Alessia Masini

Fight war not wars. Linguaggio visuale e orizzonti di lotta nel punk (1977-1984)

Come citare questo articolo:
Alessia Masini, *Fight war not wars. Linguaggio visuale e orizzonti di lotta nel punk (1977-1984)*, «Bibliomanie. Letterature, storiografie, semiotiche», 50, no. 4, dicembre 2020, doi:10.48276/issn.2280-8833.5378

Il punk è un fenomeno musicale, culturale e politico. Le sue radici si trovano in un ampio contesto culturale anglosassone, tra la Gran Bretagna e gli USA, generativo dei suoni, dei simboli e dei significati che dalla seconda metà degli anni Settanta si diffondono in tutta Europa. Il punk è un fenomeno plurale che va storicizzato: nel 1977 incarna una soglia generazionale e abita uno spazio a metà tra cultura *pop* e controcultura, ma le diverse forme e caratteri, anche coesistenti, che via via assume, spesso non rispondono alle stesse logiche. Come molte altre declinazioni del punk europeo lontane da Londra, quello italiano è un «punk di provincia»[1] o di «periferia», esito, cioè, dell'interazione e negoziazione tra la dimensione simbolica del punk, messa in circolazione dai media e dalle industrie culturali, e la dimensione materiale dell'Italia dell'epoca[2]. La temperie del movimento del '77 e l'alto livello di politicizzazione giovanile nel paese offrono il contesto in cui il punk viene accolto e integrato tra i modelli e i prodotti culturali di giovani e adolescenti. Il punk in Italia mostra importanti eredità dalla "stagione dei movimenti" e dalle controculture degli anni Settanta, ma anche significative discontinuità: in particolare, consuma la rottura sia con la politica istituzionale sia con le culture politiche della sinistra sessantottesca e abbraccia l'anarchismo, come principale orizzonte politico e via di fuga dalla polarizzazione destra-sinistra[3].
Il punk, infine, è potenza delle immagini. L'intento del saggio è quello di analizzare il linguaggio visuale, grafico e iconografico delle fanzine italiane e britanniche prodotte tra la fine degli anni Settanta e la prima metà degli anni Ottanta. Tra le fonti più importanti del punk e ancora poco esplorate, le fanzine qui studiate sono rari documenti provenienti principalmente dagli archivi privati dai punk italiani di allora, attivi all'interno di circuiti nazionali e transnazionali del punk più radicale[4] nei quali la protesta e la conflittualità scavalcano l'ambito puramente simbolico, discorsivo e performativo tipico dei primi anni.

Attraverso queste fonti è possibile ricostruire le diverse influenze artistiche, culturali e politiche che nel punk trovano una sintesi e l'ampia rete tra il "centro" e la "periferia italiana" del fenomeno. Il risultato è un viaggio nella storia delle mentalità dei giovani dell'epoca. Il linguaggio visuale che emerge dalle fanzine, rivela un immaginario distopico, ricco di presagi su un futuro popolato da funghi atomici, guerre nucleari, tecnologiche e batteriologiche e soldati anonimi: tutti simboli di una temuta catastrofe, di un'Apocalisse laica ed elementi della drammatizzazione di un sentimento collettivo, legato sia a nuova fase critica della Guerra Fredda sia alla percezione diffusa di attraversare un'importante cesura storica.
Il punk pertanto è una prospettiva strategica per osservare la reinvenzione del linguaggio della politica e dell'attivismo dei giovani e mettere in discussione le principali cornici interpretative degli anni Ottanta, prima tra tutte quella del "riflusso"[5].

1 Le fanzine punk

Le fanzine (da "fan" e "magazine") sono riviste amatoriali autoprodotte e rappresentano una forma di comunicazione molto importante nel punk fin dagli esordi. Questo tipo di riviste non sono un fenomeno inedito: negli anni Sessanta e Settanta, *pamphlet underground*, della psichedelia e di propaganda della sinistra sono molto comuni[6] e le fanzine non sono una novità assoluta neanche nel mondo della musica rock e folk dell'epoca. Con il punk, però, la loro produzione assume delle caratteristiche riconoscibili e subisce un aumento esponenziale – dovuto sia alla dimensione globale del fenomeno sia alle particolari tecnologie utilizzate, cioè la fotocopiatrice – contribuendo a rendere immediato il rimando reciproco tra punk e fanzine. Elaborate da singoli o più membri di una "scena" o di una punk band[7], sono strumenti di informazione fuori dai canali del *mainstream*, fanno circolare notizie a proposito della fondazione di nuovi gruppi musicali, dell'organizzazione di concerti e iniziative e poi contengono recensioni, lanci di dischi e interviste. A fianco a questi elementi imprescindibili, compaiono molti racconti emozionali basati sulla storia di vita e quotidianità di chi scrive, sulla sessualità, sulle relazioni sentimentali e sul rapporto con gli adulti e con le istituzioni scuola/famiglia, che fanno parte di un processo produttivo di soggettività.
In Gran Bretagna durante la cosiddetta "prima onda" (1976-1977), la maturazione del fenomeno punk si articola all'interno di un dialogo costante tra le grandi riviste di musica come "New Musical Express", "Melody Maker" e "Sounds"e i loro fedeli lettori. Lo spazio dedicato alla posta dei lettori è rivelatore di un'immediata tensione, che sfocia poi in aperto conflitto, tra le opinioni dei giornalisti, del pubblico e dei protagonisti del punk. Le prime fanzine prendono corpo all'interno di questa tensione. Inizialmente sono una pratica culturale quasi inestricabile dalle riviste: ne rappresentano un'imitazione amatoriale, si

evolvono come spazio indipendente di discussione, incontenibile dalla semplice pagina dedicata alla posta dei lettori[8], tentano di contraddire, modificare o completare "dal basso" ciò che dall'alto non vogliono o non sono capaci di cogliere. Questi lacci con la stampa musicale sono venuti meno negli anni successivi, ma l'insoddisfazione provocata dalle prime rappresentazioni e recensioni è la spinta per molti verso una presa di parola. Così nasce "Sniffin' Glue"[9], autoprodotta da Mark Perry dal 1976 all'agosto-settembre del 1977, che è anche la prima fanzine inglese a riflettere esteticamente il punk[10]. Da questo primo modello ne seguono una moltitudine[11], tutte somiglianti ai suoi caratteri estetici e grafici: testi scritti a macchina con errori di battitura e cancellature, un uso libero delle maiuscole, minuscole e della punteggiatura, graffiti fatti a mano, un quadro standard di una pagina A4 fotocopiata o ciclostilata e la prevalenza del bianco e nero[12]. L'urgenza del linguaggio che ne emerge è un vero e proprio incoraggiamento per altri a creare una propria rivista, accettando l'invito al *do it yourself* (cioè "fallo tu stesso") che sintetizza in uno slogan la pratica e l'etica centrale del punk a livello globale. Mano a mano vengono introdotti stili nuovi sempre più personalizzati, in un processo incessante di rielaborazione e trasformazione[13].

