

Fernando Rennis
Charming men
La storia degli Smiths

nottetempo

Indice

What Difference Does It Make?	11
Handsome Devil / 1982-83	23
The Smiths / 1984	109
Meat Is Murder / 1985	157
The Queen Is Dead / 1986	203
Strangeways, Here We Come / 1987	243
Stop Me If You Think You've Heard This One Before	281
<i>Ringraziamenti</i>	297
<i>Bibliografia</i>	
Libri, riviste, siti internet	299
Film, documentari, podcast	308

We are all in the gutter, but some of us are looking at the stars.

Oscar Wilde

What Difference Does It Make?

Gilbert Burgess sta attraversando St. James Street in una freddissima mattina di gennaio. È un giornalista e sa che il suo mestiere sta nel cogliere le occasioni al volo, senza pensarci su. La neve cade posandosi sulle chiacchiere dei londinesi, in gran parte monopolizzate dalla serata precedente, quando in città c'è stata la prima teatrale di *An Ideal Husband*. Il suo autore è sulla bocca di tutti e proprio adesso sta scendendo i gradini di un club in fondo alla strada. La fortuna, si sa, aiuta gli audaci e così Burgess, senza pensarci su, coglie l'occasione al volo: l'indomani ha la sua bella intervista pubblicata su *The Sketch*. Se la ricorderà negli anni a venire, soprattutto per quell'epilogo così divertente. Arrivati nei pressi di Marlborough House, l'intervistato aveva chiamato una carrozza e si era congedato dicendosi certo che il giornalista avrebbe avuto un grande futuro letterario. "Mi sembra così scadente come intervistatore," aveva aggiunto.

Eccolo qui, Oscar Wilde, all'apice del successo. Lui, con il suo tentativo di *dandificare* la lingua, la sua scrittura "flo-reale" e la capacità di rendere importanti dettagli apparentemente insignificanti, come quel tramezzino al cetriolo in *The Importance of Being Earnest*. L'ho divorato in un'oretta, affascinato da quelle battute taglienti e da tutti quei paradossi. Ero andato in libreria a prendere il primo libro di Wilde che mi fosse capitato per le mani. L'avevo scoperto in maniera totalmente casuale un distratto pomeriggio di qualche giorno prima, quando il sottofondo della televisione accesa aveva sputato una

frase: “Come dice Oscar Wilde, ‘resisto a tutto tranne che alle tentazioni!’” Mi sono segnato nome, cognome e citazione. Ho cominciato a familiarizzare con il personaggio, la sua storia, la sua fisionomia.

In quel periodo il mio canale preferito era MTV Brand:New. Da quelle frequenze era sbucato all'improvviso un treno che mi aveva investito in pieno. Lo chiamavano *indie* e si diffondeva attraverso i video di quei fighi degli Strokes e degli Interpol. Un giorno su quel canale vedo una foto di Oscar Wilde appesa su un muro di mattoni rossi. La canzone ha un titolo lungo e l'inizio è strano. Poi, però, comincia il cantato: è una litania che si ripete quasi uguale lungo tutto il brano. È ipnotica. La chitarra finale mi arpiona: è appena cominciato il mio viaggio a ritroso nel mondo degli Smiths. Senza rendermene conto, in quel preciso momento è iniziata anche la mia discesa in un Regno Unito pieno di contraddizioni e incastrato tra gli spettri degli anni Settanta e la *Cool Britannia* dei Novanta, tra ciò che è stato e quello che sarà. Nel mezzo, un presente in costante cambiamento, un decennio cominciato con un paio di occhiali tondi insanguinati.

“Gli anni Settanta sono stati una scocciatura, no?” dice John Lennon l'8 dicembre 1980, durante la sua ultima intervista radiofonica. Erano passati dieci anni dallo scioglimento dei Beatles e quelli in arrivo, secondo il musicista, avrebbero potuto essere migliori, se la gente l'avesse voluto. D'altronde, era stato lui a cantare *Power to the People* e toccava alle persone rimboccarsi le maniche per un futuro migliore. Il suo viene interrotto quella stessa sera dalla pistola di un venticinquenne che si chiama Mark David Chapman. Lennon crolla sui gradini del Dakota Palace di New York lasciando cadere i suoi nastri e poco dopo verrà dichiarato morto al pronto soccorso. Nel

frattempo, il suo assassino se ne sta lì, appoggiato al muro del Dakota, a leggere *The Catcher in the Rye* (Il giovane Holden) con la copia autografata di *Double Fantasy* sotto il braccio.

