un baluardo di hardcore tradizionale. Attivi dal '79, morbosamente impegnati in politica, erano costruiti attorno alla squillante chitarra di Bruce Stuckey e alla roca e robusta voce di Ed Pittman. In spartani brani-comizio che tipicamente indossano la maschera del nemico per poi meglio smascherare questo, dicono (come in *Mercenary*) di essere un mercenario e di voler uccidere per significare il contrario e sottintendere che mercenario e omicida è – a vari livelli – il borghese, l'americano medio e soprattutto il sistema di cui questi è ingranaggio. È quel tentativo basilare della pratica hardcore di esorcizzare attraverso l'identificarvisi e il

descrivere una realtà che si rifiuta. Tentativo degenerato sia a causa di ascoltatori che fraintendevano simile meccanismo sia a causa di autori troppo inclini al compiacersi del Male. Pacifisti impegnati contro il nuovo capitalismo da una parte e il vecchio nazismo dall'altra che riconducono ad una medesima logica guerrafondaia e mostruosa, rinfacciano infine ai due fenomeni di essere contro questo o quello ma in ogni caso di mirare alla salvaguardia e soprattutto all'arricchimento di se stessi. La realtà degli Stati Uniti è poi lo scenario d'azione del tutto e il referente principale della polemica. Il fatto inoltre che essi siano anche la patria dell'hardcore non fa che rendere la sua protesta più bruciante e amara. Tanto più che, se da una parte si considera l'America come una patria solo geografica quando idealmente l'unica patria sarebbe quella dell'identificazione di senso e autenticità, dall'altra, di fatto, per cultura e motivi sia superficiali che profondi, gli hardcorer e con essi i Toxic Reasons non possono che criticare l'America da americani, l'uomo da uomini. Dal Vietnam a Khrushcev, alle proteste anti-Reagan di Parigi, alla guerra civile di El Salvador, i Toxic Reasons trovano la loro ricetta di vita (come in *Somebody Help Me*) nel dirsi ebrei davanti ai naziskin, neri davanti ai ku-klux-klan, omicidi davanti alla Giustizia, che fatalmente vale Ingiustizia. La loro famiglia è quella di chi riceve ingiustizia, offesa, punizione immotivata. Dalla storia alla cronaca ci si identifica in nomi per esprimere una condizione di estraniamento e sofferenza non storica bensì connaturata e quindi ineliminabile. Nessun posto rimane per l'utopia nel loro album del 1982, "Independence".

Gli **Offbeats** di Tom Miller sono il singolare caso di una band con una storia lunga cinque anni (1982-1986), con una facilità compositiva ed esecutiva fuori dal comune, eppure mai posta in condizione, neanche dal tollerante e indulgente mondo delle etichette indipendenti, di pubblicare nulla. Nel contesto dell'odierna riscoperta del passato, del vero rock, quaranta delle importanti e non professionali registrazioni degli Offbeats sono state raccolte in CD nel 2002 col titolo "Dumbs Looks Still Free". Si tratta di oltre un'ora di hardcore da garage senza cedimenti di intensità e qualità. Brani diretti, grezzi e violenti

capaci, da soli, di convogliare le forze di un movimento, quale quello hardcore, troppo spesso disperse. Si tratta, non solo di un importante documento di un passato irripetibile (si sente, in queste registrazioni, addirittura i respiri e i minimi rumori di serate garage-rock di oltre venti anni fa) ma soprattutto di uno dei vertici raggiunto da questo tipo di musica. Un punto d'arrivo più che una summa. I tre strumenti rock danno il loro massimo in termini di frenesia ed empatia, trasudando sincerità espressiva e rinfacciando a troppi sedicenti rocker e hardcorer l'aduggiarsi in ciò che non è hardcore e molto spesso nemmeno rock. Quello degli Offbeats è hardcore dell'entroterra, appesantito da roccia e polvere, non è quello fulmineo della West-Coast. Ma in ciò, da cosa autentica che è, trova il suo carattere e valore, non certo il minimo infiacchimento. Gli Offbeats potrebbero essere la versione hardcore e spoliticizzata degli irlandesi Stiff Little Fingers. Sembra infatti di sentire, a tratti, degli Stiff Little Fingers spinti a doppia velocità. L'effetto è assai accattivante e nella sua rudezza dispiega quel preziosissimo abc del rock a cui tutti sembrano girare intorno e che nessuno è capace di stringere una buona volta. In brani uno la variazione dell'altro, si riesce a non avvertire minimamente il senso della ripetitività o del fine a se stesso. È una grande palestra, forse insuperata, per chi voglia esercitare le proprie membra con i pesi del rock. Ingiusto e inutile sarebbe segnalare vette particolari di un lavoro che tanto più sembra non aver fine quanto, formalmente, non ebbe mai inizio.

Post-hardcore

Due, e anch'essi assai diversi, i gruppi che tentarono di rappresentare con costruito il post-hardcore di Claveland: avevano le carte in regola per riuscirci ma sia gli Afghan Wigs che i Breeders hanno fallito.

Gli **Afghan Wigs** di Greg Dulli in "Up It Up" (1989) elaborarono, stratificandolo e logicizzandolo, il discorso avviato dai Dinosaur Jr., proponendo brani complessi e potenti, ben suonati ed ancor meglio registrati da Jack Endino, senza trovare tuttavia pienamente né la strada della comunicazione

sentimentale né quella della formalizzazione rigorosa. Composizioni come *Retarded* o *White Trash Party*, sono tanta quantità e poca qualità; sono, nonostante certe urla efferate e certi trasalimenti soul, lavori di chi sa di vivere un'epoca post-diluviana ma anche di chi, purtroppo, non riesce a rendere fertile questo suo sapere. Sono antipatici più che patetici. La carrellata di trovate, soluzioni ed esperimenti che viene proposta pare proprio riempire questa mancanza ovvero una congenita incapacità comunicativa. Gli Afghan Wighs suonano derivativi in una deriva che non porta a nulla, neanche alla rappresentazione della sterilità. È un peccato, perché gli ingredienti tecnici per una prestazione straordinaria c'erano tutti. E soprattutto c'era un suono dieci anni avanti rispetto a quello dei più, freschissimo ancor oggi, e riciclato da band senza pretese come i Feeder o, ancor prima, da epigoni come Jeff Buckley.

Continuarono invece il discorso dei Pixies, più o meno pacatamente, i **Breeders** di Kim Deal, con gli album "Pod" (1990) e "Last Splash" (1993). Deal non è molto dotata né come cantante né come compositrice; ciò nondimeno un gran numero di sue soluzioni verranno rubate da tanto mediocri quanto celebri cantautrici degli anni Novanta come l'inglese PJ Harvey e l'islandese Bjork.

11. Wisconsin

Il Connecticut enumerava, al tempo della nascita dell'hardcore, una trentina di formazioni attive come il Wisconsin, tuttavia nessuna di esse ha lasciato traccia, contrariamente alle due grandi formazioni del Connecticut: i Die Kreuzen e i Violent Femmes.

Hardcore

I **Die Kreuzen** di Dan Kubinski tinteggiarono originalmente nei primi anni Ottanta l'hardcore di nero in un'operazione assai diversa da quelle riconducibili al dark. L'inintelligibile e mostruosa voce di Kubinski, capace di anticipare quelle grind-

core ma anche di recitare le più svariate parti drammatiche, si sovrapponeva ad una musica veloce e impotente, sfibrata, bruttissima e tale da rendere indistinguibile un pezzo dall'altro. Una simile estetica serviva per fagocitare in modo sofferto i vari aspetti della realtà giovanile e non per fantasticare, come certo dark, di mondi paralleli o influenze ultraterrene. Ed in questo, nel non concepire altri mondi al di fuori del nostro ed altre realtà al di fuori della terribile attuale, sta la novità dei Die Kreuzen, la quale consente loro di essere (coi Negative Approach) davvero gli antesignani del grind-core. Il primo ep, "Cows And Beer", del 1982, con le tenebre autobiografiche di *Hate Me, Pain* e *In School*, rimane il loro manifesto. L'album omonimo del 1984 contiene 21 di simili flagelli d'impotenza e deformità. In questa selva di spersonalizzazione l'unica parvenza d'identità sembrano cercarla *Fuckups* e *On the Street*. "October File" nel 1986 passa al post-hardcore. Adesso si pensano, si dipingono, si creano paesaggi ed emozioni, sfoggiando, tra l'altro, una varietà stilistica ed una sensibilità musicali non comuni e difficilmente apprezzabili dall'ascoltatore sprovvisto perché mascherate dietro un'apparente noncuranza e piattezza d'esecuzione. Estrapolando invece dal contesto momenti, addirittura folleggianti, come *Cool Breeze*, sarebbe più facile darne la misura qualitativa. Il fulcro dell'album è comunque rappresentato da gironi infernali come *Counting Cracks* e *Red to Green*, a cui si potrebbero aggiungerne altri di creatività non inferiore e ributtanti alla forma canzone. Una considerazione a parte richiede *Melt*, il capolavoro dei Die Kreuzen retto su una ritmica mozzafiato, cosa eccezionale per un gruppo che aveva fatto dell'impotenza della batteria un suo punto di forza. Nel 1988 "Century Days" registra ulteriori cambiamenti. Il suono dei Die Kreuzen non ha ormai più nulla a che vedere con l'hardcore ma si abbandona perlopiù a lenti brani atmosferici e neniosi, non troppo lontani da quelli dei Cure, che costituiscono un po' una summa delle varie soluzioni stilistiche degli anni Ottanta. Fantasiose, l'ossessiva suspense chitarristica di *Number Three* e la ragnatela di *Stomp*.

Post-hardcore

I **Violent Femmes** stanno all'hardcore come, in Inghilterra, i Pogues al punk e pur ponendosi sul versante opposto rispetto ai Metallica, al pari di questi sono la dimostrazione tangibile del fatto che possano considerarsi post-hardcore manifestazioni provenienti da generi lontani dall'hardcore e antitetici tra di loro quali il metal ed il folk. I Violent Femmes furono tra i più alti esempi di folk sperimentale americano della loro epoca; e se la musica folk, anche quella più sperimentale, è lo specchio dei popoli, il popolo dei Violent Femmes è in larga misura quello maledetto e desolato della gioventù hardcore. Il fragoroso basso di Brian Ritchie e le ipnotiche percussioni di Victor DeLorenzo supportano la serafica e diabolica voce di Gordon Gano ma anche la sua chitarra – che procede a singhiozzi, sussulti, tra l'acustico e l'elettrico, scorticata lamentevole squillante ubriaca. Ne viene fuori un sound unico, approssimabile a quello dei Meat Puppets ma decostruttivo laddove questo è sferico, pieno. I primi due album, l'omonimo classico del 1982 e "Halloweekend Ground" del 1984, contengono i due capolavori dei Violent Femmes - *To The Kill* e soprattutto *Never Tell*: bieche ballate ricche di dissonanze, melodie, trovate, confessioni; ricche soprattutto di intelligenza: tanto che possono considerarsi due sommità della musica popolare tutta. Gli album seguenti, da "The Blind Leading The Naked" del 1986 a "3" del 1989 a "Why Do Birds Sing" del 1991, dispensano molto mestiere e inesauribile eclettismo.

12. Washington e il Distretto di Columbia

Contrariamente a quanto possa sembrare, Washington non ebbe, ai tempi della fondazione dell'hardcore, più gruppi del Texas o della Florida. Questi però, che emersero a partire dal 1980, furono di notevole rilievo: da qui la lunghezza della trattazione che seguirà. A rigor di termini di Washington è originaria una fra le band hardcore più precoci e importanti in assoluto: i Bad Brains; ma questi come abbiamo detto operarono a New York; ecco quindi che Ian MacKaye (classe 1962) è il padrone

incontrastato di tutta la scena di Washington: lui ha guidato – o come membro o come produttore o come discografico – quasi tutti i gruppi di Washington; lui ha fondato nel 1980 l’etichetta indipendente Dischord, destinata a entrare nella storia; lui ha fatto il bello e il cattivo tempo, indicando quando e come a Washington si dovesse suonare hardcore e quando e come post-hardcore. Pena il veto della pubblicazione. Con i Minor Threat, Washington suonava alla Minor Threat, perché questi gruppi MacKaye produceva; con i Fugazi, un’intera città suonerà alla Fugazi, passando così, e per i medesimi motivi, al post-hardcore. MacKaye, infine, ha dato vita al movimento “straight-edge” ossia alla promozione ad oltranza del filantropismo hardcore. Che l’hardcore a Washington sia nato e morto con MacKaye lo dimostra anche il fatto che la capitale degli Stati Uniti non ha fundamentalmente avuto una rappresentanza proto-hardcore. Le uniche eccezioni, dove MacKaye non ha esercitato il minimo ascendente, si trovano a Washington in campo post-hardcore e riguardano No Trend, Strange Boutique e Girls Against Boys.

Hardcore

La compilation “Flex Your Head” (1982) voluta dalla neonata Dischord di MacKaye fu il documento più importante di tutto l’hardcore di Washington e segnò un punto di riferimento fondamentale per l’intero genere. 32 brani divisi tra 11 band risolte ad imbastire un hardcore reazionario e senza compromessi: la lunghezza ovvero brevità del lavoro (40 minuti), parla da sola. Per l’età poi degli autori implicati si potrebbe pensare ad una recita di fine anno al liceo. Nelle foto dell’epoca, scattate dal vivo, si vedono poco più che bambini sbraitare, agitarsi e urlare in mezzo a una piccola folla di poco più che bambini. I primi bambini sarebbero gli esecutori e i secondi i fruitori del concerto, se questo non fosse consistito in un bailamme collettivo dove era quasi difficile stabilire chi fosse l’attrazione ovvero chi facesse più rumore e si agitasse di più, se chi suonava o chi ascoltava. Il concerto era cosa comune fatta e vissuta da entrambi, suonatori e ascoltatori, persino ingiusto sarebbe pretendere graduatorie d’importanza. Pur con le

rispettive cautele è possibile sentire questa compilation anche come l'album di un solo gruppo. Il che non va a detrimento ma ad onore di un lavoro proprio in ciò capace di trovare la propria forza e giustificazione. Differentemente dalla maggior parte delle antologie, qui sembra di viaggiare sullo stesso binario di energia, concisione, empatia. È un hardcore più duro, risentito, molto meno melodico del suo padre di Los Angeles. E le asperità paiono andare di pari passo con una maggiore coscienza acquisita. Non si raggiunge la sublimazione dei contenuti e delle difformità in una, pur se dissonante, forma canzone vera e propria. Questa non è neanche cercata. Ed è tale volontà a non autorizzare, chi non trovasse canzoni se ve le cercasse, a parlare di lavoro non riuscito o irrisolto. È vero l'opposto: qui tutto è chiuso e concluso e trova la propria giustificazione e senso d'essere. Simili univocità d'intenti e proposte in una compilation il rock non riuscirà più a trovarle e forse non le aveva trovate prima. La compilation, come un manifesto d'avanguardia, deve servire per esprimere proposte concrete e programmatiche condivise ed esemplificate in prima persona dai firmatari del documento. Cosa che avviene assai esaustivamente in "Flex Your Head" e che non è neanche contemplata da chi ritiene le compilation strumenti buoni solo per la filodiffusione, la pubblicità o il museo tascabile di un mondo andato e perduto. Ancora l'hardcore di "Flex Your Head" non è propriamente lo "straight-edge" secondo quelli che poi saranno i dettami di MacKaye: ossia non giunge al messaggio umanitario, filantropico e anti-nichilistico in modo esplicito, ma si avvale ancora della vecchia figura retorica hardcore per eccellenza, quella dell'antifrasi, per la quale si dice una cosa per dirne un'altra. Ci si immedesima nel punto di vista dell'aguzzino per poi negarlo e prendere le difese della vittima. L'equivocità del procedimento, specie in un contesto giovanile, è lampante. E non poco si sarà speculato sulla possibilità che dava una simile formula di potere prendere il meglio dal Male e dal Bene. Di poter prendere dal primo le perversioni, le bestemmie, la disumanità, gli eccessi, il nichilismo, che così attraggono specie da giovani, e dal secondo l'assicurazione di avere dietro la maschera, coscienza a posto, valori e voglia di vivere. Per il

pubblico, il Male avrà come sempre avuto il ruolo di fischietto da richiamo; attraverso questo poi, alcuni avranno compiuto anche il passo ulteriore, giungendo al Bene e rendendosi conto che il primo era solo un mezzo. Ma i più? Per i più si sarà trattato forse solo di un macabro divertimento, per soprammercato incredibilmente pericoloso, per sé e per gli altri, se introiettato in modo troppo sprovvisto. Per portare un esempio chiarificatore di questo fenomeno sarà forse utile riferirsi ad un gruppo italiano che ebbe a che fare col punk solo agli esordi della sua carriera ed in modo molto relativo: i Litfiba. Nell'inverno del 1987, con il tour di "17 Re", costoro erano all'apice della loro attività e proponevano un lungo e suggestivo pezzo, unione dei due brani *Vendette* e *Luna*, dove ad un certo punto si declamava: "Io sarò re e un dittatore / E voi verrete schiacciati come delle merde / La massa è una merda". Per il tono ed il contesto risultava fin troppo ovvio che qui ci si stesse immedesimando nel nemico e che si volesse significare il contrario, ossia l'anti-totalitarismo e quello che ne segue; eppure vi furono esaltati che si presentarono nei camerini della band facendo il saluto fascista. Fin troppo facile è immaginare che cosa accadesse laddove, nonostante le chiarificazioni delle fanzines, non si usava certo la esplicita retorica dei Litfiba nell'elaborare un discorso che doveva essere inteso ironicamente. Con gli 11 gruppi di "Flex Your Head" si esaurisce pressoché tutto il panorama dell'hardcore di Washington, che quindi viene a consistere di: Teen Idles, Untouchables, State Of Alert, Minor Threat, Government Issue, Youth Brigade, Red C, Void, Iron Cross, Artificial Peace, Deadline. L'hardcore a Washington fu circoscritto ai primi anni Ottanta, a quando MacKaye faceva hardcore; dopo tutta la città passerà al post-hardcore. Eccezioni, il derivativo caso dei Dag Nasty e quello più originale dei Nation Of Ulysses.

I **Teen Idles** vennero formati nel settembre del 1979 da quattro liceali: Nathan Strejcek (voce), Geordie Grindle (chitarra), Jeff Nelson (batteria), Ian MacKaye (basso). Henry Garfield (il futuro Henry Rollins) era il roadie del gruppo. I Teen Idles stanno alla base dell'hardcore di Washington. Iniziarono cercando di seguire la lezione dei concittadini Bad Brains, che in

maniera tutto sommato autonoma creavano la loro strada all'hardcore. Presto però, nell'estate del 1980, fecero una vacanza-studio in California per apprendere l'arte di un mestiere che poi, attraverso il filtro di una indubbia personalità, trapiantarono nel Distretto di Columbia. La dipendenza di un hardcore importante come quello di Washington dall'hardcore californiano è quindi dimostrata persino dal dato biografico. I Teen Idles registrarono un solo ep, nell'aprile del 1980: "Minor Disturbance" è una tiritera di brani veloci e rumorosi al limite della intelligibilità su cui riesce a spiccare la chitarra di Grindle e che si direbbe la risultante esatta dalla somma dell'hardcore californiano e del punk inglese. I Teen Idles si scioglievano nel novembre dello stesso anno dopo quattordici mesi di convivenza. MacKaye aveva già pronto il progetto Minor Threat.

Una sorta di appendice dei Teen Idles furono gli **Untouchables** del fratello di Ian, Alec MacKaye, che operarono dall'ottobre del 1979 al gennaio del 1981. Poi Alec formerà i **Faith**, che ebbero una notevole eco in Washington ma che quando giunsero a pubblicare un album coi Void ("Split", nel 1982) ebbero sostanzialmente la funzione negativa di rubare a costoro, ben più meritevoli, dello spazio prezioso. Il caso dei Faith, se non altro, è chiarificativo circa i legami e rapporti che si instauravano tra i vari gruppi nonché del ritmo col quale si passava dallo scioglimento di un gruppo alla formazione di uno nuovo. Il loro bassista Chris Bald e il batterista Ivor Hanson faranno parte del progetto di Ian MacKaye varato tra l'85 e l'86, gli Embrace; quindi Bald ritroverà Alec (alla sua terza formazione in cinque anni) negli Ignition. Eddie Janney, chitarrista degli Untouchables prima e dei Void poi, farà parte dei Rites of Spring nel 1985 e degli One Last Wish nel 1986; quattro band in sei anni.

Ian MacKaye, dopo aver sciolto i Teen Idles e fondato la casa discografica Dischord, nel novembre del 1980, a diciotto anni, forma i **Minor Threat**; con Jeff Nelson, l'ex batterista dei Teen Idles, Brian Baker, ex-bassista dei Government Issue, e il chitarrista Lyle Preslar. Prima della fine dell'anno escono i due singoli *Minor Threat* e *Straight Edge* che qualificano subito

come duplice l'importanza storica della formazione: nelle forme e nei contenuti. Le prime sono più esasperate, crude, violente di quelle dell'hardcore californiano; i secondi sono programmaticamente tesi a proseliti pacifisti, post-nichilisti e si schierano contro le ideologie dominanti, per prima quella rock, fatta di droga, alcol, suicidi, menefreghismo. Il connubio di queste forme e contenuti verrà detto, a partire dalla canzone omonima, "Straight Edge", ma in realtà non si tratta d'altro che della manifestazione più compiuta e matura dell'hardcore. Una nota a parte merita la voce di Mackaye, tra le più espressive del rock: estrema, roca, deflagrante, catartica. Mackaye urla sistematicamente, ma non urla il dolore, urla il superamento del dolore. Nel 1981 gli ep "Minor Threat" e "In My Eyes". Quest'ultimo uscirà a dicembre, quando il gruppo, dopo una vita di soli dieci mesi, si era già sciolto nel settembre per motivi di studio di Preslar. Il primo ep – 8 brani per 9 minuti -, è il lavoro fondamentale dei Minor Threat; contiene, oltre ai due singoli, il miglior pezzo del gruppo, *Filler*: scudisciata sonora che a forza di pieni e vuoti vale come una seduta liberatoria di ogni istinto vitale. Le restanti cinque composizioni sono poi una più violenta, urlata, cadenzata ed esemplare dell'altra. "In My Eyes" smorsa relativamente, annacquandoli ed articolandoli, i toni: annovera comunque ancora i tour de force di *Out of Step* e *Guilty of Being White*. Sciolti i Minor Threat, Mackaye andrà in tour coi Black Flag di Rollins come roadie, quindi registrerà con Nelson e Janney tre brani a nome **Skewbald/Grand Union** (novembre 1981). Nell'aprile del 1982 i Minor Threat si riformano. Baker lascia il basso, rimpiazzato da Steve Hansen, e suona la seconda chitarra. Con questa formazione viene registrato, nel gennaio del 1983, l'album "Out of Step" – otto pezzi per 17 minuti – che, all'insegna di un tono più meditativo e melodico, vanta l'innica *Betray*. Nel 1985 esce l'ep "Salad Days", che raccoglie tre pezzi registrati nel dicembre dell'83; il capo d'opera è *Stumped*, uno stornello estremamente fantasioso ed epidermico. Sciolti definitivamente i Minor Threat, Mackaye e Nelson registrano nel 1986 due brani a nome **Egg Hunt**. Quindi Nelson, che si occupa con Mackaye anche della Dischord, passerà a 3, Senator Flux e High Back Chairs.

