

Tesi di dottorato in cotutela
Binazionale Dissertation

Universität Potsdam
Philosophische Fakultät
Kulturwissenschaften

Scuola Normale Superiore
Dottorato in Semiotica
istituito presso l'Istituto Italiano di Scienze Umane
Ciclo XXVI

2016

Subcultures Creating Culture
Semiotica e studi culturali a confronto nell'interpretazione della
sottocultura glam

Mara Persello

Betreuerin
Universität Potsdam

Dr. Prof. Eva Kimminich

Relatore e coordinatore del dottorato
Istituto Italiano di Scienze Umane

Dr. Prof. Patrizia Violi

Disputation: 13.07.2016

Settore disciplinare: M-FIL/05 FILOSOFIA E TEORIA DEI LINGUAGGI

This work is licensed under a Creative Commons License:
Attribution 4.0 International
To view a copy of this license visit
<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Published online at the
Institutional Repository of the University of Potsdam:
URN [urn:nbn:de:kobv:517-opus4-104891](http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:kobv:517-opus4-104891)
<http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:kobv:517-opus4-104891>

What if we fake it?

Indice

Introduzione. Accostare semiotica e sociologia.....	1
1. La prospettiva semiotica.....	7
1.1 Semiotica e società.....	7
1.1.1 Lévi-Strauss. La costruzione mitica della società.....	8
1.1.2 Barthes. Svelare le naturalizzazioni.....	11
1.1.3 Eco. Corrispondenza fra culturale e sociale e lettura semiotica.....	15
1.2 Semiotica e cultura.....	23
1.2.1 Lotman: la visione generale, il testo, la traduzione.....	25
1.2.2 Greimas. L'emersione del senso.....	32
1.2.2.1 Floch e Landowski. Applicare la teoria della generazione del senso al sociale.....	42
1.3 Il contributo di Foucault. La politica della conoscenza.....	50
1.4 Un possibile modello semiotico di sottocultura.....	57
2. Sociologia e studi culturali: la riflessione sulla sottocultura.....	65
2.1 La storia. Distinzioni e percorsi: dalla devianza alla creatività.....	66
2.1.1 La scuola di Chicago.....	67
2.1.2 Il concetto di sottocultura.....	69
2.1.3 L'orizzonte generale e la definizione del mainstream.....	70
2.1.3.1 Becker e il labeling.....	71
2.1.3.2 Erving Goffman.....	74
2.1.3.3 Il primo libro sulla sottocultura.....	76
2.1.4 Il CCCS.....	79
2.1.4.1 Le premesse. Dalla letteratura al commento sociale.....	80
2.1.4.1.1 Hoggart.....	80
2.1.4.1.2 Williams.....	84
2.1.4.2 Hall e il Centre for Contemporary Cultural Studies di Birmingham.....	88
2.1.4.3 Hebdige.....	95
2.1.4.4 Willis.....	99
2.1.4.5 Rigidità, forzature e mancanze del CCCS.....	103
2.1.5 La critica postmoderna.....	106
2.1.5.1 Thornton, il capitale sottoculturale e il ritorno alla sociologia.....	107
2.1.5.2 Muggleton, le post-sottoculture.....	108
2.1.5.3 Proliferazione terminologica.....	113
2.1.6 L'approccio neoclassico.....	116

2.2 I principi della tradizione degli studi sottoculturali.....	120
2.2.1 La posizione delle sottoculture.....	122
2.2.2 La funzione: la politica, la classe, il genere.....	123
2.2.3 La motivazione come scambio sociale	127
2.2.4 La costruzione di una prospettiva teorica.....	129
3. Descrizione. Il glam come sottocultura.....	134
3.1 La scelta del glam.....	134
3.2 Riadattare il metodo e rivedere le definizioni.....	141
3.3 Il glam. Storia e mito. Un percorso testuale.....	145
3.3.1 Le origini. Gli anni Settanta.....	145
3.3.2 La ricezione in Italia.....	155
3.3.3 Gli anni Ottanta.....	159
3.3.4 Gli anni Ottanta in Italia.....	166
3.3.5 Gli anni Novanta.....	178
3.3.6 Duemila.....	190
3.3.7 Gli ultimi anni.....	200
4. Analisi. Interpretare la sottocultura attraverso i suoi testi.....	208
4.1 Il posizionamento, scelte di campo e opposizioni.....	211
4.1.1 Emersione del soggetto.....	213
4.1.2 Il soggetto glam: l'acquisizione dell'autenticità.....	216
4.1.3 La costruzione del nemico.....	220
4.2 La funzione.....	227
4.2.1 Competenza.....	227
4.2.1.1 Maschile/femminile.....	230
4.2.1.2 Politica e classe	233
4.2.2 La performance.....	240
4.3 Motivazione, la sanzione ovvero la trasmissione storica narrativa.....	245
5. Conclusioni.....	250
5.1 Il lavoro di analisi.....	250
5.1.1 Il corpus e il punto di vista del ricercatore.....	250
5.1.2 Il modello di cultura: la mobilità e il bisogno di definizione.....	255
5.1.3 La questione politica e il ruolo del ricercatore.....	259
5.2 Confronto fra teorie.....	262
5.2.1 Ordinamento storico in semiotica e in sociologia.....	262
5.2.2 Omologia e rapporto integrale.....	263

5.2.3 La funzione di potere e sapere: traduzione e interpretazione aberrante.....	265
5.2.4 Sociologia e semiotica.....	268
Bibliografia.....	274
Discografia delle opere citate.....	293
Compilation.....	293
Per autore.....	293
Videografia.....	299
Video [link consultati il 23.12.2015].....	299
Documentari e interviste.....	299
Film.....	300
Teatro.....	300
Serie televisive.....	300

Introduzione. Accostare semiotica e sociologia

Nel 2003 discussi la mia tesi di laurea presso l'università di Bologna. Vi analizzavo le sottoculture giovanili in una prospettiva sociosemiotica. Una lettura semiotica del sociale – la sociosemiotica – parte dal presupposto che ogni pratica sociale è dotata di senso. In accordo con le indicazioni di Saussure, che auspica che ogni sistema di segni debba essere studiato all'interno della vita sociale, la sociosemiotica amplia l'ambito di applicazione dell'analisi semiotica dal testo al contesto, che non è quindi uno spazio di difficile definizione in cui si svolge la semiosi, ma è esso stesso semioticamente costruito, ha a sua volta delle caratteristiche testuali. Il confine tra testo e contesto viene superato definendo la realtà come effetto di senso e come risultato di un incessante sovrapporsi di discorsi.

Se ogni pratica sociale è dotata di senso, le sottoculture giovanili possiedono un potenziale ulteriore, poiché consapevolmente producono senso a fini polemici attraverso metodi di guerriglia semiotica.¹ Attraverso un'analisi sociosemiotica delle culture giovanili intendevo quindi evidenziare la loro particolare costruzione del senso, che avevo raccontato servendomi dei modelli di interpretazione elaborati da Greimas, applicando le teorie della semiotica narrativa ad una serie di testi scritti e orali prodotti dalla sottocultura. Avendo assunto un punto di vista strettamente semiotico, all'epoca non mi curai particolarmente degli sviluppi del dibattito nell'ambito degli studi culturali. La semiotica mi forniva strumenti ben affilati per l'analisi testuale, e tanto bastava.

I problemi nascevano però al momento del salto sociologico. L'analisi dei testi permetteva di riconoscere dei meccanismi di produzione di senso, ma calare questa creatività nella dialettica del quotidiano, considerare queste forme di comunicazione sottoculturali nei loro effetti sociali, e abbozzarne una potenziale evoluzione in una prospettiva più ampia, era al di fuori della portata degli strumenti semiotici classici a mia disposizione, ed era quello che un approccio sociologico avrebbe preteso. La mia riflessione restava allora sospesa, il tentativo di portare dei risultati semiotici nel corpo politico dell'interazione sociale si risolveva in un nulla di fatto, e così chiudevo la mia tesi con la pessimistica constatazione, sulla traccia di Hebdige e maturata leggendo i lavori dell'antropologo delle sottoculture Ted Polhemus, ma anche di sociologi come Muggleton o Thornton, che le sottoculture sono destinate a vita breve, fagocitate da un mainstream nemico qualunque e onnipotente, e che ogni struttura tende a dissolversi in un fluire imprevedibile. O detto altrimenti, in termini più accademici, che i meccanismi della semiosi sono analizzabili solo a posteriori e su un terreno asettico, che la loro presenza nel reale è un fiato in una tempesta e che le

¹ Eco (1973).

conclusioni della semiotica non sono utili per comprendere il divenire dei rapporti umani.

Il motivo di questo lavoro è l'insoddisfazione con cui si era chiusa la mia ricerca, l'equilibrio instabile, il dubbio irrisolto fra socio- e semiotica. Mi pareva che la semiotica potesse rivelare i meccanismi di interazione sociale sulla base di una creativa negoziazione di significati, e verificarne, perché no, l'efficacia. Ma le tendenze postmoderne del pensiero di inizio millennio scoraggiavano le analisi troppo strutturate di cui la semiotica veniva accusata. Ogni senso, ogni interpretazione sembrava valere quanto ogni altra, e pareva ormai fuori moda parlare di ideologie o effetti politici dell'agire sottoculturale. Dalla ricerca del senso si passava alla liberatoria celebrazione del nonsenso, o forse, interpretando con più severità le ricerche di quel periodo, si dichiarava una resa incondizionata. Ma restava il dubbio, se non fosse solo la prospettiva di lettura a far sparire l'oggetto; un oggetto che, correggendo un po' la visuale, riappariva nitidamente. Quello che restava a turbare il mio rapporto con quelle conclusioni vaghe sulla libertà di espressione e la fluidità dei significati è la constatazione che, una volta alzati gli occhi dai libri di teoria post-sottoculturale, il mondo mostrava un volto diverso, fatto di sottoculture vive, di drammatiche separazioni sociali, e tutt'altro che libero. Se la pura osservazione smentiva la teoria, forse era la domanda teorica ad essere mal posta, il percorso dalla semiotica al sociale ad essere sbagliato.

Anni dopo, leggendo i lavori del Centre of Contemporary Cultural Studies di Birmingham, mi sono resa conto che figure illustri si sono fermate sullo stesso confine, apparentemente invalicabile, fra cultura e società, fra semiotica e sociologia.

Come è noto, il centro di Birmingham sperimentò vari approcci al tema del sociale: la critica letteraria, la semiotica, l'etnologia. Questi lavori seminali e imprescindibili, se non altro perché è a partire da essi che si comincia a parlare di sottocultura, sollevarono una serie di critiche via via più coerenti che si condensano oggi sotto il termine generico di studi post-sottoculturali. I lavori della scuola di Birmingham soffrono a volte di un eccesso di interpretazione. Rigide schematizzazioni, un bisogno di teorizzare che ignora i fatti e un impeto politico che precede l'analisi, invece di essere conclusione del lavoro di osservazione, sono i principali difetti di un progetto di ricerca che però resta a suo modo eroico. Pur nella sua non limpida elaborazione, va riconosciuto al CCCS l'entusiasmo sperimentale e il frenetico lavoro di discussione in un'apertura accademica inedita.

Gli studi post-sottoculturali intendevano criticare la rigidità dei risultati precedenti, ma nel loro porre l'accento sulle eccezioni alla regola, invece di correggerla hanno finito per rifiutarla, per negare non solo gli schematismi ma gli stessi meccanismi di costruzione del senso, ritirandosi nel deontologicamente corretto mondo della riflessione sociologica a posteriori. Il risultato di questa evoluzione nel dibattito sugli studi culturali ha portato ad una sostanziale espulsione dalla disciplina di metodi considerati non ortodossi. In altre parole, la semiotica è scomparsa dallo studio del

sociale. Si ritiene che, in un mondo sociale in continuo divenire, non vi sia spazio per semplificazioni schematiche come quelle imposte dalla semiotica, che non rendono conto della ricchezza dei fenomeni. La critica letteraria politicizzata e le proposte predittive della semiotica sono destabilizzanti corpi estranei nella ricerca sociologica. Gli studi culturali, così, vengono riassorbiti nell'ambito della sociologia, disciplina accademica di lunga e consolidata tradizione.

Quello che però a mio parere scompare, in questo spostamento, è proprio il peso della cultura all'interno della società. Provenendo da una formazione semiotica, sento nelle proposte post-sottoculturali la mancanza di una visione culturale del sociale, mi pare che si perda di vista il potere del discorso, come incessante tessere di relazioni e significati, nella costruzione del mondo in generale e della società nello specifico, e che ci si rifugi nella descrizione di uno stato di fatto, sui sicuri binari della sociologia accademica.

Da una parte gli studi culturali si esauriscono e rientrano nell'alveo della sociologia, quindi; dall'altra, anche la semiotica ha difficoltà a consolidare la sua vocazione sociale. Gli studiosi di sociosemiotica si fanno forti della programmatica definizione di Saussure della semiologia come “studio dei segni in seno alla vita sociale,”² e Dusi dichiara ottimisticamente l'avvento di una sociosemiotica matura resa possibile dalla caduta delle barriere interdisciplinari e dalla insensatezza della distinzione testo/contesto.³ Ma gli ultimi sviluppi negli studi culturali mostrano una preferenza per la tradizione sociologica, e i metodi di ricerca semiotica vengono rifiutati per la loro apertura considerata arbitraria.⁴ La sociosemiotica si trova quindi a riflettere su se stessa e a costruirsi come scienza coerente e finita, ma fallisce nel tentativo di instaurare un dialogo con la sociologia.

Gli studi post-sottoculturali hanno estromesso la semiotica con il risultato, a mio modo di vedere, di ritrovarsi in un vicolo cieco, in cui la distinzione fra testo e contesto rimane insuperabile e la ricerca, la disciplina stessa, finisce per non avere ragione d'essere. Privato degli strumenti di analisi per la comprensione della generazione del senso, quello che un tempo era il percorso trasversale degli studi culturali adotta la vocazione tassonomica della sociologia⁵ e si dissolve in una disputa infinita e sterile sulla delimitazione e natura del proprio oggetto.

Il mio percorso in questa tesi sarà quindi quello di cercare di reintrodurre le feconde riflessioni semiotiche nel corpo degli studi culturali. Il mio punto di partenza sarà una presentazione dello stato attuale della disciplina in particolare in riferimento al tema, a cui è tradizionalmente legata la scuola di Birmingham, delle sottoculture. Gli studi culturali paiono aver abbandonato questo argomento,

2 Saussure citato in Dusi. http://www.studiculturali.it/dizionario/lemmi/sociosemiotica_b.html [consultato il 13.12.2015].

3 Ibidem.

4 Relazione del referee della rivista *Topicos del Seminario*. <http://www.ec-aiss.it/archivio/tipologico/controversie.php> [consultato il 13.12.2015].

5 Landowski (1999): 11.

considerato desueto ed esaurito. Tuttavia, la soluzione postmoderna che vede la sottocultura come una fase di sperimentazione adolescenziale che ripete modelli di consumo e viene abbandonata senza conseguenze, non prende atto della longevità delle appartenenze identitarie e della loro partecipazione alla produzione culturale, né del loro contributo al sistema. Le sottoculture restano quindi un campo d'indagine privilegiato per comprendere la costruzione culturale del fare sociale. “La storia dell'autodefinizione culturale, della nominazione e della delimitazione dei confini del soggetto della comunicazione e il processo di costruzione del suo controagente – dell'altro' – sono fra i problemi fondamentali della semiotica della cultura.”⁶ Delle sottoculture, della loro influenza sulla vita adulta, del loro ripresentarsi nelle nuove generazioni, del loro offrire un'alternativa, non si è affatto detto tutto.

Queste domande aperte nell'ambito degli studi culturali verranno poi messe a confronto con lo stato dell'arte nell'ambito della semiotica. Il fatto che quest'ultima possa vantare un apparato concettuale compatto è tutt'altro che un bene. L'interdefinizione rischia di farne una disciplina chiusa e di affossarne la vocazione sociale, di impedire la sperimentazione e la libertà tematica.

Forte di questa libertà a volte spericolata nella scelta del suo oggetto, mi servirò dell'analisi semiotica per parlare di sottoculture, cercando anzitutto di giustificare con metodi semiotici la scelta di un determinato campo e dei suoi confini, per poi muovermi all'interno di esso alla ricerca dei discorsi costitutivi che faranno da oggetto, da testo, per la mia ricerca. Nella raccolta dei discorsi intendo seguire un percorso rizomatico enciclopedico in cui media di varia natura si sovrappongono e rimandano gli uni agli altri, senza voler dare un'immagine completa e precisa di ciascun modo di trasportare senso. Cercherò di rendere conto del sovrapporsi di discorsi di vario genere nella costruzione della realtà. Sui media che veicolano questi discorsi, invece, non ci sarà uno specifico approfondimento. L'influenza dei media sulla società non è assolutamente messa in questione, ma un discorso che approfondisca i mezzi oltre che i contenuti mi porterebbe troppo lontano, e rischierebbe di distogliere l'attenzione dalla mia preoccupazione principale, quella della descrizione dei contenuti e della loro ricombinazione testuale a partire da un iniziale posizionamento.

La sociosemiotica, fin dai suoi albori, con Barthes ed Eco, si è molto concentrata sui mezzi di comunicazione. Questo ha innanzitutto delle origini storiche, dato che le prime riflessioni in cui semiotica e società si incontrano sono quelle relative alla nascita della cultura di massa e ovviamente agli strumenti che l'hanno veicolata. Le analisi sui formati televisivi, sulla distribuzione del senso nelle riviste di moda, la convinzione che analizzare il mezzo e i suoi modi di trasmissione del messaggio fosse già buona parte del messaggio in sé, hanno portato ad una tale specializzazione da rendere faticosa la traduzione intersemiotica, poi, dei contenuti. Ma i contenuti contano in

6 Lotman (1985): 126.

semiotica tanto quanto i mezzi, e sono fondamentali nel lavoro sul sociale, perché “soltanto il postulato dell'unità della significazione manifestata attraverso tutti i codici riesce a conferire uno statuto omogeneo alle ricerche che riguardano la dimensione culturale della società.”⁷ La prospettiva della presente ricerca è focalizzata sui contenuti che si trasformano e si distribuiscono attraverso vari mezzi, e quello che interessa è questa trasmissione e traduzione, la collaborazione fra vari sistemi di segni alla ricerca dello spirito di un tempo (Williams). Un lavoro impostato su percorsi di senso storici e biografici più che su strumenti di supporto fisici definibili e conclusi sembrerà forse meno scientifico, ma ha l'intento di passare dal testo al discorso, dall'analisi semiotica alla sociosemiotica, alle costruzioni di effetti di senso, perché è tempo che la semiotica faccia un salto nel mondo. Quello che spero di ottenere alla fine di questo lavoro è una rivalutazione del valore della sottocultura nell'ambito della produzione culturale, e, confesso l'ambizione, poter fornire agli studi culturali alcune risposte, o, ancora meglio, nuove domande.

7 Greimas (1991): 43.

1. La prospettiva semiotica

1.1 Semiotica e società

La semiotica si è occupata poco, nello specifico, di sottoculture. Tuttavia la semiotica ha come oggetto i sistemi di segni e i processi di significazione all'interno di relazioni di comunicazione, ed è quindi una scienza che, tanto quanto i *Cultural Studies*, si applica allo studio della cultura in quanto prodotto di interazione sociale. Le sottoculture possono quindi legittimamente rientrare fra i suoi oggetti d'interesse.

La semiotica, ancora semiologia,¹ si evolve a partire dalla riflessione linguistica sui sistemi di segni, e si estende via via in altri ambiti delle scienze umane, con l'intento di svelare gli equilibri sociali naturalizzati nel linguaggio o in altri sistemi culturali. La semiologia, ancorata alla lingua come sistema di significazione primario, diventa progressivamente semiotica quando si applica, a partire dagli anni Cinquanta, all'antropologia e allo studio della cultura di massa, e i suoi metodi si adattano ai nuovi oggetti, abbandonando la terminologia linguistica per una riflessione più generale sui fatti di interazione sociale.

In antropologia, la semiotica strutturalista si utilizza per districare le sovrapposizioni di senso che Geertz aveva definito “descrizioni dense,”² per rifondare la scientificità della materia liberandosi da interpretazioni umanistiche e di valore, per cercare nuove prospettive, meno storiche e più oggettive. Il più rilevante esempio di adozione di sistemi semiotici in antropologia si ha con Lévi-Strauss che, appoggiandosi ad una lettura culturale delle società, interpreta i dati da lui raccolti attraverso una griglia strutturalista.

Gli anni Cinquanta vedono l'emergere della società di massa. Il progresso tecnologico e una nuova distribuzione nell'accesso ai mezzi di comunicazione sembrano avere un influsso importante sulle formazioni culturali e sulle strutture sociali dei paesi interessati. La sociologia da sola non ha gli strumenti per l'interpretazione dei nuovi linguaggi che vanno creandosi,³ e, di conseguenza, anche in questo ambito si ha un fruttuoso innesto di strumenti originanti dalla linguistica per lo studio dei nuovi modi di comunicazione, e dei loro riflessi sulle configurazioni sociali. Roland Barthes e Umberto Eco usano la semiotica per rendere manifeste le ideologie nascoste nei nuovi linguaggi, le loro potenzialità e le reazioni del pubblico. In questo lavoro di analisi è presente l'influenza del

1 Semiologia e semiotica vengono usate inizialmente in modo intercambiabile. Oggi si tende a definire semiotica quella scienza che si occupa di tutti i sistemi di significazione, mentre la semiologia riguarderebbe nello specifico i sistemi linguistici. Mentre parlavano di semiologia, però, Barthes ed Eco avevano già in mente la semiotica. Per questo si manterrà questa differenza attuale, e si parlerà sempre e solamente di semiotica, non essendo la semiologia oggetto di questo lavoro.

2 Cfr. Geertz (1973).

3 Cfr. Fabbri (1973).

filosofo Michel Foucault, che pur operando in un altro ambito e mantenendosi distante dagli studi sulla cultura di massa, introduce un'idea di discorso di potere che diventa imprescindibile per le discussioni in corso, per Barthes, Eco, ma anche Greimas. Muovendosi sul limite fra storia e filosofia, linguistica e società, si tentano modi nuovi di vedere e leggere il sociale, di riflettere sul contemporaneo e svelare i meccanismi di conoscenza che si celano sotto una fittizia naturalità. In questo senso la riflessione scorre parallela a quella dei *Cultural Studies* inglesi, da Hoggart a Hall.⁴ Non si intende qui ripercorrere tutta la storia della semiotica, si citano solo alcuni autori e solo quegli ambiti di interesse della semiotica che risultano applicabili ad un'analisi delle sottoculture. Per quanto riguarda la riflessione teorica, c'è un fitto dialogo e uno scambio vivace fra le diverse posizioni; per quanto concerne l'oggetto e l'ambito d'applicazione, vi è un progressivo avvicinamento alla trivialità del quotidiano, avvicinamento che giustifica l'uso strumentale di questa scienza nell'analisi delle sottoculture. Solo alcuni degli autori citati si sono occupati esplicitamente di sottoculture, ma si spera di evidenziare una traccia nella storia del pensiero semiotico che renda legittima questa applicazione.

1.1.1 Lévi-Strauss. La costruzione mitica della società

L'antropologo Claude Lévi-Strauss si serve delle regole della linguistica strutturale per capire e spiegare i sistemi culturali e le logiche di organizzazione sociale di alcuni gruppi tribali, o primitivi, o selvaggi, oggetto tradizionale dell'antropologia.

Nel 1955 viene pubblicato in *The Journal of American Folklore* un articolo intitolato "The Structural Study of Myth" in cui Lévi-Strauss lamenta la mancanza di concretezza, la caoticità e l'arretratezza dell'antropologia coeva soprattutto nello studio dei miti, col risultato di "reducing mythology either to an idle play or to a coarse kind of speculation."⁵

Per Lévi-Strauss il mito è una costruzione logica la cui funzione è accordare delle opposizioni, e solo il modo in cui queste incongruenze vengono risolte è variabile. Nonostante l'apparente illogicità ed arbitrarietà del racconto, infatti, si trovano somiglianze e costanti pur in culture diverse. Si ipotizza un parallelo con la linguistica: gli stessi suoni sono presenti in varie lingue, dove però sono collegati a significati diversi. Per questo motivo Saussure aveva postulato l'arbitrarietà del segno, o meglio, l'arbitrarietà del collegamento fra un significante (il suono) e un significato. Come in una lingua non sono i suoni singoli a portare il significato, ma la loro combinazione, opposizione o alternativa significante, così nel mito non sono le unità costitutive a dover essere analizzate, ma la loro combinazione, identificabile tramite il confronto fra tutte le varianti di un mito. In questo modo

4 Cfr. 2.1.4.1.1, 2.1.4.2.

5 Lévi-Strauss (1955): 428.

si portano in superficie i processi logici di base del pensiero mitico.

In *Anthropologie structurale* del 1958 la ricerca della struttura si allarga dal mito alla società intera. La struttura sociale è un modello che si costruisce osservando le relazioni sociali del gruppo. Un modello diventa struttura se soddisfa alcuni parametri: la struttura deve essere sistema, ovvero le variazioni sono interrelate, così che ad una variazione in un punto della struttura corrispondono variazioni in tutto il sistema: sarà quindi possibile prevedere le conseguenze generali, a partire da una qualche modificazione parziale. Il modello, poi, deve essere globale: una struttura deve essere in grado di rendere conto e sistematizzare tutti i dati dell'osservazione. I modelli devono raggiungere un grado sufficiente di astrazione da renderli traducibili in modo formale. La struttura viene prima delle relazioni sociali, la comunicazione sociale minima fra due persone non è la base della struttura ma il suo risultato, così come in linguistica la *parole* è la messa in atto della *langue* che però logicamente, come sistema immanente, la precede. È ovvio che una società non si riduce alle sue strutture, ma evincere gli artifici di cui una società si serve per pacificare le proprie contraddizioni permette confronti fra culture ed è un modo per relativizzare la propria centralità culturale.

Il “pensiero selvaggio” non è diverso dal pensiero scientifico: entrambi si sforzano di trovare un criterio ordinativo. “Tale esigenza d'ordine sta alla base del cosiddetto pensiero primitivo, ma solo in quanto sta alla base di ogni pensiero.”⁶

Nella parte introduttiva de *Il pensiero selvaggio*, Lévi-Strauss fa il celebre paragone, che sarà ripreso dalla scuola di Birmingham, e nello specifico da Hebdige, fra pensiero mitico e *bricolage*.⁷ I miti e i riti, dice Lévi-Strauss, sono modi di ordinare il mondo. Il pensiero mitico si serve di quel che trova a sua disposizione, e, combinando e risistemando un repertorio limitato di mezzi ed elementi condizionati dalla propria preesistenza, mette in atto un progetto, compie una mitopoiesi. Il suo mondo è fatto di un insieme eteroclitico e finito, il risultato è contingente e non programmato a priori.

Il suo modo pratico di procedere è inizialmente retrospettivo: egli deve rivolgersi verso un insieme già costituito di utensili e di materiali, farne o rifarne l'inventario, e infine, soprattutto, impegnare con esso una sorta di dialogo per inventariare, prima di sceglierne una, tutte le risposte che l'insieme può offrire al problema che gli viene posto. Egli interroga tutti quegli oggetti eteroclitici che costituiscono il suo tesoro, per comprendere ciò che ognuno di essi potrebbe 'significare', contribuendo così alla definizione di un insieme da realizzare che alla fine, però, non differirà dall'insieme strumentale se non per la disposizione interna delle parti.⁸

6 Lévi-Strauss (1964): 23.

7 Cfr. 2.1.4.3.

8 Lévi-Strauss (1964): 31.

In maniera diversa procede l'ingegnere, che ha a disposizione conoscenze e mezzi. Anche nel suo caso, però, si dovrà partire da un repertorio limitato di saperi. In realtà, le posizioni di ingegnere e *bricoleur*, del pensiero scientifico e del pensiero primitivo, non sono poi così distanti. Entrambi mirano alla conoscenza a partire da un assortimento dato di elementi. La differenza più marcata, sottolinea Lévi-Strauss, sta nel livello a cui operano: "l'ingegnere tende sempre ad aprirsi un varco e a situarsi 'al di là', mentre il *bricoleur*, per amore o per forza, resta 'al di qua'."⁹

È come se il *bricoleur* agisse nel mondo, mentre l'ingegnere tenta un punto di vista più alto, obiettivo. Da una parte si usa un linguaggio, dall'altra ci si serve di un metalinguaggio. Entrambi condividono degli universali di pensiero che è compito dell'analisi strutturale identificare.

L'antropologia di Lévi-Strauss è un progresso rispetto alla sociologia dei gruppi marginali a lui coeva. Lévi-Strauss si sforza di screditare l'etnocentrismo europeo sulla base di un unico pensiero umano, con un metodo che elimini i giudizi di valore, problema che nella sociologia rimane presente. Lévi-Strauss vuole rifondare l'antropologia come una scienza, il suo rigore nell'applicazione del metodo strutturale è legato al bisogno di riorganizzare una disciplina ancora troppo basata sull'osservazione. Proprio per questo il suo modo di procedere è rigido. Al punto che, nota Eco in *La struttura assente*, Lévi-Strauss travisa il metodo e lo trasforma in conoscenza filosofica.

Il suo merito comunque è di aver aperto le porte delle scienze umane al contributo semiotico, e di aver ispirato la riflessione teorica della semiotica successiva. Il suo oggetto è tradizionale dal punto di vista disciplinare: Lévi-Strauss studia gruppi sociali isolati, popolazioni indie amazzoniche e nordamericane. Questo non impedisce però di servirsi dei suoi progressi nella materia anche nello studio di gruppi sociali vicini, sottogruppi presenti nella società occidentale stessa, come appunto le sottoculture. Ed è quello che farà Hebdige, trattando le sottoculture inglesi come popoli dal pensiero selvaggio. Anche le sottoculture di Hebdige sono create da *bricoleurs*, sono legate all'evento, alla contingenza, si servono dell'ambiente circostante, da cui recuperano forme e modi di interpretare il reale secondo nuove combinazioni. Anche le sottoculture, come i *bricoleurs*, sono concrete e fortemente ancorate al proprio contesto. La capacità metalinguistica, di commento e riflessione, che Lévi-Strauss non riconosce al *bricoleur*, è presente in Hebdige (e lo sarà in Eco), appunto perché il pensiero, selvaggio o scientifico, ha comunque uno scopo conoscitivo, che non deve essere espresso necessariamente in termini metalinguistici per risultare metasemiotico. Lévi-Strauss sarà ripreso anche da Floch, e integrato nel sistema di Greimas, per un'analisi di quegli oggetti culturali che assumono dignità per la semiotica grazie all'intervento di Barthes.

9 Ivi: 32.

1.1.2 Barthes. Svelare le naturalizzazioni

Il mito di Lévi-Strauss è una organizzazione grammaticale del mondo, il mito di Roland Barthes è un livello connotativo della lingua. Per Lévi-Strauss esiste un pensiero umano con caratteri universali che organizza la natura e la cultura, per Barthes la natura è una forma di cultura. I due pensatori, insomma, usano lo stesso termine – mito – e si servono almeno programmaticamente dello stesso metodo – la semiotica strutturalista – però con intenzioni e risultati diversi. Entrambi rappresentano un passo avanti della semiotica in ambito sociale, ma il mito di Lévi-Strauss è un progresso nella riflessione semiotica di tipo generativo, che porta a Greimas, in un movimento più di riflessione teorica che di applicazione al sociale, mentre il mito di Barthes affronta in modo esplicito il tema dei sistemi di potere, introducendo nell'orizzonte semiotico il pensiero di Foucault, e servendosi della semiotica come strumento di decifrazione dell'immediato.

Barthes si trova ad operare in un periodo storico che vede il sorgere della società di massa, e con essa lo svilupparsi dei nuovi mezzi di comunicazione e di nuovi linguaggi pubblicitari. Mette quindi le sue doti di critico letterario al servizio di una riflessione sui nuovi linguaggi, quello della pubblicità, quello della moda, come codici che non descrivono semplicemente una realtà, ma la costruiscono, attraverso un discorso mitico che tende a naturalizzare il culturale.

Per Barthes “la semiologia era soprattutto analisi etica delle forme sociali, smascheramento della loro ideologia soggiacente, tentativo di liberazione del linguaggio dagli stereotipi del senso comune.”¹⁰

Dal 1952 Barthes tiene la rubrica “Petites mythologies du mois” sulla rivista parigina *Lettres Nouvelles*, e una raccolta di questi interventi diventa nel 1957 *Mythologies*. Qui “la lotta contro l'ipocrisia della cultura borghese abbandona la strada della denuncia ideologica su larga scala e percorre quella, in apparenza meno fruttuosa, della critica del dettaglio, dell'analisi della comunicazione sociale, della demistificazione della cultura di massa.”¹¹ Barthes non è un semiotico sistematico che crea modelli, piuttosto si applica nel mettere alla prova i metodi e notarne le rigidità, cerca nuove strade operando per intuizioni. *Mythologies* si divide in due parti: una raccolta di miti borghesi, di analisi minute, e un saggio in cui si cerca una teoria e una sistematizzazione più ampia, che serva come traccia per ulteriori successive operazioni di svelamento ideologico. E in questa seconda parte Barthes spiega quello che ha dimostrato nella prima: il mito non è legato ad una particolare sostanza, tutto può essere mito perché mitico è solo un modo di significare. “Il mito è una parola scelta dalla storia”¹² e qualunque forma di messaggio può esserne supporto. Il mito è

10 Marrone (1999): 173.

11 Marrone (1994): 7.

12 Barthes (1975) : 192.

un sistema semiologico secondo, che si appoggia ad un sistema semiologico denotativo preesistente. Il segno linguistico può diventare significante di un segno di livello superiore di tipo mitico. Il nuovo segno non svuota del tutto la denotazione precedente, ma vi aggiunge un concetto nuovo, per questo la significazione mitica non rispetta la regola saussuriana dell'arbitrarietà segnica: un segno mitico è parzialmente motivato, da quel residuo di senso denotativo a cui si allaccia tramite una qualche analogia. Il mito è quindi una sorta di deformazione. I concetti mitici sono storici, rispecchiano una (culturalmente) determinata visione della realtà. E così le analogie che fissano il segno mitico al segno denotativo diventato significante sono anch'esse storiche. La funzione del mito non è di spiegare lo stato delle cose ma di confortarne la naturalità, perché il fine del mito è “immobilizzare il mondo,”¹³ fissarne le gerarchie.

È evidente quindi quanto divergente sia il percorso di Barthes rispetto a quello di Lévi-Strauss o Greimas. Per Barthes la semiotica è metodologia di ricerca sociale,¹⁴ e il suo interesse è tutto per la nascente cultura di massa. Già in *Elementi di Semiologia* si nota una certa insofferenza nei confronti di una semiologia che vuole definirsi con un metalinguaggio preciso da scienza esatta. Se la semiologia deve operare sulla storia, sulla società, anche il suo metalinguaggio deve prevedere la diacronia. Anche i metalinguaggi, infatti, per quanto cerchino un metodo scientifico e una distanza asettica, sono soggetti alla storia, e quindi la capacità di presa è sempre insufficiente rispetto allo scorrere degli eventi umani. “La società, detentrica del piano di connotazione, parla i significanti del sistema considerato, mentre il semiologo parla i suoi significati; egli sembra quindi possedere una funzione oggettiva di deciframento (il suo linguaggio è un'operazione) rispetto all'atteggiamento comune, il quale consiste nel naturalizzare o nel mascherare i segni del primo sistema sotto i significati del secondo; la sua oggettività è però resa provvisoria dalla storia stessa, che rinnova i metalinguaggi.”¹⁵

Lentamente Barthes si allontana dalla semiologia come sistema chiuso e scienza perfetta, convinto che la semiotica vada usata come metodo, strumento, e non come griglia da calare dall'alto.

La semiologia è una teoria necessaria al sociologo, poiché, prima ancora di definire che cos'è un segno o come funziona, essa indica il fatto che c'è il segno, nonostante tutti gli sforzi compiuti per nascondere la presenza. Agli occhi di Barthes non può esserci sociologia senza semiologia e, viceversa, semiologia senza sociologia: se l'oggetto della ricerca sociologica sono i processi sociali in quanto segni e discorsi, l'oggetto della ricerca semiologica sono i segni e i discorsi in quanto processi sociali. L'edificazione della semiologia, per Barthes, è legata all'acquisizione della consapevolezza del carattere strutturato e significativo degli eventi sociali, nonché del carattere sociale dei sistemi e dei

13 Ivi: 234.

14 Marrone (2002): 3.

15 Barthes (1992): 82-83.

processi semiotici.¹⁶

In questo contesto i suoi lavori sono importanti perché compiono un passo ulteriore nella direzione di una lettura culturale di ciò che ci circonda. Lévi-Strauss aveva analizzato la cultura servendosi di una grammatica strutturalista. Il suo interesse era sbilanciato sul versante della teoria adottata, e il risultato era stato un raffinamento degli strumenti. Barthes non persegue lo stesso rigore scientifico. Il metodo semiologico viene confrontato con la cultura, portato ai suoi limiti, e l'innesto della teoria nello studio del sociale svela una serie di nodi che il metodo non riesce ad affrontare in modo soddisfacente. In questo modo Barthes indica la strada per futuri sviluppi della semiotica. Le sue ricerche per *Il sistema della moda* mettono in luce ad esempio la questione della costruzione del corpo e della socialità del gusto. In *Frammenti di un discorso amoroso* si pone la questione della culturalità dei sentimenti. Qui Barthes riprende in maniera più rigorosa un'operazione già svolta da Hoggart in *The Uses of Literacy* vent'anni prima, mostrando una comunità di interessi, forse inconsapevole, con gli studi culturali anglosassoni, e testimoniando un pensiero diffuso dell'epoca, quello della necessità di un'analisi dei testi (letterari e sociali) come costruttori del reale, compresi i sentimenti che consideriamo più naturali, come l'amore. A Barthes non interessano i paradigmi ma i processi, i testi che si sovrappongono e i "sensi ottusi", quello che la teoria strutturalista non riesce a spiegare ancora.¹⁷

E i temi della semiotica successiva saranno proprio quelli identificati da Barthes: la corporeità, le passioni, i sistemi di significazione visivi.

Così come la scuola di Birmingham, influenzata dalla lettura di Gramsci, anche Barthes ritiene che l'intellettuale abbia un compito, quello di portare in superficie i sistemi di potere mascherati da naturalità nel testo quotidiano. Barthes cerca di definire quali caratteristiche debba avere questo intellettuale, e si trova in una situazione di dualismo che non riesce a risolvere.

Per superare l'alienazione imposta dal mito e mostrarne la genesi culturale, serve l'azione di una figura di intellettuale che Barthes chiama mitologo, il quale, attraverso l'analisi dei miti di tutti i giorni, delimita il concetto mitico e lo mette in prospettiva storica. Ma qui, dice Barthes, si presenta un problema: viste le caratteristiche che questo tipo di intellettuale deve possedere per svolgere il suo compito, il mitologo è condannata all'inazione: il gesto di svelamento è politico in sé, ma il mitologo per essere rigoroso deve separarsi dalla vita attiva e servirsi di un metalinguaggio. Solo in questo modo la sua prospettiva può essere scientifica. D'altra parte, questo stesso spostamento a fini scientifici lo separa dal vissuto di cui si occupa. "il mitologo si esclude dalla massa dei consumatori di mito [...]. Ma quando il mito raggiunge l'intera collettività, se si vuol liberare dal mito è

16 Marrone in Barthes (2006): 9.

17 Marrone (2011): 8.

dall'intera collettività che bisogna allontanarsi.”¹⁸ Di conseguenza, un'azione esterna non è efficace. Si può allora pensare ad una azione interna, un secondo modo per sconfiggere il mito: essendo il mito una sorta di concetto parassitario che occupa il livello denotativo di un segno, opportunità che gli è data dall'arbitrarietà dell'unione fra significante e significato postulata da Saussure, è possibile pensare ad un segno necessario, in cui la separazione di significante e significato distrugga il senso. Su questo segno in cui le due parti fondanti sono così saldamente unite, il mito non ha potere. Questo genere di unione motivata fra significante e significato si ha nella poesia. D'altra parte, però, la poesia può essere mitizzata in toto, cosa che nella nostra società porta la produzione poetica a significare solo in senso estetico e non politico.

Insomma, da una parte i sistemi di potere confinano i critici nella torre dorata dell'università, e dall'altra neutralizzano i poeti nelle alte rassicuranti sfere della letteratura. Quest'epoca ha bisogno di “un tipo bastardo' [...] uno *scrittore-scrivente* che mescola ambedue i ruoli sociali, ridando alla parola letteraria la sua funzione esterna e alla comunicazione le sue qualità interne. È la figura dell'*intellettuale*.”¹⁹

E neanche la controcultura è una soluzione. Barthes, infatti, vive con fastidio il fatto di essere considerato un portavoce della controcultura, che accusa di essere una critica intellettuale rinunciataria.

In *Un cas de critique culturelle* del 1969, unico intervento in cui Barthes si occupa dichiaratamente di controcultura, si descrive il movimento hippy come ribaltamento della cultura borghese. La povertà, la distanza dal mondo, il gesto collettivo opposto all'individualismo e il sudiciume in contrasto al senso d'igiene borghese, sono commenti intellettuali privi di mordente, forse sensati in un contesto borghese, ma smascherati dal contesto economico, in cui la povertà è vera. Barthes condanna le scelte hippy come “contraffazione, forma inferiore di narcisismo culturale.”²⁰

La controcultura non è una risposta efficace. Quel che deve sorgere è una sintesi fra mitologo e poeta, una figura di intellettuale capace contemporaneamente di teorizzare e fare la rivoluzione. Nella sua ricerca delle meccaniche culturali del potere, il percorso teorico di Barthes si conclude con l'incontro con Foucault.

Il 17 gennaio 1977 Roland Barthes tiene la sua lezione inaugurale al Collège de France, dove ha appena ottenuto la cattedra di semiologia letteraria con l'appoggio di Michel Foucault. In questa lezione si concentra sulla lingua come sistema di potere, sistema di regole che impone di enunciarsi come soggetto, di sottomettersi: “a causa della sua stessa struttura, la lingua implica una reazione

18 Barthes (1975): 236.

19 Marrone (2011): 4.

20 Barthes (1998): 59.

fatale di alienazione,²¹ la lingua è coercitiva. Si profila lentamente quello che Eco metterà nero su bianco, riflettendo in un articolo del 1979 proprio su questa lezione di Barthes, e assumendo in modo più completo il pensiero di Foucault e la sua teoria del potere, che rappresenta una svolta nel panorama strutturalista, i cui risultati cominciano a scricchiolare con il polverizzarsi delle certezze riguardo a quella sperata rivoluzione a venire.

1.1.3 Eco. Corrispondenza fra culturale e sociale e lettura semiotica

Anche Umberto Eco svolge un percorso di ricerca teorica tenendo sempre ben presente il sociale come oggetto. Il suo lavoro attraversa la filosofia, la semiotica, la letteratura, le comunicazioni di massa, il commento politico. Con Eco la semiotica si dichiara esplicitamente come una “teoria generale della cultura e, in ultima analisi, un sostituto dell'antropologia culturale. Ma ridurre l'intera cultura a un problema semiotico non significa ridurre l'insieme della vita materiale a puri eventi mentali. Mirare alla cultura nella sua globalità *sub specie semiotica* non vuole ancora dire che la cultura tutta sia solo comunicazione e significazione, ma vuole dire che la cultura nel suo complesso può essere capita meglio se la si affronta da un punto di vista semiotico. Vuole dire insomma che gli oggetti, i comportamenti e i valori funzionano come tali perché obbediscono a leggi semiotiche.”²²

Stabilito che la cultura è prodotto della comunicazione, sono comunicazione e interpretazione i punti centrali del pensiero di Eco. Ai tempi dei suoi primi lavori, la semiotica è ancora la scienza del segno, ed Eco individua allora nel codice condiviso dal gruppo sociale il garante del funzionamento della comunicazione. Ben presto però si accorge che i codici umani sono storici ed in continua evoluzione. Nel 1968 in *La struttura assente* Eco mette in discussione l'intransigenza teorica di certo strutturalismo. In particolare si critica lo strutturalismo ontologico di Lévi-Strauss. Siamo esseri imperfetti, abbiamo la necessità di comunicare per imparare. E il linguaggio parla attraverso di noi, non esiste prima, non esiste un binarismo ontologico precedente. Non è possibile, come fa Lévi-Strauss, cercare degli universali del pensiero umano, perché questo significa assumere lo strutturalismo, che è un'ipotesi operativa, a verità ultima di tipo filosofico. L'emittente e il ricevente in una comunicazione non si riferiscono semplicemente ad un codice fisso predeterminato, ma imparano, interpretano, trasformano. Eco allora introduce il concetto di enciclopedia. Tramite questo spostamento, il codice si situa culturalmente, assume un punto di vista ed una diacronia, si salda non solo al gruppo ma all'individuo stesso e alla sua storia. Un codice come insieme astratto di regole “tende a formulare un dizionario elementare che non può spiegare la competenza socializzata nella vivacità delle sue contraddizioni. La differenza fra una competenza ideale e una

21 Citato in Eco (1983): 184.

22 Eco (1998): 42.

competenza 'storica' è quella tra dizionario ed enciclopedia.”²³

Le organizzazioni di sapere acquistano una transitorietà ma questo non deve portare al puro relativismo. Le catene interpretative sono comunque restrittive e necessarie, procedono in modi strutturati. La metafora, ad esempio, è un modo di pensare che riesce di volta in volta a selezionare alcune proprietà semantiche e a neutralizzarne altre, attraverso dei percorsi enciclopedici che in questo modo si arricchiscono di ulteriori conoscenze. La metafora è esempio che ben spiega “una strategia di significazione che è funzione degli interessi e del formato socioculturale dell'enciclopedia di chi la percorre, in una pratica semiotica regolata da un principio di negoziazione, in cui i nodi – le unità culturali – si riaggiustano continuamente, anche per l'efficacia creativa e produttiva con cui alcune metafore si impongono.”²⁴

Il passo successivo è un tentativo di integrazione fra la semiotica strutturalista (Hjelmslev soprattutto) e la semiotica cognitivo-interpretativa di Pierce. “Il primo ci mostra come la nostra competenza semantica (e dunque concettuale) sia di tipo categoriale, basata su una segmentazione del continuum in virtù della quale la forma del contenuto si presenta strutturata in forma di opposizioni e differenze. [...] Quando si entra nella fase dell'interpretazione, la rigida organizzazione strutturale si dissolve nel reticolo delle proprietà enciclopediche, disposte lungo il filo potenzialmente infinito della semiosi illimitata. Come è possibile che le due teorie possano coesistere? Il risultato delle riflessioni che precedono è che esse devono coesistere, perché a volerne scegliere una sola non si rende ragione del nostro modo di conoscere e di esprimere quello che conosciamo. È indispensabile farle coesistere sul piano teorico perché, sul piano delle nostre esperienze cognitive, effettivamente procediamo in modo da dare – se l'espressione non vorrà sembrare troppo riduttiva – un colpo al cerchio e un colpo alla botte. L'instabile equilibrio di questa coesistenza non è (teoricamente) sincretico perché è su questo equilibrio felicemente instabile che procede la nostra conoscenza. Ed ecco che pertanto il momento categoriale e quello osservativo non si oppongono come modi inconciliabili di conoscenza, e neppure vengono giustapposti per sincretismo: sono due modi complementari di considerare la nostra competenza proprio perché, almeno nel momento 'aurorale' della conoscenza, si implicano a vicenda.”²⁵

L'accordo fra semiotica interpretativa e generativa è necessario poiché ogni comunicazione fra esseri umani presuppone un sistema di significazione, si può quindi pensare ad un sistema di significazione astratto che precede logicamente la comunicazione. E la comunicazione può avvenire solo sulla base di un sistema di significazione che però è oggetto di negoziazione cooperativa in ogni momento comunicativo. Insomma, pur nelle divergenze di base teoriche fra le due scuole

23 Eco (1998): 143.

24 Lorusso (2008): 70.

25 Eco (1997): 217-218.

semiotiche, c'è un campo di comune interesse che riavvicina le posizioni e le rende quasi complementari: il campo socioculturale. In ambito generativo si parla di sociosemiotica, mentre per Eco è semiotica della cultura, ma “entrambi gli approcci, in ultima istanza, sono interessati ai modi sociali di produzione di senso, ovvero alle pratiche semiotiche con cui i soggetti di una cultura si costituiscono in quanto tali. [...] La semiotica guarda ai soggetti in quanto istanze di produzione di senso, in quanto membri di una comunità culturale e attori di un'azione sociale che è anzitutto e sempre semiotica.”²⁶

Le pratiche sociali sono un ambito di incontro di interpretazione e produzione. La distinzione fra questi due momenti risulta fittizia se si abbandona il sistema dei codici e si pensa all'enciclopedia, come momento di sintesi fra semantica e pragmatica, o alle operazioni di traduzione, che sono interpretazione ma contemporaneamente produzione. “Il fatto che la semiosi viva come fatto in un mondo di fatti limita l'assoluta purezza dell'universo dei codici,”²⁷ che sono quindi un'ipotesi teorica che solo raramente ha riscontro nella pratica sociale. Nel momento dell'incontro comunicativo, infatti, “i soggetti hanno due grandi alternative, nel loro lavoro semiotico: procedere per ipercodifica o procedere per ipocodifica, nella continua alternanza e commistione di giudizi sintetici e giudizi fattuali. Si procede per ipercodifica quando ci si attiene a una regola semiotica precedentemente già codificata. Si procede per ipocodifica quando, in assenza di regole precise, si pertinentizzano certe unità di senso come significative di determinati contenuti.”²⁸

In questo secondo caso, sia il momento della produzione che quello dell'interpretazione sono creativi: “Il produttore di segni ha una idea abbastanza chiara di cosa vorrebbe dire ma non sa come dirlo; e non può sapere come sino a che non avrà scoperto esattamente cosa. L'assenza di un tipo di contenuto definito rende difficile elaborare un tipo espressivo; l'assenza di tipo espressivo rende il contenuto vago ed inarticolato. Per cui, tra il veicolare un contenuto nuovo ma prevedibile e il veicolare una nebulosa di contenuto, c'è la stessa differenza che intercorre tra creatività retta dalle regole e creatività che cambia le regole.[...] Proporre un codice significa proporre una correlazione. Usualmente le correlazioni sono fissate per convenzione. Ma in questo caso la convenzione non esiste e la correlazione dovrà fondarsi su qualcos'altro. Per renderla accettabile, il produttore dovrà basarla su qualche motivazione evidente, per esempio uno stimolo. Se l'espressione come stimolo riesce a dirigere l'attenzione verso certi elementi del contenuto da suggerire, la correlazione è posta.”²⁹ Per suggerire questa correlazione, il produttore deve far leva su degli elementi di iconismo primario che stimolino la percezione del ricevente, il quale, a sua volta, sarà costretto ad uno sforzo

26 Lorusso (2008): 121.

27 Eco (1998): 211.

28 Lorusso (2008): 85.

29 Eco (1998): 253.

interpretativo. “Il mio primo confronto con la realtà, dunque, non solleciterà immediatamente, necessariamente, causalmente, dei concetti trasparenti e speculari rispetto a quella realtà; al contrario, solleciterà un'elaborazione ipotetica che porterà alla costruzione di schemi generici e tentativi. Questi schemi generici saranno quelli con cui proverò a interpretare la realtà, considerando ciò che ho di fronte come se fosse l'occorrenza dello schema-tipo che mi sono figurato. Confronterò, cioè, la realtà con il tipo cognitivo che mi sono costruito. Da questo confronto, deriveranno correzioni, aggiustamenti, convalidazioni, invalidazioni. Una volta, però, che – nel confronto ripetuto con la realtà, ovvero nell'esperienza – avrò perfezionato questo tipo fino a ritenerlo adeguato al mio oggetto, avrò uno strumento che mi permetterà di riconoscere e descrivere (pubblicamente) l'oggetto che ho di fronte. Da ipotesi privata, il tipo cognitivo si farà rappresentazione condivisa.”³⁰

Questa è la grande differenza fra semiotica interpretativa e semiotica generativa. Quest'ultima non si pone la questione dell'iconismo primario. Detto questo, lo sforzo di entrambe le scuole di pensiero è teso alla comprensione e allo svelamento dei processi di comunicazione, e l'ipotesi di un'origine universale del pensiero, o di un iconismo primario, sono temi che appartengono al confine inferiore della semiotica e che non inficiano il lavoro di chi si serve della semiotica come strumento di analisi della cultura, a maggior ragione una volta che si è deciso di abbandonare una semiotica del segno e ci si è rivolti al testo come oggetto. Che si cominci infatti da una semiosi percettiva o da un universale di pensiero, il risultato è un accordo comunicativo.