2 Punk e avanguardia

Attraverso gli elementi grafici e visuali è possibile rintracciare abbondanti linee di continuità del punk con differenti tradizioni culturali, artistiche e politiche del Novecento, in particolare, con l'avanguardia dadaista e futurista. L'idea stessa di una "nuova onda", della "new wave" del punk potrebbe essere in effetti comparabile con l'avanguardia: entrambe presuppongono delle forze attive che segnano un confine e creano un'estetica nuova[14]. Spesso si tratta di una ricerca consapevole da parte di alcuni degli autori e autrici delle fanzine: ad esempio l'inglese Richard Reynolds autore della fanzine post-punk "Scumbag" (1980-1981 e 1988) attinge a piene mani da "BLAST!" di Wyndham Lewis padre del vorticismo inglese (corrente autonoma ma derivata dal futurismo[15]); e la stessa fonte viene omaggiata da un'altra fanzine inglese dal titolo "Dat Sun"[16]. Sulla fanzine italiana "Metal Machine Music"[17], appartenente alla prima fase del punk bolognese, il "Manifesto dei Futuristi" diventa la base di partenza per un improbabile "19° Manifesto" punk nel quale si ritrovano sia molte affinità con la prima avanguardia del Novecento, sia commenti e dure critiche alle originali dichiarazioni del movimento del 1909[18]. In un altro numero, la stessa fanzine bolognese (D, 1979), a fianco alla figura di un militare che imbraccia un mitra, elenca in copertina le parole-chiave «surrealismo, futurismo & dada», con l'intenzione di circoscrivere il suo orizzonte linguistico e artistico di riferimento. In generale non possiamo parlare propriamente di fanzine punk come di testi "paroliberi", che sono propri del futurismo, ma in esse vi sono certamente analogie e rimandi alle avanguardie nei giochi tipografici, nelle parole e concetti in libertà, nell'abitudine ai testi non firmati o con

pseudonimi e nelle pratiche simili alla "ricetta" di Tristan Tzara per la poesia dadaista[19].
La storica dell'arte Claudia Salaris ricuce il rapporto tra le avanguardie del Novecento[20] e l'"ala creativa" del movimento del '77, in particolare con gli "indiani metropolitani" comparsi nel teatro italiano della politica nello stesso momento dell'esplosione del punk in Gran Bretagna. Salaris afferma che si tratta certamente di fenomeni storico-politici lontani e con finalità diverse, ma «il raccordo con l'avanguardia risulta evidente non tanto sul tema troppo generale della violenza» – nonostante lo spettro del "diciannovismo" venga evocato spesso proprio nel 1977 di fronte alle pratiche dei movimenti e alle posture del punk – «quanto proprio sul piano del linguaggio»[21]. Similitudini tra movimento del '77 e punk vi sono infatti nella comune «passione per le fanzine»[22]. Un esempio importante di sincretismo tra avanguardia, movimento del '77 e punk in Italia è la fanzine "Dudu", (da "Dada" e "punk")[23], considerata da molti la prima vera fanzine punk italiana[24], che esce a Milano nell'ottobre del 1977 con «uno stile radicalmente nuovo» e argomenti «influenzati dal movimento»[25].
Secondo Salaris, l'avanguardia viene tradotta nella logica dei movimenti del '77 e del punk grazie al situazionismo[26]. Questo legame lo vediamo nel valore politico da parte del punk assegnato alla pratica del "recupero", del ritaglio e del riuso delle immagini popolari dalle riviste, al «plagio intenzionale» delle immagini, allo sprezzo per le norme consolidate di pubblicazione. Lo vediamo inoltre nelle biografie e nei percorsi artistici dei suoi protagonisti britannici: Jamie Reid, il noto grafico dei Sex Pistols e autore delle loro copertine provocatrici ormai diventate iconiche, e Malcom McLaren, il manager della band, negli anni Sessanta sono membri dell'*English situationist group King Mob*[27]. Oppure Gee Vaucher, artista di fama internazionale e musicista della seminale e radicale band inglese Crass, che negli anni Settanta fa parte del movimento artistico Fluxus[28] e negli anni di vita del gruppo (1977-1984) trasforma i loro dischi in opere d'arte ricchi di collage e fotomontaggi, densi di *nonsense*, sarcasmo e paradossi rifacendosi alla tradizione del primo dadaismo politico e ad altri artisti suoi contemporanei[29].
Al di là del ruolo centrale dei personaggi più noti del punk inglese, il linguaggio grafico e estetico delle fanzine è frutto anche delle sperimentazioni e tecniche diffuse dagli studenti delle *School of Arts* britanniche, che rappresentano una componente più *middle class* della società inglese – nonostante si tratti di un nuovo genere di proletariato della creatività e dell'intelligenza nella società del postfordismo – rispetto alla genealogia *working class* del punk come subcultura giovanile[30]. Certo, non tutti gli autori e i produttori di fanzine punk, in Gran Bretagna, in Italia e altrove, hanno un retroterra e una consapevolezza artistica e intellettuale. Ma come scrive Umberto Eco a proposito dei giovani del '77, le nuove generazioni praticano quotidianamente i linguaggi e i codici dell'avanguardia «attraverso la musica, il dazibao, la festa, il concerto pop»[31] e lo fanno grazie a un processo di trasmissione orizzontale tra più leve generazionali e all'agile riproducibilità tecnica e tecnologica. Nel

punk e nel ’77 l’avanguardia diventa “di massa”[32], quasi gergo giovanile, segnando gli ultimi capitoli della storia delle avanguardie[33].
Grazie a queste diverse fonti e provenienze, le fanzine punk mostrano un campo di tensione tra arte e consumo, tra avanguardia estetica e realismo sociale[34], ricavandosi un ruolo centrale nel determinare la simbolizzazione del punk[35]. È noto come i simboli, insieme all’estetica e alla grafica del punk, nel corso degli anni Ottanta vengano via via assimilati e incorporati dall’industria della moda e dal design, contribuendo in modo imprevisto a trasformare il gusto di massa[36]. Meno conosciuto e indagato è quanto agevolino lo sviluppo di percorsi concreti di attivismo radicale.