Mackaye, senza considerare la sua intensissima attività di produttore, a Embrace, Pailhead e infine Fugazi. Lyle Preslar sarà prima con Baker nei Meatmen, poi nel primo album dei Samhain di Glenn Danzig. Baker invece suonerà con Meatmen, Junkyard, Dag Nasty, Bad Religion.

I **S.O.A.** (State Of Alert) furono la prima band di Henry Rollins, che, all'epoca diciottenne, conservava ancora il nome anagrafico di Henry Garfield. Attivi dall'ottobre del 1980 al luglio del 1981, possono valutarsi tra i gruppi più maturi della Washington del periodo. Potenti, rumorosi, efficaci, erano marchiati a fuoco dalle urla strozzate di Garfield. Del 1981 l'importante ep "No Policy", con dieci pezzi concisissimi e senza mezze misure. In Washington i S.O.A. sono forse i soli, assieme ai Faith, in grado di misurarsi coi Minor Threat. Garfield verrà assunto dai Black Flag, diventando Henry Rollins, dopo essere salito sul palco del gruppo durante un loro concerto a Washington e aver impugnato il microfono dimostrando a tutti cosa era capace di fare.

Gruppo omonimo a quello di Los Angeles e con cui non va confuso, gli **Youth Brigade** nel 1981 dettero l'album "Possibile", standard del suono di Washington: brutale, acerbo, urlato fino allo sgolamento e ponte tanto per l'impegno sociale quanto per la sensibilità esistenziale.

Il primo impegno del chitarrista Peter Murray furono i **Red C**, formazione di vita brevissima, incapace di lasciare altro oltre le registrazioni per "Flex Your Head". Fu un peccato, perché almeno l'immediatezza comunicativa di *Pressure's On* e la doppia faccia di *6 O'Clock News*, d'atmosfera e d'assalto, spiccano tra tutta la produzione washingtoniana. Murray proseguì negli **Artificial Peace**, complesso duro ed integerrimo, la cui eccessiva politicizzazione non poteva consentire le confidenziali inflessioni dei Red C. L'ultima metamorfosi degli Artificial Peace furono i **Marginal Man**, che pubblicarono, in ambito post-hardcore, tre album tra l'84 e l'89.

Gli **Iron Cross** erano la voce fuori del coro tra le bands della Dischord: suonavano relativamente lenti e morbosi, guardando quasi più al dark che all'hardcore propriamente detto. Sorti nel 1981, si sciolsero nel 1983 dopo un paio di ep senza costrutto. Il chitarrista Mark Haggerty e il batterista Dante Ferrando si

uniranno ai Gray Matter; in seguito Haggerty suonerà nei 3 e nei Severin, Ferrando negli Ignition.

I **Deadline** vertevano sui medesimi punti, anche se in modo più convincente; tanto da poter scomodare il nome dei Christian Death per un confronto. Ma mentre il gruppo di Rozz Williams faceva un dark orientato sull'hardcore, i Deadline presentavano un hardcore orientato sul dark.

Giungiamo quindi ai Government Issue. Con Bad Religion, Dead Kennedys e pochi altri, i **Government Issue** sono tra i gruppi cardine dell'hardcore grazie soprattutto alla quantità e continuità nel tempo della loro opera. Per la maggior parte i gruppi hardcore, anche quelli fondamentali, hanno l'autonomia di un album se non di un ep o di qualche singolo. Può dunque apparire contraddittorio essere un gruppo hardcore e avere una vita lunga tutta un decennio e costellata da ben sei album, come è accaduto ai Government Issue. Il gruppo nacque nel medesimo contesto dei Minor Threat e legò strettamente almeno la prima parte della sua attività al factotum di Washington, Ian MacKaye. Il fatto che questi abbia avuto un tale ascendente anche in un gruppo non privo di personalità come quello in questione, ce ne palesa ancora una volta tutta la sua radicata importanza nella scena locale. Senza la sensibilità melodica dei Bad Religion né le eccentricità dei Dead Kennedys, i Government Issue proprio nel conservatorismo a oltranza del loro hardcore giustificano quello che sono, uno zoccolo duro, un faro, il minimo comun denominatore a partire dal quale iniziare a concepire la musica hardcore. I temi e ritmi di sempre vengono stakanovisticamente riproposti da un gruppo che ne è il repertorio vivente. Ma la sincerità, la spontaneità e la verve nell'esecuzione di questa prassi, allontanano da ogni sentimento di noia o vuotezza. Ciò è dovuto al qualcosa in più portato dai due leader dei Government Issue: il cantante John Stabb, con una voce prossima a quella di MacKaye, evocativa e nata per fare l'hardcore più fosco, e il chitarrista Tom Lyle, sempre trascinate nel suo sferragliare senza requie. La loro formula ricorrente i Government Issue la stabilirono fin dall'ep d'esordio del 1982, "Make An Effort", dove suona la chitarra il bassista dei Minor Threat Brian Baker (da allora in poi il produttore del gruppo) e Lyle il basso.

Teenager In a Box, *No Way Out*, *Twisted Views* e *Sheer Terror* sono tutti e quattro pezzi classici. Attorno ad essi si costruiranno, nel 1983 e nel 1984, i primi due album, “Boycott Stab” e “Joy Ride”. Per qualcosa di aggiuntivo bisogna attendere il 1985 e l’album “The Fun Just Never Ends” che ha una venatura più oscura e meditativa, e soprattutto l’album di svolta omonimo del 1986, sempre hardcore ma decisamente più rilassato, come una senile nostalgica meditazione sull’adolescenza fatta per di più anche con escursioni in altri stili musicali. Dall’arringa all’introspezione, dalla rabbia alla desolazione, è questo il tragitto di Stabb e Lyle. Soprattutto si passa a un tentativo di fare canzoni, precedentemente rinnegato a favore di un continuum rumoristico che doveva costituire la musica d’ambiente per hardcorer. “You” nel 1987 e “Crush” nel 1988 sono gli ultimi album.

Della compilation “Flex Your Head” trattiamo per ultimi i **Void**, anche se sono i primi, coi Minor Threat, per meriti. Come abbiamo accennato, ai Void fu concessa la seconda faccia dell’album “Split” (1982) condiviso coi Faith: i loro 12 pezzi però spazzano via tutta la concorrenza per forza, integerrimità, urla brute; forse all’epoca solo i Motorhead potevano imbastire show così assordanti ed efferati. Si dovrà allora parlare di avanguardia e di una delle più importanti del rock; dal cui labbro penderà non solo l’hardcore futuro ma anche tanto metal, dal death al grind. Con una sezione ritmica (Chris Stover al basso, Sean Finnegan alla batteria) così parossistica, una chitarra (Bubba Dupree) così rude e dissonante e soprattutto un canto (John Weiffenbach) così maschio, roco e sgolato i Void reclamano un posto nella storia del rock. E ciò senza ammettere che facessero canzoni: quelli dei Void sono mattatoi, flagelli senza inizio né fine, senza armonie o melodie eppure gravidi di senso perché trasportati dal più sincero cancro interiore: non un episodio è fine a se stesso; tutti sono momenti di un rituale ateo che non è disposto a sacrificarsi a nessun altare, tranne a quelli di una storia bugiarda e ingiusta a cui è costretto e a cui comunque si ribella in modo reciso e disperato.

Passando alla seconda metà degli anni Ottanta trattiamo, in conclusione, Dag Nasty e Nation Of Ulysses.

I **Dag Nasty** di Brian Baker (ex-Minor Threat) alla chitarra e Dave Smalley (ex DYS) al canto, formalmente furono la quintessenza dell'hardcore; ma non ebbero quel qualcosa da dire che è lo scopo del rock hardcore. Tra le tante scommesse perse di MacKaye, realizzarono due noiosi album, "Can I Say" nel 1986 e "Field Day" nel 1988.

I **Nation Of Ulysses** di Ian Svenonius dettero – nel 1991 e nel 1992 - due album – "13-Point Program To Destroy America" e "Plays Pretty For Baby" - assai dignitosi ma non geniali, come avrebbero voluto lasciar ad intendere. Il loro valore consiste nell'essere l'unico esempio relativamente riuscito di emulatori dei Bad Brains; salvo quando cadono nelle pantomime dei NOFX. Quello che mancava ai Nation Of Ulysses, senza dubbio notevoli performer (tecnicamente il migliore gruppo hardcore di Washington) e sinceri idealisti, era la capacità di scrivere buone canzoni; e non avendo neanche la forza di proporre vere avanguardie i Nation Of Ulysses appaiono oggi come uno di quei casi che per pochissimo – e non per ignavia ma per deficienze naturali – non è riuscito a sfondare il muro di una, per quanto alta e prestigiosa, congenita mediocrità.

Post-hardcore

Per quanto riguarda il post-hardcore di Washington ci occuperemo prima delle formazioni della Dischord e poi delle altre. Le prime, accomunate da un suono intellettualistico trasognato e corposo, sono tutte mediocri tranne Rites Of Spring, Embrace, Fugazi e, parzialmente, Shudder To Think. Le seconde raggiungono alti livelli solo coi No Trend.

Sciolti gli Iron Cross, il chitarrista Mark Haggerty e il batterista Dante Ferrando formarono i **Gray Matter**, con Jeff Turner alla voce e Steve Niles al basso. Sull'album del 1984 "Food For Thought" si ha un post-hardcore melodico più o meno fiacco e insipido anche se non privo di un certo qual tono stravagante. Con l'ep del 1985 "Take it Back" il suono dei Gray Matter si fa assai più violento e corposo; Niles urla alla Mackaye. Ma nonostante la ricerca ritmica e le pregevoli soluzioni sia armoniche che cacofoniche, talora sulla falsariga dei Rites of

Spring, non si va molto oltre il fine a se stesso e quindi non si evita la noia. Dopo la parentesi dei 3, ad inizio anni Novanta i Gray Matter si riformeranno.

Ben altro spessore ebbero i **Rites of Spring**. Attivi dal 1984 al 1987, furono il gruppo del cantante e chitarrista Guy Picciotto (classe 1965) e del batterista Brendan Canty, prima che questi entrassero nei Fugazi. Mackaye stava compiendo la svolta dall'hardcore dei Minor Threat al post-hardcore di quelli che poi saranno i Fugazi e lo faceva con personali progetti (segnatamente, gli Embrace) come attraverso la casa discografica Dischord. I Rites Of Spring, come tanti altri, servirono a Mackaye per la promozione della propria politica musicale. Poi, quando questi si accorse che i Rites Of Spring stavano, se non superando il maestro, divenendo almeno la realizzazione dei suoi progetti musicali, dette vita a quel gruppo, i Fugazi, che sintetizzò, racchiudendole e superandole, tutte le decennali espressioni para-hardcore di Washington. Solitamente si considerano i Rites Of Spring i padri dell'emo-core, l'hardcore emozionale. Ma è improprio o riduttivo. Se infatti la musica dei Rites Of Spring è troppo elaborata, varia ed eclettica per rientrare nell'hardcore, è anche troppo violenta, nichilista e rabbiosa per dirsi emo-core. I Rites Of Spring fecero passare il brano hardcore da 1-2 minuti a 3; quindi, abbinarono una foga e soprattutto una velocità thrash-metal a riff e articolazioni rock n' roll. Suonando il tutto con una patina da bambino violentato tipica dei Flipper. Facevano, potremmo dire, thrash-metal per la nascente cultura indie; e il loro mezzo di comunicazione era un rock n' roll da tarda new-wave. L'opera dei Rites of Spring fu ed è grandemente innovativa, oltre che qualitativa e matura. Siamo più nel campo della musica d'avanguardia, che in quello della musica commercializzabile. Nei Fugazi la voce di Picciotto sarà quella di un inferno surreale e metafisico. Qui è bestiale, roca, rabbiosa, sfiatata come quella di Yow negli Scratch Acid o di Brannon nei Laughing Hyenas. È una voce antitetica alle future indie tutta commozione e fanciullezza. Qui Picciotto si basa sul rutto e sul vomito, non sul falsetto. Sostengono però questa voce ai limiti del death-metal strumenti che suonano come quelli di tutti i gruppi post-hardcore con voci simili (ancora: Scratch

Acid, Laughing Hyenas; ma anche Frightwig o Babes in Toyland); ossia strumenti che suonano con una sorta di fermi depotenziatori: veloci e ossessionati, ma inoffensivi e deboli. La grande differenza tra Scratch Acid, Laughing Hyenas da un parte e Rites of Spring dall'altra sta nel fatto che mentre i primi si basano sul blues, i secondi su di un rock n' roll che si definisce per contrasto al blues. È la differenza tra Fugazi e Jesus Lizard. Prodotto da Ian Mackaye, nei suoi 12 pezzi per 33 minuti, "Rites Of Spring" è tra gli album rock più tesi, dirompenti ed estremi di sempre. Nel 1985, anno apparentemente né carne né pesce ma ricco di isolati capolavori rock, fu così concepito un lavoro in grado di sbaragliare per impeto buona parte degli album tanto thrash-metal, quanto punk, quanto noise che lo hanno preceduto e finanche seguito. Il tutto senza essere né metal, né punk, né noise. Questo lavoro finisce addirittura, in braccia hardcore, per accogliere a modo suo i funambulismi della cosa più lontana possibile all'hardcore: il metal classico degli Iron Maiden. L'album è concepito più che per canzoni per riti di auto-riflessione, uno più bruciante dell'altro. Riti che dal vivo diventavano collettivi, passando dall'auto-riflessione allo scambiarsi in massa dei pensieri e delle forze. È quindi meschino parlare di episodi più significativi di altri se, propriamente, non si danno canzoni: in questi assalti di rumore non vi è né inizio né centro né fine. Oltretutto, come in buona parte del post-hardcore (dai Jesus Lizard agli Slint), l'estetica di simili composizioni è propriamente anti-estetica, ovvero estetica o arte del brutto. Brutto inteso non come kitsch o trash, ma come sgradevolezza musicale. Quello che è possibile e doveroso dire, invece, riguarda la qualità in cui è reso tale stato: qualità che non cala mai né di tensione né di espressione né di profondità. Si tratta di un album capolavoro fatto di nessun capolavoro. Di un album di ventenni prodotto da un ventitreenne (MacKaye).

Sciolti i Minor Threat, MacKaye formò gli **Embrace**, col bassista e il batterista dei Faith - Chris Bald e Ivor Hanson - e Michael Hampton, l'ex chitarrista dei S.O.A.. Il materiale degli Embrace, uscito in un omonimo album nel 1987 ma registrato nel 1985, si colloca a metà strada tra Minor Threat e Fugazi, anche se nel complesso è più vicino ai secondi, dei quali manca

ancora quel gusto e inventiva che saranno portati da Guy Picciotto e da una sezione ritmica eccelsa. Ciò detto, va considerata fondamentale l'esperienza degli Embrace, perché in un periodo delicato come quello 1985-87, costituì un esempio di onestà, moralità e ispirazione. I brani degli Embrace sono articolati ma efficaci, robusti ma non velocissimi, e soprattutto sono sorretti dalle urla di MacKaye, mai così epidermiche e graffianti nel loro strozzamento catartico. Se il vertice formale è *Dance Of Days*, corsa di bellezza disperata tesa laddove indugia dall'arringere di MacKaye, il manifesto è *No More Pain*, col testo fra i più programmatici di tutto l'hardcore. "No more alcohol / No more heroin / death is not glamorous / No more number one / No more suicide / it kills everyone / No more pain". Con queste sentenze, solo apparentemente semplici e enunciate da chi ha vissuto sulla propria pelle una realtà degradata socialmente e ideologicamente, si prende ancora una volta, da parte del mondo hardcore, le difese dei più giovani, si tenta di traghettare una generazione verso il futuro, si vuole basare i presupposti per la convivenza civile, si porge, antinichilisticamente, il sì alla vita come incondizionato valore; si dichiara, in modo sofferto, l'assurdità della sofferenza e si risponde all'odio con violenza per tentare di diffondere senza retorica il bene tra gli uomini. Si parla a ragazzi, ma ci si rivolge ad una palingenesi universale. Gli uomini, razionalmente, possono fare il bene, perché non farlo? Lo spauracchio del nulla è stato superato, siamo ancora in piedi nonostante tutti i nichilisti e i nichilismi, perché non prendere finalmente e tutti insieme la vita di petto? Il suicidio è un omicidio, quello dei tuoi cari, e se non hai dei cari è un omicidio del mondo, che si chiude col chiudersi dei tuoi occhi: abbasso il suicidio e gli atteggiamenti autolesionisti dunque. Questo sono l'alcol e la droga, non altro, come avrebbero voluto far credere tanti, troppi impostori, i "numeri uno" del rock. *Spoke* e *Do Not Consider Yourself Free*, fragorosi, attaccati a un filo di melodia o pietà, sono gli altri episodi notevoli del repertorio Embrace, estrema dimostrazione di come nella musica popolare solo il movimento hardcore abbia programmaticamente e decisamente parlato di "responsabilità umana" e invitatovi in modo incessante,

oltrechè disinteressato.

Formati da due ex Gray Matter, il chitarrista Mark Haggerty e il bassista Steve Niles, e dal batterista dei Minor Threat, Jeff Nelson, i **3**, attivi dal 1986 al 1988, furono una delle troppe proposte mediocri della Dischord. Dalla raccolta del loro materiale, "Dark Days Coming", risulta un power-pop melenso e perlopiù privo di ogni inventiva nonché del più pallido contenuto da esprimere che prescinda da un'atmosfera malaticcia, noiosa e antipatica. *Buy Me a River*, casualmente, trova il motivo giusto, e sorretto da quel mestiere che è l'unica cosa propria alla formazione, riesce a coinvolgere in raffinati e corposi cambiamenti di tempo accompagnati da un afflato intimista e compassionevole, tutto perso nella tenerezza del ricordo.

I **Soul Side** furono dei meri epigoni degli Embrace. L'ep del 1987, "Trigger", e l'album del 1989, "Hot Bodi-Gram", si meritano per valore l'oblio, anche se storicamente valgono come l'espressione di un rock assai evoluto, per ritmiche distorsioni e apparato tecnico-formale, rispetto a quanto, all'epoca, venisse fatto nel resto del mondo. Solo il melodismo scorticato di *Hate Music*, nell'album, lascia davvero un segno.

Le **Fireparty**, un po' come le L7 ad esempio, furono uno di quei complessi femminili attivi tra le Frightwig e le riot grrrl; attivi cioè nella seconda metà degli anni Ottanta e contesi tra un blando post-hardcore e le prime sfumature di quell'hard-rock poi a suo modo interpretato dal grunge. Purtroppo anche le Fireparty continuarono la lunga serie negativa del MacKaye produttore e della sua Dischord. Le loro canzoni sono insipide, prive del benché minimo mordente nonché di originalità o anche solo fantasia; si riducono ad un fine a se stesso inconcludente e noioso e tanto più irritante quanto più vorrebbe spacciarsi per musica alternativa. Del 1988 l'ep omonimo; del 1990 l'album "New Orleans Opera".

Dopo due album noiosi nel 1989 e nel 1990 e prima di quattro mediocri tra il 1992 e il 1998, gli **Shudder To Think** trovarono nell'ep del 1990 "Funeral At The Movies" il modo adeguato per l'espressione di un post-hardcore contaminato di progressive e hard-rock e dedito al sentimentalismo ed al trasognamento, in

atmosfera estremamente naïf ed aggraziate dovute in buona parte al falsetto serafico e solare di Craig Wedren. L'ipercinetica *Chocolate* è il manifesto di tutto questo e un traguardo non trascurabile del rock. La melodia intimista di *Lies About The Sky*, le esplosioni fetali di *Day Ditty* – al limite dell'antipatia -, il crescendo di sensibilità alla Pixies di *Red House* costituiscono il coronamento di una formula che dove riesce è eccezionalmente in grado di incorporare eleganti e disinvolute invenzioni entro la misura di una canzone rock melodica e aristocratica. Pare di ascoltare i migliori R.E.M. venuti a conoscenza delle scale progressive anni Settanta e delle ritmiche ad alto tasso emotivo dei Pixies.

Meno inascoltabili di altri della ditta Dischord, i **Jawbox** di Jay Robbins non andarono tuttavia oltre un roccioso ma inconcludente hard-rock alternativo e intellettualistico, freddo e fine a se stesso; particolarmente debitore dei Soundgarden. I primi Jawbox sono impeccabili e anti-commerciali quanto posticci e altisonanti. Sullo slavato "Grippe" (1991) fa muovere davvero il bacino solo *Twister* – anche se sa di copiato. "Novelty" (1992) strizza invece l'occhio alle radio e con "For My Special Sweetheart" (1994) il gruppo passa addirittura ad una major – l'Atlantic. Chiude la saga dei Jawbox, nel 1996, un album omonimo.