Ed è proprio la questione dell'accordo comunicativo, dei modi in cui avviene o non avviene, ad essere un nodo centrale di connessione fra Eco, la semiotica generativa greimasiana attraverso la parola di Fabbri, gli studi culturali inglesi e la teoria generale delle culture, e della loro traduzione, di Lotman. Il terreno su cui si incrociano storicamente correnti di pensiero afferenti a discipline diverse è quello della cultura di massa e dei mezzi di comunicazione.

In un intervento del 1967 poi riportato in *Il costume di casa* nel 1973, a partire da una riflessione sui mezzi di comunicazione di massa, Eco introduce un'espressione destinata ad avere un forte impatto nella discussione coeva, e che ben presto si diffonde al di fuori dagli ambiti accademici, dove ancora oggi viene usata come sinonimo di resistenza culturale: la guerriglia semiologica.

Per la semiotica i racconti, le storie trasmesse, sia dalla letteratura alta che dai media più popolari, prevedono un lettore (o ascoltatore) modello. Ci si aspetta, in un accordo comunicativo fra trasmissione e ricezione, che quest'ultima si adatti al contesto conoscitivo suggerito nel testo stesso. È una condizione necessaria perché la comunicazione arrivi con successo. I massmediologi sanno però che l'interpretazione dei messaggi ricevuti non sempre corrisponde alle intenzioni del

30 Lorusso (2008): 105.

trasmittente, sono molte le variabili locali e culturali che possono deformare il messaggio. Vi è quindi una percentuale di rischio di una interpretazione deformata, o sbagliata (dal punto di vista del trasmittente), o aberrante, del messaggio, di cui soprattutto i mezzi di comunicazione di massa devono tenere conto. Ma c'è di più, dice Eco: una lettura aberrante del messaggio mediatico può essere una tecnica consapevole di resistenza. Eco usa la potente metafora 'guerriglia', in un momento storico intellettuale attraversato dagli echi della contestazione. Gli effetti di questo intervento sono immediati e ampi.

Su questo terreno si ritrovano *cultural studies*, sociologia, semiotica interpretativa e semiotica generativa. Eco ci torna sopra nel *Trattato*:

Il messaggio come fonte costituisce una matrice di costruzioni che permettono risultati opzionali. Alcuni di questi possono essere considerati fertili inferenze che arricchiscono il messaggio originale, altre sono 'aberrazioni'. Ma si deve intendere 'aberrazione' solo come tradimento delle intenzioni dell'emittente. Dato che un nodo di messaggi acquista, una volta interpretato, una sua autonomia testuale, è dubbio se dal punto di vista del testo in se stesso (rapportato alla natura contraddittoria dello Spazio Semantico) tale 'tradimento' debba essere visto in modo del tutto negativo. Talora il sistema delle unità culturali del destinatario (e le circostanze concrete in cui esso vive) autorizzano una interpretazione che l'emittente non avrebbe mai potuto prevedere (o desiderare). Questo fenomeno è noto alla sociologia delle comunicazioni di massa che ha riconosciuto l'esistenza degli 'effetti boomerang', del 'two step flow', del filtraggio realizzato dai *leaders* di opinione e così via. In virtù di queste decodifiche imprevedibili il messaggio può essere 'consumato' a uno solo dei suoi livelli di senso mentre altri, egualmente legittimi, rimangono in ombra. [...] Quando il destinatario non riesce ad individuare il codice dell'emittente e non riesce a sostituirvi nessun altro codice, il messaggio viene ricevuto come semplice 'rumore'. Il che accade quando, nel circuito delle comunicazioni di massa a livello planetario, messaggi passano dai centri del potere comunicativo e arrivano all'estrema periferia sottoproletaria del mondo. Nuovi studi sociologici orientati semioticamente si chiedono oggi se non siano proprio questi fenomeni di rumore che producono nuove culture, come la riorganizzazione di una sorta di 'terzo mondo semantico'.³¹

Per quanto riguarda i rapporti di Eco con i *cultural studies*, il suo occuparsi di cultura alta così come di cultura popolare, attento alla serietà del metodo indipendentemente dalla dignità di cui gode l'oggetto, insieme alle analisi di Barthes sul mondo della pubblicità e del quotidiano, fanno entrare di diritto in territorio accademico temi che finora non sono stati affrontati criticamente, incoraggiando uno sviluppo di presa sul presente più attiva. Eco viene letto e tradotto in inglese,³² e

31 Eco (1998): 198-199.

32 The first who invited me to collaborate with their work were the British who had begun their research on cultural studies in the Birmingham group. Stuart Hall and other researchers were the stronghold of cultural studies, at least

insieme a lui la semiotica francese. Stuart Hall reinterpreta la guerriglia semiologica nel suo studio sulle sottoculture con il proprio sistema di encoding/decoding.

Quando nel *Trattato* parla di “nuovi studi sociologici orientati semioticamente” Eco si riferisce ad un intervento di Fabbri al Convegno dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici del 1972, poi diventato articolo in *Versus* nel 1973. Fabbri, rappresentante della scuola semiotica generativa, condivide la definizione echiana di una semiotica come pratica critica, e propone il metodo semiotico di ricerca come nuovo strumento della sociologia. Nelle sue parole i sociologi mancano proprio di questa capacità di lettura della codifica aberrante. Il mondo del metodo sociale è fatto di realtà, ma la possibilità di codifica aberrante è “una prova per la sociologia, perduta nella trasparenza dei suoi test e dei suoi questionari, che il linguaggio e gli altri sistemi semiotici servono, più che a manifestare pubblicamente, a 'tradire' il senso, in tutti i sensi del termine.”³³ Lo spazio dell'interpretazione è quello su cui si concentrano gli studi semiotici, per cui la sociologia ha bisogno della semiotica per capire gli effetti sociali della comunicazione, i tipi possibili di interpretazione. La sociologia non ha “gli strumenti per verificare l'ambiguità e la decodifica aberrante, leggibili solo in una prospettiva differenziale e – di conseguenza – la presa conoscitiva sulle trasformazioni ideologiche, che non si fanno solo nei cieli puliti della cultura colta, ma nel terriccio d'un altrove dove scava la vecchia talpa della trasformazione sociale.”³⁴

L'unico strumento di controllo a disposizione della sociologia è la coerenza testuale, che però può non essere sufficiente; “il fattore decisivo per la comprensione ed il trattamento del testo è il riconoscimento delle sue regole testuali profonde, sorta di piano semantico che definisce la logica autonoma del testo al di sotto delle diverse realizzazioni discorsive.”³⁵ In questo senso Fabbri propone di leggere i testi culturali con l'aiuto della semiotica generativa sviluppata da Greimas.

“Da questi cenni si può arguire che il progresso dell'analisi semiotica dei contenuti della cultura di massa richiederà (i) la scelta e l'uso controllato d'un certo numero di nozioni teoriche e (ii) la loro utilizzazione come procedure di scoperta nella ricerca empirica. Per quanto attiene a (i) va approfondita una teoria semantica non limitata ai linguaggi naturali; una semantica non del segno dunque, ma dei sistemi 'figurali' di significazione soggiacenti a tutti i sistemi di segni, indipendentemente dalla sostanza: una linea teorica che privilegia un percorso che va da Saussure a Hjelmslev piuttosto che da Peirce a Jakobson. Un concetto cruciale ci pare quello di narratività intesa come logica trans-discorsiva, indifferente ai codici di manifestazione. Molti modelli elaborati

in the Anglo Saxon environment; in fact, Hall has published one of my essays in his book on cultural studies. I am very pleased that now I can be read not only as a semiologist or a novelist, but within the perspective of cultural studies, because I was one of the first to work on this subject.” Eco in Escudero-Chauvel (1997b): 250.

33 Fabbri (1973).

34 Ibidem.

35 Ibidem.

nella teoria letteraria sembrano estrapolabili alla cultura di massa. Propenderei per uno in grado di articolare una morfologia di valori e regole logiche della loro trasformazione (grammatica narrativa 'profonda') e di predisporre in un secondo tempo una grammatica degli operatori prima, degli attori figurativi poi."³⁶

La semiotica a cui pensa Fabbri, e che sta prendendo forma in quegli anni, è quella dei testi e non dei segni. La possibilità di una codifica aberrante e di un'interpretazione locale mette in crisi l'idea linguistica su cui si basa la semiotica del segno, che è univoco perché garantito da una grammatica. I testi della cultura di massa non sono però grammaticalizzati, non seguono regole codificate e depositate in maniera trasparente, sono testi con un orizzonte cotestuale e contestuale.

Passano pochissimi anni, ma l'entusiasmo critico scema velocemente, e insieme a lui perde mordente l'ipotesi di una semiotica sociale che possa avere ricadute culturali.

In *Sette anni di desiderio* Eco raccoglie scritti di varia natura, composti fra il 1977 e il 1983. Gli interventi sono accomunati da una dichiarata delusione per la piega che stanno prendendo i movimenti di protesta del Sessantotto, e un latente pessimismo nell'analisi. Le riflessioni sulla natura del potere, multiforme e capillare, lasciano poche speranze a chi ha predicato la rivoluzione.

Il Potere non si origina mai da una decisione arbitraria al vertice ma vive di mille forme di consenso minuto o 'molecolare'. Ci vogliono migliaia di padri, mogli e figli che si riconoscano nella struttura della famiglia perché un potere possa reggersi sull'etica dell'istituto familiare; occorre che una miriade di persone trovi un ruolo come medico, infermiere, custode, perché un potere possa reggersi sull'idea di segregazione dei diversi. [...] Le nuove forme di guerriglia contestativa tendono invece a vulnerare il sistema mettendo in crisi la rete sottile di consensi che si regge su alcune regole di convivenza, se si sgretola questa rete, si ha il collasso. Questa è la loro ipotesi strategica.³⁷

Il potere però include nel suo sistema delle strategie di incorporamento della protesta, la guerriglia semiologica viene neutralizzata dal meccanismo già presentato da Barthes, per cui una nuova connotazione svuota quella precedente, così che gli eventuali danni provocati dalla critica vengono resi nulli dalla capacità programmatica del sistema di riparare le proprie falle. La struttura del sistema, diffusa e non concentrata, rende impossibile individuare un centro, un cuore da colpire, e qualunque connessione nella rete si dissolva, viene riparata immediatamente senza conseguenze per l'equilibrio generale. Quanto vale per i mezzi di comunicazione di massa vale anche per i sistemi di potere.

eravamo tutti vittima (forse giustamente) di un modello dei mass-media che ricalcava quello dei

36 Ibidem.

37 Eco (1983): 197-198.

rapporti di potere: un emittente centralizzato, con piani politici e pedagogici precisi, controllato dal potere (economico e politico), i messaggi emessi lungo canali tecnologici riconoscibili (onde, canali, fili, apparecchi individuabili come uno schermo, cinematografico o televisivo, una radio, una pagina a rotocalco) e i destinatari, vittime dell'indottrinamento ideologico. Bastava insegnare ai destinatari a "leggere" i messaggi, a criticarli, forse si sarebbe arrivati all'era della libertà intellettuale, della consapevolezza critica... È stato anche il sogno del Sessantotto.³⁸

In questo contesto critico e storico incerto si inserisce anche l'intervento più dichiaratamente dedicato alle controculture di Eco. Originariamente scritto per la rivista *Civiltà delle Macchine* del gennaio 1977, l'articolo dal titolo "Esiste la controcultura?" riflette la centralità del tema in quegli anni, in cui "nessuno si azzarda ormai a dire che le manifestazioni di controcultura siano un fenomeno negativo."³⁹ A prescindere dallo scetticismo con cui Eco giudica la controcultura degli hippies, l'articolo in sé è interessante in modo particolare per la trattazione, che elenca quattro tipi di cultura possibili. C'è la definizione di cultura come educazione; quella che la contrappone alla natura, o alla bestialità; la terza definizione è quella antropologica, che Eco condivide.

Ci sono dunque culture e culture, e una cultura per poter sopravvivere deve riuscire a riconoscersi e a criticarsi. Questa attività di critica del proprio modello culturale e di quello altrui, è la quarta accezione di cultura. Si innerva sulla terza, ma a un livello metalinguistico immediatamente superiore. È la cultura come definizione critica della cultura dominante e riconoscimento critico delle culture alternative emergenti. Marx quando scrive *Il Capitale* fa cultura in questo quarto senso. Un membro di una cultura arcaica riconosce i limiti del proprio modello e lo compara a quello che si sta formando come alternativa dal di dentro o dal di fuori, fa cultura in questo quarto senso. Questo quarto senso di 'cultura' è sempre e positivamente 'controcultura'. La controcultura allora è l'azione critica di ricambio del paradigma sociale o scientifico o estetico esistente. È la riforma religiosa. È l'eresia che si da uno statuto e prefigura un'altra chiesa. È l'unica manifestazione culturale che una cultura dominante non riesce a riconoscere e ad accettare; la cultura dominante tollera come devianze più o meno innocue le controculture parassitarie, ma non può accettare le manifestazioni di critica che la mettono in questione. C'è controcultura quando i trasformatori della cultura in cui vivono diventano criticamente coscienti di quel che fanno ed elaborano una teoria della loro pratica di deviazione dal modello dominante, *proponendo un modello capace di autosostentamento*.⁴⁰

Una quarta cultura è quindi una cultura interna ma critica. E questa è sempre e positivamente controcultura. Una controcultura è tale nella misura in cui riesce a gettare uno sguardo critico sulla

38 Ivi: 214.

39 Ivi: 217.

40 Ivi: 227.

cultura a cui si riferisce. La questione del modello capace di autosostentamento è forse ingenua e superata, e probabilmente dettata dal fastidio nei conforti della controcultura hippie, severamente definita cultura parassita. Detto questo, Eco fornisce una definizione qualitativamente rilevante di controcultura, (e sottocultura), che include fenomeni di natura diversa, ma accomunati dallo spirito critico come criterio fondamentale di distinzione.

1.2 Semiotica e cultura

Il processo agli hippies da parte di Barthes, Eco, Pasolini,⁴¹ è solo una critica ad un capro espiatorio. La retorica del Sessantotto aveva ingenuamente promosso la possibilità di una rivoluzione culturale da compiersi per mezzo di uomini nuovi, una nuova generazione giovane e consapevole pronta a ribaltare il sistema di valori degenerato ed invecchiato della generazione precedente. Abbandonati gli entusiasmi semplicistici, ci si rende conto che la cultura è strutturata in modo tale da riassorbire e adattare. Questo non significa che il potere sia immobile ed eterno, significa solo che i modi della sua evoluzione vanno pensati in termini meno grossolani. La storia della cultura non è, propaganda a parte, un succedersi di eroiche rivoluzioni, ma un percorso, non necessariamente teso al meglio, di inadeguatezze e riadattamenti, in cui il potere è diffuso e partecipato, in una visione globale che rende corresponsabili i soggetti che lo esercitano tanto quanto quelli che lo subiscono. La semiotica viene applicata alla cultura da Barthes ed Eco con l'intenzione di svelarne le deformazioni naturalizzanti e rendere evidente il chi e il come di queste responsabilità, ma si tratta di un'opera di immani proporzioni i cui risultati rimangono sospesi. Sospesi perché la consapevolezza critica raggiunta attraverso questa operazione resta parziale, se non viene inserita in una teoria più ampia delle possibilità di evoluzione culturale. Serve una teoria globale della cultura e dei suoi meccanismi di inclusione, traduzione, elaborazione e rifiuto. Le capacità di autoriparazione e autoregolamentazione della rete intuite da Eco sono da considerarsi una sconfitta delle forze oppositive in una prospettiva condizionata dal punto di vista parziale, ma diventano meccanismo di trasformazione, ancora da studiare, se inserite in una prospettiva più ampia di ristrutturazione dei rapporti di potere e rinnovamento. Parlando di cultura, ci si inserisce in un dibattito di lunga data in cui i termini sono storici. Potere, rinnovamento, evoluzione, hanno significati stratificati che impediscono di servirsene in modo neutrale. Ma in una prospettiva teorica più ampia, è necessario uno sforzo di distacco, bisogna resistere alla tentazione di antropomorfizzare e connotare, per poter cogliere i meccanismi di funzionamento del sistema cultura. Il potere è uno stato di regole transitorio passibile di rivolgimento, e i processi evolutivi di un sistema culturale vanno osservati al di là della fede in un progresso positivo. Stabilita una teoria generale, anche solo ipotetica, della

41 "Contro i capelli lunghi" *Corriere della Sera*, 7 gennaio 1973, ora in Pasolini (1975).

cultura, allora, sarà possibile per la semiotica portare avanti il suo compito critico ripulito da giudizi di valore.

Il comune piano della cultura come spazio di significazione fatto di testi riavvicina le due correnti semiotiche principali. Le distinzioni fra semiotica interpretativa e semiotica generativa sono note, da una parte una filosofia dei processi interpretativi, dall'altra un metodo di analisi della significazione di origine linguistica. Ma se per entrambe il punto di partenza è l'oggetto nella sua manifestazione,⁴² più che a correnti alternative, si deve pensare ad approcci complementari. In comune le due semiotiche hanno il testo come campo d'applicazione, e nel caso specifico di Eco e Fabbri (i rappresentanti maggiori in Italia delle due correnti) sulla questione dell'interpretazione aberrante, semiotica interpretativa e generativa si mostrano perfino interdipendenti. Per quanto riguarda Eco, le sue critiche allo strutturalismo per abbracciare con convinzione la filosofia interpretativa americana non significano un semplicistico ripensamento. Non è infatti “corretto sostenere che questa prospettiva interpretativa costituisca una completa rinuncia allo Strutturalismo. Essa ne è semmai uno sviluppo, e in quanto tale accetta, ridefinisce o rifiuta alcuni dei suoi presupposti teorici, integrandone dei nuovi. [...] In Eco l'intero spazio semantico è costituito dall'insieme dei testi prodotti, dall'attività di produzione segnica passata; ed è proprio a partire da questo enorme repertorio enciclopedico che egli intende spiegare i processi semiosi di correlazione tra espressione e contenuto.”⁴³ Per Eco la cultura prevede delle strutturazioni enciclopediche di testi e non di segni; allo stesso modo, nello stesso periodo, la semiotica generativa abbandona il segno ed identifica il testo come proprio oggetto. Partendo dalle basi linguistiche della disciplina, Fabbri commenta: “come nessun linguista accetterebbe l'idea che il linguaggio è fatto di parole, credo che nessun semiologo dovrebbe accettare l'idea che i sistemi di significazione sono fatti di segni. La semiotica, come la linguistica, dovrebbe semmai interessarsi al modo in cui attraverso una certa forma sonora (o altrimenti significante) noi produciamo sistemi e processi di significazione, ossia siamo in grado di significare mediante un certo tipo di organizzazione.”⁴⁴ E anche se “each text is a composition of signs, however, signs are nothing more than functional parts of text that cannot exist without or outside a text.”⁴⁵ Questo passaggio rappresenta una svolta generale nella prospettiva semiotica, che tramite il concetto di testo può allargarsi ad ambiti extralinguistici, sociali, in modo più generale. La cultura è un sistema di linguaggi diversi, che si manifestano in testi, che possono essere discreti e non discreti. Lavorare con il segno permetteva di occuparsi solo di sistemi discreti. Passare al testo significa riuscire ad introdurre nell'analisi anche i

42 Lorusso (2008): 40-41.

43 Desogus (2012): 323-324.

44 Fabbri (1998): 11.

45 Kull (2002): 330.

sistemi non discreti, e rendere possibile una correlazione fra i due sistemi.

“Per testo si intende soltanto un messaggio che, entro una data cultura sia costituito secondo determinate regole di generazione. Nel suo aspetto più generale questa concezione è applicabile a qualsiasi sistema semiotico.”⁴⁶

Una nuova semiotica prevede un'analisi testuale che si svolge a partire dal livello discorsivo, e l'oggetto di questa teoria della discorsività è la cultura in quanto semiosfera,⁴⁷ spazio di circolazione di unità e di costruzioni culturali, ovvero, in termini semiotici, di testi.

1.2.1 Lotman: la visione generale, il testo, la traduzione

La questione del segno in semiotica dimostra come l'andare dal semplice al complesso non sia necessariamente un percorso scientifico fruttuoso.⁴⁸

Anche Jurij Lotman parte dallo strutturalismo ma sviluppa un punto di vista diverso che si concentra soprattutto su dinamicità e unità del sistema. Osserva che nessuna struttura semiotica è invariante, e nel suo lavoro non discute di segni e di tipi di segni, se non per sottolinearne l'inesistenza ontologica. La struttura di elementi semplici ricomposti è un effetto dell'analisi, non una proprietà dell'oggetto. Anzi, “si può supporre che sistemi costituiti da elementi chiaramente separati l'uno dall'altro e funzionalmente univoci non esistano nella realtà, in una condizione di isolamento. La loro divisione in parti è solo una necessità euristica. Nessuna di esse, presa separatamente, è in grado infatti di funzionare realmente. Lo fa soltanto se è immersa in un continuum semiotico pieno di formazioni di tipo diverso collocato a vari livelli di organizzazione.”⁴⁹

L'interesse di Lotman sposta quindi il progetto semiotico dall'analisi del frammento allo studio della correlazione fra sistemi, quindi il focus centrale non sono le tante semiotiche possibili, ma un progetto di possibile correlazione fra di loro. Il primo tipo di relazione da identificare è quello di un binarismo originario capace di mettere in moto la creazione di senso. Il requisito minimo per il funzionamento dei processi di semiosi è l'incontro tra almeno due sistemi di significazione. Il legame che si instaura nel tentativo di trasmissione di senso fra un sistema ed un altro costringe al

46 Lotman (2006): 122-123.

47 Cfr. Fabbri, Marrone (2001): 364.

48 L'idea di passare dall'unità minima alle relazioni globali con l'adozione del testo, viene introdotta dalle due semiotiche con metafore simili fra loro e derivate da Lotman. Per Fabbri, dividere la realtà alla ricerca del frammento porta a identificare un oggetto duro, impenetrabile, che rimpiange la totalità perduta, (Fabbri (1998): IX) e per Eco “If we put together many branches and great quantity of leaves, we still cannot understand the forest. But if we know how to walk through the forest of culture with our eyes open, confidently following the numerous paths which criss-cross it, not only shall we be able to understand better the vastness and complexity of the forest, but we shall also be able to discover the nature of the leaves and branches of every single tree.” (Eco in Lotman (1990): XIII) molto simile al colorito ma efficace paragone di Lotman, “Se si mettono insieme più bistecche non si ottiene un vitello, mentre tagliando un vitello si possono avere bistecche. Allo stesso modo, sommando una serie di atti semiotici particolari, non si otterrà l'universo semiotico.” (Lotman (1985): 58).

49 Lotman (1985): 56.

lavoro di codifica e decodifica, in altre parole la comunicazione è il presupposto minimo per l'instaurarsi del senso. Lo spazio in cui questo incontro ha luogo e si sviluppa è la semiosfera, uno spazio da considerarsi circoscritto solo per comodità analitica, ma i cui confini sono filtri di scambio attivo e hanno un ruolo fondamentale nel funzionamento globale.

La costituzione della semiosfera ha la fondamentale caratteristica operativa di distinguere un fuori da un dentro. Si pongono quindi le due questioni della regolamentazione all'interno e dei confini esterni. Per quanto riguarda lo spazio interno, la semiosfera ha alcuni caratteri distintivi: anzitutto, è spazio di relazioni fra sistemi. La semiosfera esiste finché esistono le connessioni fra sistemi e gli scambi di informazione, ne consegue che il dinamismo è sua caratteristica fondamentale. Una semiosfera ferma, in cui tutta l'informazione è già condivisa da tutti, per definizione non esiste. La vitalità della semiosfera è garantita allora logicamente dall'esistenza di almeno due sistemi di segni (discreti o non discreti) in rapporto asimmetrico e dialogico fra loro.

La semiosfera è e deve essere piena di dislivelli, in costante disequilibrio: “Per il funzionamento della cultura e, corrispondentemente, per giustificare la necessità di una applicazione nello studio della cultura di metodi complessi, ha importanza fondamentale il fatto che un singolo sistema semiotico isolato, per quanto perfettamente organizzato, non può costituire una cultura: a questo scopo il meccanismo minimo richiesto è costituito da una coppia di sistemi semiotici correlati. Un testo in lingua naturale e un disegno rappresentano il sistema più comune formato da due lingue, costituente il meccanismo della cultura. La tendenza alla eterogeneità delle lingue è un tratto tipico della cultura.”⁵⁰

Le relazioni fra i vari sistemi, costitutive della semiosfera, si concretizzano attraverso lo scambio di testi, che sono il prodotto dell'incontro fra un emittente e un ricevente. Una volta emessi nello spazio della semiosfera, i testi restano attivi, come contenitori di memoria, e a loro volta sono in grado di interagire con altri testi, mantenendo la rete di rapporti necessaria alla vitalità del sistema tutto. Così che “la cultura in generale può essere rappresentata come un insieme di testi; ma dal punto di vista del ricercatore, è più esatto parlare della cultura in quanto meccanismo che crea un insieme di testi e parlare dei testi in quanto realizzazione della cultura.”⁵¹

La circolazione di testi avviene tramite comunicazione, ci sono fondamentalmente cinque tipi possibili di rapporti comunicativi, che danno vita a diversi livelli di comunicazione.

“Communication between addressant and addressee; communication between the audience and the cultural tradition; communication of the reader with himself; communication of the reader with the text; communication between a text and the cultural context.”⁵²

50 Lotman (2006): 133.

51 Lotman, Uspenskij (1975): 50.

52 Cfr. Lotman (1988): 55-56.

Questi rapporti di comunicazione riflettono i vari aspetti della cultura. Anzitutto, la cultura è prodotto sociale, di un rapporto diretto fra esseri umani; compito della cultura, nel caso del secondo tipo di comunicazione, è mantenere (o manipolare, o dimenticare) la memoria dei saperi precedenti. Una volta che la cultura è introiettata dall'individuo e partecipa a comporre la sua identità, si ha il terzo tipo di comunicazione, quello di autoriflessione, autodefinizione e autocritica. Non va tuttavia dimenticato, come mostrano i casi della comunicazione con il testo e del posizionamento del testo in rapporto ad altri testi, che il testo stesso oltre che prodotto è anche possibile generatore di riposizionamenti. “The circulation of texts moves ceaselessly in all directions, large and small currents intersect and leaves their traces. At the same time texts are relayed not by one but by many centres of the semiosphere, and the actual semiosphere is mobile within its boundaries. Finally, these same processes occur at different levels [...]. One and the same centre of the semiosphere can be at one and the same time both active and 'receiving', one and the same space of the semiosphere can be both in one sense a centre and in another sense a periphery; attractions provoke rejections, and borrowings provoke originality. The semiosphere, the space of culture, is not something that acts according to mapped out and pre-calculated plans. It seethes like the sun, centres of activity boil up in different places, in the depths and on the surface, irradiating relatively peaceful areas with its immense energy. But unlike that of the sun, the energy of the semiosphere is the energy of information, the energy of Thought.”⁵³

Secondo il principio vitale della continua produzione, però, Lotman si discosta dai modelli finora utilizzati. In tutta la letteratura precedente, si è asserito che lo scambio fra emittente e ricevente avvenisse sulla base di uno stesso codice, per cui eventuali incomprensioni sarebbero un errore di interpretazione, o di trasmissione, attribuibili agli agenti della comunicazione, che consapevolmente o inconsapevolmente deformano l'informazione. Lotman mantiene la logica del disequilibrio fra testi, e afferma che “those exchanging information use not one common code, but two different ones, to some extent intersecting. Thus the communicative act is not a passive transmission of information but a translation, a re-coding of the message.”⁵⁴

Lotman specifica il modello emittente-messaggio-ricevente, sostituendo all'atto di comunicazione il concetto di traduzione, azione di semiosi fondamentale, nel rapporto fra sistemi, fra testi, fra produttori di testi, fra culture diverse, fra natura e cultura. In definitiva, “the elementary act of thinking is translation.”⁵⁵

La traduzione non è mai completamente semplice passaggio di informazione, perché, se mette in rapporto due sistemi diversi (e emittente e ricevente sono pensati, appunto, come tali), ogni

53 Lotman (1990): 150.

54 Lotman (1974): 302.

55 Lotman (1990): 143.

comunicazione produce un'eccedenza di senso. Questo è in linea con la costituzione della semiosfera, che è programmata per la continua espansione. È la grande differenza fra cervello umano e cibernetica, è ciò che costringe al pensiero, alla risistemazione continua del sapere, alla cultura. Ed è ciò che differenzia questo modello da quelli precedenti che riducevano la semiosi ad uno scambio di codici, che prima o poi finiva per sembrare la constatazione di un fatto esaurito in se stesso, e che non rendeva conto dell'incessante spinta alla semiosi che muove ogni cultura. Lotman specifica comunque che l'espansione della semiosi non è indeterminata. Uno dei principi costitutivi della semiosfera, infatti, è nel rapporto dialogico che si crea fra sistemi, e nell'irriducibilità dei termini. Questo riguarda anche la tendenza espansiva della semiosi, che è sempre contrastata dall'orientamento contrario alla regolamentazione. Sono i diversi livelli comunicativi che garantiscono una dialettica fra propagazione e contenimento. Astraendo una comunicazione eterodiretta, il sistema è capace di replicarla in una comunicazione del tipo io-io. L'autocoscienza (di qualunque grandezza: individuale, nazionale, sovranazionale) si origina da questo tipo di comunicazione io-io, e lentamente rivede i testi e ne estrapola le regole costituenti dell'identità. Infatti "i sistemi comunicativi sono al tempo stesso sistemi di modellizzazione, e la cultura, costruendo un modello di mondo, costruisce contemporaneamente il modello di se stessa, condensando e accentuando alcuni suoi elementi, ed eliminandone una parte come trascurabili."⁵⁶

L'autocoscienza prende forma tramite testi automodellizzanti, e i testi si moltiplicano in un sistema di norme, che tendono poi a selezionare quali altri testi corrispondono alle regole fissate e quali ne sono esclusi. Le culture testualizzate sono sottoposte alla spinta regolamentante e opposta all'espansione della grammaticalizzazione. Un congegno frenante si oppone ad uno sviluppo incontrollato. Così legge Lotman sia la storia della cultura sia l'azione del singolo individuo, ad esempio "il terrore si rivela come l'equivalente emotivo della metadescrizione. Esso agisce infatti come radicale e spontaneo correttivo interno alle spinte dinamiche troppo accelerate, che generano apprensione e paura anche in chi contribuisce dall'interno al loro sviluppo."⁵⁷ Se si può visualizzare spazialmente la tendenza alla produzione di senso come una forza centripeta, lo spazio di una semiosfera si distingue in una periferia ricca di testi parzialmente elaborati e un centro strutturato i cui testi diventano regole grammaticali. L'aperta differenziazione periferica è contrastata "by an opposing tendency: the limitation of differentiation through the transformation of cultural antonyms into cultural synonyms."⁵⁸ Una forza centripeta muove la produzione di significati da uno spazio di relativa indeterminatezza verso una universalizzazione tramite astrazione di regole che è risultato del costituirsi di una comunicazione io-io di autoriflessione. Culture testualizzate e

56 Lotman, Uspenskij (1975): 40.

57 Salvestroni in Lotman (1985): 33.

58 Lotman (2009): 123.

grammaticalizzate non sono necessariamente diverse per contenuti ma per la forma in cui si costituiscono. Possono essere presenti nella stessa semiosfera, a diversi livelli e in diversi settori. Grammaticalizzarsi significa comunque procedere verso il centro. A questa spinta si oppone appunto il bisogno di espansione. Una informazione ridondante esaurisce la funzione della comunicazione e la sua ragione d'esistere, portando la semiosfera all'immobilità:

tutti e due questi modi di costruire il codice della cultura possono considerarsi tappe di un'unica evoluzione che si attua come un avvicendamento pendolare di principi costitutivi diversi. Allorché una civiltà originaria costituitasi come sistema di consuetudini si ossifica al punto che la sua ridondanza assume dimensioni catastrofiche, sorge la necessità di un'autoricodificazione, che si realizza come adozione di una grammatica della cultura. In questa tappa, la grammaticalità interviene come principio rivoluzionario e porta al brusco complicarsi della struttura interna del codice della cultura. Anche le regole, però, tendono a ossificarsi: la loro ridondanza si eleva, e comincia a scadere la capacità effettiva di far propria e conservare efficacemente l'informazione. Benché all'interno di tale o talaltro ciclo culturale il problema possa venir risolto mediante un avvicendamento delle grammatiche, ciò tuttavia finisce per screditare il principio stesso della grammaticalità. In questo stadio, l'irruzione del principio testuale nella costruzione della cultura ne accresce decisamente la sua capacità di contenuto informazionale.⁵⁹

Riassumendo: lo spazio della semiosfera è composto da sistemi di significazione di vario genere e livello, in rapporto asimmetrico e dialogico fra loro; ogni comunicazione non ridondante è una traduzione che produce un surplus di senso, che sprigiona una forza centrifuga di espansione verso la periferia della sfera culturale. Questa forza è controbilanciata dal continuo lavoro di rielaborazione e autoregolamentazione centrale del sistema di testi in regole grammaticali svolto da una cultura giunta alla maturità dell'autoconsapevolezza. Ma d'altro canto un centro fortemente grammaticalizzato perde la sua vitalità e si annulla nella ridondanza. Le sue strutture rigide esplodono sotto la spinta di altri testi periferici e ne spingono i frammenti di nuovo verso quella periferia in cui verranno parzialmente ripresi e rielaborati o forse dimenticati fino al costituirsi di una nuova costellazione. E così via in un continuo alternarsi che garantisce il mantenersi di uno stato attivo del sistema.

La semiosfera si compone quindi in una gerarchia di testi. Il centro, luogo dell'autocoscienza grammaticalizzata, si occupa di svolgere una selezione di quali testi meritino di essere conservati e tramandati, e quali vadano sospinti verso la periferia e neutralizzati, se non dimenticati. I meccanismi che permettono questa selezione sono avallati dal livello di autocoscienza della

59 Lotman, Uspenskij (1975): 81.

semiosfera, che si decide nel suo rapporto binario di alterità rispetto a quello che è fuori. In questo senso è fondamentale il suo confine, dato che il “concetto di confine è in correlazione con quello di individualità semiotica.”⁶⁰

Si affronta così il secondo aspetto legato alla costituzione della semiosfera, quello della descrizione di ciò che le è esterno.

Quale sia la natura di questo spazio esterno, dipende esclusivamente dal punto di vista interno. L'autodescrizione a cui arriva un sistema di testi nella comunicazione io-io prevede l'esistenza dell'altro. E l'altro si estrae dalle proprie viscere.⁶¹ “Essendo il confine necessario alla semiosfera, essa ha bisogno di un ambiente esterno non organizzato, e quando esso manca, se lo crea”⁶². Nel movimento dalla cultura testualizzata, in cui prevale la struttura sintattica del testo, a quella grammaticalizzata, che prevede una classificazione semantica, la definizione di sé richiede una differenziazione binaria. “Appena ci spostiamo nella sfera della semantica, dobbiamo appellarci alla realtà extrasemiotica. Non bisogna però dimenticare che essa diventa realtà per la semiosfera data soltanto nella misura in cui viene tradotta nel suo linguaggio.”⁶³ Per entrare ed essere compresa nel nostro sistema, un'informazione esterna deve essere tradotta; come ogni altro contenuto semiotico interno alla semiosfera, anche l'esterno viene stabilito dall'interno, che è l'unico spazio, per definizione, della semiosi. Non esiste semiosfera senza la consapevolezza del confine, ma non esiste alcun esterno se non definito dalla semiosfera. Due sono le funzioni del confine: il confine è tracciato dall'interno ed ha una funzione identificante; non va visto però come una netta divisione, quanto piuttosto come “la somma dei filtri linguistici e di traduzione. Passando attraverso questi, il testo viene tradotto in un'altra lingua (o lingue) che si trovano fuori dalla semiotica data.”⁶⁴ Qui come nel caso delle comunicazioni interne alla semiosfera, il procedimento culturale in opera è quello della traduzione. Questo perché qualunque tipo di comunicazione in qualunque tipo di rapporto, interno o esterno, è sempre una traduzione, essendo la traduzione in sostanza il pensiero in sé. “Bisogna però rilevare che, se dal punto di vista del proprio meccanismo immanente il confine unisce due sfere semiotiche, da quello dell'autocoscienza semiotica della semiosfera (autodescrizione al metalivello) il confine le divide. Avere coscienza di se stessi nel rapporto semiotico culturale, significa avere coscienza della propria specificità, del proprio contrapporsi ad altre sfere. Questo spinge a porre l'accento sull'assolutezza delle caratteristiche da cui è definita la sfera data.”⁶⁵ Il confine è contemporaneamente una linea tracciata dall'ideologia centrale, che

60 Lotman (1985): 59.

61 Cfr. Silvestroni in Lotman (1985): 21.

62 Pezzini, Sedda in Cometa (2004): 371.

63 Lotman (1985): 60.

64 Ivi: 58-59.

65 Lotman (1985): 62.

definisce se stessa e divide il dentro dal fuori, ed è però anche, man mano che si osserva più da vicino ciò che avviene nella periferia del sistema, uno spazio di sperimentazione, di ricombinazione creativa di testi, di filtrazione e traduzione.

Fin qui la teoria generale del sistema. In questo ribollire culturale, l'oggetto di osservazione del semiologo è il testo. “Un testo non è la realtà, ma il materiale per ricostruirla. Perciò l'analisi semiotica di un documento deve sempre precedere quella storica. Elaborate che abbia le regole per la ricostruzione della realtà basandosi su un testo, il ricercatore saprà estrapolare dal documento anche ciò che dal punto di vista del suo autore non costituiva un fatto ed era soggetto all'oblio, ma che lo storico può valutare in tutt'altra maniera.”⁶⁶ Analizzando un testo non si analizza solo una parte della cultura, una sua produzione fra le altre. Al di sotto di ogni produzione culturale è possibile rintracciare una strutturazione, corrispondente ad altri livelli. La cultura è strutturata secondo un sistema di regole che si riconosce in ogni singolo testo. La definizione lotmaniana di testo è letterale: il testo è un tessuto. La sua struttura viene presa in considerazione, mentre la sua dimensione viene tralasciata. Un testo può essere una coscienza individuale, un oggetto, ma anche “La cultura nel suo insieme può essere considerata un testo.”⁶⁷

Quando Lotman parla di semiosfera e di testo, ha in mente contemporaneamente grandezze molto diverse fra loro. Il testo è una cultura intera o una minima parte significativa di essa, così come il termine semiosfera “può essere utilizzato sia in senso globale (l'intero spazio della significazione), sia per individuarne un senso locale e specifico.”⁶⁸ La dimensione considerata, le diverse zone di confine esterne o interne, non vengono mai specificate. Il testo è a qualsiasi livello prodotto della semiosi, e la semiosfera è, a qualsiasi livello, l'insieme delle connessioni attive in un dato momento. Una delle più complesse astrazioni di Lotman è quella relativa all'isomorfismo. L'isomorfismo fra universo culturale e singolo testo è un'assunzione su cui si basa tutto il lavoro teorico di Lotman, che però non ne dà mai spiegazione.⁶⁹ Lotman afferma l'esistenza di “un evidente parallelismo fra la coscienza individuale, il testo e la cultura nel suo insieme.”⁷⁰ È un'assunzione aprioristica che la ricezione fa fatica a smontare, tanto che Marsciani propone l'idea di semiosfera come metafora,⁷¹ sottolineando la sua forza euristica a discapito della sua portata metodologica.

Lotman parte dalla totalità, convinto che l'unica prospettiva di studio possibile sia quella del funzionamento globale vivo, e non dei frammenti d'analisi inermi. Se è questo il profilo metodologico stabilito, non è possibile chiedere alla teoria di Lotman di dare definizioni, quando

66 Lotman, Uspenskij (1975): 47.

67 Lotman (1985): 265.

68 Pezzini, Sedda in Cometa (2004): 369.

69 Lorusso (2010): 76.

70 Lotman (1985): 66.

71 Marsciani (2008): 6.

essa si concentra sulle relazioni. La totalità è postulata e mai dimostrata, perché definire la totalità significa delimitarla per poi dover presupporre una totalità ulteriore. La questione della definizione diventa paradossale nell'impianto lotmaniano. Anche all'interno del testo singolo, Lotman non definisce la tipologia del confine, ma si rivolge alla costruzione interna. Considerare l'isomorfismo fra varie grandezze non significa però dire che il frammento contiene un'immagine del totale. "Il frammento infatti non contiene la totalità ma piuttosto porta con sé il meccanismo per provare a ricostruirla, ovvero per provare a non restare intrappolati dentro il frammento stesso. Una certa porzione di cultura, in altri termini, può essere una matrice per ricostruire (verso l'alto o all'indietro) l'insieme, proprio perché essa ne è stata o ne è a suo modo una traduzione."⁷²

È il fatto che si operi per traduzione che garantisce una certa omogeneità, o almeno, la possibilità di rintracciare dei percorsi di produzione del senso di cui il testo è il risultato. È la traduzione, in definitiva, corrispondente al pensiero, che mantiene attiva la semiosfera, ed è garantita dall'esistenza di un binarismo primario, che presuppone un minimo di due sistemi semiotici non completamente traducibili l'uno nell'altro, in una cultura sempre eterogenea e asimmetrica. "[I]l principio binario della struttura si presenta, in rapporto alla cultura, non soltanto come un fatto della sua descrizione metalinguistica, ma anche come una proprietà immanente della sua organizzazione. Inoltre, nella struttura binaria delle metalingue si può vedere il rispecchiarsi della asimmetria fondamentale, presente tanto in qualsiasi congegno pensante, quanto nello stesso meccanismo della coscienza. Certamente, il principio binario è presente soltanto come modello generativo iniziale tendendo in seguito a espandersi in un paradigma di opposizioni."⁷³

La semiosi nasce a partire da un binarismo primario. Lo stesso punto di partenza è quello di Greimas, che si pone al lato opposto rispetto a Lotman. Mentre Lotman muove dall'unità globale e ne individua i rapporti interni di disequilibrio, manipolando il testo come oggetto che a diversi livelli di pertinenza può essere proiettato a livelli isomorfi, Greimas parte da una grammatica binaria minima che procede di livello fino a diventare una struttura culturale complessa. Lotman descrive le basi sociali di esistenza semiotica, Greimas si occupa della sua insorgenza logica.

1.2.2 Greimas. L'emersione del senso

Il fatto che Lotman si occupi della struttura esterna del testo, mentre Algirdas Julien Greimas di quella interna, è una differenza superficiale, dato che per entrambi gli autori i testi sono fondamentalmente isomorfi, indipendentemente dal livello d'analisi.⁷⁴ Il testo è l'oggetto del

72 Sedda (2012): 416.

73 Lotman (2006):152.

74 Marrone (2010a).

semiologo, come per Lotman, il testo è l'unico rapporto che abbiamo con il reale.⁷⁵ Anche per Greimas il testo è contemporaneamente contenuto informativo e regola formale di strutturazione del senso, ed è questo secondo aspetto a interessarlo di più. Mentre per Lotman è il rapporto fra testi e il movimento della semiosfera che si crea dalla loro relazione ad essere rilevante, Greimas si pone la questione di come i testi si producano e come rintracciarne una struttura di insorgenza. Il testo di Greimas è l'apparizione alla superficie di un percorso di costruzione del senso che parte da una minima relazione logica di binarietà, quella stessa binarietà che Lotman riscontra anche nel macrosistema della semiosfera e dei rapporti fra culture, appunto in forza del principio dell'isomorfismo.

Come per Lotman, che compie lo spostamento dall'interpretazione alla produzione, l'oggetto principale di Greimas è il senso nel suo farsi, socialmente motivato. Greimas ha avuto scambi intensi con Barthes, e nonostante l'impostazione e i risultati diversi, resta condiviso l'interesse per le condizioni sociali della semiosi. *Semantica strutturale* si apre con l'affermazione: "Il mondo umano ci pare definibile sostanzialmente come mondo della significazione. [...] Le scienze dell'uomo possono trovare il loro denominatore comune nelle ricerche sulla significazione."⁷⁶

Greimas non parla mai di traduzione, ma quando afferma che il senso è la possibilità di trasformazione del senso, e che "La significazione [...] non è altro che questa trasposizione d'un piano di linguaggio in un altro, di un linguaggio in un linguaggio diverso, mentre il senso è semplicemente questa possibilità di transcodifica,"⁷⁷ non si può non pensare al Lotman che definisce il pensiero stesso come pratica di traduzione.

Il punto di partenza di Greimas è quello di Lotman, è la chiusura dell'universo semantico, l'espulsione dell'idea di referente esterno, per definire una sorta di semiosfera, quindi, in cui la verità non è un rapporto con l'esterno ma un effetto della coerenza interna. Il progetto di Greimas prevede la costituzione di un metalinguaggio di termini interdefiniti che possa rendere conto delle categorie e dei processi di significazione. Partendo dalla superficie del testo, si propongono degli strumenti di analisi che servano ad un'ipotesi di interpretazione. Non una struttura predeterminata da calare sugli eventi, ma la ricerca di strumenti efficaci per dispiegarne il senso. *Semantica strutturale*, pubblicato a Parigi nel 1966, è considerato un classico della semiotica generativa e segna "il gesto inaugurale di una semiotica a fondazione semantica che ha preso le distanze da una linguistica lessicale e da una semiologia dei segni."⁷⁸ Sono soprattutto due i contributi della semiotica greimasiana alla discussione coeva. Da una parte, lo strumento di una struttura minima di

75 Greimas (1995):148.

76 Greimas (2000): 21.

77 Greimas (1996): 13.

78 Fabbri (2000): 11.

significazione, il quadrato semiotico, la costruzione di uno schema fondamentale logico e interdefinito che esplicita in modo semantico il principio di binarietà, che la semiotica finora ha mutuato dalla linguistica ma senza approfondirlo appropriatamente. In secondo luogo, l'intuizione di un collegamento fra sistemi logici e fare umano attraverso l'identificazione del carattere narrativo della semiosi, sistema di organizzazione semantica e sintattica isomorfo rispetto alle logiche binarie profonde, che si pone come strategia di organizzazione del reale umano.

Greimas deriva questa idea dagli studi sul folclore e dall'antropologia strutturale di Lévi-Strauss, come lui stesso afferma nel *Dictionnaire*:

Nella sua analisi strutturale del mito di Edipo, C. Lévi-Strauss giunge a considerare che la lettura del livello pratico (il termine non è suo) è orizzontale (cioè sintagmatica), mentre l'interpretazione del livello mitico è verticale, d'ordine paradigmatico, permettendo di riconoscere, per il loro ricorrere nel testo di superficie, una organizzazione dei contenuti che può essere formulata come la messa in correlazione di due categorie binarie di semi contraddittori o contrari. Una simile interpretazione ha permesso di rendersi conto dell'esistenza, nella profondità del discorso, di strutture semiotiche comportanti una sintassi e una semantica fondamentali; al tempo stesso essa ha fatto perdere al discorso mitico la sua specificità: strutture semiotiche simili reggono i discorsi poetici, onirici ecc. da allora la dicotomia pratico/mitico cessa di essere operativa: il livello pratico si identifica con il piano figurativo del discorso, mentre il livello mitico corrisponde, nel percorso generativo, alle organizzazioni semiotiche profonde.⁷⁹

L'ipotesi di lavoro di Greimas è, una volta osservata l'esistenza di una binarietà a livelli diversi, partire dall'opposizione minima e verificare la possibilità di un passaggio isomorfo ad altri strati di maggiore complessità, dall'opposizione elementare logica, al discorso mitico profondo, alle manifestazioni figurative del livello pratico.

