

**A PUNKY REGGAE PARTY – L’ESPERIENZA POSTCOLONIALE INGLESE DEL 2-TONE E DI ROCK AGAINST RACISM****A PUNKY REGGAE PARTY – THE BRITISH POST-COLONIAL EXPERIENCE OF 2-TONE AND ROCK AGAINST RACISM**

RICCARDO FOLLO

**Abstract (IT):** Questo articolo intende analizzare il tragitto percorso dal Reggae-Ska giamaicano, nel suo passaggio post-coloniale dalla Giamaica al Regno Unito. Tra gli anni cinquanta e per i decenni successivi la musica reggae divenne un aspetto importante delle comunità migranti afrocaribiche in Inghilterra; questa musica, infatti, sin dalla sua nascita, ha espresso una forte tendenza “popolare”, “di protesta”. Si è da subito posta come espressione delle fasce più povere e svantaggiate della popolazione, a causa di un’oppressione esterna. La stessa nascita della musica Ska ha rappresentato uno strappo nei confronti dell’industria discografica dominante – quella americana – che non era attenta al mercato giamaicano. Per questo motivo alcuni musicisti giamaicani iniziarono a reinterpretare vecchie canzoni R’n’B, con un particolare stile caraibico e giamaicano.

Quando la musica giamaicana venne esportata in Inghilterra venne adottata come colonna sonora dai primi movimenti giovanili “sotto” o “contro” culturali. I primi furono i Mods, seguiti dai loro eredi naturali, gli Skinheads, per poi diffondersi anche nel mondo del Punk. È qui che intendiamo concentrarci, lungo il tragitto che ha percorso la musica Reggae-Ska. Il “*Punky Reggae Party*” che si è consumato nell’Inghilterra postcoloniale degli anni settanta, ha prodotto alcune notevoli esperienze musicali e culturali. Le Band del “movimento” 2-Tone, unitamente all’esperienza intrinsecamente meticciosa di Rock Against Racism, hanno saputo esprimere alla perfezione le necessità e i sentimenti del nuovo meticcio urbano postcoloniale inglese, composto da membri della working class bianca insieme ai migranti di seconda e di terza generazione. Da questo mondo musicale nacquero alcune delle esperienze musicali, politiche e culturali più importanti dell’epoca.

**Abstract (EN):** This article intends to analyze the route that Reggae-Ska music has went through, in his post-colonial passage, from Jamaica to United Kingdom. Between the 1950s and for the next decades, reggae music became a fundamental aspect of Afro-Caribbean communities in England; this music, in fact, since its birth, has expressed a strong “popular” and “protest” drift. Reggae has always been an expression of the poorest and most unfortunate parts of the populations, caused by an external oppression. The birth of Ska music, for example, had the meaning of a rupture with the dominant music industry – the American one – which wasn’t interested in Jamaican market. For this reason, Jamaican musicians soon began to reinterpret old R’n’B tunes, with a particular Jamaican and Caribbean taste.

When Jamaican music was exported in the United Kingdom, it was adopted by the first *counter-* or *sub-*cultures movement as their soundtrack. The first were the Mods, followed by their natural heirs, the Skinheads, to end up finally into the Punk’s world. That’s where we intend to focus, along the way that Reggae-Ska has travelled. The “*Punky Reggae Party*” that was held in 70s post-colonial England, has produces some of the most interesting musical and cultural experiences of the time. The band of the 2-Tone movement, along with the intrinsically mixed experience of Rock Against Racism, knew how to perfectly express the necessities and the feelings of the new suburban-mixed-population in England, composed by members of the white English working class, with Afro-Caribbean and Asian migrants of second or third generations. From this musical world, some of the most interesting political, musical, and cultural experiences were born.

**Keywords:** punk, reggae, ska, 2-tone, punky reggae party.

***A PUNKY REGGAE PARTY - L'ESPERIENZA POSTCOLONIALE INGLESE  
DEL 2-TONE E DI ROCK AGAINST RACISM***

RICCARDO FOLLO

*Punky Reggae Party* celebra l'incontro tra culture e sotto-culture bianche e nere, interessante dal punto di vista politico, sociale e culturale, poiché tale incontro ha prodotto alcune delle esperienze antirazziste più importanti del periodo che va dal dopoguerra ai primi anni ottanta. L'incontro tra Punk e Reggae ha innanzitutto dato espressione a un'intera generazione giovanile alla ricerca di un'identità: i giovani asiatici e afro-caraibici, perché non si sentivano parte né della propria cultura di origine, né di quella "ospite", e i giovani bianchi perché disillusi dalla crisi organica che stava attraversando il paese in quegli anni e dalla perdita di fiducia nello Stato e nel governo, oltre a un generale senso di insoddisfazione dovuto alla sempre più reale fine dell'Impero Britannico. A tutti questi giovani, la musica e le controculture hanno fornito non soltanto un'identità, ma anche uno strumento attraverso cui far sentire la propria voce e soprattutto esprimere il proprio dissenso. È interessante notare a margine come gli effetti, il seguito di questo *Punky Reggae Party*, questo incontro tra culture si manifesti esplicitamente ancora oggi e sia diventato parte integrante della "cultura" inglese - ad esempio, sulle gradinate londinesi di Stamford Bridge, i tifosi del Chelsea hanno adottato come coro da stadio una famosa canzone Reggae/Ska, *Liquidator* di Harry J. Allstars (1969). I due punti focali principali attorno ai quali si è concretizzato l'incontro tra le diverse esperienze (musicali e culturali) di lotta e di resistenza sono la campagna antirazzista di Rock Against Racism (RAR) e

**[divulgazione audiotestuale]**

l'esperienza musicale che nacque attorno all'etichetta discografica 2-Tone Records, fondata da Jerry Dammers, membro della band The Specials.

Rock Against Racism (1977-1982 circa) fu una campagna politica e culturale antirazzista nata in seguito ad alcune dichiarazioni xenofobe e anti-immigrazione del chitarrista blues inglese Eric Clapton, volta a combattere il razzismo all'interno della, e attraverso la, musica. L'etichetta discografica 2-Tone racchiuse sotto di sé tutta una serie di band, che sono andate a formare quello che possiamo definire un vero e proprio "movimento" 2-Tone, accomunate come erano da una comune avversione al razzismo, visibile non solo nel *design* a scacchi bianchi e neri che simboleggiava la vicinanza delle due "culture", delle due "razze" (dei due "toni"), ma anche nei testi delle canzoni e nella composizione delle band stesse, che con le loro line-up multi-culturali costituivano una rottura netta con tutto il Pop mainstream di quegli anni. Con l'avvento di questi gruppi e di questo nuovo genere musicale che mescolava sapientemente lo Ska giamaicano con il Punk inglese, per la prima volta sulla televisione nazionale inglese, la BBC, andarono in onda nel famoso programma *Top Of The Pops* band di bianchi e neri, a simboleggiare all'intera nazione una vicinanza e una unione tra questi due mondi, fino ad allora ermeticamente separati.

Sarà fondamentale dunque fare leva su una breve storia dell'evoluzione della musica giamaicana [disponibile in appendice], sia per capire la mescolanza di generi musicali che venne dopo, sia per comprendere meglio le storie e le esperienze delle popolazioni che hanno creato questa musica, che le hanno dato sostanza, e che l'hanno esportata in tutto il mondo. La musica giamaicana, quindi, rappresenta il *fil rouge* di questo articolo, che si andrà poi ad intrecciare con il discorso su razza, razzismo e antirazzismo, visibile ed evidente nella situazione che le comunità afro-caraibiche hanno dovuto affrontare sia in una condizione coloniale che in quella post-coloniale.

## Reggae/Ska in UK

Dal dopoguerra in poi, nella fase post-coloniale del rapporto tra le due isole, si assiste a quella che Bauman chiama pressione coloniale alla rovescia: un *ritorno coloniale* dei paesi ex-colonizzati verso i loro ex-colonizzatori (Bauman, 2005, cit. in Mellino, 2012, p.64). In Inghilterra la numerosa presenza di immigrati Giamaicani, Pakistani o Indiani non può essere vista ignorando il passato coloniale britannico nell'Oceano Indiano e nei Caraibi. Il fenomeno delle migrazioni di massa non sarebbe altro che l'espressione di quella condizione postcoloniale, strettamente legata secondo Stuart Hall «all'irruzione dei margini nel centro, al ritorno del mostro coloniale della razza e del razzismo nel ventre stesso della bestia» (Hall, 2006, cit. in Mellino, 2012, p.65). Questo rovesciamento del rapporto coloniale ha generato tutte le storie critiche provenienti dal basso, le storie dei subordinati, delle minoranze, degli oppressi, dei colonizzati, dei “popoli senza storia”. È quello che possiamo trovare nelle esperienze musicali del Reggae/Ska giamaicano e del Two-Tone britannico, ovvero un paradigma di lotta culturale attraverso l'espressione popolare: la musica, uno dei primissimi strumenti di resistenza, in Giamaica è stata esattamente l'espressione di questa lotta, specie in accordo alla ricezione nella “madrepatria”. Secondo C.L.R. James:

le popolazioni che si trovano in una civiltà occidentale, che ci sono nate ma che non ne fanno completamente parte, hanno una visione unica della propria società. [...] Quello che queste persone hanno da dire darà una nuova visione, uno sguardo più forte e più profondo sia sulla civiltà occidentale che sulla popolazione nera al suo interno (James, 2000, p.55).