Sei giorni dopo, a 5000 chilometri di distanza, quasi 15.000 persone avrebbero organizzato una veglia in ricordo di Lennon. Liverpool, la città da dove quei quattro inglesi erano partiti a conquistarsi il mondo, avrebbe trasformato quell'evento in una lunga celebrazione della Beatlemania, esplosa negli anni Sessanta – un altro mondo. Quel favoloso decennio si era scolorito fino a patire un freddo glaciale. *L'inverno dello scontento* aveva sostituito le sfavillanti istantanee della *Swinging London* con le immagini della spazzatura che copriva interamente i marciapiedi o delle salme che a Liverpool non riuscivano a seppellire, per via dei numerosi scioperi causati dalla crisi. Ed ecco una delle tante contraddizioni: la società britannica colpita da queste sciagure è anche la più ricca, istruita e in salute di sempre. Eppure, questo Regno Unito – definito per gran parte degli anni Settanta il “malato d'Europa” – restituisce un'immagine che i commentatori esterni non possono descrivere con toni entusiastici: una vignetta del *Washington Star* nel luglio 1981 ha per protagonisti quattro leoni sfiancati ammassati sopra un capitello che reca la scritta “Britain”. Ognuno degli animali rappresenta un tema politico scottante per il governo inglese: la delicata questione irlandese, i sindacati, la crisi economica, i conflitti razziali.

Ovviamente, nemmeno tra i sudditi di Elizabeth II serpeggia l'ottimismo. Sempre nel 1981 lo storico Martin J. Wiener guarda amareggiato al declino dello spirito industriale britannico puntando il dito contro l'élite, che aveva perso il contatto con il “paese reale”. Qualche anno prima il caporedattore del *Times* aveva descritto in un suo libro una società che non era in pace con se stessa e, senza girarci troppo intorno, aveva chiosato: “Molti di noi non sono più orgogliosi di essere britannici”.

L'ambasciatore britannico a Parigi, Sir Nicholas Henderson, era stato più tecnico, denunciando la mancanza di professionalità della classe dirigente.

E pensare che il primo ministro aveva invitato tutti a salutare gli anni Ottanta con un brindisi: “Saranno anni difficili e pericolosi,” aveva (pre)detto, prima di dedicare una bevuta a “un paese con un futuro”. Dal 1979, per le stanze del numero 10 di Downing Street non si aggiravano più il faccione del conservatore Edward Heath, la pipa del laburista Harold Wilson o gli occhiali quadrati del suo compagno di partito James Callaghan, ma i tacchi di Margaret Hilda Roberts. Al civico più famoso di Londra abitava la persona cui il *Sunday Times* avrebbe dedicato la copertina del numero uscito il 27 aprile 1980: ha lo sguardo corrucciato e un'aureola sorretta da cherubini con i volti dei politici britannici, stringe con la mano destra la bandiera del Regno Unito e indossa un'armatura che ha vissuto tempi migliori. Ha cinquantaquattro anni, due figli, è laureata in Chimica e questo è il suo decennio. Vincerà altre due elezioni, si farà amare e odiare, il suo nome entrerà in album musicali, romanzi, documentari e libri di storia – anche se, in realtà, col cognome del marito, l'imprenditore Denis Thatcher.

Si era presa il Partito Conservatore, poi il governo. Lo aveva fatto con una determinazione che le era valso il famoso appellativo *lady di ferro* – andato ad aggiungersi a *ladra di latte*, che risaliva ai primi anni Settanta, quando ricopriva il ruolo di segretaria all'Istruzione e aveva deciso di abolire la distribuzione gratuita di latte nelle scuole. Nel 1978 la stakanovista Thatcher scriveva nel suo diario che il Partito Conservatore aveva ancora molta strada da fare: l'anno dopo sarà la prima donna eletta a capo di una democrazia occidentale. Lo spostamento di voti dai laburisti ai Tories è il più consistente di quelli registrati tra i due maggiori partiti britannici dal 1945.