Greimas fonde così concetti provenienti dalla linguistica con osservazioni antropologiche in un sistema coerente come modello di semiosi e ipotesi per l'analisi.

In *Semantica strutturale* si parte dalla linguistica: quella saussuriana, che affermava che la lingua è fatta di opposizioni. La tradizione semiotica si fonda sulle relazioni di differenza. Per Greimas la differenza è significativa nell'esperienza umana a partire da un livello percettivo, è il primo passo verso la presa di coscienza di un sé e di un altro da sé, ed è il principio di qualunque processo di significazione. “Ad un tratto accade qualcosa [...] né bello, né buono, né vero, ma tutte queste cose insieme: accade un'altra cosa. Cognitivamente inafferrabile, questa frattura della vita quotidiana è suscettibile, a posteriori, di ogni tipo di interpretazione.”⁸⁰ La relazione di differenza è possibile a

79 Greimas, Courtes (2007): 200.

80 Greimas (1988): 52.

tutti i livelli, e in tutti i sistemi semiotici, ed è presente prima dell'investimento semantico. La struttura più elementare possibile, quindi, prima di qualsiasi investimento e contestualizzazione, deve partire da una relazione di differenza come opposizione semplice, e “può essere soltanto binaria.”⁸¹ La relazione fra due opposti presuppone logicamente un'operazione che in realtà si svolge in un momento successivo, quella della creazione di una categoria semantica, rispetto alla quale i due termini della relazione (semi) sono i punti estremi. Il modo di essere della significazione è “caratterizzato dalla presenza della relazione articolata tra due semi.”⁸² L'apparire della differenza viene motivato con la costituzione di due entità separate. Così come, a livello diverso, per Lotman la semiosi è possibile solo nell'incontro fra due sistemi di significazione non identici, ma capaci di comunicare, qui abbiamo due semi opposti, ma sensati solo nella relazione reciproca.

L'opposizione fra due semi è la condizione minima di esistenza di una categoria, e le categorie che così si stabiliscono possono essere grandezze semantiche anche molto diverse fra loro, a seconda dello specifico sistema semiotico scelto come pertinente. Al livello della manifestazione anche il significato più povero è il risultato di più opposizioni possibili, punto di intersezione di differenti scelte semantiche. Allo stesso modo, il rapporto di traduzione fra due sistemi era il presupposto minimo allo scatenarsi della semiosi in Lotman, ma ovviamente la realtà vede molto più di due sistemi interagire contemporaneamente. Ogni piano di intersezione, ogni possibile categoria creata per contrarietà è definita da Greimas isotopia. La combinazione di vari significati in un discorso è coerente e chiusa se l'isotopia scelta è ridondante, cioè ribadita nei vari significati combinati. Il mantenimento di un'isotopia, e la capacità del significato di mostrarsi da vari punti di vista, e adattarsi quindi a diverse isotopie, fa sì che il discorso dia l'impressione di essere concluso e congruente. Quest'effetto del discorso è quello che il ricevente giudica come realtà o verità. Si vede dunque come dall'analisi dei minimi logici al discorso come manipolazione il passo sia breve.

Riprendendo il punto di partenza logico minimo, indipendentemente dal grado di complessità, ogni descrizione del mondo deriva dal momento epifanico della differenza percettiva.

Questa prima differenza percettiva ha uno statuto logico elementare. Una categoria si stabilisce anzitutto come relazione fra due contrari. Una seconda differenza è già data a questo livello, ed è quella dell'assenza o della presenza. Ovvero, in ogni opposizione c'è una seconda opposizione possibile, quella della negazione di questa opposizione. I termini dell'opposizione diventano così quattro, e sono legati fra loro dalla disgiunzione (negazione) dei due contrari che danno l'isotopia della categoria, che si risolvono in due termini legati da un rapporto di subcontrarietà, cioè contraddittorietà, e che sono reciprocamente implicati dai termini contrari. Si compone così una

81 Greimas (2000): 45.

82 Ivi: 50.

struttura logica di base con quattro termini interdefiniti fra di loro, e che rappresentano insieme l'articolazione minima di senso di una categoria: il quadrato semiotico. Se i vari testi possibili all'interno di una cultura sono isomorfi, un quadrato semiotico che articola due semi semplici in una singola categoria funziona allo stesso modo di un sistema di valori culturale. Nell'esempio tratto da Lévi-Strauss sulle regole culturali come categoria, i contrari sono il prescritto e l'interdetto, implicate dalla negazione dei subcontrari, rispettivamente il non interdetto (permesso) e il non prescritto (escluso).⁸³

E se questo è il livello delle regole culturali, si può dare “per ipotesi che l'individuo si definisca, in maniera analoga a quella della società, attraverso l'assunzione di contenuti in cui esso è investito e che costituiscono la sua personalità, e attraverso il diniego di altri contenuti che esso rifiuta. Questa cultura e questa natura individuali definiscono rispettivamente determinate relazioni permesse e determinate relazioni escluse; i desideri sono compresi nelle prime, le fobie nelle seconde.”⁸⁴

E qui Greimas rende esplicito uno schema presente intuitivamente in Lotman, che coerentemente all'idea di un isomorfismo fra grandezze, parla di un parallelismo evidente (ma la cui struttura e funzionamento non trovano posto nel lavoro lotmaniano) fra coscienza individuale, testo e cultura. Ogni quadrato semiotico rappresenta una categoria in una determinata isotopia, è può essere sovrapposto e combinato con qualunque altro quadrato semiotico, la logicità del discorso che ne scaturisce è legata solo al mantenimento della coerenza delle posizioni reciproche. Questi contenuti appaiono alla superficie come strutture processuali. Il senso esiste solo in quanto inserito in un sistema di relazioni, sia al livello del quadrato semiotico, sia nel momento del suo manifestarsi superficiale e discorsivo: il senso si inserisce in un mondo già esistente di sensi, con i quali deve articolarsi,⁸⁵ e questo avviene tramite un posizionamento sintattico oltre che semantico rispetto ad altri discorsi. Per rendere conto di queste relazioni si può di nuovo far riferimento al quadrato semiotico, che può essere letto in modo statico, come distinzione semantica fra termini, o rivolgendo l'attenzione alle relazioni che regolano i termini, il loro rapporto sintattico. Ogni sistema di significazione possiede infatti una semantica e una sintassi, e ogni significazione minima deve poter essere letta in entrambi gli aspetti. Quelle che nel quadrato semiotico sono ancora relazioni definite come funzioni, assumono un primo processo di antropomorfizzazione che le trasforma, con la presupposizione di un agente del fare, in azioni. La presenza di un'azione trasforma la relazione in un enunciato. La presenza di un'azione è una rappresentazione narrata del mondo, dato che “la proposizione non è in realtà altro che uno spettacolo che l'homo loquens offre a se stesso.”⁸⁶ La

83 Greimas (1996): 151-152.

84 Greimas (1996): 153.

85 “Il senso non è afferrabile se non articolato [...] ogni categoria costitutiva della combinatoria [...] è in grado di trasformarsi in un modello semiotico costituzionale.” Greimas (1996): 171.

86 Greimas (2000): 236.

semiosi si costituisce quindi sul piano sintattico in una struttura narrativa, per mezzo della quale le posizioni del quadrato diventano stati (dell'ordine dell'essere), che sono risultati di azioni (ordine del fare) di congiunzione o disgiunzione con un oggetto di valore, che sarà quello significativo per l'isotopia. Questo percorso dall'azione allo stato è un programma narrativo. Uno dei due semi sull'asse dei contrari del quadrato semiotico è un soggetto di stato, congiunto a un oggetto di valore. Il suo movimento verso il termine contraddittorio prevede una trasformazione tramite negazione del suo stato, che lo porta alla disgiunzione dal proprio oggetto di valore e al suo successivo posizionamento opposto a quello di partenza. Questo percorso avviene attraverso una modalizzazione del soggetto. Il soggetto di stato iniziale viene virtualizzato attraverso la disgiunzione: lo stato di entropia viene scosso da un nuovo evento, il soggetto di stato diventa soggetto dinamico. La tendenza all'entropia qualifica il soggetto trasformato secondo il volere o dovere (modalità virtualizzante) ritornare al punto di partenza. A questo scopo il soggetto dinamico ha bisogno di avere coscienza di una competenza (modalità attualizzante, il sapere o potere) per lo svolgimento di un'azione (performanza) che gli permetta (modalità realizzante, l'essere o il fare) di raggiungere la posizione finale. Questo avviene attraverso una prova che, nel caso abbia esito positivo, lo porta ad un nuovo stato di congiunzione, uno stato di asserzione, una modalizzazione realizzante, che rimarrà stato fino all'emergere di una nuova perturbanza disgiuntiva. Abbiamo quindi uno stato perturbato che si muove verso la ricerca dell'equilibrio perduto, secondo un principio generale di bilanciamento. In narratologia, si ritrovano le tappe successive di una disgiunzione, una prova, e un contratto (di natura semantica e ad un livello immanente) che garantisce la coerenza del percorso (il mantenimento dell'isotopia). Non è difficile qui cogliere la schematizzazione raffinata del pensiero lotmaniano, del bisogno del sistema di tornare a livelli di equilibrio tramite un processo di traduzione che trasforma l'altro in se stesso, e che durante questa operazione produce energia (senso), in un incessante movimento verso la normalizzazione, che si realizza solo con l'esaurimento del senso. Il soggetto di stato è entropia, e il soggetto dinamico tende in questa direzione. Lo stato finale di entropia totale è possibile teoricamente, ma significa la fine della significazione e viene ostacolato dalla continua produzione di surplus di senso.

Descrivendo il percorso di uno dei termini dell'asse dei contrari, non si deve dimenticare che il secondo termine rappresenta il percorso inverso, e un programma narrativo opposto. “[Q]uesti percorsi narrativi opposti rivelano la struttura conflittuale che Greimas considera una delle caratteristiche fondamentali dello scambio intersoggettivo. Il confronto polemico sembrerebbe caratterizzare ogni comunicazione umana”⁸⁷. La comunicazione per Lotman è l'intersezione di due semiosfere, quindi non il passaggio di informazioni afferenti allo stesso codice fra un emittente e un

87 Magli, Pozzato in Greimas (1985): IX.

ricevente, ma l'accordo comunicativo e lo sforzo di traduzione tra due codici. La traduzione prevede sempre un punto di vista, e la capacità di un sistema di assimilare informazioni traducendole è una forma di dominazione. Nei termini più astratti di Greimas, la relazione fra i due termini contrari si svolge nell'incontro dei programmi narrativi opposti. La relazione di contrari si attua attraverso la trasformazione per congiunzione o disgiunzione dei contraddittori. C'è quindi un rapporto polemico per negazione, che equivale ad un tentativo di dominazione, dato che la negazione di un termine è contemporaneamente l'affermazione del termine contraddittorio.

“Se si ammette che la rappresentazione antropomorfa della contraddizione è di natura polemica, la sequenza sintagmatica – che corrisponde alla trasformazione dei valori di contenuto quale risulta, sul piano della grammatica fondamentale, dalle operazioni di negazione e asserzione, dovrà configurarsi a questo punto come una sequenza di enunciati narrativi le cui restrizioni semantiche avranno lo scopo di conferire a essa un carattere di scontro e di lotta. [...] La procedura dialettica, secondo la quale la negazione di un termine è contemporaneamente l'asserzione del termine contraddittorio, viene ad essere rappresentata, sul piano della sintassi di superficie, da due enunciati narrativi indipendenti, il primo dei quali, unitamente alla sua funzione di dominazione, corrisponde all'istanza di negazione, e il secondo, unitamente alla funzione di attribuzione, all'istanza d'asserzione.”⁸⁸

Procedendo verso la superficie, il programma narrativo si arricchisce di elementi antropomorfi. Come questo succeda, ha a che fare con la comunicazione del lettore con se stesso, cioè il livello di autoriflessione e interiorizzazione ipotizzato da Lotman. Il livello discorsivo si basa sul movimento ondulatorio fra due poli di un binarismo che distingue uno spazio esterocezionale/cosmologico/pratico e uno spazio interocezionale/noologico/mitico⁸⁹ che possono compenetrarsi nel discorso. Lo spazio esterocezionale coglie le differenze, costruisce testi; lo spazio interocezionale ricomponete le relazioni, riflette su se stesso, stabilisce la grammatica. Il racconto del mondo diventa un racconto di sé nel mondo, i fenomeni osservati diventano teatri con attori, soggetti, paesaggi e atti significativi. La definizione del sé o l'attribuzione di una definizione diventa l'unione fra un soggetto e un oggetto, la tendenza verso l'equilibrio e l'entropia diventa tematizzazione semantica di un sistema di valori, l'esperienza sintattica inserisce spazio e tempo. Nel percorso di senso appare l'enunciazione, l'istanza produttrice intorno alla quale si muove il teatro del mondo. L'enunciazione opera attraverso *debrayage* che la proiettano fuori di sé, e *embrayage* che creano effetti di identificazione⁹⁰. La messa in figure del senso in un discorso, se rispetta l'isomorfismo degli stadi profondi, può essere accolta nell'insieme di testi della semiosfera come realtà, perché permette dei punti di aggancio e di

88 Greimas (1996): 183-184.

89 Greimas (2000): cfr. 167-174.

90 Greimas, Courtes (2007): 69; 99.

sovrapposizione. Seguendo queste regole, si crea la realtà, e si crea la verità. Non c'è quindi nessun referente esterno a garantire l'aderenza al vero, né la necessità di un sistema immanente. Le regole di organizzazione della semiosi permettono la traduzione fra codici, l'accettazione pacifica o il rifiuto polemico della comunicazione in base alla possibilità o meno di inserire l'informazione in un sistema di testi coerente. Il concetto di verità viene sostituito con quello di efficacia interna al discorso. La semiotica di tradizione francese in quegli anni si sta interrogando sulle possibilità di analisi del discorso, e Greimas parte dalla narratologia operando per riduzione con lo scopo di definire un metodo neutro, di termini interdefiniti, che si discosti dalle passioni politiche di Barthes e Foucault. In questo processo Greimas si trova in difficoltà⁹¹ nella collocazione delle figure narrative di destinante e destinatario, i garanti del contratto. Non è questa la sede per discutere nel dettaglio la semiotica greimasiana, che è stata qui presentata in funzione della sua utilità alla costituzione di un metodo d'analisi delle sottoculture. Tuttavia sarà necessario soffermarsi su questa coppia in modo particolare, data la sua centralità nella descrizione dei sistemi di potere e di controllo sociale e politico. Si è visto che il quadrato semiotico è leggibile in senso sintattico come rappresentazione grafica di due programmi narrativi opposti. Il quadrato viene messo in moto da una virtualizzazione, lo stato del soggetto cambia, perché disgiunto (o congiunto, nel caso dell'antisoggetto) dall'oggetto di valore. Segue una prova del soggetto, un fare volto al recupero dell'oggetto di valore. I due aspetti della disgiunzione iniziale e della prova previsti dalla narratologia si inseriscono facilmente nel quadrato semiotico e si interdefiniscono. Greimas è però costretto⁹² a chiudere lo spazio narrativo facendo riferimento ad un destinante trascendente, che faccia da garante all'isotopia di valori prescritta, rispetto al quale il destinatario si trova in rapporto asimmetrico (è il destinante manipolatore a motivare l'azione del soggetto ed è il destinante giudice a sanzionarne l'operato).⁹³ La sua esistenza è anteriore, e il suo sapere, che viene trasferito al destinatario per garantirne la competenza a fini performativi, non corrisponde al modello dell'oggetto di valore, che viene scambiato fra le parti in lotta. Nel caso del rapporto fra destinante e destinatario, invece, l'oggetto di valore in quanto sapere è condiviso, almeno per la durata dello svolgersi del percorso narrativo, il cui successo, fra l'altro, sarà di nuovo sanzionato da quello stesso destinante esterno.

Se le caratteristiche fondamentali del discorso sono ridondanza e chiusura,⁹⁴ l'immanenza del destinante è quindi incoerente rispetto al sistema di tratti interdefiniti previsto da Greimas, e rischia di far collassare tutto il sistema sotto il peso della referenza, espulsa all'inizio del percorso.

91 Bassano (2012).

92 Greimas (1985): 40.

93 Greimas, Courtes (2007): 81.

94 Greimas (2000): 198.

Per uscire da questa impasse vale la pena tentare una rispettiva traduzione fra Greimas e Lotman. La semiosfera è l'incontro di almeno due sistemi in rapporto asimmetrico fra loro. Ognuno dei due sistemi cercherà di tradurre l'altro nel proprio. Quanto più difficile sarà la traduzione, tanto più sarà la quantità di senso prodotto. La produzione di un'identità è essa stessa surplus di senso prodotto dalla comunicazione interiorizzata, e può essere solida solo se distingue una differenza, un altro da sé. Questo altro è talmente importante alla costituzione del sé, che la semiosfera lo definisce dall'interno. Il sé e l'altro, il mio sistema di valori opposto a quello diverso, sono i due semi di una categoria autosufficiente e autodefinita. Il destinante in virtù del quale si combatte per difendere dei principi è motivato dal bisogno di mantenere l'identità, ed è estratto dal sé nel momento della creazione della differenza. Il sistema tende all'equilibrio, alla traduzione perfetta, ad un'entropia che, se raggiunta, porta il sistema all'asfissia ma che tuttavia è lo scopo di ogni traduzione. L'identità è un forte freno all'entropia, in continua lotta con un altro di volta in volta ricreato, sempre con aspetti nuovi e diversi, un *debrayage* che proietta l'enunciazione sul mondo e che corrisponde ad un *embrayage* che costituisce la compattezza dello spazio identitario. Quanto più un sistema è in grado di tradurre l'altro nei propri termini, tanto più questo sistema è potente e dotato di identità forte; quanto più potente è un'identità, tanto più forte sarà il suo bisogno di un altro rispetto a cui definirsi, per non rischiare di annullarsi nel tutto. Questo equilibrio di valori interni al sistema permette di liberarsi del livello del destinante, che diventa una proiezione del soggetto, necessaria a motivare le sue azioni per il suo proprio tornaconto identitario. Non è il destinante esterno, custode dei valori della cultura, a imporre la crociata contro l'altro, ma è il soggetto, nel suo bisogno di essere, a costruire un altro rispetto al quale definirsi nel proprio essere. L'oggetto di valore è l'identità, da cui il soggetto si disgiunge per affermarla, creando una minaccia e un garante della propria conformità ai valori che giustifichi la sua performance. Secondo il principio di interdefinizione, la disgiunzione dall'oggetto di valore è provocata dall'antisoggetto. Al fine della costituzione di senso, non solo non è rilevante che quest'ultimo sia reale o inventato, ma anzi, è certamente prodotto dal soggetto, per due motivi: la definizione dell'altro è sempre interna alla semiosfera, e la realtà non è un referente esterno ma un effetto di senso.

Se i dislivelli costitutivi di Lotman liberano il campo dal problema del destinante, Greimas permette di specificare la natura della traduzione lotmaniana. Nel quadrato semiotico si affrontano due programmi narrativi opposti, entrambi intenzionati a impossessarsi dell'oggetto di valore altrui. Se questo oggetto di valore è, all'interno di uno scambio comunicativo, il messaggio, si vede che la traduzione non è la messa in comune di uno spazio di senso, ma il tentativo di appropriazione unilaterale del messaggio. La traduzione non è quindi una collaborazione pacifica, ma una lotta per la dominazione del messaggio.

Greimas ha costruito la sua metodologia servendosi soprattutto degli esempi del racconto, della fiaba, e con nessun riferimento a sistemi culturali. In *Semantica strutturale* Greimas aveva dichiarato la vocazione sociale dello studio semiotico, come studio dell'emergenza del senso e quindi metodo privilegiato nelle scienze umane. Via via i suoi lavori si fanno più astratti, Greimas si concentra sulla messa a punto di un metalinguaggio interdefinito d'analisi, e poco condivide un uso della semiotica colorato da passioni politiche. Ciononostante nel 1976, con *Semiotica e scienze sociali*, Greimas dichiara la sua posizione sul tema di una possibile semiotica della cultura; non si occupa di una vera e propria semiotica della cultura, piuttosto si limita a fare delle osservazioni sul dibattito in corso offrendo alcuni spunti per un'applicazione del metodo generativo al fare sociale. In questo senso si posiziona rispetto agli studi sui media, a Lotman e a Foucault.

Coerentemente ai risultati della sua ricerca metodologica, Greimas afferma che se la realtà è un effetto di senso, la dimensione sociale è una dimensione autonoma di senso costituita da individui e gruppi che la compongono come tale per mezzo della comunicazione, così che bisogna anzitutto “considerare la forma figurativa della comunicazione come una delle caratteristiche principali della dimensione semiotica delle società: difatti, è per suo tramite che si manifesta la partecipazione più generale degli individui che la compongono ai sistemi di valori il cui insieme costituisce la sua 'cultura'.”⁹⁵ La definizione di comunicazione va quindi specificata: l'analisi dei testi che si pongono sull'isotopia sociale viene presentata come la soluzione fra i due poli opposti, quello lotmaniano che descrive la cultura come insieme di tutte le comunicazioni, e che pone dei problemi di segmentazione, e quello degli studi sui mezzi di comunicazione come veicoli del senso sociale, che vanno superati alla ricerca di un significato che prescindano dal mezzo. Il focus sui mezzi di comunicazione, infatti, porta con sé la visione ideologica referenziale (e quindi naturalizzata, nel peggior senso barthesiano) di una società necessariamente divisa in classi. Atteggiamento pseudoscientifico che si basa su “una concezione troppo rigida delle classi sociali, la quale ammette solo con reticenza e talvolta tacciando di secondi fini conservatori, la possibilità di postulare una dimensione semiotica unica, soggiacente alla stratificazione sociale, come se il pubblico di una partita di calcio o di un film western, i lettori di romanzi gialli e di fumetti, non rappresentassero la campionatura esemplare di tutti gli strati della società.”⁹⁶ Il problema non è infatti rendere conto dell'inesauribile varietà di manifestazioni, di cui Barthes si è già occupato, ma trovare il livello narrativo e figurativo di coerenza interna dell'isotopia sociale a partire dalla superficie discorsiva delle forme di comunicazione, così che sia possibile riconoscere anche la stratificazione sociale non come un dato di fatto, ma come un effetto di senso figurativo e superficiale. Partendo dal testo,

95 Greimas (1991): 49.

96 Ivi: 52.

quindi, si nota che i testi sociali possiedono delle caratteristiche specifiche rispetto ad altri tipi di testi. Due in particolare: anzitutto, l'enunciazione è camuffata, la sua presenza si nasconde dietro un effetto di evidenza naturale. L'enunciazione viene presa in carico di volta in volta da tutti e ciascun attore della scena sociale, può essere antropomorfizzata, o diffusa, o rimandata ad un referente esterno. Inoltre, a differenza di altri tipi di testi, nei testi sociali si trova un alto grado di ridondanza, di contenuti, di forme e generi, di ripetizione tranquillizzante dell'isotopia che identifica la società e l'appartenenza ad essa. Una valorizzazione di sé continuamente confermata e per questo accolta positivamente. Come ha già fatto notare Barthes, non c'è niente di naturale in un'identità sociale, e se la comunicazione crea la realtà servendosi di riferimenti referenziali all'interno dei testi, l'analisi si deve svolgere su questi testi indicandone la struttura narrativa e l'assiologia di valori. Infatti “i testi sociali sono tutti cosparsi di indici referenziali che costituiscono altrettante “modalità d'uso” del testo atte a spiegarne la maniera corretta di leggerlo.”⁹⁷ Questi testi presentano visioni del mondo, posizioni gerarchiche e sociali, assiologie, e la loro trasmissione ne riconferma costantemente la validità. Nella società contemporanea occidentale non si ritrovano forse i racconti mitici studiati da Lévi-Strauss, ma in fin dei conti i processi pratico-figurativi e la miticità profonda non sono che livelli dello stesso percorso di semiosi. Nel mito, tutti i membri della società trovano la loro posizione e sono partecipi. La rappresentazione rituale del mito è comparabile con la comunicazione volta a ribadire l'isotopia sociale. “Questo genere di attività ha quindi come primo risultato l'integrazione dell'individuo nel gruppo, e conseguentemente l'instaurazione del gruppo sociale in soggetto collettivo.”⁹⁸ La reiterazione garantisce l'adesione, ma non solo, essa veicola anche delle assiologie valoriali, ricomposte in modo narrativo nel racconto mitico, infatti essendo riflessioni figurative sulla propria identità culturale, “i racconti mitici portano con sé la loro ideologia.”⁹⁹ Nello stesso modo la società che riflette su se stessa diventa per Lotman una coscienza grammaticalizzata. Dipanare il groviglio sintattico alla ricerca di sistemi assiologici per mezzo della semiotica generativa può svelare l'ideologia soggiacente ad un fare antropomorfo, referenziale e naturalizzato.

1.2.2.1 Floch e Landowski. Applicare la teoria della generazione del senso al sociale

Al di là delle preziose riflessioni presenti in *Semiotica e scienze sociali*, l'impegno di Greimas è coerentemente e sistematicamente teorico, e si concentra di preferenza sullo svelamento di testi o situazioni limitate, senza mai dedicarsi ad una teoria globale della cultura come spazio di pertinenza semiotica nel sociale.

97 Ivi: 53.

98 Ivi: 181.

99 Ivi: 200.

L'immagine del percorso di senso da lui delineata, però, si dimostra essere una metodologia particolarmente fruttuosa negli studi applicati di alcuni suoi successori. Curiosamente, quello che era all'inizio un processo di critica ideologica alla società dei consumi, diventa strumento d'uso per analisi di marketing. Forse la partecipazione più attiva della semiotica alla società contemporanea e i suoi successi migliori al di fuori dell'accademia si sono avuti nell'ambito della ricerca di mercato: celebre il lavoro di Jean Marie Floch, che, analizzando delle identità visive di marca, dimostra appunto come il discorso dell'identità non si ponga a livello visivo, ma ben prima a livello narrativo: associando il percorso greimasiano all'antropologia di Lévi-Strauss, Floch presenta degli esempi tratti dal mondo degli oggetti e della pubblicità, tornando agli oggetti d'analisi di Barthes ma con una prospettiva metodologica generativa, e introducendo in ambito semiotico il termine *bricolage*, centrale nell'antropologia di Lévi-Strauss. Greimas ha descritto un emergere del senso a partire da una discontinuità iniziale, attraverso una sistematizzazione narrativa, fino ad un livello superficiale in cui vengono introdotte le figure del mondo. La selezione di quali figure del mondo vadano utilizzate per coprire adeguatamente lo schema narrativo, secondo Floch, viene fatta tramite un processo che per Lévi-Strauss è essenziale nel funzionamento del pensiero umano, ovvero la prassi enunciativa del *bricolage*. Il *bricoleur* è per Floch un soggetto che si prende in carico il compito di vagliare (interrogare) le figure che ha raccolto nella sua particolare esperienza del mondo (enciclopedia) per produrre nuovo significato allo scopo di dotarsi, tramite questo fare, anzitutto di soluzioni adatte ai suoi bisogni, ma anche, in un surplus di costituzione del senso, di un'identità e una posizione nel discorso sociale. Il *bricoleur* nel progetto di un fare semiosico guarda la sua collezione di oggetti, ne interroga le potenziali funzioni e crea combinazioni fra testi, parti di testi, nella costituzione di un nuovo testo. I testi di cui si può servire un *bricoleur* sono tutti quei testi che la sua enciclopedia ha raccolto, e che nel momento della produzione di senso gli paiono adatti al programma narrativo che s'è posto. Esiste per Floch un "diritto al *bricolage*"¹⁰⁰ che vale per il ricercatore come per ogni altro interpretante. I testi si incrociano e possono essere messi a confronto per valutarne combinazioni, variazioni e interazioni, secondo un metodo che attraversa tutti i livelli della cultura indistintamente: la semiotica rifiuta infatti le distinzioni fra cultura alta e bassa, la classificazione sociale per gruppi di fruizione mediatica, le caste culturali: il senso è democratico, il processo di costruzione del senso è universale e solo le enciclopedie di ciascuno fanno la differenza. Così è possibile per Floch spiegare l'identità plastica creata dal look Chanel attraverso un raffronto con le categorie classiche e barocche che Wölflin ha pensato per la storia dell'arte, perché all'interno della stessa semiosfera i testi si incrociano fra loro e vengono utilizzati riadattati e risemantizzati continuamente, mantenendo un isomorfismo che è quello del pensiero umano e che

100 Floch (2012): 28.

ne permette la continua traduzione a tutti i livelli. Se ogni testo mantiene traccia della struttura generale a cui appartiene, sarà compito del *bricoleur* adattare forme e funzioni e riconoscerne corrispondenze e possibili combinazioni al fine di costruire un senso che risponda ai suoi bisogni (che si sono manifestati a livelli più profondi di programma narrativo).

Nell'analizzare le identità di marca, Floch offre degli spunti fecondi per lo studio dell'identità sociale del singolo e le sue relazioni col gruppo in generale.

I punti centrali della definizione dell'identità sono la sua composizione nello spazio e nel tempo e il suo livello di manifestazione tramite il *bricolage*.

L'identità, come ogni prodotto di senso, possiede una posizione in un sistema e in un processo. Con termini greimasiani, l'identità (di marca, ma anche sociale) è di tipo generativo, si costituisce anzitutto come differenziale. Una volta scelta la sua posizione semantica, l'identità deve potersi mantenere nel tempo, per permetterne il riconoscimento. Si sviluppa allora un percorso sintattico, un programma narrativo la cui funzione è comporre la “problemativa dell'identità, intesa come una dialettica tra, da una parte, la paralisi delle esperienze, la forza delle abitudini e l'efficacia delle situazioni nelle quali ci si riconosce e dalle quali ci si fa riconoscere e dall'altra, la tensione d'un progetto di vita, la piena realizzazione di sé e la scelta responsabile di certi valori.”¹⁰¹ L'identità è dunque una definizione differenziale che si mantiene nel tempo attraverso strategie interazionali: negli stessi anni, Landowski sviluppa in sociosemiotica gli stessi temi.

Il secondo aspetto della costruzione identitaria, una volta segnato il suo senso a livello narrativo profondo, è il modo della sua manifestazione. Nello studio sul logo Apple, Floch cita le conclusioni di Lévi-Strauss in *La via delle maschere* a proposito del legame di inversione fra funzione semantica e forma plastica: nella costruzione di una nuova identità per differenziazione, l'opposizione si manifesta o nella trasformazione di significanti, mentre il significato viene mantenuto, o viceversa nel rovesciamento dei significati corrispondenti allo stesso significante.¹⁰²

Il livello della manifestazione plastica mantiene quindi un rapporto isomorfo con il livello più profondo di emergenza del senso, quello della differenza logica. La combinazione di elementi che il *bricoleur* aggiusta fra di loro per affermare la propria differenza, la propria individualità, non è prevedibile a priori dallo studioso, perché la scelta dei tratti figurativi dipende dall'enciclopedia a disposizione dell'enunciazione, ma il programma narrativo della differenziazione che sta alla base della generazione del senso motiva anche la preferenza, analizzabile a posteriori, per certi elementi superficiali piuttosto che per altri, così che è possibile motivare il legame narrativo fra significato e significante, non nella costituzione del segno singolo, ma del testo nella sua logica sociale interna.

101 Floch (2012): 56.

102 “passando da un gruppo all'altro, quando si mantiene la forma plastica, si inverte la funzione semantica. Per contro, quando si mantiene la funzione semantica, si inverte la forma plastica” Lévi-Strauss in Floch (2012): 80.

Una maschera (o un'identità) non è tanto ciò che rappresenta, quanto ciò che non rappresenta, ciò che esclude; “questo fenomeno di inversione e di mantenimento di significanti o di significati fra i due sistemi ci sembra costituire uno dei modi veramente semiotici di produzione di un'identità visiva, semiotica nel senso che questo modo di produzione concerne direttamente la relazione di solidarietà dei due piani costitutiva del segno e, più in generale, del linguaggio.”¹⁰³

La possibilità di rintracciare a posteriori questo genere di omologie mostra quanto distante sia ormai la semiotica dalla teoria linguistica dei segni arbitrari. Il piano su cui lavora la semiotica è molto diverso, si basa sulla costituzione di testi, sulle relazioni e le logiche interne di accordo sociale dei significati, ed è a questo punto una matura teoria della cultura come senso sociale.

L'unico studio greimasiano che tenti una trasposizione del lavoro di Floch sulle identità visive ad un gruppo sociale, sottoculturale, è quello di Fabio Tropea sugli skin a Barcellona, contenuto in *Moda, regole e rappresentazioni* che esce nel 1995, in piena era postmoderna. Il contesto della raccolta e quello del dibattito dei *cultural studies* del periodo rendono l'analisi di Tropea semioticamente inefficace, visto che l'autore è costretto a partire da una definizione sostanziale del gruppo sociale di cui si occupa, ma la nota sulla ricerca della visibilità attraverso una “materialità del senso”¹⁰⁴ rileva una caratteristica fondamentale dell'esistenza sottoculturale, che associa identità visiva e performatività sociale.¹⁰⁵ La maschera è performativa, l'abbigliamento impone un portamento, un programma narrativo di tipo interazionale. Per occuparsi di sottoculture è dunque necessario rivolgersi alla performatività sociale.

Sulle capacità performative del testo, sul rapporto fra semiosi e stili di vita, sulla fondazione della sociosemiotica come scienza del discorso sociale lavora da sempre il greimasiano Eric Landowski.

Principale teorico della corrente sociosemiotica, Landowski propone di pensare il discorso come testo e atto sociale insieme, e di chiamare sociosemiotica quella branca della scienza che si occupa del discorso, spazio di interazione dei testi che trasforma i rapporti sociali. Come aveva suggerito Greimas, compito di una semiotica del sociale è il livello della costruzione dell'effetto di senso sociale, al di là dei codici specifici. I primi lavori di Landowski applicano la semiotica greimasiana a forme sociali testuali, secondo metodi di analisi consolidati: il linguaggio giuridico, o i manifesti di propaganda politica. Si tratta di testi che producono un surplus di senso, e mentre comunicano il loro specifico messaggio trasmettono anche una certa definizione di società. *La società riflessa*, la società che riflette su se stessa, si dispiega secondo un percorso in tre parti: la costruzione di un'identità, la sua messa in scena sociale, e la sua fase performativa. Questi tre livelli ripercorrono

103 Floch (2012): 83.

104 Tropea in Ceriani, Grandi (1995): 93.

105 Tropea non analizza le corrispondenze fra identità visiva e funzione dell'abbigliamento degli skinhead, che considera “una felice coincidenza”, una conclusione semioticamente non pertinente. (1995): 101.

ancora una volta lo schema greimasiano dalla categoria profonda, con la scelta di una relazione fra semi, attraverso l'organizzazione di un programma narrativo, alla manifestazione superficiale dei fatti del mondo. La sociosemiotica contribuisce con un focus sulla messa in opera del testo nell'interazione sociale, il livello della performance che corrisponde al livello politico del vivere sociale. Nella definizione generativa il discorso porta con sé un aspetto performativo: per discorso si intende un processo semiotico, situato sull'asse sintagmatico, o un enunciato, un livello superficiale di presenza sociale di un testo, significativo in base alle connotazioni sociali e culturali che presenta.¹⁰⁶

La sociosemiotica si distingue quindi dalle altre semiotiche per il suo oggetto: il discorso. Termine non innocente, ma connotato profondamente a livello filosofico dall'uso che ne fa Foucault. La semiotica entra così nel vivo del sociale, del quotidiano, dei sistemi di potere. Del resto, ricorda Landowski, “fin dall'inizio e a suo modo, la semiotica generale non ha mai smesso di occuparsi del reale, e a fortiori del sociale, concepiti come effetti di senso. Formulata in termini succinti e intenzionalmente ingenui, la grande questione posta al sociosemiologo sarebbe quindi quella di rendere conto di “ciò che facciamo” per dare consistenza al sociale (o alla vita politica) in quanto tale: come ne costruiamo gli oggetti e come ci collochiamo in esso in quanto soggetti che parlano e agiscono. L'oggetto empirico della sociosemiotica si definisce in questo caso come l'insieme dei discorsi e delle pratiche che intervengono nella costituzione e/o nella trasformazione delle condizioni di interazione fra i soggetti – individuali o collettivi.”¹⁰⁷

Collocare il senso nel sociale significa porre la questione del contesto, che per la sociologia è descrittivo e sostanziale, e per questo non permette alla disciplina di uscire dal particolare. La specificità semiotica nello studio del sociale, rispetto ad altre discipline, è la centralità del testo. Il contributo teorico di Barthes nei suoi lavori sulla mitologia della vita quotidiana riguardano l'identificazione del livello testuale della connotazione, livello secondo di significazione culturalmente stabilito, valorizzazione contestuale che per i mezzi della sociologia rimane indefinibile. La semiotica supera questo ostacolo pensando al contesto non come ad una variabile le cui forme sono potenzialmente infinite, ma considerandone la connotazione connessa al testo come una funzione, e in questo senso regolabile sul quadrato semiotico, perché in semiotica il contesto è un tipo di valorizzazione.¹⁰⁸ La semiotica vede il sociale come relazione fra testi, e quindi supera lo iato metodologico della sociologia fra macro e micro: lo spazio sociosemiotico è quello del senso proprio nel valore dato agli oggetti, nella declinazione dei comportamenti negli specifici contesti,

106 Greimas, Courtes (2007): cfr. 86-89.

107 Landowski in Greimas, Courtes (2007): 332.

108 Marrone in Landowski, Marrone (2002): 15.

nei linguaggi e nei tipi di testi che essi producono.¹⁰⁹

La sociosemiotica ha quindi gli strumenti (semiotici) per analizzare il sociale nelle interazioni di senso che lo attraversano, siano esse legate a oggetti minimi, a discorsi istituzionali o al senso della vita. Se la sociologia è costretta a limitarsi a una descrizione del reale, e a partire da questa base instabile costruire le proprie teorie, se l'etnologia deve rimandare a contesti esterni alle proprie possibilità euristiche, la sociosemiotica può ridefinire con una logica relazionale questi termini descrittivi, restituendo così al sociale la fondamentale dimensione che lo caratterizza: l'interazione, l'incessante negoziazione di valori.

Le partizioni sociali: le classi, le sotto/controculture, le generazioni, sono per sociologia ed etnologia un problema di definizione insormontabile. L'approccio semiotico di Landowski definisce la generazione (così come Greimas descrive la classe sociale) come un accordo interazionale, una produzione di senso fra continuità e discontinuità. Per Landowski, le generazioni sono tappe di un percorso socialmente codificato, ed esistono solo in virtù del loro essere nominate all'interno di una società, è la discontinuità che le identifica, e viene presa in carico dall'enunciazione, che partecipa al sociale, e partecipando lo produce e riproduce: “se nel corso di una conversazione, il mio interlocutore evoca 'la sua generazione' in contrapposizione a 'la mia', quel che entra allora in gioco non è certo in primo luogo la validità del supposto riferimento a due classi di individui (statisticamente o demograficamente) distinte, ma piuttosto la significazione tematica (analizzabile in termini di ruoli stereotipati) che proietta sulla nostra relazione intersoggettiva il ricorso all'opposizione fra i due poli di una categoria semantica presupposta.”¹¹⁰

La scena sociale è il luogo della negoziazione del senso, e con questo si intende tutto il senso, non solo il suo aspetto superficiale. L'interazione mette alla prova tutto il percorso di emersione del senso, compresa l'identità dell'enunciazione. Le fasi del processo di generazione del senso non sono separabili, e sono veramente presenti solo in quanto raggiungono la superficie del confronto sociale; non solo: ogni senso è risultato della scena sociale in cui si inserisce, manipola e riorganizza semi e processi dall'interno del sistema, ogni senso si esprime fra un prima e un dopo, è una presenza 'nel mezzo.' Nelle sue analisi dei testi politici l'interesse di Landowski si sposta sempre di più sulle questioni dell'enunciazione e sui modi di relazione fra i poli dell'interazione. Il metodo greimasiano si rivela efficace per svelare le strategie di manipolazione inscritte nei testi sociali, ma lascia aperto il problema dei modi di interazione. Partendo dalla riflessione sul testo di Greimas *Dell'imperfezione*, che pensa all'emersione del senso come incidente di disgiunzione, Landowski lavora sulle possibili modalità di scambio con l'altro come molla per l'emersione del senso del sé.

109 Cfr. Latour in Landowski, Marrone (2002).

110 Landowski (1999): 70.

Partendo dalla categoria di congiunzione e disgiunzione di cui si serviva Greimas nella definizione dell'imperfezione come operatrice di semiotizzazione, in *Présences de l'autre* Landowski presenta il soggetto del fare semiosico come un'identità instabile sempre alla ricerca dell'altro. La rottura in Greimas, l'emersione dell'identità, mette in moto il soggetto, che da soggetto di stato diventa dinamico, e gli permette diverse modalità di contatto: una forza centripeta di assimilazione rappresenta la congiunzione e nega l'altro in quanto uguale al sé, e si oppone al termine contrario dell'esclusione, in cui l'altro viene riconosciuto come identità ma (o proprio per questo) rifiutato da una forza centrifuga. I termini contraddittori sono la negazione della congiunzione, che implica l'esclusione, e si identifica con la segregazione. Anche in questo caso l'altro è riconosciuto come identità, ma pur non prevedendone l'espulsione, si rileva l'impossibilità di una congiunzione. La negazione della disgiunzione porta a un tentativo di ammissione, primo possibile passo verso l'assimilazione, in cui le differenze sono riconosciute ma una mediazione è possibile. Questo quadrato rappresenta sia le differenti strategie identitarie possibili nell'incontro con l'altro sulla scena sociale individuale, sia il progetto politico comune di un'intera società. In queste due possibili grandezze nei modi di interazione, singolare e sociale, si ritrova l'intuizione di Lotman sulle dimensioni della semiosfera. In Lotman come nei greimasiani, infatti, non contano i confini, ma le relazioni, e le relazioni rimangono isomorfe indipendentemente dalle grandezze che interagiscono. Una volta stabilita la necessità dell'altro nella costituzione del senso del sé, rimane da capire come il confronto si possa sviluppare. Il discorso è un particolare tipo di narrazione che costituisce il mondo. Nella sociosemiotica non si ha l'analisi di un testo, ma i modi di interazione fra testi. I testi sociali prevedono soggettività, e le soggettività sono, nel vocabolario greimasiano, prese in carico dall'enunciazione. L'enunciazione nel testo costruisce un simulacro di ricevente, dagli studi letterari è possibile mutuare il concetto di un testo che forma e sceglie (e lo stesso dice Lotman) il suo lettore. Così che, ad esempio, il linguaggio pubblicitario crea dei bisogni presentando tramite indizi referenziali un'identità di consumatore (con cui il potenziale compratore si identifica) specifica per il prodotto. In questa come in ogni altra forma di interazione bisogna ammettere una volontà manipolatoria, e non solo il passaggio di un'informazione.

Nel suo più recente lavoro, *Rischiare nell'interazione*, Landowski passa dalle descrizioni delle interazioni sociali alla descrizione delle strategie di interazione con la vita e con il senso della vita. Fra l'insignificanza della routine (congiunzione) e l'abisso del caos (disgiunzione), sono possibili due strategie di interazione: la manipolazione, il rifiuto di abbandonarsi al caso, e l'aggiustamento, il coraggio di aprirsi allo sconosciuto e tentare un avvicinamento. Queste strategie di ordine cosmologico sono modi di traduzione in senso lotmaniano. Lotman infatti non fa differenza fra soggetti. La traduzione può essere provocata dall'interazione di due codici di qualunque tipo:

naturale e sociale, individuale e collettivo, fra individui, e fra culture. E la traduzione è proprio un equilibrio fra manipolazione al fine di assimilare, e aggiustamento nel rispetto dell'altro e nella parziale rinuncia al sé. L'uso di una strategia manipolatoria o il tentativo di un aggiustamento sono scelte che hanno a che fare con sistemi di potere. Tradurre assimilando significa esercitare il potere dei propri schemi del mondo annullando la presenza dell'altro. Servirsi dell'aggiustamento significa optare per una strategia debole, non per questo obbligatoriamente non vincente, ma più propensa alla logica dell'apertura all'altro. Il potere intrinseco delle traduzioni non è una volontà di sopraffazione necessariamente intenzionale, ma ogni enunciazione sociale di qualunque grandezza si situa sempre dall'interno della propria cultura, e quindi replica gli schemi che conosce: quando un membro di una comunità introduce un discorso sulla scena sociale, non necessariamente le proprie intenzioni manipolatorie gli sono chiare. Un soggetto non fa altro che agire secondo i modelli che ha imparato ad accettare come propri come garanzia della sua partecipazione sociale. Del resto, diceva Greimas, i discorsi sociali sono per questo motivo caratterizzati dalla ridondanza. Spesso non importa che cosa si dice, ma il fatto di poterlo dire. Ogni attore sociale ha una forte motivazione identitaria nel replicare le cosmologie della sua cultura, la ridondanza ha un effetto rassicurante, pone nella posizione entropica della congiunzione. Il sistema, e lo schema di potere che gli corrisponde, è diffuso e ribadito in ogni enunciato, il bisogno di appartenere rende ciascuno partecipe (in una concezione euforica) o colpevole (in prospettiva disforica). “Questi riassetti d'ordine sintattico e attanziale, che toccano per intero l'universo dei media, ci pare rivestano una portata così generale da oltrepassare la responsabilità propria dei professionisti della comunicazione. Essi testimoniano di ciò che Michel Foucault avrebbe forse designato come un mutamento di episteme (se il termine, mutuato dalla filosofia della conoscenza, può applicarsi anche alla 'filosofia dei discorsi sociali'). I professionisti della pubblicità, i professionisti della stampa, i professionisti dei media nel loro insieme, e infine anche – ci arriviamo – i professionisti della politica, dipendono da tali riassetti, anche se al tempo stesso li governano.”¹¹¹

E c'è di più. Non sono solo gli attori sociali 'umani' a costituirsi in enunciazioni manipolatrici a loro stessa insaputa, ma sono, e si vedrà con Foucault, anche gli oggetti a portare con sé un programma narrativo attraverso il quale modalizzano e trasformano coloro che se ne servono. Lotman diceva, la semiosfera è composta di testi, gli uomini sono testi, le cose sono testi: non serve un agente umano, i testi comunicano fra loro e comunicano con noi. Allo stesso modo, per Landowski e per la sociosemiotica attori sociali sono tutte quelle persone e cose che agiscono o fanno agire sul mondo. Per Lotman, ogni frammento porta traccia della propria struttura; per la sociosemiotica, gli oggetti modalizzano i soggetti e in questo modo li trasformano.

111 Landowski (1999): 171-172.

Agire sulla scena sociale secondo manipolazioni e aggiustamenti non è quindi solo la scelta di una strategia che di volta in volta ci è imposta dagli attori con cui ci si confronta, ma è anche una strategia con cui si affronta ogni incontro con il senso. Per questo i modi di interazione diventano modi di vivere. Se è possibile cogliere il senso solo attraverso l'imperfezione, e se una semiosfera senza traduzione è destinata all'asfissia, allora l'unica salvezza è rischiare nelle interazioni: il contatto fra uomini e con il mondo è informativo solo quando non è previsto.

Immaginiamo il percorso di un soggetto che si trovi a un momento dato immerso in un mondo aleatorio, caotico, assurdo e pieno di pericoli e che, per sfuggire a questo inferno, si inventi la figura mitica di un destinante [...] eccolo installato nell'universo della manipolazione [...] da lì, non è escluso che egli faccia un giorno un passo in più, verso un universo ancora più sicuro... quello della programmazione [...] Le regolarità che si impone acquisiscono per lui la forza di necessità quasi causali di cui cessa di essere il soggetto diventandone l'oggetto [...] troverà magari la forza di trasgredirl[e], di superarl[e] verso un altro regime, [...] quello dell'aggiustamento [...] di fronte all'alea, il rischio che lo minaccia non è tanto quello, evidente, di perdere, quanto quello di guadagnare¹¹²

Landowski presenta uno schema interdefinito di tipo greimasiano sulle strategie di interazione, con l'altro e con il mondo, con tutto ciò che per l'uomo ha senso. Egoisti per natura, altruisti per necessità,¹¹³ gli attori sociali mettono in opera strategie di negoziazione in un percorso che va dall'aggiustamento alla manipolazione, dal rifiuto all'assimilazione, che non sono posizioni e possibilità uniche, ma i punti estremi di una gradualità che va valutata di volta in volta. La sociosemiotica si occupa insomma dell'esistenza sociale del senso, e inevitabilmente l'interazione e le sue strategie assumono colorazioni politiche.

1.3 Il contributo di Foucault. La politica della conoscenza

Nei lavori di Barthes, Eco, Greimas e Landowski, ogniqualvolta cioè la semiotica si confronta con il livello del senso nel sociale, si avverte l'ombra di Michel Foucault.