La componente culturale afrocaribica delle comunità nere in Inghilterra divenne una presenza costante e inizialmente ambigua sulla scena culturale e sociale della nazione “ospitante”. Grazie alle condivise esperienze di classe tra la *working class* bianca e inglese e i nuovi migranti afrocaribici, nelle istituzioni culturali della *working class*

inglese si verificò uno storico incontro tra culture, il cui risultato fu visibile all'interno delle sottoculture giovanili che si svilupparono, in cui la componente nera era predominante. «La supremazia nera all'interno di queste sottoculture invertì nella maniera più evidente la relazione di dominazione e subordinazione che esisteva al di fuori delle dance hall, lungo le linee della razza» (Gilroy, 1987, p. 215). Probabilmente fu l'ideologia Rastafariana ed il suo utopismo che risuonarono maggiormente tra la popolazione bianca (Haddon, 2017, p. 296); il reggae era infatti *rebel music*, non era diventata presuntuosa e condiscendente come molta della musica rock prodotta dalle rockstar bianche e ricche. Gli artisti Reggae, invece, rimanevano in contatto con le proprie origini, cercavano di restare vicini ai propri fan. E soprattutto cantavano di povertà, disperazione e rivolta – temi che si relazionavano facilmente alle esperienze quotidiane di molti giovani bianchi (Hebdige, cit. in Connell, Gibson, 2003, p. 178).

Uno dei risultati di questa vicinanza tra bianchi e neri fu l'adozione della musica giamaicana da parte di una delle prime sottoculture giovanili inglesi di quegli anni: i *Mods* (detti anche *Hard Mods*, diminutivo di *modernista*). La musica giamaicana già aveva fatto un suo debutto in Inghilterra, come vedremo più avanti, attraverso l'etichetta *Blue Beat Records*, ma fu con l'arrivo delle prime sottoculture che iniziò a diventare un fenomeno riconosciuto pur senza perdere il suo carattere alternativo e *underground* - che costituiva uno dei principali punti di attrazione verso questa musica per i giovani inglesi (Hebdige, 1987, p.78). Fu tra l'estate e l'autunno del 1963 che un riconoscibile stile *mod* inizia a diffondersi nelle metropoli inglesi, ed in particolare nei quartieri meridionali di Londra. Ciò che accomunava i mod era la quasi frenetica attenzione nel vestirsi, la passione per i dischi, le anfetamine e gli scooter italiani, e il ritrovarsi in determinati club o luoghi di ritrovo. E soprattutto ascoltare la stessa musica. «La musica dei *mods* era rigidamente nera come ispirazione»; R'n'B, Soul e Ska (Chambers, 2003, p. 58). «Lo Ska aveva ovviamente soddisfatto le esigenze che la musica pop non riusciva più a fornire» e aveva resistito alla commercializzazione

(Hebdige, in Hall, Jefferson, 1975, p. 148). Il successo della musica giamaicana in quegli anni può essere attribuito, secondo Augustyn, ai mods, per canzoni come *Madness* di Prince Buster (1964) o *Al Capone* (1967) dello stesso artista, che raggiunsero le vette delle classifiche discografiche grazie al “consumo” che ne facevano i giovani inglesi (Augustyn, 2013, p.68).

Intorno al 1966 il movimento *mod*, tuttavia, iniziò a sgretolarsi; alcuni ex-mods andarono a confluire nel mondo *hippie* degli anni '70 mentre altri, i cosiddetti *hard mods* rinforzarono ancora di più le ideologie e lo stile dei mods, ribadendo ancora più chiaramente i limiti che la crisi imponeva sulla realtà quotidiana, creando una nuova sottocultura: gli *Skinheads* (Hebdige, 1987, p. 78; Chambers, 2018, p. 60). Gli *Skinheads* erano giovani bianchi provenienti dalla classe operaia che rifiutavano le sonorità pop e «sembravano essersi resi conto che la musica pop, che una volta distruggeva qualsiasi barriera di classe, apparteneva ora a un'intelligenza» (George Melly, cit. in Chambers, 2018, p. 128). Fu in questo momento che la musica giamaicana entrò definitivamente nella coscienza pop inglese; alcuni singoli come *Israelites* di Desmond Dekker (1968) raggiunsero le vette delle classifiche inglesi grazie agli *Skinhead*, diventando veri e propri “inni” degli *Skinhead*, mentre alcuni artisti giamaicani registrano canzoni dedicate ai loro fan inglesi dai capelli corti, come ad esempio la canzone *Skinhead Moonstomp* (1970) della band *Symrapip* (Hebdige, 1987, p.78; Jones, 2016, p. 91).

Con gli *Skinhead* le connessioni tra cultura bianca e cultura afro-caraibica si intensificarono ulteriormente, al punto che molti li definivano “*white negroes*” e la stampa sottolineava la minaccia violenta che questi gruppi di giovani potevano rappresentare (Hall, Jefferson, 1975, p. 149). La violenza tra i vari gruppi di *Skin* non era infrequente, anzi; una delle principali attività di questi gruppi era il cosiddetto *Paki-bashing*, azioni violente e razziste contro proprietà o persone di origine asiatica

(Pakistani o Indiani, principalmente). Spesso si scontravano anche gruppi rivali di Skinheads oppure la violenza faceva parte delle dinamiche di *hooliganism* degli stadi inglesi (*Ibid.*). A causa di questi loro atteggiamenti la cultura *skinhead* è da sempre stata associata con movimenti di destra o di estrema destra e fascisti. Tuttavia, come confermato da diversi autori, non tutti erano razzisti e vi erano anche degli Skinhead neri (Traber, 2013, p.7). Purtroppo, però, questo movimento giovanile è stato da subito individuato da gruppi politici parlamentari o extraparlamentari come possibile territorio di reclutamento. La sezione giovanile del National Front cercò più volte di appropriarsi di questi giovani per unirle alle fila del loro movimento, dando voce alle loro richieste razziste contro gli immigrati ed assicurandosi una solida base elettorale (Worley, Copsey, 2016, pp. 36-7). E spesso ci riuscirono in virtù della ricerca di identità che si esprimeva attraverso queste sottoculture; gli skinheads, così come i mods prima di loro e i punk successivamente, non facevano altro, appropriandosi di alcuni aspetti di una cultura “esterna”, di crearsene una propria, nuova ed *unica*.

Questa alleanza tra giovani bianchi e neri, tuttavia era estremamente precaria e non era destinata a durare, almeno per il momento. Al di fuori dei club, delle discoteche e dei luoghi di ritrovo, dove bianchi e neri si mescolavano ascoltando la musica giamaicana, nel mondo del lavoro la situazione si faceva sempre più stringente. La disoccupazione cresceva a dismisura al punto che bisognava dividersi quel poco lavoro che c'era con i propri coetanei afrocaribici. Inoltre, i continui attacchi razzisti contro la comunità asiatica erano un chiaro segno che qualcosa non andava tra i due gruppi (Hebdige, 1979, p. 58). Simon Jones descrive questo periodo come “*great reggae war*”, durante la quale per circa nove mesi, su base quasi quotidiana, si verificavano scontri fra giovani neri alla ricerca di un locale che suonasse la loro musica, e giovani bianchi che si ritrovarono ora nei loro pub e nelle loro discoteche in inferiorità numerica rispetto ai neri. Il clima di tensione razziale alimentato dai discorsi di Powell, le infiltrazioni tra gli Skinhead di National Front e British Movement

segnarono la fine di questa alleanza tra bianchi e neri. È in questo momento che l'adozione dello stile *Skinhead* inizia a stringere rapporti più stretti con il mondo degli *hooligans* e con numerosi episodi di razzismo non più solo contro gli asiatici ma stavolta anche verso la comunità nera afro-caraibica (Jones, 2016, p. 93). Nell'estate del 1972, infine, un gruppo di *Skinhead* si unì ai residenti della zona di Toxeth a Liverpool per attaccare un gruppo di migranti di seconda generazione e questo avvenimento, secondo Hebdige, segnò un punto di svolta nella storia del rapporto tra gli *Skinhead* ed il *Reggae* (Hebdige, 1979, p. 59).