Ancor più succube dell'hard-rock post-hardcore dei Soundgarden rispetto a quella dei Jawbox, l'opera dei **Lungfish** è altrettanto altisonante, indigesta e inconcludente. Ferma su di un robusto hard-rock post-hardcore con sfumature noise e velleità psichedeliche, non riesce a convertire l'abilità d'artigianato che si ritrova in un'espressione compiuta: i Lungfish sono dei manovali intenti a costruire massicce e geometriche architetture rock. Entrarono in studio la prima volta nel 1989 per "Necklace Of Heads", seguito, nel 1991, da "Talking Songs For Walking", con la produzione di MacKaye. A testimonianza di un discreto successo di pubblico stanno i successivi 8 album – l'ultimo è del 2004.

Gli **High Back Chairs** del batterista Jeff Nelson, ora anche alla voce, consegnarono con l'album "Of Two Minds" del 1991 un'opera di power-pop delicata e non eccessivamente retorica,

che faceva dell'apprezzamento delle piccole e semplici cose uno stile di vita. Senza l'estro né le capacità dei Meat Puppets, che rimangono sempre alla base di lavori del genere, vengono comunque cesellate nove canzoni dignitose che fanno di questo uno degli album con più carattere e ragion d'essere tra quelli del catalogo post-hardcore della Dischord.

Giungiamo adesso ai **Fugazi**, tuttosommato il maggior gruppo di Washington sia tra quelli hardcore che tra quelli post-hardcore. I Fugazi nacquero nel 1987 quando MacKaye unì le sue forze a quelle dei Rites Of Spring Guy Picciotto e Brendan Canty e a quelle del bassista Joe Lally. I Fugazi, culmine di una ricerca iniziata coi Minor Threat e passata da Rites Of Spring ed Embrace, crearono un nuovo suono rock che, inimitabile nei suoi precari equilibri, è stato in modo più o meno diretto ispiratore di buona parte del rock di fine anni Ottanta e soprattutto d'inizio anni Novanta. Questo suono, tra l'idiozia e l'innamoramento, si basa nelle sue fondamenta sulla batteria di Canty, il quale è stato capace di sortire dallo strumento un timbro secco, tirato, impietoso e di scandirlo con tempi ipnotici, radi ed estraniati. È la batteria – sapientemente accompagnata dal basso - che dà le dimensioni del mondo entro cui vivono, o meglio riflettono, i Fugazi MacKaye e Picciotto. Questi due, non solo sono estremamente dotati e ispirati individualmente e non solo sono stati capaci di creare un qualcosa di inusitato come una coppia di cantanti/chitarristi all'interno di un unico gruppo ma sono riusciti anche ad evitare il classico e prosaico effetto dei due galli nel pollaio ed a fondare, per di più elegantemente, l'unicità dei Fugazi proprio sul loro avvicinarsi e compenetrarsi al canto. La perfezione, non scolastica ma estetica, della sezione ritmica è allora mossa provocata e posta alle strette (metaforicamente, perché essa invero rimane ieratica) dai fraseggi col cuore in mano e intelligenza in testa, ma tutt'altro che magistrali, delle chitarre e soprattutto dalle straordinarie ed opposte voci, catartica e roca quella di MacKaye, surrealista e trasognata quella di Picciotto, dei due capigruppo. I Fugazi nascono proprio da questa chiasmatica dialettica degli opposti: sezione ritmica tecnica, chitarre a sbizzarrirsi; voce bianca e voce nera. Un po', ma in modo

doppiamente complicato, come i Jesus Lizard nascono dall'opposizione tra l'impeccabilità della musica e la totale imperizia del canto. L'omonimo ep d'esordio del 1988 è la pubblicazione più importante dei Fugazi nel senso che programmaticamente ed in modo già maturo mette in pratica le direttive che abbiamo descritto: *Waiting Room*, il brano di riferimento, è un qualcosa che il rock prima d'ora non aveva sentito: un sabba jazz-core conteso tra il ringhio costipante di Mackaye e l'eco smaterializzante in coro di Picciotto. Dopo un secondo ep - "Margin Walker" (1989) - è la volta dell'album "Repeater" (1990), opera oltremodo compatta e coerente che finisce dove inizia ed in cui i Fugazi trovano il tempo anche di distendersi in racconti laddove nell'esordio era impellente concentrarsi del tutto sulla forma. Le trovate, le intuizioni, le formalizzazioni di "Repeater", insuperabili perché impeccabili, sfociano in luoghi meno vitrei e rarefatti con "Steady Diet Of Nothing" (1991): *Polish* - il suo riff - e *KYEO* - il suo melodismo disperato - sono, finalmente, canzoni, nel senso che sono in grado di girare per il mondo e comunicare ai cuori; "Repeater" non contiene canzoni ma deve essere assimilato nell'insieme come un universo che o si rifiuta o si accetta nella sua interezza. "In On The Kill Taker" (1993) è un album di transizione nel senso che è un album sperimentale: meditatissima la produzione, multiformi le soluzioni - dalla ballata alla cacofonia. Per nulla stanchi ma anzi al pieno delle loro forze i Fugazi consegnano una violentissima serie di garage-rock spavaldi e genialoidi che nessuno degli album usciti nel 1993 avrebbe potuto concepire. Inutile segnalare luoghi particolari (a parte *Public Witness Program* e soprattutto *Great Cop*, fra gli ultimi grandi hardcore della storia): chi sperimenta non fa canzoni ma esperimenti e gli esperimenti, fatti da chi li sa fare, sono tutti interessanti. "Red Medicine" (1995) cambia radicalmente rotta: cerca e trova la forma canzone, diventa più accessibile e piacente, smussa colora ammalia e più che portare avanti un discorso di ricerca vale come un episodio concluso. "End Hits" (1998) e "The Argument" (2001) sono raccolte di ballate d'avanguardia sofisticate ed eteree ma ben assimilabili. Vi domina il falsetto di Picciotto e, a ben altri livelli, si percorre

talora la strada dei Red Hot Chili Peppers di “Californication” (1999).

Veniamo ora ai casi post-hardcore di Washington che non rientrano nell’alveo della Dischord.

I **No Trend** erano una formazione sperimentale che faceva ampio uso di fiati (sassofono, tromba) e proponeva una musica totale alla Frank Zappa ma con la depressione dei Pere Ubu – di cui possono dirsi i maggiori eredi. Una cacofonia alla Red Crayola ma con le architetture dei nostrani Area. L’hardcore è uno dei tanti elementi: di fatto è come se i No Trend non fossero giunti ai suoi risultati esasperando l’hardcore ma accogliendo questo come un espediente all’interno di una dinamica compositiva di ben più ampio respiro – da sinfonia jazz. Eccellenti in fase di esecuzione e arrangiamento, vantavano uno dei sound più corposi e smaltati dell’epoca. Già nell’86 la loro opera più compiuta: “Tritonian Nash-Vegas Polyester Complex” è molto più che cacofonia o semplice fusion di generi. Si aprono nel sottobosco dei rumori violenti squarci di luci. Gli astri luminosi sono soprattutto i fiati; ma la loro azione è possibile perchè la loro luce è portata dall’aria rappresentata dalla cavernosa e imponente voce di Jeff Mentges (che molto deve a David Thomas), da una sezione ritmica d’eccezione, da una chitarra onnisciente. La cacofonia diventa musica spaziale, si innalza, potenzia, chiarifica. Si tratta di inferni negli spazi celesti non nel sottosuolo. E potremmo essere di fronte anche alla più importante riattualizzazione del suono jazz-sinfonico e cacofonico degli anni ’70. Oggettivamente è l’album post-hardcore più pregiato di Washington (e non solo), anche se non è né emozionale né rock come quella dei Fugazi. *Without Me* (la più esistenziale e hardcore), *Angel Angel Down We Go* (la più cacofonica), *Choc-O-Jet* (il capolavoro, estraniante come un carillon alla Alice Cooper: il testo è di Lydia Lunch e la mesta melodia retta su uno xilofono pare esserle dedicata) sono scenate calcolate freddamente, frutto del bilanciamento di ogni peso; nulla è lasciato al caso o all’improvvisazione. Per questo il flusso sonoro si snoda senza capo né coda ma senza mai risultare fine a se stesso. Ogni momento comunica l’assurdità del reale. Ma la comunica, appunto – non costringe a dedurla o

presupporla. La sgradevolezza delle composizioni è data dai latrati di Mentges; per il resto sarebbe uno sgargiante tappeto sonoro capace di vivere sensatamente in autonomia. La straordinarietà di questo è data dal suo essere granitico, dal creare confusione e caos con blocchi giganteschi di pietra, cioè giungendo alla confusione come messaggio finale attraverso la più definita statuaria compositiva. La confusione, il rumore, dagli anni Sessanta, ben prima dei Sonic Youth, può dirsi noise. Ma troppo spesso ha scambiato i mezzi coi fini. Si è creduto che bastasse fare rumore, usarlo come mezzo, per averlo anche come fine significativa. I No Trend fanno l'inverso. Con una compostezza e magniloquenza quasi classica portano robustamente alla dissoluzione di ogni melodia e armonia. Nel corso di *Cry Of The Dirtballs* se si prendessero separatamente le piste di ogni strumento si avrebbe un genere musicale diverso per ciascheduno. La chitarra e la voce fanno qui il lavoro maggiore: la prima sgancia semi-note scintillanti, la seconda, soffocata, accenna uno stornello anni Quaranta alla Big Crosby. Partiti dai Flipper (e da luoghi come *Sex Bomb*), i No Trend fanno molta strada rispetto a questi e dimostrano come con la chiarezza possano dirsi le cose più tenebrose. Ed è dimostrazione di onestà, forza e capacità non comuni. C'è posto anche per l'iconoclastico e degeneratissimo funk di *Overweight Baby Boom Critter*, dove ci si mette davvero contro tutti e tutto (da David Crosby, a Woodstock, oltre che alla propria "baby"); e il country progressivo di *Copperhead*, di cui si ricorderanno anni dopo in "Angel Dust" i Faith No More con *RV*.

A dispetto del suono elegante e arioso forse memore del peculiare arena-rock dei secondi Bad Brains e di un evocativo canto femminile, gli **Strange Boutique** con l'album "Loved One", del 1990, non riuscirono ad andare oltre la mediocrità, dimostrandosi incapaci di essere sia duri che orecchiabili.

I **Girls Against Boys** di Eli Janney, con il chitarrista Scott McCloud e il batterista Alexis Fleisig – entrambi ex Soul Side – esordirono nel 1991 con l'ep "Nineties Vs. Eighties". Se *Stay In The Car* si rifà alla violenta nausea dei Prong, *Jamie* all'alienazione grottesca di Steve Albini e *Kitty-Yo* al minimalismo degli Slint, la seconda facciata, con *Move, Angel* –

il momento maggiore - e *Skind* entra pianamente in campo elettronica. Ripartendo dagli inventori della techno, gli Art Of Noise, e aggiungendo ad essa l'urlo sgolato e sfiatato hardcore, i Girls Against Boys anticiparono tante forme della musica popolare sperimentale degli anni Novanta fatta di elettronica e violenza: per prima l'avanguardia frullatrice dei Vampire Rodents. Nel corso degli anni Novanta i Girls Against Boys daranno importanti album di post-rock in versione elettronica come "Tropic Of Scorpio" (1992) e "Venus Luxure No.1 Baby" (1993), privi sempre però – anche se a ben altri livelli – di quello di cui erano privi i Soul Side come tanti gruppi di Washington: il qualcosa da dire, l'ispirazione. Il problema maggiore della sfilza di gruppi post-hardcore washingtoniani è che non offrono alcun motivo per essere ricordati. È che sono fine a se stessi.

13. Philadelphia e la Pennsylvania

Per quanto riguarda la Pennsylvania citiamo due casi di gruppi post-hardcore, i Bunnydrums e i Dead Milkmen.

I **Bunnydrums**, con gli album "PKD" (1983) e "Holy Moly" (1984), costituiscono l'anello mancante tra Eno, Tuxedomoon e Ministry – di hardcore non c'è più niente, se non la schiettezza di certi riff alla chitarra e la pesantezza della batteria. Davano il loro meglio negli strumentali (vedi *Crawl* e *Switchblade*) – ben prodotti, arrangiati e essenziali ma proprio così molto efficaci in un'elettronica capace di esprimersi non solo in musica ambient ma anche più sostenuta (vedi *Shiver* e *Ugh*). Dell'epoca forse solo gli Art of Noise – benché a dir poco maggiori - li sono assimilabili. Quello dei Bunnydrums è un suono potente e distinto, senza sbavature: il basso è pesante e cupo, la chitarra granitica e corposa – anche nelle acidità noise e in certe ipnosi estranianti come *Smithson*. I Bunnydrums valsero un po' come la matrice per gli effetti sintetizzati e atmosferici di tanta parte del pop degli anni Ottanta – nonché di certa dance dei Novanta.

Dopo tre album irrisolti di post-hardcore scarno melodico e multiforme sulla falsariga dei Minutemen, i **Dead Milkmen** raggiunsero il vertice della loro ricerca in alcuni luoghi di

“Beelzebubba” (1988): la tarantella *Brat In The Frat*, il rap-jazz *RC's Mom*, lo sproloquio scanzonato *Stuart* – il loro risultato più alto –, lo scetticismo melodico *I Walk The Thinnest Line*, la picaresca *Sri Lanka Sex Hotel* forte di inusitati passaggi ritmici e qualitativamente della medesima stoffa di *Stuart*. Queste composizioni sono confezionate e suonate con sapienza; in superficie demenziali ma nel fondo eleganti, ispirate e complesse: ritmicamente sostenute e capaci di costituire l’atmosfera per un party d’eccezione.

14. Seattle e lo Stato di Washington

Complessa la situazione di Seattle. In linea di massima possiamo dire che l’hardcore della città si è qualificato per la sua brutalità ed il post-hardcore per lo stile grunge.

Hardcore

Quattro i punti di riferimento dell’hardcore di Seattle: Lewd, Solger, Fartz e Christ On A Crutch.

In virtù del programmatico singolo del 1978 *Kill Yourself*, i **Lewd** vanno considerati il primo esempio hardcore di Seattle ed uno dei primissimi in assoluto; anche se questo loro hardcore degli esordi è assai fiacco e prossimo al punk inglese. Trasferitisi, come da prassi, in California, a San Francisco, i Lewd continuarono sulla via della formalizzazione hardcore, pienamente raggiunta con l’album del 1982 “*American Wino*”, roccaforte dell’ortodossia hardcore, di cui ripercorre con sincerità e convinzione, nelle forme e nei contenuti, tutti i luoghi comuni, che i Lewd del resto ben conoscevano, avendo contribuito a codificarli. *Suberman Prodigy* e soprattutto *Fight* i momenti – decisamente ispirati all’epica dell’abiezione dei Germs – più tesi e meglio confezionati.

I **Solger** rappresentano un caso esemplare di band hardcore. Formatosi nel giugno del 1980 dal quindicenne Paul Dana, che si mise alla chitarra, ebbero una vita di sei mesi. La quasi totale imperizia tecnica dei Solger non ne impediva ma anzi avvantaggiava la comunicatività dal vivo, nonché le dissonanze,

stonature e cacofonie che partono dall'incompetenza per giungere ad avere un significato nell'economia di pezzi rapidi, violenti e comunque relativamente articolati e pensati, ognuno con un proprio appeal, con un suo essere canzone. Protagonista del tutto la voce di un non meglio qualificato Kyle: gutturale, espressionistica, inintelligibile, sempre sgolata ed efficacissima. Nel breve volgere della loro esperienza, dettero un ep, registrato amatorialmente, con cinque tracce. Grazie alle urla indomite del cantante, ma anche alle dissonanze degli strumentisti e ad una fervida ispirazione, i Solger non solo si collocano a metà strada tra Germs e Black Flag ma consegnano anche un piccolo classico che si concretizza in pezzi d'assalto come *I Hate It* e *Dead Solger*. I temi sono la quintessenza dell'hardcore: l'antimilitarismo, la critica sociale, l'essere se stessi secondo il motto, che dà il titolo al brano, *I'll Do It All Myself*. Questi temi vengono trattati però in modo così brutale, avvelenato e atroce da far pensare, al solito, che si predichi altro, forse l'opposto. Da una raccolta curata nel 2003 da Jack Endino, nome che può prendersi anche come garanzia sul gruppo in questione, emergono alcune testimonianze dei catastrofici live dei Solger. Siamo di fronte alla registrazione del loro ultimo concerto. Spiccano, una versione feroce, da competere con l'originale, di *What We Do Secret* dei Germs, e un brano capace di fare scuola, *Repetitions*, con sapienza diviso tra cupezze dark e un conflagrare assordante. Chiuse quella serata il pezzo considerato nei circuiti dell'epoca il classico dei Solger, *Scheme & Fraud*: tre minuti di cacofonie che dimostrano maturità e propensione per un post-hardcore lugubre e dissonante. A proposito di questo brano Mark Arm parlerà di "heavy psych". Ad uno dei loro sei show – aprivano ai Black Flag – assistette Steve Turner dei futuri Mudhoney rimanendone fortemente influenzato, come Mark Arm lo sarà poi dall'ascolto del loro ep.

Fra i più estremi e ortodossi esempi hardcore di sempre vanno annoverati anche i **Fartz**. Un po' come i F.U.'S costoro furono in grado di farsi carico di tutte le forme e ideologie hardcore, che non poco contribuirono a istituzionalizzare. Indomabile la loro rabbia contro tutte le ingiustizie, politiche, sociali, sentimentali di questo mondo che in modo ipocrita vengono

fatte passare per bontà. Vantavano un suono, poi, ai limiti della intelligibilità e che all'epoca costituì né più né meno che un'avanguardia. Bastò il primo ep, nel 1981, "Because This Fuckin' World Stinks", a delineare tutte queste coordinate. Tematiche alla Dead Kennedys vengono enunciate con una concitazione che prelude, e sta qui l'avanguardia, ai D.R.I. Nove brani vengono macinati in otto minuti. Tra qualche approssimatezza di troppo, e in un'apparente ricorrere delle stesse forme sformate, vengono in realtà poste le premesse per una fetta significativa della musica avvenire. *You Got a Brain*, più elegiaca e *How Long?*, più furibonda, riportano alle melodie affrante dei Germs. Ma il fulcro dell'operazione sta nel cantar vomitando di *Campaign Speech*, *Waste No Time*, *Con Game*, sempre tra autolesionismo e massimo rispetto della vita, tra stracci e barocchismi. Nel 1982 segue a ruota l'album "World Full Of Hate", che in questo modo predica l'amore universale: oggettivando l'universale, cosmica malvagità. Le sue sedici schegge grondanti sangue non concedono tregua, redenzione, speranza. Anzi, nel maturare, questa musica è diventata anche più cupa e soffocante; es. *Heros (Cum Home In Boxes)*. La disperazione ormai è completamente introiettata, è una seconda, unica pelle e si rode e rode senza fine o risparmio, come un cane rognoso che si ringhi e si morda contro. Per di più ogni fase, ogni arnese di questo rituale di flagellazione, è misurato e pesato per avere una proprio taglio, un proprio modo di strappare la pelle, come a dire che mille sono le vie per la deiezione; il che peggiora, non migliora le cose, rende congenita l'impossibilità ad ogni spiraglio di luce di farsi avanti. È una morsa che proprio mentre stringe pare venire stretta, stritolata dal proprio oggetto. Questi, gli oggetti, gli autori dei misfatti, sono un nugolo, come le fotografie, in stile Dead Kennedys, nella copertina dell'album: e sono cose astratte, concrete, persone, fatti, epoche, luoghi, libri, società, famiglie, macchine. E tutte queste sono come categorie che non chiedono neanche di venire riempite da un nome; non si vogliono capri espiatori da crocifiggere, anche perché il problema non è storico; perché quelle categorie, quei marchingegni di tortura, saranno sempre in uso, come sempre lo sono stati, indipendentemente dall'occasionale boia.

In un contesto storicamente non rigogliosissimo per l'hardcore come quello di Seattle e per di più nell'epoca in cui la città vedeva nascere il grunge, nel 1988 i **Christ On A Crutch**, con l'album "Spread Your Filth", ebbero un ruolo da non sottovalutare, anche se più per la sostanza che la forma del loro operato. Ossia stabilirono sia dal punto di vista dei testi che della musica un punto fermo per tutto l'hardcore senza però riuscire, al contempo, a scrivere brani di particolare incisività. Musicalmente, aggiornarono senza tradirli gli assalti sonori dei gruppi hardcore più veraci d'inizio decade, proponendo brani aggressivi e rumorosi, ma non ipercinetici come i Bad Religion, che proprio per questo perdono in aggressività e rumorosità, né melodoci come tanta parte dei gruppi californiani. I contenuti di questa musica sono poi una summa sincera del pensiero hardcore e vengono declamati da una voce espressiva, duttile, tirata sino allo sgolarsi. Di volta in volta vengono messi al bando il consumismo, le mode frivole, la musica mainstream, il sessismo, il razzismo, la politica di Gorbachev e della solita Teatcher, la falsa morale dei media, le multinazionali, lo sfruttamento dei paesi economicamente arretrati, il conformismo dell'educazione familiare, gli eroi di celluloidi e i falsi valori in genere. Originali le denunce contro i maltrattamenti degli animali per cui si parla di "animal holocaust", contro il punk-hardcore stesso e il business che gli gravita attorno, contro infine personaggi alla Clint Eastwood, per gli esempi di violenza che nei loro film offrono agli spettatori più giovani. Non un'ombra di sentimenti privati come l'amore o l'odio: la sensibilità, che c'è, viene dispiegata per i problemi pubblici e sociali, come è tipico, in campo rock, solo dell'hardcore. Tra i brani si segnalano *Post Script* con l'appello "we're trying to make your care about your future" e *Food For Thought*, particolarmente concitato. Tra le formule più rappresentative all'insegna del "Living against the system", possiamo riportare: "One thing I can say about working 40 hours a week: It's dumb" e tutto un campionario che è una sorta di vulgata del pensiero pirandelliano della maschera, già ampiamente fatto proprio dall'hardcore: "Baby's born with a life so bright and new / Happy parents know exactly what they'll do / Perpetuate the

game that they're forced to play / Another breath of life's been crushed and thrown away"; e ancora: "At birth they got a plan for you / And a six they'll lock you in school / And at eighteen they'll made you a wife / And that's the role you'll play the rest of your life".