3 Anarchismo come approdo

Nel giro di pochi mesi dopo il suo esordio nel mondo della musica, il punk occupa la vetta delle *hit parade* anglosassoni e diventa un ottimo business. Alla fine del 1977, a molti sembra ormai un fenomeno destinato a esaurirsi nei parametri di un prodotto commerciale e di consumo per adolescenti. Le più amate band dell’epoca, Sex Pistols e Clash, inoltre firmano dei ricchi contratti con le più importanti etichette discografiche britanniche, EMI e CBS, e per i fan di tutto il mondo questo rappresenta un grave tradimento dei propositi iniziali di ribellione contro le grandi *major* della musica, il consumismo e la società dello spettacolo. Queste vicende pertanto spingono molti, nel settore musicale e discografico, a parlare di “morte del punk”. In realtà è proprio in questo momento, anche come reazione a un’effettiva commercializzazione dell’estetica e della musica punk, che iniziano a comparire alcune alterazioni dei modelli precedenti dando vita a diverse “correnti” all’interno di quello che viene definito post-punk. Anche le fanzine si diversificano coerentemente alla nascita di diversi percorsi: persistono tante versioni amatoriali delle grandi riviste *mainstream* ma, in altri casi, le fanzine diventano degli spazi centrali di elaborazione e di disseminazione di istante politiche e di lotta, in particolare da parte di un nuovo attore collettivo radicale e politicizzato che emerge in Inghilterra sul finire del 1977, cioè l’anarcopunk[37]. Quest’ultima è una delle componenti più interessanti all’interno della galassia composita delle culture post-punk degli anni Ottanta e la si deve soprattutto alla comparsa sulla scena dei Crass nell’estate del 1977. La band tra i suoi brani d’esordio canta proprio *Punk is Dead*[38]. I Crass sono pacifisti, femministi, vegetariani, ecologisti, anarchici collettivisti e sono una band e un collettivo con un solido retroterra nell’arte più che nella musica: oltre Gee Vaucher, buona parte dei membri di questa numerosa band, che inizialmente si chiama Exit, hanno alle spalle anni di attivismo nel situazionismo e nella controcultura *freak*. «Con loro la definizione di punk può estendersi fino a rappresentare un sistema di valori autonomo su cui fondare una contro-società»[39], riavvicinando di molto i caratteri del punk a quelli delle controculture precedenti: *beat*, *freak* e *hippie*.

Per quanto sia diventato comune legare il punk all'anarchismo, tra i due avviene un incontro non scontato poiché, oltre ai simboli anarchici, la "prima onda", solitamente espone sull'abbigliamento e sui dischi anche le svastiche[40] e l'immagine di Marx. Nel brano dei Sex Pistols *Anarchy in the UK*, inoltre, anarchia è sinonimo di caos e non richiama un punto di riferimento ideale o ideologico[41]. Spesso anche *do it yourself* viene erroneamente tradotto o interpretato come equivalente di anarchia. Sul finire degli anni Settanta, dichiararsi punk e anarchici per molti giovani rappresenta una forma di ribellione individuale e esistenziale, di resistenza alle convenzioni e alle aspettative sociali, uno strumento per distinguersi e affermare una soggettività diversa, una via di fuga dalla crisi e dell'impasse che attraversa i movimenti e le organizzazioni della sinistra nel post-'77[42]. L'anarchismo è però un approdo del punk. È certo che i simboli e gli slogan dei Sex Pistols abbiano aperto uno spiraglio all'afflato libertario, ma l'incontro viene completato e compiuto, in un modo che si può definire artigianale, successivamente e da parte di altri: tra questi vi sono i Crass e l'anarcopunk inglese. La simbologia e l'estetica dei Crass reintroduce in un primo momento alcune ambivalenze, in particolare tramite un simbolo, ideato dal grafico inglese Dave King, che assembla una croce, una svastica e la bandiera britannica, rappresentative di tre forme di repressione, racchiuse in un cerchio composto da due serpenti che si mordono la coda. Nonostante questo simbolo non sia mai cambiato, a partire dal 1979 la loro comunicazione tramite immagini e simboli diventa meno ambigua e sono proprio loro a dare sostanza all'impulso anarchico della "prima onda"[43]. L'influenza dei Crass, soprattutto, trascina il punk alla ricerca dell'"autenticità" e di una pratica più coerente[44]: sia per quanto riguarda la creazione di un circuito musicale e culturale indipendente dalle grandi case discografiche, grazie alla fondazione di un'etichetta di autoproduzione e distribuzione con una propria grafica e, forse, anche un sound riconoscibile; sia per lo stile di vita, con il trasferimento della band al completo nella *Dial House*, comune agricola situata nella campagna londinese; sia per quanto riguarda l'attivismo nell'antifascismo e nelle battaglie antinucleari e antimilitariste, che si traduce nei testi dei loro brani carichi di messaggi e nel loro sostegno e impegno nelle campagne e mobilitazioni collettive dei primi anni Ottanta. Con i Crass e l'anarcopunk, pertanto, l'aspirazione "alla globalità" del punk, ovvero lo sconfinamento di un progetto in tutte le arti, nel costume, nello stile di vita e nella politica, si fa intenzionale e l'anarchismo diventa un orizzonte largamente condiviso.

4 Anarchismo eclettico e pragmatico

Con l'emersione di punk band radicali e politicizzate, le fanzine svolgono ancora un ruolo centrale nella costruzione di un nuovo progetto, non solo musicale ma anche politico nel segno dell'anarchismo. Molte nuove fanzine che ora vengono alla luce tralasciano il prefisso "fan" per diventare solo "zine" o "punkzine", come segno di rifiuto della mercificazione e di

discontinuità rispetto alla "prima onda". Dal principio degli anni Ottanta, le zine si riempiono di A cerchiate e si consolida la tendenza a scegliere titoli di queste pubblicazioni, come dei nomi delle band, che contengano una "A" in modo da poterla connotare come simbolo anarchico. Le pubblicazioni punk solamente dedicate alla musica sono via via più rare; sempre più spesso, invece, le zine presentano una minima copertura di temi musicali associata a un apparato di testi sulla dimensione urbana, sui temi della vivisezione e animalismo, sulla guerra, sull'energia e le armi nucleari, sull'occupazione di *squatt*, puntellati poi da una varietà di riflessioni sul "sistema"[45]. Compaiono testi ricchi di idiosincrasie borroughsiane verso il "potere" e il "sistema" e di visioni orwelliane del rapporto tra media e politica.

Le zine diventano spazi polifonici di dissenso e assumono quei caratteri di letteratura informale e dal basso simili ai *samizdat* sovietici. Si trasformano, inoltre, in strumenti di costruzione di alleanze controegemoniche[46] e di reti nazionali e transnazionali di mobilitazione, contribuendo a attivare una crescente omogenizzazione culturale e politica tra diverse realtà punk europee. In questa rete di band, collettivi e zine, si articola una «pratica discorsiva» nella quale vengono elaborati i concetti di musica, politica e comunità punk[47] e nella quale cresce un dibattito su cos'è e cosa dovrebbe essere il punk, l'anarchismo e la loro unione. Insieme allo «spazio utopico» dell'autoproduzione e del *do it yourself*, l'anarchismo concorre quindi all'esplorazione dell'«interrogativo sulle nuove forme della politica radicale di quel tempo»[48]. Dalla tradizione antimilitarista e antistato conservata dall'anarchismo il punk estrae, reinventa e diffonde locuzioni («rompiamo le catene dello stato militare»[49]), l'alternanza di domande retoriche e risposte lapidarie («Do they owe us a living? Of course they do!»[50]), l'uso dell'imperativo («smash the System now!»[51]), il linguaggio dell'internazionalismo («punks di lingua italiana»[52])[53]. Lo slogan «anarchy and peace» muta in una «dottrina politica informale» condivisa e diventa centrale nel lessico punk[54].