Foucault è un filosofo, e non si è mai occupato di semiotica o semiologia in senso stretto. Tuttavia il suo pensiero ha avuto un'influenza innegabile sulla scuola strutturalista francese. Tematicamente, a Foucault interessa la definizione delle categorie sociali nella storia. Il suo metodo è archeologico, Foucault si propone di rintracciare le strutture di senso all'interno della produzione culturale, con obiettivi apparentemente non molto diversi da quelli di semiotica e sociosemiotica. Per Foucault, però, c'è un aspetto decisivo delle strutture sociali che è necessario mettere in luce, ovvero che le strutture di senso veicolano non solo informazioni o relazioni, ma in particolare regolano sistemi di

112 Landowski (2010): 88-91.

113 Parret in Manetti, Bertetti, Prato (2005): 8.

potere: in questo senso l'oggetto di Foucault sono i discorsi, in quanto senso sociale che costruisce il sociale e dispone i soggetti in una gerarchia di potere. Foucault procede raccogliendo dalla storia le formazioni discorsive ancora reperibili, secondo un metodo archeologico che parte dal principio, parallelo alla semiosfera lotmaniana, per cui ogni frammento o testo preserva il meccanismo per ricostruire l'intero sistema. Il materiale raccolto appartiene a vari sistemi di significazione, leggi, bandi, quotidiani; per quanto sia vasto, in quanto storicamente delimitato, si avrà sempre un insieme finito

Un domaine immense, mais qu'on peut définir: il est constitué par l'ensemble de tous les énoncés effectifs (qu'ils aient été parlés et écrits), dans leur dispersion d'événements et dans l'instance qui est propre à chacun. Avant d'avoir affaire à une science, ou à des romans, ou à des discours politiques, ou à l'œuvre d'un auteur ou même à un livre, le matériau qu'on a à traiter dans sa neutralité première, c'est une population d'événements dans l'espace du discours en général. Ainsj apparaît le projet d'une description pure des faits du discours. ¹¹⁴

Questa raccolta di eventi discorsivi va poi raggruppata in base alle regole che i discorsi esprimono, indifferenti sono i mezzi e i supporti dei messaggi, contano le formazioni discorsive, di divieti e permessi, che ogni discorso porta inscritto. Ogni discorso deve posizionarsi rispetto ai altri discorsi precedenti, e ogni epoca è caratterizzata dalla predominanza di un certo discorso, in base al quale anche altri discorsi si organizzano in formazioni discorsive diverse: ogni epoca ha la sua episteme, che Greimas traduce frettolosamente con contesto, e che Marrone legge più correttamente come valorizzazione.¹¹⁵ Come per la sociosemiotica, il senso non è presente solo nell'interazione, ma è presente ed efficace soprattutto nella banalità dell'orizzonte culturale in cui ci si muove: negli oggetti, negli spazi e nelle pratiche quotidiane. I discorsi modalizzano coloro che se ne servono. I discorsi sono pratiche coercitive, per la struttura predeterminata di lettore che portano iscritta, e perché ogni nuovo discorso dovrà tener conto dei discorsi già presenti sull'orizzonte sociale.

I codici fondamentali d'una cultura – quelli che ne governano il linguaggio, gli schemi percettivi, gli scambi, le tecniche, i valori, la gerarchia delle sue pratiche – definiscono fin dall'inizio, per ogni uomo, gli ordini empirici con cui avrà da fare e in cui si ritroverà. All'altro estremo del pensiero, teorie scientifiche o interpretazioni di filosofi spiegano perché esiste in genere un ordine, a quale legge generale obbedisce, quale principio può renderne conto, per quale ragione si preferisce stabilire quest'ordine e non un altro.¹¹⁶

114 Foucault (1968): 16.

115 Cfr. Greimas (1985): 105; Marrone in Landowski, Marrone (2002): 15.

116 Foucault (1967): 10.

La cultura neutralizza (naturalizza, direbbe Barthes) i vincoli che il discorso impone; compito dell'archeologo è mettere in luce queste formazioni discorsive. Non è solo il codice linguistico a presentare un sistema di significati e un sistema di potere, le definizioni si annidano anche negli oggetti e nei loro modi d'uso, nelle indicazioni di comportamento in base a spazialità codificate, o nei rapporti interpersonali secondo pratiche convenzionali. Questa combinazione di oggetti e discorsi, questi discorsi incarnati in spazi e galatei e costrizioni, si definiscono in Foucault dispositivi.¹¹⁷

Come indica Latour, esiste una socialità degli oggetti, dei luoghi, una serie di dispositivi che regolamentano il vivere quotidiano e trasmettono un sistema di valori e un programma di comportamento. I discorsi sono insomma, secondo una celebre frase di Foucault, che ben si accorda allo sguardo semiotico, “practices that systematically form the objects of which they speak.”¹¹⁸

Neanche il corpo si sottrae a questo processo di modellizzazione discorsiva. Il discorso dà forma agli oggetti, agli usi e ai soggetti, e i sistemi di potere iscritti nei discorsi permeano qualunque aspetto dell'esperienza umana, così che il sociale penetra anche nel corpo. “The body is also directly involved in a political field; power relations have an immediate hold upon it; they invest it, mark it, train it, torture it, force it to carry out tasks, to perform ceremonies, to emit signs [...] the body becomes a useful force only if it is both a productive body and a subjected body.”¹¹⁹

Come nella tradizione semiotica, il discorso dà inoltre origine, tramite l'enunciazione, anche al soggetto. Il soggetto è quindi storico, relazionale e non sostanziale, Foucault afferma che “die Menschen im Laufe ihrer Geschichte niemals aufgehört haben, sich selbst zu konstruieren, das heisst ihre Subjektivität beständig zu verschieben, sich in einer unendlichen und vielfältigen Serie unterschiedlicher Subjektivitäten zu konstituieren.”¹²⁰

Fin qui, i paralleli concettuali, seppur con terminologie diverse, fra semiotica e pensiero foucaultiano. La differenza maggiore è però che la sociosemiotica non si è ancora preoccupata di rilevare che il soggetto dell'enunciazione è dotato di ben poca intenzionalità, imbrigliato com'è in un sistema che stabilisce cosa è permesso e cosa è proibito, che cosa è bene e che cosa è male, perché è un soggetto che non viene dal nulla, ma si forma in uno specifico contesto storico e ne è risultato prima che rappresentante. Questo sistema sociale storico non ha una semplice funzione utilitaristica, ma è parte di un progetto di egemonia che decide dei destini di ciascun attore sociale mentre preserva una determinata distribuzione del potere. Nella riflessione di Foucault non è sottintesa nessuna teoria cospirativa, il potere non è necessariamente una volontà di potere, ma è un modello

117 Cfr Ruoff (2009): 101.

118 Foucault (1972): 49.

119 Foucault (1976): 25-26.

120 Foucault (2005): 94.

di posizioni sociali iscritto nel discorso. “Non chiedersi dunque perché certi vogliano dominare, che cosa cercano, qual è la loro strategia d'insieme; ma come funzionano le cose al livello del processo di assoggettamento o in quei processi continui e ininterrotti che assoggettano i corpi, dirigono i gesti, reggono i comportamenti [...] come si sono, a poco a poco, progressivamente, realmente, materialmente costituiti i soggetti, a partire dalla molteplicità dei corpi, delle forze, delle energie, delle materie, dei desideri, dei pensieri.Cogliere l'istanza materiale dell'assoggettamento in quanto costituzione dei soggetti.”¹²¹ Come notava Landowski riguardo alla responsabilità dei politici, che non fanno altro che intervenire in un sistema che li precede, non si può attribuire il potere e la responsabilità del suo esercizio esclusivamente a chi lo detiene: esiste una microfisica del potere, che riguarda ciascuno perché è risultato di un'interazione. “Il potere deve essere analizzato come qualcosa che circola, o piuttosto come qualcosa che non funziona che a catena. Non è mai localizzato qui o lì, non è mai nelle mani di alcuni, non è mai appropriato come una ricchezza o un bene. Il potere funziona, si esercita attraverso un'organizzazione reticolare. E nelle sue maglie gli individui non solo circolano, ma sono sempre in posizione di subire e di esercitare questo potere: non sono mai il bersaglio inerte o consenziente del potere, ne sono sempre gli elementi di raccordo.”¹²²

L'individuo è, insomma, anzitutto un effetto di potere. È il discorso a stabilire le posizioni di chi vi interagisce.¹²³ È il discorso medico scientifico a stabilire chi è malato, è il discorso giuridico a stabilire chi è colpevole. E la malattia, la colpa, sono definizioni variabili nel tempo.

Nel 1977 Foucault pubblica in forma di articolo per *Les cahiers du chemin* un testo che era stato pensato come prefazione ad una raccolta, mai completata, di biografie di internati. *La vita degli uomini infami*¹²⁴ propone un interessante rovesciamento di prospettiva. Ancora oggi conosciamo il nome degli uomini e donne di queste biografie, dice Foucault, perché nell'incontro-scontro con il potere normalizzante, queste persone hanno lasciato traccia di sé. Ben magra consolazione, ma pur sempre indicazione, in una lettura semiotica, di un effetto di senso che si crea solo nell'apparire dell'imperfezione. La stessa riflessione si trova anche in Lotman, per Lotman infatti chi si attiene alle regole non ha diritto alla biografia; la memoria è garantita a chi svolge “le parti del folle, del brigante, del santo, dell'eroe, del mago, del pazzo, del goliardo, del proletario, del bohémien, dello zingano e di molti altri, che ricevono una norma particolare e il diritto ad un comportamento eccezionale o ad un anti-comportamento. Ognuno di questi personaggi, e altri ancora simili a questi,

121 Foucault (1977): 183.

122 Foucault (1977): 184.

123 Faceva notare ad esempio Greimas, che, nella sociolinguistica, se un interlocutore si esprime al femminile, probabilmente un secondo interlocutore si adatterà a questa indicazione trasformando appropriatamente il proprio discorso. Cfr. (1991): 67.

124 Pubblicato come monografia in italiano nel 2009.

possono, a seconda dell'orientamento dei codici culturali, essere valutati positivamente o negativamente, ma tutti hanno diritto ad una biografia, a far restare la loro vita e il loro nome nella memoria della cultura come quello di coloro che hanno compiuto eccessi nel bene e nel male. La memoria della cultura ha una doppia costruzione. Essa fissa le regole – la struttura – e le infrazioni alle regole, gli avvenimenti. Le prime sono astratte in quanto norme, le seconde concrete ed hanno nomi umani.”¹²⁵ Se è la differenza che crea senso, se è la periferia della semiosfera a permetterne la vitalità, forse “piuttosto che porre questo problema dell'anima centrale, credo che bisognerebbe cercare di studiare i corpi periferici e molteplici, questi corpi costituiti dagli effetti di potere come soggetti.”¹²⁶

Sul tema del potere messo in campo da Foucault riflettono Barthes ed Eco, mentre Greimas e Landowski, con cui pure ci sono possibili fecondi punti di contatto, tendono a banalizzarne la terminologia e a rifiutarne il fervore. Parlando di società e di cultura, però, il tema del potere e delle sue forme risulta centrale. Nella già citata lezione inaugurale al Collège de France, Barthes mostra di aver accolto la lezione foucaultiana e stimola l'intervento di Eco, che nell'articolo “La lingua, il potere, la forza,”¹²⁷ entra nella discussione su lingua e potere, a partire da quelle che erano state le sue riflessioni in ambito massmediologico, quando già nel 1968 parlava di guerriglia semiotica e di potere di interpretazione del ricevente. La lingua, dice Eco, è sì un sistema di potere ma è anche un sistema di sapere: “si disegna chiaramente in Foucault una nozione di potere che ha almeno due caratteristiche che in questa sede ci interessano: anzitutto, il potere non è solo repressione e interdizione, è anche incitamento al discorso e produzione di sapere; in secondo luogo, come accenna anche Barthes, il potere non è uno, non è massiccio, non è un processo unidirezionale tra una entità che comanda e i propri soggetti.”¹²⁸

Se il potere è diffuso, dice infatti Foucault, diffuse devono essere anche le forme di resistenza o le spinte di cambiamento. Se il soggetto è effetto del potere, non è però inerte ma è necessario punto di raccordo.

non c'è dunque rispetto al potere un luogo del grande Rifiuto – anima della rivolta, focolaio di tutte le ribellioni, legge pura del rivoluzionario. Ma delle resistenze che sono degli esempi di specie: possibili, necessarie, improbabili, spontanee, selvagge, solitarie, concertate, striscianti, violente, irriducibili, pronte al compromesso, interessate o sacrificali; per definizione non possono che esistere nel campo strategico delle relazioni di potere. Ma questo non vuol dire che ne siano solo la conseguenza, il segno in negativo, che costituisce, rispetto alla dominazione essenziale, un rovescio in fin dei conti sempre

125 Lotman (1985): 184.

126 Foucault (1977): 184.

127 *Alfabeta* (1.5.1979) in Eco (1983): 183-195.

128 Eco (1983): 185.

passivo, destinato indefinitamente alla sconfitta. Le resistenze non dipendono da un qualche principio eterogeneo; ma non sono nemmeno illusione o promessa necessariamente delusa. Sono l'altro termine nelle relazioni di potere, vi si inscrivono come ciò che sta irriducibilmente di fronte a loro. Sono dunque, anch'esse, distribuite in modo irregolare; i punti, i nodi, i focolai di resistenza sono disseminati con maggiore o minore densità nel tempo e nello spazio, facendo insorgere talvolta gruppi o individui in modo definitivo, accendendo improvvisamente certi punti del corpo, certi momenti della vita, certi tipi di comportamento. Grandi rotture radicali, divisioni binarie e massicce? Talvolta. Ma molto più spesso si ha a che fare con punti di resistenza mobili e transitori, che introducono in una società separazioni che si spostano, rompendo unità e suscitando raggruppamenti, marcando gli individui stessi, smembrandoli e rimodellandoli, tracciando in loro, nel loro corpo e nella loro anima, regioni irriducibili. Come la trama delle relazioni di potere finisce per formare uno spesso tessuto che attraversa gli apparati e le istituzioni senza localizzarsi esattamente in essi, così la dispersione dei punti di resistenza attraversa le stratificazioni sociali e le unità individuali.¹²⁹

La resistenza può prendere la forma della disseminazione, del decentramento. In questo senso va fatta una distinzione fra forza e potere. La forza è un fenomeno fisico che segue le leggi della fisica. Il potere è, invece, un effetto di discorso, sottile, diffuso. Queste due forze non sono comparabili né possono agire sullo stesso piano, ma vanno entrambe tenute presente nei reciproci rapporti di accordo che si creano nella storia. Una classe dominante che si regga sulla sola forza ha vita breve. La lettura di Eco avvicina così il potere foucaultiano al concetto di egemonia di Gramsci, che è stato illuminante per i *cultural studies* inglesi. Le strategie di interazione con una forza sono quelle dell'aggiustamento, della non-congiunzione di Landowski. Si tratta di quella strategia che si impone nel momento di un irriducibile altro, che non viene assimilato o tradotto, ma resta come corpo estraneo in un equilibrio molto instabile. Quando si ha a che fare con un potere diffuso, invece, non si può che reagire attraverso l'assimilazione: "Non si dice a una forza 'no, non ti obbedisco'; si elaborano tecniche di imbrigliamento. Ma non si reagisce ad un rapporto di potere con un mero e immediato atto di forza: il potere è molto più sottile e si avvale di consensi ben più capillari, e rimargina la ferita ricevuta in quel punto, sempre e necessariamente periferico."¹³⁰

Alla forza si risponde con la forza, ma al potere si risponde solo con lenti assestamenti, e quelle che chiamiamo rivoluzioni lo sono solo nella lettura storica a posteriori che si sceglie di farne, si tratta di solito di eventi simbolici, che segnano la presa di coscienza storiografica (a sua volta ordinata secondo una episteme dominante) di un processo. Qui Eco sussume e coordina il pensiero di Foucault, Barthes e Lotman, in una riflessione ricca di conseguenze

129 Foucault (1988): 85.

130 Eco (1983): 191-192.

un addensarsi di moti sismici improvvisamente produce un rivolgimento del terreno. Punto di rottura finale di qualcosa che si era già formato in anticipo, passo per passo. Le rivoluzioni sarebbero allora le catastrofi dei moti lenti di riforma, del tutto indipendenti dalla volontà dei soggetti, effetto casuale di una composizione di forze finale che obbedisce ad una strategia di riassetamenti simbolici maturata da lungo tempo [...] il che equivarrebbe a dire che non è chiaro se la visione che Foucault ha del potere (e che Barthes genialmente esemplifica nella lingua) sia una visione neo-rivoluzionaria o sia neo-riformista. Se non che il merito di Foucault sarebbe quello di aver abolito la differenza tra i due concetti, obbligandoci a ripensare, con la nozione di potere, anche quella dell'iniziativa politica. [...] in questo nodo di problemi si disegnano nozioni nuove di potere, di forza, di rivolgimento violento e di riassetamento progressivo attraverso lenti spostamenti periferici, in un universo senza centro dove tutto è periferia e non c'è più il 'cuore' di nulla.”¹³¹

Quindi: non c'è un sistema centrale da rivoluzionare, un cuore da colpire. Le forme di guerriglia semiologica lasciano uno spazio di libertà relativo alla periferia del sistema, dove le innovazioni vengono riassorbite immediatamente, e i danni sono di poco conto. Questo Eco scrive in anni in cui la retorica della rivoluzione culturale sta diventando inattuale, e l'iniziativa politica cerca nuovi assetti. Ma è possibile una lettura meno disforica degli equilibri di sistema. Non necessariamente le rivoluzioni sono lenti processi indipendenti dalla volontà dei soggetti: Eco stesso ha teorizzato la possibilità di una guerriglia semiotica consapevole, e la tipologia di una “quarta forma di cultura” critica. Inoltre, si rischia di antropomorfizzare il potere (e il contropotere), con il richiamo al ruolo dell'intellettuale, come se la maturità critica fosse necessariamente da identificarsi con delle persone o gruppi di persone, e non potesse essere altrettanto diffusa; come se l'impossibilità di un confronto diretto, la necessità di un laboratorio periferico, fosse una strategia necessariamente meno efficace. Facendo un passo indietro, osservando la semiosfera in una prospettiva più ampia, si nota che l'incessante movimento dalla periferia al centro e dal centro alla periferia garantiscono un vitale fermento; o forse è necessario uno sguardo più ravvicinato, perché se il potere è diffuso, una nuova iniziativa politica auspicata da Eco può avere una forma apparentemente meno cooperativistica.

131 Eco (1983): 195.

1.4 Un possibile modello semiotico di sottocultura

La prospettiva globale in un determinato momento storico mostra una semiosfera composta di testi in relazione fra loro. Questi testi si mantengono in posizioni strutturate in un centro stabile e grammaticalizzato, risultato di una produzione comunicativa di tipo autocosciente (Lotman), la cui organizzazione culturale domina i discorsi dell'intero spazio semiotico (Foucault). Il centro è circondato da una zona periferica, i cui confini, sia interni in rapporto al centro, sia esterni, sono luoghi di graduale traduzione, laboratori di trasformazione. In questo spazio periferico vi è più attività ma meno certezze, e la comunicazione fra testi di varie grandezze è imperfetta e instabile. La semiosfera si mantiene in equilibrio fra forze centripete di assimilazione e forze centrifughe di espulsione (Landowski).

Esiste un isomorfismo fra il tutto e le parti, così che la grandezza della semiosfera dipende dall'oggetto che il semiologo vuole prendere in esame. La semiosfera può rappresentare l'intero spazio culturale o uno spazio soggettivo. In entrambi i casi, e in tutti i casi intermedi, la semiosfera si costituisce come identità nell'atto di produzione di un altro da sé. Questo processo di separazione è logico, estetico e semantico; è alla base della linguistica, della semiotica generativa e di quella della cultura. La creazione dell'altro è interna. Verso l'altro viene espulso tutto ciò che non è. Questo (interno) viene valorizzato positivamente e quello (esterno) negativamente, “l'anticultura viene costruita in maniera isomorfa alla cultura, a immagine e somiglianza di questa: è pensata anch'essa come un sistema di segni che ha una propria espressione. Si potrebbe dire che è percepita come una cultura di segno negativo, quasi fosse una sua immagine speculare (in cui i nessi non sono trasgrediti, ma commutati in nessi opposti). Corrispettivamente, ogni cultura diversa – con un'altra espressione e altri nessi – al limite, dal punto di vista di una data cultura, viene percepita come anticultura.”¹³² L'espulsione nell'anticultura è però una continua comunicazione con essa, attraverso un costante processo di traduzione, di tentata assimilazione per accrescere il proprio sé, un vero e proprio apparato di cattura.¹³³

Si ha quindi in ogni processo traduttivo un tentativo di assimilazione successivo all'espulsione creatrice del sé, e il cui risultato non può essere mai assorbimento completo ma prevede sempre un surplus di senso, proprio perché la semiosfera tende all'espansione. Una tendenza all'iperfunzione è contrastata dalla tendenza opposta a dimenticare ciò che non è utile o centrale e alla resistenza delle strutture grammaticalizzate. Da una parte la regolamentazione, la struttura, dall'altra il caos, il caso, il dimenticato e l'incomprensibile. La dialettica fra questi due poli crea la categoria dell'esistenza, che si dispiega a livello dei subcontrari fra strategie di aggiustamento e tentativi di manipolazione, i

132 Lotman, Uspenskij (1975): 54-55.

133 Lancioni (2012): 5.

due modi della traduzione, nel primo caso con minore, nel secondo caso con maggiore esercizio di potere.

Alla generazione tramite creazione dell'altro della società come sistema culturale corrisponde la generazione della coscienza del sé di ciascun attore sociale.

Il soggetto individuale si crea all'interno di un reticolo di testi che lo precedono, e lo definiscono:

“la società, chiarendo il senso del comportamento del singolo, lo semplifica e lo tipicizza conformemente ai propri codici. Da parte sua l'individuo integra, per così dire, la propria struttura, introiettando questo punto di vista della società e diventa più “tipico” non solo per l'osservatore esterno, ma anche per se stesso in quanto soggetto.”¹³⁴ Per Foucault il soggetto è storico, prodotto del discorso, ma in quanto prodotto del discorso, è testo anzitutto. Per Lotman, la comunicazione prevede una traduzione, una traduzione è pensiero e il pensiero è un soggetto creatore di senso. Foucault mette in discussione la presenza di un immanente produttore di senso, come presenza indefinibile precedente a qualsiasi forma culturale. Ma del resto Lotman prevede diversi tipi di comunicazione. Una relazione comunicativa produce un testo, questa relazione è di tipo sociale perché prevede due termini, antropomorfi o meno: un emittente e un ricevente. Lotman fra le possibili costellazioni comunicative ne considera una in particolare, quella io-io. Il testo scambiato diviene una riflessione sul sé, una presenza critica di autodefinizione. All'interno di una semiosfera, però, i testi non sono creati dal nulla, ma riadattati, trasformati e tradotti a partire da altri testi. Di conseguenza, il testo di autoriflessione che viene tradotto in monologo interiore e che, come surplus di senso, genera l'identità, è traduzione di un testo precedente, un testo storico in cui ogni soggetto produttore di senso si trova originariamente immerso. Il soggetto è insomma uno snodo di testi, ricombinati attraverso un *bricolage*, interrogati nelle loro strutture e poi adattati a costruire una coscienza. Ogni soggetto porta la sua enciclopedia, i testi con cui è venuto a contatto e che lo hanno formato, come chiave di lettura del mondo, ovvero di altri testi.

Il sistema sociale abbraccia qualunque aspetto della vita, l'attore sociale si sente sicuro e soddisfatto per il suo appartenere, la ridondanza del testo sociale rafforza i legami e l'identità.

Ogni attore sociale si sottomette all'enunciatorio iscritto nel sistema, ma a sua volta deve parteciparne diventando enunciazione: è necessaria quindi una separazione iniziale (un *debrayage*) che lo costituisca come soggetto attivo, non solo definito dai testi ma che definisce se stesso attraverso i testi (*embrayage*), e ne riproduce l'ordine. Ogni attore sociale, insomma, è prodotto del suo sistema, sua espressione, ma anche produttore di sistema, suo creatore. Forze centripete (partecipazione sociale) e centrifughe (responsabilità personale) influenzano l'esistenza sociale e la realizzazione personale dell'attore individuale. La semiosfera è composta di singoli portatori di

134 Lotman (2006): 187.

cultura in quanto modellati dagli stessi testi centrali, e produttori di cultura in quanto discontinuità generativa. L'armonia generale si mantiene finché i testi regolativi centrali restano sovrapponibili agli altri testi che ciascuno incontra, in modo che l'enciclopedia generale possa mantenersi coerente. L'incontro con testi incompatibili con la regola generale crea un disequilibrio centrifugo che mette in crisi il rapporto fra individuo e sistema. In un'ottica valorizzata con la categoria di potere, esiste un sistema che si oppone alla fuga centrifuga del caos attraverso la manipolazione. Dal canto suo il soggetto reagisce con un aggiustamento, leggendo i testi caotici della periferia esperienziale attraverso lo schema veridittivo proposto dal centro regolamentativo, ma la sua vicinanza all'abisso del caos lo mette in contatto con testi la cui traduzione non può essere soddisfatta dalle proposte centrali. La ricerca di nuove verità, di testi più consoni alla traduzione, si risolve in un *bricolage* che rifiuta il percorso regolativo predisposto, e si risolve in una nuova esistenza semiotica. “We may take as a conventional starting point gregarious behaviour and/or that kind of genetically inherited behaviour which was considered as neither individual nor collective, insofar as this opposition was not known. Anything that did not fall within these habitual types of behaviour was semiotically non-existent.”¹³⁵

L'impossibilità di rientrare in una definizione data obbliga a costituirne una nuova, che come ogni altro senso nasce per opposizione.

L'opposizione di una sottocultura si stabilisce rispetto al simulacro che essa stessa costruisce, il mainstream.¹³⁶

L'orizzonte culturale e sociale di riferimento è lo stesso per entrambi i poli contrari, ma ciascuna sottocultura sceglie un'isotopia specifica, così che il mainstream sarà di volta in volta un polo negativo da cui distanziarsi (e definirsi) in base ad una specifica categoria semantica. Inoltre, la sottocultura può decidere di porsi in diverse posizioni rispetto al mainstream che ha creato, di tentare diverse strategie. Può cercare lo scontro diretto (disgiunzione), la chiusura difensiva (non congiunzione), la manomissione (non disgiunzione).

At this stage, a division between individual (abnormal) and collective (normal) behaviour occurs. It is only in the subsequent stage that the possibility of individual behaviour becoming an example and norm for collective behaviour, and for collective behaviour to act as an evaluative parameter for the individual, occurs: in this way, a unique system arises, in which these two possibilities are rendered as indivisible aspects of a unitary whole. Thus, individual and collective behaviour arise simultaneously as mutually interdependent contrasting alternatives. A state of ignorance and, consequently, of their

135 Lotman (2009): 3.

136 Sottocultura e mainstream sono termini semiotici e non sociologici. Si scelgono questi e non altri termini semplicemente perché tradizionalmente noti e non si vuole ulteriormente moltiplicare una terminologia che in senso semiotico è puramente posizionale.

“social non-existence” precedes their manifestation. The first stage of the fall from this state of ignorance relates to the sick, the wounded, the abnormal, or to periodic physiological disturbances. Through such processes, individuality is first revealed, and is lost again, in the absence of individuality. Pre-determined and stable differences of behaviour (gender, age) are transformed from the physiological to the psychological only with the introduction of personality, that is, when there is freedom to choose. In this way, psychology and culture are gradually conquering the space of unconscious physiology.¹³⁷

La creazione di una nuova definizione del sé, in una semiosfera fatta di testi, passa necessariamente per un primo grado testualizzato, in cui la relazione avviene fra testi e con testi. Lotman definisce due tipologie di cultura: la cultura grammaticalizzata e quella testualizzata¹³⁸. Per Lotman queste due culture non sono necessariamente tappe diverse di uno stesso percorso, livelli di maturità, ma solo modi diversi di organizzare la cultura. Nella lettura che ne fanno Fabbri¹³⁹ e Eco,¹⁴⁰ la prima diventa una cultura centrale, cosciente di se stessa e rivolta al contenuto, mentre la seconda tipologia si avvicina alle forme della cultura di massa, stereotipate e ripetitive, rivolte all'espressione, e periferiche. Una cultura testualizzata non si basa su una serie di regole prestabilite, ma solo sulla struttura interna ai testi e la loro coerenza rispetto a un preciso percorso di veridizione. Inoltre, la cultura grammaticalizzata tende all'espansione (assimilazione), mentre quella testualizzata può non avere questa necessità, quanto piuttosto il bisogno di mantenere l'organicità interna dei propri testi (aggiustamento). Si può quindi pensare alla sottocultura come cultura testualizzata in senso lotmaniano (Lotman usa il termine anticultura): “una cultura diretta prevalentemente sul contenuto, antitetica all'entropia (al caos), e la cui opposizione fondamentale è quella tra 'ordinato' e 'non ordinato', concepisce sempre se stessa come un principio attivo che deve propagarsi, mentre vede nella non cultura la sfera di una propria potenziale diffusione. Nelle condizioni invece di una cultura orientata prevalentemente sull'espressione, e in cui interviene come opposizione fondamentale quella tra 'corretto' e 'erroneo', può non aversi in generale la tendenza all'espansione (in simili condizioni può risultare più caratteristica la tendenza della cultura a non uscire dal proprio ambito, a barricarsi contro tutto ciò che le si contrappone, a chiudersi in se stessa senza estendere il proprio raggio di diffusione). La non cultura si identifica, allora, come l'anticultura e in questo modo, già nella sua stessa essenza, non può venir percepita come potenziale

137 Lotman (2009): 3.

138 “è proprio delle culture caratterizzate, appunto, da un prevalente orientamento sull'espressione il rappresentarsi come un insieme di testi, mentre è proprio delle culture dirette prevalentemente sul contenuto il rappresentarsi come un sistema di regole. Questo o quell'ordinamento di una cultura genera l'ideale del Libro o del Manuale.” Lotman, Uspenskij (1975): 51.

139 “la cultura di massa fa uso prevalente di modelli figurativi mitici che producono, attraverso intense polarizzazioni semantiche, le assiologie e le ideologie.” Fabbri (1973).

140 Cfr. Eco (1998): 194-195.

area di espansione della cultura.”¹⁴¹

Riassumendo: la sottocultura si presenta come anticultura testualizzata, in opposizione semantica rispetto ad una isotopia, di volta in volta diversa a seconda dell'enciclopedia in cui si incarna.¹⁴²

Questo per quanto riguarda la sua apparizione semantica. La sua esistenza sintattica si basa su una scelta strategica esistenziale, secondo il quadrato semiotico presentato da Landowski, che prevede l'opposizione per espulsione, l'aggiustamento, la manipolazione e, al limite, il tentativo di assimilazione.

La rivolta comincia con una negazione; da quel momento, “la deviazione da un sistema è l'inserimento in un altro sistema.”¹⁴³ Dal punto di vista sintattico narrativo la negazione si presenta spazialmente come un altrove; “a seconda della posizione del creatore del testo, questa immagine del mondo extraculturale può essere valutata non solo negativamente, ma anche positivamente (ad esempio nel caso in cui la cultura stessa a cui il testo appartiene diventi oggetto di critica).”¹⁴⁴

Il confine esterno, spazio (e non linea) paradossale di divisione e unione, è lo spazio di decostruzione, spazio dove avviene anche la codifica aberrante, spazio dove vengono espulsi gli infami di Foucault, quegli unici anormali di cui si ha memoria, come testi che si sono formati in contrasto con le grammatiche, e che sono quindi rimasti tali, non assoggettabili, semplicemente nominati: “non consentendo al pensiero logico-sillogistico di svilupparsi, la “lingua dei nomi propri”, e il pensiero mitologico che le è connesso, stimolavano l'attitudine a stabilire identità, analogie ed equivalenze.”¹⁴⁵ I nomi propri sono figure testualizzate in miti, racconti di eroi che si forniscono come esempi. “La trasformazione della vita in testo non è interpretazione ma introduzione degli eventi nella memoria collettiva,”¹⁴⁶ il racconto accentua la struttura sintattica e permette investimenti semantici individuali: la narrazione permette di diventare autori del proprio destino ed eroi delle proprie storie, così la sottocultura si costituisce attraverso un *bricolage* di miti che presentano un particolare schema di veridizione, e che sono semanticamente ridondanti: una delle fondamentali attività della sottocultura è la produzione testuale.¹⁴⁷

La costruzione di una storia è la costruzione di un senso.

Il comportamento quotidiano acquista una piena intelligibilità soltanto nella misura in cui una singola catena di avvenimenti a livello della realtà può essere confrontata con un susseguirsi di azioni che ha

141 Lotman, Uspenskij (1975): 57.

142 Un esempio per seguire la schematizzazione: se si prende la pulizia come isotopia, si troverà agli opposti gli hippies che si contrappongono ad un mainstream poco naturale e tematizzano la sporcizia come naturalità, e gli skinhead che nella pulizia vedono il ritorno a valori chiari. Cfr. Persello (2013).

143 Lotman (2006): 91.

144 Lotman (1985): 139.

145 Lotman, Uspenskij (1975): 108.

146 Ivi: 32.

147 Gololobov, Pilkington, Steinholt (2014): 214.

un unico significato e compiutezza e che funziona a livello di codificazione come un segno tipizzato delle situazioni, del susseguirsi dei fatti e dei loro risultati, cioè dell'intreccio. La presenza nella coscienza di una data collettività di un certo numero di intrecci permette di codificare il comportamento reale, riportandolo a un comportamento significativo o a uno non significativo e attribuendogli questo o quel significato. Le unità di segno di comportamento inferiori, il gesto e l'azione, ricevono di solito la loro semantica e stilistica non isolatamente, ma in rapporto a categorie che si trovano a un livello più alto: l'intreccio, lo stile, il genere di comportamento. L'insieme degli intrecci che codificano il comportamento dell'uomo nelle varie epoche può essere definito mitologia del comportamento quotidiano e sociale.¹⁴⁸

La posizione di Lotman autorizza l'analisi dei testi sottoculturali in senso narrativo, la raccolta e il confronto di diverse produzioni nella costituzione di un percorso di senso che ricalchi le tappe del percorso narrativo greimasiano, da una opposizione iniziale al racconto mitologico continuamente ripetuto dell'eroismo di quella separazione. Come Greimas auspicava per lo studio del sociale, così sarà possibile descrivere una sottocultura in base ai testi che ha prodotto e continua a produrre, un'analisi a posteriori a partire dalla superficie dei testi alla ricerca del loro significato profondo, della battaglia identitaria che vogliono raccontare e delle sintattiche combinatorie che riemergono in tempi diversi mantenendosi riconoscibili. Testi che continuano ad essere usati per strategie identitarie. "Literature does not reproduce life, but rather it is life that attempts to recreate literature,"¹⁴⁹ infatti "the first and most important act of any semiotic modelling of a culture is to pick out the layer of culturally relevant phenomena in the surrounding world. To do this there has to be some primary encoding. This primary encoding may be realised by identifying real-life situations with mythological ones, and real people with the people of myth or ritual."¹⁵⁰

Sono le culture testualizzate e non quelle grammaticalizzate a fare da modello alle sottoculture, perché la grammaticalizzazione opera un'obiettivazione a cui non è possibile legare un percorso narrativo. "A differenza di quanto avviene con le opere non mitologiche, nelle quali fra il testo e il pubblico – fra chi crea (esegue) e chi riceve – c'è un confine ben determinato, i testi della classe mitologica spingono il pubblico ad una collaborazione creativa e non possono funzionare senza la sua partecipazione attiva."¹⁵¹

I discorsi parlano attraverso di noi, diceva Foucault: la produzione testuale delle sottoculture è la ripetizione di un sapere mitico con investimenti autobiografici, tanto che spesso la ricerca etnologica nota che "At a certain point the interviewees begin to repeat each other."¹⁵²

148 Lotman (2006): 281.

149 Lotman (2009): 47.

150 Lotman (1990): 58.

151 Lotman (1985): 213.

152 Alasuutari (1995): 59.

Come ogni altra narrazione generativa anche quella sottoculturale parte dalla disgiunzione da un oggetto di valore, è l'investimento semantico diverso dato a questo oggetto a creare le varie sottoculture. In termini greimasiani, un soggetto virtualizzato allora secondo un dovere o un volere dovrà muoversi alla ricerca di un sapere ed un potere che gli permettano una ricongiunzione con l'oggetto e una realizzazione in quanto soggetto. Queste modalità attualizzanti gli saranno garantite da un bricolage testuale innovativo. Per Foucault, potere e sapere son sempre congiunti, perché si sostengono a vicenda. Nell'atto di questa produzione di sapere si produce nuova cultura, ed una nuova cultura di qualità, in quanto prospettiva critica rispetto a quella egemone.

La sottocultura non va sottostimata. La creatività di una soluzione alternativa, anche se non in diretto contrasto con il mainstream, permette pur sempre di guadagnare spazio, che viene sottratto al potere; crea nuovo potere e un nuovo sistema di veridizione che svela la non naturalità di quello dominante, crea, a partire dall'espulsione, una riserva strutturale di senso.¹⁵³

Ed è per questo che le sottoculture sono anche un contributo all'arricchimento culturale.

153 Lotman (1985): 179.

2. Sociologia e studi culturali: la riflessione sulla sottocultura

Per studi culturali si intende un ambito di ricerca che incrocia varie discipline, la storia, la sociologia, la letteratura, l'antropologia, l'etnografia, la semiotica. Ambizioso e vasto oggetto degli studi culturali è la cultura, la sua produzione, i suoi rapporti attivi e passivi rispetto alle variabili sociali, e i filtri e i modi di trasmissione che la veicolano.

L'uso della forma plurale “studi culturali” sottolinea l'intento di mantenere un profilo aperto a diverse prospettive, afferma la libertà nella scelta dei mezzi e metodi d'analisi ma allo stesso tempo fonda l'unità globale dell'oggetto della disciplina.

Gli studi culturali possono essere quindi banalmente e approssimativamente definiti come l'insieme delle prospettive applicate all'analisi della cultura.¹ L'ambito degli studi culturali non corrisponde a nessuna di queste prospettive, ma il terreno di prova comune della cultura permette lo scambio e l'ibridazione di varie visioni del mondo, nessuna delle quali ne è lettura esclusiva. Gli studi culturali non sono antropologia, non sono semiotica e non sono sociologia, ma sono lo spazio in cui queste discipline si trovano a interagire e confrontare le rispettive definizioni di cultura.

Una definizione univoca del campo d'azione e dei metodi degli studi culturali non è quindi possibile, in quanto si ha a che fare con oggetti e metodi in continuo divenire. Ma se, come in questo caso, si intende tentare l'analisi di uno dei tanti fenomeni culturali di cui gli studi culturali si sono occupati, la sottocultura, sarà necessario quanto meno tracciare uno sviluppo della sua definizione: dove nasce il termine sottocultura, come nasce e come si sviluppa. Questo percorso storico, più che fissare nella rispettabilità di lavori pionieristici il valore intrinseco dell'oggetto, vuole mostrare quanto la riflessione scientifica in sé non sia estranea all'oggetto che tratta. La scienza non è fuori dal mondo: ne fa parte, e contribuisce come qualunque altro discorso alla costituzione della realtà. Così le sottoculture sono state buone o cattive, reazionarie o rivoluzionarie, non per loro intrinseca qualità, ma perché come tali descritte dall'analisi che ha contribuito a crearle. Tracciare la storia del concetto di sottocultura non è quindi rimandare ad un remoto passato la responsabilità di una definizione attualmente troppo sfuggente, ma la dimostrazione che non è possibile distinguere soggetto e oggetto nella costruzione di uno spazio culturale, e che un'analisi deve anzitutto prendere atto dei significati stratificati di quel nodo del discorso che si accinge a trattare, secondo una pratica archeologica foucaultiana.

1 Hall (1980): 7.

2.1 La storia. Distinzioni e percorsi: dalla devianza alla creatività

L'oggetto di questo lavoro sono le sottoculture. Tema di questo capitolo introduttivo è la storia della definizione di sottocultura. Questo termine appare per la prima volta nella sociologia americana, e prende sempre più spazio, viene applicato nel definire vari gruppi, si ramifica in distinzioni, sottogruppi, nuove specificazioni dettate da diversi contesti. Talora assume connotati positivi e finanche eroici, la maggior parte delle volte viene associato a devianza e asocialità. La storia della sua definizione rispecchia la storia delle scienze umane dell'ultimo secolo: all'inizio è definizione sociologica, appena smarcata dal positivismo, che delimita gruppi dai comportamenti e stili di vita anomali, in un secondo momento il suo aspetto mediatico diventa preponderante, quasi costitutivo; poco dopo è forza costruttiva di protesta politica, diventa poi fenomeno di stile, affermazione di individualità; si spegne, finisce, nelle ricerche contemporanee, e quando si parla di sottoculture giovanili lo si fa solo nelle ricerche di marketing o per accusare le nuove generazioni di scarso spirito creativo.²

La sottocultura, quindi: idea strapazzata e tirata da tutte le parti, di cui si illumina di volta in volta un aspetto a fini utilitaristici, e infine scaricata da una postmoderna insofferenza nei confronti delle definizioni.

Si cercherà qui di ripercorrere le sue fortune, limitandosi a quegli ambiti di ciascuna disciplina che si sono dedicati a questo concetto. Lo studio della cultura, dei media, la sociologia, l'etnologia e l'antropologia sono ambiti molto ampi che si occupano di vari aspetti dell'umano. Qui verranno presi in considerazione tali ambiti del sapere non nella loro completezza, ma solo ed esclusivamente in relazione alla loro definizione di sottocultura. Il fine di questa selezione è di mettere in relazione la definizione di sottocultura con la scienza che la definisce: se non è possibile, infatti, distinguere soggetto e oggetto, si potrà mostrare come il metodo di volta in volta ritagli un fenomeno mettendone in luce aspetti diversi. In questo modo si potrà risalire alle stratificazioni di significato che gravano il termine di sottocultura non certo per eliminarle, o per trovare un nodo di concordanze, ma per prendere coscienza di prospettive e punti di vista che precedono sempre ciò di cui si parla.

La disciplina dei *cultural studies* si fonda tradizionalmente nella sociologia, ma i suoi metodi e i suoi interessi si evolveranno nel tempo per diventare molto altro e molto di più, fino a un momento di massima espansione che si fa corrispondere al lavoro del Centre for Contemporary Cultural

2 Peter Praschl nell'articolo di terza pagina della Welt del 15 aprile 2014 commenta così il nuovo trend chiamato "normcore", identificato con questo nome da una ricerca dell'agenzia K-Hole/Box 1824 dell'ottobre 2013 [khole.net/issues/youth-mode consultato il 08.02.2015]: "Fällt denn niemandem mehr auf, dass es kaum noch Exzentrizität gibt? Dass kaum jemand noch den Versuch unternimmt, sich von den mittleren Lebenswegen abzuheben und vom Mittelmaß abzustoßen?"

Studies di Birmingham.

2.1.1 La scuola di Chicago

Convenzionalmente si pone l'origine degli studi culturali nella cosiddetta scuola di Chicago. Il dipartimento di sociologia dell'università di Chicago comincia la sua attività alla fine del diciannovesimo secolo. La sociologia è allora una scienza di recente dignità accademica, e gode, almeno negli Stati Uniti, di uno status ancora relativamente fluido. In Europa esiste già un pensiero sociologico, che si è sviluppato di pari passo con le trasformazioni sociali e culturali del passaggio da una civiltà rurale ad un paesaggio industriale. Dai romanzi sociali di Dickens e Zola fino alla teorizzazione di Ferdinand Tönnies, con la celebre distinzione fra *Gemeinschaft* rurale e *Gesellschaft* moderna,³ oggetto della sociologia europea è soprattutto la città moderna, tanto che Sobrero afferma la città come oggetto privilegiato, se non addirittura motivo d'esistenza, della sociologia stessa come disciplina autonoma.⁴ L'immediato contesto urbano è interesse principale anche della neonata scuola di Chicago, così che sociologia all'università di Chicago viene a significare lo studio sociologico della città di Chicago.⁵ La città, soprattutto una città come Chicago, meta di forte immigrazione e con un altissimo livello di criminalità, è uno spazio sociale in costante trasformazione, in cui, venendo parzialmente a mancare strutture tradizionali, gli individui sono costretti a reinventare equilibri e identità. Citando un brano di Max Weber, Patrick Williams nota che "Chicago was coincidentally an excellent city in which to study social problems and their subcultural solutions."⁶ La sociologia di tradizione europea fino ad allora era un'astratta osservazione a distanza, e manteneva un giudizio negativo e moraleggiante nei confronti della città, vista come spazio anonimo di disgregazione sociale. La geografia, anche culturale, degli Stati Uniti, dove la grande città storicamente si sviluppa prima del complesso rurale, poteva trarre poco da una tale impostazione,⁷ e deve elaborare nuove prospettive. Uno dei principali esponenti della scuola è Robert Park, membro dell'istituto di sociologia di Chicago dal 1914, formatosi in sociologia in Europa, ma con alle spalle anche un'esperienza come giornalista e reporter. Park promuove un approccio empirico al lavoro del sociologo, usando metodi antropologici qualitativi, come l'intervista e l'osservazione partecipata, in un periodo in cui la sociologia preferiva distinguersi per l'uso di dati statistici, e invita i suoi colleghi e studenti a raccogliere informazioni di prima mano e muoversi personalmente nella ricerca sul campo.

3 In termini molto generali si può definire la *Gemeinschaft* come struttura sociale tipica della comunità preindustriale, mentre con *Gesellschaft* si intende la costellazione sociale anonima tipica dei grandi agglomerati urbani. Cfr. Sobrero (1992): 72-74.

4 Ivi: 71.

5 Williams (2011): 18.

6 Ivi: 21.

7 Sobrero (1992): 74.

L'attenzione di Park, così come dei suoi colleghi, si sposta dalla città come insieme strutturato allo studio delle differenze culturali all'interno di una città-laboratorio: così definisce la città Park stesso,⁸ nell'opera del 1925 *The City* di cui è coautore insieme a Ernest Burgess e Roderick McKenzie, e in cui viene chiarito il programma di ricerca della scuola di Chicago (un estratto di *The City* è il primo testo riportato da Gelder nel suo lavoro antologico *The Subcultural Reader* del 2005, a dimostrazione che la storia della teoria sottoculturale vede le proprie radici nel lavoro della scuola di Chicago). Park descrive la città come un corpo vivo incessantemente costruito dalle persone che lo popolano, e pone le basi per la teoria dell'ecologia urbana. L'interesse di Park è da subito attratto non dal grande sistema città, ma dalle formazioni sottoculturali, dall'eccentricità di cui la città, a differenza della piccola comunità, permette, anzi, incoraggia l'esistenza. Il lavoro di Park è un tentativo di sintesi che possa raccogliere sotto uno stesso cappello teorico i lavori dei suoi colleghi, che si rivolgono più specificamente a bande giovanili e organizzazioni sottoculturali, come nel caso di Frederic Milton Thrasher, che compila una mappa di Chicago indicando le zone di pertinenza di vari gruppi sottoculturali, che chiama *Gangland*,⁹ o Nels Anderson, che descrive le occupazioni e la geografia urbana degli *hobos*, lavoratori migranti, trasferendosi nella zona della sua ricerca e attingendo a esperienze autobiografiche precedenti oltre che a osservazione partecipata e interviste.¹⁰

Oggetto di interesse della scuola di Chicago, insomma, all'interno della città come laboratorio, sono soprattutto le differenze sociali e le forme di socializzazione alternative che vi si creano. La sottocultura non è ancora identificata come tale, ma già in questi studi è evidente lo sforzo di assumere la prospettiva dei gruppi devianti. Il motivo che muove le ricerche della scuola è la diretta attualità criminale e le preoccupazioni delle istituzioni, ma il metodo adottato non è deformato da un giudizio di condanna aprioristico o da una teorizzazione asettica della devianza, si tenta invece un punto di vista partecipe. Pur essendo caratterizzata per la sua forte impronta empirica, la scuola poggia su delle basi teoriche filosofico-psicologiche coeve, che ne distanziano molto la prospettiva rispetto agli studi europei sulla psicologia criminale. A Chicago per i primi trent'anni del secolo lavora, infatti, presso il dipartimento di filosofia, George Herbert Mead, considerato il padre dell'interazionismo simbolico, idea secondo la quale anche la psicologia del singolo è influenzata dalle sue interazioni sociali, non intese come reazioni di adattamento naturale, ma come interagire simbolico, comunicazione, con i suoi simili e il suo ambiente.¹¹ In questo senso l'indicazione di Park, derivata dalla sua formazione di reporter, di “go get the seat of your pants dirty in real

8 Park in Gelder (2005): 34.

9 Thrasher (1936).

10 Anderson (1923).

11 Williams, Dingwall (2014).

research”¹² fa della sociologia statunitense una etnografia partecipe. Non si giudica dall'alto e da lontano con sguardo pietoso o accusatorio, ma si cerca di capire come l'ambiente delle *slums* di Chicago influenzi le forme di socializzazione portandole alla devianza.¹³ Il contributo della scuola di Chicago è quindi soprattutto nel cambio di prospettiva rispetto alle interpretazioni psicologiche della devianza, e nell'aver posto l'accento sull'influenza ambientale.¹⁴

2.1.2 Il concetto di sottocultura

La scuola sociologica di Chicago è nota soprattutto per aver elaborato il concetto di ecologia urbana, idea secondo la quale il contesto di interazione in cui si muovono gli esseri umani influenza la forma di socializzazione che svilupperanno, così come l'ambiente influenza biologicamente chi lo abita.¹⁵ Si impone una fascinazione ed un interesse particolare per le soluzioni urbane sottoculturali. Il costrutto della sottocultura si mostra in effetti estremamente fecondo per due motivi, anzitutto perché permette un accordo fra macro e microsociologia, ma anche perché, come nota Milton Gordon, autorizza la sociologia ad appropriarsi di un concetto di pertinenza accademica dell'antropologia.¹⁶

Il termine *subculture* comincia evidentemente a prendere forma nei dibattiti sociologici, e ad essere usato in contesti legati alla ricerca su criminalità e devianza, se nel 1946 Arnold Green in un articolo sulle origini sociali delle nevrosi si trova di passaggio a parlare di devianza organizzata in sottoculture,¹⁷ attribuendone la “scoperta” alla sociologia. L'anno successivo Gordon recupera il concetto di sottocultura e ne tenta una definizione operativa ad uso delle ricerche successive. Le definizioni a disposizione dei sociologi, osserva Gordon, sono finora di carattere quantitativo, i gruppi vengono identificati in base alla loro residenza, o professione, o provenienza. Il concetto di sottocultura può rivelarsi più elastico e sfumato, includendo anche aspetti qualitativi legati allo specifico di un determinato gruppo sociale che incroci vari aspetti quantitativi, ma può essere utile anche come definizione sommaria per identificare “a world within a world”¹⁸ in generale. L'idea di Park, ancora parzialmente psicologica, secondo cui la città permette la realizzazione di vocazioni eccentriche, mentre le piccole comunità esercitano un più stretto controllo sulla devianza, viene ampliata a teoria generale da Albert Cohen. Partendo dall'assunto di Robert Merton che ciascuno ha degli obiettivi sociali da raggiungere, Cohen fa notare che non tutti hanno accesso agli stessi mezzi per realizzare i propri scopi, e che chi si trova in una posizione svantaggiata adotterà metodi non

12 Citato in Rauty (1999): 5.

13 Park in Thrasher (1936): xi.

14 Bennett, Kahn-Harris (2004): 3.

15 Sobrero (1992): 77.

16 Gordon in Gelder (2005): 46.

17 Green (1946): 534.

18 Gordon in Gelder (2005): 47.

necessariamente illeciti ma certamente non conformi per raggiungere tali scopi, oppure sarà costretto a rivedere la validità degli obiettivi stessi.