Furono i *Punk* a raccogliere il testimone lasciato dagli *Skinheads*. Il termine *punk* (letteralmente: teppista) è stato utilizzato per la prima volta durante gli anni '70 da alcuni critici musicali americani per descrivere alcune "garage bands" che negli ultimi anni stavano nascendo nel Lower East Side di Manhattan. Il termine fu successivamente utilizzato per indicare sia un genere musicale (il *Punk*) che una sottocultura giovanile (i *Punk*). Furono gruppi come i *Sex Pistols* e i *The Clash* a portare questo nuovo genere musicale alla ribalta internazionale (Moore, 2004, p. 309). Il *Punk* rivendicò sempre la sua origine operaia, opposta al sistema politico cercando sempre di attingere dallo stile di vita della classe operaia avvicinandosi al loro pubblico, invece di allontanarsi come avevano fatto le grandi *Rockstar* del passato (Connell, Gibson, 2003, p. 77). Lo stile di un *Punk*, con i capelli a punta, le magliette strappate, i pantaloni di pelle e i giubbini di jeans, può sembrare a prima vista totalmente diverso dallo stile *Reggae*. Anche i due generi musicali sembrano essere totalmente all'opposto uno dall'altro: calmo, tranquillo e rilassato il *Reggae*; veloce, frenetico e "violento", il *Punk*. Le similitudini tra i due mondi, le due culture, tuttavia, erano molte. Il *Punk*, ad esempio, parlava della crisi inglese allo stesso modo in cui il *Reggae* parlava del declino della società occidentale, di *Babylon*; entrambi i movimenti erano inoltre radicati nell'esperienza sub-urbana ed entrambi i gruppi venivano "rigettati dalla società" e "trattati con impunità" (*Punky Reggae Party* – Bob



Marley, 1977) sulla base del loro aspetto, dei loro atteggiamenti e delle loro convinzioni. Anche i titoli delle canzoni sono simili: *Anarchy in the UK* (Sex Pistols, 1976) e *War inna Babylon* (Max Romeo, 1976) sono due ottimi esempi (Hebdige, 2003, p. 81). John Lydon (alias, Johnny Rotten), leader dei Sex Pistols, dichiarò da subito il suo entusiasmo verso il reggae, confermato anche nel suo gruppo successivo, i Public Image Ltd. I The Clash registrarono diverse cover di vecchie *hit* reggae, oltre a inserire la musica giamaicana durante i loro *live set*. Alcuni gruppi, inoltre, presero l'abitudine di produrre delle "versioni" dub delle loro canzoni sul lato-B dei dischi, pratica presa in prestito dall'industria discografica reggae (Jones, 2016, p. 96). Grazie a questo *endorsement* del Punk nei confronti del Reggae, la popolarità di questo genere crebbe notevolmente in questi anni. Johnny Rotten, leader dei Sex Pistols, fece un vero e proprio appello ai suoi fans, dicendo che avrebbero dovuto ascoltare più musica reggae perché il messaggio che passava questa musica giamaicana era esattamente lo stesso che cercavano di trasmettere i gruppi punk (Rachel, 2016, p. 61). Nonostante le forti affinità però, l'integrità dei due generi venne scrupolosamente mantenuta. Reggae e Punk, musicalmente sono in opposizione; ad esempio, mentre il Punk predilige le alte frequenze, il reggae è molto più spinto verso le basse frequenze. Anche nel modo di scrivere i testi, se il punk è diretto e frontale nelle sue critiche del sistema, il reggae fa largo uso di ellissi o allusioni (Hebdige, 1979, p.67-8). Reggae e Rasta «erano una presenza aliena, un corpo estraneo che minacciava la cultura inglese mainstream dall'interno e che risuonava con i valori adottati dal Punk (anarchia) » (Hebdige, cit. in Stratton, 2011, p. 201). Attraverso il reggae e la musica giamaicana, il movimento punk cercava di esprimere la propria alienazione verso la società inglese attraverso l'alienazione che vivevano quotidianamente gli afrocaribici in Inghilterra. In altre parole, i Punk usavano il reggae per mostrare la *loro* alienazione (Stratton, 2011, p. 204). Non solo, attraverso il Reggae ora la gente era più attenta e interessata alla comunità nera e alle discriminazioni che subiva quotidianamente. Secondo Brinsley

Forde, membro di Aswad, la prima *black british reggae band* a firmare con un'importante etichetta discografica, nella musica reggae si parla delle proprie esperienze, sperando che la gente riesca a identificarsi con esse. “*We're not satisfied with the life we're living*”, dice Forde parafrasando Bob Marley, e i giovani bianchi gli rispondevano ‘Sì, capisco quello che stai dicendo. Non ho bisogno di essere nero per identificarmi’. (Rachel, 2016, p. 67). 0171 Improvvisamente un nero non era poi una presenza così estranea, ed è stata la musica che ha iniziato a buttare giù queste barriere» (Forde, cit. in *Ivi*, p. 68).

All'interno della scena Punk è possibile anche riconoscere la volontà di riscatto di una intera generazione di giovani bianchi inglesi rispetto alla società che li aveva messi in secondo piano. La canzone *White Riot* dei Clash (1977) fornisce un ottimo esempio: in occasione del carnevale di Notting Hill del 1976 la comunità afrocaraibica si ribellò all'eccessiva presenza di forze dell'ordine che sembrava rappresentare quasi una repressione dell'evento. “Ispirati” dalla rabbia e dalla ribellione della comunità delle West Indies, i Clash invitavano i loro coetanei bianchi a fare altrettanto, dichiarando di volere una “rivolta bianca, una rivolta nostra”, esprimendo appieno la volontà di questa generazione di trovare una via di uscita dal sistema (Stratton, 2011, p. 204).

La primissima esperienza della musica giamaicana in Inghilterra risale ai primi periodi dell'immigrazione di massa dai Caraibi. Già verso la fine degli anni '50 la cultura del *sound system*, delle *blues dances* e delle *shebeens* era diffusa tra la popolazione delle West Indies nei quartieri a maggioranza neri come Brixton o Ladbroke Grove. La prima etichetta discografica a lanciarsi nella produzione e nell'importazione di musica giamaicana fu la *Blue Beat Label*, sussidiaria della *Melodisc* già impegnata nell'importazione di *calypso*, *mento* e altra *world music*. Il nome della casa discografica deriva dal nome con cui i giamaicani londinesi si riferivano a questo nuovo “Jamaican R'n'B”, che poi divenne Ska. La *Blue Beat Label* entrò quindi

ufficialmente nel mercato nel 1960 con la canzone *Boogie in My Bones* di Laurel Aitken (Lorre, 2019, p. 102). In questo periodo la musica giamaicana era ancora relegata tra le musiche *underground*, veniva spesso ignorata quando non apertamente derisa o inferiorizzata dai critici musicali o dalle radio e dalle televisioni, che deliberatamente sceglievano di tenere questa musica fuori dai loro palinsesti. Furono, come abbiamo visto, le sottoculture giovanili a spingere progressivamente sempre di più la musica giamaicana verso le vette delle classifiche discografiche inglesi, ma fu Chris Blackwell il primo a riuscirci. Uno dei punti vincenti della strategia di Blackwell fu quello di aver agito da “mediatore culturale” tra Giamaica ed Inghilterra, cercando di riportare agli inglesi un suono meno grezzo e più pulito rispetto alle registrazioni Ska prodotte in Giamaica. Per l’arrangiamento di *My Boy Lollipop* così come per la registrazione di *Legend* (1984) di Bob Marley, Blackwell utilizzò musicisti inglesi, convinto che ciò potesse portare una maggiore popolarità della musica presso i giovani inglesi, «prendendo la musica del ghetto e trasformandola, per un consumo più generale» (Stratton, 2010, p. 10). Di lì in poi, grazie all’intervento di Mods, Skinhead e Punk, la musica Reggae/Ska trova un suo spazio all’interno del panorama discografico inglese.

Oltre alla musica importata dalla Giamaica, tuttavia, nascevano in Inghilterra numerosi gruppi reggae formati da immigrati caraibici di seconda generazione, oramai in tutto e per tutto “inglesi”, che però non perdevano le radici con la loro cultura, con la loro musica e con la loro religione. Steel Pulse, the Cimarons, Matumbi, Aswad sono solo alcuni dei nomi delle principali band di “*black British reggae*”.

Non appena lasciamo la scuola ci accorgemmo che tutto quello che ci era stato promesso – un lavoro, un futuro e così via – era tutto diverso. Quando ti rendi conto di questo, tutto quello che puoi fare è rivolgerti alla tua cultura e a te stesso. Non c’è nessun altro posto dove cercare. Ad un nero non viene data la possibilità di esprimere la propria voce al di fuori della musica.

Per questo la musica è importante. La musica è il messaggio (David Hinds, cit. in Hebdige, 1987, p. 85).