Post-hardcore

In buona parte il post-hardcore di Seattle è riportabile al grunge ma vi sono una serie di importanti e assai diversificate eccezioni. Per prima cosa ci dedicheremo a queste, rappresentate da Fastbacks, Accused, Beat Happening, Girl Trouble, Gas Huffer e Supersuckers.

Attivi ormai da venticinque anni, i **Fastbacks** sono la storica band di Kurt Bloch, chitarrista virtuoso di noise-pop e post-hardcore. Bloch con fantasia, tenacia e sapienza costruì un personale modo di suonare la chitarra sul quale basare composizioni che a partire da un revival addirittura da girl-group anni '50 e pop anni '60, giungevano a tracciare un'impareggiabile strada al post-hardcore fatta di velocità senza potenza e tonalità cupe e depresse ma rese autoironiche e inoffensive se non suadenti dal canto e controcanto, monotono e sbarazzino, rispettivamente della bassista e dell'altra chitarrista del gruppo: Kim Warnick e Lulu Gargiulo. Le canzoni dei Fastbacks sono orecchiabili e intelligenti, troppo, per finire in classifica. Infatti, il vertiginoso ordito chitarristico e l'andamento veloce che le fa sembrare tutte uguali quando sono tutte diverse, rendono queste canzoni tutto sommato di difficile fruizione. Inoltre, come accade solo con le composizioni di valore, quelle dei Fastbacks non sono costruite per la voce; sarebbero pienamente autonome, sensate e interessanti anche senza quella. In queste canzoni da adolescenti, se non bambini che ignorano più che mettere in difficoltà i grandi e il loro mondo, dell'hardcore formalmente non è rimasta che la velocità e a livello dei contenuti solo lo scetticismo scanzonato. Si tratta di un'opera che tinteggia atmosfere ma non ha messaggi o significati da proporre; non perché incapace di farlo ma perché questi non vi sono più, col crollo delle ideologie, per prima

quella hardcore. Rimane, per sopravvivere, un gioco smalizzato e rassegnato, vivace e impotente che si svolge dopo la fine di tutti i giochi. Ultimo, raffinato drenaggio per quanto di dolce possa ancora offrire una vita fatta tutta di piccole cose al modo del vezzeggiativo. Con *Accused* e *Melvins*, i *Fastbacks* furono il cardinale gruppo post-hardcore di Seattle prima dell'esplosione grunge. Grunge che fu una semplificazione di avanguardie così diverse come quelle rappresentate dai gruppi in questione e senza le quali non sarebbe mai stato. *Mudhoney* e *Pearl Jam* ringraziarono facendo aprire ai *Fastbacks* alcuni loro concerti. La risonanza dei *Fastbacks* dovrà tuttavia coinvolgere fenomeni di respiro planetario. Dall'Inghilterra al Giappone, movimenti della disillusione e della sopravvivenza, come quello shoegaze in particolare e quello indie-rock degli anni '90 in generale, sono formalmente e sostanzialmente figli dei *Fastbacks*. In alcuni casi, come con i *My Bloody Valentine*, siamo all'altezza dei padri; in altri, come con i *Placebo*, si tradisce con la commercialità gli stessi assunti di partenza. Nel 1987, dopo quasi un decennio d'anonimato (soltanto un ep nell'82 e uno nell'84), i *Fastbacks* registrano da par loro l'album d'esordio "... And His Orchestra". Perfettamente maturo, compiuto, dovrà restare il loro capo d'opera, il loro classico. Undici brani di oltre tre minuti l'uno, impeccabili sotto tutti i punti di vista. I *Fastbacks* giocano con la tradizione rock (dai *Jefferson Airplane* ai *Sonic Youth* passando per i *Buzzcocks*) e si collocano in una dimensione già post-rock proprio in virtù di questo stesso giocare. Tra riff epidermici quant'altri mai (*I Need Some Help* – il capolavoro), melodie strappapetto per una nuova epica dell'intimismo (*Call It What You Want*), irresistibili bighe di cuore e intelligenza (*Don't Cry For Me, If You Tried*). Nenie, fiabe, cartoni animati, pianti di bambini, senza compiacimento vengono elevati e solare compostezza classica. Come sempre, quando l'intelligenza è vera, questa non raffredda ma esalta il cuore.

Album che fece l'epoca in cui apparve, "Martha Splatterhead's Maddest Stories Ever Told" (1988) degli **Accused** (formati nel 1981) fu la risposta americana alle nefandezze inglesi di *Napalm Death* e *Carcass*. Gli *Accused* sono musicisti fantasiosi e ispirati

che s'imbarcano in una sequela di brani d'avanguardia senza capo nè coda, che si distinguono l'uno dall'altro solo per il secondo di silenzio che intercorre tra una traccia e l'altra. Questa non vuole essere a priori musica e queste non vogliono essere canzoni. Ma una fucina di rumori bestiali e incontrollabili sparati a velocità ultrasoniche con effetto di vertigine, stordimento e flagellazione. Mai tuttavia cala l'interesse per un'opera di cui va apprezzato tutto il coraggio e l'onestà – mai fine a se stessa, mai per riempire proprio perché se abbiamo davanti solo rumori che non possono comunicare altro dal disfacimento, l'abiezione e la brutalità è questo che vuole comunicarsi e cercarsi. I brani – lunghi tre minuti di media – seppur in un'altra concezione dell'oltraggio sonoro, potrebbero essere posti sul livello di quelli dei Melvins – dei quali potrebbero rappresentare la versione a doppia velocità. Se ogni brano esprime o dice la stessa cosa tuttavia nessuno risulta di troppo o superfluo e soprattutto nessuno risulta dirla in modo meno efficace o radicale. Cambiamenti di tempo, arresti e ripartenze, hardcore e thrash metal, voce death metal, tutto frullato assieme con la perizia di un consapevole cocktail-man. E anzi, a volerli analizzare singolarmente, questi pezzi appariranno tutt'altro che frutto di improvvisazione e casualità, ma di perizia e di effetti ricercati e voluti con lunghe sedute di prove e di composizione. Opera esemplare da considerarsi tra le vette dell'anno non solo in campo alternative-metal o post-hardcore ma in quello rock tutto – perché i quattro propongono puro rock: trattasi sempre di rhythm and blues esasperato e sincopato e svolto coi tre strumenti canonici, una voce che urla in un microfono e rendibile in studio come dal vivo allo stesso modo. Molti ci riproveranno – specie i tantissimi del death-metal anni '90. Ma gli Accused stanno a dimostrare che la classe davvero non è acqua e quanto sia sottile la linea, in campo oltranzista, tra l'eccesso di pregio e quello gratuito e insignificante. Di questi brani non se ne citerebbe uno perché nessuno ha il punto culmine che prende il cuore – e anche perché tutti sono impietosamente e senza eccezioni al medesimo livello espressivo; espressione di un informe e di una caduta libera o assalto frontale che mai inizia e mai finisce, dal quale

non si resta né dissolti né esaltati ma che rimane come un feroce, bruttissimo, cancro. Opera per nulla inferiore a “Scum” dei Napalm Death, restituisce al metal ciò che esso aveva preso dall’hardcore. Se l’heavy-metal era nato dall’hardcore, gli Accused ripartono dal metal e anche grazie alla fantasia hardcore gli fanno compiere un importante e significativo passo avanti in direzione di una radicalità sonora dalle prospettive assai aperte e variegate – certo non meschina o noiosa come sarà nei troppi epigoni. Terrore, superstizione, alienazione metropolitana e combattimenti primitivi vengono egregiamente retti da un lavoro più enciclopedico – enciclopedia di orrore ed efferatezze - che nichilista – anche se finisce per non credere in nulla di quello che tratta. Volendo proprio indicare dei momenti, dei bacchanali, ci riferiremo a *Psychomania*, *Inherit the Earth*, *You Only Die Once*. Non mancano luoghi ancor più sperimentali e folli: *I’d Love to Change the World*, *Scared of the Dark* - dove si inseriscono voci di bambini e donne a rendere ancora più lancinante l’abiezione di questa musica. Gli Accused sono i portatori di un’epica del disfacimento e del sudiciume tuttavia mai compiaciuta di sé e sempre tesa ad una comunicatività che risulta, nonostante tutti i frastagliamenti sonori, nitida. Perché evidentemente retta da una *ratio*.

Tra Dream Syndicate e Violent Femmes l’album “Jamboree” (1988) dei **Beat Happening**, prodotto da Mark Lanegan e seguito dell’omonimo e più vivace esordio dell’85, propone un pugno di tracce inverosimilmente ridotte all’osso, stridenti e stranite dal baritono grottesco di Calvin Johnson che canta, in modo acerbo e volutamente approssimativo, dei complessi di giovani vite passate chiuse in casa a respirare la povere ed a rattristarsi. È la cultura di una generazione successiva alla prima hardcore e lontanissima dalla nuova grunge, che non ha più voglia di uscire in strada ed urlare ragioni a cui non crede più.

Senza carattere e senza idee, i **Gas Huffer** nell’album “Janitos Of Tomorrow” (1991) trincerano una cronica mancanza di ispirazione dietro la super produzione di Endino, chitarre e ritmiche ultrasoniche ed un tono tra il bonario e lo schifato. Si consegna così uno sperpero di variegate conoscenze della tradizione alternative e underground degli anni Ottanta, specie di

quella incentrata su di una rivisitazione postuma del rock n'roll.

I **Girl Trouble** invece a fine anni Ottanta furono dei tardi e stanchi epigoni del voodobilly dei Cramps, senza ispirazione né abilità.

Giungendo al rock n' roll attraverso ora i Ramones ora i Dead Boys ora i Motorhead ora i Soundgarden, i **Supersuckers**, infine, ritrovarono tutta la semplicità e forza del garage-rock più grezzo ed esagitato. Del tutto positivo è quindi il giudizio sulla loro raccolta del 1991 "The Songs All Sound The Same": ritmiche roboanti, chitarre fragorose, canto morboso. Il valore di questo lavoro sta proprio nella sua ristrettezza d'orizzonti, nel suo essere fine a se stesso, nel suo essere senza pretese. Sfilano un pezzo più semplice e orecchiabile dell'altro: quella semplicità ed orecchiabilità con cui in troppo pochi hanno il coraggio o l'avventatezza di confrontarsi. I seguenti album degli anni Novanta riscuoteranno discreti consensi entro Seattle.

Entriamo ora nel clima grunge, occupandoci prima delle formazioni che hanno propiziato quel clima senza esservi però pienamente riconducibili – sono Thrown Ups, Melvins, Green River e Seaweed – e poi di quelle grunge propriamente dette.

In una composizione musicale tradizionale c'è una certa divaricazione tra la melodia e il riempitivo, cioè lo sfruttamento del tema al fine di occupare un certo tempo e spazio sonoro, e di prepararne la riapparizione. Ridurre tutto alla melodia è stato e viene fatto dalla musica commerciale, benché la melodia non dica nulla se non è rara e intermittente. Tuttavia cercare un più o meno felice compromesso tra i due elementi è il compito della stragrande maggioranza della musica popolare. V'è ciò nondimeno un'importante fronda di musica popolare – avviatasi, per ciò che concerne il rock, quarant'anni fa coi Velvet Underground di "White Light White Heat" - che si basa sull'abolizione della melodia e in particolare di quella ritenuta troppo passionale ed espressiva. Di passo in passo – dal noise al metal - la musica del solo riempitivo si spinge fino ai **Melvins**. Ne verrà fuori una delle versioni più estreme di questo già estremo ed inascoltabile stile musicale. La musica qui non è più comunicazione; è rito dello stare male e del far star male facendo male a mezzo della sgradevolezza, pesantezza e

barbarie di rumori allucinanti e devastanti nei loro volumi iperbolici. E bastano - ai Melvins - i tre strumenti classici del rock, per concretizzare tale opera di stillicidio. Un brano breve come quelli hardcore viene eseguito in maniera lentissima (secondo la lezione dei Black Sabbath) e pesantissima (secondo la lezione di Venom e Possessed), con effetto fra industrial e death-metal (secondo la lezione dei Prong). In questo modo viene rifondato l'uso di tutti gli strumenti rock: la batteria di Dale Crover, referente principe del suono Melvins, dispensa fantasia prepotenza ed eleganza in termini tali da candidarsi fra le maggiori e più innovative in campo rock; il basso di Matt Lukin riempie gli enormi vuoti che creano vertigine tra un ponderoso e indolente battito di batteria e l'altro; la chitarra grave e fagocita-riff di Buzz Osborne, il leader, distende tappeti immani e soffocanti per il canto strozzato e lucidamente psicopatico di questi. "Gluey Porch Treatments" (1987), uno degli album rock più d'avanguardia della storia, è l'opera capitale e imprescindibile in cui i Melvins realizzano maniacalmente questi precetti. I 17 momenti in cui si declina sono ciascheduno prezioso: pare di sentire al rallentatore le creazioni dei Minutemen, con il jazz sostituito dal metal. Tanto che i Melvins sono ancora più rock dei loro maestri e quindi oggettivamente forse addirittura più importanti per la storia di questo genere. *Eye Flies* è la suite d'apertura che, con una maturità insuperabile, sposa abbruttimento ed eleganza, cacofonia e geometria. Segue una serie di eccessi, così solidi da poter stare a se stessi in sole partiture strumentali senza canto: *Echo/Don't Piece Me*, *Heater Moves and Eyes*, *Steve Instant Neuman*, *Influence of Atmosphere*, *Leech*; solo *As It Was* contempla una sparuta e catastrofica melodia. Il senso di putrefazione, cataclisma e apocalissi, satanismo ateo che si potrebbe scorgere in questa babele è solo apparente: perché di babele non si tratta ma di speculazione avanguardistica soppesata e programmata. Siamo all'opposto, ad esempio, del pur devastante esordio delle Hole: mentre "Pretty on the Inside" è nichilismo senza avanguardia qui, per il fatto stesso che si abbia un'avanguardia, se di nichilismo si vuol parlare dovremmo comunque parlare di un nichilismo nei fatti superato

e ricompreso in una dimensione alla fine rigogliosa di vita perché rigogliosa di intelligenza. Se nessuno fra i posterì, né i Carcass da un lato né tanto meno gli Helmet dall'altro, potrà reggere pienamente il peso dell'eredità di "Gluey Porch Treatments" tuttavia, a piccole dosi, questa è riscontrabile in luoghi apparentemente insospettabili: a partire dai Nirvana. Trascurabili dei Melvins le numerose pubblicazioni che seguono il capolavoro; a partire dagli album "Ozma" (1989) e "Bullhead" (1991).

Tra i maggiori esempi post-hardcore di sempre, non solo di Seattle, vanno annoverati anche i **Thrown Ups**, attivi tra il 1984 e il 1991. Mai diventati un gruppo vero e proprio ma rimasti a livello di progetto, vi operavano, parallelamente alle loro altre attività, Mark Arm come batterista e Steve Turner come chitarrista. Jack Endino, che li seguì nelle loro registrazioni pubblicate in varia forma dalla Amphetamine Reptile Records, ne parlava come della band con la quale nacque e morì il suono di Seattle. I Thrown Ups proponevano brani di un'estremità senza compromessi; un'avanguardia fatta di rumori, dissonanze, disarmonie ed esacerbatezze assortite. È come se ogni strumento – ivi compresa la voce - rappresentasse un istinto primordiale ed ogni istinto fosse lasciato libero di esprimersi nel modo più brutto ed indipendentemente da tutti gli altri. Ne venivano fuori non canzoni ma brevi jam-session assordanti e senza capo né coda. La sensazione è che non si pensasse a cosa suonare ma si improvvisasse. Fossero rimasti a questo però i Thrown Ups non si sarebbero distinti da vari altri gruppi di rumoristi. Il punto importante, e per il quale finisce per aver ragione Endino, è che, in buona misura grazie alle urla irrefrenabili di Fotheringham, dai brani dei Thrown Ups ha tolto ispirazione buona parte del grunge di più valore, quello di Mudhoney e Nirvana. Inoltre, i loro lavori non sono mai gratuiti, finì a se stessi; catturano sempre l'interesse dell'ascoltatore, significano, comunicano un nichilismo totale (non a caso siamo in campo post-hardcore: tanto che, anche in virtù di simili esempi, si può dire, a certi livelli, che l'hardcore è anti-nichilista e il post-hardcore, suo malgrado e negli effetti, nichilista). E quindi, dietro l'apparente casualità, stanno invece intenti ed idee ben chiari e soprattutto

ottimamente messi in pratica. Ogni loro brano meriterebbe un discorso a sé, tanto è ricco, fantasioso, spregiudicato. È musica epidermica come l'hard-core ed accasciata su di sé come il noise più estremo. La non perizia tecnica che talora viene rimproverata ai Thrown Ups è solamente un vantaggio per un'inesauribile capacità espressiva. La loro opera, non solo è quasi al livello di quella dei Melvins e al di sopra di quella di Green River e Mudhoney, ma si pone tra i vertici del rock, ponendo poi a sua volta sopra di esso una lapide tombale. La loro raccolta definitiva è "Seven Years Golden", pubblicata nel 1997.

I **Green River** furono a metà anni Ottanta tra i più importanti ed estremi gruppi di Seattle prima dell'era grunge; anche se non paragonabili né a Melvins, Accused e Thrown Ups da una parte né a Fastbacks dall'altra. Funsero da cinghia di connessione tra l'hardcore e il grunge senza abbracciare né l'uno né l'altro. Ebbero cioè l'intuizione di fare un malsano post-hardcore frammisto di hard-rock, garage-rock e incentrato sulla sgradevolezza del suono. I membri dei Green River provenivano tutti da esperienze più o meno vicine all'hardcore di cui tuttavia in brani lunghi oltre i quattro minuti, rallentati e assai stratificati si conserva solo la potenzialità. L'ep "Dry As a Bone" nel 1987 e il mini-album "Rehab Doll" del 1988 presentano in tutto 13 pezzi contorti, oscuri, ostici, pensati apposta per essere sgradevoli verso il pop da classifica. Il chitarrista Stone Gossard, che scrive le musiche, e il bassista Jeff Ament, dimostrano tecnica, abilità e conoscenza della musica rock, senza tuttavia sapersi decidere tra l'orecchiabilità e la sperimentazione ossia fallendo sia nel trovare il riff hard-rock che l'intransigenza dell'avanguardia. Siamo calati in una terra di nessuno magniloquente e onnivora ma fine a se stessa e alla fine insignificante, riscattata solo dalle urla feroci al limite del death-metal di Mark Arm. Per trattarsi di una rifondazione dell'hard-rock è un lavoro troppo chiuso al genere in questione; per rientrare nel contesto dei contemporanei Rites of Spring, Laughing Hyenas e Scratch Acid, privo del sufficiente ingegno. È una quantità senza qualità che finisce per non accontentare nessuno e alla quale tuttavia va riconosciuta la sincerità e

maturità di chi persegue la propria strada senza ditrazioni di sorta, come dimostra la funerea e perversa *P.C.C.*. Siamo su un altro pianeta rispetto alla musica mainstream ma non si è ancora in grado di farsi accogliere in alcuna elite di prestigio. Resta comunque tutta l'ammirazione pensando al fatto che un'opera stagionata, velenosa e assai sopra la media come "Dry As a Bone" venne concepita da ventenni.

Quando uscì il primo album omonimo dei **Seaweed**, nel 1991, ma contenente singoli risalenti anche al 1989, dovette far sensazione per essere un lavoro pienamente maturo eppure eseguito da una formazione di soli minorenni. Si tratta di uno snellimento e alleggerimento dell'eredità dei Melvins, conteso tra una voce schiettamente da grunge melodico come quella di Aaron Stauffer ed una impalcatura strumentale ostica, snervante e cupa, murata viva dalle chitarre di Wade Neal e Clint Werner. Invece che essere succube di altri, questo album darà l'avvio ad una scuola protattasi per tutti gli anni Novanta, tra i primi discepoli della quale andranno segnalati persino gli Alice In Chains. Poi, la ricetta degenererà in troppi epigoni. Negli Seaweed si avverte ancora la genuinità di un rock che si pone in quella terra di nessuno, battuta anche da Olivelow, Tar e altri, che consiste nel non ricercare la dimensione catartica né nella distruzione né nella bellezza, ma nell'insistere in un'arida e monotona distesa anti-estetica e comunicativa. Senza compiacimento, ma anche senza redimersi nei fili di orecchiabilità che pur si tessono, viene imbastito un materiale grezzo e indigesto ma calcolato e ben distribuito, che rifiuta tanto il riff quanto la sperimentazione. In *Just a Smirk* e *Inside* il raggiungimento dei risultati più compiuti.

Veniamo infine al grunge: il grunge fu, approssimativamente parlando, una sottospecie di hardcore, per forme e contenuti. Non movimento come l'hardcore, richiama alla mente questo tuttavia perché era dal suo fiorire, da un decennio, che non si vedevano – non solo a Seattle ma, potremmo dire, in tutto il mondo – tanti giovani ragazzi prendere in mano gli strumenti rock e di propria iniziativa iniziare a suonare; era dall'inizio degli anni Ottanta che non si vedevano i garage pieni di strumenti e dei giovani credere così fortemente in quello che

stavano facendo – anche se i contenuti erano via via sempre più scettici se non nichilisti. Dai panni strappati al modello del ragazzo derelitto, ritornano in auge col grunge tutti gli stilemi hardcore.