L'anarchismo nel punk, però, mostra fin da subito «solo una labile parentela semantica con la teoria di Bakunin e Kropotkin»[55]. La grande conversazione collettiva che prende corpo nelle zine, infatti, al di là delle parole chiave e dei modelli comunicativi dell'anarchismo, non presenta una "linea" teorica e di pratiche condivisa, anzi numerose sono le discordanze che emergono e che ricalcano le tensioni storiche del pensiero anarchico[56]: c'è chi sostiene che anarchia significhi individualismo e essere uno spirito libero o comporti il rifiuto di ogni autorità esterna[57], chi promuove il pacifismo intransigente e chi invece invoca l'azione diretta contro i fascisti e lo Stato, chi crede che l'anarchismo significhi soprattutto responsabilità individuale e chi un movimento collettivo impegnato a "abbattere il sistema"[58].

Nonostante sia una cornice condivisa, la «nozione di anarchia» nel punk diviene «meno fissa o politicamente strutturata»[59]. Ne emerge un percorso politico eclettico e pragmatico

rispetto al fondamento teoretico, alle pratiche e alle forme dell'organizzazione tradizionali dell'anarchismo. Anche se con la fine dell'esperienza dei Crass nel 1984 il prefisso "anarco" declina, ormai «anarchia come parola e come simbolo» è un sinonimo di punk[60].

5 Guerra e pace: il linguaggio iconografico delle zine punk

Il "discorso visuale" del punk radicale e dell'anarcopunk dei primi anni Ottanta trasmette presagi di crisi e di grandi mutamenti a venire, messaggi antiautoritari di critica e di resistenza e produce "assalti semiotici" all'egemonia culturale e ideologica della società del tempo. In questo modo le zine sono presidi di una «lotta culturale» che non ha tanto lo scopo di ottenere un riconoscimento nello spazio politico tradizionale, ma quella di mettere in campo una sfida al sistema attraverso una «mobilitazione delle risorse pratiche della cultura non egemone per contrastare i significati dominanti»[61]. Alla base del linguaggio visuale delle zine c'è una sistematica appropriazione e giustapposizione di immagini e immaginari della cultura popolare – tratte da riviste, pubblicità e film – con effetti stridenti, inquietanti, cinici e ironici. Oltre alle A cerchiate, i simboli, o meglio, le immagini "simbolizzate" che si ripetono con costanza, sono soprattutto quelle che rappresentano, in varie forme, due binomi centrali nella pratica discorsiva del punk della prima metà degli anni Ottanta: la repressione/libertà (individuo) e la guerra/pace (umanità).
Per quanto riguarda il tema della repressione, fin dai Sex Pistols il punk si associa, per varie questioni di legalità delle *performance* musicali e di moralità pubblica, alle immagini di un arresto di polizia. La scena dell'intervento della polizia al concerto sul Tamigi della band inglese fa parte del corollario di rappresentazioni della "prima onda" del punk e dell'immaginario collettivo e giovanile dell'epoca grazie ai media. La raffigurazione del punk, del teppista, del reietto e dell'anarchico che viene arrestato pubblicamente è forse tra le più presenti nelle fanzine e zine e, di conseguenza, sono oltremodo diffusi foto e disegni delle forze dell'ordine, come immediate controparti. L'aspetto affascinante – che mostra la profonda influenza dell'iconografia del punk britannico oltre il contesto nazionale – è che anche nelle fanzine e zine italiane qui studiate vi sia una simbolizzazione delle forze dell'ordine attraverso il profilo tipico del poliziotto "bobby" inglese, nonostante nei testi ci si riferisca alla polizia di Stato, spesso tramite le iniziali "PS", o ai carabinieri. Anche il disegno di un punk che compare in una vignetta della zine anarcopunk inglese "Toxic Graphity" (1980) diventa iconico tra le zine punk anarchiche e nei volantini in Italia, in particolare tra Milano e Como[62]. Foto e disegni della scatola televisiva, collage in cui la TV sostituisce la testa in un corpo umano[63] o di bambini nutriti e imboccati da computer e televisioni[64], sono rappresentazioni diffuse della denuncia del punk verso i media e la "società dello spettacolo", accusate di manipolare il pensiero. A queste si sommano collage che squalificano la coppia uomo-donna, che denunciano la violenza del patriarcato, le

illusioni del matrimonio e gli stereotipi di genere.
Il tema della guerra e della militarizzazione delle società occupa uno spazio centrale nelle zine, a partire dal timore di un nuovo scontro nucleare seguito al crollo della "distensione" tra i blocchi Ovest e Est sul finire degli anni Settanta. Osservando il contesto che lo circonda, il punk nomina e indica il "nemico": i volti sorridenti, tutt'altro che rassicuranti, di Margaret Thatcher e di Ronald Reagan vengono usati come icone della guerra e dell'oppressione da parte dei governi forti. Le immagini di questi due capi di Stato diventano predominanti anche nelle zine italiane dei primissimi anni Ottanta e successivamente vengono associate, senza essere mai sostituite, ai volti ridicolizzati del Presidente della Repubblica Pertini, di Andreotti, Spadolini, Berlinguer e Craxi[65]. La minaccia della guerra e della chiamata al servizio militare viene esorcizzata nelle numerose riproduzioni dei noti manifesti di propaganda e arruolamento dell'esercito inglese e americano, rispettivamente del 1914 e 1961[66], nelle immagini di soldati ignoti o di scheletri in divisa e nelle maschere antigas, cioè figure di una guerra nucleare, anonima e di massa. La guerra, inoltre, viene spesso simbolizzata attraverso il volto cinematografico di John Wayne[67]. Un implicito anti-imperialismo americano, infatti, popola le zine e si associa a una critica al capitalismo, al consumismo borghese e patriarcale dell'"American Way of Life"[68]. A questi elementi presenti in modo diffuso e costante si aggiungono funghi atomici, animali sofferenti, bambini affamati, teschi e poi scenari dal Vietnam: Kim Phúc, la bambina del napalm[69], e *L'esecuzione di Saigon*[70], diventate simboli di quel conflitto nella cultura popolare, compaiono come segni della violenza e dell'offesa subita dagli esseri umani da parte di altri esseri umani. Sono un avvertimento e un presagio di ciò che è successo e che potrebbe succedere di nuovo. Lo «scandalo» di queste foto così legate alla sofferenza e alla morte serve a «mobilitare l'ethos culturale umano»[71] e la «sfrontatezza» del linguaggio visivo delle zine è un appello alla «sopravvivenza»[72] di fronte a nuovi rischi collettivi.

6 Apocalisse ora

La sensazione di vivere l'apocalisse e di trovarsi alle battute finali del *countdown* verso un orwelliano 1984 è molto presente nell'immaginario delle culture punk dell'epoca. L'apocalisse come «senso della fine» e «catastrofe laica»[73] fa parte di una narrativa del cambiamento diventata, dalla fine degli anni Settanta, un modello della cultura popolare che riflette e alimenta le ansie sociali radicate, fin dall'immediato secondo dopoguerra, nella Guerra Fredda e nell'atomica[74]. La *fiction* horror, di guerra, distopica e di fantascienza angloamericana degli anni Settanta ne è il massimo esempio ma di apocalisse e catastrofi se ne parla ovunque, dalle riviste dei movimenti ai settimanali *underground* e popolari, ai corsi universitari. Il punk li esprime in musica ma anche per immagini, come fossero parte di un linguaggio dell'inconscio ed «epifenomeni» della sua pratica discorsiva[75].