Molti di questi gruppi si rifanno apertamente ai temi Rastafariani di Jah, Babylon e Zion, ma allo stesso tempo, a differenza del reggae proveniente dalla Giamaica, questi gruppi facevano riferimento alle loro vite di neri anglo-giamaicani in Inghilterra e alle condizioni in cui la comunità nera versava. *Can't Walk the Streets* (1979) degli Aswad affronta il problema della *Sus-Law* (Suspected Person Act, attraverso cui la polizia poteva arrestare chiunque fosse anche solo sospettato di commettere un crimine, senza alcuna prova); il primo album degli Steel Pulse, *Handsworth Revolution* (1978) è dedicato alla comunità di Handsworth (Birmingham) della quale il gruppo fa parte. Altre canzoni del gruppo come *Ku Klux Klan* (1978) affrontavano direttamente il problema del razzismo; il nome della reggae band UB40 (anche se non rientrano nella categoria delle "black" British band) deriva dal modulo che bisognava compilare per la richiesta di sussidi statali (Unemployment Benefit, Form 40) (Hebdige, 1987, p.85). Ancora una volta la musica giamaicana dimostra la sua capacità di creare nuove identità culturali, dando voce a quei messaggi e quelle comunità spesso inascoltate.

Il Reggae ed altre forme musicali nere possono essere considerate, complessivamente, come un'espressione anticapitalista. Ciò non vuol dire che il Reggae si limita al solo anticapitalismo, essendo molto attento e attivo su temi come il razzismo o il sessismo; tuttavia, è intorno al discorso sul capitalismo che si possono ritrovare tre filoni che racchiudono la critica del Reggae e che hanno costituito uno dei motivi di attrattiva nei confronti della *working class* bianca. Il primo tipo di critica anticapitalista ritrovabile nella musica Reggae è la critica al *produttivismo*, alla cultura del lavoro capitalista che aveva prima schiavizzato i neri, e ora li inseriva all'interno della già sfruttata classe operaia. La situazione dell'Inghilterra postcoloniale in cui giovani bianchi e neri si vennero a trovare negli anni settanta era particolarmente applicabile

a questo tipo di critica (Gilroy, 1987, p. 268). Il secondo tema critico è quello che fa riferimento allo Stato, nel senso più ampio del termine, incarnato nella terminologia Rastafariana in Babylon. Il richiamo alla città biblica stava ad indicare qualsiasi autorità legislativa che agisse sulla vita delle popolazioni, dai colonizzatori, agli schiavisti, fino alla polizia britannica. Come è evidente, anche intorno a questo tema i giovani bianchi poterono identificarsi, dato il loro status di giovani che li portava naturalmente a essere etichettati come possibili criminali. Un esempio di questo tema è la famosa canzone di Bob Marley *I Shoot the Sheriff* (1974). Il terzo tema attorno cui si cristallizza la critica della musica Reggae è il valore della storia, della schiavitù da riscoprire per le popolazioni nere, simbolo di un'oppressione passata ma mai superata; il musicista Burning Spear chiede “*do you remember the days of slavery?*” nella canzone *Slavery Days* (1974), per ricollegare l'esperienza della schiavitù passata all'oppressione postcoloniale come primo passo verso un suo superamento. Verso una “emancipazione dalla schiavitù mentale” e la riscoperta di una propria identità, cosa di cui erano alla ricerca anche i giovani bianchi (Gilroy, 1987, 281).

Questa “alleanza”, questa vicinanza tra Punk inglese e Reggae/Ska giamaicano si cristallizza definitivamente nei gruppi Reggae-Ska-Punk del cosiddetto movimento 2-Tone. In riferimento a quanto ricordato sulla situazione politica e socio economica dell'Inghilterra degli anni '70 settanta, l'inflazione raggiunse livelli altissimi, la disoccupazione continuasse a crescere (fino alla cifra record di 66% nel 1981), e a causa della crisi del petrolio in Medio Oriente fu introdotta la settimana di tre giorni, con la quale si limitava l'utilizzo della corrente da parte degli esercizi commerciali. Le fabbriche di automobili di Coventry e Birmingham avevano attirato negli anni un gran numero di lavoratori afro-caraibici, con il loro numero che passò dalle 5000 unità nel 1951 a circa 70000 persone in venti anni nel 1971. Quest'area geografica presentava particolari caratteristiche che col tempo favorirono l'emersione del movimento 2-Tone, ad esempio un particolare provvedimento legislativo che venne

introdotto dal consiglio cittadino di Birmingham, con il quale si mise in atto una politica di “dispersione razziale” in ambito abitativo, per evitare di creare zone ghettizzate. Ciò costituì la base su cui si poteva costruire questa mescolanza di bianchi e neri emersa nel 2 Tone (Conduit, 2107, pp. 28-9).

C'era qualcosa che aveva a che fare con l'industria automobilistica. Quando sei stato accanto ad una persona in una catena di montaggio per dieci anni ... non noti di che colore è la sua pelle (Wakeling, cit. in Conduit, 2017, p. 58)

Fu Jerry Dammers l'artefice di tutto il movimento del 2-Tone e, secondo Augustyn, senza di lui lo Ska in Inghilterra sarebbe rimasto un genere musicale di nicchia, incapace di fare il grande salto nell'industria pop e *mainstream*. Dammers nasce in India nel 1954, ma all'età di dieci anni si trasferisce con la sua famiglia a Coventry; da adolescente attraversa tutta la trafila di sottoculture giovanili di quegli anni – Hippies, Mods, Skinheads – e inizia da subito ad appassionarsi alla musica giamaicana Reggae/Ska (Augustyn, 2013, p. 76). L'idea di Dammers nacque dalla volontà di riflettere i gusti eterogenei del pubblico giovanile britannico sottoproletario, riuscendo anche ad esprimere umori e stile, in modo che le nuove generazioni potessero trovare la loro voce in questo movimento (Jones, 2016, pp. 105-6). Inizialmente l'idea era quella di cercare un sound *punky-reggae* simile a quello dei The Clash nella canzone *White Man in Hammersmith Palais* (1978) ma la band per molto tempo provò ad integrare i due stili senza molto successo. La soluzione fu trovata nello Ska che era musicalmente più leggero del Reggae e aveva meno connotazioni religiose (Reynolds, 2006, p. 231). Secondo Dammers, era più simile ad alcuni stili di Brit Rock degli anni '60 (*Ibid.*), mentre Lynval Golding, il chitarrista giamaicano degli Specials, sostenne che il reggae era «troppo pesante e troppo rilassato per la nuova generazione, che vuole sfogarsi e liberare la propria energia» (Jones, 2016, p. 105). Quelli erano infatti gli anni della *disco music* e i giovani inglesi, che nel finesettimana cercavano uno svago

rispetto alla vita che conducevano, avevano bisogno di ballare, di sfogarsi. Né il Reggae né tantomeno il Punk sono musiche particolarmente ballabili, mentre lo Ska lo è molto di più; questo fu un altro dei motivi che spinse Dammers e i successivi gruppi del 2-Tone ad “utilizzare” lo Ska piuttosto che il Reggae (Conduit, 2017, p. 47).

Dammers fondò nel 1978 i *The Specials*, creando altresì una propria etichetta discografica, la *Two Tone Records*, una mascotte ed un motivo ricorrente che sarebbe stato il *concept-art* della band e della *label*, ovvero il motivo a scacchiera, che simboleggiava la vicinanza di bianchi e neri, l'armonia razziale e la tolleranza (Conduit, 2017, p.60; Gilroy, 1987, p. 226). Sulla questione del nome, *Two Tone*, Dammers non pensò da subito al significato antirazzista che poteva avere, i due toni, bianco e nero uno accanto all'altro, ma una volta che i giornali e le persone iniziarono a dargli questo significato per lui non c'erano affatto problemi. Dopotutto «l'idea del 2-Tone era quella di creare una band multirazziale punk/reggae facendone una forte affermazione di anti-razzismo» (Dammers, cit. in Rachel, 2016, p. 236). Anche la scelta del motivo a scacchi bianchi e neri, secondo Dave Wakeling, membro dei *The Beat*, altra band dell'etichetta 2-Tone, era un modo per riappropriarsi di questo “simbolo” che era un motivo ricorrente sulle uniformi della polizia (Wakeling, cit. in *Ivi*, p. 238).

Dammers era fortemente intenzionato a far arrivare questo messaggio antirazzista al suo pubblico, ed in particolare, come sostenuto da lui stesso, ai gruppi nazionalisti e razzisti che stavano guadagnando fiducia nel paese. I due giamaicani Lynval Golding e Neville Staples, quindi, entrarono a far parte della band e quasi tutte le band della *Two Tone Records* erano composte da *lineup* miste, o nere, ad eccezione dei *Madness*, l'unica band composta esclusivamente da bianchi. «Non ci poteva essere una migliore pubblicità di armonia razziale che vedere bianchi e neri insieme sul palco, e in

particolar modo quando quel palco raggiungeva milioni di persone attraverso la televisione» (Traber, 2013, p. 8). Secondo Augustyn, inoltre, il messaggio di unità e di uguaglianza veniva trasmesso dagli Specials (e dagli altri gruppi) attraverso il cosiddetto *stage invasion*, l'invasione del palco da parte del pubblico durante il concerto e soprattutto alla fine. Era un modo per eliminare le barriere esistenti tra la band ed il pubblico, per «mantenersi sullo stesso livello delle persone che comprano i tuoi dischi», nelle parole dello stesso Dammers. In queste situazioni il motto era “*nobody is special*”, con il quale la band ricordava a tutti i suoi fan che si era davvero tutti uguali, vivendo tutti nella stessa situazione di crisi, di disoccupazione, di tensione razziale. Si trattava, conclude Augustyn, di una chiara presa di posizione contro la borghesia (Augustyn, 2013, p. 77) e, aggiungiamo noi, contro il razzismo e le discriminazioni. Secondo Linton Kwesi Johnson, «gli Specials erano ragazzi bianchi inglesi, influenzati dalla musica e dalla cultura giamaicane; un incontro dei giovani attraverso la musica» (LKJ, cit. in Rachel, 2016, p. 238).