Iniziamo ad occuparci dei complessi grunge a partire da dove si erano fermati i Green River. Quando nel 1988 i Green River si sciolsero, emersero subito quali erano state le contraddizioni che avevano impedito a quel boccio di fiorire. Da una parte la coppia Gossard-Ament incline anche per natura all'hard-rock della tradizione americana; dall'altra Arm con tutto il suo cancro interiore da esprimere. I primi vareranno, tra il 1988 ed il 1990, il progetto **Mother Love Bone**, tra la tradizione ed il nuovo hard-rock dei Janes Addiction, con il cantante Andrew Wood, confacente alle loro pose retoriche ed ambizioni commerciali. Quindi, nel 1990, sarà la volta dei **Temple Of The Dog** con Cornell, il cantante dei Soundgarden: l'album omonimo, concepito come un omaggio alla memoria di Wood morto per overdose, prende il peggio dei Green River, ossia l'ampollosità e di quelli che saranno i Pearl Jam, ossia la retorica, riuscendo noioso, insipido e antiestetico.

I **Pearl Jam** sono l'unione della maccheronica scuola Gossard-Ament e del gretto filantropismo di un ex-benzinaio di San Diego, Eddie Vedder. Se "Ten" nel 1991 è hard-rock d'alto istituto ma che poco ha a che vedere con il grunge, "Vs.", dell'anno seguente, vanta sonorità dure che si sublimano nel capolavoro *Rearviewmirror*. Negli anni Novanta i Pearl Jam si conformeranno agli standard propri di ogni gruppo americano di rappresentanza; quelli che furono di Springsteen negli anni Settanta e dei Jefferson Airplain nei Sessanta.

Ben altra strada intraprese Arm. I suoi **Mudhoney**, con il chitarrista ex-Green River Steve Turner e con il bassista dei Melvins Matt Lukin, dettero nel 1988 il primo singolo grunge, *Touch Me I'm Sick*, inno generazionale e canzone grunge per eccellenza fino all'arrivo di *Smells Like Teen Spirit*. Immediati, catartici, epidermici i Mudhoney – che fanno leva soprattutto sull'eccezionale modo di urlar piangendo di Arm - furono la voce scorata della tribù di tutti gli adolescenti disadattati sparsi per il mondo e fecero pendolare il loro suono in lancinanti

contrasti tra il forte ed il piano, la melodia e la cacofonia. “Superfuzz Bigmuff Plus Early Singles” raccolse, nel 1990, le loro composizioni più significative – fra queste ricordiamo perlomeno *If I Think e Need* che, sulla linea del canto strozzato e del piano/forte di Meat Puppets e Violent Femmes rifondano la ballata rock. In conclusione va detto che, seppur in opposti modi, sia i Mudhoney che i Pearl Jam tornarono a quella formacanzone che i Green River avevano rifiutato.

I **Nirvana** di Kurt Cobain (1967-1994) furono non solo il gruppo grunge per antonomasia ma costituirono anche la punta dell'iceberg di tutto il movimento indie-rock e post-hardcore in generale, vista la celebrità che, primi, conseguirono. Dei loro brani non contano le forme ma i contenuti e questi vengono espressi da Cobain sia attraverso testi da annoverare tra i più significativi del circuito rock sia attraverso un canto post-adolescenziale sofferente e melodico in una misura e con una predisposizione assai al di sopra della media. Il rock dei Nirvana è immediato ma invero è stato possibile solo a seguito di una lunghissima tradizione che parte nelle sue tappe essenziali con il garage-rock degli anni Sessanta, continua con l'hard-rock dei Settanta, arriva all'hardcore, all'indie-rock e infine all'avanguardia dei Melvins. Nell'album d'esordio del 1989, “Bleach”, il più estremo dei Nirvana, brutali orecchiabili e nauseabonde, sfilano semiballate del degrado esistenziale suburbano come *Big Cheese, School, Negative Creep*. Dai tempi degli Stooges, il rock non aveva assistito a tanta efficacia espressiva, a tanto effetto sortito da così minimi e spartani mezzi. Il classico “Nevermind”, forte di una produzione all'altezza e di un afflato e ispirazione che non temono confronti, contiene l'inno generazionale *Smells Like Teen Spirit* - canzone rock per eccellenza, capace di appagare e coinvolgere tutti perché tanto immediata quanto gravida di contenuti, tanto epidermica quanto abissale. Eccezion fatta per la beatelsiana *Something In The Way*, tutte le canzoni di “Nevermind” sono da antologia e rimangono impresse perché parlano in modo estremamente bello dell'estremamente brutto, perché sono una continua morte continuamente fatta di vita. Del resto, il grande mestiere di Cobain sta nel barcamenarsi sempre con capacità e

sincerità fra gli opposti, nelle forme e nei contenuti: pieno, vuoto, piano, forte. Ricordiamo in particolare *Lithium*, sublime e altalenante cantilena fervente di eleganza trasporto conflagrazione; e *Lounge Act*, surrealistica ballata del suicida tutta ardore e commozione. “Nevermind” uscì nel 1991 e può anche considerarsi, almeno dal lato più popolare, come l’ultimo album della storia del rock: con esso infatti giunge al culmine, in una formalizzazione universalmente fruibile, quel movimento post-hardcore la radicalità delle soluzioni e indagini del quale non ha consentito a mezzo di chitarra basso e batteria ulteriori approfondimenti e mutamenti. Assai notevole e ricca anche la raccolta “Incesticide”, pubblicata nel 1992 e contenente materiale dal 1988 in avanti. Tutti i brani sono degni del massimo interesse e come al solito assai al di sopra della media rock: l’articolatezza di *Aneurysm*, ennesimo capolavoro, non deve far dimenticare l’acida e accidiosa estetica del brutto di *Hairspray Queen*, le più agili eppure egualmente intense *Dive* e *Sliver*; e molto altro si potrebbe citare. Il terzo ed ultimo album dei Nirvana, “In Utero”, edito nel 1993, un anno prima del suicidio di Cobain, non vede il minimo segno di cedimento (impressionante la sfilata di momenti memorabili e la quantità di violenza dispensatavi), anche se o proprio perchè non paiono registrabili progressi: l’ultimo capolavoro di Cobain, direbbe un cinico, fu quello di farla finita a tempo debito.

I **Soundgarden** di Chris Cornell e Kim Thayil fornirono la dimostrazione di hard-rock più roccioso e coerente della loro epoca. Facevano canzoni e canzoni radiofoniche ma le imbottivano sempre, a partire da indubbie doti tecniche, di una ricerca dal gusto vagamente avanguardistico. “Ultramega OK” (1988) e “Louder Than Love” (1989) preparano autorevolmente il terreno per “Badmotorfinger” (1991), l’album definitivo dei Soundgarden: magniloquente, dall’atmosfera fra l’umbratile e il desertico, maschio per non dire epico e zeppo di pezzi ispirati come i Guns n’ Roses dell’epoca, ad esempio, non parevano in grado di scrivere. In “Superunknown” (1994) i Soundgarden scavano in se stessi, si ripiegano in se stessi avendo finito quasi tutte le risorse; in una deriva dissimulata da una spaventosa quantità di materia putrida e spettrale, germogliano, come la

speranza da un incubo, i capolavori *Head Down* e *Black Hole Sun*, ballate intriganti ed intelligenti che se non aprono nuove vie al rock sublimano, fantasticando, quelle vecchie. “Down On The Upside” (1996) chiude la decennale parabola dei Soundgarden.

Gli **Alice In Chains** di Jerry Cantrell e Layne Staley – entrambi chitarra e voce – proposero un originale grunge, potente e surrealistico fino all’ascesi, lento e assordante, fondamentalmente semplice ma atmosferico se non sinfonico. La virilità, l’apatia, l’epos del reietto ne sono altre qualifiche e permettono al gruppo di apparire come privo di radici musicali pur senza inventare alcunché di nuovo, ma piuttosto scopiazzando di qua e di là. “Facelift” nel 1990 fu subito una maxi-produzione ed ebbe risonanza mondiale: conteneva il manifesto *We Die Young*. Il magniloquente “Dirt”, nel 1992, con *Rain When I Die*, *Angry Chair* e *Would?* arricchisce ulteriormente i solenni rituali eretici del precedente. Nella trabocchevole carne messa al fuoco, emergono anche tutti i presupposti per l’interminabile naufrago mistico del terzo album, omonimo, uscito nel 1995: acidità funerea, brezza comatosa, deliqui di umori neri. *Shame In You*, con il tipico canto all’unisono ai limiti del vocal group, resta la migliore ballata degli Alice In Chains.

15. Minneapolis e il Minnesota

Tutti notevoli i gruppi di Minneapolis; quattro li riconduciamo al post-hardcore (Suburbs, Replacements, Halo Of Flies, Babes In Toyland); uno, gli Husker Du, in virtù della sua prima attività, all’hardcore.

Hardcore

Gli **Husker Du** sono stati tra i complessi più importanti sia dell’hardcore sia del post-hardcore, anche se non meritevoli di tutte le attenzioni loro riservate da critica e pubblico, soprattutto perché queste attenzioni sono andate a scapito di altri complessi più rilevanti di loro. Col tempo gli Husker Du si sono rivelati

essere l'espressione di due cantautori: il chitarrista Bob Mould e il batterista Grant Hart, entrambi nati nel 1961. Il tono prevalente portato da costoro consiste in una meditazione tutta sensibilità e passione sulla vita collegiale e post-collegiale. In pochi nel rock sono stati in grado di dispiegare in modo tanto viscerale e raffinato le pieghe di certi momenti del cuore di una gioventù che ha oramai ampiamente sorpassato la pubertà. Dopo il live del 1981, "Land Speed Record", gli Husker Du fecero il loro vero e proprio ingresso nelle discoteche hardcore nel 1982 con "Everything Falls Apart". Ripartendo dagli eccessi dei Meat Puppets, fra chitarre sfilacciate, ritmiche caotiche, e lo sgolato di Mould, uno dei più evocativi di tutto il rock, bacchanali da trenta secondi come *Punch Drunk* anticipano death-metal e grind-core. E se questo è rock d'avanguardia, con *Wheels* si ha il primo capolavoro degli Husker Du, prototipo di quelli che seguiranno: ritmo sfalzato e l'urlo di Mould, che da solo vale una catarsi, tanto è feroce, affranto, compassionevole. Dopo un mini-album nel 1983, "Metal Circus", gli Husker Du decidono di avviarsi sulla strada che li condurrà dal rock sotterraneo al rock classico, dall'hardcore al post-hardcore. In quattro anni, dal 1984 al 1987, pubblicano 82 brani: troppi per chiunque, anche considerando che sono stati di fatto composti da due autori differenti ed in qualche misura indipendenti. Il segreto del blasonato "Zen Arcade", il classico del 1984, sta nel trovarsi a metà strada fra la prima e la seconda maniera del gruppo, tra hardcore e post-hardcore. *Something I Learned Today*, *Broken Home*. *Broken Heart*, *Pride*, sono tre capolavori di hardcore tra il deforme e il melodico; si giunge sino al post-hardcore di *Standing By The Sea*, claustrofobico power-pop pienamente new-wave. Ma non mancano, da una parte, scivoloni beatelsiani e dall'altra cacofonie gratuite. Non poteva che essere altrimenti; solo la noia finisce per risultare il sentimento che suscitano lavori rock lunghi settanta minuti. Nel 1985 escono addirittura due album a nome Husker Du: "New Day Rising" e "Flip Your Wig"; entrambi nelle braccia della ballata post-hardcore che non va oltre certe soglie di potenza e che scava incessantemente in un limbo dove è difficile modellare una forma che rimanga impressa nella memoria, anche se quando vi si riesce si dà un

saggio di maestria e raffinatezza. Per ora comunque spiccano più che altro i retaggi hardcore. Sul primo album si tratta di *New Day Rising*, sperimentale e corale progressione dove regna tanto l'intelligenza che l'inventiva, e di *Plans I Make*, ai limiti dei Motorhead, con urla sfracellanti e riff rocciosi. Sul secondo, ancor più piatto e meno vivace, benché anni luce dalla produzione commerciale, è il caso, non illustre, di *Every Everything*. "Candy Apple Grey", del 1986, si apre con la disperazione spavalda e infernale di *Crystal*, poi continua in una serie di parzialmente riuscite ed ispirate ballate power-pop, senza troppi fronzoli e con una buona dose d'umiltà, anche se c'è una tendenza a sconfinare nel patetico. "Warehouse", del 1987, non sarebbe che una logorroica appendice del precedente, se non fosse per *Ice Cold Ice* e *She Floated Away*, la realizzazione di quel saggio di maestria e raffinatezza di cui dicevamo, inarrivabile risultato di tutta una ricerca esistenziale e sonora che nella sincerità dell'ispirazione trova la sua gloria.

Post-hardcore

I **Suburbs**, esemplari rappresentanti della new-wave più sofisticata e colta, ripartono dall'estetica dei Talking Heads, forti però di una propria ispirazione e consapevolezza che non hanno nulla da invidiare al gruppo madre. Nell'album "In Combo", pubblicato nel 1980, le ultime frenesie hardcore di luoghi quali *DD69* e *Chemistry Set*, vengono rese inoffensive e maciullate da degenerazioni stilistiche di ogni sorta. Per la maggior parte si tratta di composizioni frenetiche, ma non aggressive, con un'originale, cerebrale utilizzo di tutti gli strumenti senza mai cedere la comunicatività e la fantasia per divagazioni ridondanti o fini a se stesse. Parlare di post-hardcore per i Suburbs ha senso in quanto il ventaglio espressivo di questo stile viene ripreso non solo quale ingrediente fra i tanti ma anche, pur in negativo, quale punto di partenza da cui distanziarsi sempre più. Il valore dei Suburbs sta nel rivivere tutta la tradizione della musica popolare in un clima postumo dal quale si può guardare ad essa in modo malizioso, distaccato e servirsene per comunicare quanto essa non avrebbe mai pensato

di comunicare. Ecco quindi *Hobnobbin*, rock n'roll alla Little Richard ma trasportato in un clima fantascientifico e *Tiny People*, con le minugia chitarristiche dei Talking Heads, dei quali sembra però di assistere ad una parodia. Parodia che continua, e che si configura quindi come bifrante, volta com'è sia verso il passato che verso il presente, con *Big Steer Blues* e con *Cows*, tra blues-grass e rock n'roll. Il 1980 è anche l'anno dell'american graffiti in musica; ossia del revival, attraverso la lente new-wave, della musica pop anni Cinquanta. I Suburbs con pezzi del genere si collegano perciò anche al settore di Cramps e Fleshtones ma con al contempo una morbosità e freddezza aggiuntive che consentono loro di gettare le basi anche per quello che sarà il peculiare revival, ad esempio, del Jon Spencer anni Novanta. Quello dei Suburbs è un umorismo androide che, senza compiacersi, non teme il confronto né con le sperimentazioni, come in *Drinking*, dove su un tappeto tra ambient e dance fa il suo lavoro di ricamo una chitarra swingante alla Mark Knopfler, né con la serietà, con la vita vera, come nella futuristica ballata *Eyesight*, capace di tracciare un percorso per tutto il decennio e non solo. "Credit In Heaven" nel 1981 e "Love Is The Law" nel 1984 sono egregi lavori ma che non hanno più nulla a che vedere nemmeno col post-hardcore.

I **Replacements** di Paul Westerberg (classe 1959) furono tra i complessi indie-rock più reputati di tutti gli anni Ottanta. Ma la loro lunga parabola è solo in parte riconducibile all'indie-rock: per la maturità, quasi austera, della sua costituzione va ricondotta senz'altro ai solchi del rock più classico; infine, per l'approdo alle classifiche a quelli del pop. Il loro album d'esordio del 1981, "Sorry Ma, Forgot to Take Out the Trash", è un insuperato capolavoro di rock n'roll revival aggiornato alle tematiche e atmosfere hardcore. Portare gli anni Cinquanta negli Ottanta è come interpretare con il nichilismo di un Derby Crash l'edonismo di un Little Richard. Le 18 composizioni in questione riescono pienamente nell'intento e stabiliscono un prestigioso punto di riferimento per tutti. Questi giovanissimi Replacements, riuscendo nell'impresa più difficile, incarnano lo spirito più terzo del rock e insegnano così a tutti a fare rock. Le ritmiche sono concitate e robuste, le chitarre affilate e

assordanti, le urla costeggiano lo sgolarsi. Se la dinamite di *Don't Ask Why* è il manifesto dell'intera operazione, momenti esemplari in ogni senso si rincorrono l'un l'altro. Il coevo ep "Stink" riesce a bissare la smagliante forma dell'album, che anzi esaspera in brutalità ed impingua in fantasia. Si tratta di otto pezzi concepiti come pugni allo stomaco, tutti virulenza, male parole, caos e che pur malcelano tanto mestiere. Ma bastano i titoli per chiarire gli intenti di *Kids Don't Follow*, *Fuck School*, *Stuck In The Middle*, *God Damn Job*. È esasperatissimo canto hardcore sommato a riff rock n' roll: l'effetto risulta devastante. C'è spazio anche per un maleducato e pesantissimo blues (*White And Lazy*), per una sporca e squadrata ballata (*Go*) e soprattutto per la summa costituita da *Gimme Noise*, un vero e proprio flagello rivolto contro il mondo e contro se stessi. Il secondo album, "Hootenanny", del 1983, registra un passo qualitativo indietro, benché o proprio perché il suono dei Replacements evolve all'insegna del blues, della cacofonia e della ballata d'avanguardia – la cupa atmosfera tutta new-wave di *Willpower* costituisce l'episodio migliore. Ancora una svolta, per certi versi definitiva, si ha con "Let It Be", del 1984: lavoro estremamente curato e consapevole di sé, capace di far rivivere con autorevolezza i principali stili tradizionali della musica popolare: dal country all'hard-rock. Quello che mancano sono i contenuti, in quella che è più che altro una formalistica, e in questo senso riuscitissima, prova di bravura votata per ciò stesso all'eclettismo. "Tim", nel 1985, si limita a proseguire su questa direzione finendo talora per accasciarsi su di un pop oggi datato. Anche "Pleased To Meet Me", del 1987, non esce dal circolo del formalismo, limitandosi ad allargare la lista degli stili e stilemi perseguiti che ora indirizzano anche al piano bar. Con "Don't Tell A Soul" (1989) e "All Shook Down" (1990) si ha il definitivo approdo ad un melenso pop nato e morto nella sua epoca. I Replacements, a forza di classicismo artificio e scuola, sono un tradimento dell'indie-rock, non la sua massima espressione. Viene così gettata una sinistra luce anche su "Sorry Ma" e "Stink", che ad ogni modo devono essere considerati – specie il secondo - capolavori intoccabili.

Negli anni Ottanta Tom Hazelmyer fu, con Steve Albini, Ian

McKaye, Greg Graffin, Gregg Ginn, Jello Biafra e pochi altri, una figura guida sia musicale sia discografica del rock americano indipendente più estremo. Come costoro fondò un gruppo ed un'etichetta seminali: rispettivamente, gli **Halo of Flies** e la "Amphetamine Reptile Records". Anzi, può essere considerato anche l'ultimo nel poter fare ciò, visto che il tutto avvenne nella seconda metà degli anni Ottanta e visto che dopo le cose socialmente ed economicamente cambieranno in modo tale da rendere assai difficoltosa la costituzione di etichette indipendenti. Come i Melvins e i Rapeman, anche gli Halo Of Flies hanno rifondato l'uso di tutti e tre gli strumenti rock: la chitarra di Hazelmyer suona come un Hendrix negli MC5 più estremi; la batteria di John Anglim batte - roboante - in controttempo; il basso di Tim McLaughlin copre impetuosamente i buchi enormi lasciati dagli svarioni degli altri due strumenti sino a reggere lui stesso il filo armonico del tutto. La voce di Hazelmyer, poi, è l'anello mancante tra il canto garage-rock più estremo di Iggy Stooze, il canto hardcore più sconcertante di Steve Albini e l'urlo grunge più radicale di Kurt Cobain. Ne viene fuori qualcosa di inaudito e per quanto sformato, dissonante, aspro e ostico, formalmente impeccabile. Ogni brano degli Halo Of Flies (lungo mediamente 2 minuti e mezzo) è un saggio prezioso e ricco di tanti espedienti, cambiamenti di tempo, toni e sonorità quanti ne hanno le migliori sinfonie progressive da 15 minuti. Gli Husker Du dell'85 rappresentano, in campo post-hardcore, lo speculare opposto degli Halo Of Flies: un post-hardcore è incentrato sul pop, l'altro sulla cacofonia; l'antitesi è tanto più esacerbata vista la città comune dei due gruppi. Tuttavia le cacofonie degli Halo of Flies non sono mai gratuite - come quelle dei più - ma espressione pienamente compiuta, perché riescono a prendere il cuore dell'ascoltatore e a divellerlo dal petto. Senza gli Halo Of Flies, i Pussy Galore e quello che ne è seguito (il Jon Spencer Group in primis) sarebbero forse impossibili. Ultimo omaggio alla loro avanguardia, è poi offerto dagli Halo Of Flies con la scelta di non pubblicare album ma solo singoli ed ep. Dopo tre singoli nel 1986, uno nel 1987 ed un primo ep nel medesimo anno, la serie dei capolavori inizia con il secondo ep del 1987, "Headburn".

Headburn è una sinfonia con chitarra ritmica heavy-metal, voce grunge costantemente urlante e sul fuoco, sezione ritmica a infarcire e propiziare questo rumore dell'inferno cosmico; *Easy Or Hard* fagocita brutalmente un innocuo beach-punk: la gola di Hazelmyer da sola basterebbe a giustificare tutta l'operazione, tanto è totale, sfiatata, viscerale, ma va notato anche un basso capace di erigersi a muro semovente e preponderante sul resto a cui disegna le rotte o i solchi; *Father Paranoia* fagocita anche l'industrial e non pone limiti ad un ep da collocarsi tra i più violenti di sempre. Nel 1988 il singolo "No Time": *No Time* deflagra riassumendo una decade (e una tonnellata) di olocausti sonori esplosi (Black Flag) e implosi (Big Black); la solidità di un suono per il resto perennemente scarnificato, è infine data da un impeto di memoria Dead Boys; *You Get Nothing* squadra con non minore classe il tutto: il suo finale, con ripartenze e innalzamenti di tono, è inaccessibile per la maggioranza delle formazioni rock. Ancora nessun cedimento col singolo del 1989, "Death Of A Fly". Se *Death of a Fly* imbastisce un rituale alla Jon Spencer - è un apocalittico blues-core da guerriglia - che rifinisce di urla grunge ed accordi heavy-metal; *Ain't No Hell* sacrifica sull'altare lo Steve Albini più anoressico (la chitarra e la sezione ritmica pare che contino le vertebre di una carcassa) scaraventato a velocità ultrasonica e sfigurante (e se non fosse la velocità, sarebbero le urla e la chitarra-aguzzino a non lasciar scampo); *Spit It Out* infine razionalizza a colpi hendrixiani il tutto (metal, tribalismi, Steve Albini, le urla più spietate, l'industrial più ultrasonico). Due singoli, nel 1991, chiudono la incompresa ed elitaria attività degli Halo of Flies, espressione di una speculazione sul nichilismo all'insegna di una riflessione che, pur partendo da un reale espressionisticamente deformato di periferia cittadina e solitudine post-adolescenziale, sembra volgersi ai meccanici e impietosi ordinamenti stellari dei cieli.