I problemi realmente spinosi sono quelli per cui non abbiamo a portata di mano soluzioni già pronte che non ci lascino con qualche senso di tensione, frustrazione, risentimento, colpa, amarezza, angoscia o disperazione. Questi sentimenti e quindi l'inadeguatezza delle soluzioni sono in larga misura il risultato del quadro di riferimento mediante il quale osserviamo tali soluzioni. Ne segue che una soluzione efficace, realmente soddisfacente, per necessità di cose *deve comportare qualche variazione nel quadro stesso di riferimento*. L'agente può desistere dal perseguire una meta che gli sembri irraggiungibile, ma questa per lui non è una "soluzione", finché non sia riuscito a persuadere se stesso che dopo tutto non vale la pena di accanirsi per quella meta; insomma, i suoi valori devono necessariamente cambiare.¹⁹

Dalla "regione morale" di origine ancora psicologica nella città di Park si arriva qui ad un concetto già maturo di soluzione subculturale. Cohen nota come "tutto l'agire umano – non la sola delinquenza – sia una serie progressiva di sforzi per risolvere problemi."²⁰

2.1.3 L'orizzonte generale e la definizione del mainstream

Il salto definitivo dall'interpretazione psicologica della devianza a quella sociale, coerentemente con le indicazioni dell'interazionismo simbolico, viene fatto dalla seconda generazione della scuola di Chicago, quella dei sociologi Howard Becker e Erving Goffman.

La prima generazione dei sociologi di Chicago ha ricercato molto e teorizzato poco; l'influenza delle teorie di Mead si ripresenterà altrove in un momento più tardo: durante gli anni Sessanta, infatti, in diversi ambienti accademici, si afferma l'idea che la società, la realtà stessa come noi la vediamo e percepiamo, sia prodotto di interazione e negoziazione di valori simbolici. Uno dei testi più conosciuti e citati come base teorica è *La realtà come costruzione sociale* di Peter L. Berger e Thomas Luckmann. In questo testo che organizza l'orizzonte generale su cui si erano mosse ricerche precedenti, come quelle di McLuhan nei media, Goffman e Becker in sociologia, e le ricerche semiotiche di Barthes e Eco,²¹ l'interazionismo simbolico diventa radicale: è la realtà stessa ad essere un prodotto sociale.

Gli autori definiscono programmaticamente una sociologia della conoscenza come studio dei processi di naturalizzazione, per cui l'insieme delle conoscenze di una società viene stabilito come realtà per quella società. L'uomo interpreta il mondo che lo circonda e mette in comune nel gruppo

19 Cohen (1963): 50.

20 Ivi: 46.

21 Per McLuhan si indica il celebre *Understanding Media: The Extensions of Man* del 1964; Goffman e Becker sono trattati nel corso di questo capitolo, per Eco e Barthes si rimanda al capitolo 1.

sociale le sue impressioni e credenze, esteriorizzandole e quindi oggettivandole, per poi partecipare all'insieme di credenze collettive nell'intento di sentirsi parte del tutto, perché "l'uomo e il suo mondo interagiscono. L'esternalizzazione e l'oggettivazione sono momenti di un continuo processo dialettico. Il terzo momento è l'interiorizzazione: la società è un prodotto umano. La società è una realtà oggettiva. L'uomo è un prodotto sociale."²²

La legittimazione di un determinato ordine è un'operazione sociale, e può entrare in crisi nel momento in cui se ne tenti la trasmissione a nuove generazioni in contesti storici mutati. In questo caso è possibile che definizioni alternative di realtà vengano elaborate per cercare un adattamento più efficiente. Queste nuove proposte sono all'inizio destinate a incontrare resistenza, perché la comparsa di un universo simbolico alternativo costituisce una minaccia perché "la sua stessa esistenza dimostra empiricamente che il nostro universo non è inevitabile"²³ e tanto più forte sarà la resistenza al nuovo, quanto più la tradizionale definizione della realtà è legata ad uno specifico interesse di potere. Lo schema globale di una società assomiglia allora ad un insieme con un nucleo stabile, e una serie di universi parziali in continuo reciproco accomodamento, in un equilibrio sempre in divenire fra stabilità e cambiamento. Perché, ricordando Cohen, le azioni umane sono volte all'adattamento, spinte dalla necessità di risolvere problemi, e se non tutti i soggetti hanno gli stessi mezzi per accedere agli stessi obiettivi, o se il contesto muta, il vivere sociale è una continua rielaborazione partecipata di soluzioni.

2.1.3.1 Becker e il *labeling*

Un'applicazione più strutturata dell'interazionismo simbolico alla devianza si trova nel lavoro di Howard Saul Becker. Becker sviluppa la teoria del *labeling*, ovvero l'idea secondo la quale la devianza è una creazione sociale, e che "social groups create deviance by making the rules whose infraction constitutes deviance, and by applying those rules to particular people and labeling them as outsiders."²⁴ Fedele alla teoria relazionale e intersoggettiva dei significati, Becker descrive la devianza come costante oggetto di negoziazione fra due gruppi almeno, che attivamente e continuamente contribuiscono alla definizione sociale dell'*outsider*: il giudizio non è nell'azione ma nella reazione, la devianza "is the product of a process which involves responses of other people to the behavior."²⁵ La società è un insieme dialettico in continua tensione fra stabilità e cambiamento, e a Becker si deve l'introduzione di un secondo attore fondamentale nella dialettica sulla devianza, il mainstream. Da una parte abbiamo un mainstream, un gruppo dominante, che in base a certi schemi

22 Berger, Luckmann (1969): 92.

23 Ivi: 152.

24 Becker (1963): 9.

25 Ivi: 14.

di potere si trova nella condizione di poter stabilire le regole sociali e il livello di gravità della loro infrazione. Dall'altra parte c'è il gruppo deviante, etichettato come tale a prescindere dalla sua effettiva azione deviata. Va sottolineato che la possibile interazione non si risolve in un semplice dualismo, ma che sono molti gli aspetti che vanno tenuti presenti e che si stratificano nella coscienza comune. La stessa azione deviante, ad esempio, sarà valutata diversamente, a seconda che sia stata compiuta da un membro di un gruppo sociale ritenuto più o meno incline alla devianza. Ci sono certe persone o categorie di persone a cui più verosimilmente sono attribuiti certi comportamenti devianti, e la conferma, quello che Becker chiama il rinforzo, di un'azione prevista gode di più considerazione rispetto alla possibilità che un membro di un gruppo non deviante agisca in modo deviato: in questo secondo caso si preferisce registrare l'evento come isolato, quando addirittura non lo si nega, come eccezione che conferma la regola, per così dire. Il *labeling* ha conseguenze sociali e personali, essere considerato un criminale ha delle ricadute sul comportamento del soggetto sociale indipendentemente dalla veridicità dell'accusa. Un deviante che accetta la propria condanna partecipa alla reiterazione della regola. Stabilire regole e devianze, che cos'è funzionale o disfunzionale per un gruppo sociale, è un conflitto politico. Quando un gruppo di potere stabilisce una regola, non lo fa necessariamente per ragioni morali, ma piuttosto per mantenere uno status quo. Nel capitolo iniziale di *Outsiders* del 1963, dedicato alla definizione della devianza, Becker fa una considerazione illuminante che diventerà tema centrale del pensiero di Foucault, e che introduce un aspetto estremamente importante nella gestione degli equilibri sociali, ovvero il tema del potere, inteso in senso politico. La funzione di un determinato gruppo sociale, il suo posizionamento, non è questione naturale, dice Becker, ma risultato di azione politica: "If this is true, than it is likewise true that the questions of what rules are to be enforced, what behavior regarded as deviant, and which people labeled as outsiders must also be regarded as political. The functional view of deviance, by ignoring the political aspect of the phenomenon, limits our understanding."²⁶

I gruppi che possiedono potere politico ed economico stabiliscono regole ed "etichette" di devianza al fine di mantenere il proprio potere. Secondo la prospettiva interazionista, i gruppi di potere sono coloro che hanno la facoltà di definire la situazione in cui si muovono.²⁷ Tuttavia, la mobilità sociale prevede che "the rules created and maintained by such labeling are not universally agreed to. Instead, they are the object of conflict and disagreement, part of the political process of society."²⁸

Nel secondo capitolo di *Outsiders*, che focalizza sulla carriera deviante del singolo, Becker fa un'altra osservazione molto interessante, estremamente rigorosa dal punto di vista interazionista: la

26 Ivi: 7.

27 Williams (2009): 21.

28 Becker (1963): 18.

carriera deviante non è un dato fisso ma un processo fatto di scelte, non sono le origini familiari, l'ambiente, il contatto con il crimine a fare un criminale, né motivi psicologici né motivi sociali sono sufficienti a spiegare la non conformità alla regola, è piuttosto il progressivo solidificarsi di una serie di strategie in uno stile di vita, e soprattutto l'essere "publicly labeled as a deviant"²⁹ ad essere decisivo. Il deviante cosciente si aggrega a suoi simili creando una sottocultura. E il gruppo fornirà una razionalizzazione della devianza, giustificandone i motivi, creando una storia e un'ideologia, diventando una realtà con cui dover confrontarsi.

Per sottolineare la natura relativa del giudizio di devianza, Becker presenta in *Outsiders* un *case study* che non riguarda persone necessariamente ai margini, ma che risultano comunque bizzarre, i musicisti. "Though their activities are formally within the law, their culture and way of life are sufficiently bizarre and unconventional for them to be labeled as outsiders by more conventional members of the community."³⁰ Nel procedere della descrizione, Becker presenta alcune caratteristiche della sottocultura che sono fondanti: la sottocultura come stile di vita, la condivisione all'interno del gruppo di un sistema di valori, di una determinata cultura, creata come soluzione a problemi a cui la cultura egemone non dava risposte adeguate. L'aspetto più interessante che emerge dalla descrizione dei musicisti è il ribaltamento di prospettiva e la loro consapevole e orgogliosa auto-segregazione. Nelle testimonianze raccolte da Becker i musicisti si definiscono come persone particolari, speciali, e ci tengono a non confondersi con gli altri, gli "square". Nei loro contatti sociali, nella divisione dello spazio e nella gestione del tempo i musicisti si mantengono distanti dalla massa, si considerano migliori e sono convinti di aver capacità musicali ma anche intellettuali ed emotive superiori. Insomma: la prospettiva interna alla sottocultura rappresenta un punto di vista altrettanto valido quanto quello del mainstream. La solidarietà di gruppo fortifica le convinzioni del deviante e gli permette di non sentirsi più tale.

Elencando i vari aspetti della teoria del *labeling* e ribadendo il suo valore relazionale, Becker sottolinea la non universalità o naturalità di alcuna regola. Becker non compie il passo successivo, ovvero la descrizione di una possibile mobilità sociale in base ai movimenti reciproci dei gruppi e alla presa degli uni o degli altri di potere politico ed economico, così che, pur se all'interno i membri della sottocultura si sentono giustificati nella loro devianza, non si prevede un qualche cambio di prospettiva nel sistema. Probabilmente l'interesse di Becker sta principalmente nel descrivere lo stato delle cose. Tuttavia l'aver sottolineato con forza la non naturalità della legge né della devianza sarà uno spunto importante non solo nel riconoscimento del relativismo culturale, ma soprattutto nell'analisi dei sistemi di potere e dei processi di cambiamento sociale.

29 Ivi: 31.

30 Becker in Gelder (2005): 438.

2.1.3.2 Erving Goffman

Erving Goffman sottolinea un altro aspetto della dialettica fra gruppi sociali, quello degli effetti dell'interazione sul singolo e dei processi di interiorizzazione. Goffman parte dall'interazionismo simbolico, lo raffina e specifica nell'elaborare il famoso paragone fra vita e teatro in *The Presentation of Self in Everyday Life* del 1959. Esistono, secondo il sociologo, modelli di azione prestabiliti, quasi ruoli teatrali, che ciascun soggetto sociale assume su una sorta di palcoscenico che è metafora del nostro vivere comunitario; ci sono diverse sceneggiature e diverse scene, e ognuno recita a seconda della situazione un ruolo diverso e specifico. Esiste un retroscena, i cui confini sono culturalmente dati, in cui l'attore può riposarsi e cambiarsi d'abito, ed esiste un pubblico, la cui partecipazione competente alla rappresentazione è fondamentale. L'identificazione del pubblico è soprattutto interessante in questo contesto, poiché precedente logico all'idea di guerriglia semiologica che svilupperà Eco.³¹ È fondamentale che il pubblico sia in grado di comprendere l'azione drammaturgica, questo perché un pubblico estraneo sottopone l'azione sociale al rischio di una polisemia, che potrebbe mettere in discussione il significato condiviso dell'interazione. È necessario quindi scongiurare questa possibilità o escludendo gli spettatori estranei, o istruendoli. Perché la rappresentazione abbia successo, è fondamentale agire di comune accordo, infatti “non è la persona che costituisce l'unità naturale, bensì l'equipe e i suoi membri,”³² la pertinenza ed efficacia dell'azione è subordinata alla mutua condivisione di significati simbolici che esistono solo in quanto messi in comune.

Nello studio *Asylums. Essays on the Social Situation of Mental Patients and Other Inmates* del 1961 Goffman, nel descrivere la vita quotidiana dei pazienti di un ospedale psichiatrico, anticipa un altro tema di fondamentale importanza per lo studio delle sottoculture, in seguito sviluppato dai CCCS e in modo più ampio da Foucault, quello dei sistemi di potere e delle forme di resistenza. Goffman compie uno studio sul campo osservando i comportamenti sociali all'interno di un ospedale psichiatrico. Per sua stessa ammissione Goffman è “animato da ben scarso rispetto per la psichiatria in quanto scienza”³³ e la sua osservazione avviene dal punto di vista dei pazienti e con un interesse concentrato sulle forme di socialità che gli ospiti dell'istituto riescono a creare negli spazi in cui il controllo delle istituzioni totali non arriva. Al sociologo non interessa l'aspetto terapeutico in sé, quanto il fatto – e qui fa da ponte fra Becker e Foucault – che la definizione della devianza viene prima della devianza stessa, e che i rapporti di potere mantengono le distinzioni giustificando così la propria esistenza. Agli internati viene imposto un ruolo che essi in parte interiorizzano ma a cui

31 Cfr 1.1.3.

32 Goffman (1969): 174.

33 Goffman (1961): 8.

d'altra parte cercano di resistere difendendo per quanto possibile la concezione di sé precedente o esterna di cui l'istituzione totale li ha privati. E in *Asylum* vengono descritti con partecipazione i piccoli gesti quotidiani e la dedizione con cui i pazienti vi si dedicano, perché ciò permette loro di muoversi in un universo dotato di un senso da loro prodotto, da loro attribuito, come se la produzione di senso fosse unica conferma di un'umanità negata. Nel successivo *Stigma: Notes on the Management of Spoiled Identity* del 1963, Goffman analizza più da vicino la situazione dei devianti più in generale, quelli che si muovono al di fuori delle istituzioni totali e che quindi subiscono segregazioni di tipo non necessariamente fisico ma non meno efficace, anzi: se l'obbligo di obbedienza alle regole di un ospedale psichiatrico può essere ancora visto come la resistenza ad una situazione di violenza imposta dall'esterno, la stigmatizzazione sociale alza delle invisibili barriere che hanno effetto sulla quotidianità dello stigmatizzato, che non può fare altro che interiorizzare il ruolo attribuitogli sul palcoscenico sociale. La stigmatizzazione è un segno di riconoscimento di una devianza, e i devianti sono tali solo in base alla loro posizione sociale e culturale, e vengono identificati da segni culturalmente stabiliti. Goffman utilizza il termine stigma per “refer to an attribute that is deeply discrediting, but it should be seen that a language of relationships, not attributes, is really needed. An attribute that stigmatizes one type of possessor can confirm the usualness of another, and therefore is neither creditable nor discreditable as a thing in itself.”³⁴

Lo stigma è un aspetto considerato non normale. Può essere una deviazione giudicata negativamente, ma anche una stigmatizzazione positiva impone al singolo un determinato modo di comportarsi, per rispondere alle aspettative, per disilluderle nel tentativo di rientrare nella normalità, o per nascondere la propria eccentricità. La definizione sociale non agisce quindi esclusivamente sui gruppi o durante le interazioni drammaturgiche, ma su ogni singolo attore sociale influenzando fortemente l'immagine di sé e le azioni di ognuno. Le persone stigmatizzate mostrano una forte interiorizzazione del loro ruolo, della posizione che è stata loro attribuita. Nell'ultimo capitolo di *Stigma* Goffman torna su un tema caro alla scuola di Chicago, gli insediamenti urbani, ed echeggia Cohen quando sottolinea la creatività del gruppo deviante nel ricercare soluzioni alternative a problemi universali, riconoscendogli una capacità inventiva che può cambiare il segno della loro stigmatizzazione

I devianti sociali fanno sfoggio del proprio rifiuto di accettare il posto che loro viene assegnato e, temporaneamente, questa loro ribellione a gesti viene tollerata, purché rimanga all'interno dei confini ecologici della loro comunità. Come i ghetti etnici e razziali, queste comunità rappresentano un

34 Goffman (1963): 13.

paradiso di autodifesa e il luogo dove il deviatore individuale può apertamente sostenere di essere in fondo come tutti gli altri. Oltre a ciò, i devianti sociali spesso ritengono di essere non soltanto uguali alle persone normali, ma anzi addirittura migliori e che la vita che conducono sia assai migliore di quella che, secondo le previsioni, avrebbero dovuto vivere. Inoltre, i devianti sociali offrono modelli di vita ai normali insoddisfatti, riuscendo così ad attirarsi non solo la simpatia, ma a fare anche dei neofiti.³⁵

La superiorità del proprio punto di vista e il ribaltamento qualitativo per cui la segregazione diventa paradiso di autodifesa aprono uno squarcio su una realtà sociale mobile e in continua trasformazione in cui i valori non sono universali, ma sociali e mutevoli. Nel successivo *Il rituale dell'interazione* Goffman torna ancora sulla gestione dei momenti di perturbazione dell'ordine, e descrive i processi di neutralizzazione del dissenso attraverso l'uso di un rituale, un'azione sociale tramite la quale si ristabilisce la validità della sceneggiatura prescritta. Goffman usa consapevolmente il termine "rituale": "uso il termine rituale, poiché si tratta di atti mediante i cui elementi simbolici l'attore dimostra quanto egli sia degno di rispetto e quanto egli pensa lo siano gli altri."³⁶ Questa manipolazione simbolica è un modello molto utile per illustrare la negoziazione del cambiamento, ma Goffman, sociologo e quindi più interessato al funzionamento globale del sistema che alla critica dei sistemi di potere, si ferma alla descrizione. Questo è il compito della sociologia, è al di là delle sue competenze e dei suoi interessi mettere in discussione il sistema, fare proposte militanti o cercare motivazioni. La sociologia sulla devianza in conclusione, nonostante alcune acute intuizioni, continua a tenere ferma la distinzione qualitativa fra norma e devianza, si interessa sì alla messa in discussione delle regole, ma non sviluppa una teoria globale del cambiamento e della gestione del momento di crisi. Nonostante questo, la prima e la seconda scuola di Chicago sono fondamentali nell'aprire il dibattito sulla questione della devianza in senso sociale e hanno fornito un ricco repertorio teorico con l'interazionismo, il *labeling*, lo stigma e la vita sociale come vita teatrale.

2.1.3.3 Il primo libro sulla sottocultura

A David O. Arnold si deve la curatela del primo testo³⁷ che tenta di delineare una teoria generale della sottocultura. L'uso di questo termine si è fatto sempre più comune nella sociologia americana, superando i confini della scuola di Chicago, come testimonia il fatto che Arnold fosse titolare di una cattedra di sociologia alla Sonoma State University in California.

La diffusione e la polisemia nell'uso della parola sottocultura richiedono quindi una riflessione.

35 Goffman (1970): 215.

36 Goffman (1988): 22.

37 Gelder (2007): 44.

Arnold cerca di definire uno strumento di ricerca più raffinato di quelli finora in uso, che faccia da ponte fra la macro e la microsociologia, permettendo l'introduzione di dati qualitativi in una scienza che per tradizione si basa su dati statistici. Si tratterebbe di una rivoluzione non da poco, che faciliterebbe un'analisi relazionale con grande potenzialità: per questo, dice Arnold “Subcultures are worth knowing about in their own right. (By 'knowing' I mean understanding, having an adequate explanation for, not just being somewhat familiar with, describing.)”³⁸

Che la sociologia veda nel concetto di sottocultura un prezioso strumento, lo aveva già intuito Gordon nel 1947, e in effetti il suo testo è qui riportato, e l'autore è presente anche con un altro intervento. Gordon auspicava l'introduzione del termine sottocultura come concetto operativo al fine di “on the one hand, prevent us from making too broad groupings where such inclusiveness is not warranted [...] and, on the other hand, enable us to discern relatively closed and cohesive systems of social organization which currently we tend to analyze separately with our more conventional tools of 'class' and 'ethnic group'.”³⁹ Allo stesso modo la prefazione di Cressey sottolinea la necessità di una prospettiva interazionista, processuale e integrata, e Arnold ritiene che il concetto di sottocultura meriti un posto centrale nell'ambito della sociologia.

Purtroppo però, gli autori chiamati a collaborare a questa discussione, nonostante le intuizioni e le buone intenzioni, non resistono alla tentazione di tentare definizioni e delimitazioni. Yinger, ripreso poi da Wolfgang e Ferracuti, propone una distinzione fra ruolo e sottocultura, e fra sottocultura e controcultura, considerando quest'ultima fenomeno di più facilmente rintracciabile nelle classi più basse⁴⁰ (e in questo senso con un significato opposto a quello che di controcultura daranno i ricercatori del CCCS⁴¹); lo stesso Gordon rielabora il suo intervento precedente elencando i quattro fattori (gruppo etnico, classe sociale, residenza urbana o rurale, e regione di residenza) che a suo parere vanno incrociati per meglio definire una sub-società con una sua subcultura, e creando un nuovo termine, la “ethclass”, fra gruppo etnico e classe sociale, il primo fonte dell'identificazione storica dell'individuo con il suo gruppo di appartenenza, la seconda origine della sua identificazione partecipativa. Questa specificazione lo espone alle critiche di Irwin, che fa notare l'arbitrarietà di un tale schematismo. Irwin propone piuttosto di pensare alla sottocultura come a un “social world”: “Subculture, rather than the subset of behavior patterns of a segment, or the patterns of a small group, is often thought of as a social world, a shared perspective, which is not attached firmly to any definite group or segment.”⁴²

Forse Irwin è il più moderno fra gli autori di questa raccolta, capace di superare la visione criminale

38 Arnold (1970): 4.

39 Gordon in Arnold (1970): 33.

40 Yinger in Arnold (1970): 130.

41 Vedi infra 2.1.4.2.

42 Irwin in Arnold (1970): 165.

della sottocultura e conscio del fatto che “one's involvement in them might be less the result of conflict and delinquency and more a matter of choice and 'lifestyle'.”⁴³

Irwin ricorda che le sottoculture vanno studiate storicamente, anticipa delle intuizioni postmoderne, quando indica l'origine dell'uso del termine sottocultura nei media, e arriva addirittura alla fin troppo ottimistica conclusione che la sottocultura sia indicatore di mobilità sociale e motivo di una negoziazione di valori all'interno della società: “a larger segment, perhaps a majority, hears them, at least in the mass media, and recognizes their meaning. This is just one indicator that we are generally aware of the 'subcultural' pluralism of the American society.[...] One may no longer take the 'goodness' or the 'rightness' of his own culture or subculture for granted. In effect, he is beginning to experience subcultural relativism.”⁴⁴

I contributi raccolti da Arnold si muovono ancora nell'ambito della criminologia, e quindi della definizione di gruppi devianti, ma il merito del testo è di cercare una definizione generale e operativa della sottocultura in ambito sociologico, e il dibattito mette in mostra una progressiva evoluzione verso un concetto più moderno di sottocultura. Le differenze di prospettiva sono rilevanti anche fra gli stessi autori che collaborano al testo, così che per esempio è sconcertante la distanza fra Irwin e la sua idea di sottocultura come fenomeno di mobilità sociale e il riferimento di Wolfgang e Ferracuti a terapie e istituti di correzione.⁴⁵ Inoltre il testo di Arnold moltiplica le definizioni che intendeva unificare, e in questo senso ha un secondo merito, ovvero indicare le difficoltà di definizione del concetto di sottocultura.

La questione più spinosa che emerge è quella dei confini della sottocultura. L'approccio sociologico ha strumenti di analisi spuntati e una forma mentale che impone una divisione per categorie, ed è quindi con difficoltà che si tenta un cambio di prospettiva un po' frettoloso. Il compito di tracciare i limiti del proprio mondo è dato al soggetto: “Since 'subculture' is the sociologist's way of delineating boundaries around presumed systems of norms, it is reasonable to expect that not all participants will draw the boundaries in the same manner. And even if they do, given the nature of most subcultures, they need not follow all the normative directions of a subculture.”⁴⁶

Lo stesso punto di vista è quello considerato da Sutherland quando definisce il crimine non come un oggetto statico ma come un processo comportamentale: “while common and joint participation in the system is the essential characteristic of a behavior system, it can frequently be identified by a feeling of identification of those who participate in it. If the participants feel that they belong together for this purpose, they do belong together.”⁴⁷

43 Gelder (2007): 44.

44 Irwin in Arnold (1970): 167.

45 Wolfgang e Ferracuti in Arnold (1970): 148.

46 Arnold (1970): 86.

47 Sutherland in Arnold (1970): 10-11.

D'altra parte, ci sono nel testo alcuni elementi che vale la pena salvare. Anzitutto, si riconosce il testo di Cohen come fondante, e con questo si rende merito alla potenzialità creativa della sottocultura. Per Cohen, si è visto, soluzioni nuove richiedono nuovi modelli di riferimento,⁴⁸ e questo passaggio è un importante passo avanti nel distanziarsi dalla devianza e per arrivare a comprendere la sottocultura come fenomeno di differenziazione e vitalità sociale.

Nelle sue conclusioni Arnold fa poi un'interessante osservazione teorica. Secondo Arnold, è necessario comprendere le sottoculture in quanto sistemi di norme. L'origine della cultura umana e delle leggi che si dà è interazionale, ma la cultura, e la sottocultura, non sono gli individui. La descrizione è importante, ma va ricercata anche la struttura. La proposta di Arnold è di mettere insieme strutturalismo e interazionismo, perché da soli il primo tende a verità universali il secondo a esempi unici non verificabili nel generale, le due prospettive vanno integrate “using structure as an independent variable and interaction as an intervening variable. In this way we need neither stop with bare structural description (or with an assumption of causation), nor assume the unexplained existence of interaction.”⁴⁹

2.1.4 II CCCS

Le difficoltà incontrate da Arnold nel suo tentativo di fare del concetto di sottocultura un termine univocamente praticabile in sociologia, e d'altro canto la limitata applicabilità delle particolari ricerche etnografiche della scuola di Chicago, sembrano aver portato l'idea di sottocultura ad un punto morto. Pare impossibile trovare un punto di accordo e una definizione univoca di un fenomeno così sfaccettato, e del resto gli studi particolari sono poco generalizzabili. L'imbarazzo che si crea intorno al concetto di sottocultura è legato al timore della sociologia di uscire dai propri confini, di perdersi nello psicologismo o nella criminologia.

Nel frattempo le sottoculture sono diventate un tema privilegiato dei media,⁵⁰ che contribuiscono a formarne le caratteristiche nella coscienza culturale: la necessità di spiegare nuove forme di socialità, non più limitate a fenomeni circoscritti di devianza, resta urgente.

Con la scuola di Birmingham, che si propone un approccio multidisciplinare, che incrocia esegesi letteraria, semiotica e critica politica, si esce dalle secche della sociologia e dei tentativi fallimentari di delimitazione del concetto di sottocultura per approdare ad una prospettiva certo faticosa e sperimentale, ma ricca di intuizioni.

48 Cohen in Arnold (1970): 99.

49 Arnold (1970): 114.

50 Cfr. Cohen (1972).

2.1.4.1 Le premesse. Dalla letteratura al commento sociale

Mentre la sociologia americana si trova in stallo, fra un moltiplicarsi di definizioni e una scarsa base teorica, in Europa si arriva al tema delle sottoculture partendo da una prospettiva molto diversa, cioè dalla critica letteraria e dalla riflessione politica.

Il pensiero accademico degli anni Cinquanta è ancora quello di Tönnies, la tradizione post-romantica della comunità perduta, lo sguardo paternalistico sulla devianza e una cultura alta coltivata nelle università e ben distante dal mondo reale. Gli anni Cinquanta però vedono anche la nascita della comunicazione di massa e la problematizzazione della distribuzione culturale. Alla fine del decennio, due testi danno in Inghilterra una nuova direzione al dibattito sociale e ridefiniscono il concetto di cultura: *The Uses of Literacy* di Richard Hoggart, che esce nel 1957, e *Culture and Society* di Raymond Williams del 1958, i cui temi saranno sistematizzati poi in *The Long Revolution* del 1961.

Stuart Hall a più riprese ribadisce che senza questi testi, e la discussione che hanno alimentato, probabilmente non esisterebbero i *cultural studies*, e certamente non ci sarebbe stato il Centre for Contemporary Cultural Studies (CCCS) dell'Università di Birmingham.⁵¹ Hoggart e Williams si pongono il problema di identificare il pubblico a cui i prodotti della cultura di massa si rivolgono, e in questo modo arrivano per tutt'altra via all'identificazione di gruppi sociali la cui devianza, a differenza della prospettiva americana, non è analizzata su basi criminologiche e sociologiche, ma semantiche, di comprensione e rielaborazione della cultura.

2.1.4.1.1 Hoggart

Richard Hoggart è un professore di letteratura inglese, e sarà anche l'iniziatore e primo direttore del centro di studi culturali dell'università di Birmingham, dal 1964, anno di fondazione, al 1969. In *The Uses of Literacy* Hoggart si occupa di fruizione culturale, e affianca una prospettiva autobiografica, politica e sociale allo studio dei testi non solo di letteratura, ma soprattutto popolari, quindi testi di canzoni, riviste settimanali, romanzi di consumo. Hoggart si concentra particolarmente sulla cultura consumata e prodotta per la *working class*, perché ritiene di poter restare più aderente alla realtà descrivendo la propria esperienza personale, dato che non ha formazione o strumenti etnografici a sua disposizione.

I am inclined to think that books on popular culture often lose some of their force by not making sufficiently clear who is meant by 'the people', by inadequately relating their examinations of particular aspects of 'the people's' life to the wider life they live, and to the attitudes they bring to their

51 Hall (1980): 16; Hall (2007): 39.

entertainments. I have therefore tried to give such a setting, and so far as I could, to describe characteristic working class relationships and attitudes. Where it is presenting background, this book is based to a large extent on personal experience, and does not purport to have the scientifically tested character of a sociological survey.

Così come Becker era stato un *hobo* e si era in seguito impegnato a descriverli e spiegarne il mondo, così Hoggart è un membro della classe operaia, ed è la sua esperienza e gli anni della sua infanzia che racconta. In questa messa a fuoco del suo campo d'interesse Hoggart compie due passi fondamentali: evidenzia il gruppo di consumo a cui si riferisce, e introduce la questione della cultura e della sua fruizione in base alla stratificazione sociale, mettendo in parallelo cultura e società, oggetti fino a quel momento ben spartiti fra studi letterari e sociologia.

Il libro è diviso in due parti, un'analisi sociologica autobiografica, e una analisi più specificamente letteraria. La prima parte è quasi un racconto, senza pretese di obiettività e senza supporto di dati etnografici o contestualizzazioni teoriche, solo l'immediata esperienza dell'autore. Hoggart ritiene che sia necessario dare un quadro della vita e quotidianità della *working class* perché sostiene la tesi che, se anche nell'Inghilterra di quegli anni si può parlare di una *bloodless revolution* che sta riducendo le differenze di classe, nondimeno "attitudes alter more slowly."⁵² La sociologia non è in grado di rendere conto di questo dislocamento temporale fra società e cultura, essa non fa altro che

construct an image of working-class people only from adding together the variety of statistics given in some of these sociological works, from the numbers who do this or do not do that, from the percentage who said that they believe in God, or who thought free-love was 'alright in its way'. A sociological survey may or may not assist us here, but clearly we have to try to see beyond the habits to what the habits stand for, to see through the statements to what the statements really mean (which may be the opposite of the statements themselves), to detect the differing pressures of emotion behind idiomatic phrases and ritualistic observances.⁵³

Nella delimitazione dei confini del segmento di popolazione di cui si intende occupare, Hoggart trova ovviamente la stessa difficoltà che si era presentata ai sociologi americani, ovvero quella dei confini sfumati di ogni raggruppamento sociale. Hoggart risolve il problema con un'intuizione semiotica: è la definizione a venire prima del fenomeno, e di conseguenza sono gli effetti della definizione sul mondo vissuto che gli interessano in particolare, e quindi, dando uno spazio importante alla funzione dei media, "I lay emphasis on those elements which are especially exploited by the mass publicists."⁵⁴

52 Ivi: 15.

53 Ivi: 18.

54 Ivi: 23.

Da una parte la sua descrizione della *working class* poggia sulla nostalgica distinzione *Gemeinschaft/Gesellschaft* di Tönnies, ma dall'altra il suo attribuire ai media un peso fondamentale nella formazione delle coscienze culturali lo pone dalla parte di quelli che più tardi Eco chiamerà gli apocalittici.⁵⁵ Nell'analizzare i media di massa riconosce quell'ideologia su cui lavora anche Barthes: “[women's magazines are] presenting a vision of life for the working-classes just as 'nice' as that of the middle-classes.”⁵⁶ La produzione culturale è nelle mani della *middle class* che produce cultura specificatamente per la *working class*, con testi ridondanti atti a propagare l'idea libertaria e democratica del sistema dei consumi.

The process of softening-up by the most general appeals continues and widens: the new manners include a variety of 'democratic' tones of voice and are decided by the urge for gaiety and slickness at all costs; the main assumptions are over-weening egalitarianism, freedom, tolerance, progress, hedonism and the cult of youth. Liberty equals license to provide what will best increase sales; tolerance is equated with the lack of any standards other than those which are so trite and vague as to be almost wholly incantatory and of little practical use; any defense of any value is an instance of authoritarianism and hypocrisy.⁵⁷

Si neutralizza la dialettica di classe con la naturalizzazione del principio di democratizzazione attraverso il consumo, il consenso si ottiene non con l'esercizio della forza, ma con un'illusoria redistribuzione del potere, “the holding down, the constant pressure not to look outwards and upwards, becomes a positive thing, becomes a new and stronger form of subjection; this subjection promises to be stronger than the old because the chains of cultural subordination are both easier to wear and harder to strike away than those of economic subordination”⁵⁸ Hoggart sottolinea però, partendo dall'esperienza autobiografica, che le definizioni di classe o segmento sociale sono interne quanto esterne, che i punti di vista sono molteplici. Il punto di vista letterario da cui parte Hoggart gli permette di esemplificare gruppo sociale e totalità sociale come personaggi di una narrazione. C'è un sentire fra i membri della *working class* che distingue 'noi' e 'loro', e quest'ultimo è “a composite dramatic figure,”⁵⁹ una sorta di antagonista virtuale della semiotica narrativa. Il 'noi', per parte sua, che Arnold (ma anche molti sociologi recenti) avrebbe posizionato ai margini esterni

55 My argument is not that there was, in England one generation ago, an urban culture still very much 'of the people' and that now there is only a mass urban culture. It is rather that the appeals made by the mass publicists are for a great number of reasons made more insistently, effectively and in a more comprehensive and centralised form today than they were earlier; that we are moving towards the creation of a mass culture; that the remnants of what was at least in parts an urban culture 'of the people' are being destroyed; and that the new mass culture is in some important ways less healthy than the often crude culture it is replacing. Ivi: 23-24.

56 Ivi: 177.

57 Ivi: 198-199.

58 Ivi: 201.

59 Ivi: 62.

della società, in un'area aperta ad influenze e cambiamento, è tutt'altro che uno spazio di libertà e sperimentazione, e in questo non si differenzia da qualunque altro segmento sociale; il gruppo è per definizione contrario al cambiamento, ostile alla mobilità sociale anche internamente, e non solo perché un ruolo gli è imposto. “All classes require conformity to some degree; it needs to be stressed here because there is a tendency to stress upper- an middle-class conformity and to regard the working-class as more free from it.”⁶⁰

Nonostante Hoggart sia ancora legato ad una prospettiva di classe sociale ormai superata, astraendo alcune considerazioni francamente datate è possibile trovare spunti chiarificatori sul diverso approccio al gruppo sociale rispetto alla sociologia americana. “The question of how we face 'Them' (whoever 'Them' are) is, at last, the question of how we stand in relation to anything not visibly and intimately part of our local universe.”⁶¹ Che si tratti di sottocultura o classe sociale subalterna, Hoggart sembra ben poco propenso a pensare che ci sia interesse alla mobilità sociale tanto ottimisticamente propagandata agli albori del miracolo economico, secondo Hoggart il valore più importante è piuttosto l'appartenenza al gruppo: “most of the people, of whatever social class, are simply not, at any time, going to be interested in general ideas; and in the working classes this majority – since they are not greatly tempted by other major interests, such as making money, or even by intellectual activities generated by their work – will stick to the tradition of their group; and that is a personal and local tradition.”⁶²

È una prima presa di posizione che porterà gli studi culturali inglesi nella direzione opposta alla sociologia americana. Viene messo in discussione l'assunto secondo il quale esiste un sistema di valori sociali giusto, rispetto al quale gruppi subalterni o devianti si distinguono solo in base alla loro incapacità quantitativa o qualitativa di adeguarvisi. Uno dei limiti politici della sociologia americana è proprio questo ottimismo. Da Park, a Cohen fino ad Arnold e a Irwin, il sistema di valori comunemente condiviso non viene messo in discussione, non viene considerato attaccabile, e la lettura della devianza si basa sull'idea che i sottogruppi, pur partendo da una posizione svantaggiata, accettino incondizionatamente, anzi perseguono ancor più tenacemente di altri, dato che sono obbligati a trovare mezzi creativi alternativi, i valori della società di cui sono parte, stabiliti dalla cultura dominante. La pluralità non è un'opzione, la sociologia americana “had abolished the category of contradiction: instead, it spoke of 'dysfunctions' and of 'tension management'. It claimed the mantel of a science. But its premises and predispositions were highly ideological.”⁶³

60 Ivi: 72.

61 Ivi: 86.

62 Ivi: 86.

63 Hall (1980): 20.

Interessandosi alla devianza e definendola tale, si dà per scontato un sistema di valori di riferimento unico come giusto e corretto, senza porsi il problema non tanto di analizzarlo, ma nemmeno di descriverlo. Si vuole capire le interpretazioni devianti e sottoculturali nella certezza che prima o poi verranno riassorbite, e non certo come fonte di crescita dialettica. Questa fiducia nello stato delle cose si riflette inoltre in un metodo di ricerca empirico e quantitativo, in cui la mancanza di analisi nasconde l'ideologia dell'indiscussa egemonia americana in ambito economico-culturale negli anni Cinquanta.

La produzione culturale destinata alla *working class* ha delle caratteristiche specifiche, ideologiche, che tendono a rappresentare una classe lavoratrice uniformata e priva di iniziativa creatrice, in un mondo del lavoro anonimo che non prevede il valore personale; non si deve pensare però che la ricezione sia quella prevista ed iscritta nei testi. Anzi, proprio in relazione alla coscienza di classe, secondo Hoggart la fruizione culturale della *working class* è compromessa dall'atteggiamento di distacco e sospetto nei confronti della produzione culturale, che appartiene al mondo dei 'them': "I have suggested that working-class people are not so much visited by a feeling of anonymity as might appear to those who observe them from outside. Nor do I think that working-people have yet a strong sense of uniformity: they are nevertheless being presented continually with encouragements towards an unconscious uniformity."⁶⁴

In realtà vista la diffusione dei mass media e dei loro messaggi, si può prevedere un futuro culturalmente trasversale, Hoggart propone quindi "the adoption of literary-critical methods in reading these texts for their qualitative cultural evidence"⁶⁵ in questo modo prendendo distanza dalle teorie sociologiche etnografiche e dalla critica letteraria tradizionale, e avvicinandosi ad una lettura semiotica, barthesiana, dei testi della cultura di massa.

2.1.4.1.2 Williams

L'importanza del lavoro di Raymond Williams sta nell'introduzione di una definizione antropologica della cultura negli studi critici letterari.

"La nozione di cultura promossa originariamente da Williams – e all'origine degli stessi *cultural studies* – è in effetti null'altro che il concetto socio-antropologico di cultura come modo di vita di un gruppo sociale, che era venuta codificandosi nei primi decenni del secolo. Ciò che costituisce l'originalità dell'operazione non è però il contenuto dell'idea, ma il suo uso strategico in un campo di studi – la critica letteraria e la storia culturale – in cui sino a quel momento aveva inciso la nozione umanistica [...] di cultura come studio e perfezione."⁶⁶

64 Hoggart (1957): 278.

65 Hall (1980): 21.

66 Santoro in Demaria (2008): 41.

All'inizio degli anni Sessanta, il mondo occidentale è testimone di una rivoluzione, in politica, nelle scienze e nella cultura. Questi tre ambiti, dice Williams, sono collegati fra loro, ma i modi e i tempi delle rivoluzioni in ciascun settore sono diversi. Quella culturale, in particolare, è una “lunga” rivoluzione.

Per comprendere il mondo, uno scienziato, un artista o una persona comune operano lo stesso tipo di intervento creativo, di spiegazione, descrizione e racconto: attraverso la descrizione del mondo, lo si organizza, e questa strutturazione viene messa in comune, diventa esperienza condivisa attraverso la comunicazione; la cultura è un'organizzazione creativa e sociale dell'esperienza, trasmessa nello spazio e conservata nel tempo, che “has to be a continual re-creation of meaning, by the society as a whole and by every individual in it.”⁶⁷

Da una parte, ogni individuo condivide i significati comuni, ma dall'altra li interiorizza e fa propri, e così la cultura si configura come un insieme di individui che interagiscono e contribuiscono alla formazione delle strutture di significato comuni. Le descrizioni del mondo che ciascuno produce sono influenzate dai suoi bisogni e desideri, e la comunicazione rappresenta quindi un processo di comparazione e negoziazione associativa.

“Since our way of seeing things is literally our way of living, the process of communication is in fact the process of community: the sharing of common meanings, and thence common activities and purposes; the offering, reception and comparison of new meanings, leading to the tensions and achievements of growth and change.”⁶⁸

La comunicazione è un processo sociale totale, che non distingue fra mezzi e ambiti del sapere: più che le categorie, sono importanti le relazioni che si creano. Compito dell'analisi è comprendere una società attraverso la sua cultura, questo è possibile perché in una prospettiva diacronica, quale cultura debba essere tramandata è deciso tramite un processo sociale: conducendo un'analisi sui documenti, quindi, è possibile indagare il sociale di un determinato periodo storico. Nei romanzi, ad esempio, è possibile rintracciare una certa *structure of feeling*, la morale e il sistema di valori di un'epoca, che si riflette anche nelle istituzioni, o nel senso stesso dell'individualità, anch'esso mutevole nel tempo come ogni altro prodotto culturale.

Le relazioni sono più importanti delle definizioni, bisogna sottolineare che sia il concetto di società che quello di individuo sono concetti astratti, punti stabiliti analiticamente in un continuo. Fra individuo e società ci può essere cooperazione o conflitto, o la mediazione di gruppi, che sono però, a loro volta, un termine astratto comodo per l'analisi, ma non una definizione con dei confini netti nello spazio e nel tempo. Questo genere di prospettiva, relazionale, fatta di definizioni operative

67 Williams (1961): 31.

68 Ivi: 38-39.

non calate sul mondo ma considerate attraverso il filtro testuale delle memorie selezionate dalla società, avvicina i *cultural studies* alla semiotica e li allontana dalla sociologia e dalle secche della delimitazione.⁶⁹

Williams si attiene ad una prospettiva culturale, e la sua definizione di individuo, e del suo rapporto con la società, è basata sull'idea del singolo come “social character”, costruito in base ad una selezione culturale di esperienze significative, particolari di una specifica società. Vengono rifiutate definizioni essenzialiste che distinguono una presunta individualità presente al di là dell'identità sociale, e che spostano su un piano psicologico le criticità nel rapporto fra individuo e società, secondo un criterio di autenticità o inautenticità. L'individuo infatti è tale solo in senso sociale, e gli scarti fra la definizione sociale dell'individuo e l'esperienza personale sono disfunzioni di ruolo, dell'interpretazione della propria parte sociale. Williams distingue tre possibili modi di confrontarsi, in quanto individuo, con la società: i ruoli previsti sono quelli dei *members*, dei *subjects* e dei *servants*. Al primo gruppo appartiene la maggioranza che si riconosce nei valori del gruppo, i *subjects* accettano le restrizioni sociali pur riconoscendole in quanto tali, per convenienza. E i *servants* si conformano alle regole prestabilite ma con l'illusione di poter scegliere. L'illusione, sottolinea Williams, è uno strumento sociale importante: “for it allows to pretend to an identification with the society, as if the choice had been real.”⁷⁰

Grazie all'illusione di scelta l'attore sociale può recitare il proprio ruolo, dimenticandone la funzione teatrale, come se non fosse una parte già scritta, come se fosse solo suo.

Williams usa il termine *roles*, echeggiando Goffman e anticipando le analisi narrative di Greimas.

Il ruolo del *servant* è quello più diffuso: in questa società il concetto astratto di libertà è valorizzato positivamente, e per quanto le nostre attività pubbliche abbiano ben poco a che fare con i nostri desideri privati, è questa illusione di libertà la caratteristica principale che permea la civiltà occidentale contemporanea, e che permette al singolo di (illudersi di) condividere gli scopi della società. Una società complessa prevede anche la presenza di una logica non conformista, accanto a quella conformista. Nell'ambito della “nonconformity” i ruoli sono quelli del ribelle, che può esercitare strategie di critica, riforma o ribellione: nella sfera non-conformista, il ribelle corrisponde al conformismo del *member*. Non condivide i modi della società, ma nel suo prodigarsi a favore della causa comune, nella sua identificazione positiva con il gruppo, mentre combatte un certo status quo, ne prefigura un altro, equivalente anche se diverso: per questo il riformista, il critico, sono *members*. C'è il ruolo dell'esiliato, che si mantiene separato dal consorzio sociale per salvaguardare i propri interessi, ma è costretto a sacrificare le sue possibilità comunicative proprio a

69 “A group may be a convenient mark on the scale, but it is only a mark, and the fact of continuity, over the whole scale, is fundamental.” Ivi: 84.

70 Ivi: 87.

causa di questo isolamento; e il *vagrant*, l'opportunista che considera solo la propria convenienza, non fa niente per cambiare il mondo, gli sta bene così e serve il padrone che più gli torna utile.

Nell'elencare le varie posizioni, i vari ruoli dell'individuo rispetto alla società, Williams sta cercando di costruire dei tipi di strategia, in questo non molto diversamente da quanto farà Landowski. Queste definizioni sono per Williams relazioni: una persona può attraversare diversi di questi ruoli durante la vita, la realtà sociale è l'organizzazione, il posizionamento reciproco degli attori sociali all'interno del vissuto comune, in una costruzione di senso creativa.

“The member and the community, the servant and the establishment, the subject and the imposed system, the rebel and the tyranny, the exile and the lost society, the vagrant and the meaningless society are all forms of active organization, of action and interaction.”⁷¹

Per quanto poi riguarda nello specifico la società consumistica nascente, la società di massa non è, secondo Williams, altro che una ripetizione dell'idea di mercato. Le scelte sociali vengono dirette quantitativamente, non attraverso una partecipazione attiva di tipo qualitativo, ma in base alla legge della domanda e dell'offerta. Più che con persone, si ha a che fare con consumatori, classi e convenzioni. La reazione alla società dei grandi numeri è nella difesa dello spazio personale e dell'individualismo, con il risultato che viene a mancare un progetto di partecipazione. Questa è, letta attraverso lo stato dell'educazione, della stampa, dei romanzi popolari, della lingua inglese, l'articolazione della *structure of feeling* dell'Inghilterra degli anni Sessanta.