Nell'autunno del 1979 la *2-Tone Mania* si era sparsa per tutta la nazione, con la definitiva consacrazione nella trasmissione televisiva *Top of The Pops*. Il sogno di Dammers di una moderna Motown – una invincibile fabbrica di hit musicali, con diverse band unite da un sound comune – sembrava essersi avverato (Reynolds, 2006, p.232). La maggior parte delle canzoni 2-Tone originali (quando, cioè, non erano cover di vecchie canzoni giamaicane) trattavano temi che facevano riferimento alla propria esperienza sub-urbana: razzismo, molestie e maltrattamenti da parte della polizia, disoccupazione, politica, erano i temi principali di moltissime canzoni. Ma è sul tema della *razza* che il Two Tone fece la sua affermazione più potente (Jones, 2016, p. 106).

Le band del 2-Tone per essere sicuri che il loro messaggio passasse, conscie dell'ambiguità che si poteva creare visti i partecipanti ai loro concerti, hanno più volte



dichiarato la loro totale avversione al razzismo. Conduit cita un giornale musicale, *Melody Maker*, attraverso il quale le band del 2-Tone fecero un appello rivolto ai piantagrane, agli istigatori, ai razzisti che cercavano la violenza di stare lontani dai loro concerti: «chiunque sia alla ricerca di una rissa non è il benvenuto alle serate 2-Tone» (*Melody Maker*, 03/11/1979, cit. in Conduit, 2017, p. 94). Altri argomenti affrontati dalle canzoni Two-Tone comprendono la politica, la disoccupazione, la guerra, la rabbia sociale e di classe, la violenza della polizia e un generale senso di insoddisfazione nei confronti della società inglese. I testi dei gruppi 2-Tone rispecchiavano quindi in generale la situazione sociopolitica dell'epoca, dando voce alle richieste delle nuove generazioni, e facendo aperti riferimenti ad argomenti o persone specifiche (Conduit, 2017, p.102).

Tuttavia, il loro capolavoro, gli *Specials*, lo hanno compiuto nel 1981, con la canzone *Ghost Town*, che raggiunse le vette delle classifiche inglesi e diventò la “colonna sonora” dei Riot partiti da Brixton nello stesso anno in cui neri e bianchi, insieme, si ribellarono contro il sistema inglese. Ispirati sia da un recente viaggio a Kingston, sia dalla testimonianza in prima persona degli effetti delle politiche della Thatcher in Inghilterra, nacque l'ispirazione per *Ghost Town* (Reynolds, 2006, p. 238). Dammers spiega ancora meglio il contesto in cui venne scritta la canzone:

Il paese stava cadendo a pezzi. Viaggiando tra le varie città potevi renderti conto che ciò che stava accadendo era terribile. A Liverpool, tutti i negozi erano chiusi e anche tutto il resto stava chiudendo. Margaret Thatcher sembrava essere impazzita, stava chiudendo tutte le industrie, costringendo milioni di persone alla disoccupazione. Noi l'abbiamo visto con i nostri occhi durante il tour. Potevi vedere questa frustrazione nel pubblico. A Glasgow, c'erano queste vecchiette in strada che vendevano i loro oggetti della casa, come tazze e salsiere. Era incredibile. Era chiaro che qualcosa era davvero, davvero sbagliato. (Dammers, cit. in Stratton, 2011, p. 213).

Secondo Reynolds, *Ghost Town* fu la canzone più importante e politicamente attuale nel mondo musicale dopo *God Save the Queen* (1977) dei Sex Pistols. Le tre settimane in cui la canzone era al numero uno delle classifiche nei sobborghi inglesi scoppiava la rivolta, come avvertiva il gruppo nella canzone – *Can't go no more/People are getting angry* (Reynolds, 2006, p. 238). Anche Augustyn definisce questa canzone la versione Ska di *God Save the Queen* tra le canzoni sulla mancanza di futuro. La canzone era perfetta per il periodo, rappresentava il sound di quello che stava accadendo, ogni ragazzino nelle Midlands poteva identificarsi nella canzone, vivendo in una *ghost town*. Ovviamente «la musica non causò le rivolte. [...] Ma canzoni come questa aiutarono le persone a rendersi conto che c'era qualcosa di veramente sbagliato in questo paese» (Augustyn, 2013, p. 83).

This town (town) is coming like a Ghost Town/All the clubs have been closed down/This place (town) is coming like a Ghost Town/Bands won't play no more. (Too much fighting on the dance floor). Do you remember the good old days before the Ghost Town? /We danced and sang, and the music played in a de boomtown. This town (town) is coming like a Ghost Town/Why must the youth fight against themselves? / Government leaving the youth on the shelf.

Il 1981 fu anche l'anno in cui i The Specials iniziarono a perdere colpi; già da prima dell'uscita di *Ghost Town* circolavano voci su un possibile scioglimento della band, o comunque di tensioni all'interno del gruppo emerse a causa di questioni di classe, secondo Reynolds. Dammers inoltre era un personaggio particolare, e raramente lasciava esprimere creativamente gli altri membri della band. Terry Hall, Lynval Golding e Neville Staples decisero quindi di abbandonare la band per iniziare un progetto diverso (*Fun Boy Three*), mentre Dammers continuò con un ultimo album dove erano pubblicate canzoni come “War Crimes”, “(Free) Nelson Mandela” e “Racist Friend”, ma che non ebbe particolarmente seguito. Nel 1982 le band originali del 2-Tone si erano tutte sciolte (Reynolds, 2006, p. 238). Secondo Dammers, tuttavia,

gli altri membri della band «non riuscivano o non erano interessati a guardare il quadro generale» che era il fatto che gli Specials ed il 2-Tone stavano realizzando qualcosa di straordinario ed unico (Dammers, cit. in Rachel, 2016, p. 327).

Il lascito di questo movimento, come vedremo, è enorme. Oltre ad aver partecipato attivamente ad organizzazioni come Rock Against Racism o la Anti-Nazi League, i gruppi del movimento 2-Tone portarono avanti un “antirazzismo dal basso”, un antirazzismo come stile di vita da esprimersi su un palco con una band razzialmente mista che suonava una musica, espressione di una identità nuova e meticcias. La semplice esistenza delle band del 2-Tone aveva un significato antirazzista molto potente: secondo uno dei membri dei Selecter: «semplicemente facendo quello che facciamo, ed essendo quello che siamo, noi *siamo* rock contro il razzismo» (Jones, 2016, p. 108). Secondo Dammers «il 2-Tone, insieme ad altre campagne come *Rock Against Racism*, ha contribuito a rendere il razzismo quotidiano inaccettabile. Prima era abbastanza comune utilizzare parole come “*ni\*\*er*” o “*w\*gs*”, ma il 2-Tone ha contribuito a migliorare questa situazione» (Dammers, cit. in Rachel, 2016, p. 332). Le idee politiche del 2-Tone erano fondate su valori antirazzisti comuni e, riconoscendo e riflettendo alcune delle contraddizioni del concetto di razza, il movimento 2-Tone tentò di superare le differenze culturali e politiche tra le varie comunità sub-urbane, senza che però queste differenze potessero diventare una fonte di divisione.

### **Il movimento di Rock Against Racism e la produzione di un antirazzismo dal basso**

Nel 1976 in Inghilterra vi erano circa un milione e mezzo di persone che vivevano *on the dole*, cioè grazie ai sussidi del *welfare state*, i prezzi salivano mentre gli stipendi

erano fermi e i gruppi di estrema destra come il British Movement e il National Front stavano guadagnando terreno (anche) elettorale soprattutto in alcune aree di Londra. Il governo aveva bisogno di un capro espiatorio, di qualcuno da incolpare, per scrollarsi di dosso le proprie responsabilità, e i discorsi razzisti dei leader di questi movimenti politici e di quelle frange della popolazione che li supportavano fornirono loro il giusto obiettivo. I discorsi razzisti di politici di prim'ordine come Enoch Powell e Margaret Thatcher continuavano ad avere effetti sulla popolazione, iniziando a riprendere le proposte avanzate dai fascisti del National Front: Powell propose infatti un piano di "rimpatrio volontario" per gli immigrati (Conduit, 2017, p. 22), molti dei quali, però, erano nati e cresciuti in Inghilterra. L'avanzata delle destre era stata causata anche dalla cattiva gestione governativa laburista. Sotto il governo laburista guidato da James Callaghan (1976-79), infatti, l'inflazione aveva raggiunto il picco del 25%, una lunghissima serie di scioperi portò al cosiddetto "*Winter of Discontent*" (1978-9), e le condizioni di vita della classe lavoratrice erano calate drasticamente. Ciò diede spazio intanto al governo Thatcher, ma anche alle frange più estremiste della destra extraparlamentare.