Le **Babes In Toyland** della cantante e chitarrista Kat Bjelland e della batterista Lori Barbero, furono con le L7 le maggiori eredi delle Frightwig e funsero da cinghia di connessione tra queste ed il movimento riot-grrrl capitanato dalle Hole. Probabilmente il maggior gruppo nella storia del rock composto solo da donne, le Babes In Toyland si caratterizzavano, formalmente, per un

elaborato e catartico grunge sorretto dalle poderose e inarrivabili urla di Bjelland; tematicamente per il trattamento della condizione femminile all'interno della bassa società; con l'analisi di aspetti della vita quali i traumi fisici e morali, il lavoro, le preoccupazioni, la solitudine, il sesso. Temi letti con un occhio sempre ruotante tra l'esistenzialismo e l'antropologia. Il primo album, "Spanking Machine", del 1990, conteneva *Dust Cake Boy* e *Fork Down Throat*, psicodrammi che per il loro valore universale e la loro brutalità paiono ambientati nell'età della pietra. Il secondo, più compatto lavoro, "Fontanelle", del 1992, vantava *Handsome and Gretel*, il maggior brano delle Babes In Toyland e massimo esempio del contrasto tra piano e forte, *Bruise Violet*, sorta di metal al femminile, *Real Eyes*, rituale d'immolazione primigenio e oscuro, *Mother*, corsa a perdifiato. La grandezza delle Babes In Toyland sta nell'essere un'espressione tipica del proprio tempo eppure di risultare sempre attuali, al di là della storia, come solo un grido straziante può esserlo.

16. Indianapolis e l'Indiana

Il Colorado e la Louisiana hanno avuto anche loro delle consistenti scene hardcore che tuttavia non hanno lasciato un segno duraturo; passiamo quindi direttamente all'Indiana che vanta tre formazioni – due hardcore e una post-hardcore – di tutto riguardo.

Hardcore

Gli **Zero Boys** furono il punto di riferimento dell'hardcore dell'Indiana e con l'album "Vicious Circle" riuscirono, nel 1982, a stabilire un significativo punto di riferimento per l'hardcore melodico tutto, presente e avvenire – gli Husker Du, ad esempio, sono una celebre formazione che deve non poco ai ragazzini di Indianapolis. A partire da *Civilation Dying*, manifesto di minorenni che se la prendono con il papa (Giovanni Paolo II), il presidente (Ronald Reagan) e la rock star (John Lennon), gli Zero Boys propongono, con un canto che

richiama le voci bianche della surf music, un vasto assortimento di piccole gag, effervescenti ispirate e disinvolute, che trattano coscienziosamente i temi più scottanti e gravi della realtà storica, sociale ed esistenziale di inizio anni Ottanta.

Gli **Sloppy Seconds** fornirono un ragguardevole esempio di hardcore melodico e – ma più che altro in apparenza – scanzonato e burlone. Emersi a metà anni Ottanta, nel pieno medioevo hardcore, trovarono la propria peculiare strada al dopo-ideologia e dopo-rivoluzione in un atteggiamento introverso e scettico. Compito degli Sloppy Seconds non era costruire qualcosa ma sopravvivere, passare in modo intelligente il tempo, non farsi mangiare dalla noia. In questa chiave, tutt'altro che frivola, va letto “The First Seven Inches ... And Then Some!”, la raccolta, classico del gruppo, uscita nel 1987. Mezz'ora di strumenti ed ingranaggi oliati a puntino che in enciclopediche citazioni da tutta la storia del rock pone in un clima da *après le déluge* sempre sorretto da un afflato melodico che dà senso all'operazione fornendole un'anima. Da una parte si ha il rock come fine a se stesso, in quanto non si inventa nulla di nuovo ma ci si rifà al passato convinti dell'impossibilità di ogni futuro per questa musica; dall'altra si ha il rock come mezzo, come ultimo baluardo alla deriva dei significati e dei valori. È un passatempo, il rock, ma passare il tempo, riuscire in questo, significa sopravvivere. La facilità con cui gli Sloppy Seconds sciorinano *refrain* melliflui, tanto di derivazione Ramones quanto di lontana memoria country, è pari solo a quella sperimentale dei Vandals, di cui del resto riveste la medesima funzione. *So Fucked Up, Lynchtown U.S.A.*, soprattutto *If I Had a Woman* ma anche *Vacation* e *Jerry's Kids* forniscono tutte delle buone ragioni per restare nella memoria – non foss'altro per le argute citazioni da Cramps, Misfits, Beach Boys e Johnny Cash: da chi aveva inventato o reinventato uno stile di musica popolare fruibile perché tradizionale e stimolante perché creativo. Del 1989 è il primo album ufficiale, “Destroyed”, una parodia dei Kiss, che ricicla anche vecchio materiale, a cui aggiunge *I Don't Wanna Be A Homosexual* e *Come Back Traci*. Del 1993 è “Knock Yer Block Off”; del 1998 “More Trouble Than They're Worth”, sempre una spanna al di

sopra della media.

Post-hardcore

Fra le maggiori esperienze contese tra la tradizione rock n'roll e la cultura hardcore va annoverata quella dei **Lazy Cowgirls**. Emersi, come altri grandi complessi, in un periodo delicato e al contempo florido per la musica underground americana quale quello di metà anni Ottanta, furono uno dei trampolini di lancio per la generazione grunge. Prepararono e coltivarono quel terreno indie proprio dei Dinosaur Jr. ma con una forza e pesantezza provenienti da lontano, dalla vecchia musica americana; tanto da risultare al contempo più avanti e più indietro rispetto ai complessi indie veri e propri. La loro non era solamente, come furono altre, una rivisitazione in chiave hardcore del rock n'roll; era soprattutto un'urgenza espressiva che trovava il suo veicolo ideale nel ripercorrere le tappe di Stooges, New York Dolls, Ramones, quando non Rolling Stones, per motivi di sangue, di discendenza cromosomica, ignorando il presente e ciò che in esso poteva succedere. L'impatto fu tanto più devastante quanto meno si razionalizzava, come invece faceva ad esempio Jon Spencer, l'impresa. I Lazy Cowgirls consistevano in quattro musicisti non virtuosi ma che avevano venduto l'anima al rock n'roll più sguaiato ed epidermico: Pat Todd alla voce, Doug Phillips alla chitarra, Allen Clark alla batteria, Keith Telligman al basso. Dopo il primo fragoroso album omonimo d'esordio nel 1985, nel 1987 esce il loro classico, "Tapping the Source"; con *Justine*, *Left, No Name* e *Can't You Do Anything Right?* sembra davvero di voler strappare il cuore più profondo d'America e darlo in pasto a qualche divina belva inferocita. "How It Looks How It Is" nel 1990 conclude alla grande il periodo principale dei Lazy Cowgirls. "Ragged Soul" nel 1995 risulta invece un po' manierato e, senza la sezione ritmica originaria, depotenziato. "Rank Outsider" nel 1999, "Somewhere Down The Line" nel 2000 e "I'm Goin' Out and Get Hurt Tonight" nel 2004, pur se con mestiere e sincerità innegabili nonché singoli episodi da antologia, appaiono nel complesso svigoriti e fine a se stessi.

17. Phoenix e l'Arizona

Circoscritta ma fondamentale la produzione dell'Arizona. Se i Meat Puppets – grandi nell'hardcore come nel post-hardcore – ne sono il punto di riferimento, le diverse avanguardie di J.F.A. e Feederz ne rafforzano il prestigio. Ma iniziamo come al solito dal proto-hardcore.

Proto-hardcore

I **Consumers** in “All My Friends Are Dead” (1978) prendono in giro i Sex Pistols e il punk (con quella che giustamente chiamano *Punk Church* – dimostrando di essere più punk dei punk) a mezzo di devastanti, assordanti rock n' roll dell'ordine di un minuto (*Teen Love Song*, *Ballad to the Son of Sam*, *My Tipe*) suonati rumorosamente, con perizia e sortendo il massimo effetto dai minimi mezzi. Sono proto-hardcore perché sono punk. Se fossero stati californiani sarebbero stati hardcore, tanta la velocità e foga della loro musica. Vengono profusi 11 pezzi in 18 minuti. Tecnica e suono impeccabili con un cantante che ha la voce roca e potente – quintessenza del punk che doppia fino alla parodia.

Hardcore

Curt Kirkwood (classe 1959), leader dei **Meat Puppets**, è una delle personalità imprescindibili della musica rock. Il suo canto e la sua chitarra sono da un lato il punto di snodo tra il noise metafisico di Neil Young e quello alienato dei Sonic Youth prima e dei Nirvana poi; dall'altro ed opposto lato i cardini di un nuovo sottogenere rock definibile come progressive-country. Kirkwood ha infatti compiuto due cose apparentemente inconciliabili. Primo, ha rifondato l'hardcore esasperandolo sino alla soglia del death-metal o del grind-metal – è tra i primi ad usare il “larynx-shredding screaming”, ovvero il corrispondente hardcore del topo-in-gola metal. Secondo, ha sublimato la secolare tradizione country americana – in senso musicale e

ambientale – avvalendosi dell'intermediazione dell'altro grande interprete di questa tradizione – Neil Young – ma prescindendone nell'approdare ad un rock mai sentito prima. Esso consiste in ritmo e tono medi segnati da una chitarra cristallina, solare e piena (il suo mezzo principe è il “finger-picking”) come la voce che l'accompagna. Serve questo per significare quello stato languido, accecante, polveroso degli Stati Uniti del Sud. In tale senso, l'opera di Kirkwood è il vertice di raffinatezza, lirismo, pittoricismo ed immaginazione del cosiddetto filone “southern rock” degli anni '70 che prese l'abbrivio contenutistico da Buffalo Springfield, Byrds e Flying Burrito Brothers, e quello formale dalle sonorità di certi Grateful Dead e Creedence Clearwater Revival sfociando anche in un peculiare hard-rock (ZZ Top, Lynyrd Skynyrd). La partenza – anche tematica - del tutto può dirsi il blues, ma l'arrivo è puro rock – vedasi i tempi scanditi. I Meat Puppets hanno poi decisamente contribuito a quella riscossa del sud, della provincia e della campagna, tipica degli anni Ottanta, di contro al dominio delle due spole e metropoli di Los Angeles e New York. Quando si dice “avanguardia” in campo rock quasi sempre si fanno nomi di formazioni che non sono rock e che paiono fare avanguardia ma solo perché non fanno rock – bensì elettronica, jazz, blues. I Meat Puppets, con pochi altri, sono invece a tutti gli effetti un esempio d'avanguardia rock. Già nel fondamentale ep d'esordio del 1981, “In a Car”, - 5 pezzi, 5 minuti – i Meat Puppets percorrono entrambe le loro strade caratteristiche. Il primo omonimo album, del 1982, rifonda poi da solo l'intero hardcore, ponendosi non come post-hardcore ma come un'evoluzione per intensificazione dell'hardcore vero e proprio. Siamo di fronte a un insuperato diario di sogni infranti, ricordi, urla impressionanti, sistematiche e coinvolgentissime nel loro stato adolescenziale. È un'ode ad un'esistenza maledetta ed un pianto su questa maledizione. L'impeto della batteria, la sgradevolezza della chitarra, il canto quasi death-metal ne sono le coordinate e rendono impossibile parlare di canzoni. Si tratta di eccessi d'inintelligibilità, di ballate melodiche e violentate, di strumentali come tuffi al cuore e di dissonanze con ogni sorta di rabbia animalesca ed infantile al contempo. A ventidue anni

Curt Kirkwood si merita già di stare tra i chitarristi e cantanti più importanti e rivoluzionari di sempre. Il suo chitarrismo è una sevizia continua, è amorfo, come il canto che consiste in latrati a squarciagola. Quando si accenna ad un riff – o ad una melodia o a frasi cantante e pronunciate comprensibilmente - da quanto questi vengono martoriati e sconnessi ne risulta una lacerazione forse più radicale dell'irrefrenabile caos dei brani da 30 secondi. L'hardcore dei Meat Puppets è musica per il cosmo e le sue conflagrazioni, che si cercano di riprodurre nella brutalità sonora, in una comunanza di cecità, ignoranza, anti-estetismo, sgradevolezza, disumanità, capace di accomunare e giustificare l'uomo e l'universo, la vita e la materia inerte, tramite una verità che significa indistinzione o sterilità. Nel 1983, con il secondo album, intitolato semplicemente "II", i Meat Puppets passano al post-hardcore. L'opera, meno sperimentale della prima e non formalistica come le seguenti progressive-country, proprio perciò risulta la loro più efficace. Contiene tre delle più grandi canzoni rock di sempre – come paleserà Cobain nell' "MTV Unplugged In New York": *Plateau*, una deliziosa ninnananna orchestrata tra l'aspro dell'esistenza ed il surreale dell'onirismo; *Oh, Me*, un salmo che con una discretissima sezione ritmica ed una preziosissima chitarra trafigge il country a mezzo della travagliata e suicida adolescenza di inizio anni Ottanta – e rivoluziona il modo di tale rappresentazione negativa: non dark, non metal ma country: faranno tanto solo i Violent Femmes della coeva *To the Kill*; *Lake of Fire* il capolavoro maggiore, dove il piano degli strumenti trova il contrasto più struggente con la violenza di una voce disperata: così la melodia con la distorsione, l'essere compassato con l'abbandono. Dai Dinosaur Jr. ai My Bloody Valentine i maggiori complessi indie-rock ripartiranno da qui. Con "Up on the Sun", nel 1985, giunge alla perfezione formale il progressive-country o power-country dei Meat Puppets – a scapito ovviamente dell'hardcore, definitivamente eclissatosi. Le sue coordinate sono il surrealismo, l'impressionismo, l'impeccabilità esecutiva – sino alla prevalenza dello strumentale sul cantato. Tanto che, come per l'opera d'esordio, seppur per diversi ed opposti motivi, pare improprio parlare di canzoni. Quello che si può dire circa questi

delicati, impressionistici acquarelli caratterizzati da inusitati e squillanti tintinnii di chitarra da una parte e da una voce tra l'apatico e il trascendentale dall'altra, capaci di assurgere a melodie da madrigale e di allungarsi in equoree divagazioni fischiettate, con tappeti strumentali che rasentano l'ipnotico e la ninnananna è che il loro valore sta nell'opposto di quello – più eclatante – dei brani dell'album precedente. È costruito sul monacorde, non sulle opposizioni. Sulle sfumature, non sulle contraddizioni. Alla melodia casomai si giunge, non vi si parte mai. È come un chiodo fisso con una capocchia multicolore nei particolari ed accecante nel complessivo. Ogni spicchio è preziosissimo; ma tutto passa nell'indifferenza se non si spezzetta e spezzetta pazientemente. Trovata la loro dimensione i Meat Puppets continuano, variando sullo stesso tema e sulle stesse modalità, con un album, "Mirage" (1987), che riesce a vivere di luce propria, tutto traboccante com'è di sincerità nel comunicare l'ineffabilità di sentimenti, paesaggi e rapporti umani. "Huevos", dello stesso anno, cambia in parte le carte in tavola, aumentando i volumi, passando dall'introspezione all'estroversione, tanto da potersi dire quasi pieno rock americano medio: la voce passa dal cristallino al roco, le chitarre smanettano veloci, incisive e distorte, anche se senza mai investire di petto il riff hard-rock. "Monsters", nel 1989, si apre con un piglio heavy-metal. È il proseguo del discorso avviato con "Huevos" ma non toglie l'effetto di una Pollyanna che si mette i panni della punkette. L'avvicinamento a quel grunge che in buona parte hanno ispirato, rientra a pieno diritto nella sperimentaltà dei Meat Puppets. Ancora una volta al di sopra della media è il settimo album, "Forbidden Placet", del 1991. Esso è, del tutto a suo modo, tra grunge e indie; come il successivo "Too High To Die", del 1994 – fin troppo ricco per non far dubitare della sua sincerità. Stesso dicasi di "No Joke", nel 1995. Solo "Golden Lies", del 2000, viene meno al sempre altissimo livello proprio dei Meat Puppets.

I **J.F.A.** (Jodie Foster's Army), con l'album "Valley of the Yakes" (1983), danno la quintessenza formale dell'hardcore; pezzi veloci, di sotto al minuto, canto disgustato, strascicato e contenuti politicizzati come il punk. Gruppo assai importante ma

solo quantitativamente; non offre momenti memorabili o significativi. Del resto voleva essere l'operazione dei J.F.A. tutta programmatica e intransigente. L'hardcore esistette per formazioni come questa – anche se poi furono altri (e spesso post-hardcore) a saper raccoglierne l'eredità e finalizzarne mezzi che allo stato presente possono dirsi completamente chiusi in se stessi. I J.F.A. sono violenti più nel canto che nella musica – veloce sì da preludere dai D.R.I. al grind-metal ma priva di potenza; è anche questa del resto una delle caratteristiche dell'hardcore. Formazione di giovanissimi, minorenni, i J.F.A. portarono alla ribalta la società delle comitive di adolescenti che passavano il pomeriggio in periferia con il loro sport preferito, lo skateboard (a cui è dedicato più di un pezzo). Uno dei tanti modi per socializzare e riunirsi per combattere la solitudine delle grandi metropoli. Invece dell'accoppiata auto sportive e moto del rock n'roll o del rap, abbiamo quella – che dice tutto, dall'età alla disponibilità economica all'introspezione dei personaggi – dell'hardcore con lo skateboard.

Concludiamo la nostra analisi con i **Feederz**, eccezionale formazione a metà strada fra hardcore e post-hardcore. Frank Discussion – voce duttile e catartica, chitarra squillante – formò la sua band addirittura nel 1977: l'album d'esordio, "Ever Feel Like Killing Your Boss", risale però al 1983 e, registrato in parte in Arizona, fu pubblicato nella disinibita San Francisco dove Frank aveva dovuto trasferirsi per beghe legate alla sua attività di sovversivismo politico. L'album non è inferiore a "Fresh Fruit For Rotting Vegetables", da cui riparte ma senza pagare nessun scotto di derivazione: offre il prototipo dell'hardcore californiano da college (*Have You Never Been Yellow*), variando con maturità e trasporto sul tema (1984); dice cose terribili in modo angelico e viceversa (*Stayfree*; in *Gut Rage* una soprano canta: "vandalism in beautiful as a rock in a cop face" - nascono qui le idee per importanti fenomeni sperimentali degli anni Novanta come Drain e Vampire Rodents); fa propaganda anticapitalista e filantropica nel modo più radicale e crudo (*Love In the Ruins*: "No more cops, no more work, no more bosses, no more money / no more politics, no more sacrifices, no more wasted time / no more mommies, no

more religions, no more boredom / no more orders, no more bad jokes no more of this shit). *Jesus* e *Games* sono poi i capolavori assoluti: l'anticlericalismo del primo ("Jesus entering from the rear / fucking you in the ass / just another faggot / in just another mass") è trasmesso con un tono epico western, una chitarra da boogie e un canto che recita e conflagra; il secondo è un attacco a testa bassa "against God and Country" che per le ritmiche parossistiche e la declamazione con strascichi corali rasenta il sublime nel rock. L'esempio dei Feederz, ovvero di Frank Discussion, è insomma da porre ai vertici formali e contenutistici di tutta la civiltà hardcore.

18. Portland e l'Oregon

Se la California tra la fine degli anni Settanta e l'inizio degli Ottanta contava centinaia di gruppi, diciamo pure professionisti, hardcore; se il loro numero, secondo l'ordine che abbiamo seguito per l'analisi dei vari Stati, decresceva sensibilmente nel Texas sino ad arrivare ad una trentina di gruppi nel Minnesota; con l'Oregon e gli Stati che seguiranno giungiamo a dieci, venti formazioni ed anche meno per settore geografico. I tre casi di cui ci occupiamo in rappresentanza dell'Oregon sono comunque di notevole importanza: i Poison Idea per la formalizzazione dell'hardcore più estremo; i Napalm Beach e soprattutto gli Wipers – che ne sono ai vertici – per quella del post-hardcore.