Riassumendo, i punti fondamentali del lavoro di Williams sono l'introduzione di una definizione antropologica di cultura; la descrizione di ruoli strategici nel rapporto dell'individuo con la società, e l'idea di una struttura di senso specifica di un periodo da rintracciare nella produzione testuale. La direzione che prende la critica culturale inglese di quegli anni, insomma, è destinata a incrociarsi con la semiotica francese: l'analisi sociale a partire da testi culturali, trasversali, prodotti di cultura di massa come di cultura d'élite, e l'individuazione di una generalizzata e trasversale *structure of feeling* fa pensare all'episteme foucaultiana, alla semiotica greimasiana e ai lavori di Barthes. Forse uno degli errori della successiva scuola di Birmingham, fondamentale per la nascita di uno studio semiotico delle sottoculture ma d'altra parte criticata per la sua impostazione poco rigorosa, sta proprio nel non aver portato fino alle estreme conseguenze le intuizioni di Hoggart e Williams, mantenendo un legame essenzialistico con la sociologia.

71 Ivi: 92.

2.1.4.2 Hall e il Centre for Contemporary Cultural Studies di Birmingham

Nel 1964 Hoggart fonda presso l'università di Birmingham un centro di ricerca di studi culturali, a suo fianco chiama Stuart Hall. Nei piani del centro, i tempi sono maturi per abbandonare uno studio della letteratura che si limiti ai grandi autori del passato, e osservare più da vicino le ricadute sociali e politiche della cultura di massa. Il lavoro pionieristico di Hoggart, e la pubblicazione di *The Long Revolution* sono eventi fondamentali nel dibattito intellettuale inglese.⁷²

Il terreno privilegiato d'analisi del Centro, la cultura popolare, è scelto con intenti non esclusivamente accademici ma apertamente politici. “Popular culture is a site where the construction of everyday life may be examined. The point of doing this is not only academic – that is, as an attempt to understand a process or practice – it is also political, to examine the power relations that constitute this form of everyday life and thus to reveal the configuration of interests its construction serves.”⁷³ Il centro adotta una prospettiva interdisciplinare, legata alla concezione antropologica e semiotica di cultura: “If you say that culture is not just the best that's been thought and said, but has something to do with a way of life, you are into trans-disciplinary territory,”⁷⁴ non esiste una metodologia precisa ma si adottano diversi punti di vista alla ricerca di strumenti adatti all'analisi. Fra le letture di Hall ci sono Foucault, Becker, Cohen e Eco. Hall non si occupa di gruppi marginali in senso sociologico, ma di alternative critiche, e in questo senso si va alla ricerca di spunti teorici in un equilibrio che prenda le distanze sia dall'analisi letteraria dei classici ma soprattutto dal pericoloso scientismo di una sociologia che è espressione di sistemi di potere, interpretativa e non obiettiva sui fatti. Hall ribadisce a più riprese quanto sociologia e studi culturali siano distanti, per metodi ed obiettivi. La fondazione stessa degli studi culturali è la risposta ad una sociologia ideologica e incapace di parlare di cultura. Si tratta di un aspetto molto importante per la comprensione degli intenti della scuola, perché, in seguito, la maggior parte delle critiche ai *cultural studies* verrà proprio da parte di questo tipo di sociologia, che ribadirà le proprie posizioni accusando la scuola di Birmingham di eccesso di interpretazione e poca fedeltà ai dati, ma soprattutto riproporrà dati statistici da una prospettiva individuale, prestandosi suo malgrado all'ideologia di una *classlessness* liberista, azzerando definitivamente la proposta critica degli studi culturali: Hall stesso è ben cosciente del fatto che questo tipo di sociologia rappresenta “il nemico”⁷⁵

This was the period – the 1950s – of its massive dependence on American theories and models. But

72 “It shifted the whole ground of debate from a literary-moral to an anthropological definition of culture. But it defined the latter now as the 'whole process' by means of which meanings and definitions are socially constructed and historically transformed” Hall (1980): 19.

73 Turner (1996): 6.

74 Hall (2013): 767.

75 Ivi: 771.

American sociology [...] was systematically functionalist and integrative in perspective. [...] it responded to the question posed earlier – what sort of society was this now' – by giving a highly specific historical answer: all post-capitalist, post-industrial societies were tending to the model of the American dream – as one representative work put it, to the 'first new nation'. It celebrated the triumph of 'pluralist society', constantly counterposed to 'totalitarian society', a highly ideological couplet which was advanced as a concluded scientific fact. It did not deal with 'culture', except within the terms of a highly pessimistic variant of the 'mass society/mass culture' hypothesis. Instead, it referred to the 'value system' in the singular – into which [...], on the basis of pluralism, the 'brutal culture' of the masses was destined to be gradually and successfully incorporated. It militantly refused the concept of ideology [...] it preferred a methodology – the method of the social sciences – modeled on a highly outdated version of the natural sciences, militantly empiricist and quantitative.⁷⁶

La sociologia ha invece per Hall valore interpretativo solo se, come nel caso della scuola di Chicago, si concentra su fattori anzitutto qualitativi. Ma anche in quel caso va corretta l'impostazione che considera le proposte alternative come devianze: in una breve relazione del 1968, Hall definisce la cultura *hippie* come un “progetto” e non più come un sintomo di disagio. Il progetto *hippie* è una definizione del mondo differente da quelle comunemente accettate, l'esistenza di gruppi di questo genere dimostra che “That matrix of values, the society's dominant normative order, is not – as many social scientists would have us believed fixed, immutable and static: indeed, it is part of my argument that it has generated in time its own inner stresses, contradictions and conflicts which are now being openly and vigorously expressed. It remains, nevertheless, an embracing valuestructure.”⁷⁷

Secondo questa nuova prospettiva è necessario costruire uno studio della cultura nella sua specificità, non solo come prodotto della storia e della società, ma anzi, da un punto di vista semiotico, come produttrice di storia e di società. L'analista deve partire dal presupposto che il comportamento umano costruisce la realtà, ed è suo compito studiarne il senso dal livello della sua manifestazione, per poi risalire, per l'analisi, al suo contesto. Hall chiama questo ribaltamento il momento strutturalista: osservare dei comportamenti significativi nel loro contesto non significa infatti delegarne ad una scena esterna all'oggetto il vero significato, ma comprendere i modi in cui il contesto in quanto struttura totale entra in relazione con i comportamenti osservati e con il senso costruito. In una nota a questo testo, Hall cita la *labeling theory* di Becker insieme a Foucault, con una già chiara visione del rapporto di logiche opposte fra cultura dominante e sottocultura *hippie*, che gira appunto intorno alle definizioni come azioni di attribuzione di senso, alla traduzione

76 Hall (1980): 20-21.

77 Hall (1968).

dell'esperienza come esercizio di potere.

Nell'introduzione a *Resistance through Rituals*, Becker appare di nuovo, dalla prima pagina. E già però da questa prima pagina è evidente il ribaltamento che gli studi culturali si propongono rispetto alla sociologia: la sociologia della teoria del *labeling*, è quella che dà per scontato un sistema, e si occupa dei devianti a questo sistema, ma senza mettere in discussione il punto di vista e senza contemplare la possibilità di progetti alternativi. La scuola di Birmingham supera l'interazionismo, per prendere in considerazione anche quell'universo di senso che inquadra le azioni, fatto di sistemi di potere, di ideologie e di significati. La stessa cosa, in tutt'altro contesto, dice la sociosemiotica, quando evidenzia la mediazione di oggetti, contesti e sistemi di credenze nei rapporti fra individui sociali: non esistono solo le relazioni interpersonali, c'è anche (ed è prevalente nell'interpretazione del mondo che impone) un contesto fatto di significati che è una definizione semiotica di cultura.⁷⁸

Resistance through Rituals, curato da Hall e Jefferson, è appunto il manifesto di questa fase degli studi culturali, un autorevole punto di partenza per ogni successiva definizione di sottocultura. Nello specifico, questi studi culturali mettono l'accento sull'aspetto costruito di una cultura, fatta di pratiche di semiosi quotidiane e sostenuta da valori negoziati, che non ha niente di necessario e universale. Si introduce quindi una definizione di cultura antropologica e semiotica:

social groups develop distinct patterns of life, and give expressive form to their social and material life-experience. Culture is the way, the forms, in which groups 'handle' the raw material of their social and material existence. [...] The 'culture' of a group or class is the peculiar and distinctive 'way of life' of the group or class, the meanings, values and ideas embodied in institutions, in social relations, in systems of beliefs, in mores and customs, in the uses of objects and material life. Culture is the distinctive shapes in which this material and social organisation of life expresses itself. A culture includes the 'maps of meaning' which make things intelligible to its members. These 'maps of meaning' are not simply carried around in the head: they are objectivated in the patterns of social organisation and relationship through which the individual becomes a 'social individual'. Culture is the way the social relations of a group are structured and shaped: but it is also the way those shapes are experienced, understood and interpreted.⁷⁹

Si nasce all'interno di un determinato gruppo e si ha da subito una specifica posizione in base alle strutture di potere presenti in quel gruppo. All'interno di una stessa cultura convivono molte tendenze diverse, ma solo una è quella centrale, che stabilisce l'ordine di tutta la società e in cui al limite le divergenze sono tollerate o marginalizzate. Questa posizione centrale viene definita ideologia dominante. Il passaggio dall'analisi politica ed economica a quella prettamente culturale,

78 Cfr. Latour in Landowski, Marrone (2002).

79 Hall, Jefferson (1976): 10-11.

dallo studio delle forze in gioco a quello dei poteri in gioco, per usare la distinzione di Eco, è garantito dalla ricezione di Gramsci. Così come gli strutturalisti, Gramsci rifiuta il riduzionismo economico, e descrive l'egemonia come un processo in cui

a fundamental social group (Gramsci speaks of alliances of class strata, not of an unitary and unproblematic 'ruling class'), which has achieved direction over the 'decisive economic nucleus', is able to expand it into a moment of social, political and cultural leadership and authority throughout civil society and the state, attempting to unify and reconstruct the social formation around an organic tendency through a series of 'national tasks'. Gramsci speaks of this elaboration of a tendency into a civilization as the 'passage from the structure to the complex superstructure' – a formative and connective moment, requiring new kinds and levels of intervention in which previously germinated ideologies become 'party', come into confrontation and conflict, until one of them or at least a combination of them tends to prevail, to gain the upper hand, to propagate itself throughout society – bringing about not only a unison of economic and political aims, but also intellectual and moral unity, posing all the questions around which the struggle rages, not on a corporate but on an 'universal' plane, and thus creating the hegemony of a fundamental group over a series of subordinate groups.⁸⁰

Lo stesso tipo di organizzazione si riconosce nella semiosfera lotmaniana, in cui esiste una struttura di significazione più potente delle altre in un determinato periodo; parallela a questo modello è anche l'episteme di Foucault, una forma di pensiero che influenza tutto il sentire scientifico di un'epoca. Ci sono delle differenze di intenti fra il CCCS, Lotman e Foucault; i primi hanno un interesse pratico di critica sociale, mentre Lotman rimane al livello culturale e Foucault non esce dal repertorio accademico. Dal punto di vista del modello teorico, in ogni caso, tutti e tre si basano su una stessa concezione semiotica di società e di cultura, in cui è ben chiara la giustificazione esclusivamente culturale, e non naturale, dello stato di fatto. E se anche Lotman non era conosciuto presso la scuola di Birmingham, certo l'influenza di Foucault è presente anche qui, nel riunire il mondo delle pratiche a quello delle ideologie.

L'interesse della scuola di Birmingham non si rivolge quindi alla devianza come problema sociale, ma ad una particolare costellazione di elementi culturali che si sta organizzando (anche nella coscienza critica) in quegli anni, come potenziale alternativa pratica: i giovani. L'idea delle giovani generazioni come forza di cambiamento, in cui porre le speranze di un rinnovamento di tutta la società, sono frutto del confluire di percorsi di definizione culturale diversi: del tempo come discontinuità,⁸¹ rinnovamento e progresso, di manipolazioni di mercato, di pubblicistica

80 Hall (1980): 36.

81 Sulla generazione come definizione di discontinuità discorsiva cfr. Landowski (1999): 57 ss. Infra 1.2.2.1.

storicamente databile.⁸² Questo fa sì che l'attenzione si rivolga a manifestazioni simboliche specifiche di una classe d'età, che forse sono sempre esistite,⁸³ ma a cui ora viene attribuito un potenziale nuovo. A partire dal movimento *hippie*, dalle osservazioni sull'uso dei media di massa, dalla costruzione sociale di *moral panics* che descrive Stanley Cohen,⁸⁴ si pensa ora alla devianza come scelta consapevole e laboratorio di alternative, e la si associa a un (culturalmente stabilito) gruppo d'età.

Il discorso portato avanti nell'introduzione di *Resistance through Rituals* focalizza quindi sulle culture giovanili, messe in relazione da una parte con la cultura parentale, e dall'altra con la cultura egemone. Da questo momento in poi, e fino ad anni recenti, sottocultura diventa sinonimo di cultura giovanile, non necessariamente di gruppi marginali passivi, eccezioni sociali, ma decisamente nel senso di una consapevole scelta di manipolazione della propria identità.⁸⁵ Le strategie di relazione con la cultura egemone sono diverse, non necessariamente di scontro diretto, più spesso le culture subordinate cercano la negoziazione di spazi di senso relativamente liberi. Le culture giovanili sono pensate storicamente, come un prodotto, associate alla cultura di massa e a una "*bourgeoisification*" della classe lavoratrice tramite il consumismo livellante.

Pur ridimensionando la proposta sottoculturale giovanile al contesto di mercato, che ha costruito i giovani come classe di consumo, gli si riconosce quantomeno la capacità di servirsi dei prodotti di massa in modo creativo, facendone oggetti culturali. Questi oggetti, come osserva anche Barthes, sono inseriti in un sistema di significati con una coerenza interna che implica una opposizione a qualche altra identità in base alla quale si crea la propria.

Hall e Jefferson individuano tre aspetti nella formazione di una sottocultura: strutture, culture e biografie. Per struttura si intende il posizionamento relativo del gruppo rispetto alla cultura dominante; cultura è la serie di significati costruiti socialmente, mentre per biografia si intendono le carriere individuali all'interno del gruppo e in rapporto con la società più in generale,⁸⁶ e dato che le culture giovanili si distinguono sia dalla cultura dominante che da quella parentale, si avranno tipi diversi di culture giovanili a seconda che ci si rivolga a considerare la classe lavoratrice o la classe media. Uno degli aspetti più criticati del pensiero della scuola è la schematica associazione fra *working class*, sottoculture e protesta simbolica da una parte, e classe borghese, controcultura e intervento politico dall'altra. Le sottoculture proletarie si formano in quasi-gangs, la loro

82 Murdock, McCron in Hall, Jefferson (1976). 192.

83 Cfr. Savage (2007).

84 Cfr. Cohen (1972).

85 Questa associazione fra giovani del dopoguerra e sottoculture diventa talmente forte nei media e nell'accademia, da implodere su se stessa non appena questo specifico periodo storico, dagli anni Cinquanta agli anni Ottanta del Novecento, si conclude. Solo in anni recenti si è cominciato a parlare di *aging subcultures*, cfr. infra. 2.1.6.

86 Hall, Jefferson (1976): 57.

manipolazione di senso si limita agli spazi di libertà stabiliti dalla struttura centrale, mentre le controculture della classe media sono più individualistiche, diffuse e oppostive ai valori dominanti. E in ogni caso non pare essere la sottocultura a decidere come porsi, si nota nello stesso testo che “Even when working-class sub-cultures are aggressively class-conscious, this dimension tends to be repressed by the control culture, which treats them as 'typical delinquents'. Even when the middle-class counter-cultures are explicitly anti-political, their objective tendency is treated as, potentially, political.”⁸⁷

Si riconosce quindi, anche se non ne vengono tratte le necessarie conseguenze, che il giudizio sulla pericolosità della protesta viene dato dal centro dominante, e Hall e Jefferson stessi si pongono in questa prospettiva, quando ritengono le proposte controculturali più efficaci politicamente di quelle sottoculturali. Prendendo ad esplicitazione lo schema della semiosfera di Lotman, va ricordato che un sistema semiotico che intenda sostituire quello dominante si muove dalla periferia al centro, e deve raggiungere il centro per diventare a sua volta dominante, per informare di sé il resto della semiosfera e diventare l'episteme di un periodo. È chiaro quindi che il centro dominante si senta più minacciato da movimenti di protesta che non appartengono alle aree periferiche ma sono vicini al nucleo, e anche che reagisca a queste opposizioni in modo più attento, considerandole minacce dirette, al di là dell'effettiva intenzionalità oppositiva che possono presentare. D'altro canto, le sottoculture periferiche, che possono essere anche determinate e autocoscienti, per la loro lontananza dalla zona di dominazione sono liquidate come problematiche secondarie, e rispedite nella devianza. In questa separazione fra sottoculture e controculture si riconosce una logica ancora sociologica della stratificazione sociale: non si esce dalla prospettiva della cultura alta, del dibattito fra intellettuali e dalla necessità di cambiamenti evidenti e rivoluzionari. Si fa un grande passo avanti nel riconoscimento di una cultura di massa che ha i suoi canali di produzione e fruizione, e un suo potere simbolico, ma si continua secondo una centenaria tradizione accademica a non dar credito alle capacità propositive della periferia, e a non riconoscere che, se si decide di introdurre la cultura popolare o di massa nella definizione di cultura, è necessario farlo fino in fondo e tenere presente la sua enorme mobilità. La scuola di Birmingham introduce lo studio umanistico della produzione culturale di massa ma non la considera, in definitiva, a differenza di quanto fanno i semiotici, una forza generatrice di potere. Si continua a credere nel monopolio culturale di un sistema di classi divise per influenza e possibilità economica, e si concede più credito alla controcultura borghese che alla sottocultura proletaria. Nella sua relazione sugli *hippies*, Hall rilevava le caratteristiche che un movimento rivoluzionario deve avere rispetto ad una devianza: ci sono infatti forme di devianza che il sistema tollera, e ce ne sono altre che hanno le caratteristiche

87 Ivi: 61.

necessarie per imporre dei cambiamenti, e le si può riconoscere in base a quattro differenze qualitative: le contro-definizioni devono essere socialmente localizzate, e radicate; il confronto deve essere con il sistema centrale; deve fornire un modo di vivere sociale, non solo rappresentare una ribellione individuale; deve proporre azione, uno stile di vita, strutture alternative. Dalla definizione così offerta, parrebbe che gli *hippies* si pongano come alternativa rivoluzionaria. È in realtà un giudizio affrettato, dato da Hall ma anche da Barthes. Poco dopo, le speranze rivoluzionarie con cui si era guardato agli hippies nel mondo intellettuale scemano. Le aspettative affidate ad un gruppo di contestazione visibile e centrale, fatto di studenti universitari e di giovani di classi medie, erano mal riposte, legate appunto ad una vecchia mentalità di classe, che attribuiva velleità rivoluzionarie ad un gruppo solo in virtù della sua prossimità a sistemi di potere. In realtà quella *hippie* è una sottocultura come tutte le altre, la ricerca di un'alternativa simbolica attraverso un confuso utopismo deresponsabilizzante. La prova dei fatti costringe ad una revisione delle definizioni, e Hall e Jefferson nell'introduzione a *Resistance through Rituals* aggiusteranno il tiro, riconoscendo alla controcultura una funzione di revisione interna, che non cambia l'ordine sociale, ma si esprime in una risistemazione culturale entro limiti precedentemente dati, che non vengono minacciati. “[Middle class counter-cultures] inhabit a dominant culture, they are strategically placed to generalise an internal contradiction for the society as a whole. The counter-cultures stemmed from changes in the 'real relations' of their class: they represented a rupture inside the dominant culture which then became linked with the crisis of hegemony, [...] by extending and developing their 'practical critique' of the dominant culture from a privileged position inside it, they have come to inhabit, embody and express many of the contradictions of the system itself.”⁸⁸

Abbandonate le speranze contro-culturali, ci si rivolge ad altre forme di protesta, che però appartengono ad una parte della società considerata passiva, e che quindi vengono definite resistenze simboliche e studiate solo nei loro modi di negoziazione dei significati.

Comunque sia, grazie ad un approccio multidisciplinare che combina antropologia e semiotica, i CCCS riescono a creare la sottocultura, sia a livello accademico, con l'applicazione di teorie e una terminologia che, nel bene e nel male, diventa imprescindibile in seguito, sia al livello della sottocultura stessa. Quella dei 'giovani' è una classificazione che, insieme alle classi tradizionali (lavoratrice, media) a quelle basate su distinzioni di genere (uomo, donna) e di provenienza o nazionalità, rappresenta un contesto culturale di interpretazione del mondo. La coscienza di ciascuna di queste categorie e dei loro punti di intersezione si sviluppa all'interno del discorso sociale, fatto di testi diversi, assorbiti o autoprodotti. I membri di una sottocultura sono qui per la prima volta studiati come agenti manipolatori di senso, e in questa posizione propositiva e non più

88 Ivi: 69.

solo autodistruttiva e ribelle cominciano a riconoscersi. I membri delle sottoculture non sono spontanei creatori di devianza, ma piuttosto manipolatori di testi, e fra questi testi hanno un peso anche quelli che li definiscono dall'esterno: le definizioni della pubblicistica, ma anche l'accademia, gli studi culturali. *Subculture. The Meaning of Style* di Dick Hebdige è in questo senso un libro la cui fama ha enormemente superato i confini dell'accademia.

2.1.4.3 Hebdige

Laureatosi al CCCS, Dick Hebdige è forse il più rappresentativo ricercatore del metodo sviluppato presso il centro di Birmingham: le sue analisi combinano antropologia, semiotica e studio dei testi per l'analisi di movimenti culturali prima che sociali.

Hebdige è uno studente di letteratura inglese, e come la quasi totalità dei membri del CCCS non ha basi sociologiche. I lavori che circolano e vengono discussi dai gruppi di studio sono per la maggior parte quelli messi in circolazione da Hall, che introduce sia Becker che Barthes.

Il suo intervento nella raccolta *Resistance through Rituals* riguarda i *mods*, una sottocultura in effetti particolarmente interessante (e con delle somiglianze nella scelta di campo che faranno, come vedremo, anche i *glamster*) per il fatto di essere palesemente simbolica, molto diversa da quella degli *hippies*. In questi ultimi lo stile era ben riconoscibile, trasportava però anche una qualche confusa visione della vita. Con i *mods* invece non c'è un messaggio universale, una proposta di rinnovamento sociale, un'idea politica. I *mods* sono “disturbingly ordinary.”⁸⁹ È solo lo stile ad essere ossessivamente curato; come nel caso dei *teddy boys* apparsi una decina d'anni prima, anche qui la manipolazione simbolica consiste nell'accettare ciecamente la logica del consumo, e tentare, insieme con l'abbigliamento e la cura dell'immagine, di comprarsi uno status,⁹⁰ ma senza appartenere alla categoria sociale per cui quella immagine è segno di riconoscimento. Cohen racconta che lo stile dei *teds* era stato inventato pensando ai giovani aristocratici, ma, adottato invece dalle classi lavoratrici, venne immediatamente abbandonato dal gruppo target per cui era stato concepito. Lo stesso succede con i *mods*, figli della classe lavoratrice che si appropriano di uno stile di abbigliamento pensato per la classe dei colletti bianchi, e producono così, consciamente o no, un effetto di disturbo. “They seemed to consciously invert the values associated with smart dress, to deliberately challenge the assumptions, to falsify the expectations.”⁹¹ A partire da questa presa di posizione visiva, si costruisce – Hebdige costruisce – la mitologia del *mod*, secondo un'attorializzazione (confronto con i *rockers*), una temporalizzazione (lo spazio del fine settimana) e una spazializzazione (trovarsi al centro: a Londra o a Brighton, centro turistico borghese) che sono

89 Hebdige in Hall, Jefferson (1976): 88.

90 Cohen in Hall, Jefferson (1976): 85.

91 Hebdige in Hall, Jefferson (1976): 88.

corrispondenti al livello discorsivo del percorso di senso generativo di Greimas.⁹² Al livello più superficiale stanno i testi: l'uso dell'anfetamina per dilatare il più possibile lo spazio del fine settimana, la teatralità nel confronto con i media, il ballo, canzoni in cui ci si augura di morire prima di invecchiare, sono aspetti testuali di uno stesso sistema di valori che distorce rendendolo mostruoso il messaggio della società dei consumi.

Hebdige è forse il primo studente ad essere membro di una sottocultura, nel momento stesso in cui partecipa a crearne il nome. Studente di letteratura e frequentatore delle serate Shoop Shoop, con i DJ Mike Horsemen e Pete King, che sperimentavano una commistione di generi e di culture, fra soul, reggae e dub, musica nera e punk. E secondo il metodo incoraggiato dalla scuola, Hebdige non distingue fra cultura popolare ed accademica: “Dub taught me to question the security of every ground. My way of making research dues to dub its logic. Dialogical, open ended, democratic. The true word is the living word.”⁹³ È una situazione congiunturale specifica quella che ha dato vita ai lavori di questo gruppo, che mette insieme tensioni politiche e ricerca di nuove vie di interpretazione del sociale attraverso il dibattito culturale. Come si è visto per la semiotica, questo periodo storico è forse l'ultimo in cui la discussione accademica si sente in dovere di partecipare alla vita reale, fornendo spunti e suggerimenti. Da questa generale atmosfera ha origine il lavoro di Hebdige, che è un'analisi del contesto come proprio personale contesto, una rielaborazione di ciò che l'autore vive e pensa e di cui è principale testimone, e di cui parla usando tutte le conoscenze, senza timori settoriali, di cui è a disposizione.

Hebdige introduce *Subculture. The Meaning of Style* con una citazione di Genet, che descrive un oggetto, il cui possesso getta l'ombra sinistra della diversità sul suo possessore. Un oggetto-stigma, portato come esempio del potere dello stile. Hebdige chiarisce subito che la rivolta dello stile ha potenzialità politiche ben superiori a quelle attribuitegli dai classici studi sociologici, è da qui che passano le comunicazioni sociali, ed è da qui bisogna partire. La cultura è una verità costruita, e compito dello scienziato è analizzarne, attraverso le forme, i contenuti mitici.

“Starting from the premise that 'myth is a type of speech', Barthes set out in *Mythologies* to examine the normally hidden set of rules, codes and conventions through which meanings particular to specific social groups (i.e. those in power) are rendered universal and 'given' for the whole of society.”⁹⁴

Barthes ha aperto nuove possibilità per lo studio della cultura come stile di vita. C'è una ideologia anonima che permea tutti gli aspetti della vita sociale. L'ideologia è presente ovunque nella forma di senso comune incosciente, sistema di rappresentazione, e siccome tutti gli aspetti della cultura

92 Infra: 38.

93 Hebdige, Kismif Conference, Porto, 2015.

94 Hebdige (1979): 9.

possiedono un valore semiotico, ogni significazione avrà una dimensione ideologica.

Da qui il fatto che l'ideologia, la possibilità di significare è nelle mani di pochi dominatori. Questa è l'egemonia, a cui però i sottoposti devono obbedire, così che alla fine l'egemonia è un equilibrio in movimento. “[T]he challenge to hegemony which subcultures represent is not issued directly by them. Rather it is expressed obliquely, in style.”⁹⁵ Le interpretazioni delle sottoculture interrompono la normalizzazione e la naturalizzazione della cultura. Come nella semiosfera lotmaniana, l'interpretazione egemone del mondo è sempre precaria e perfettibile, e così da zone periferiche emergono periodicamente soluzioni alternative che spingono alla creazione di nuovi equilibri. Da qui si originano le sottoculture, dato che “each subcultural 'instance' represents a 'solution' to a specific set of circumstances.”⁹⁶

Hebdige partecipa ad un dibattito centrale nella scuola di Birmingham, quello che associa sottoculture e classi lavoratrici. Un aspetto rilevante ma congiunturale su cui la critica successiva si è soffermata con troppa decisione, ma che non deve distrarre dalla portata di un'ipotesi di critica culturale che mostra importanti paralleli col modello lotmaniano. “The typical members of a working-class youth culture in part contest and in part agree with the dominant definitions of who and what they are, and there is a substantial amount of shared ideological ground not only between them and the adult working-class culture (with its muted tradition of resistance) but also between them and the dominant culture (at least in its more 'democratic', accessible forms).”⁹⁷

Hebdige però è meno interessato dei suoi colleghi alle imbriglianti macrostrutture politiche, e per questo le sue osservazioni hanno un più ampio respiro. Partendo dal mito di Barthes, Hebdige arriva ai modi della sua costruzione, come descritti da Lévi-Strauss. Se infatti il mito è costruzione culturale naturalizzata, il contributo delle sottoculture sta nel fornire lo spettacolo della mitopoiesi, di un laboratorio culturale in attività nel momento precedente alla sua naturalizzazione. Il pensiero mitico si costituisce servendosi degli elementi a disposizione nel contesto, e ricombinandoli concretamente in un nuovo progetto, che è contingente, congiunturale e finito, e che rappresenta una soluzione immediata a disarmonie immediate. In questo processo ha importanza, per l'interprete come per il *bricoleur*, la combinazione come si esplicita nello stile.

Qui diventa difficile distinguere le voci, e si ha testimonianza dell'intensità del dibattito all'interno del gruppo, dato che di *bricolage* non parla solo Hebdige. Derivato da Lévi-Strauss, il termine viene introdotto alcuni anni prima da Clarke nel suo intervento “The Creation of Style” per *Resistance through Rituals* e collegato ad un'altra idea sviluppata poi da Willis, quella dell'omologia, ossia la possibilità di una qualche corrispondenza strutturale fra l'immagine che una sottocultura ha di sé, il

95 Ivi: 17.

96 Ivi: 81.

97 Ivi: 86.

suo posizionamento, e ciò che mostra al mondo. Il *bricolage* segue insomma un pattern riconoscibile. “The selection of the objects through which the style is generated is then a matter of the homologies between the group's self-consciousness and the possible meanings of the available objects.”⁹⁸ Di conseguenza, l'osservazione della produzione sottoculturale prevede una relazione con il contesto: “[t]o give a fuller account of the style we would firstly have to analyse the material and cultural position of the group in relation to the local experiences [...]. Then we would have to examine the general nature of the group's relations and consciousness, before finally considering how these are embodied in the objects used by the group in the formation of the visible aspects of a style.”⁹⁹

L'identità si forma come reazione in negativo ad altri gruppi (egemoni o sottoculturali che siano), e la prima scintilla di significazione si ha attraverso la negazione, secondo un modello che richiama la linguistica saussuriana della relazione di opposizione nella declinazione antropologica di Greimas (anch'essa influenzata dal lavoro di Lévi-Strauss), che attribuisce il fenomeno osservabile dell'omologia all'isomorfismo fra livelli di significazione nel percorso generativo.

I significati veicolati dalla ribellione stilistica sono una forma di guerriglia semiotica, dice Hebdige citando Eco, che mettono in moto un'omologia a partire dalla pratica significativa del *bricolage*.

Insomma: questa pratica non è solo stile, ma è azione politica. Mettere al centro del discorso lo stile invece che componenti contestuali di ordine macroeconomico porta Hebdige, pochi anni dopo, a rivolgersi alle forme di micropotere individuate da Foucault. Citando Foucault, e anticipando Lotman, Hebdige descrive un generale equilibrio creato da potere e resistenza, e all'interno di questa dialettica ritorna alla semiotica: partendo dall'assunto che “the basic rule of language, that which is not nominated remains unsaid,”¹⁰⁰ giunge alla conclusione che la sottocultura deve essere spettacolare per esistere, così come gli uomini infami di Foucault sono passati alla storia solo grazie al loro contatto violento con la legge. E in questo senso lo stile ha una portata politica, non politica nel senso tradizionale del termine, ma micropolitica in termini foucaultiani, come dichiarazione d'identità altra, come rifiuto della subordinazione all'anonimato.

when young people make their presence felt by going out of bounds, by dressing strangely, by resisting through rituals, by breaking bottles, windows, heads, by confounding surveillance, by confronting the police, by issuing challenges, by striking... bizarre poses. When they adopt these strategies, they get talked about, taken seriously, their grievances are acted upon. They get arrested, harassed, arraigned before the courts. They get interrogated, interviewed, photographed, admonished,

98 Clarke in Hall (1976): 179.

99 Ivi: 180.

100 Hebdige in Gelder (2005): 289.

disciplined, incarcerated, applauded, punished, vilified, emulated, listened to. [...] as a condition of their entry into the adult domain, the field of public debate, the place where real things really happen.¹⁰¹

Al di là dei risultati effettivi di tale sforzo, l'attività creatrice sottoculturale ha quantomeno l'effetto collaterale di rendere evidente la non naturalità della cultura, e lo sguardo del semiologo (e del sociologo) può scoprire il senso della normalità nell'osservare l'anormale.¹⁰²

Qui Hebdige parla ancora di sottoculture giovanili, ancora una volta perché si inserisce in un dibattito specifico; ma presto riconoscerà, come nel caso del posizionamento politico, l'influenza del contesto anche accademico sull'interpretazione della cultura: “interestingly, in *Hiding in the Light* (1988), Hebdige bids 'farewell' to the study of youth subcultures by denying the connection between youth subcultures and the signification of negation or resistance. Admitting that his argument was reinforced by punk's explicit political agenda, and that subsequent youth movements no longer seem to articulate such a strong political resistance, Hebdige draws the useful theoretical lesson that 'theoretical models are as tied to their own times as the human bodies that produce them.’”¹⁰³

Quello di Hebdige è l'esempio più rappresentativo dei *cultural studies*, e il suo lavoro sulle sottoculture è imprescindibile. Per la sua partecipazione attiva alla sottocultura, per la sua capacità di analizzare la cultura in modo rigoroso nei propri termini, senza cercare giustificazione in contesti indefiniti, per la sua influenza sullo studio successivo delle sottoculture, e sull'autodefinizione delle sottoculture stesse, e per la riflessione sul proprio ruolo, Hebdige è la figura più simile all'intellettuale organico che Gramsci, Barthes ed Eco potessero augurarsi. Il suo contributo congiunge in modo equilibrato due discipline, semiotica e sociologia, aprendo spazi di interpretazione che rimangono ancora inesplorati, dato che l'interdisciplinarietà della scuola di Birmingham verrà presto attaccata dai difensori degli spazi accademici definiti. Ma il senso del metodo degli studi culturali è tutto in questa apertura che va ripresa perché, come dice ancora Hebdige, “conjuncture is what cultural studies is in the end all about.”¹⁰⁴

2.1.4.4 Willis

La scuola di Birmingham e il suo sperimentalismo sono stati criticati in seguito con tale pervicacia,

101 Ivi: 296.

102 “Creo que lo mejor es analizar lo 'normal', la vida cotidiana, desde el punto de vista de lo anormal. Tengo un ejemplo muy italiano: si un ladrón roba una billetera, después no corre. Porque si corre, no es un profesional, debe caminar, como todos nosotros. La normalidad es una máscara y hay que estudiarla como tal. Por eso, creo que los actores más interesantes de la comunicación son los ladrones, los traidores, los locos”
<http://www.comunicologos.com/teor%C3%ADas/perfil-paolo-fabbri/> [consultato il 18.11.2015].

103 Turner (1996): 108.

104 Hebdige, Kismif Conference, Porto, 2015.

da relegare molti lavori del CCCS ad un passato aneddotico privo di valore metodologico. Questo destino è stato risparmiato a Willis, che ha basato le proprie conclusioni teoriche su dati raccolti secondo un classico metodo etnografico. Nella sua visione teorica, però, Willis non è meno raffinato e complesso dei suoi colleghi, ma certo il suo metodo ricco di dati mette meglio in rilievo la natura processuale della costituzione di senso.

La sua tesi di dottorato, pubblicata nel 1978, racconta la sua esperienza presso un gruppo di motociclisti e un gruppo di *hippies*. La prima parte è descrittiva, la seconda parte è teorica. Anche Willis cerca una spiegazione per l'omologia osservabile fra simboli e visioni del mondo, e in questo primo lavoro la parte teorica, qui più chiaramente esposta che altrove, è faticosamente collegata alla parte precedente, e rappresenta uno scarto problematico.

La ricerca etnografica di Willis muove dal presupposto che la cultura è un prodotto democratico, e la sua produzione non è legata a specifiche classi sociali o categorie intellettuali. Per questo Willis parla di *Profane Culture*, perché sono le persone reali ad operare creativamente con cose reali, con effetti reali. Il cambiamento avviene tramite lunghi processi di trasformazione del sentire, quotidiani, vissuti e materiali. In questa prospettiva, Willis non è distante dalla versione del micropotere e dall'idea della sua riappropriazione tramite il consumo culturale creativo, come descritta da Hebdige.

La parte teorica di *Profane Culture* è suddivisa in base a tre possibili relazioni culturali fra oggetti e persone relazione indicale (indexical), omologica (homological) e integrale (integral). Brevemente, il rapporto indicale è quello che si crea nel caso in cui un oggetto culturale venga acriticamente adottato; il rapporto omologico è quello per il quale il soggetto culturale cerca nell'oggetto degli aspetti congrui con il proprio stile di vita, e seleziona solo quegli oggetti, o solo quelle caratteristiche degli oggetti, funzionali o coerenti ad esso. La relazione omologica si intende sincronica; quando il rapporto fra un determinato oggetto e un determinato stile di vita si dilata in uno spazio diacronico, diventa un testo di tradizione, e allora si parla di relazione integrale.¹⁰⁵ In questa partizione Willis rielabora e sistematizza temi tipici del CCCS. Nel rapporto indicale si descrive l'accettazione passiva, e sono presenti Barthes e Gramsci, e l'idea che la cultura egemone mette in circolazione testi e pratiche, cultura astratta e materiale, che veicola una determinata ideologia. Nel rapporto omologico c'è tutto il senso della creatività nel consumo culturale: questa operazione è una forma di traduzione, una selezione di quegli elementi utili al proprio *bricolage* identitario. L'omologia si basa sulla trasposizione di una determinata categoria, ed è una risposta specifica (Hebdige direbbe congiunturale) a un bisogno particolare. In questo particolare snodo teorico, probabilmente il più debole nell'impianto generale, si leggono in trasparenza Lévi-Strauss e

105 Cfr. Willis (2014).

suggerimenti di semiotica strutturalista, in tempi non ancora maturi. Su questo stesso tema tornerà Lotman, con la constatazione di un isomorfismo fra semiosfere tutto da spiegare, e il centrale concetto di traduzione come assimilazione in termini propri di suggestioni estranee; ma soprattutto, su questo punto lavora Greimas, nel percorso di conversione di livelli del percorso generativo del senso, che rende conto proprio dei modi di produzione culturale come produzione del senso di cui si occupa Willis.

Il rapporto integrale è l'unica concessione che si fa allo storicismo, nel momento in cui il significato viene mediato dal discorso in senso foucaultiano¹⁰⁶ attraverso una determinata forma di lettura che dipende da meccanismi di potere storicamente dati. E nel contesto integrale vanno lette le 'possibilità oggettive' di un oggetto o testo. A metà strada tra l'arbitrarietà completa e i valori intrinseci, un oggetto possiede alcune caratteristiche che limitano la possibilità di interpretazione da parte di un gruppo sociale. Non si tratta di caratteristiche innate ed universali: un determinato gruppo sociale, basato su una determinata struttura sociale, vede un oggetto con specifiche caratteristiche, ne riconosce alcuni aspetti, che sono quindi anch'essi, per quanto naturali all'interno del contesto, nondimeno culturalmente dati. Il concetto di possibilità oggettive mantiene un delicato equilibrio fra essenzialismo e nominalismo. È vero che un significato è sempre storicamente relativo, nondimeno questo significato parziale va seriamente analizzato, perché capace di far luce sulle strutture e sul pensiero coevo. In questo processo di interpretazione e costruzione di senso, le possibilità oggettive sono culturali ma anche sensuali: centrale secondo Willis è la *grounded aesthetics*: il lavoro simbolico è un modo di comprendere e controllare il mondo, ed è un'attività volta alla soddisfazione di piaceri e di bisogni, fisici ed emotivi. La creatività del consumo culturale è inseparabile dagli attori che la praticano, “[S]ymbolic work and especially creativity develop and affirm our active senses of our own vital capacities, the powers of the self and how they might be applied to the cultural world. This is what makes activity and identity transitive.”¹⁰⁷

In questo senso una dichiarata intenzione politica non è fondamentale al cambiamento, visto che è il consumo culturale stesso ad essere una forma di controllo. “The possibility of such control is, of course, a collective principle for the possibility of political action on the largest scale. But it also has importance in the individual and collective awareness of the ability to control symbols and their cultural work.”¹⁰⁸

La sua prospettiva etnografica legge in modo più sfaccettato i rapporti di potere, secondo Willis spesso gli attori sociali “do not confront or are simply uninterested in power. They have no counter-hegemonic drive or interest. They make their own divisions and oppositions. They are not directly

106 Turner (1996): cfr.116.

107 Willis (1990): 12.

108 Ivi: 23.

political. They accommodate power or find myriad compensations for suffering it – and so help to reproduce it by default. Common culture destresses economic power relations by finding and exploring new fields for human capacity and satisfaction. Large parts of common culture are simply indifferent to that system which supplies the products it is certainly not indifferent to.”¹⁰⁹

Quella di Willis è la tipica carriera di un ricercatore del CCCS, per cui la teoria è una battaglia con gli angeli,¹¹⁰ un faticoso tentativo di combinare modelli di progresso ad un'osservazione che mostra comportamenti imprevedibili. In particolare, tornerà sulla ricerca fatta per *Learning to Labour* molti anni dopo, in *The Ethnographic Imagination*, proprio perché non vuole arrendersi alla trappola della riproduzione sociale, da lui stesso in quel primo lavoro constatata, e in seguito confermata da Bourdieu. In *Learning to Labour*, Willis aveva seguito un gruppo di studenti della classe lavoratrice, e annotato come i valori rappresentati dalla scuola (l'evoluzione personale, il miglioramento di status sociale possibile tramite l'istruzione) fossero rifiutati dai ragazzi, che preferivano seguire le orme dei genitori, riconoscendo nel lavoro manuale un valore più alto che in quello intellettuale, difendendosi in tutti i modi, con disobbedienza, distacco ironico, resistenze, al sistema scolastico e ribellandosi a quella che sembrava in realtà la loro unica possibilità di riscatto. Sono le classi egemoni a organizzare le istituzioni, e a stabilire secondo quale meritocrazia sia possibile la mobilità sociale. Come i ragazzini osservati da Willis già ben capivano, avvicinarsi al modello di capitale culturale richiesto anche partendo da una classe inferiore non significa farcela in nome di tutta la classe, ma accettare un sistema che ha conseguenze solo sull'individuo, che con la sua ascesa sociale non fa altro che confermare i valori che mantengono la classe subordinata in quello stesso stato. “The refusal to compete, implicit in the counter-school culture, is therefore in this sense a radical act: it refuses to collude in its own educational suppression.”¹¹¹

Ma allora, si chiede Willis, come ribellarsi a questo sistema? La risposta è che spesso, per molti, il consumo culturale è tutto quello che si ha a disposizione. E, ricordando Williams, se la cultura è ordinaria, è quotidiana e va vista come stile di vita,¹¹² allora è anche democratica, e due punti di vista sono possibili: “even if selected by elites and absorbed by them as a constitutive part of their very culture and sensibility, including a felt mission to 'improve' the lower orders, could be seen equally as the property of the non-elite and dominated classes, and therefore available for their own direct social appropriation of oppositional or critical purposes.”¹¹³

Anzi, il lavoro simbolico, che è un lavoro pratico, in cui il soggetto è immerso, è più spesso creativo in quei soggetti che, non centrali nel sistema, sono costretti ad un surplus di creatività culturale che

109 Ivi: 157-158.

110 Cfr. Hall (1996).

111 Turner (1996): 128.

112 Willis (2000): 107.

113 Ivi: 8.

permetta loro di adattare il senso dato. “Generally, oppressed or subordinate groups are more likely than other groups to find meaning in hidden, unexplored or newly stressed 'objective possibilities', or meaning in new, as yet uncolonized or 'meaning-sedimented' items, or meaning in jarring, dynamic use-functions, interrupting the cultural stillness of received forms.”¹¹⁴

Attraverso questa necessaria manipolazione ed appropriazione si condensa un soggetto, che, negato dal postmodernismo, va ribadito in tutta la sua fisicità, perché i processi culturali non possono che essere incorporati, e per quanto possa essere fluttuante e storico un senso, una struttura, alla base dell'esperienza rimane un sistema binario che costituisce l'identità. “There is somehow a consciousness or subconsciousness (not Freudian, but a culturally articulated sense of meaning) of the self as both a separation and a discontinuity – with perhaps others like selves, a base for a genuinely independent vision – and also, *simultaneously*, as continuous with a a larger, partially alien, even predatory whole.”¹¹⁵

Questo ultimo lavoro citato, *Ethnographic Imagination*, è del 2000 e contiene delle risposte al fenomeno postmoderno, che sarà oggetto del prossimo paragrafo, ma chiarisce anche in modo definitivo la posizione di Willis, che non smette mai di ribadire il potenziale incarnato nel soggetto culturale di costruire, attraverso forme di micropotere e consumo culturale, un mondo diverso. La sua impalcatura teorica contiene molti spunti semiotici: dalla traduzione culturale, alla creazione attraverso opposizione, alla questione aperta dell'omologia.

2.1.4.5 Rigidità, forzature e mancanze del CCCS

L'esperienza portata avanti dalla scuola di Birmingham mostra un equilibrio delicato ed instabile fra anime diverse, un tentativo di assorbire il meglio da varie discipline, di fare dell'intellettuale un filtro, un traduttore, un critico ed un osservatore. È un nodo di transizione accademica in un periodo storico che si percepisce come una svolta. Un fatto centrale, e spesso tralasciato, per capire il significato di questo lavoro, è che il punto di partenza dei membri del centro è la critica letteraria. Si tratta per la maggior parte di studenti di letteratura, con precise letture politiche, un marxismo di base riletto tramite Gramsci, che si rivolgono ad un campo, quello della struttura sociale, oggetto più propriamente della sociologia, letto attraverso l'equivalenza (che la semiotica fa già in quegli anni apertamente con Eco) fra società e cultura. Questo equilibrio, delicato ma con chiare definizioni e distinzioni, si rompe nel momento in cui si cerca di applicare strutture teoriche di tipo semiotico sul sociale, senza il filtro culturale. E si rompe quando si presuppongono certezze, invece di usare il metodo in forma sperimentale. Si rompe, insomma, quando si tende troppo da una parte o

114 Ivi: 26.

115 Ivi: 6.

dall'altra, quando ci si abbandona fiduciosi nelle mani della struttura politica, o quando si torna alla pura sociologia, pretendendo di applicare riflessioni semiotiche solo a posteriori.

Angela McRobbie, nel suo intervento in *Resistance through Rituals*, individua una debolezza nel lavoro dei suoi colleghi, ovvero una scarsa per non dire inesistente presenza di donne nelle sottoculture studiate. Si fa riferimento ad esempio ad un'annotazione di Willis, che ammette di non riuscire a realizzare interviste con le ragazze dei motociclisti, che reagiscono alle sue domande con mezze parole e sorrisini. McRobbie si chiede “are they typical responses to a male researcher [...] or are the responses influenced by the fact that he is identified by the girls as 'with the boys' [...] or are these responses characteristic of the ways girls customary negotiate the spaces provided for them in a male dominated and defined culture?”¹¹⁶ Per risolvere questa complessa questione, McRobbie si affida ad una visione sociale che divide il mondo in classi lavoratrici e classi medie, centralità maschile e marginalità femminile, e considera il lavoro simbolico dei gruppi femminili solo come un secondo momento di costruzione del sé, a un livello strutturalmente diverso, quello della *bedroom culture*. Se le ragazze sono recluse nella loro 'cameretta' da una società maschilista, allora è all'interno di questo spazio che, senza mettere in dubbio il sistema, costituiranno il loro mondo e applicheranno le loro forme specifiche di consumo culturale, “within the 'culture of the bedroom' – experimenting with make-up, listening to records, reading the mags, sizing up the boyfriends, chatting, jiving.”¹¹⁷

L'assenza di figure femminili negli studi dei CCCS è evidente e macroscopica, ma proporre una visione femminile della presenza sottoculturale richiusa in una cameretta non basta a riportare un equilibrio, perché mantiene una visione schematica del sistema. Significa dire che esistono divisioni economiche e sociali, di classe e di genere, che sono una realtà incontrovertibile e una base immutabile su cui il consumo culturale può agire solo a livelli superficiali, significa stabilire uno strato sociale indiscusso e dipendente da elementi esterni, su cui si basa un livello culturale mobile, e solo su questo secondo livello è possibile agire con l'analisi. E forse invece si potrebbe tentare un approccio diverso, e considerare il problema come completamente culturale, cioè legato ad una visione del mondo che ricercatori e intervistati condividono. Ad esempio si può interpretare la reticenza delle ragazze come protezione di uno spazio culturale specifico: il problema non è l'incapacità delle ragazze di agire al di fuori dello spazio familiare, ma il disagio ad essere intervistate da chi per classe e genere giudicano distante. In questo senso i sorrisetti e le mezze frasi potrebbero essere un'arma di difesa, un'autocensura verso l'esterno identificato con l'oppositore. Le ragazze dei motociclisti nella maggior parte dei casi, è vero, non sono motocicliste. Ma la loro

116 McRobbie in Hall, Jefferson (1976): 210.

117 Ivi: 213.

presenza fisica nei luoghi di ritrovo dei motociclisti, anche se non necessariamente attiva, vorrà pur dire qualcosa, qualcosa che le differenzia, in qualche modo, dalle loro coetanee. Sia che adottino la strategia dell'essere 'one of the boys', sia che si adeguino ad una posizione di subordinazione rispetto al maschio, sono comunque uscite dalla 'cameretta', e questo è un fenomeno di cui si deve cercare di rendere conto.