Gli attacchi razzisti nei confronti delle comunità asiatiche e afrocaraitiche erano sempre più frequenti, e l'oppressione proveniva "dall'alto", attraverso gli organi e le istituzioni statali come la polizia, i tribunali e il sistema educativo (Renton, 2019, p. 32). Nel mese di agosto del 1976 si verificarono degli scontri tra la comunità afrocaraitica impegnata nell'annuale Carnevale di Notting Hill e la polizia; poi arrivarono le parole di David Bowie e di Eric Clapton. Bowie, il *white duke*, venne immortalato dai fotografi mentre salutava i suoi fan alla stazione di Victoria Station a Londra; non sappiamo né probabilmente sapremo mai la verità ma il caso volle che Bowie fosse immortalato proprio mentre il suo braccio era teso davanti a sé, con la mano aperta, nella stessa posa del saluto fascista. Qualche mese dopo venne intervistato dalla rivista *Playboy*:

Ritengo che l'Inghilterra possa beneficiare da un leader fascista. [...] Credo fermamente nel fascismo, le persone hanno sempre risposto con grande efficienza sotto una leadership forte. [...] Adolf Hitler è stato una delle prime rockstar (cit. in Renton, 2019, p. 51).

Tempo dopo, tuttavia, Bowie rinnegò che quello fosse un saluto fascista ma che lui stesse semplicemente agitando il braccio verso la folla e l'immagine era fuorviante (Rachel, 2016, p. 16). Eric Clapton invece, grande chitarrista e musicista, ex membro della band The Cream, che per molti era considerato il "Dio del Blues", la musica nera per eccellenza, la musica degli schiavi, durante un concerto a Birmingham, tenne un discorso razzista e a supporto delle idee di Powell che molti autori e attivisti dell'epoca non hanno paura a definire "rivoltante" o "terrificante" o "da brividi".

Fu da questa situazione che nacque *Rock Against Racism* che, insieme alla musica dei The Specials e delle altre band del 2-Tone, ha rappresentato una delle più importanti manifestazioni di un antirazzismo "dal basso", che puntava non ad un miglioramento delle "race relations" o ad una diminuzione delle discriminazioni, ma ad uno sradicamento del razzismo e delle idee di estrema destra dall'interno della società civile, soprattutto giovanile. Come vedremo, uno degli obiettivi della campagna Rock Against Racism (RAR), era proprio quello di evitare che migliaia di giovani disillusi, senza un futuro e alla ricerca di qualcosa a cui appartenere, potessero riversarsi nelle file del National Front (NF) o di altri movimenti fascisti e razzisti. Erano i giovani il loro obiettivo, e i giovani bianchi; per questo modo cercarono di arrivare a questo obiettivo attraverso la musica che agiva, secondo L.K. Johnson, come una "livella" che portava tutti quanti sullo stesso piano, ed essendo una sfida anche alla dominazione culturale Inglese, la cultura e la creatività svolgevano un ruolo fondamentale (L.K.J. cit. in Rachel, 2016, pp.73 e 96).

Rock Against Racism conservò la particolarità di essere un movimento senza gerarchie, che univa tutti quanti sullo stesso piano, in cui non vi erano “capi” o leader politici o carismatici, ma tutto nacque dall’indignazione di una persona. David Saunders, detto “Red”, era un fotografo, attivista di sinistra, vicino alle idee del Socialist Workers’ Party, attivo nelle campagne pacifiste contro la guerra in Vietnam ed altre manifestazioni di strada. Dopo aver letto un articolo di giornale sul concerto di Clapton, e sull’onda della rabbia e della delusione, Red decide di scrivere di getto una lettera:

Quando abbiamo letto del concerto di Eric Clapton a Birmingham dove ha espresso supporto per Enoch Powell, abbiamo quasi vomitato. Cosa sta succedendo, Eric? Hai qualche danno celebrare. Quindi ti vuoi candidare come MP (Member of Parliament, ndt), e credi che verremo colonizzati dai neri. Andiamo...stai leggendo troppe cose del Daily Express, lo sai che non riesci a leggerle. Ammettilo, metà della tua musica è nera. Sei il più grande colonizzatore del rock. Sei un grande musicista, ma dove saresti senza il blues e l’R’n’B? [...] Vogliamo organizzare un movimento rank-and-file (“popolare”) contro il veleno razzista nella musica rock – e cerchiamo supporto. Tutti quelli interessati, sono pregati di scrivere a: ROCK AGAINST RACISM, 8 Cotton Gardens, London.

P.S. “Chi ha sparato allo sceriffo”, Eric? Di sicuro non sei stato tu!

Firmato: Red Saunders, Roger Huddle, Peter Bruno, Angela Follet, etc. (Rachel, 2016, p. 6)

La lettera venne co-firmata da altri attivisti, artisti, musicisti e fotografi amici di Red, e tutti o quasi tutti attivisti militanti di sinistra. Citeremo alcuni dei nomi degli altri partecipanti al movimento quando necessario - pur omettendo una lista esaustiva dei suoi membri vogliamo sottolineare il carattere popolare ed egualitario di questo movimento il cui ideale di riferimento era semplice: “*Love Music, Hate Racism*” (Conduit, 2017, p. 24).

*Rock Against Racism* (d'ora in poi, RAR) cercava altresì di arginare l'avanzata del National Front. Questa contro-mobilitazione ha aiutato a smontare l'ideale propagandistico secondo cui il NF era un movimento a difesa dell'interesse nazionale e ha contribuito ad aumentare la consapevolezza politica nei confronti dei pericoli posti dalla crescita di questo movimento (Solomos, 1993, p.190). RAR ha dato inoltre espressione ai sentimenti di quella generazione giovanile che era stata fortemente influenzata e "modellata" dalle tradizioni e le espressioni culturali nere, e quindi non riusciva a trovare un senso nelle reazioni razziste dello stato nei confronti della comunità afrocaribica (Cohen and Bains (eds.), 1988, p. 146). Inoltre RAR, pur essendo stata in qualche modo un'espressione del *Socialist Workers' Party* (SWP) inglese, si è distanziato molto dalle idee e dalle strategie d'azione della sinistra tradizionale sottolineando l'importanza delle culture giovanili e del potenziale radicale della musica "rock" e dei suoi sottogeneri (Gilroy, 1987, p. 156). "*Il Rock era e può essere ancora una vera cultura progressista*", recitava la lettera di Red Saunders (cit. in *Ibidem*). Il successo di RAR fu inoltre dovuto alla loro abilità di utilizzare la cultura, la musica, e le nuove forme musicali, per creare un'alleanza tra bianchi e neri che aumentasse una coscienza antirazzista tra i giovani (Lentin, 2004, p. 136).

Rock Against Racism cavalcò in qualche modo l'onda di rivolta culturale scaturita dall'emergenza del Punk e dalla sua fusione con la musica nera giamaicana, come confermato anche da Red Saunders: "*...siamo saliti sul treno. È come se ci fosse una stazione ferroviaria; il treno arriva, le porte si aprono e salgono i Punk; alla stazione successiva salgono tutte le band Reggae*". Secondo gli organizzatori di RAR, infatti, era fondamentale arrivare innanzitutto ai giovani bianchi attratti dalla musica punk, il cui utilizzo di simboli nazisti come la svastica, come vedremo, venne spesso frainteso da giornalisti, critici musicali e soprattutto dai giovani stessi. Le band reggae, inoltre, avrebbero fornito anche il supporto da parte della comunità afrocaribica. Come confermato anche dal fotografo e membro fondatore di RAR Syd "Tune" Shelton,

semplicemente mettere insieme band punk e reggae sullo stesso palco rappresentava una forte azione politica (Rachel, 2016, p. 48).