Hardcore

I **Poison Idea** del feroce cantante Jerry A. e del chitarrista Tom Roberts, ridotto a suonare seduto a causa della sua obesità, furono un importante complesso sia hardcore che, soprattutto, post-hardcore. Per quanto riguarda il primo consegnarono nel 1983, con l'album "Pick Your King", 13 pezzi in un quarto d'ora, un vertice di oltranzismo capace di andare oltre anche da quanto fatto dai maestri Minor Threat. Le tematiche, espresse tra l'altro in modi assai lucidi, sono quelle ormai tradizionali del genere e sintetizzate di *It's An Action*: "You can't change the world / But you can change yourself". L'ideale del

filantropismo, a causa degli scacchi che subisce per le aberrazioni storiche, viene riaffermato a mezzo di una musica brutale ed esasperata che, apparentemente, potrebbe significare il contrario ossia disumanità e nichilismo quando invece usa solo questi come mezzi per criticare la vera disumanità e il vero nichilismo che stanno purtroppo alla base del presente ordine sociale. Nel 1986 “Kings of Punk” aggravava ulteriormente un suono che, se per la velocità è ancora hardcore, quello di scuola D.R.I., per la pesantezza si avvicina molto al metal, come conferma la complessità e lunghezza delle composizioni, che incorporano vere code speed-metal. Considerando che questa è musica che rifugge ogni bellezza o gradevolezza o redenzione, per prime quelle della forma canzone, dobbiamo dire che siamo ad alti livelli qualitativi, capaci di esprimere esperienze esistenziali o fenomeni naturali totalizzanti. L’anno seguente, “War All The Time”, senza abbracciare ancora del tutto il metal, rimane un’esplosione di spietatezza con pochi rivali. Ogni suo episodio è un flagello, un continuo sviscerare, vomitare sempre sull’orlo dell’autodistruzione a causa dell’impotenza e inesprimibilità che ci affliggono eppure saldamente attaccato all’affermazione degli istinti vitali. Non un cenno di ipocrisia, di affievolimento nell’ispirazione; è come essere di fronte ad una forza della natura inestinguibile che porta dentro di sé tutto il peso e la violenza delle età umane. Formalmente significativo il tributo ai Motorhead, che si unisce a quello, espresso in altra occasione, a Darby Crash. “Feel The Darkness” nel 1990, sempre ignorando la forma canzone, facendo dell’efferatezza e sgradevolezza i soli valori e accostandosi ulteriormente al metal, registra una ricerca d’ordine e chiarezza, risultando quindi relativamente più ripulito e posato rispetto ai conati mostruosi dei lavori precedenti. Dopo un decennio di indefessa ed esemplare attività i Poison Idea danno l’addio alle scene con due album assai sopra alla media ma oramai un po’ manieristici e pretestuosi, anche se non avari di inventiva e colpi di classe: “Blank Blackout Vacant” nel 1992 e “We Must Burn” dell’anno seguente.

Post-hardcore

Gli **Wipers** furono la manifestazione della decadente, frustrata e delicata personalità di Greg Sage, che partì con questo nome nel 1978. Né punk (era americano), né hardcore (troppo cantautore), né cantautore (troppo hardcore), né noise (troppo incentrato sulla forma-canzone), né pop (troppo noise), né rockabilly (troppo dark), né dark (troppo rockabilly), Sage fu lo straordinario caso di un ritorno alle origini del rock (al garage rock dei Them) in un momento in cui tutti si davano alle stravaganze, e fu capace di anticipare (con la risaputa storia del vecchio che è rivoluzionario) le movenze più raffinate e mestamente sentimentali del rock avvenire. Controcorrente rispetto al presente (per lui era naturale riviverlo col passato: rock n' roll) e controcorrente rispetto al passato (per lui era naturale riviverlo col presente: new-wave), Sage non è altro che un classico, come si merita di essere considerato. Suo infatti è il filone esistenziale e incentrato sulla riflessione adolescenziale poi chiamato indie-rock (voce gracile e urlatrice, desolazione resa al contempo più lieve e più tragica dalla giovinezza, melodie che sono un tuffo al cuore e distorsioni che graffiano l'animo, solipsismo e nessuna ribellione sociale). Una menzione a parte merita l'importanza avuta da Sage su due ambiti tecnici: 1) la sua chitarra sarà quella di tutti gli esempi anche latamente indie avvenire (ossia noise senza eccedere e quindi lancinante per il contrasto tra melodia e riff di contro a distorsioni e distruzioni varie); 2) la sua voce, o almeno il suo tono di voce o impostazione (particolare fonte di ispirazione per il Cobain meno isterico), sarà (assieme alla voce di Curt Kirckwood e poche altre) anch'essa seguita dalle future generazioni indie, che vi troveranno tutta l'adolescenzialità, la discrezione, la commozione e la desolazione, tra hardcore (violenza), cantautorato (delicatezza/calore), new wave e dark (impassibilità/freddezza). Comprendendo nell'indie buona parte del grunge, si capisce quanto siano stati fondamentali per Mudhoney e Nirvana, gli Wipers. Dal concetto-base Wipers si dirameranno poi le due strade fondamentali dell'indie-rock: l'astrattismo sperimentale (My Bloody Valentine) e

l'esistenzialismo melodico (Lemonhead). Tra i due estremi il grunge, i Pixies e tante altre cose. Sul primo album, “Is This Real?”, del 1980, sveltano *Return of the Rat*, un garage-rock d'assalto tinto di nero (e una delle cover preferite dai primi Nirvana, che così ne testimoniano tutta la determinante importanza per il movimento grunge), e *Is This Real?*, un power-pop ad altissima tensione esistenziale e catartica. Sul secondo, “Youth of America”, del 1981, costituito da sei composizioni per trenta minuti, si registrano: *No Fair*, un crescendo melodrammatico e sincopato che fonda, ad esempio, il suono d'oggiogiorno degli Eels; *Youth of America*, un lunghissimo crescendo di gran classe che ricorda la new wave newyorkese dei Television ma con maggior drammaticità e psichedelia di questa; *When It's Over*, una strumentale, toccante epopea di epica new wave inglese (Bauhaus), dove Sage raggiunge l'apice del suo chitarrismo nella compenetrazione tra riff strappacuore e distorsioni sofferenti. “Over The Edge”, nel 1983, è il lavoro più compiuto degli Wipers: con *So Young*, innico cantautorato-noise di elevata sensibilità - che è la cosa che riesce meglio a Sage; *What Is*, power-pop tragico; *No One Wants an Alien*, un'elegia sempre in bilico tra forma e distorsione e sempre toccante.

Di qualità lo scandito e roboante rhythm and blues dei **Napalm Beach** su “Fire Air & Water” del 1990, dove si riaggiorna con cognizione di causa la lontana nel tempo e nello spazio ma basilare lezione dei Dicks. È una cornucopia di garage-rock tirati, ridotti ai minimi termini ma non privi di complessità nelle strutture e di compiacenze nell'esecuzione. Sorregge il tutto, che tematicamente consiste in una distaccata riflessione sull'esistenza forse più da tradizione country che hardcore, la voce roca e maschia, tra Gary Floyd e Ozzy Osbourne, del carismatico Chris Newman, il quale vanta anche una chitarra navigata ed espressiva. Questa musica, più da mezza età che da adolescenza, trova non casualmente la sua migliore realizzazione in ballate amare come *Holy Ground*.

19. Nashville e il Tennessee

Saltando, tra gli Stati che hanno avuto una scena hardcore quantificabile in una decina di gruppi, Georgia, Missouri e Virginia, ci occupiamo per il Tennessee del proto-hardcore degli Scruffs.

Gli **Scruffs** di Stephen Burns offrirono nel 1977 con “Wanna Meet the Scruffs?” un esempio di possente rock n’ roll, con tanto di piano, tra Who e New York Dolls. Spiccano chitarre progressive; un suono chiaro e potente con inserzioni country e blues tipico degli anni Settanta e che è la quintessenza del rock; canzoni d’amore cantate con tono da country maledetto come da mersey-beat revival sfrontato e teppistico (vedi *I’ve Got a Way*). Più vicini ai coetanei Pavlov’s Dog che ai Sex Pistols (vedi *My Mind*), il credo degli Scruffs è “I want fun, I love fun”. La loro formula era quella che Tex Davis passò a Gene Vincent, Everly Brothers, e Carl Perkins: “Be-bop-a- lula” (vedi *Break The Ice*). Se un edonismo ingenuo e fine a se stesso, per cui gli unici problemi al mondo sono la fidanzata e il divertimento, può fare accostare gli Scruffs ai Ramones, tuttavia da questi si differenziano nei temi come nelle forme: infatti mentre i Ramones si qualificarono per fare i bambini in un mondo degradato e di spazzatura, gli Scruffs vivono in un mondo che, anche se di plastica, è quello del rock n’roll anni Cinquanta. I Ramones speculano sulla spazzatura, gli Scruffs su un romanticismo americano fatto di buoni e miopi sentimenti. Un’indiscutibile tecnica allontana ulteriormente gli Scruffs dall’hardcore: per loro la musica era divertimento e spasso, non riflessione e messaggio (vedi i coinvolgenti riff di chitarra di *Frozen Girls*). Gli Scruffs ce l’hanno con chi non è spensierato e non si accontenta della vita (*You’re No Fun*): sono all’opposto di quello speculare sulla depressione come mezzo di conoscenza caratteristico dell’hardcore e della new-wave.

20. North Carolina

Diversificata e rilevante la pur esigua scena del North Carolina. Si va dall’oltranzismo hardcore (Corrosion Of Conformity) al

post-hardcore nelle sue varianti intellettualistica (Bitch Magnet), indie-emozionale (Superchunk) e metal-cacofonica (Antiseen).

Hardcore

Prima di avviare un'importante carriera nel post-hardcore, i **Corrosion Of Conformity** del chitarrista Woody Weatherman, con Reed Mullin alla batteria e Mike Dean al basso e al canto, pubblicarono nel 1983 "Eye For An Eye", punto fermo dell'hardcore più estremo. È uno sproloquio di ritmiche, riff mozzi, vocalizzi strozzati. È un manifesto dell'estetica del brutto o del basso tipica della new-wave nonché di quell'etica, altrettanto new-wave, del bieco e del nichilismo; etica intesa come descrizione di una realtà turpe e disumana che, col descriverla, si contesta e che non si può far a meno di descrivere, e quindi in parte condividere, pena l'ingenuità o l'ipocrisia – quell'ingenuità ed ipocrisia che, dilaganti e dominanti, promuovono perversamente il nichilismo. Con l'album del 1985, "Animosity", i Corrosion Of Conformity passano ad un post-hardcore consistente in un thrash-metal convulso, scheletrico e pieno d'astio. Nell'epoca dei Megadeth, i Corrosion Of Conformity sono all'avanguardia, non avendo nulla da invidiare, per sincerità ed inventiva, ai primi. L'agile passaggio dei Corrosion Of Conformity dall'hardcore al thrash-metal, è un'altra prova della contiguità fra i due stilemi. Dopo uno iato di sei anni, nel 1991 viene prodotto il superbo "Blind", col cantante Karl Agell. Sorpassato anche il thrash-metal, ci si pone entro il nuovo mondo grunge ma con la pesantezza e sinfonicità dei Metallica – l'opera è per più versi (fra cui il tono di voce di Agell, fotocopia di quello di Hetfield) assai prossima all'omonima e coeva uscita dei Metallica: anzi, anticipa le indigestioni di "Load" e "Reload". Seguiranno altre pubblicazioni negli anni Novanta.

Post-hardcore

Lo studente Sooyoung Park fondò i **Bitch Magnet** nel 1986, diventandone il cantante e il bassista. Col tempo, il gruppo

stenderà un mirabile ponte tra Big Black, Squirrel Bait e Slint. Più ariosi ed epici dei primi, meno catartici dei secondi, più grezzi dei terzi i Bitch Magnet tratteggiarono con il loro primo album, "Umber", del 1989, un vasto panorama meditabondo tra il distacco e la commozione, che è quanto di più qualificante lo spirito post-hardcore, lo spirito di chi è in una situazione postuma, di chi è all'indomani della caduta di ogni ideale e di ogni efficacia operativa. Rivoluzioni non sono possibili di nessun genere; si tratta, nostro malgrado, di vivere al minimo, in atmosfere ovattate e ipersensibili, apprezzando le più piccole cose e creandosi complessi anche solo per il respirare. Gracilità e introversione costituiscono quel trasognare che risulta essere l'unica ed ultima possibilità di vita. Sul secondo album, "Ben Hur", del 1990, con David Grubbs alla chitarra, la proposta prevalentemente strumentale dei Bitch Magnet raggiunge la forma della sua compiutezza. La complessità atonale e accidiosa delle tessiture strumentali è impedita dai pianti rotti costituiti dal deflagrare inintelligibile di tutti gli strumenti o da una voce che si immola bisbigliando. Siamo tra il noise ed il minimalismo. Parlare di canzoni è improprio; bisogna pensare ad episodi con sortite e soluzioni talora uniche ed eccezionali disposte comunque in arcate già presenti negli Slint, dei quali qui sembra di assistere ad una versione più acerba e metallica, un po' come accade, non a caso, coi Bastro. Vagliando i luoghi ritmicamente più interessanti – perché la batteria è quello che più distingue i Bitch Magnet dai Big Black, che non ne fanno uso, e dagli Slint, che la usano in sordina, e li avvicina agli Squirrel Bait -, ci imbattiamo nei funambolismi di *Gator*, nel metal cosmico di *Valmead*, nel crescendo di *Spite Y Malice*, per i quali, come già per gli Slint, potremmo parlare di musica ambient, ma questa volta con l'aggiunta della qualifica di heavy.

I **Superchunk** di Mac McCaughan sono la band indie-rock per antonomasia, quella in cui la componente fragile, adolescenziale, sgomenta, moderatamente cacofonica di questa musica che sposa il noise dei Sonic Youth con un moto ipercinetico hardcore ed un canto melodico, raggiunge la sua massima compiutezza. E "No Pocky For Kitty" (1991) è il lavoro di riferimento dei Superchunk. La prima parte dell'album

è da antologia: i riff a cataratta e la velocità ultrasonica di *Skip Steps 1 & 3*; quell'adagio sempre pronto ad infiammarsi che è *Seed Toss*; le sincopi irrefrenabili di *Cast Iron*; la nenia noise di *Tower*, che culla di commozione nel ritornello centrale; la sublime nevrastenia di *Push Me Under*, con giro di riff svenevole, poderoso lavoro alla batteria e fibrillazione costantemente in aumento; l'ipnosi melodrammatica di *Sprung a Leak*, con un gran crescendo. Poi l'incantesimo si spezza e gli altri sei brani dell'album appaiono tanto pretestuosi da gettare una cattiva luce di superficialità anche sui sei capolavori che li hanno preceduti e che comunque non meritano di esser messi in discussione. Eleganza, rock strumentale, immediatezza, minimi mezzi per un massimo effetto, ascesi, sono queste le componenti dei Superchunk che partendo da Dinosaur Jr. e Lemonheads sono giunti a formalizzare quel power-pop noise che è l'indie-rock.

“Southern Hostility” degli **Antiseen**, pubblicato nel 1991, è un lavoro estremo tra thrash e trash, ai limiti della intelligibilità. E non è metal proprio per quest'ultima voluta deficienza, resa attraverso una sezione ritmica handicappata e chitarre monche di riff, con lo scopo di comunicare un senso di frustrazione universale, all'interno di un cosmo ritodotto a rottame. I referenti principali possono dirsi GG Allin, del resto in rapporti con la band, e Motorhead. Brani con titoli da flagellanti come *Self Destruction* e *The Last Days On Earth* portebbero a ritenere l'operazione semplicemente frutto di forme maniaco-depressive o sado-masochiste. La componente, che non può negarsi a causa delle programmatiche compiacenze che vengono ostentate, viene tuttavia stemperata dall'emergere, di quando in quando, di linee melodiche che vogliono come portare ordine e creare delle forme all'interno del magma. *Death Train Comin'*, *Evil Rock'n'roll* e *Watch the Bastard Fry*, risultano anche per questo i momenti migliori di un'opera comunque complessivamente ispirata e sinceramente voluta.

21. Kentucky

Il Kentucky può vantare una delle scuole post-hardcore più

prestigiose in assoluto grazie agli Squirrel Bait, da cui sono derivati gli Slint e i Bastro. In appendice trattiamo anche il caso degli Endpoint.

Gli **Squirrel Bait** vanno considerati un punto fermo del post-hardcore e del rock, nonché della musica popolare, interpretando così bene un contesto e un tempo del popolo americano. Lo sgolarsi impotente e impube di Peter Searcy, quintessenza dello sgomento adolescenziale, le chitarre distorte robuste agli fantasiose di David Grubbs e Brian McMahan, la sezione ritmica roboante e irrefrenabile di Clark Johnson al basso e – soprattutto - Ben Daughtrey alla batteria, consentirono a cinque giovanissimi ragazzi di esprimere come forse nessun altro tutta la gradazione di sentimenti e fremiti, gli scenari, i pensieri, le difficoltà di quella che può considerarsi la generazione post-hardcore, la generazione di chi dovette ripartire dal vuoto lasciato da una rivoluzione come quella hardcore la quale aprì sì una volta per tutte i confini musicali e sociali del rock ma che di necessità, dopo il suo venir meno, dovette lasciare a se stessi coloro i quali ebbero da gestire quest'apertura in rischio sempre di valere come un nulla o un deserto. È, allora, quello degli Squirrel Bait, tutto sommato un romanticismo, per quanto frustrato, disincantato, fatalista, amaro, convulso. Le melodie, attraverso le quali tale sentimento neo-romantico viene veicolato, emergono in modo inverosimilmente cartartico dal frastuono fasciante di un suono che perciò può trovare il suo debito referente solo negli Husker Du, la cui ricetta viene comunque assai complicata ed enfaticizzata. Sul primo omonimo mini-album del 1985, che in pieno medioevo hardcore dà una voce alla solitaria gioventù della vastissima provincia e campagna americana, gli Squirrel Bait dispiegano già tutto il loro potenziale, che tuttavia riescono a rendere efficace appieno solo in *Hammering So Hard*, flagellazione brada condotta sulle ali dell'epico e del melodioso, senza risparmio di mezzi e con effetto di oscura, tragica catarsi collettiva. Al 1986 risalgono invece le registrazioni di "Skag Heaven", il capolavoro degli Squirrel Bait in grado di fare epoca e di porsi tra i vertici della musica popolare. Dieci brani per 25 minuti: ostici, tra la grazia e l'abominio, assordanti piagnistei che paiono, con estreme

capacità tecnico-espressive, partire dalle sofferenze più private per sobbarcarsi il dolore universale. Le scudisciate di *King Dynamite*, con giri e rigiri ritmici resi possibili dal gran lavoro di Daughtrey e dal canto, in contrasto con l'assalto sonoro, sfiatato e patetico di Searcy; il sinfonismo impietoso e rimbombante di *Choose Your Poison*, redento al solito da un filo di commovente grazia melodiosa; la confessione a cuore aperto o divelto di *Short Straw Wirs*, il massimo brano degli Squirrel Bait, con un ritornello che è un pianto strozzato; il pianto, invece a dirotto, liberato e liberante, di *Too Close To The Fire* dimostrano che un rock come quello di "Skag Heaven" non si era mai sentito prima – e non si sentirà dopo –, in virtù di un insuperabile bilanciamento di efficacia espressiva e pesantezza sonora, di frastuono e melodia, di velocità, metallo, tenebra e, alla fine ma fin dall'inizio, umanità. Il meccanismo è così perfetto, la sincerità così vera, da poter incorporare una cover - *Tape From California* – che non risulta nemmeno tale, tanto si compenetra nelle maglie di questa catena elaborata ma comunicante con tutti come davvero poche altre.

Il chitarrista degli Squirrel Bait, Brian McMahan, appena sciolti gli Squirrel Bait, formò subito gli **Slint**, con David Pajo alla seconda chitarra, Ethan Buckler al basso e Britt Walford alla batteria. Storicamente gli Slint possono ritenersi il gruppo più importante e decisivo dell'ultima stagione del rock, come i Velvet Underground e i Creedence Clearwater Revival lo erano stati della prima. Con gli Slint finisce il rock perché finisce il senso d'essere della canzone rock, in quanto di questa vengono sconvolti schemi, forme e significati in modo tale da non consentire ulteriori margini di cambiamento o anche solo di speculazione su questi radicali cambiamenti, che possano consentire di parlare di un profiqquo periodo post-Slint. La canzone rock, ché di rock bisogna continuare a parlare perché si fa un fedele uso dei suoi strumenti canonici e non si accolgono neanche espedienti da altri generi musicali, vede saltare i propri schemi: non c'è più la dialettica ritornello-strofa ma un terreno aperto e tuttavia calcolatissimo così da escludere ogni improvvisazione di memoria psichedelica; le proprie forme: gli strumenti non sono più intenti a suonare e quindi a comunicare

ma ad eseguire in modo atonale spartiti lasciando appena un filo di trasognamento sulla loro reificazione; i propri contenuti: non ci sono più, propriamente, contenuti ma si recitano soltanto descrizioni, meccanicamente, con la stessa solerzia, indifferenza e sofferenza tutta interiorizzata del respiro. Gli Slint in tutto ciò dettero una veste formale nuova e di alto rilievo a quanto era già implicito nel post-hardcore: la sopravvivenza vegetale dopo la caduta di ogni valore. Anche per questo, sebbene il loro suono abbia poco da spartirvi, debbono a pieno titolo essere ricondotti al post-hardcore, esserne considerati anzi la sua espressione più radicale. Inoltre mentre la maggior parte delle avanguardie – dai Velvet Underground ai Melvins – sono decostruzionistiche e cacofoniche, gli Slint sono il modello di un'avanguardia costruttiva e quindi classica (a prescindere dal fatto che questo classicismo sortisca assiologicamente i medesimi effetti del decostruttivismo). Qui va ricercata non poca parte della loro grandezza. Il primo album, "Tweez", registrato nel 1987, consiste in nove tracce che hanno una lunghezza complessiva di mezz'ora. Ognuna di esse porta il nome di un genitore di uno dei quattro membri del gruppo, più quello del cane del batterista. Ciò non è fine a se stesso, ed è interessante dirlo: significa – è una delle possibili letture - che la cosa per noi più importante di tutte, il concetto di genitore e quindi di vita, si riduce a nome, a parola; un nome può essere indifferentemente attribuito ad una persona o ad un animale; su questa indifferenza oggettiva costruiamo poi tutta la nostra soggettività. Ma anche le cose più importanti, e alla fine noi stessi, sono solo dei nomi, sono solo segni tracciati sulla sabbia. Da qui l'astrattismo ed il carattere prevalentemente strumentale della musica degli Slint: McMahan urla, piange o abbandona mezze parole qua e là; i suoni simboleggiano le onde del mare che scancella con più o meno – ma sempre causali e involontarie - compassione e indulgenza, i segni nella sabbia. Ciò significa la morte per i segni ma è solo un atto come un altro per il mare, che per primo non può farci niente. Si può dividere "Tweez" in momenti granitici e in momenti liquidi. Costituiscono i primi – ovvero gli episodi più vicini alla produzione di Steve Albini - i ritmi quasi disco e i riff martellanti e fascianti di *Warren*; le torture di *Charlotte*;