Ernesto De Martino scrive che nella coscienza culturale della "fine del mondo", la guerra nucleare e il genocidio dei campi di morte nazisti rappresentano modelli di catene di «delitti veramente perfetti»[76]. Nella costellazione di immagini delle zine punk, oltre al Vietnam, le figure anonimizzate di militari nazisti, di gerarchi delle SS e di internati nei campi di concentramento sbucano dal passato svolgendo una funzione chiave: quella di misurare il significato del tempo e della politica presente. Questa operazione va a ridefinire, completare e concludere quel rapporto ambiguo con i simboli iniziato con le provocazioni della "prima onda" del punk, soprattutto con l'esposizione della svastica. Le immagini dei nazisti e dei campi di sterminio sono simboli che denunciano e disvelano il ritorno degli orrori del passato nelle guerre del presente. Non a caso qui si usa il termine disvelamento. La parola *apokalyptein* in greco significa "svelare", "tirare giù il velo" e apocalisse significa innanzitutto il "riconoscere" che esiste un velo e che la realtà non è quella che sembra[77]. Il punk è quindi una manifestazione dell'apocalittica contemporanea. La grande visione distopica della "prima onda" del punk sintetizzata nello slogan "no future" non è "nuda crisi", ma fonte di enorme «creatività» culturale e politica[78]. Ora, consapevolmente, l'anarcopunk e il punk più radicale e politicizzato affermano l'esistenza di una possibilità per l'umanità, invocano scelte e azioni coraggiose.
Nei primi anni Ottanta, il presagio punk di catastrofi future non contempla cambiamenti ambientali e disastri climatici; questi diventano orizzonti di lotta nelle battaglie future e più mature degli anni successivi. L'immagine prevalente del punk di allora è ancora e soprattutto quella di un'autodistruzione dell'umanità tramite l'atomica e di armi e guerre che prima deformano e poi minacciano di cancellare la vita.

7 *fight war, not wars*: a Comiso per il futuro Il clima geopolitico internazionale della fine degli anni Settanta è la principale fonte e conferma degli incubi del punk. La seconda metà degli anni Settanta registra un'inversione di tendenza rispetto al clima di distensione nelle relazioni tra i blocchi Est e Ovest, maturato negli anni precedenti, e mostra un graduale inasprimento nella competizione bipolare. Nel 1979, il Consiglio Atlantico decide l'impianto di 572 missili nucleari Pershing II e Cruise in cinque paesi dell'Europa occidentale (Gran Bretagna, Belgio, Olanda, Germania Federale e Italia) come risposta al progressivo dispiegamento di missili balistici Ss-20 avviato dall'Unione Sovietica nel 1976[79]. Nell'agosto del 1981, il governo italiano dà l'annuncio della riconversione a base missilistica del vecchio aeroporto militare Magliocco a Comiso in provincia di Ragusa. Quella che viene chiamata la "crisi degli euromissili" è una «partita cruciale della Guerra Fredda»[80] e la "stagione di Comiso" diventa fondativa di un nuovo pacifismo in Italia[81], costituendo «una cerniera e un momento chiave per la sedimentazione, la contaminazione e il rilancio di vecchi e nuovi strumenti di attivazione collettiva»[82]. Comiso, infatti, permette al pacifismo e all'ambientalismo antinucleare di diventare due dei principali movimenti politici dell'ultima

parte del XX secolo[83] e di proseguire la "stagione dei movimenti" attraverso pratiche inusuali e un «nuovo protagonismo sociale»[84].
La lotta del punk per la libertà dell'individuo e per la pace per l'umanità si articola e si arricchisce all'interno di questa stagione. *Fight War, Not Wars* è un singolo dei Crass contenuto nel loro primo album *The Feeding of The 5000* del 1978. Nel contesto di nuova crisi internazionale il titolo del brano diventa uno slogan, diffuso tra le culture punk in tutta Europa, come sintesi di un pacifismo intransigente che rifiuta un'obiezione selettiva, che non prevede quindi la differenziazione tra guerre giuste e sbagliate o giustificazioni nazionali e contingenti, e che combatte contro tutte le declinazioni territoriali, culturali, politiche e simboliche della guerra e del militarismo.
Fin dagli anni Cinquanta, la Gran Bretagna è uno dei più importanti paesi promotori di una serie di reti associative come la *Compaign for Nuclear Disarmament*, la Fondazione "Bertrand Russel" e, infine, la *European Nuclear Disarmament*, che prende vita proprio sul finire degli anni Settanta per coordinare le associazioni di tutta Europa contro gli euromissili. E l'anarchismo rappresenta da molto tempo un tassello importante del movimento pacifista e nonviolento britannico[85]. I Crass e l'anarcopunk inglese sono aperti sostenitori di queste organizzazioni e della battaglia contro gli euromissili. In un loro volantino del 1980 I Crass scrivono:

«The Americans military wouldn't ask anyone in Britain before They launched their Cruise Missiles. We weren't asked whether we wanted them here. We don't want them here. A movement is growing to stop them coming. It needs all the support we can give it. We can start by resisting the new missiles in Britain. But there's more to it…the whole of Europe is being set up as the battleground between the superpowers of America and the Soviet Union. If people in all the countries of Europe, from Poland to Portugal, make it very plain we want no missiles on our lands, and then we want right out of the nuclear game, then we can make a real start on dismantling the death-machine.[86]»

Se, da un lato, il nuovo orizzonte trasversale e inclusivo del movimento pacifista e antinucleare europeo arricchisce l'agenda politica del punk, quest'ultimo, dall'altro, funge da elemento di connessione tra diverse realtà, gruppi e collettivi punk, movimenti urbani autonomi e *squatters* attorno al movimento contro gli euromissili. Lo sviluppo di questo network più o meno informale comporta un accrescimento delle somiglianze tra culture e subculture giovanili e del *transfer* di idee e pratiche conflittuali tra diversi paesi europei[87]. Il primo punk italiano rispetto al pacifismo e alla nonviolenza ha una "memoria corta", cioè non sembra attingere dalle tradizioni novecentesche del pacifismo italiano, anche perché per tutti gli anni Settanta le "culture della pace" sono messe in ombra da aspirazioni rivoluzionarie e da altri importanti attori collettivi. Ciò che si evince dalle fanzine dei primi anni (tra il 1977 e il 1980 circa) è che l'idea della pace e della nonviolenza corrispondano prevalentemente a un rifiuto dell'obbligo del servizio militare – come lascito delle

controculture giovanili degli anni Sessanta[88] – e delle forme della violenza politica e della militanza che caratterizzano il teatro quotidiano della politica interna di quegli anni. Su queste questioni non mancano, certamente, divergenze tra gruppi e collettivi punk[89]. Ma il legame con l'anarcopunk britannico, da un lato, e l'aprirsi di nuovi fronti di guerra in tutto il pianeta, dall'altro – dalla guerra delle Falkland/Malvinas, alla Palestina, al Nicaragua, dal conflitto Iran-Iraq alla "missione di pace" italiana in Libano[90] – insieme alla "crisi degli euromissili", hanno da lì in avanti decisamente mutato il concetto di nonviolenza e pacifismo nel punk anche in Italia.