Le intenzioni politiche degli attivisti di RAR erano serie, e si resero ben presto conto che presentare sullo stesso palco una *line-up* multietnica aveva sicuramente la sua potenza, ma era necessario allo stesso tempo lasciare un messaggio serio e indelebile ai giovani che partecipavano ai concerti. Secondo gli attivisti RAR, il punto era che un ragazzo poteva venire a un concerto solamente perché interessato a questo o a quel gruppo; «non erano necessariamente antirazzisti convinti. Ecco perché abbiamo dovuto creare il giornale, per dargli qualcosa da portare a casa, da leggere e su cui riflettere» (cit. in Rachel, 2016, p. 34). Con questo spirito nacque la *fanzine* (da *fan* e *magazine*) di RAR, *Temporary Hoarding*, una rivista che contenesse i messaggi politici che si cercava di far passare attraverso la musica, oltre ovviamente ai “normali” contenuti di una rivista musicale, come interviste agli artisti e alle band o i testi delle canzoni e le informazioni sui prossimi concerti. *Temporary Hoarding* divenne ben presto il “fronte politico” di Rock Against Racism, una maniera per poter parlare di argomenti spesso poco trattati dall’informazione mainstream come, ad esempio, l’apartheid in Sud Africa, la situazione dello Zimbabwe o dell’Irlanda del Nord. Ma anche di sesso, fascismo, nazismo e pure di calcio (Renton, 2019, p. 55). Il primo numero di *Temporary Hoarding* conteneva una sorta di *manifesto* di RAR scritto da David Widgery:

We want rebel music, street music. Music that breaks down people’s fear of one another. Crisis music. Now music. Music that knows who the real enemy is (cit. in Rachel, 2016, p 37).

Secondo Kate Webb, la più giovane tra i membri del collettivo centrale di RAR e la prima ad essere ufficialmente “assunta” dal movimento, *Temporary Hoarding*



rappresentava una sorta di “*social network* prima che ci venisse fornito dai media”; si puntava infatti a mettere in contatto tra di loro persone distanti e diverse, unite però nella lotta contro il razzismo e le ingiustizie razziali. Il successo fu da subito incredibile, con centinaia di lettere che ogni giorno arrivavano presso la sede di RAR di persone in giro per la nazione che chiedevano “cosa posso fare?” (Rachel, 2016, p. 36).

Quello che forse può essere considerato come l’apice di RAR e di tutta la sua mobilitazione è forse il primo *Carnival Against the Nazis* del 1978. Rock Against Racism in quel periodo era particolarmente impegnata nel contrastare alcune frange di fan di molte delle band che apparivano sui manifesti dei concerti di RAR, come i già citati Sham 69, i quali spesso attiravano ai loro eventi alcuni gruppi di sostenitori del NF. Il movimento in questo periodo stava anche iniziando a ricevere lamentele sempre maggiori da parte di alcuni musicisti punk scontenti di una eccessiva politicizzazione dell’ambiente e di una strumentalizzazione della loro immagine (Renton, 2019, p. 105). Nel mese di gennaio, poi, Margaret Thatcher tenne il famoso discorso in cui avvertiva il timore che la popolazione inglese stava vivendo, di venire “sommersa” da persone con una cultura diversa; i conservatori guadagnarono undici punti percentuali nei sondaggi elettorali, e il National Front rilanciò le sue attività. Fu in questa situazione di “rilancio” delle idee razziste della destra e dell’estrema destra che l’Anti Nazi League (un’altra organizzazione legata a RAR) contattò il collettivo di Rock Against Racism per organizzare un nuovo evento antirazzista e antifascista con il sostegno di entrambe le organizzazioni (Renton, 2019, p.107). Secondo David Widgery, questa mossa dell’Anti Nazi League fu determinante nell’ottenere un sostegno popolare di massa, rendendo «la politica più divertente, e la musica più politica» (cit. in Rachel, 2016, p. 129). Secondo Syd Shelton, il termine “Carnevale” preso in prestito dalla comunità afrocaribica inglese voleva rappresentare la multiculturalità dell’evento (*Ibidem*).

Il primo Carnival Against the Nazis si tenne il 30 aprile 1978, il giorno prima delle elezioni di maggio, e venne organizzato un corteo che, partendo da Trafalgar Square, avrebbe attraversato la città, toccando anche alcune zone in cui il NF aveva un discreto numero di sostenitori ed elettori, per finire al Victoria Park, nell'East End, “il luogo dei dimenticati” (Kate Webb, attivista RAR, cit. in Rachel, 2016, p. 129). Inizialmente non si prevedevano grandi numeri, gli organizzatori erano preparati ad accogliere un migliaio di persone al massimo, ma il risultato fu incredibile per tutti gli osservatori. Si contarono all'incirca 80.000 partecipanti al concerto conclusivo di Victoria Park, ed alcuni agenti di polizia intervistati il giorno successivo dal *Guardian* riportarono che mentre la testa del corteo era già arrivata al concerto, la coda doveva ancora partire da Trafalgar Square (Renton, 2019, p. 110). Fu un evento memorabile, che tutti i partecipanti ricordano come una giornata con una fortissima energia giovanile; il concerto vide l'esibizione dei Clash, con le loro hit *White Riot* e *London's Calling*, della black british band Steel Pulse, che si esibirono cantando la loro canzone *Ku Klux Klan* (1978) vestendo dei lenzuoli bianchi con cappelli a punta e, a chiusura dell'evento, Tom Robinson reinvitò tutte le band sul palco per un'ultima canzone finale “*Something in the Air*”, brano dei Thunderclap Newman del 1969 (“*we have got to get it together*”). Le foto mostrano un pubblico giovane e misto, comprensivo di tutte le razze e di tutte le sottoculture; secondo lo storico Raphael Samuel il carnevale di Victoria Park, il Woodstock del RAR fu “la manifestazione più operaia a cui sono stato, e una delle poche che ha sensibilmente cambiato il clima dell'opinione pubblica”.

Rock Against Racism continuò fino alla fine degli anni settanta, continuando ad organizzare concerti e campagne politiche con specifici obiettivi, come Rock Against Thatcher e Rock Against Repressions, in supporto della causa irlandese, dopo essere state contattata da alcuni membri dell'IRA. La campagna era però naturalmente destinata ad una conclusione, come ricordano alcuni attivisti del movimento. Secondo

Widgery RAR era riuscita a mostrare come “bianchi e neri, ispirati da un misto di socialismo, punk-rock e umanità” potessero organizzarsi per cambiare le cose. «Non abbiamo fermato gli attacchi razziali, tantomeno il razzismo. [...] Ma l'elettrizzante idea che la musica popolare potesse essere qualcosa di più di semplice intrattenimento ha mantenuto e si è rafforzata» (Rachel, 2016, p. 222). Rock Against Racism aveva fornito un'identità comune e un senso di appartenenza a tutta quella gioventù inglese *two-tone*, bianca e nera, che si stava perdendo all'interno delle proprie città, trasformate dalla crisi capitalista in delle *ghost town*. Non solo, il vero successo di RAR fu quello di aver esposto agli occhi di tutti il *razzismo istituzionale ed endemico* della società inglese; grazie a RAR, infatti, «il razzismo divenne identificato con lo Stato, con il razzismo istituzionale nella polizia, non con il razzismo di una singola persona» (Rachel, 2016, p. 222).

La definizione di razzismo proposta da Widgery ed espressa nell'attività di Rock Against Racism ha sottolineato che il razzismo collega le attività dei gruppi neofascisti direttamente alle azioni delle agenzie di stato, in particolare i tribunali, la polizia e le autorità di immigrazione (Gilroy, 1987, p. 157). Ovviamente un movimento culturale non poteva, da solo, cambiare le cose completamente ed eliminare il razzismo, ma in un certo senso l'obiettivo di RAR era stato raggiunto. La prima novità del movimento fu quella di aver messo insieme band bianche e nere sullo stesso palco; con il Two-Tone si era andati addirittura oltre, con bianchi e neri nella stessa band. Nel manifesto del movimento si diceva “*we want rebel music, we want crisis music*”, e nel 1981 usciva *Ghost Town* dei The Specials, esattamente quello che cercavano di ottenere gli organizzatori di Rock Against Racism. Secondo diverse testimonianze, alcuni punk e skinheads dell'epoca hanno dichiarato di non essersi iscritti al NF solo grazie a RAR e ANL. Rock Against Racism capì sin dal primo momento che «l'alienazione e la rabbia tra i giovani bianchi e neri che si esprimeva nel reggae e nel punk era

un'importante manifestazione sociale dell'alienazione e della rabbia che stavano all'interno del sistema stesso» (Roger Huddle, cit. in Rachel, 2016, p 225).