l'incedere frastagliato, cacofonico e lievemente catartico, nelle sue urla, di *Carol*; la depressione impietosa e cinica di *Ron*. I momenti liquidi, quelli più Slint, vanno da *Nan Ding*, con le chitarre che zampillano e zampettano, alla carrellata di suoni fine a se stessi di *Kent*, alle compitazioni che giungono in modo distaccato a strizzare l'occhio alla tradizione jazz e country di *Pat*, sino all'eleganza minimalistica di *Darlene*, il punto chiave per l'evoluzione del suono degli Slint. All'epoca forse solo Minutemen, Melvins e Rapeman potevano vantare una proposta, per grado speculativo, pari a quella degli Slint. "Spiderland", registrato nel 1990, porta alle estreme conseguenze i momenti, che abbiamo detto liquidi, di "Tweez". Le tracce prendono la forma di suite: ne abbiamo sei per quaranta minuti. *Breadcrumb Trail* è il grande proemio, sorta di angelica forma che sempre più viene concretizzandosi sino allo scioglimento nel pianto. Fin da subito si vede che l'eccezionalità degli Slint sta nell'essere sinfonici attraverso il minimalismo. *Nosferatu Man* cambia atmosfere: è una congestione che con malizia affettata giunge sinanco ad urlare. *Don*, *Aman* diventa scopertamente cerebrale, snervante nella sua monotonia meditabonda, fetale, parossisticamente introversa, in punta di piedi: il crescendo degli accordi di chitarra – su cui si risolve e che costituisce uno dei vertici chitarristici del rock tutto – pare insensibile per troppa sensibilità repressa o violata. V'è già implicito quello che sarà detto lo slow-core. *Washer*, sempre affranto, fragilissimo, è la dilatazione, che ha del mostruoso (e qui sta il suo impareggiabile valore), di una melodia bisbigliata e dorata altrimenti umanissima e sublime. L'ambient di *For Dinner*, senza pietà per l'ascoltatore che tenterebbe di ascoltare, giunge a suonare il silenzio, a masticare il vuoto, a disegnare nell'aria. È l'hardcore che si risolve in mutismo, quel mutismo così prossimo all'urlo perché entrambi non sono parola. Chiude questo capolavoro del rock che pare non avere radici o referenti, che pare nato dal nulla *Good Morning Captain*: il brano, come scrisse Piero Scaruffi, "funge un po' da riassunto di tutte" le "tecniche d'alta classe" degli Slint, "dall'alternarsi di toni alle frasi annoiate di chitarra, dai tempi trasandati della batteria alla recitazione thriller"; sempre, aggiungiamo noi, all'insegna di uno spirito

fradicio di adolescenza, di dimesione pomeridiana, di sole in penombra. La critica ha usato l'espressione "post-rock" per etichettare la proposta degli Slint e di molti altri gruppi di ieri e di oggi orbitanti loro intorno. Se da una parte in questa definizione c'è qualcosa di vero, essa implica infatti che dopo gli Slint (ma, idealmente, dopo il post-hardcore) non sia più possibile fare rock, dall'altra v'è del fuorviante, perché questa definizione finisce per non considerare gli Slint pienamente rock: cosa sbagliatissima quant'altre mai, dato che gli Slint sono proprio tra quei pochi che possono venire annoverati senza riserve nel grembo del rock, di cui anzi, come abbiamo visto, rappresentano uno dei parti più importanti. Piuttosto gli Slint fanno "meta-rock" – e "post-rock" solo in questo senso; cioè un rock che contempla se stesso sottoponendosi a un'autoanalisi che gli impedisce ogni azione o senso positivo e propositivo.

Il bassista degli Slint, Ethan Buckler, varò il progetto a lunga scadenza **King Kong**, che a partire dal 1991 ha realizzato sei album di revival parodistico, tra cabaret, blues, ska e ritmi ballabili; riscuotendo anche una relativa notorietà nei circuiti alternativi.

I **Bastro** furono la band del chitarrista David Grubbs dopo gli Squirrel Bait e prima dei Gastr Del Sol. Con Clark Johnson al basso, si posero all'avanguardia della loro epoca in quanto ricalcarono le orme di Steve Albini. L'ep d'esordio del 1988 "Rode Hard And Put Up Wet" ripresenta la proposta dei Big Black anche esteriormente: una drum-machine è al posto della batteria. La penosa frenesia di *Extract* è quanto si fa ricordare – al di là di un'indagine comunque insigne e massimamente rivelativa dei progressi della musica popolare. Anche momenti come *Loan* sarebbero da antologia se non equivalessero ad un plagio di Albini. L'album "Diablo Guapo", del 1989, con l'eccezionale batterista John McEntire, passa dalla riproposizione degli stilemi dei Big Black a quelli dei Rapeman. *Guapo* è il luogo più viscerale, in virtù di chitarre ben spianate; ma anch'esso vive di espedienti come la maggior parte degli altri: l'accanito *Flesh-Colored House* si basa sui sibili di una chitarra scorticata, *Can Of Whoopas* sui lamenti e poi le cataratte di questa medesima chitarra; *Decent Skin* ha un avvio

sventrante fra le squadrature della batteria e il muro di suono chitarristico. *Engaging The Reverend*, con le grida più estreme ed uno studiatissimo ritmo ora infernale ora caracollante che sfianca; *Hoosier Logic*, con oceani di fragori sapientemente convogliati, sono i luoghi dove l'intelligenza di Grubbs si esprime al meglio. L'album è duro, sgradevole e complesso. Approssimabile, negli effetti, anche agli eccessi degli Helmet. *Shoot Me A Deeper*, che lo chiude, contribuisce, a forza di urla brade, a renderlo quasi un luogo di passaggio obbligato della storia del rock. Dell'irrisolto canzoniere "Sing The Troubled Beast", del 1990, non si può forse dire altrettanto, anche se il repertorio di trovate e la tecnica dispensata sono sempre ragguardevoli, da far invidia a molti: basti il saggio di *Noise-Star*, con una melodia che si innalza nel bel mezzo dell'insuperabile, per eleganza ampiezza di vedute e fisicità, spettacolo di McEntire. Ma potevamo citare anche le nauseabonde sviolate voce-chitarra del finale di *I Come From A Long Line Of Shipbuilders*. Del resto, mentre nel rock commerciale quasi nulla ha valore, in quello non commerciale quasi tutto ne ha: perché l'uno è moda, l'altro espressione.

Gli **Endpoint**, con cinque album tra il 1989 ed il 1997, proposero un rock la ferocia del quale era imbavagliata per aumentarne il senso di frustrazione e impotenza, come un hardcore al rallentatore o un thrash-metal fantasma. Nell'informe di sonorità che non vanno al di sopra o al di sotto di un petulante e moribondo martellare, i tempi schizzano vertiginosamente in una congerie interminabilmente accasciata su se stessa. Sono nenie senza inizio né fine, senza grazia né piacere né volontà né amor proprio: è permanenza di aridità; e apatia per troppi patimenti o per una nascita morta a priori. Nonostante la complessiva, ricercata monotonia e senso di rassegnazione e costipazione, ogni brano cerca sempre l'espedito che spazia. Non c'è catarsi ma frustrazione senza redenzione: l'approdo alla fine è visto più come un divenire oggetti che come un dissolversi. Gli Endpoint, nonostante la mediocrità compositiva, hanno un proprio suono, che farà in parte anche scuola tra le cosiddette band di metal alternativo, dai Type of Negative in poi. ed è un suono che deriva da una sorta

di congelamento, di imbalsamazione delle strutture di complessi speed-metal come gli Anthrax. A dare questo senso di melma e di polvere concorrono una chitarra che suona come un basso, senza concedere un riff, erigendo un muro scalcinato di rumore, e la batteria, fragorosa e soffocata, conclusa in se stessa fino a sfiorare l'auto-compiacimento. A nulla serve la voce relativamente cristallina del cantante, per diradare queste nebbie dense.

22. New Hampshire

Del New Hampshire riportiamo il trascurabile caso hardcore dei Queers e quello eccezionale post-hardcore di GG Allin.

Hardcore

I **Queers** di Joe King sono una mediocre e oltremodo longeva band di insignificante hardcore melodico sulla falsariga dei Ramones e del revival rock n'roll, autocaricatasi di un certo glam decadente. Al primo ep nel 1982 ne seguirono altri sino all'album del 1990 "Grow Up". Poi una decina di ulteriori long playing sino al 2003.

Post-hardcore

Nato nel 1956, **GG Allin** è stato senza esagerazione il musicista rock con la vita più estrema di tutti. Fin da quando iniziò a fare rock n' roll e poi sempre di più, egli smise di vivere come una persona, passando completamente al personaggio che si veniva creando. Molti gli epiteti necessari per descrivere il personaggio GG Allin: straccione, misantropo, maniaco sessuale, sadomasochista, feticista, tossicodipendente, alcolizzato. Musicalmente, dagli esordi alla fine degli anni Settanta all'epilogo del 1993 quando muore per overdose, Allin propone un rock n' roll estremamente deformato e spastico, eseguito da gruppi spalla di volta in volta diversi ma sempre composti da stagionati esecutori. Allin su questa base inintelligibile e rumorosa, urla e vomita bestialmente, malcelando le indubbie

capacità tecnico-espressive che possiede. Da una parte quindi un sottofondo sfiancato, impotente, informe, dall'altra una voce corposa e disumana. Il tutto, che ha gli effetti di una radio il cui segnale è oltremodo disturbato, fornisce un senso di radicalità maggiore di qualsiasi eccesso metal. I testi che Allin scrive sono il resoconto analitico delle sue patologie: racconti iperrealisti d'orge, stupri, atti vandalici e osceni, arresti; descrizioni della defecazione sul palco, delle proprie urine e del proprio vomito o sperma, di animali violentati o uccisi, di percosse subite, di concerti lunghi cinque minuti e interrotti o dalla polizia o da risse. Ma Allin non era uno stupido e l'esibizionismo talora gratuito di cui si fregiava aveva alla base una visione del mondo nichilistica al di là dei fatti storici che possono accadere nella vita. Tutto il suo operato anzi può considerarsi un'appendice a questa considerazione di fondo e un rinfacciare agli uomini le loro convenzionali, assurde, categorie di valore. Come Allin proveniva da un ambiente estremamente degradato e condusse una vita ancor più degradata per denunciare con la seconda il degrado del primo, così, partendo dalla considerazione della natura umana come male, egli si dedicò ad una musica ancor più maligna; forse quasi suo malgrado, quasi come investito da un compito di messia e di martire, con lo scopo di dire una verità che comunque mai potrà condurre ad alcuna redenzione. Non avendo alcuna cultura ed alcun apparato concettuale, Allin si esprime come potette, tramite il corpo: invece di teorizzare il nichilismo o il convenzionalismo, si mutilava e mutilava. È quasi impossibile orientarsi nell'enorme materiale che Allin è venuto registrando in oltre vent'anni: singoli, ep, album, raccolte, brani ora inediti ora vecchi ora modificati. Limitandoci all'essenziale, possiamo dire che il suo primo album fu "Always Was, Is, And Always Shall Be", del 1980; del 1987 "Hated in the Nation" e "You Give Love a Bad Name". Un album vale l'altro, nel senso che Allin dispensa ovunque e senza risparmio tutta la sua essenza; inoltre la sua musica spazzatura è molto meno spazzatura di quanto voglia lasciare ad intendere: non fa calare mai l'interesse dell'ascoltatore, trova sempre le proprie ragioni ed è capace di costituire una sorta di genere a sé, il quale a sua volta è dovizioso nel dipingere un affresco colossale di

tutta la commedia cosmica e umana. Volendo, può essere eletto ad opera definitiva “Freaks, Faggots, Drunks & Junkies”, del 1988. Per citarne qualche titolo: *Suck My Ass It Smells*, *Dog Shit*, *Sleeping In My Piss*, *Commit Suicide*, *Cunt Sucking Cannibal*. Segnaliamo anche “Murder Junkies”, del 1990, e le pubblicazioni del 1993, “Brutality And Blood For All” e soprattutto “Hated”.

23. Oklahoma

Della piccola scena dell'Oklahoma riportiamo il caso post-hardcore dei Los Reactors.

Attivi fra il 1979 e il 1983, i **Los Reactors** avevano un suono molto garage, con brani tirati e rumorosi e contenuti degradati e fatalisti; ma fecero epoca per le massicce dosi di effetti sintetizzati ed elettronici che dispensavano in studio e dal vivo e che erano opera del tastierista Joe Ranger, detto Joe Christ, il quale faceva suonare il suo strumento come un organo: nulla in comune coi vecchi Doors ma semmai con componenti di cui si ricorderanno nel 1994 i Marilyn Manson di “Portrait Of An American Family” – come, idealmente, buona parte della dance anni Novanta. I Los Reactors facevano una musica più per ballare che per pogare, più per dark che per hardcore, più da colonna sonora per film horror che da comizio e che conservava tuttavia un suo piglio sinceramente ostile e sguaiato: e anzi, gli effetti elementari dell'organo, proprio per essere ingenui all'inverosimile, risultavano tanto più estranianti e quasi grotteschi nei confronti di un cantato apatico, malato ma anche iconoclasta. Nel 1981 il valido ep “Dead In The Suburbs” contiene, oltre all'omonimo brano, *Pregnant Girls* e *Culture Shock* (per cui “noi viviamo in una cultura dello shock”) - qualificabili come power-pop dell'horror nella forma e riflessione amara sulla vita nella sostanza. Nel 1982 il singolo *Be a Zombie / Laboratory Baby* – con il primo pezzo, veloce e ben strutturato, che denuda lo stile dei Los Reactors: l'organo fa il riff e la melodia, la sezione ritmica tiene un'andatura veloce, e il canto s'inserisce nella corsia così strutturata e lo fa con maestria e convinzione. Del resto i Los Reactors mai giunsero

alla morbosità o al feticismo dei complessi horror-core veri e propri come i Christian Death. Anzi, le loro composizioni migliori (come emerge dalla raccolta postuma “Dead In The Surburbs”) sono quelle che realizzarono solo dal vivo, più realistici, rock n’ roll, significative (vedi *Just Another Unit* - con una sensibilità melodica che insegnerà qualcosa anche agli Husker Du - e *My Thoughts Are Pure*): composizioni che possono addirittura ricordare i Kinks (*You Move Me* ha il tipico riff ossessivo di *You Really Got Me*) e gli Who da una parte e certi Stooges dall’altra (*Mr. Hearst We Have Your Daughter*). Per quanto alterato, contraffatto e annacquato, quello dei Los Reactors rimane un suono impossibile senza la strada indicata dall’hardcore di cui *Civil Servant* e *Dying Persian Monarch* sono un non meschino standard. Un pezzo praticamente hardcore – anche se aduggiato dall’organo – è poi, fin dal titolo, *I Don’t Wanna Be Like You (Fuck You)*.

24. Nevada

Per quanto riguarda il Nevada, ci occupiamo, in conclusione, dell’hardcore dei 7 Seconds.

I **7 Seconds** attraversarono anonimamente tutti gli anni Ottanta ma ebbero l’importanza storica di rappresentare un punto fermo di ortodossia per l’hardcore, di cui costituiscono, un po’ come i J.F.A., la quintessenza di tutti gli stereotipi. Nei loro pezzi, da un minuto, il cantante, con voce adolescenziale e cristallina, ripete sempre la stessa nenia – con tanto di cori – e la chitarra si limita a rumoreggiare senza concedere un riff – è un ronzio in sottofondo; il basso tiene le fila, la batteria è tutta velocità. Nessun pezzo si distingue dall’altro – né è memorizzabile. Di proposito la melodia è rifuggita: come nel grind-core, non si tratta più di musica, di canzoni, ma di una sequela di messaggi ed atmosfere, di una selva di rumori così ossessivi da non essere più neanche avvertibili. Diventa musica hambient per discoteche e vite hardcore.

Indice

Parte Prima. I concetti di Proto-hardcore, Hardcore e Post-hardcore

Premessa

1. Il Proto-hardcore

2. L'Hardcore

Le forme

I contenuti

Gli autori

Il pubblico e lo show

Le riviste

Le etichette indipendenti

L'abbigliamento

Il contesto storico-sociale

Il contesto geografico

La periodizzazione

3. Il Post-hardcore

Parte Seconda. Storia e geografia del Rock Hardcore

1. Los Angeles e la California del Sud

Proto-hardcore

Zeros

Dils

Weirdos

Simpletones

Controllers

Rotters

X

Legal Weapon

Hardcore

Germs

Black Flag

Bad Religion

Circle Jerks

Descendents

Angry Samoans

Adolescents

Gears
M.I.A.
Wasted Youth
Channel 3
Battalion Of Saints
Youth Brigade
Ill Repute
Stalag 13
Decry
Mad Parade
Suicidal Tendencies
Rich Kids on LSD
Insted
All
Gorilla Biscuits
No For An Answer
Creamers
NOFX
Offspring
Down By Law
Pennywise
Post-hardcore
Flesh Eaters
Dickies
Urinals
Fear
Agent Orange
Red Kross
Joneses
Powertrip
T.S.O.L.
Rikk Agnew
D.I.
Christian Death
Shadow Project
45 Grave
Flyboys
Geza X

Black Randy & The Metrosquad
Minutemen
Firehose
Social Distortion
Vandals
Dream Syndicate
Gun Club
Secret Hate
China White
Agression
Pandoras
Metallica
Slayer
Camper Van Beethoven
Leaving Trains
Blast
L7
Henri Rollins
Big Drill Car
Olivelawn
Rocket From The Crypt
Tonyall
411
Drive Like Jehu

2. San Francisco e la California del Nord

Proto-hardcore
Crime
Avengers
Nuns
VKTM
Hardcore
Dead Kennedys
M.D.C.
Los Olvidados
Social Unrest
Crucifix
Authorities

D.R.I.
Faction
Mr. T Experience
Sweet Baby
Dwarves
Post-hardcore
Flipper
Fang
Frigthwig
Helios Creed
Neurosis
Rhythm Pigs
Steel Pole Bath Tub
Operation Ivy
Green Day
Jello Biafra
Hole

3. La città e lo stato di New York

Proto-hardcore
Richard Hell
Jonhhy Thunders
Ramones
Testors
Hardcore
Bad Brains
Kraut
False Prophets
Beastie Boys
Antidote
Youth Of Today
Born Against
Murphy's Law
Post-hardcore
Sonic Youth
Pussy Galore
Royal Trux
Supertouch

Cramps
Swans
Goo Goo Dolls
Lunachicks
Plasmatics
Agnostic Front
Sick Of It All
Breakdown
S.O.D.
M.O.D.
Ludichrist
Crumbsuckers
Prong
Helmet
Alice Donut
Uppercut
Outburst

4. Texas
Post-hardcore
Dicks
Big Boys
Butthole Surfers
Scratch Acid
Really Red
Ed Hall
Crust
Drain

5. Boston e il Massachusetts
Proto-hardcore
Real Kids
DMZ
Hardcore
F.U.'S
Post-hardcore
Proletariat
Lyres

Stranglehold
Slapshot
Gang Green
Jerry's Kids
Mission Of Burma
Dinosaur Jr.
Pixies
Lemonheads

6. Chicago e l'Illinois
Hardcore
Mentally Ill
Articles Of Faith
Screeching Weasel
Didjits
Post-hardcore
Effigies
Naked Raygun
Big Black
Rapeman
Shellac
Tar
Jesus Lizard
Smashing Pumpkins

7. New Jersey
Hardcore
Misfits
Adrenalin O.D.
Post-hardcore
Samhain
Danzig

8. Miami e la Florida
Post-hardcore
Slap of Reality

9. Detroit e il Michigan

Proto-hardcore
Sillies
Destroy All Monsters
Hardcore
Negative Approach
Post-hardcore
Laughing Hyenas

10. Claveland e l'Ohio
Proto-hardcore
Dead Boys
Lords Of The New Church
Pagans
Hardcore
Toxic Reasons
Offbeats
Post-hardcore
Afghan Wigs
Breeders

11. Wisconsin
Hardcore
Die Kreuzen
Post-hardcore
Violent Femmes

12. Washington e il Distretto di Columbia
Hardcore
Teen Idles
Untouchables
State Of Alert
Minor Threat
Government Issue
Youth Brigade
Red C
Void
Iron Cross
Artificial Peace

Deadline
Dag Nasty
Nation Of Ulysses
Post-hardcore
Gray Matter
Rites of Spring
Embrace
3
Soul Side
Fireparty
Shudder To Think
Jawbox
Lungfish
High Back Chairs
Fugazi
No Trend
Strange Boutique
Girls Against Boys

13. Philadelphia e la Pennsylvania

Post-hardcore
Bunnydrums
Dead Milkmen

14. Seattle e lo Stato di Washington

Hardcore
Lewd
Solger
Fartz
Christ On A Crutch
Post-hardcore
Fastbacks
Accused
Beat Happening
Girl Trouble
Gas Huffer
Supersukers
Thrown Ups

Melvins
Green River
Seaweed
Mother Love Bone
Temple Of The Dog
Pearl Jam
Mudhoney
Nirvana
Soundgarden
Alice In Chains

15. Minneapolis e il Minnesota

Hardcore
Husker Du
Post-hardcore
Suburbs
Replacements
Halo Of Flies
Babes In Toyland

16. Indianapolis e l'Indiana

Hardcore
Zero Boys
Sloppy Seconds
Post-hardcore
Lazy Cowgirls

17. Phoenix e l'Arizona

Proto-hardcore
Consumers
Hardcore
Meat Puppets
J.F.A.
Feederz

18. Portland e l'Oregon

Hardcore
Poison Idea

Post-hardcore
Wipers
Napalm Beach

19. Nashville e il Tennessee
Proto-hardcore
Scruffs

20. North Carolina
Hardcore
Corrosion Of Conformity
Post-hardcore
Bitch Magnet
Superchunk
Antiseen

21. Kentucky
Post-hardcore
Squirrel Bait
Slint
King Kong
Bastro
Endpoint

22. New Hampshire
Hardcore
Queers
Post-hardcore
GG Allin

23. Oklahoma
Post-hardcore
Los Reactors

24. Nevada
Hardcore
7 Seconds