L'inizio della "stagione di Comiso" coincide con la nascita nel 1982 di una rete organizzativa punk chiamata Punkanimazione (da "punk" e "contaminazione"), cioè un circuito di iniziative e di autoproduzioni che risponde all'esigenza di molti punk in Italia, che si definiscono "anarcopacifisti", di dare vita a una comunità coesa e a un movimento[91].

L'agenda politica del punk anarchico e pacifista «di lingua italiana» ha al centro l'opposizione alle scelte di politica estera del governo italiano, sviluppata in parallelo a un'agenda di iniziative a carattere culturale e musicale: «Punk Oltre la Musica + Contro la Base Missilistica di Comiso – Per l'Autogestione + Contro il Monopolio delle Case Discografiche – Contro l'Invio di Truppe in Libano»[92]. La partecipazione alle proteste contro l'istallazione dei euromissili a Comiso nelle giornate tra il 22 e 24 luglio del 1983, in loco e sparse su tutto il territorio italiano, diventa così l'opportunità per confrontarsi, ma anche scontrarsi, con diversi repertori e linguaggi culturali e politici, con molti interlocutori nazionali e internazionali, con differenti tradizioni anarchiche e pacifiste, con le realtà dell'ecologismo e dell'ambientalismo antinucleare[93]. Questa stagione politica è inoltre l'occasione per una maggiore convergenza tra punk e realtà preesistenti dell'anarchismo in Italia. Fin dalla fine degli anni Settanta, l'accoglienza del punk da parte dei gruppi e collettivi di anarchici è poco complice. Un esempio significativo, anche se non esaustivo dell'intero universo anarchico, è la copertina del mensile «A. Rivista anarchica» dell'ottobre del 1983 che mostra ancora alcune persistenti perplessità sul fenomeno punk[94]. Non mancano inoltre disaccordi tra collettivi di anarchici e gruppi di punk anarchici, dovuti a diversi approcci alla politica, alle pratiche e all'uso di simbologie controverse da parte dei punk, che portano, come avviene a Bologna nel 1985, a un allontanamento tra le due parti[95]. Le reciproche diffidenze vengono gradualmente meno negli anni successivi[96] grazie a uno sforzo reciproco di intessere legami nell'ambito delle lotte antimilitariste, ambientaliste e per l'obiezione di coscienza[97].

In maniera del tutto originale e artigianale il punk reagisce quindi agli incubi propri e collettivi e dà vita a un percorso di impegno che lo porta a incontrare movimenti eterogenei, passando attraverso molteplici dimensioni: *squatt*, centri sociali, librerie indipendenti, sedi di collettivi, associazioni ed estese reti nazionali e internazionali. Il punk si trova così all'interno dei conflitti degli anni Ottanta[98], mostrando la capacità sia di traghettare pratiche

e linguaggi di passate stagioni culturali e politiche nel decennio successivo, sia di rinnovarsi e moltiplicarsi all'interno dell'orizzonte delle culture *underground* e dei movimenti collettivi.

Note

1. M. McLoone, *Punk music in Northern Ireland: the Political Power of «What Might Have Been»*, in "Irish Studies Review", 12, 2004.
2. P. Capuzzo, *Periferie del consumo*, in "Parolechiave", 36, 2006.
3. Su questi temi rimando all'approfondimento nel mio *Siamo nati da soli. Punk, rock e politica in Italia e in Gran Bretagna (1977-1984)*, Pisa, Pacini, 2019.
4. Le più importanti di quello che viene comunemente definito "anarcopunk" britannico e riportate da M. Worley, M. Worley, *Punk, Politics and British (fan)zines, 1976-1984: "While the world was dying, did you wonder why?*, in "History Workshop Journal", 79, 2015, pp.76-106 sono: "Acts of Defiance", "Anathema", "Enigma", "Fack", "New Crimes", "Pigs for Slaughter", "Toxic Graffitti", "International Anthem"; le fanzine italiane del circuito punk più radicale e anarchico, visionate per questo saggio e conservate presso l'archivio dell'Agenzia X, la Libreria Calusca di Milano e l'archivio privato di Laura Carroli, sono: "Attack Punzine" e "Sabotage" (Bologna), "G.D.H.C. Gran Ducato Hard Core" (Firenze/Livorno), "Archaeopteryx" (La Spezia), "Per chi mi vuole sottomessa" (Genova), "SchwarzKog" e "Quelli di Crack!" e "Echozine" (Roma), "Anfibi" (Casalbruciato, Roma), S. "Rottame" Valli, *T.V.O.R. Teste vuote ossa rotte. 1980-1985, storia di una caoszine hardcore punk*, LoveHate80, Marnate, 2006; "Fame" e "El Giurnal de Mario" (Milano), "No Fun/zine Subpunks" (Ancona), "Punkaminazione" (bollettino punk con contribuiti provenienti da molte città italiane), "Disforia" (Torino), "Stimolo di rivolta" (Signoressa – TV), "Protesta e sopravvivi" (Modena), "Nuova Fahrenheit. Fanzine di comunicazione antagonista" (San Pietro al Natisone – UD), "Azione Diretta" (Bari), "Pool Nka Bool" (Brindisi).
5. Sugli anni Ottanta come oggetto storiografico si vedano "Zapruder", *Ritorno al futuro*, 21, 2010, M. Tolomelli, *L'Italia dei movimenti. Politica e società nella Prima repubblica*, Carocci, Roma 2015; sulla critica al "riflusso" rimando al mio *L'Italia del riflusso e del punk*, in "Meridiana. Rivista di storia e scienze sociali", 92, 2018.
6. J. Savage, *England's Dreaming. Sex Pistols and Punk Rock*, Faber and Faber, Londra, 2005 [1^ ed. 1991], p. 279.
7. Sul concetto di "scena" si veda W. Straw, *Scenes and Sensibilities*, in "Public", 22-23, 2002, pp. 245-57.
8. M. Phillipov, *Haunted by the Spirit of '77: Punk Studies and The Persistence of Politics*, "Journal of Media

and Cultural Studies", 20, 2006, pp.383-394.