Il suo rigido liberismo si traduce in tagli alla spesa pubblica e nella privatizzazione delle industrie che erano state nazionalizzate dopo il conflitto mondiale, ma già nell'ottobre 1981 un sondaggio dell'istituto statunitense Gallup certifica che la sua popolarità è la più bassa mai registrata per un primo ministro britannico. Lei, però, continua imperterrita a lavorare, anche se vorrebbe avere più tempo per sé, poter andare a teatro o ascoltare musica. Nel frattempo, domina i *question times* a Westminster. Sono sessioni di lavoro in cui i parlamentari pongono domande ai ministri su argomenti di loro competenza, ricevendo le risposte dai membri del governo. Nella Camera dei Comuni hanno luogo dal lunedì al giovedì, e il mercoledì al *question time* partecipa anche il primo ministro.

Trent'anni esatti dopo la morte di John Lennon, nel 2010, la Camera del Parlamento britannico avrebbe offerto uno scambio di battute inaspettato. *Miserable Lie, I Don't Owe You Anything* o *Heaven Knows I'm Miserable Now*: quali di queste canzoni avrebbero cantato i poveri studenti se il governo avesse portato a casa il voto sull'aumento delle rette universitarie? Lo chiede la deputata Kerry McCarthy al primo ministro David Cameron, il quale risponde che non gli avrebbero cantato di certo *This Charming Man* e che, se si fosse fatto vedere col ministro degli Esteri William Hague, avrebbero piuttosto intonato *William, It Was Really Nothing*.

Le canzoni degli Smiths non avevano certo bisogno di finire nei verbali del Parlamento britannico per dimostrare quanto la loro musica abbia permeato il tessuto sociale del Regno Unito. Cameron, conservatore, si era detto fan della band e McCarthy, laburista, gli aveva fatto notare quanto gli Smiths fossero vicini alle istanze studentesche. "È evidente," aveva sottolineato la parlamentare. C'è chi li ha definiti i Beatles della loro generazione, qualcuno ha aggiunto che, come i Fab Four, sono stati

un compendio di un certo periodo storico. Se per il giornalista Paul Morley i loro brani potevano “diagnosticare la tragedia inglese” in modo comico, lo storico dj della BBC John Peel li aveva descritti come una band che non cercava di scimmiettare altri artisti perché poteva soltanto essere se stessa. Lo scrittore Tony Fletcher ha sottolineato il loro ruolo sociale, la loro capacità, nonostante testi non proprio scanzonati, di regalare sensazioni positive in un’atmosfera da tragedia sociale: gli Smiths erano quattro ragazzi della classe operaia che non avevano paura di sorridere.

Un sorriso è tutto quello che chiedeva Joe Strummer sul finire di *London Calling*, il brano uscito al tramonto del decennio precedente. Londra aveva chiamato e Manchester risposto. Lo aveva fatto il 4 giugno 1976, quando i Sex Pistols ci erano andati a suonare, portando la caotica, cattiva novella del punk. Nei mesi successivi ci sarebbero tornati altre tre volte, contribuendo a trasformare per sempre quel deserto post-industriale in un centro nevralgico della nuova ondata musicale. Già nel gennaio 1977 esce *Spiral Scratch*, il primo EP dei Buzzcocks: è totalmente autoprodotta, indipendente, scritta e registrata a Manchester. Fa capire a tutti che si può fare, fanculo Londra.

Lassù l’entusiasmo è talmente contagioso che nella “capitale del Nord” germogliano concerti, nuovi gruppi ed etichette. Sul finire del 1978 arriva la Factory, creatura anarco-sentimentale del presentatore Tony Wilson, che in una storica foto in bianco e nero si fa riprendere con i suoi soci: l’ex attore, e manager in erba, Alan Erasmus e il grafico Peter Saville. L’anno dopo per quell’etichetta esordiscono i Joy Division con il loro diamante nero *Unknown Pleasures*. I giornali musicali mettono in prima pagina le band mancuriane, ma poi arrivano gli anni Ottanta e cominciano nel peggiore dei modi.