Del 1976 è anche *Working Class Youth Culture*, curato da Mungham e Pearson, che seguono i principi del CCCS. Di *mods*, *rockers* e soprattutto *skinheads* si è parlato molto, sia in cronaca che in ambito accademico. La combinazione fra classe e consumo culturale si è concretizzata in una terminologia che distingue sottocultura e controcultura, come legate a classi lavoratrici e medie; la ricerca di una connessione fra modi e messaggi ha preso in prestito concetti semiotici e imposto letture omologiche. Soprattutto gli *skinheads* hanno rappresentato in modo esemplare la corrispondenza fra classe lavoratrice e consumo culturale giovanile. Il fatto è che un consumo culturale creativo, appunto perché tale, non necessariamente ripercorre le stesse strade. Se le definizioni date per un fenomeno non trovano più corrispondenze, i ricercatori hanno due possibilità: dichiarare la fine del fenomeno, o forzare i termini. E qui si trova una delle debolezze dell'impostazione del CCCS, evidente in questa raccolta. Molto più schematicamente di quanto Hall abbia mai affermato, si considera la classe sociale come primo e più importante fattore di formazione sociale. La cultura è al limite espressione di quella classe, elemento secondario di appartenenza. Gli *skinheads*, essendo più leggibili di altri fenomeni in trasformazione, vengono presentati come sottocultura autentica. Altre forme di consumo culturale vengono respinte come manipolazioni commerciali perché si è incapaci di analizzarle secondo quello schema già stabilito a priori. Non riuscendo più a riconoscere negli eventi i modelli creati nella teoria, la conclusione di tutti gli esponenti del CCCS, da Hebdige agli autori di questa raccolta, a Clarke e Jefferson, è che le sottoculture sono fenomeni provvisori, che vengono riassorbiti da un sistema egemone che si appropria della produzione sottoculturale spogliandola del suo potenziale critico, tramite una “commercial reaction, which attempts to universalise, at a purely stylistic and consumption level, the innovations made by distinctive youth cultures, while simultaneously defusing the oppositional potential of the exclusive life styles.”¹¹⁸

Insomma, in trasparenza e pur con molte intuizioni importanti, si continua a vedere la società come una struttura di classi in lotta, e la cultura come un'espressione e non un'arma di questa lotta.

Questa debolezza nel dare la realtà dei fatti come esterna all'ambito di ricerca deriva dall'impostazione critica letteraria, e si rinforza in una comprensione superficiale del metodo

118 Clarke, Jefferson (1973): 20. Cfr. Hebdige (1979): 96: “youth subcultural styles may begin by issuing symbolic challenges, but they must inevitably end by establishing new sets of conventions; by creating new commodities, new industries and rejuvenating old ones.”

semiotico, e nella incerta distanza dalla sociologia. Le critiche al lavoro della scuola di Birmingham arrivano infatti principalmente dall'ambito sociologico, che fatica a comprendere le metodologie astratte della semiotica; dal canto suo, la semiotica non è senza colpe. Dopo gli interventi sociali di Barthes prima, ed Eco e Fabbri poi, nei primi anni Settanta, la semiotica fa un passo indietro e si ritira all'ambito teorico. Ancora oggi la semiotica fatica a trovare la sua strada nel commento sociale, e ricorda solo vagamente l'insegnamento principale di Eco, che definisce la semiotica di fatto già come sociosemiotica facendo corrispondere il sociale al culturale.

Al di là delle ingenuità, delle incertezze e delle rigidità, va comunque tenuto presente che le sottoculture, gli studi sulle sottoculture e la definizione stessa di sottocultura, per quanto vaga e incerta possa essere la nebulosa di termini che vi si associano, è il contributo fondamentale del CCCS di Birmingham. Non esisterebbe uno studio sulle sottoculture senza Birmingham, perché quel che si era fatto prima (e che si farà dopo) è sociologia, mentre merito di questa scuola trasversale di pensiero è la definizione stessa di un campo d'interesse fino ad allora sconosciuto nei suoi aspetti culturali, e dopo di allora sempre centro di discussione. I lavori del CCCS hanno contribuito a costruire la sottocultura come tale, al punto di aver valicato i confini accademici entrando nell'autodefinizione e nell'autoconsapevolezza dei gruppi stessi.

Rispetto agli studi sociologici sui gruppi devianti della scuola di Chicago e della sociologia precedente in generale, la scuola di Birmingham si pone un focus più ristretto, su giovani di classi lavoratrici,¹¹⁹ e a queste si limita, ma mette comunque in evidenza un aspetto creativo di tipo culturale che la sociologia non avrebbe avuto gli strumenti per identificare.

2.1.5 La critica postmoderna

Le critiche, anche interne, vengono per la maggior parte dall'approccio sociologico. E quella che si ripete più spesso, in diverse forme, più o meno vivaci, è l'inadeguatezza della semiotica per l'analisi di fenomeni sociali. Pur riconoscendo il peso di Hebdige nel dibattito sulle sottoculture, ad esempio, Anne Beezer afferma che l'applicazione di teorie semiotiche lo porta a lavorare su testi, su cultura prodotta, mentre “subcultural style by contrast is in a constant state of production, and is thus a cultural process rather than a text.”¹²⁰ Questo genere di critica diventa un tema classico della sociologia successiva, al punto che la semiotica è definitivamente bandita dallo studio delle sottoculture.

Eppure è lo sguardo semiotico che permette a Hebdige di identificare nello stile uno degli aspetti fondamentali della comunicazione sottoculturale. Le omologie rintracciate teoricamente da Hebdige

119 Gelder in Gelder, Thornton (1997): 84.

120 Beezer in Barker, Beezer (1992): 115.

e con basi più etnografiche da Willis sono, come dice Willis stesso, valide solo su un piano sincronico. I lavori successivi pretendono di applicare uno schema preconfezionato a diversi e nuovi fenomeni di associazione, e il risultato non può essere che l'abbandono del metodo. Gli anni Ottanta sono un periodo ricco di sottoculture, ma povero di studi sulle sottoculture, perché fenomeni come i *dark* o i paninari non sono analizzabili con griglie pensate per sottoculture operaie inglesi. Nel frattempo la teoria sociale racconta la nascita dell'era post-moderna.¹²¹ All'inizio degli anni Novanta, con l'emergere di un nuovo visibile movimento giovanile, la ricerca sulle sottoculture si fa di nuovo urgente. Ma l'orizzonte teorico è appunto cambiato e lo strutturalismo è ormai abbandonato: Ted Polhemus, nel suo spesso citato "supermarket dello stile,"¹²² che dal punto di vista teorico non è molto più di una boutade, è l'esempio più evidente della svolta avvenuta fra gli anni Ottanta e Novanta nella scienza della cultura.

2.1.5.1 Thornton, il capitale sottoculturale e il ritorno alla sociologia

Il passaggio dalle sottoculture 'eroiche' descritte dalla scuola di Birmingham al supermercato dello stile di Polhemus avviene attraverso l'identificazione delle *clubcultures*, da parte di Steve Redhead prima e di Sarah Thornton poi.

Tentando di definire questo nuovo fenomeno sorto all'inizio degli anno Novanta, Thornton fa un lodevole lavoro di descrizione della cultura materiale, analizzando le trasformazioni nel consumo della musica, dal declino della musica dal vivo all'avvento delle discoteche e della scena corrispondente. Il passaggio dall'intrattenimento inteso come concerto dal vivo (in cui la partecipazione richiesta al pubblico sta nell'ascoltare) alle serate con dischi scelti da un *disc jockey* (in cui il pubblico diventa protagonista, ballando) è un cambiamento epocale nella fruizione e partecipazione. Thornton descrive questo progresso servendosi del concetto di *enculturation*,¹²³ che pone una distanza fra la possibilità tecnica e le sue conseguenze culturali, che sono sempre mediate da bisogni e contesti. L'uso che in questo lavoro si fa del concetto di capitale culturale profilato dal sociologo Pierre Bourdieu è limitato ad una trasposizione all'ambito sottoculturale, e questo unico riferimento, non essendo né applicazione né discussione teorica, finisce per essere un progresso nominale, in seguito spesso citato ma metodologicamente statico, che ribadisce i risultati della ricerca di Fox sulle stratificazioni interne alla sottocultura.¹²⁴

La prospettiva adottata da Thornton ha ben poco in comune con il metodo del CCCS, per questo le

121 Cfr. Magaudda (2009a).

122 Polhemus (1994): 130.

123 Thornton (1995): 33. La sottocultura che meglio di tutte rappresenta l'assimilazione di un nuovo modo di servirsi della tecnica è il Northern Soul. Il pubblico diventa protagonista con una forma di ballo acrobatica, il disc jockey è un virtuoso che propone rari singoli d'importazione. La musica live non è contemplata nella performance.

124 Fox (1987).

critiche rivolte alla tradizione sottoculturale sono più specificazioni che correzioni, e sembrano riflettere più una necessità accademica di prendere distanza dalla logica strutturalista che un elemento strutturale nell'economia della ricerca sulle *clubcultures*. Non trascurare l'aspetto ludico delle sottoculture a favore di quello politico; evidenziare il valore posizionale del mainstream, che non esiste in quanto struttura sociale reale, ma è piuttosto un modello negativo rispetto a cui la sottocultura prende distanza; riconoscere che almeno limitatamente alle questioni di genere la sottocultura riproduce ineguaglianze presenti nella società, sono contributi importanti che Thornton porta al progresso degli studi sottoculturali. D'altro lato, accusare la proposta omologica di Willis di non avere applicazioni diacroniche è una manipolazione ingiusta del lavoro dell'etnografo, che per primo aveva specificato il carattere sincronico dell'omologia in rapporto al carattere diacronico del rapporto integrale. Considerare l'appropriazione di spazi da parte delle sottoculture un gesto di apertura democratica è una reinterpretazione che va ben al di là delle intenzioni degli autori di *Resistance through Rituals*, per cui l'appunto riguardante la creazione di questi spazi come ulteriori fonti di esclusione è una specificazione utile ma forzata.

Il più rilevante progresso di Thornton rispetto alla prospettiva del CCCS sta nel riconoscere un rapporto di convivenza e collaborazione fra sottoculture e media. Per la scuola di Birmingham le sottoculture sono formazioni spontanee la cui estinzione corrisponde all'appropriazione dei loro codici da parte dei media generalisti, che ne deformano il messaggio e banalizzano il significato. I media, dice invece Thornton, nella forma di micro (fanzines, flyers), niche (riviste di settore) o mass-media,¹²⁵ sono strumenti fondamentali di informazione e canonizzazione delle sottoculture.

2.1.5.2 Muggleton, le post-sottoculture

Thornton riporta la questione delle sottoculture nell'ambito sociologico. La sua analisi è storica, culturale, e descrittiva. Si distanzia esplicitamente dalle teorizzazioni di Birmingham e non cede alla tentazione di offrirne di alternative. Individua importanti aspetti trascurati e contribuisce alla rinascita di un interesse per le sottoculture, ma il suo rimane un lavoro isolato, perché manca di un'interpretazione ad ampio raggio, e l'allontanamento dai CCCS è più dichiarato che propositivo. Alcuni anni dopo, è Muggleton a dichiarare una svolta anche (o meglio, soprattutto) teorica nella prospettiva di approccio alle sottoculture. Il sociologo David Muggleton partecipa al lavoro centrato sulle *clubcultures* edito da Redhead nel 1998. Redhead intende analizzare questo nuovo movimento rifacendosi alla tradizione etnografica di Willis, ma integrandola in un orizzonte politico e teorico, quello degli anni Novanta, in cui a suo parere le sottoculture hanno subito una globalizzazione ed

125 Ivi: 140.

un'accelerazione.¹²⁶ L'orizzonte della teoria sociale in cui si muovono queste nuove ricerche sulle sottoculture è quello del postmodernismo.

A partire dagli anni Ottanta, il postmodernismo è diventato una moda accademica, una risposta di insofferenza allo strutturalismo, ma anche una parola che dice tutto, e niente. Una breve descrizione di che cosa si intenda per postmoderno e in quali ambiti sia percepibile la sua influenza si ha in un articolo di Stuart Hall del 1988. Hall distingue fra un aspetto sociale ed economico ed uno più specificamente culturale di questo nuovo modo di comprendere il mondo. Chiama il primo post-fordismo, il secondo aspetto post-modernismo. Il post-fordismo è

a shift to the new 'information technologies'; more flexible, decentralised forms of labour process and work organisation; decline of the old manufacturing base and the growth of the 'sunrise', computer-based industries; the hiving-off or contracting-out of functions and services, a greater emphasis on choice and product differentiation, on marketing, packaging and design, on the 'targeting' of consumers by lifestyle, taste and culture rather than by the Registrar General's categories of social class; a decline in the proportion of the skilled, male, manual working class, the rise of the service and white-collar classes and the 'feminisation' of the workforce; an economy dominated by the multinationals, with their new international division of labour and their greater autonomy from nation-state control; the 'globalisation' of the new financial markets, linked by the communications revolution; and new forms of the spatial organisation of social processes. [...] Post-Fordism is also associated with broader social and cultural changes. For example, greater fragmentation and pluralism, the weakening of older collective solidarities and block identities and the emergence of new identities associated with greater work flexibility, the maximisation of individual choices through personal consumption.¹²⁷

Muggleton, nell'intervento nel volume edito da Redhead, in seguito rielaborato e inserito nel suo lavoro più noto *Inside Subculture*, sostiene che la nuova era postmoderna necessita di un nuovo modo di studiare le sottoculture.

Se il postmoderno ha comportato infatti “that it collapses modern boundaries and hierarchies, both vertically and horizontally, producing as a consequence a culture that is both superficial and fragmented,”¹²⁸ allora anche lo stile sottoculturale è cambiato. “In contrast to a modernism of purity, functionality and utilitarianism, to be fashionable in postmodernism is to involve oneself in aesthetic play, with the focus on hedonism, pleasure and spectacle.”¹²⁹

Il consumo culturale postmoderno prevede la costruzione di identità soggettive prima che collettive,

126 Redhead (1997): X.

127 Hall (1988): 24.

128 Muggleton (2000): 35.

129 Ivi: 38.

permette l'uso ironico, citazionista e edonistico di maschere prima che di idee. Le sottoculture di quest'era postmoderna sono allora nella definizione coniata da Muggleton post-sottoculture, caratterizzate da eclettismo, enfasi sull'individuo, confondersi di definizioni e categorie in un flusso di informazioni di carattere visivo più che testuale.

La dichiarazione di intenti postmoderna precede e influenza in maniera importante l'interpretazione delle teorie precedenti, e la raccolta di interviste etnografiche di Muggleton.

Per quanto riguarda l'aspetto teorico, attraverso la lente dell'accelerazione e dell'eclettismo, si deforma il pensiero di Willis, servendosi del concetto classico di *bricolage* mutuato da Lévi-Strauss come se si trattasse di un aspetto originale del consumo creativo postmoderno, svuotato di ogni significato comunicativo e collettivo: “a greater variety of styles now travel at a faster rate than ever before, allowing consumers greater scope for their creative and aesthetic outlets. The result is an 'emphasis on individual diversity', 'a promotion of do-it-yourself style', where 'postmodern appearance management may be compared with the formal technique of collage'. This trend towards the construction of complex appearances through the self-conscious act of stylistic bricolage is particularly notable in Willis's (1990) study of the 'grounded aesthetics' and 'symbolic creativity' of youth culture. As Willis discovered, 'young people don't just buy passively or uncritically. They always transform the meaning of bought goods, appropriating and recontextualising mass-market styles ... Most young people combine elements of clothing to create new meanings ... and sometimes reject the normative definitions and categories of 'fashion' promoted by the clothing industry.’”¹³⁰ La pretesa di distinguere una teoria postmoderna da una moderna in base a categorie metodologiche come il *bricolage* o l'aspetto estetico è incongruente. È ben noto che entrambe le tematiche sono state introdotte dal CCCS, e usare questi stessi termini per distinguersi dallo strutturalismo da cui derivano è possibile solo dandone un'interpretazione deformata. *Bricolage* non significa frammentazione e perdita di significati, ma ricomposizione creativa e produzione di nuovi significati; l'appropriazione di prodotti di massa non significa l'appiattimento delle disparità sociali, è invece un gesto dimostrativo con delle conseguenze.¹³¹

Ancora relativamente alla questione teorica, la correzione introdotta da Thornton nell'approccio ai media si trasforma qui attraverso la lente postmoderna: i media non sono più strumento per lo scambio di informazioni, ma fonte di strutture interpretative della realtà. Il fatto che “postmodern communication represents a triumph of the figural over the discursive,”¹³² e che i giovani “use the media to understand and keep up with the latest fashions. They get ideas about clothes from sources such as television programmes, [...] fashion and music magazines, or from the personal dress styles

130 Ivi: 41.

131 Cohen in Hall, Jefferson (1976): 85.

132 Muggleton (2000): 42.

of particular pop groups”¹³³ però, non significa necessariamente che “subcultures are purely aesthetic codes [...] subcultural styles have become simulacra, copies with no originals. [...] from production to reproduction, subcultural simulacra become hyperreal as reality is eclipsed.”¹³⁴

Il tentativo di sovrapporre un'interpretazione postmoderna al mondo sottoculturale porta alla fine a mettere in dubbio l'utilità stessa del concetto di sottocultura. Se la premessa è lo stile come gioco ed evasione, e le sottoculture non si distinguono più visivamente; se la società di massa e la pluralità delle voci individuali ha spazzato via la voce univoca di una cultura dominante, allora il concetto stesso di sottocultura ha perso la sua potenzialità oppositiva: “Post- subcultural ideology will [...] value the individual over the collective, elevate difference and heterogeneity over collectivism and conformity. Or perhaps subcultures are just another form of de-politicized play in the postmodern pleasuredome, where emphasis is placed on the surface qualities of the spectacle at the expense of any underlying ideologies. For the post-subculturalists, the trappings of spectacular style are their right of admission to a costume party, a masquerade, a hedonistic escape into a Blitz Culture fantasy characterized by political indifference.”¹³⁵

Stabilire il sorgere di una nuova era storica per convenzione accademica¹³⁶ ha effetti immediati sulla prospettiva con cui si interpretano gli eventi. La dichiarata de-politicizzazione dei movimenti giovanili non è sostenuta da dati empirici ma solo teorizzata, l'affermazione che l'allargarsi della classe media sia fattore scatenante di un nuovo modo di sentire culturale, centrato sull'individuo e sul valore estetico prima che narrativo delle costruzioni identitarie, è presupposto e non dimostrato. In questo senso, appoggiarsi ad una testimonianza personale e ad un campione di interviste¹³⁷ per sostenere il carattere individualistico dell'esperienza sottoculturale è un procedimento problematico. La citazione diretta di estratti da interviste per convalidare l'esattezza di premesse generali non tiene presente le dinamiche dell'interazione, la miopia dell'intervistatore e le strutture narrative tracciate dall'intervistato.¹³⁸ Muggleton sottolinea nelle interviste da lui raccolte la prospettiva soggettiva,¹³⁹ ma il fatto che interviste non strutturate, svolte interrogando persone singole, portino a risposte

133 Willis (1990): 86.

134 Muggleton (2000): 46.

135 Muggleton (2000): 49.

136 “All this talk of the postmodern condition has made some people believe that we are actually living in new times” Skeggs (1991): 262.

137 Muggleton si basa su 57 interviste (40 uomini, 17 donne) svolte in un anno nella zona di Brighton. La scelta del campione si basa su un giudizio esclusivamente personale: “Subcultural informants were selected for this study on the basis of what I regarded as their unconventional appearance.” Muggleton (2000): 171.

138 Cfr Alasuutari (1995).

139 Con forzature evidenti: “the members of my contemporary sample can be characterized as postmodern in that they display an individualistic, fragmented and diffused sensibility. A postmodern celebration of style and image was not evident, however. Instead, informants expressed attitudes consistent with a modern 'depth' model. Their mixed class base and 'anti-structure' sentiments suggest that the distinction between collectivist working class subcultures and individualistic middle-class countercultures is overemphasized. I argue that contemporary subcultural styles can be understood as a symptom of postmodern hyperindividualism” Muggleton (2000): 6.

singolari e storie personali è tutt'altro che sorprendente e non dimostra che le sottoculture sono un'esperienza esclusivamente individuale.

Il sociologo interpreta la difficoltà del suo campione di intervistati a definirsi completamente come appartenenti ad una sottocultura come una tendenza alla liminalità insita nel pensiero sottoculturale. Quello che potrebbe essere giudicato un elemento interessante del posizionamento periferico strategico dei gruppi non egemoni, che Lotman identifica in effetti nel suo modello di semiosfera come gli elementi creativi del sistema culturale, viene interpretato nello storicismo semplicistico di Muggleton come sintomo di un'era: "the fragmentation of the postmodern subject is assumed to be a consequence of its multiple identifications across different social sites and consumption practices."¹⁴⁰

Quello che sembra essere cambiato, insomma, con la svolta postmoderna, non sono tanto le sottoculture, ma il dibattito teorico che se ne occupa, e che porta sostanzialmente ad eliminare dal panorama accademico il concetto di sottocultura come presentato dal CCCS, perché troppo astratto, omogeneo, e teorico.

Il postmodernismo è il cavallo di Troia che permette alla sociologia di riappropriarsi degli studi culturali e di reintrodurre analisi più sottili e descrizioni più accurate, tutto però a svantaggio del valore globale e storico delle sottoculture. "The ground has shifted methodologically: there is [...] a turn to sociology and an agreement about the importance of grounding subcultural analysis in the empirical world, valuing specific, localized studies over general, theoretical pronouncements. Crucially, the notion of subcultural 'resistance' is either rejected or considerably diluted in favour of a model which sees subcultural activity as much more dependent upon and co-operative with commerce and convention."¹⁴¹

140 Muggleton (2000): 95.

141 Gelder (1997). 148.

2.1.5.3 Proliferazione terminologica

Il clima accademico postmoderno fatica a gestire un termine strutturato come quello di sottocultura. La proposta di Muggleton di riferirsi piuttosto ad una post-sottocultura viene integrata da Andy Bennett, che riprende la definizione di Michel Maffesoli di *neo-tribe*. Maffesoli è interessato ad esprimere l'idea di una pratica di associazione postmoderna, legata a comunità emozionali e di ricerca del piacere più che a identità collettive; nella sua teoria il discorso di classe non ha più spazio, perché la società di massa ha contribuito ad appiattare i dislivelli sociali, permettendo a tutti di partecipare alle stesse pratiche di consumo. Per questo serve un termine diverso per identificare le libere associazioni basate su affinità estetiche, intendendo l'estetica nel suo significato etimologico di esperienza corporale, fisica, sensuale. Le comunità postmoderne sono comunità di sentire, e quindi locali, effimere e non strutturate. Va preso atto della “difference between an abstractive/rational period, and an empathetic time. The former relates to the principle of individuation or separation, while the latter is dominated by indifferenciation, the 'losing' of self into a collective subject. This indifferenciation is what I refer to as neo-tribalism.”¹⁴²

Il termine sottocultura, con la sua connotazione classista di opposizione eroica all'egemonia culturale borghese, è inutilizzabile in tempi caratterizzati da identità mobili e stili di vita temporanei, e liberamente scelti, dato che c'è la convinzione che “a fully developed mass society liberates rather than oppresses individuals.”¹⁴³ Per questa ragione Bennett suggerisce il termine 'neo-tribe' per definire le post-sottoculture caratterizzate da libere scelte personali. A un anno di distanza dalla citata pubblicazione di Muggleton e a due anni dalla proposta di Bennett, si svolge a Vienna un simposio internazionale, “Post-Subcultural Studies: New Post-Subcultural Formations within Popular Culture and their Political Impact” che intende raccogliere le voci della ricerca postmoderna sulle sottoculture. Frutto di quel simposio è un volume edito da Muggleton e Weinzerl nel 2003, che nell'introduzione già rendono evidente come la moltiplicazione terminologica sia sintomo di una dispersione teorica più che contributo costruttivo al dibattito.

Partendo dalla premessa ideologica che “while the analyses of the CCCS can still be regarded as pioneering scientific work, they no longer appear to reflect the political, cultural and economic realities of the twenty-first century,”¹⁴⁴ si mostra come la ricerca di una nuova prospettiva risulti in “a wrestling for a new conception more adequately disposed to capture the changing sensibilities and practices of post-subcultural formations. Armadeep Singh (2000) has conceptualized such contemporary youth groups as 'channels' or 'subchannels', Rupert Weinzierl (2000) refers to them as

142 Maffesoli, Foulkes (1988): 145.

143 Bennett (1999): 608.

144 Muggleton, Weinzerl (2003): 5.

'temporary substream networks', while Andy Bennett (1999), [...] called them 'neo-tribes'. Redhead (1997: x), on the other hand, has argued that 'clubcultures' is the concept, and global youth formation, which supplements 'subculture' as the key to the analysis of the histories and futures of youth culture."¹⁴⁵ Tentare una specifica definizione di ciascun termine è superfluo, dato che essi vengono usati a volte in modo intercambiabile, e questa moltiplicazione si rivela, alla prova dei fatti, inservibile.¹⁴⁶

Quella elencata nell'introduzione di Muggleton e Weinzerl è solo una breve lista della copiosa produzione terminologica di questi anni postmoderni. Nel 2011 Bennett volge uno sguardo indietro e propone un altro percorso, dalla distinzione fra *lifestyle* come scelta personale rispetto a *way of life* come sistema di regola comunitarie, al termine "scena" che Will Straw individua per isolare quelle sottoculture locali e globali insieme caratterizzate da una passione musicale come elemento unificante. Bennett e Peterson a questo riguardo avevano proposto nel 2004 in introduzione a *Music Scenes: Local, translocal, virtual*, una distinzione che tenga presente appunto le scene locali, i contatti fra scene locali in diversi contesti, e le scene virtuali, un nuovo modo di creare vincoli comunitari attraverso forum, chat e profili presenti in rete.

Nel dibattito interviene anche Hesmondhalg (2005), per cui il termine sottocultura è troppo poco comprensivo, mentre neo-tribe resta vago, e scena è troppo specificamente legato a sottoculture musicali. Propone allora "that *genre* offers a better way forward for understanding the links between cultural practice and social process in popular music studies, when wedded to other theoretical concepts, most notably articulation."¹⁴⁷

Raccogliendo le idee dopo il congresso 'Scenes, Subcultures and Tribes: Youth Cultures in the 21st Century',¹⁴⁸ Kozorog tenta di tracciare un percorso che permetta di servirsi del meglio di ciascun termine, passando dal generale al personale attraverso l'etnografico: "the three concepts can be used together, since a subcultural response to historical contradictions does not appear as a monolithic group of followers, but rather as a dispersed, variably connected palette of scenes, within which individuals to a greater or lesser degree anchor and shape their subjectivities (in short, enjoy the homeliness of their neo-tribes), while at the same time performing their 'lifestyles' (to mention another prominent concept)."¹⁴⁹ A complemento di quello stesso congresso esce nel 2007 un volume curato da Hodkinson e Deicke, nella cui introduzione, pur esprimendo un conciliante invito a continuare il dibattito, Hodkinson evidenzia i rischi di questa pletora di definizioni:

145 Ivi: 6.

146 Cfr. Hodkinson (2002): 23.

147 Hesmondhalg (2005): 38. Corsivo mio.

148 University of Northampton, 2003.

149 Kozorog (2013): 355.

there are some difficulties with the emphasis on such fragmentation, fluidity and individualization within some recent writings on youth cultures. The extent of the desire to oppose and avoid the notion of subculture has tended to mean that 'post-subcultural' (or, as I prefer, 'antisubcultural') explanations, sometimes do not go far enough beyond demonstrating the inadequacies or over-simplicities of the CCCS and/or the Chicago tradition. Having been developed and justified largely negatively, in opposition to the CCCS version of subculture, for example, the detailed positive implications and applications of concepts such as neo-tribe, scene and club-culture sometimes have been left unclear, as have the elements of difference and overlap between one replacement term and another. Indeed, the apparent competition to coin the best replacement may ultimately have acted as something of an unhelpful distraction, not least because of the confusing number of apparently rather similar concepts on offer. It specifically is important that the desire to avoid the structural determinism and clear-cut collective identities with which subcultural theory was associated does not lead theorists to settle either for under-theorized (and arguably rather obvious) assertions that young people's identities are changeable and complicated, or for sweeping assumptions about electivity, individual distinctiveness and consumer choice. Even though the extent and character of their influence may have changed, the significance of 'structural' shaping factors on youth cultures must continue to be outlined and understood.¹⁵⁰

Oltre ai dubbi legittimi sull'utilità della moltiplicazione terminologica e dell'abbandono di uno studio strutturale avanzati da Hodkinson nell'ambito specifico delle sottoculture, va notato che il concetto di postmodernismo è oggetto di critiche caustiche fin dalle sue origini. Nel 1991 Beverley Skeggs, commentando dei volumi allora di recente edizione, non usa mezzi termini nel giudicare il postmodernismo una, letteralmente, perdita di tempo. Nella definizione di postmoderno come atteggiamento consumista nei confronti della cultura, per cui il nuovo a tutti i costi è connotato positivamente,¹⁵¹ si nota un parallelo con la proliferazione terminologica nella ricerca sottoculturale. Particolarmente pericoloso è l'approccio postmoderno al tema politico: si rischia un'interpretazione banale di potere diffuso e soggetto plurimo, che mette in secondo piano la necessità dell'analisi dei sempre attuali sistemi di potere.

La reazione all'eccessiva politicizzazione delle sottoculture presentata dalla scuola di Birmingham ha infatti portato all'estremo opposto, in cui sia le sottoculture, sia la ricerca che le riguarda, si sono completamente deresponsabilizzate e depoliticizzate. Ma, che l'argomento venga tematizzato o no, il culturale resta politico: "despite claims to the contrary, power still matters. Variables like class, gender and ethnicity continue to be an important factor influencing access to globally circulating technologies, goods, ideas, styles and fashions, while they also remain crucial in terms of the

150 Hodkinson in Hodkinson, Deicke (2007): 15-16.

151 Skeggs (1991): 257.

perceived legitimacy of the identities constructed from these resources.”¹⁵²

La convinzione che le sottoculture del periodo postmoderno siano apolitiche viene anche dal metodo di studio sociologico, che si concentra su scene locali e su ricerche qualitative. Spesso, insomma, si ha la sensazione che se il centro di Birmingham dà vita a una ricerca che “was driven by theory, by a preoccupation with class, and by a seemingly willful ignorance of how youths made sense of their own experience,”¹⁵³ d'altra parte non è una soluzione accontentarsi di “things labelled postmodern as if that was explanation enough.”¹⁵⁴

Merito del dibattito postmoderno è l'aver ampliato lo spettro di elementi sociali e culturali che vanno tenuti presente nell'analisi. L'opposizione fra mainstream e sottocultura può ora diventare battaglia dialogica, e la divisione netta per classi va associata ad aspetti come etnicità, genere ed età.¹⁵⁵ È stato evidenziato il livello culturale come portante in sé, non dipendente da fattori economici, ma ad essi interdipendente. Si è introdotta la dimensione estetica che fa da ponte fra il gusto personale e la performance sociale, e si è dato peso all'esperienza e alla percezione soggettiva. Nel frattempo, gli anni sono passati, e mentre la teoria era impegnata a dichiarare la fine delle sottoculture e della strutturazione per classi, le sottoculture hanno continuato ad esistere, a prosperare e a invecchiare, mentre le classi si sono complicate e rinsaldate.

2.1.6 L'approccio neoclassico

I gruppi devianti di cui si era occupato Becker si presentavano spesso come “stable and long lasting,”¹⁵⁶ Paul Hodkinson è un membro della sottocultura *dark* e ne ha fatto il suo ambito di studio. Il *dark* (*gothic* nella sua definizione inglese) è una sottocultura che esiste dalla fine degli anni Settanta, la sua più evidente esplosione si è avuta negli anni Ottanta, ma ci sono sempre nuovi adepti, ancora oggi. In base a questa osservazione Hodkinson si inserisce nel dibattito postmoderno e individua la necessità di “differentiate those groupings which are predominantly ephemeral from those which entail far greater levels of commitment, continuity, distinctiveness, or, to put it in general terms, substance.”¹⁵⁷ La teoria postmoderna ha decretato la fine delle sottoculture, eppure questa 'sostanza', contro ogni ragionevolezza congiunturale così come presentata dalla teoria, sopravvive attraverso reinterpretazioni, aggiustamenti e traduzioni locali; che la sociologia se ne occupi o no, che sia rifiutata o accettata teoricamente, “subculture continues to be a useful concept because it remains meaningful in the lives of many young people who define themselves as

152 Muggleton, Weinzerl (2003): 19.

153 Williams (2011). 29.

154 Willis (2000): 61.

155 Martin (2010): 1198.

156 Becker in Gelder (2005): 438.

157 Hodkinson 2002: 24.

subcultural.”¹⁵⁸ Non solo la sottocultura continua a riproporsi e ricrearsi di generazione in generazione, ma ha smesso anche di essere una fase giovanile. La ricerca che Andy Bennett sta svolgendo in questi anni parte proprio dalla constatazione che “the research has also found evidence of a surprising number of people in their forties and fifties for whom music does continue to matter to the extent that time and effort is invested in ways other than buying a CD every few months or attending the occasional concert.”¹⁵⁹

Bennett si concentra in particolare sulla ridefinizione del termine scena in una prospettiva diacronica, notando che il legame personale alla sottocultura si trasforma nel corso degli anni da un iniziale giovanile generico apprezzamento per la musica ad una partecipazione attiva e creativa alla crescita della scena negli anni adulti. Bennett si serve dei dati raccolti nella ricerca per delineare nuovi aspetti della sottocultura (o meglio, scena) come introiezione di gusti e modi che, inizialmente assorbiti socialmente, diventano stili di vita personali: “for many people, the music that 'mattered' to them in their youth continues to play an important role in their adult lives. [...] ageing audiences for popular music often exhibit a dynamic, shifting, and developing quality in their appreciation of music, its relevance to their everyday lives, and its broader sociocultural significance.”¹⁶⁰ Piuttosto che ritoccare ancora le sfumature di una definizione sempre perfettibile, il dato importante dal punto di vista culturale, negli sviluppi seguiti da Bennett, non è tanto il passaggio dalla fruizione sociale all'interiorizzazione personale di uno stile di vita sottoculturale, quanto l'aspetto creativo della partecipazione sottoculturale che continua ad essere centrale ben dopo la fase giovanile. Questa continuativa necessità di produrre senso e cultura non è quindi legata a quello che per anni (dalla scuola di Birmingham in poi) si è pensato essere un periodo della biografia personale, quello giovanile, liminale e incerto, ma è un bisogno di posizionamento culturale che va difeso e rinegoziato per tutta la vita. E per questo c'è una differenza fra una persona che ascolta musica punk e un punk.

E non sono solo le sottoculture che resistono e persistono. Anche quel sistema sociale per classi che secondo la visione postmoderna era destinato a dissolversi grazie alle possibilità offerte dal consumo di massa è vivo e vegeto, perché “sempre più spesso le pratiche di consumo si configurano non quali strumenti utili per limare le differenze materiali e sociali, ma come uno degli elementi che contribuiscono a generare ulteriori forme di stratificazione sociale.”¹⁶¹ Che i significanti abbiano un rapporto instabile con i significati non significa che la teoria può ignorare le loro conseguenze politiche, perché il loro effetto sociale continua ad avere conseguenze reali.

158 Williams (2011): 42.

159 Bennett (2006): 222.

160 Bennett (2013): 2.

161 Magaudda (2009a): 308.

The belief that culture and ideology were also intrinsic to power produced a cultural politics. It's that cultural politics which something's happened to. Something very important has happened to it. It's not gone away. It's gone back into the text, whereas we wanted to pull it out of the text. It's gone back. So a large body of work in cultural studies and critical theory generally thinks that if you unmask an essentialism, it's finished. You've shown it's contradictory. You've shown the binary doesn't work. Well what more are you going to do? Out there, the essentialism is roaring away just as it ever was. It doesn't give a damn. And Derrida thinks that there's no such thing. It does not care a bit. It's not that the act of deconstruction is wrong, but that the deconstruction has to come back. It has to affect the practice in the real world, in the concrete world, the people and the relationships and the institutions and what they do in the real world. So you've completed half the task. I would say a lot of cultural studies is immensely sophisticated and such people would regard what I was saying about all this in a theory seminar on a Monday in 1968 as ridiculously naive, simpleminded, etc. Well it probably was, but the sophistication has gone into multiplying the conceptual apparatus and the refinement of the methods, and post-structuralism has done a lot of damage, although I'm very influenced by post-structuralism. It has done a lot of damage because the writing is so elusive that you can't see how they got there except to say, you're brilliant Foucault. Well you know, that doesn't help anybody.¹⁶²

Il consumo culturale in sè, alla prova dei fatti, non è strumento di liberazione ma continua a essere riproduzione di scelte di classe. E per questo la dimensione individuale postmoderna della sottocultura non è spiegazione sufficiente e soddisfacente, perché se di scelte individuali si tratta, non si può dimenticare che esse sono inserite in un contesto culturale e materiale che limita le possibilità e stimola certe specifiche forme di risposta creativa che vanno lette in prospettiva più ampia. Riprodurre scelte apprese nel proprio ambito sociale può essere un ostacolo alla progressione sociale, come già Willis aveva notato nella sua ricerca svolta in una scuola inglese. Della definizione teorica di questa forma di riproduzione si è occupato diffusamente Pierre Bourdieu, che introduce il termine *habitus* per definire pratiche di consumo e produzione culturale indirizzate da un contesto sociale specifico, al di là dell'ampiezza possibile di scelta: “le pratiche generate dai diversi habitus si presentano come configurazioni sistematiche di proprietà, che rendono manifeste le differenze oggettivamente inscritte nelle condizioni di esistenza, sotto forma di sistemi differenziali che, percepiti da soggetti dotati di quegli schemi di percezione e valutazione indispensabili per individuarne, interpretarne e valutarne gli aspetti pertinenti, funzionano come stili di vita. Struttura strutturante, che organizza le pratiche e la loro percezione, l'*habitus* è anche una struttura strutturata: il principio di divisione in classi logiche, che organizza la percezione del mondo sociale, è a sua volta il prodotto dell'incorporazione della divisione in classi sociali.”¹⁶³

162 Hall (2013): 769.

163 Bourdieu (2001): 175.

L'identificazione di questo processo culturale concilia strutture obiettive e comportamenti quotidiani e privati intorno a quattro distinte categorie di capitale. Accanto al noto capitale economico, nota il sociologo, si possono distinguere altre forme di capitale che i soggetti sociali manipolano, quello culturale, quello sociale e quello simbolico. Questi capitali interagiscono nella difesa di una posizione sociale, così che ad esempio, i gruppi di persone con più possibilità economica si distinguono anche per una ricchezza culturale specifica. La schematizzazione proposta da Bourdieu, che ha sicuramente il merito di sforzarsi di trovare una posizione nel sistema sociale all'aspetto culturale, e che attraverso il concetto di *habitus* sposta l'attenzione dalla regola sociale alle forme della sua interiorizzazione e produzione, viene accolta dalla corrente postmoderna, quella stessa che criticava l'approccio del CCCS centrato su questioni di classe, e che ignorava le indicazioni di Hall per cui “all interests, including class ones, are culturally and ideologically defined.”¹⁶⁴ In realtà, nota Alasuutari, il sistema descritto da Bourdieu è rigido, perché, che si parli di economia o cultura, in entrambi i casi la classe di riferimento rimane una gabbia da cui è difficile scappare, ciò che serve sono invece strumenti teorici capaci di spiegare il cambiamento: “even though people today like to cherish the idea of individualism, there are nevertheless various regularities in human behaviour, in social life and in products of culture that can be uncovered at a higher or lower level of abstraction by formulating a rule that applies to the whole.[...] This does not imply the assumption that individuals in their behaviour follow certain laws, or even that they follow one particular rule or law without exception. It only means that people orient to each others' behaviour as if it were guided by rules, which constitute the meaning of verbal and non-verbal behaviour.”¹⁶⁵

L' *habitus* ha un carattere ripetitivo che traduce il concetto di gusto in senso completamente sociale e dimentica ancora l'importanza dell'estetico come esperienza sensuale ed emotiva, è necessario fare un passo più radicale e non dimenticare “the mediating role that art's materiality plays in social relations. In distinction to Bourdieu's neat but ultimately rigid sociology of taste, such work reconnects with what is specifically physical and meaningful about our encounters with cultural objects.”¹⁶⁶

Pare che non ci sia fine a questa oscillazione teorica fra struttura e sentire, fra sociale e personale. Non si ricompone mai completamente la distinzione fra sociale e culturale. Lo stesso postmodernismo ha due anime, e mentre “celebrates the penetration of aesthetics into everyday life”¹⁶⁷ d'altra parte “style and media theorists – and terrorists – of the left and right see only market

164 Hall (1988): 28.

165 Alasuutari (1997): 151.

166 Prior (2013): 190.

167 Hall (1988): 25.

incandescence. They warn us of an immanent semiotic implosion of all that is real. They call us to a strange rejection of all that glitters and shimmers over the dark landscape, as if it *were* the landscape.”¹⁶⁸ È un vizio antico negli studi sociali:

Most introductory textbooks in sociology define society so that it excludes culture, and culture so that it excludes society, thereby painlessly (or perhaps not so) doubling the student's sociological vocabulary. Yet by the fourth chapter the author usually forgets the distinction and uses the terms interchangeably. “Culture” refers to ideas. “Society” refers to people. Our ultimate concern is usually with what these people do, with their behavior. Most often we subsume this under discussion of society, although it is not infrequently slipped into a consideration of culture. Sometimes we just talk in a sort of limbo, blithely ignoring the society-culture boxes we so painstakingly constructed. Any intelligent description of a collection of people, what they do and think and why they do and think as they do must necessarily employ both societal and cultural concepts... our treatment of the phenomena should be as systematic as possible; our labels for it need be systematic only insofar as this aids rather than gets in the way of that central concern¹⁶⁹

Questa distinzione fra sociale e culturale si rispecchia anche nella distinzione fra macro e microsociologia, nelle accuse reciproche di disimpegno e manipolazione ideologica, nella frustrazione di Barthes: “il militante continua a vivere da piccolo borghese, l'hippy da borghese capovolto. Tra i due, il nulla: critica politica e critica culturale non riescono a coincidere.”¹⁷⁰

La distinzione fra sociale e culturale, però, è solo accademica, e il campo degli studi sottoculturali è in una posizione privilegiata per ricomporre questa distanza: “One of the strengths of subcultural studies and one of its many values for the social sciences and humanities is its systematic investigation of the cultural. Sociologists have too often attempted to segregate culture as some subsidiary or derivative matter from their analysis of society, while literary and artistic traditions have too willingly relegated society as a peripheral issue of 'context'. The tradition of subcultural studies, by contrast, effectively conflates society and culture. In other words, culture, as a pattern of beliefs and values or even ideologies, cannot be separated from action and social organization.”¹⁷¹

2.2 I principi della tradizione degli studi sottoculturali

Dopo un secolo di dibattiti, si continua a cercare una definizione di sottocultura. Per Gelder “Subcultures are groups of people that are in some way represented as non-normative and/or marginal through their particular interests and practices, through what they are, what they do and

168 Willis (1990): 27.

169 Arnold (1970): 4-5.

170 Barthes (1998): 59.

171 Thornton in Gelder, Thornton (1997): 5.

where they do it. They may represent themselves in this way, since subcultures are usually well aware of their differences, bemoaning them, relishing them, exploiting them, and so on. But they will also be represented like this by others, who in response can bring an entire apparatus of social classification and regulation to bear upon them.”¹⁷² Ancora più recentemente, Haenfler propone una definizione operativa di sottocultura come “A relatively diffuse social network having a shared identity, distinctive meanings around certain ideas, practices, and objects, and a sense of marginalization from or resistance to a perceived 'conventional' society.”¹⁷³

Che il termine sottocultura piaccia o no, pur nella sua nebulosità, rimane un concetto centrale di cui si è appropriato anche il mondo non accademico. I limiti della sua definizione sono quelli della teoria che ritaglia il reale a partire da diversi punti di vista, come si è visto: la scuola di Chicago evidenzia un settore di ricerca osservando un fenomeno nel suo farsi, su indicazione di istituzioni allarmate, e segue il bisogno urgente della rappresentazione di sottoculture devianti a discapito della riflessione teorica; altre sottoculture attirano l'attenzione di altri ricercatori di diversa estrazione, che leggono nei loro comportamenti una risposta politica a un contesto sociale storicamente dato. L'eccesso di teoria di queste interpretazioni viene corretto dalla presa di posizione storicista di chi vede nel nuovo millennio, per forza di cose, il sorgere di una nuova era. Passata la bufera postmoderna, infine, si cerca di ritrovare strumenti teorici capaci di aggredire la realtà, ma l'insicurezza dei metodi tradizionali della sociologia non permette progressi degni di nota.

In questo andare e venire di pratica e teoria è andata persa la caratteristica centrale che fa degli studi culturali ciò che sono, ovvero la sua interdisciplinarietà. Vale la pena rivalutare questo aspetto del CCCS perché “cultural studies is preeminently a critical field: there is no orthodoxy in this field, and many have warned against the dangers of such an orthodoxy developing.”¹⁷⁴ Gli studi sulle sottoculture sono oggi interesse quasi esclusivo della sociologia. E l'approccio sociologico porta con sé il problema delle definizioni. La sociologia si occupa di gruppi, mentre le sottoculture sono uno sfuggente oggetto fatto di pratiche culturali, motivazioni personali e solidarietà trasversali. Da qui la frustrazione di chi cerca di definire in termini sociali ciò che è sociale e culturale insieme.

Nonostante le osservazioni di Arnold siano vecchie quasi di mezzo secolo, e nonostante Bourdieu abbia cercato di delineare un sistema che renda compatibile il piano simbolico, quello sociale e quello culturale con quello economico, il risultato è sempre una tensione irrisolta tra sociale e culturale e fra vissuto personale e interazione. Questa discrepanza ha conseguenze sul modo in cui le sottoculture vengono analizzate, e alcune questioni in particolare restano aperte.

Anzitutto, qual è la posizione delle sottoculture: minacce al sistema, fuga immaginaria, o prodotto del

172 Gelder (2005): 1.

173 Haenfler (2014): 16.

174 Turner (1996): 4.

consumo. Poi, qual è la loro funzione: mettere in discussione categorie prestabilite, sociali e di genere, isolarsi stilisticamente, o consumare creativamente. In terzo luogo, quanto di personale e quanto di comunicativo vi è nella loro esistenza: sono sopravvalutate, o sottovalutate nel loro contributo culturale. E infine, come va indagato tutto questo, con quali metodi, e quanto questi metodi siano influenzati dalla teoria. In altre parole, riprendendo parzialmente Gelder, chi fa cosa, perché, e come.

2.2.1 La posizione delle sottoculture

Le sottoculture sono un gruppo, e un gruppo ha confini. Le caratteristiche del gruppo definiscono i suoi confini, ma non è possibile elencare le caratteristiche del gruppo prima di averlo isolato. Da questa incongruenza origina la sovrabbondanza di definizioni di sottocultura che si sono date nel tempo: una segmentazione a priori è sempre esposta a critiche, e ogni selezione privilegia certi aspetti rispetto ad altri. Del resto, notava Thornton, se non è facile trovare una definizione per la sottocultura, ancora più vana è la ricerca di un fantomatico mainstream, che cambia forma e contenuto in relazione a chi vi si oppone. Nell'associare definizione e posizione, non è necessario riprendere il concetto semiotico di negazione come principio di creazione del senso, basta riportare le osservazioni di Bourdieu sulle distinzioni sociali: “ogni condizione viene definita in modo inscindibile dalle sue caratteristiche intrinseche e dalle caratteristiche relazionali che derivano dalla sua posizione nel sistema delle condizioni che è anche un sistema di differenze, di posizioni differenziali, cioè da tutto ciò che la distingue da tutto il resto che essa non è ed in particolare da tutto ciò con cui essa è in contrasto: l'identità sociale si definisce e si afferma nella differenza.”¹⁷⁵

Il carattere posizionale di ogni prima distinzione è formale, utilizzabile per ogni contenuto. I contenuti a disposizione, del resto, sono più spesso riposizionamenti all'interno di un *bricolage* originale che vere e proprie novità “la generazione delle assiologie all'interno delle sottoculture, cioè l'associazione tra “ciò che si sente e si vede” e il significato che assume, è prodotta da differenze identitarie, sia poste sia realmente tali. Da ciò consegue che per affermare una differenza, ovvero una novità stilistica, il nuovo stile viene proposto come “diverso da” o “opposto a” quello precedente. Poi si scopre che in realtà ne è una filiazione, oppure un suo rovesciamento. L'immaginario delle sottoculture, il loro universo semiotico e discorsivo, appare in realtà abbastanza limitato e i relativi pochi segni di cui è composto vengono continuamente rimessi in gioco e spostati di significato e accezione, a seconda delle configurazioni discorsive nelle quali essi vengono inseriti.”¹⁷⁶ Notando questa ripetizione di elementi sempre uguali ma con significati leggermente diversi, Polhemus è giunto alla fuorviante conclusione che le sottoculture dagli anni

175 Bourdieu (2001): 175.

176 Spaziante in Demaria, Nergaard (2008): 267.

Novanta si siano ridotte ad un supermarket dello stile. Con lui, il postmodernismo ha decretato la fuga del significante e la fine delle sottoculture, dimenticando il posizionamento, che è un concetto centrale per comprendere le sottoculture, il senso dei loro *bricolage*, il loro consumo creativo. Il concetto di posizionamento corregge la conclusione disfattista della scuola di Birmingham, che vede nella esposizione dei media e nell'appropriazione del mercato la depredazione della sottocultura. In realtà, le sottoculture si nutrono dei media tanto quanto i media di esse, ed è grazie al posizionamento che viene garantita la sopravvivenza della sottocultura nello spazio e nel tempo. In termini semiotici, il segno non basta, è il testo, la costruzione sintattica e performativa a distinguere il membro della sottocultura dalla moda del momento. Il processo di interiorizzazione del senso sottoculturale non è un aspetto che si conquista solo con l'età, come dice Bennett, ma è la conoscenza della regola (posizionale) che permette di riconoscere le sue espressioni di *bricolage* più diverse: "You can always tell. Maybe it's just a jacket, or a [sew on] patch or something ... just something there that says "punk", y'know."¹⁷⁷

Il posizionamento è un punto di vista sul mondo, ed è sempre un punto di vista intenzionalmente marginale, perché "margins [...] are ways of seeing places in relation to other places".¹⁷⁸ Per quanto nebuloso nei contenuti sia questo primo posizionamento, l'identificazione dell'altro è parte del processo di identificazione del sé, ed è questo spostamento a rendere il fenomeno della sottocultura interessante: "It is in the mind of the marginal man that the conflicting cultures meet and fuse. It is, therefore, in the mind of the marginal man that the process of civilization is visibly going on, and it is in the mind of the marginal man that the process of civilization may best be studied."¹⁷⁹

L'idea di margine di Park non come limite ma come sovrapposizione di culture contrastanti è parallela all'immagine di Lotman che considera la periferia della semiosfera il luogo della traduzione, popolato, appunto, da 'marginal men', che producono cultura per traduzione e riassetamento.