9. Si veda l'intervista di M. Perry in T. Parsons, Glue Scribe Speaks out", "New Musical Express" 12 febbraio 1977: «Nick Kent's review of the first Ramones album […] When I read his review I rushed out and bought it and after I'd listened to it I decided I wanted to write about it…I'd never written any stuff before but I thought The Ramones were one of the most basic rock bands ever! […] I decided that they should be written about on that level, a basic street level, not intellectual…»
10. Sull'esplosione del fenomeno delle fanzine punk in Gran Bretagna si veda M. Worley, *Punk, Politics and British (fan)zines*, cit.
11. Lo studioso D. Laing in *One Chord Wonders*, Milton Keynes, Open University Press, 1985, ha stabilito che nel giro di poco tempo tra il 1976 e il 1977 nella sola area di Londra nascono circa cinquanta fanzine ma è da più parti riconosciuto che si tratti di un numero sottostimato rispetto alla realtà del fenomeno.
12. Ibidem.
13. T. Triggs, *Scissors and Glue: Punk Fanzines and the Creation of a DIY Aesthetic*, in "Journal of Design History", 19, 2006, *Do It Yourself: Democracy and Design*, pp. 69-83.
14. T. Henry, *Punk and Avant-Garde Art*, "Journal of Popular Culture", 17, 1984, pp.30-36.
15. T. Triggs, *Scissors and Glue*, cit.
16. M. Worley, *Punk, Politics and British (fan)zines*, cit.
17. "Metal Machine Music", B, Bologna, 1978-1979.
18. Sul questo tema rimando al mio *Siamo nati da soli*, cit., p.105.
19. G. Marcus, *Lipstics Traces. A Secret History of the Twentieth Century*, Harvard University Press, Cambridge, 2003 (1989) p. 199.
20. C. Salaris, *Il movimento del settantasette. Linguaggi e scritture dell'ala creativa*, AAA Edizioni, Bertiolo,1997; si vedano anche L. Falciola, *Il movimento del 1977 in Italia*, Carocci, Roma, 2016, pp. 69-76, D. Serafino, *Ma chi ha detto che (non) c'è? L'anomalo '77 genovese*, in M. Galfré, S. Neri Serneri (a cura di), *Il movimento del '77. Radici, snodi, luoghi*, Viella, Roma, 2018, pp.158-173, pp. 169-170.
21. C. Salaris, *Il movimento del settantasette*, cit., p. 22.
22. L. Falciola, *Il movimento del 1977 in Italia*, cit., pp. 193-195.
23. M. Philopat, *Costretti a sanguinare. Il romanzo del punk italiano 1977-1984*, Einaudi, Torino, 2006, p. 7.
24. D. Curcio, *Rumore di carta. Storia delle fanzine punk e hardcore italiane dal 1977 al 2007*, Redazione srl, Genova, 2007, p. 34.
25. M. Philopat, *Costretti a sanguinare*, cit., p.7.

26. Si veda C. Salaris, *Il movimento del settantasette*, cit., p. 14.
27. T. Triggs, *Scissors and Glue*, cit.
28. Es. G. Berger, *La Storia dei Crass. Il punk è morto, anarchia per te!*, Shake edizioni, Milano, 2010.
29. T. Triggs, *Scissors and Glue*, cit.
30. Per una lettura gramsciana del punk come subcultura si veda S. Hall, T. Jefferson, *Resistance through rituals. Youth Subcultures in Post-War Britain*, Hutchinson, Londra, 1979.
31. U. Eco, *C'è un'altra lingua: l'italo-indiano*, "L'Espresso" 14, 10 aprile 1977; poi in Id., *Sette anni di desiderio*, Bompiani, Milano, 2000 (1983).
32. M. Calvesi, *Avanguardia di massa. Compaiono gli Indiani metropolitani*, Feltrinelli, Milano, 1978.
33. U. Eco, *Sette anni di desiderio*, cit. in C. Salaris, *Il movimento del settantasette*, cit., p. 13.
34. J. Savage, *"Sniffin Glue": The Essential Punk Accessory*, "Mojo", 81, 2000.
35. M. Grimes, *From Protest to Resistance: British Anarcho-punk Zines (1980-1984) As Sites of Resistance and Symbols of Defiance*, in M. Dines, M. Worley (a cura di), *The Aesthetics of Our Anger. Anarcho-punk, Politics and Music*, Minor Compositions, Colchester, 2016, pp.157- 178, p. 161.
36. Si veda. M. Sklar, *Punk Style*, Bloomsbury Academic, Londra, 2014.
37. M. Grimes, *From Protest to Resistance*, p. 171; sulle band comunemente definite anarcopunk si veda I. Glasper, *Anarcopunk. Il punk politico inglese*, Shake edizioni, Milano, 2008.
38. The Crass, *The Feeding of the 5000*, Small Wonder Records, Londra, 1978.
39. M. Freboni, *Fenomeno punk*, in "Quaderni Piacentini", 8, 1983.
40. Per quanto minoritari, il neofascismo ha tentato numerosi interventi nelle subculture *working class* e giovanili, non solo in Gran Bretagna, facendo leva sui margini di ambiguità dei simboli del primo punk e sulla collocazione politica ancora indefinita dalla "prima onda".
41. V. Evangelisti, *Punks. Nuove forme di antagonismo sociale*, in "Il Mulino", 1, 1984, pp. 77-110.
42. Per un approfondimento sul rapporto conflittuale tra punk, movimenti e organizzazioni di sinistra italiane e inglesi degli anni Settanta rimando al mio *Siamo nati da soli*, cit.
43. M. Worley, *Punk, Politics and British (fan)zines*, cit.
44. Ibidem.
45. Ibidem.
46. M. Grimes, *From Protest to Resistance*, cit., p. 160.
47. Ibidem p. 176.

48. B. De Sario, *Resistenze innaturali. Attivismo radicale nell'Italia degli anni '80*, Agenzia X, Milano, 2009, p. 58.
49. "Punkaminazione", marzo, 1985.
50. The Crass, *Do they owe us a living?*, in *The Feeding of the 5000*, cit.
51. "Toxic Graphity", Londra, 1980.
52. Jah V. E., RP., "Punkaminazione", 2, 1983.
53. Per l'uso di questi modelli linguistici e comunicativi nel pacifismo anarchico e antimilitarista si veda M. Labbate, *Un'altra patria. L'obiezione di coscienza in Italia*, Pacini, Pisa, 2020, p. 187.
54. R. Bestley, *Big A Little A*, cit., p.50.
55. V. Evangelisti, *Punks*, cit.
56. R. Cross, *"There is No Authority But Yourself": The Individual and the Collective in British Anarcho-Punk*, in "Music and Politics", 4, 2010, pp. 1-20.
57. R. Bestley, *Big A Little A: The Graphic Language of Anarchy*, in M. Dines, M. Worley (a cura di), *The Aesthetics of Our Anger*, cit., p. 50.
58. M. Grimes, *From Protest to Resistance*, cit., p. 185.
59. R. Bestley, *Big A Little A*, cit., p. 65.
60. M. Worley, *No future. Punk, Politics and the British Youth Culture, 1976-1984*, Cambridge University Press, Cambridge, 2017, p. 159.
61. B. De Sario, *Resistenze innaturali*, cit., p. 18.
62. S. "Rottame" Valli, *T.V.O.R. Teste vuote ossa rotte*, cit.; si veda inoltre M. Philopat, *Costretti a sanguinare*, cit., p. 93.
63. Si veda M. Worley, *Punk, Politics and British (fan)zines*, cit.
64. Si veda "Per chi mi vuole sottomessa", Genova, 1, 1984.
65. Es. "El Giurnal de Mario", Milano, 0, 1982; "Stimolo di rivolta", Signoressa, 1983; "Archaeopteryx", La Spezia, 5, 1984; S. "Rottame" Valli, *T.V.O.R. Teste vuote ossa rotte*, cit., passim.
66. Es. "Disforia", Torino, 1, 1983 e Archaeopteryx", La Spezia, 5, 1984.
67. Es. "G.D.H.C. Gran Ducato Hard Core", Firenze-Livorno, 1, 1984 e "Archaeopteryx", La Spezia, 5, 1984.
68. Es. collage e fumetto di Lance D'Boyle,Vi Subversa in "The Impossible Dream", Londra, 2, 1980 (Archivio Agenzia X, Milano).
69. "Per chi mi vuole sottomessa", Genova, 1, 1984.