Ricordate quegli occhiali insanguinati? Sì, il mondo stava davvero cambiando rapidamente: sette mesi prima della morte di John Lennon, Ian Curtis, il cantante dei Joy Division, si era tolto la vita alla vigilia del primo tour americano della band. Per la città era stato uno shock, ma a Manchester avevano elaborato subito il lutto: da quelle ceneri stavano sorgendo i New Order. L'ultimo disco dei Joy Division è uscito postumo, si intitola *Closer* e ha sulla copertina la foto di una tomba del cimitero genovese di Staglieno. Anche se la scelta grafica era stata del tutto casuale, la fine di Curtis aveva convinto più di qualcuno che l'album fosse a tutti gli effetti una "pietra tombale", la stessa espressione usata dal giornalista Jon Savage quando ripercorre con Simon Reynolds le sue impressioni all'uscita di *Never Mind the Bollocks, Here's the Sex Pistols*. L'album, pubblicato nell'ottobre 1977, aveva sancito per molti la fine del punk e, nelle parole di Savage, era "privo d'aria, senza spazi fra la musica". Qualche mese dopo Martin Hannett, l'architetto del suono di *Unknown Pleasures*, si sarebbe innamorato dei Joy Division proprio per i vuoti atmosferici nel loro tessuto sonoro. E, così, dal punk si era passati al post-punk: una questione tra Londra e Manchester.

Il 24 novembre 1983 le due città si contendono lo stesso cielo nuvoloso e lo stesso gruppo. Negli studi della BBC, tra palloncini che rimbalzano sul palco, luci colorate e una *mirror ball* a completare la scenografia, risuona *This Charming Man*: è il biglietto da visita di una band del Nord che si mostra al paese intero nella cornice scintillante di *Top of the Pops*. Finita l'esibizione, alla stazione di Euston c'è un treno per Manchester e, una volta arrivati lassù, un'auto per l'Haçienda. È un club messo in piedi dalla Factory e dai New Order, la "cattedrale della cultura *rave*", nelle parole di Tony Wilson. Superate le

grandi porte d'ingresso, eccoci immersi in un luogo unico dove l'immaginario industriale si mescola a un rigore futuristico: tra vi d'acciaio, un palco in legno, catadiottri, un soffitto in vetro. Davanti al locale c'è una lunga fila di persone che non riescono a entrare, dentro più gente di quella che ci può stare. È ammassata persino sugli amplificatori e sulle spie del palco.

Quando le luci si accendono, un mazzo di gladioli ruota sulle urla del pubblico. Lo agita un ragazzo in camicia, ciuffo nero e mento pronunciato, nell'altra mano impugna il microfono. Si chiama Steven Patrick Morrissey e ha preso alla lettera le parole di sua madre, una bibliotecaria che, mettendogli nelle mani l'opera omnia di Oscar Wilde, gli aveva detto: "È tutto quello che devi sapere sulla vita". Ha ventiquattro anni e nell'ambiente musicale di Manchester lo conoscono bene. C'era anche lui tra gli iniziati al primo concerto dei Sex Pistols in città, alla Lesser Free Trade Hall. Ma, anche in quell'occasione, aveva trovato il modo di differenziarsi dagli altri scrivendo una lettera al *New Musical Express* in cui deplorava la loro "musica dissonante" e i "testi audaci appena percepibili". Aveva chiuso la missiva augurandosi che un giorno quei quattro ragazzi di Londra si potessero permettere dei vestiti che non li facessero sembrare come se ci avessero dormito dentro.

Alla sua sinistra, un maglione scuro a collo alto e un fungo di capelli neri si muovono a tempo con piccoli scatti. Sono tenuti insieme da un volto scavato e spalle strette che reggono una Rickenbacker. È John Martin Maher, un ventenne che fino a poco tempo prima lavorava in un negozio di abbigliamento. Ha conosciuto Morrissey qualche anno prima all'Apollo, dove suonava Patti Smith, quando passava ogni sabato nelle librerie e nei negozi di dischi in centro. Proprio in quel periodo si era trasferito nella sua classe un coetaneo che aveva conosciuto tra i corridoi della scuola. Adesso sta suonando alla sua destra,

poco più indietro: in alcuni momenti, con il suo basso disegna una diagonale sul palco con Morrissey al centro e il chitarrista all'altra estremità.