La grande campagna antifascista e antirazzista di Rock Against Racism fu la più grande mobilitazione di massa dai tempi della Campagna per il Disarmamento Nucleare. Tra il 1977 e il 1979 l'ANL aveva distribuito circa 750.000 spille; RAR nel solo 1978 organizzò circa trecento concerti e cinque carnevali. Circa 250.000 persone avevano partecipato ai primi due carnevali e, in totale, quasi un milione di persone è stato coinvolto in questo periodo in qualche attività antirazzista, che fosse un concerto, una manifestazione, una distribuzione di volantini, o la realizzazione di graffiti (Renton, 2019, p. 169). RAR aveva cambiato la società e la musica, il Two-Tone e gli Specials ne erano in qualche modo la prova; aveva dunque un senso che fossero loro la band principale in quella che sarà ricordata come la “festa d'addio” di RAR, ovvero il Carnevale di Leeds. Nel mese di luglio del 1981, mentre gli Specials erano al numero due delle classifiche inglesi, a Potternewton Park, il luogo abituale per i carnevali della comunità afrocaribica, si tenne l'ultimo Carnival Against the Nazis. Secondo Renton, circa ventimila persone vi parteciparono, “infastiditi” da meno di cinquanta sostenitori del NF (Renton, 2019, p. 161). Contemporaneamente a RAR anche gli Specials si stavano “esaurendo”, divisi al loro interno a causa della forte personalità di Dammers e del suo maggiore attaccamento alla causa rispetto agli altri membri del gruppo. Secondo Dave Thompson, gli Specials vennero anche colpiti dalle critiche ricevute da RAR stesso, di non essere abbastanza dedicati alla causa. Il chitarrista del gruppo, Ronny Radiation, ammise che forse avrebbero potuto fare di più, «ma eravamo esausti dal continuo viaggiare in tournée. [...] A causa anche di conflitti interni e l'improvviso successo del 2-Tone, è stato difficile occuparsi di tutti i problemi del mondo! I nostri problemi erano già abbastanza complicati» (cit. in Thompson, 2017, p.179).

In conclusione, il 2 Tone e Rock Against Racism hanno provato a mostrare alla società inglese non solo dell'esistenza del razzismo istituzionale, endemico alla società inglese, ma dell'esistenza di un'alternativa possibile, "mostrando la via" e dimostrando semplicemente con i fatti che un'alternativa al razzismo, alla razzializzazione di bianchi e neri, a partire dalla musica era possibile. Questo testo si propone quindi come una ricostruzione storico-musicale dell'esperienza inglese, dalla quale potremmo imparare molto nel nostro rapporto con razzismo e antirazzismo. Il discorso dovrebbe essere più lungo e complicato, e adatto ad una sede diversa, ma in ogni caso le sfide globali del mondo contemporaneo ci chiedono di *ripensare* il nostro approccio al razzismo che va inteso come tutto quell'insieme di dinamiche di discriminazione o disuguaglianza razziale che, pur non facendo un aperto riferimento alla razza o al colore della pelle, anche quando gli individui agiscono senza un intento riconoscibilmente razzista o discriminatorio e che portano comunque alla creazione di schemi o modelli sistematici di discriminazione (Murji, 2017, p. 82). A tal fine riteniamo dunque necessaria, una rielaborazione dell'agenda politica antirazzista, che sappia tenere entro una prospettiva *storica* il razzismo ma soprattutto - e qui l'esperienza britannica può rivelarsi un modello importante - che sappia fondarsi su una strategia che potremmo chiamare *bottom-top*, con un antirazzismo che, come quello di RAR e del 2 Tone, provenga dal basso, proprio dalle fasce più razzializzate della popolazione. È necessario che questi movimenti mantengano una propria autonomia, senza dissolversi all'interno dell'agenda politica istituzionale (di cui alla fine il razzismo stesso è espressione). Anche in Italia, c'è sempre più bisogno di un antirazzismo che tragga la sua forma principale da quelle espressioni culturali di vario tipo che emergono proprio da quei segmenti della popolazione che rivendicano sempre di più il loro diritto all'autorappresentazione, all'autonomia culturale e politica. Come afferma Mellino nell'articolo *Governare col Razzismo* (2019), il razzismo in Italia viene ancora visto come qualcosa di esterno o di accessorio, derivante da un

pregiudizio o da un “deficit di cultura e conoscenza”; si tratta di una concezione che non può non considerare anche la lotta antirazzista come un elemento “accessorio” delle lotte politiche, capace di manifestarsi soltanto nel momento in cui bisogna contrastare uno specifico avvenimento (Mellino. 2019, p 87). L’antirazzismo – in Italia, ma non solo – deve riscoprire un proprio valore autonomo e indipendente, partendo da una ridefinizione dell’oggetto del discorso, il razzismo, e una “ripoliticizzazione” dell’antirazzismo stesso.

### **Bibliografia**

**AUGUSTYN, H.** (2013), *Ska. The Rhythm of Liberation* - Scarecrow Press, Lanham - Toronto - Plymouth, UK.

**CHAMBERS, I.** (2018), *Ritmi urbani. Pop music e cultura di massa*, Meltemi editore, Milano (ed. or. 1985).

**COHEN, P., BAINS, H.S.,** (ed.) (1988), *Multi-Racist Britain*, MacMillan Education, London

**CONDUIT, S.** (2017), *A Cultural Study of Two-Tone in the Socio-Political and Economic context of the 1970s* – A thesis submitted in partial fulfilment for the requirements for the degree of MA at the University of Central Lancashire, UCLAN (Univ. of Central Lancashire) – Disponibile online presso: <http://clouk.uclan.ac.uk/23006/> (Consultato ad Aprile 2020)

**CONNEL, J., GIBSON, C.,** (2003), *Sound Tracks. Popular Music, Identity and Place*, Routledge, London.

**GILROY, P.** (2002), *There Ain't no Black in the Union Jack: The Cultural Politics of Race and Nation*, Routledge, Londra - New York (ed.or. 1987)

- HADDON, M.** (2017), *Dub is the new Black: Modes of Identification and Tendencies of Appropriation in Late 1970s Post-Punk*, in “Journal of Popular Music”, Vol. 36, No. 2, pp. 283-301.
- HALL, S., JEFFERSON, T.** (eds.) (1976), *Resistance Through Rituals. Youth Subcultures in Postwar Britain*, Routledge, London
- HEBDIGE, D.** (1979), *Subculture. The meaning of Style*. Routledge, London.
- HEBDIGE, D.** (1987), *Cut ‘n’ Mix. Culture, Identity and Caribbean Music*, Routledge, London
- JAMES, C.L.R.**, (2000), *Africans and Afro-Caribbeans: A Personal View in Writing Black Britain*, ed. James Proctor, Manchester University Press.
- JONES, S.** (2016), *Black Culture, White Youth. The Reggae Tradition from JA to UK*, Bassline Books (ed. Or. 1988).
- KING, S.A.**, et al. (2002), *Reggae, Rastafari, and the rhetoric of social control*, University Press of Mississippi.
- LEMONIUS, M.** (2017), “*Deviously Ingenious*”: *British Colonialism in Jamaica*, Peace Research, Vol. 49, No. 2, pp 79-103.
- LENTIN, A.**, (2004), *Racism and Anti-Racism in Europe*, Pluto Press.
- LORRE, S.** (2019), *Rhythm and Blue Beat. “Jamaican R&B”, Live and on Record, in Early-1960s’ London*, in “Journal of Popular Music Studies”, Vol. 31, No. 3, pp.95-118.
- LUCASSEN, L.; FELDMAN, D., OLTMER, J.** (a cura di), (2006), *Paths of Integration: Migrants in Western Europe (1880-2004)*, Amsterdam University Press.
- MANUEL, P.** (2016), *Caribbean Currents. Caribbean Music From Rumba to Reggae*, Temple University Press, Philadelphia (USA).
- MELLINO, M.** (2012), *Cittadinanze Postcoloniali: Appartenenze, razza e razzismo in Europa e in Italia*, Carocci, Roma.

- MELLINO, M.** (2019), *L'antirazzismo come stile di vita*, in Dinamopress, <https://www.dinamopress.it/news/lantirazzismo-stile-vita-the-specials-le-sottoculture-giovanili-leredita-del-two-tone-40-anni/>
- MOORE R.** (2004), *Postmodernism and Punk Subculture: Cultures of Authenticity and Deconstruction*, in “The Communication Review”, Vol. 7, No. 3, pp. 305-327
- RACHEL D.** (2016), *Walls Come Tumbling Down. The Music and Politic of Rock Against Racism, 2 Tone and Red Wedge*, Picador, London.
- RENTON, D.** (2019), *Never Again. Rock Against Racism and the Anti-Nazi League 1976-1982*, Routledge.
- REYNOLDS, S.** (2006) *Rip it Up and Start Again. Postpunk 1978-1984*, Penguin Books, London
- SOLOMOS, J.** (1993), *Race and Racism in Britain*, MacMillan, London
- STRATTON, J.** (2010), *Chris Blackwell and “My Boy Lollipop”*: Ska, Race and British Popular Music, in “Journal of Popular Music Studies, Vol. 22, No. 4, pp. 436-465.
- STRATTON, J.** (2011), *Skin Deep: Ska and Reggae on the Racial Faultline in Britain, 1968-1981*, in “Popular Music History”, Vol. 5, No. 2, pp. 191-215.
- THOMPSON, D.** (2017), *Wheels out of Gear. 2-Tone, The Specials and a World in Flame*, Helter Skelter Publishing.
- TRABER, D.S.** (2013), *Pick It Up! Pick It Up!: The Transnational Localism of Ska*, Popular Music and Society, vol. 36, n°1, pp.1-18.
- WORLEY, M., COPSEY, N.** (2016), *White Youth: The Far Right, Punk and British Youth Culture, 1977-87*, in “JOMEC Journal 9”, ‘Expressive Culture and Populist Radical Right Parties in Europe’.