70. "Azione diretta", Bari, 1, 1984.
71. E. De Martino, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, Einaudi, Torino, 2019, p. 71.
72. G. Catellani, *La filosofia dei Sex Pistols. Chiunque può farlo, fallo tu stesso!*, Mimesis, Roma, 2019, p. 71.
73. F. Jameson, *Il postmoderno, o la logica culturale del tardo capitalismo*, Garzanti, Milano, 1989, p. 7.
74. K.J. Murphy, J. Jeffcoat Schedtler, *Apocalypses in context. Apocalyptic Currents through History*, Fortress Press, Minneapolis, 2016, p.338.
75. M. Grimes, *From Protest to Resistance*, cit., p. 178.
76. E. De Martino, *La fine del mondo*, cit., p. 71 e 392.
77. K.J. Murphy, J. Jeffcoat Schedtler, *Apocalypses in context*, cit. p. 386.
78. B. van del Steen, K. Andresen, *A European Youth Revolt. European Perspective on Youth Protest and Social Movements in the 1980s*, Palgrave Macmillan, Basingstoke, 2016, p. 10.
79. L. Nuti, *La sfida nucleare. La politica estera italiana e le armi atomiche 1945-1991*, il Mulino, Bologna, 2007, p. 347-348.
80. V. Schirripa, *Contro gli euromissili. Pacifisti a Comiso, 1981-1983*, Edizioni dell'Asino, Roma, 2016, p. 5.
81. Ibidem. Per una ricostruzione dei movimenti pacifisti e della "cultura della pace" in Italia e a livello internazionale si vedano A. Martellini, *Fiori nei cannoni. Nonviolenza e antimilitarismo nell'Italia del Novecento*, Donzelli, Roma, 2006; L. S. Wittner, *The Struggle Against the Bomb*, vol. 3, *Toward Nuclear Abolition. A History of the World Nuclear Disarmament Movement, 1971-Present*, Stanford University Press, 2003. Sulla "stagione di Comiso" si vedano: G. M. Ceci, L. Ciglioni, *Gli italiani, le guerre e la pace: dalla crisi degli euromissili alla Seconda guerra in Iraq*, in S. Pons, A. Roccucci, F. Romero (a cura di), *L'Italia contemporanea dagli anni Ottanta a oggi*, vol. 1 *Fine della Guerra Fredda e globalizzazione*, Carocci, Roma, 2014, p. 281-298; A. Santagata, *"Invece dei missili". I cattolici e la "profezia" della pace: dalla campagna per il Vietnam alla protesta di Comiso*, pp.423-447; A. Baglio, V. Schirippa, *"Tutti a Comiso". La lotta contro gli euromissili in Italia 1981-1983*, in "Italia contemporanea", 276, 2014, pp. 448-475; E. Baeri. *Violenza, conflitto, disarmo: pratiche e riletture femministe*, in T. Bertilotti, A. Scattigno (a cura di), *Il femminismo degli anni Settanta*, Viella, Roma, 2005, pp. 119-167.
82. V. Schirripa, *Contro gli euromissili*, cit., p. 9.
83. M. Del Pero, *Introduzione* in A. Santese, *La pace atomica. Ronald Reagan e il movimento antinucleare (1979-1987)*, Le Monnier, Firenze, 2016, p. XI.
84. M. Tolomelli, *L'Italia dei movimenti*, cit., p. 207 e 2011.
85. S. Rocha, *La Bomba dei Crass*, in A.a. V.v., *Crass Bomb. L'azione diretta nel punk*, Agenzia X, Milano, 2010,

pp. 19-27. Sulle posizioni e dibattiti interni al mondo anarchico si veda: A. M. Bonanno, *Teoria e pratica dell'insurrezione*, Anarchia, Catania, 1985.

86. Volantino nell'EP dei Crass, *Nagasaki Nightmare/Big A Little A*, Crass Records, Londra, 1980.
87. Si veda B. van der Steen, K. Andresen, *A European Youth Revolt*, cit. p.3-4 e 16.
88. Si veda M. Labbate, *Un'altra patria*, cit. p. 167.
89. Su pacifismo intransigente e azione diretta rimando al caso della "scena" bolognese dei primi anni Ottanta che ho studiato nel mio *Siamo nati da soli*, cit., p. 179.
90. Si veda A. Martellini, *Fiori nei cannoni*, cit., p. 215.
91. Punkrazio, "Punkaminazione", 1, 1982.
92. Dalla "redazione" di Torino di "Punkaminazione", 2, 1983
93. Si veda il racconto-testimonianza di M. Philopat sulle giornate del 22 e il 24 luglio del 1983, che narra il tentativo di occupazione dell'aeroporto Magliocco, in *Costretti a sanguinare*, cit., pp. 167-169 e 184.
94. A-Rivista Anarchica, n. 7, ottobre 1983, visto il 18 settembre 2020.
95. Si veda il testo del Coordinamento Friulano per l'ecologia sociale, Punkaminazione Udine, Wir Bauen Kollettivo, *X l'ecologia della libertà*, in "Punkaminazione" 5, 1985 nel quale si discutono alcuni episodi di attrito, per motivi non approfonditi ma definiti dai punk stessi «generazionali» e «culturali», avvenuti al Circolo anarchico Berneri di Bologna tra punk, molto probabilmente i Raf Punk, e il collettivo di anarchici residente.
96. Si veda il racconto di M. Pandin in *F/ear this! A collection of unheard, unseen images and unwritten words inspired by fear*, Silentes, Stella Nera, Dethector, 2020 e i documenti fotografici dell'Incontro internazionale anarchico di Venezia del 1984 (visto il 18 settembre 2020) e un crescente interesse verso il punk da parte di «A. Rivista anarchica».
97. Es. "Nuova Fahrenheit", San Pietro al Natisone, 5, 1985 pubblica un reportage e ritagli di giornale sulle lotte per l'obiezione. "Punkaminazione" 4/1984 e 5, 1985 riporta numerose iniziative antimilitariste organizzate dall'unione di collettivi anarchici e punk.
98. C. Shahan, *The Sounds of Terror: Punk, Post-punk and the RAF after 1977*, in "Popular Music and Society" 34, 2011, pp. 369-386.