Andrew Michael Rourke aveva cominciato a suonare la chitarra e il basso incoraggiato dal fratello maggiore Phil. La sua passione per la musica gli aveva fatto notare quel ragazzo magro con la spilletta di Neil Young. Si era messo a canticchiare *Tonight Is the Night* e, così, aveva conosciuto Maher, col quale ben presto avrebbe passato intere giornate suonando e facendo “esperimenti con la droga”. Sul palco dell'Haçienda è di lato rispetto a Michael Adrian Joyce, il batterista che fino all'anno prima portava una vistosa cresta punk.

Per Tony Wilson quello che sta accadendo è straordinario, e non solo perché sarà l'unico *sold out* del club nei suoi primi due anni, assieme a un concerto dei New Order. Su quel palco gli Smiths c'erano già saliti il 4 febbraio come band di apertura ai 52nd Street, e il 6 luglio da *headliners*. Adesso, qualche ora dopo che l'intero paese li ha visti in televisione, stanno suonando immersi nei fiori: sono dappertutto. Come nel primo concerto all'Haçienda, per combattere la “paralisi” della città e l'austerità di quel posto gli Smiths li hanno sparsi ovunque, e anche il pubblico li agita a tempo.

I colpi di rullante a luci spente avevano scandito l'apertura affidata a *Handsome Devil*, un brano sensuale e aggressivo. Non sono impeccabili; la stanchezza della giornata si fa sentire. Ma quando nel buio si fa largo la chitarra che introduce *This Charming Man*, il pubblico esplode. Sono tutti lì a cantare di una ruota bucata che fa incontrare un ragazzo in bicicletta e un uomo che gli offre un passaggio in macchina. Maher ha scritto la melodia in venti minuti, spinto anche dalla voglia di creare qualcosa che potesse competere con *Walk Out to Winter*, un brano degli Aztec Camera. Morrissey ci ha costruito attorno un testo

che sprizza tensione erotica. *This Charming Man* esordisce al cinquantacinquesimo posto in classifica e mette in bocca a molte persone un'espressione sofisticata e fuori moda come "jumped-up pantry boy", che indicava in epoca vittoriana i giovani prostituti. Pur non raggiungendo le vette delle *charts* britanniche (si ferma al venticinquesimo posto), il primo successo degli Smiths si diffonde nel paese al punto che, anni dopo, un Maher stordito accanto alla sua auto incidentata si sentirà chiedere da un poliziotto appena arrivato: "Are you a *charming man*?"

Scavare nella storia degli Smiths vuol dire sporcarsi le mani con il quotidiano britannico degli anni Ottanta, rinvenendo tracce del passato musicale e sociale del paese. Mentre il synth pop cavalcava le classifiche, la band di Manchester riprendeva suoni e immagini dei decenni precedenti; si faceva ammaliare dal *kitchen sink realism* – un movimento artistico che a partire dagli anni Cinquanta, attraverso opere teatrali, letterarie e televisive, raccontava con realismo disilluso la vita domestica della classe operaia britannica – e, con le sue prese di posizione, rappresentava un riferimento per la cultura giovanile di opposizione. In quattro anni gli Smiths pubblicheranno altrettanti dischi: il primo, omonimo, sembra il titolo di una sitcom che ha per protagonista le vicende di una tipica famiglia inglese. Il secondo ha scritto sulla copertina che la carne è un assassinio, il terzo che la regina è morta e l'ultimo cita il carcere Strangeways di Manchester. Mentre Morrissey decostruisce l'archetipo maschile e mette Margaret Thatcher alla ghigliottina, Maher, Rourke e Joyce fabbricano un suono che non somiglia a nient'altro di quello che si sente in giro. D'altronde, una battuta di *An Ideal Husband* recita: "Niente è così pericoloso quanto l'essere troppo moderni. Si corre il rischio di diventare improvvisamente fuori moda".