2.2.2 La funzione: la politica, la classe, il genere

Questo slittamento posizionale rispetto ad un identificato 'altro' ha come prima conseguenza il sorgere dell'autocoscienza, dato che "la prima forma di conoscenza è misconoscimento,"¹⁸⁰ e "reflexivity arises in the specific, concrete negotiations of conflictual fields,"¹⁸¹ cioè in quegli spazi di sovrapposizione fra culture (qui si parla di campi bourdieuani) che rimandano, ancora una volta, all'instabilità della periferia lotmaniana e alle operazioni di traduzione che vi hanno luogo. Qui

177 Citato in Bennett (2006): 225.

178 Forgacs (1996): 19.

179 Park in Gelder (2005): 881.

180 Bourdieu (2001). 177.

181 Adams (2006): 518.

“what matters for individual experience and opportunity is the capacity to convert 'reflexions' into meaningful realities,”¹⁸² e quindi è qui che si produce il bricolage culturale che darà contenuti al soggetto oppositivo che si è creato attraverso la negazione. La composizione di un'identità strutturata si condensa lentamente a partire da elementi culturali a disposizione in quel particolare momento, in quella specifica congiuntura e secondo una strutturazione diversa (rispetto allo specifico punto di vista scelto, opposta) a quella dell'identificato 'altro'. Si procede per prove e tentativi, e questo spiega, ad esempio, il percorso descritto da alcuni degli intervistati di Muggleton, che sono entrati nel mondo sottoculturale avvicinandosi ad una specifica scena, in seguito abbandonata in favore di una più consona. Nella ricomposizione narrativa autobiografica che risulta da queste testimonianze si parla di crescita, sviluppo e maturazione di gusti, ma questo non significa, come intende Muggleton, che le sottoculture siano intercambiabili e “had I been born several years earlier I might have been a hippy; a decade before, I would undoubtedly have become a mod.”¹⁸³ Significa piuttosto che, come i *bricoleur*, ci si serve di strumenti diversi, spesso non consoni ma disponibili, per realizzare un progetto. Questo progetto prende forma lentamente e nel progredire alcuni elementi vengono scartati, nuovi elementi vengono integrati. La creazione del bricolage non conosce classificazioni: a differenza dell'ingegnere, il *bricoleur* non organizza per cassette di attrezzi, ma si serve di quello che ha a portata di mano. Vale per elementi stilistici, abbigliamento, forme musicali, abitudini alimentari, questioni di genere, etniche e politiche. Fattori che per gli 'ingegneri' della sociologia sono costitutivi, come la classe sociale, la posizione politica, il genere e l'etnicità, sono elementi che ogni sottocultura decide di utilizzare o no in base alla propria posizione e alla propria capacità di filtrare questi temi.

L'aspetto politico può essere tematizzato, come nel caso di naziskin e redskin, che si presentano visivamente con stili molto simili ma si rifanno confusamente a opposte ideologie,¹⁸⁴ vissute spesso in modo folcloristico. Oppure gli stessi elementi politici possono essere usati in modo consapevole ma privo di contenuti, come l'uso provocatorio di svastiche e falci e martelli come accessori di stile già nel protopunk,¹⁸⁵ oppure ancora si può subire la fascinazione per lo stile di certe divise militari, pur non avendo alcuna intenzione politica, come succede ai dark. La classe sociale ha lo stesso destino: fa parte dell'immaginario skin attribuirsi una origine nella classe operaia (a dimostrazione che i membri delle sottoculture spesso conoscono le ricerche accademiche che li riguardano), anche in contesti in cui la struttura e la posizione sociale non prevedono la possibilità di applicare sensatamente questo termine, come per gli skinheads cinesi,¹⁸⁶ mentre i mods sognano lo stile di

182 Adams (2006): 524.

183 Muggleton (2000). 2.

184 Cfr Tropea in Ceriani, Grandi (1995).

185 Matheson (2015): 324.

186 Celko (2006).

vita altoborghese, e il costume adottato dai teddy boys rivendica il suo quarto di nobiltà.

I musicisti reggae finlandesi che portano lunghe raste bionde, la fascinazione per la coolness caraibica dei rude boys inglesi, o i punk algerini che vedono nell'hardcore una forma di liberazione politica, il paki-bashing e il southern rock, complicano le categorie di etnicità e ancora una volta posizionano la sottocultura in quel terreno periferico della semiosfera in cui elementi appartenenti a culture diverse entrano in contatto, si fondono o si scontrano, si traducono e ricompongono.

Anche la questione di genere ha nella sottocultura il suo spazio specifico. A partire dall'intervento di McRobbie in *Resistance through Rituals* è diventato imprescindibile per chi voglia presentare un lavoro completo e politicamente corretto parlare di donne nella sottocultura. Ma finché si continuerà a trattare la questione di genere come separata dalla sottocultura, finché si parlerà di sottocultura prima, e di donne nella sottocultura poi, non si smetterà di ripresentare il modello che distingue fra una società che fa da struttura di base ed una superficie culturale secondaria.

McRobbie, ad esempio, sembra ritenere il pudore delle ragazze nel rispondere a domande etnografiche una caratteristica quasi innata del genere femminile, che porta ad esprimersi al meglio negli spazi privati della cameretta. Ma si ignora il potenziale dello stile unisex di hippie e mod, e non si interpellano le reenie (le donne skinhead). Un'altra interpretazione diffusa è quella che vede le donne nelle sottoculture o come 'one of the boys' o come 'la ragazza di'.¹⁸⁷

La dominazione maschile, evidente nella cultura egemone, viene considerata un dato di fatto anche nella sottocultura. Se però si legge la sottocultura come *bricolage* di qualsiasi elemento, e si cerca di mantenere una lettura coerentemente culturale del sociale, si deve decidere di definire le ragazze anzitutto come membri di una sottocultura, e solo dopo come donne nella sottocultura. Prima viene la sottocultura, dopo le sue distinzioni interne, che possono rivelarsi parallele o opposte a quelle del mainstream.

Come la politica è presente in forme diverse nella sottocultura, così il genere ha spazi e applicazioni fluttuanti. Le riot grrrls hanno tematizzato la questione del genere in un modo specifico e diverso da come l'argomento è stato ricomposto nel glam o nel dark, nella disco o nel punk. McRobbie come altre ricercatrici, nel tentativo di ridare un equilibrio allo studio delle sottoculture, finisce per dare per scontato un punto di vista che è egemone, e che le sottoculture non necessariamente (anche se spesso, in effetti) condividono: "Girls are present in the subculture, but the masculinity of its norms problematizes their participation. Thus, gender is problematic for punk girls in a way that it is not for punk guys, because punk girls must accommodate female gender within subcultural identities that are deliberately coded as male."¹⁸⁸

187 Spaziante in Demaria, Nergaard (2008): 277.

188 Leblanc (1999): 8.

La storia della cultura, e la storia della sottocultura, sono state indubbiamente scritte da uomini. Ma non significa che siano state anche fatte da uomini, anzi, si potrebbe scrivere una storia del punk citando solo artiste donne.¹⁸⁹ Nonostante ciò, nella sua ricerca del 2006 sui punk ultraquarantenni, Bennett non ha intervistato una sola donna.

To date, all of my interviews have been with older male fans of punk. None of the older punks in my interview sample were married to or lived with older female punks, nor were wives and partners present at the gigs I attended. When asked about this, interviewees simply claimed that their wives and partners were not interested in punk music. When questioned on the issue of gender among older punk fans, many interviewees said that other older punk fans they knew personally tended to be male. Several interviewees passed on contact details of older female punk fans, but when contacted they had either moved on or declined to be interviewed. In research on older female fans of Kate Bush, Vroomen (2004) discovered that, for many, their fandom had become a highly personal issue; these fans tended to listen to Kate Bush music only when alone and in the private space of their own homes. It is possible that a similar situation pertains in the case of older female fans of punk.¹⁹⁰

Qui, così come nell'interpretazione di McRobbie, la sottocultura per le donne è una cosa privata. Non va molto meglio nello studio successivo che Bennett presenta nel 2013, basato su un campione di trentasette uomini e nove donne.¹⁹¹ “I found it difficult to locate older female music fans willing to be interviewed. Moreover, for the most part, those women who did agree to participate in the research wondered why anybody, let alone a white, male academic music researcher, would be interested in what they had to say about music and its importance in their lives.”¹⁹² È possibile che la reazione delle ragazze intervistate da Willis non sia molto diversa da quella, quarant'anni dopo, delle donne a cui si è rivolto Bennett. L'atteggiamento di un membro di una sottocultura nei confronti di un intervistatore è contraddittorio: da una parte desidera raccontarsi, dall'altra teme di essere frainteso ed usato. Se l'intervistato è una donna, e l'intervistatore è un uomo, è possibile che la diffidenza possa raggiungere il livello dell'autocensura. Hickam e Wallach ad esempio hanno notato, analizzando la produzione della sottocultura metal, una rilevante influenza di figure femminili, che il metal però non tematizza; in una ricerca sul punk, hanno potuto rilevare l'insofferenza di un loro intervistato, quando le domande si sono rivolte specificamente, e sociologicamente, a questioni di etnia e classe.¹⁹³ Queste differenze sociali non smettono di esistere

189 Cfr. Leblanc (1999) e Dainese (2011).

190 Bennett (2006): 224.

191 Bennett (2013): 186.

192 Bennett (2013): 38.

193 “A veteran of the Surabaya, Indonesia's underground metal scene, who went by the name Monster, [...] grew impatient with Jeremy's sociologically oriented questions and finally emphatically asserted that differences in class, religion, and ethnicity were simply *tidak diungkap* (“not mentioned”) in the underground.” Hickam, Wallach

solo perché ignorate dalla sottocultura, e giocano certamente un ruolo nel costituirsi della sottocultura stessa, ma è necessario mantenere chiara la percezione dei livelli di analisi, e non pretendere dalla sottocultura risposte che essa non può dare. Non è fra le facoltà né fra le intenzioni della sottocultura eliminare ogni residuo di ingiustizia sociale, le sottoculture meritano di essere lette nei propri termini, senza essere accusate di disimpegno o investite di un potere rivoluzionario che non hanno mai avuto. Nessuna sottocultura ha, costituzionalmente, una presenza nello spazio sociale tale da mettere in discussione il sistema egemone, ma questo non vuol dire che la sottocultura sia esclusivamente un fenomeno di costume. Va fatta qui, seguendo Eco, una distinzione fra forza e potere.¹⁹⁴ Quella culturale, diceva Williams, è una lunga rivoluzione, fatta di piccoli passi, di novità che lentamente diventano abitudini, di spostamenti simbolici che scivolano inosservati dalla periferia della semiosfera verso il centro e la sua ovvietà.

Le rivoluzioni subitane e i capipopolo sono figure della storia di cui diffidare, e là dove non può agire la forza diretta è solo l'autoproduzione di una cultura alternativa che può portare dei risultati.

Willis si chiedeva perché le classi operaie non abbiano abbracciato la teoria socialista, e questa stessa incomprendimento è alla base del senso di fallimento politico di certi pensatori come Barthes e Foucault. Il fatto è, conclude Willis, che la cultura manipolabile e manipolata ha una potenza del fare che viene prima dei concetti astratti della politica. In termini sottoculturali, questo significa che se un'assemblea o un corteo studentesco riuscivano negli anni Settanta a coinvolgere migliaia di persone, mettere in difficoltà le forze dell'ordine e far parlare di sé durante il telegiornale dell'edizione serale, nondimeno si trattava di eventi straordinari. Seguendo una diversa strategia, la rete di conoscenze e di collaborazioni fra locali, musicisti, pubblico della scena punk di una città di medie dimensioni riesce a organizzare un concerto alla settimana, ogni settimana, da quarant'anni. Non è scontato chiedersi quale delle due vie abbia portato più risultati.

2.2.3 La motivazione come scambio sociale

Il cambiamento è uno spostamento lento a cui è necessario lavorare continuamente e pazientemente. La sottocultura guadagna spazio e potere tramite la produzione di cultura, le letture aberranti e i *bricolage* che riadattano e traducono. La traduzione, dice Lotman, è potere, perché permette di controllare i significati. La cultura è contemporaneamente fatto sociale e fatto personale, e il primo e più immediato materiale di comunicazione culturale a disposizione di ciascun attore sociale è la sua presenza fisica. Lo stile è sociologicamente rilevante perché è una forma di comunicazione intenzionale,¹⁹⁵ e l'espressione di un'appartenenza attraverso l'immagine è

(2011): 260

194 Cfr. Eco (1983), infra 1.3.

195 Williams (2011): 85.

una pratica che trascende i codici sottoculturali. Del resto, lo stile da solo non basta a provare l'appartenenza, come hanno dimostrato mod e teddy boys. Il *bricolage* sottoculturale mostra un imprevedibile ventaglio di possibilità da cui attingere nella costituzione del nuovo, e parte sempre dalla negazione come posizionamento. La situazione congiunturale ha fatto sì che si identifichino le sottoculture con l'epoca dei consumi, ma è solo una interpretazione storicistica parziale che non esclude altre possibilità e altre variabili. Per ora, “commercial cultural commodities are all most people have. History may be progressing through its bad side. But it progresses. For all its manifest absurdities, the cultural market may open up the way to a better way. We have to make our conditions of life before we can dominate and use them.”¹⁹⁶

La cura di un determinato stile è una forma di comunicazione sociale che va ben al di là della sperimentazione di sé multipli preconizzata dal postmodernismo, lo stile è un bisogno comunicativo di appartenenza e lo è ancora di più nell'ambito sottoculturale, dove la capacità di gestire un codice specifico è segno di appartenenza. Non esiste la sottocultura individualista, checché ne dica il postmodernismo. La sottocultura è un'esperienza di gruppo e sociale a livello più vasto. Già Cohen¹⁹⁷ avvertiva che la risposta sottoculturale è una risposta a bisogni che la società così com'è non dà, e prevede un sottile slittamento di prospettiva. Il *bricoleur* raccoglie dall'ambiente circostante tutto ciò che gli può servire a rispondere a questo bisogno. Bourdieu chiamava campi quegli spazi culturali specifici di una determinata classe o condizione sociale, e se si pensa alla sottocultura come campo in via di costituzione, si vede come il posizionamento informa di sé le pratiche di riproduzione (o in questo caso produzione) dell'*habitus*, dato che “le pratiche o i beni che competono alle diverse classi, nei vari ambiti della pratica, si organizzano in base a strutture contrapposte, che sono perfettamente omologhe tra loro, perché sono tutte omologhe allo spazio dei contrasti tra le condizioni.”¹⁹⁸ Non è quindi poi così astratto il concetto di omologia di Willis, o quello di isomorfismo di Lotman. All'interno di un determinato campo culturale, “ritraduzioni, imposte dalla logica specifica dei diversi campi, tutte le pratiche e le opere di uno stesso soggetto sono oggettivamente armoniche fra loro.”¹⁹⁹ Questa armonia si basa su un sistema posizionale che è noto all'attore culturale. Gli elementi singoli non hanno significato al di fuori del contesto generale. L'aspetto pulito e borghese dei mods ha un che di inquietante²⁰⁰ perché vi è una dissonanza fra abbigliamento e performance, e questa dissonanza è significativa per coloro che l'hanno adottata.

La costituzione di un'identità posizionale poggia su oggetti di consumo, pratiche e ideologie, scomposti e riassembleati secondo logiche isomorfe specifiche. La sottocultura possiede delle

196 Willis (1990): 26.

197 Cohen in Arnold (1970): 99.

198 Bourdieu (2001): 182.

199 Bourdieu (2001): 177.

200 Hebdige in Hall, Jefferson (1976): 88. Infra 2.1.4.3.

categorie proprie, e spesso le interpretazioni che ne vengono date non tengono presente questo aspetto ma calano dall'alto pretendendo letture secondo categorizzazioni di valore predeterminate. Come visto in Hickam e Wallach, non è detto che la sottocultura consideri urgenti gli stessi temi che lo sono per la sociologia. La sottocultura, prima di pensare, produce, produce in un modo strutturalmente nuovo. Per avvicinare una sottocultura non è quindi sufficiente affidarsi alla loro immagine, o a interviste qualitative, o ai testi che produce. È necessario incrociare tutti gli aspetti della cultura materiale creata, dalla musica all'organizzazione di eventi, ai modi di partecipazione del pubblico, all'abbigliamento, all'attività grafica e critica. Questi elementi non sono tutti presenti in tutte le sottoculture, e non tutti simultaneamente. Accanto a un'indagine etnografica è auspicabile un'indagine archeologica e testuale. Inserire le sottoculture in un contesto di classe o di macropolitica è un esercizio di descrizione sociologica che non dice niente della sottocultura. Nell'analizzare un fenomeno che fonda la sua esistenza su un posizionamento, è necessario che la disciplina che se ne occupa dichiari il proprio punto di vista, perché il punto di vista scientifico è uno strumento tutt'altro che neutro, e nel gioco di specchi che si crea con la sottocultura è capace di deformare, ingrandire o far sparire completamente il proprio oggetto.

2.2.4 La costruzione di una prospettiva teorica

Il crescente interesse per Bourdieu mostra che la sociologia è alla ricerca di un principio di ordinamento dopo l'esplosione del postmodernismo. Alcune posizioni di Bourdieu sono molto vicine al criticato strutturalismo della scuola di Birmingham, o addirittura a quella semiotica della cultura che gli studi culturali hanno dismesso.

Affermazioni come “l'habitus produce continuamente delle metafore pratiche [...], delle trasposizioni sistematiche” e poco più avanti: “troviamo la sistematicità nell'opus operatum perché essa si trova già nel modus operandi”²⁰¹ non sono molto distanti dal Lotman che ritrova nel frammento il meccanismo per ricostituire la totalità, o al Greimas della trasposizione dei piani del senso.

E altrove, in filosofia, Foucault ha contribuito con il suo lavoro archeologico a una “explicit reconnection of texts and history.”²⁰²

Quindi, forse, invece di estromettere la semiotica testuale dalla sociologia, è il caso di ricomporre l'idea degli studi culturali come spazio interdisciplinare di dialogo. Dopo la difficile ma fruttuosa convivenza degli anni del CCCS, sociologia e semiotica hanno preso strade diverse. L'ingabbiamento accademico ha privato gli studi culturali del loro potenziale critico e politico. La

201 Bourdieu (2001): 178-179.

202 Turner (1996): 31.

sociologia vede con sospetto l'introduzione della semiotica negli studi culturali, ma sono proprio le interpretazioni semiotiche, non legate più a soli testi letterari e ormai distanti dalle sole applicazioni linguistiche, a dare agli studi culturali la loro specificità e particolarità, se non altro perché la semiotica “at the most elementary level it supplies us with a terminology and a conceptual frame that enables the analysis of non-linguistic signs. For this reason alone, semiotics has become part of the vocabulary of cultural studies.”²⁰³ Le ricerche di Bourdieu e di Foucault dimostrano che è possibile ancorare al reale le teorie semiotiche tacciate di astrattismo, i primi tentativi fatti da Barthes di leggere la realtà sociale come testo, adattati da Hebdige alle sottoculture, espulsi perché considerati inadatti alla presa sul reale, vanno corretti riprendendo un più evoluto concetto di testo che la semiotica nel frattempo ha sviluppato. Il testo della semiotica contemporanea è una qualsiasi espressione mondana di una regola astratta, è presente negli oggetti, nei comportamenti, nelle biografie, negli stili di vita; è una composizione sintattica, e la sintassi è performativa. Il testo è la messa in discorso del sociale e, come in Bourdieu, permette di riconoscere in controluce le credenze che omologicamente muovono le azioni. In questa ricomposizione fra soggetto e società c'è l'eliminazione del confine semiotico fra testo e contesto. L'antica distinzione fra testo culturale e contesto sociale si risolve solo con l'esplicitazione del punto di vista semiotico di un reale come effetto di senso, processo collaborativo sociale di costruzione culturale. La classica obiezione che “the obvious limitation to the progressive effect of this multitude of textual possibilities is that the textual system may well be more porous than the social system; making over the meaning of a television programme may be much easier than climbing out of a ghetto, changing the colour of one's skin, changing one's gender, or reducing one's dependence on the varied mechanism of state welfare”²⁰⁴ è una critica che si limita a indicare come non obiettiva l'assunzione di un punto di vista, ma non propone alternative, anzi, proclamando la ricerca di una posizione obiettiva, tende ad un pericoloso, in sociologia più che in ogni altra disciplina, essenzialismo. E per inciso, questa impraticabile tensione verso l'obiettività solleva il ricercatore da ogni impegno di resoconto politico. Il contributo fondamentale della semiotica è nell'esplicitazione del punto di vista, perché è necessario ammettere che “it is precisely a theoretical interest which induces the researcher to develop certain kinds of technique, to make comparative forays, to invent or invert methodological canons, to select certain 'problems' for analytical explanation.”²⁰⁵ Dichiarare il proprio procedere non è nominalismo, ma l'onestà intellettuale di presentare un'interpretazione ammettendo la presenza di un interpretante, come nella migliore tradizione etnografica di ricerca partecipata svolta

203 Ivi: 21.

204 Ivi: 113.

205 Willis in Hall (1980): 94.

da Willis. Per la sociosemiotica la realtà non ha niente di evidente,²⁰⁶ ed è attraverso i testi, in tutte le loro forme, che si può rintracciare i modi della sua costituzione. Così è attraverso strutture, culture e biografie²⁰⁷ che si ricompone il messaggio e se ne rivelano le motivazioni. Praticamente, Alasuutari propone una ricerca qualitativa che fondi induttivamente l'intuizione narrativa della semiotica. "Greimas's actant model as well as the [...] model of means-end rational activity both show that narrative analysis and similar methods can also be applied to stories that do not necessarily have a plot. This is explained by the fact that goals, means and obstacles can always, in principle, be presented in the form of some sort of story, even though the original account is in a different format."²⁰⁸

La semiotica ha gli strumenti per interpretare il sociale attraverso il culturale, a partire da una corrispondenza dei due piani, dichiarata come specifico punto di vista, e per questo scientificamente e metodologicamente valida.²⁰⁹ È il lavoro della scuola di Birmingham, l'identificazione di bricolage e omologia come elementi strutturanti,²¹⁰ è il lavoro di Hall, che merita di essere ripreso: "I'm dwelling on the "dirtiness" of it. The dirtiness of the semiotic game, if I can put it that way. I'm trying to return the project of cultural studies from the clear air of meaning and textuality and theory to the something nasty down below."²¹¹

Nel quadro dipinto da Bourdieu pare non esserci posto per la mobilità sociale, e che le classi siano bloccate dall'infinito riproporsi di un habitus che non lascia alternative. Le classi egemoni cercano di mantenere la propria posizione, mentre quelle inferiori, quando non imbrigliate nelle reti della propria posizione, possono al massimo tendere a raggiungere la quantità di capitali necessari per ascendere a quelle superiori. Le tinte di Bourdieu sono così fosche forse perché non si è occupato di sottoculture. Non sono certo le sottoculture che salveranno il mondo, ma il loro rimescolare abitudini di classe, trascinando verso il basso stili alti, come fanno mods o teddy boys, o deridendo l'etica del successo come fanno i glamsters, impone al ricercatore uno sguardo più attento all'impercettibile baluginio della cultura periferica.

206 Dusi in Cometa (2004): 383.

207 Hall, Jefferson (1976): 57.

208 Alasuutari (1995). 82.

209 "Our object was to develop theories and concepts as a toolbox with which to think. And what you were thinking about was not culture. You were thinking about the whole social formation with culture as a kind of privileged prism. Culture had, in things like traditional social science or Marxism, been downgraded. In the Centre, it was upgraded, to show that coming from this point of view, you could tell something about the whole society." Hall (2013): 767-768.

210 "Si mostra tuttora fertile invece quella sorta di percorso sociosemiotico individuato allo scopo di descrivere i caratteri strutturali delle sottoculture: il loro aspetto spettacolare e teatrale; la logica dle bricolage (mutuata direttamente dalla "scienza del concreto" di Lévi-Strauss [1962]); una categoria come l'omologia (tra suoni, immagini, abbigliamento, grafica, parole d'ordine) in grado di descrivere i processi isomorfi che rendono efficace uno stile" Spaziante in Demaria, Nergaard (2008): 267.

211 Hall in During (ed.) (1999): 100.

I come back to the deadly seriousness of intellectual work. It is a deadly serious matter. I come back to the critical distinctions between intellectual work and academic work: they overlap, they abut with one another, they feed off one another, the one provides you with the means to do the other. But they are not the same thing. I come back to the difficulty of instituting a genuine cultural and critical practice, which is intended to produce some kind of organic intellectual political work, which does not try to inscribe itself in the overarching meta-narrative of achieved knowledge, within the institutions. I come back to theory and politics, the politics of theory. Not theory as the will to truth, but theory as a set of contested, localized, conjunctural knowledges, which have to be debated in a dialogical way. But also a practice which always thinks about its intervention in a world in which it would make some difference, in which it would have some effect.²¹²

212 Hall in During (ed.) (1999): 108-109.

3. Descrizione. Il glam come sottocultura

3.1 La scelta del glam

Dopo aver introdotto il profilo teorico e metodologico in cui si colloca e si sviluppa il concetto di sottocultura, si vuole prendere in considerazione una sottocultura che finora è stata accuratamente evitata da ogni studio, sociologico e semiotico, probabilmente perché presenta delle caratteristiche che rischiano di mettere in crisi anche quei pochi punti fissi su cui c'è un accordo. Eppure il glam rock viene più o meno nominato da tutti, soprattutto negli anni Settanta, perché è un fenomeno che difficilmente passa inosservato. Il glam è una sottocultura musicale, ma non nel senso più classico di associazione fra individui che condividono un determinato gusto musicale: il glam come genere musicale, infatti, è praticamente indecidibile: “glam has become a stylistic descriptor used to denote a certain set of tendencies in a musician's musical and performance styles that can be combined (as prefix or suffix) with other stylistic terms to describe and distinguish complex musical hybrids.”¹ Glam rock si sono definiti i singoli da classifica degli anni Settanta, un certo hard rock/heavy metal degli anni Ottanta, un preciso filone punk degli anni Novanta, del rock radiofonico del Duemila, e perfino alcuni esempi sorprendenti nella scena skinhead/ska di questi ultimi anni. C'è qualcosa di riconoscibile nella composizione di una canzone glam che non è cambiato nel tempo, e che è cifra fondamentale anche nella sua collocazione omologica rispetto ad altri aspetti della sottocultura glam: si tratta di musica pop fondamentalmente divertente, pensata per il *sing along* e per essere ballabile, “dictated by the drums, which are used to create an urgency and sense of excitement, achieved by the use of floor tom-toms in preference to cymbals. The treble on the lead guitar is often pitched high, while repetitive handclaps and vocal chanting are incorporated.”² In momenti diversi la chitarra prenderà il sopravvento o la batteria si farà più presente, ma la caratteristica del glam rock rimane la ricerca di suoni pop, divertenti, di facile accesso, diretti al coinvolgimento fisico perché cantabili e ballabili. La musica è per molte sottoculture un medium fondamentale di propagazione; nel caso del glam, e del suo specifico focus visivo, l'immagine assume un'importanza ancora maggiore. E la propagazione dell'immagine si concretizza attraverso la riproduzione dell'immagine del musicista. Il glam è una sottocultura musicale, insomma, soprattutto nel senso che affida la trasmissione dei suoi valori fondamentali al musicista, alla rock star, nello specifico. La rock star è figura centrale, incarnazione del glam sul palco ma anche nella vita di tutti i giorni. Non è solo la sua musica ad essere rilevante, ma il modo in cui risponde alle interviste, lo spettacolo che offre dal palco, il modo in cui si veste quando viene invitato a partecipare ad un evento, quello che

¹ Auslander (2006): 232.

² Branch (2012): 28.

si racconta di lui nelle cronache. Per i membri della sottocultura glam, però, le rockstars non sono semplicemente dei personaggi da seguire, ma soprattutto delle figure da imitare: tutti i seguaci del glam sono rockstars, a prescindere dal conto in banca e dal livello di notorietà. Prevedibilmente, moltissimi tentano carriere musicali o nello spettacolo, ma solo in quanto mezzo per esplicitare una tendenza innata alla fama.

La centralità della rock star ha portato a dei prevedibili fraintendimenti, da parte degli studiosi, che interpretano il glam alla stregua di un fan club che si concentra passivamente sulla dedizione a uno specifico artista.³ Un altro aspetto che ha decretato l'espulsione del glam dallo studio sulle sottoculture è il suo iniziale successo commerciale. Il glam rock è esploso nelle classifiche fra il 1972 e il 1974,⁴ poco prima del punk, con cui intrattiene degli inevitabili rapporti di parentela, e in un'epoca intellettualmente dominata dalla scuola di Birmingham, dalla strutturazione per classi e dalle sottoculture collettive e oppostive. Una volta che gli studiosi hanno costruito un modello mitizzato di working class, con gli skinheads come esempio più puro di sottocultura, è difficile aggiustare questa definizione a fenomeni come il glam. La più formidabile condanna al glam viene da Taylor e Wall nel volume *Working Class Youth Culture* curato nel 1976 da Mungham e Pearson, che introducono quell'intervento così: "Glamrock – the 'good time music', the glittering rock bands, the bisexuality of some of the stars of 'faggot rock' – is indelibly a commercial product. Teddy boys, mods and skinheads (on the other hand) made themselves, and made their styles. And although we wish neither to glamorize nor to romanticize these 'self-made-men', we cannot see them as trivial. The solidarity of these teddy boys, the mods and the skinheads seems to us to be an important, and intriguing, feature of the under-life of post-war British capitalism."⁵

Prese di posizione di questo tipo hanno ben poco di scientifico, e la riproduzione di strutture faziose porta a giudizi sommari nel lavoro di Taylor e Wall, che in "Beyond the Skinheads: comments on the emergence and significance of glamrock cult" accusano il glam di essere una mossa commerciale priva di contenuti, organizzata da non ben identificati 'creators' che avendo scelto come target di consumo le giovani donne, propongono un prodotto adatto ai superficiali interessi femminili: "Consumer capitalism well realises the importance of girls as a market for its products, and as trend-leaders in the marketing of clothes, records and nightclub entertainment."⁶ Che lo skinhead come self-made-man sia sostituito dal superficiale consumo di un glam effeminato è per gli autori dimostrazione dell'avvenuto collasso della sottocultura in Inghilterra come in Nord

3 Cfr. Hebdige (1979): 59 ss.; Taylor, Wall in Mungham, Pearson (1976).

4 "The following singles all reached either number one or two in the official British music charts between 1972 and 1974: Slade's 'Cum on Feel the Noize' (Polydor, 1973); T.Rex's 'Metal Guru' (MARC, 1972); the Sweet's 'Blockbuster' (RCA, 1972); Bowie's 'The Jean Genie' (RCA, 1972); Gary Glitter's 'Rock-n-Roll parts 1 and 2' (Bell, 1972) and Mud's 'Tiger Feet' (RAK, 1973)." Branch (2012): 28.

5 Mungham, Pearson (1976): 7.

6 Taylor, Wall in Mungham, Pearson (1976): 110.

America, la decadenza è evidente in un tempo, quello attuale, di “financial consumption rather than human participation.”⁷ Si parte, insomma, da una posizione di condanna ben precisa che oppone frontalmente e arbitrariamente questi due specifici gruppi e tace colpevolmente le sfumature. La possibilità di un consumo creativo, così come si era concessa a mods, rockers e teddy boys, non viene contemplata per il glam, mentre si dà per scontato un forte senso di comunità e un orgoglio identitario skinhead, non sostenuto da dati di alcun genere. L'invettiva contro vocazione al consumo e presenza mediatica del glam offre comunque alcuni dati interessanti. Il fatto che molta musica glam sia “custom-made for discotheques”⁸ e che esistano delle pubblicazioni come *Fan* (“a weekly selling at 12p per issue. The central content of these magazines is the endless reproduction of stories and pictures of the main stars in teenage Glamrock.”⁹) presentano due fattori nella distribuzione del glam che sono costitutivi della sua definizione. Le riviste con molte immagini, e la costruzione tramite storie di una mitologia di creazione della rock star, così come il consumo della musica in discoteca, tramite il ballo che è performance democratica in confronto all'evento dal vivo, sono due aspetti che contribuiscono allo slittamento della figura della rock star dall'alto al basso. In quegli stessi anni nasce la disco, evoluzione di un modo collettivo di fruire la musica che dal juke-box arriva alle clubcultures descritte da Thornton negli anni Novanta. Così come era stato per il Northern Soul, in mancanza di un focus di attenzione sul palco, e in un'epoca in cui il disc-jockey non è ancora una personalità rilevante, lo spettacolo diventa il pubblico. Se per il Northern Soul è l'esibizione dei ballerini a essere oggetto di interesse, per il glam, influenzato dalla mitologia della rock star e dalla forza della sua immagine, è l'aspetto fisico, e la rappresentazione del sé come rock star sulla pista da ballo, e non necessariamente ballando, a diventare centrale. “Glams illustrated the dream of common people promoted to stars. [...] glam's self-made stardom was accelerated by discos. Instead of 'real' stardom, discos democratized the notion of celebrity in which anyone could be an exhibitionist or a self-proclaimed celebrity.”¹⁰ Così, ad un concerto di David Bowie nella sua fase Ziggy Stardust, il pubblico si presenta vestito, truccato e acconciato come l'artista. Non c'è da meravigliarsi quindi che questa sottocultura, anche quando le si concedono dei contenuti, sia sempre rapportata ai musicisti che la rappresentano. Nel suo famoso *Subculture: The Meaning of Style*, Hebdige dedica una breve riflessione al glam, ricca di spunti ma centrata sulla figura di David Bowie, più che sul potenziale dei suoi seguaci.

Every Bowie concert performed in drab provincial cinemas and Victorian town halls attracted a host of startling Bowie lookalikes, self-consciously cool under gangster hats which concealed (at least until

7 Ivi: 112.

8 Ibid.

9 Ivi: 113.

10 Lenig (2010): 11-12.

the doors were opened) hair rinsed a luminous vermilion, orange, or scarlet streaked with gold and silver. These exquisite creatures, perched nervously on platform shoes or slouching (just like the Boy himself in that last publicity release) in 50s plastic sandals, cigarette held just so, shoulders set at such and such an angle, were involved in a game of make-believe which has embarrassed and appalled some commentators on the rock scene who are concerned for the 'authenticity' and oppositional content of youth culture.[...] Not only was Bowie patently uninterested either in contemporary political and social issues or in working-class life in general, but his entire aesthetic was predicated upon a deliberate avoidance of the 'real' world and the prosaic language in which that world was habitually described, experienced and reproduced. Bowie's meta-message was escape – from class, from sex, from personality, from obvious commitment – into a fantasy past or a science-fiction future. [...] and yet Bowie was responsible for opening up questions of sexual identity which had previously been repressed, ignored or merely hinted at in rock and youth culture.¹¹

La maschera adottata dai fans di Bowie quasi sicuramente non è una presa di posizione nei confronti dei rapporti di genere, e le note dichiarazioni di bisessualità fatte dall'artista nelle interviste di quel periodo sono contemporaneamente un veicolo pubblicitario e la presa in carico di un generale gusto estetico maturato nella cultura pop coeva. Si tratta in questo senso di una forma, filtrata e rimaneggiata all'interno del bricolage sottoculturale, così come gli skinheads avevano tematizzato l'appartenenza alla classe operaia senza necessariamente assorbirne i valori. Per capire le sottoculture non è molto importante rintracciare le strategie di marketing che possono aver seguito gli artisti, quanto piuttosto i modi dell'appropriazione dal basso di questi artisti in quanto prodotti di consumo. Auslander nota un cambio di prospettiva nel rapporto fra artista e pubblico a partire dal glam. “Whereas the onstage images of most underground musicians resembled their audiences (and each other), thus helping to foster a sense of community, Bowie constructed Ziggy Stardust to be visibly different from his audiences. Ziggy was a figure of alterity, not authenticity. Certainly, there was no extant community within rock culture from which Ziggy emerged and of which he was an expression. In an inversion of hippie ideology, Bowie's audiences emulated Ziggy by showing up at concerts dressed in homemade Ziggy costumes, makeup, and hairstyles. To the extent that these fans, known as 'Bowie boys' and 'Bowie girls', constituted a community, that community formed around Ziggy Stardust – it expressed him rather than the other way around.”¹² Per quanto nelle intenzioni il lavoro di Auslander si voglia concentrare sulla ricezione, dato che lui stesso giustamente nota che “what is finally at stake in the interaction between musical performers and their audiences is the audience's identity, not the performer's,”¹³ quello che qui si afferma come

11 Hebdige (1979): 60-61.

12 Auslander (2006): 132.

13 Auslander (2006): 233.

dato di fatto indiscusso è l'originalità della figura di Bowie. Seguendo questa strada però non si arriva ad una sottocultura, ma ad una comunità di fans di uno specifico artista, la cui eventuale creatività non può che limitarsi a varie forme di ammirazione e sostegno di quest'ultimo. Una sottocultura, anche se sottocultura musicale, non è però solo la somma degli individui che seguono una determinata musica. Fra il già esiguo numero di studiosi che si sono occupati di glam, solo Andrew Branch si è dato la pena di comporre una ricerca etnografica, per quanto, visto l'anno (2012), con enorme ritardo, basata su interviste a 29 (per la maggior parte ex-) seguaci del glam. È tentazione diffusa quella di confondere la sottocultura musicale e la storia della musica: quest'ultima ricalca nei metodi la più tradizionale storia dell'arte, che procede per nomi, per artisti e opere. Ma un singolo testo, ricorda Spaziante,¹⁴ è un'occorrenza di un discorso collettivo, per cui ogni discorso è legato ad altri, perciò la connessione verticale descritta fra un artista e il suo pubblico non basta a descrivere una sottocultura. In una sottocultura, i rapporti sono reciproci: in un'intervista del 1973, David Johansen, allora cantante della seminale glam band americana New York Dolls, ammette candidamente che il look del gruppo fuori e sul palco è adottato in modo che gli artisti possano essere all'altezza del loro pubblico.¹⁵ Gli inglesi Sweet non fanno mistero della loro messa in scena esclusivamente pensata per la performance, i loro costumi sono curati da una stilista e finanziati dal budget della band. Lo stesso succede negli anni Ottanta, quando molte rockstar americane sono vestite dallo stesso stilista, raggiungendo il comico effetto di essere alla fine molto simili fra loro.¹⁶ Gli Slade, addirittura, attraversano una fase di capelli cortissimi e abbigliamento skinhead, nel tentativo di rendersi appetibili ad una nuova fascia di pubblico. E del resto David Bowie stesso nella sua carriera ha sperimentato stili molto diversi. Insomma, limitandosi a definire il glam in base alle classifiche inglesi dei primi anni Settanta, non si arriva alla sottocultura glam, anzi, si finisce per condannare il glam come operazione commerciale, accusando lapalissianamente gli artisti di aspirare al successo. Una sottocultura è una raccolta per bricolage di elementi disponibili nell'ambiente circostante, e ovviamente il terreno più depredato è quello dei prodotti di consumo, tanto più promettenti quanto più massificati, e quindi ancora privi di contestualizzazione. Gli artisti glam non presentano particolari caratteristiche sociosemiotiche nella loro rappresentazione di sé: si tratta di artisti, che mettono in scena la propria arte, all'interno dei sicuri confini dell'artisticità. La fondamentale differenza fra musicisti glam e glamsters¹⁷ è che questi ultimi portano questo stesso

14 Spaziante (2007): 40.

15 Gruen (2005).

16 Fleur Thiemeyer veste Kiss, Ozzy Osbourne e Mötley Crüe.

17 Nelle varie pubblicazioni, scientifiche e non, si sono usati diversi termini per riferirsi ai seguaci della sottocultura glam. Da 'glams' a 'shocker' a 'glam rockers': qui si opta per 'glamsters'; il genere musicale stesso ha una serie di denominazioni varie e fantasiose: glitter rock, glam rock, shock rock, cock rock, sleaze, street rock, junkshop glam rock, party rock, glam punk, glunk, glam metal, hair metal. Forse è possibile rintracciare alcune diverse sfumature fra i vari termini, ma le connessioni culturali e i principi di base rimangono gli stessi.

sentire teatrale e performativo nella vita di tutti i giorni.

Ogni glamster è una rock star. La specificità e la chiave di lettura della sottocultura glam sta in questa affermazione.

E anche la sua condanna da parte dell'accademia. Come nota Stratton, se ci si aspetta da una sottocultura un'opposizione originale al mainstream, "Glam rock's infrastructural forms are problematic on this classification. Its argot and ritual were not independent of the general culture in the sense that they were lived as real but were generated in an obvious relationship with its music and dress and the whole was lived as ritual. The essence of glam rock was performance and the defining performance was the popular music show. It was only during performances by artists whom the youth culture chose to define as glam rock performers that the youth culture really existed."¹⁸

La performance è lo spazio temporale in cui realtà e illusione si ricompongono. L'artista sul palco è fisicamente presente e rende concreta e vera l'immagine che fino ad allora se ne aveva a partire da riviste e apparizioni televisive. La sua realtà viene amplificata dal pubblico, che si prepara a partecipare all'evento assumendo a sua volta la propria identità glam. "The audience would come to glam rock shows dressed and made up in the style of the performer of that show. For the audience, the site of meaning lay in the achievement of representation, in the production of an imitation which turned the audience into performers reflecting the image which the artist was reflexively generating as an image."¹⁹ L'esperienza della performance risolve la contraddizione fra la felicità promessa dalla celebrazione e la realtà banale di tutti i giorni. Questa esperienza può essere dilatata nella vita reale, se si mantiene quella identificazione che la performance ha stimolato: tramite la musica, l'abbigliamento, ma soprattutto l'attitudine. In questo senso la prospettiva camp della sottocultura glam, quel mettere tutto "fra virgolette", come dice Susan Sonntag, è un potente filtro di lettura del mondo, delle sue verità relative e delle sue certezze costruite. Una risposta che si ripete fra i glamsters intervistati da Branch, è che il glam è stato per molti uno strumento di inclusione. La sottocultura, ogni sottocultura, nasce dalla percezione di inadeguatezza che la cultura offre. Per molti questa inadeguatezza si palesa in una sensazione individuale di non appartenenza. La soluzione sottoculturale del glamster è fare di questa esclusione un'esclusività, un segno di distinzione, di superiorità.²⁰ Il sofisticato e teatrale gusto glam viene usato come giustificazione al non allineamento, e le difficoltà a partecipare della vita culturale proposta dal mainstream si spiega come l'inevitabile condanna a cui è destinato l'essere superiore.

18 Stratton (1986): 17.

19 Ivi: 24.

20 "As one of my interviewees noted, 'he [Bowie] just made me feel powerful in a way but not physically, more sort of mentally. Listening to Ziggy made me feel I could conquer the world, that I was above everyone else' (George, 2007)." Branch (2012): 42.

Solo il momento della performance ricongiunge il glamster con il suo mondo. Nel momento della performance l'arte diventa vita, e il desiderio di prolungare quest'esperienza al di fuori degli spazi della performance impone che la vita si faccia arte. Seguendo questa logica, il glamster bricoleur trova elementi culturali che si adattano a questa idea nel dandismo.

Questi pochi temi identificano la specificità del glam rispetto ad altre sottoculture, e spiegano anche la difficoltà di molti a definire il glam una sottocultura. Anzitutto, il glam non è mai contro qualcosa, il glam è sempre sopra: e questo posizionamento è già problematico nella costituzione di una logica sottoculturale; inoltre, il glamster non crea propri bricolage personali distintivi, ma piuttosto prende a piene mani dai prodotti di consumo, sia praticamente nella scelta degli oggetti dello stile, che contenutisticamente nella scelta di valori effimeri come successo e divertimento. È chiaro che studiosi abituati a confrontarsi (o meglio a mitizzare) skinheads e teddy boys non hanno gli strumenti per analizzare, né vedono con simpatia, questo genere di manipolazione culturale. Ma come Hebdige notava parlando dei mods, l'adozione di un'immagine troppo²¹ mainstream risultava disturbante tanto quanto un'aperta opposizione. E se per i mods si era ancora trovata una collocazione sottoculturale logica, limitando la loro azione al fine settimana, e sistemandoli in un quadro generale come membri della classe operaia, un tale posizionamento non funziona più per il glam. Non tanto perché i glamsters appartengono a classi diverse, quanto perché nella loro visione del mondo non vengono tematizzate le classi sociali, anzi, se di classe si deve parlare, sarà allora quella aristocratica; e la loro azione non è limitata al fine settimana, anzi, la vocazione dandy impone loro di presentarsi come glamster e pensare come glamster nelle più triviali esperienze del quotidiano.

Riassumendo, le caratteristiche fondanti del glam sono le colpe che ne hanno causato l'esclusione dal novero delle sottoculture: i glamsters non si oppongono a niente; accettano con entusiasmo parossistico i valori del mainstream; non tematizzano appartenenze di classe, ideali politici, non possiedono una coscienza sociale, e se mai dovessero abbandonarsi ad un commento su questi argomenti, si tratterà di una citazione fra virgolette, di una provocazione ironica e superficiale. I glamsters hanno fatto della finzione il loro stile di vita al punto tale che ogni loro affermazione deve essere presa col beneficio del dubbio. I glamsters, infine, vivono per il divertimento, per l'evento e la performance. Sono quindi una moda effimera, ideologicamente inconsistente e innocua, e non presentano nessun carattere eccessivamente minaccioso o accusatorio nei confronti dello stato sociale.

Ma forse è proprio questo voler costruire una solida verità a partire dalle insicure fondamenta dell'illusione a giustificare un interesse per la sottocultura glam. Una sottocultura senza posizioni

21 Cfr. Hebdige (1979): 52.

politiche ma che si costituisce assorbendo i valori del sistema capitalistico attraverso la fruizione dei media culturali più popolari. “The glams had little interest in the socialist messages of the previous generation's cold war, and most glams wanted capitalist success. Their theatre was inspired by science fiction B-movies, old horror films, and extravagant musical show-pieces”.²² Portare queste figure teatrali, oniriche, mostruose, irreali e non convenzionali nella vita di tutti i giorni “problematized the reality of the image mythically by articulating a disjunction between lived social reality and the ideology of individual essence which produced that reality.”²³

La centralità della performance, del piacere, insomma del corpo nella filosofia glam, il suo posizionamento anomalo, lo sfondamento dei confini fra realtà e finzione, la coscienza dell'*essere* come effetto di senso culturale prima che naturale, la sua capacità di reinventarsi in forme diverse nel tempo, sono tutti aspetti centrali nel dibattito contemporaneo degli studi culturali, e sono tutti temi molto attuali in semiotica. Per questo motivo il glam merita un suo spazio nel mondo delle sottoculture, se non altro per le difficoltà di analisi che presenta.

3.2 Riadattare il metodo e rivedere le definizioni

Il glam non si oppone a niente e piuttosto si rifugia in un mondo di finzione, non è uno stile musicale preciso, si concretizza solo nel momento effimero della performance ed è guidato solo dalla motivazione del piacere. Con questi presupposti anche le caratteristiche più generali nell'identificazione di una sottocultura sono messe a dura prova. Non va certo meglio se dalle classificazioni strutturali si passa alle interviste etnografiche. Le questioni politiche e sociali, la banalità del quotidiano e dei suoi problemi non sono temi pertinenti alla costituzione di una mitologia glam, e sempre ammesso che il glamster decida di accettare un confronto su questi argomenti, oltre a farlo a titolo esclusivamente personale, non è detto che le sue risposte non siano ironiche, provocatorie o elusive, così come la prospettiva camp prevede.

La sociologia e l'etnografia hanno strumenti per l'analisi di dati concreti, siano essi su scala macro o micro, ma una sottocultura che fa dell'illusione realtà e vive e opera attraverso questa illusione nel mondo reale richiede l'aiuto della semiotica. È la semiotica, infatti, che nella sua propria prospettiva intende la realtà come una costruzione di senso, certo concreta e con effetti reali, ma comunque basata su un accordo comunicativo, culturale e sociale.

Per tracciare un profilo dell'universo glam, quindi, la via privilegiata è quella di una archeologia testuale, come la si potrebbe definire pensando a Foucault e Lotman, che operi attraverso una raccolta ed una selezione di temi ricorrenti nella costituzione del glam. Il concetto di testo a cui ci si riferisce qui è quello più ampio della sociosemiotica, che prevede che testo sia un comportamento

²² Lenig (2010): 5.

²³ Stratton (1986): 25.

individuale, un'immagine, uno stile, un evento collettivo, un'intervista, una narrazione. Questa prospettiva lascia volutamente fuori il contesto. O per meglio dire, distingue fra due tipi di contesto: c'è il contesto tematizzato, che rientra fra le tematizzazioni della sottocultura, e che va considerato come testo; e c'è il contesto macrosociologico, al di fuori dall'orizzonte conoscitivo del gruppo, che non è oggetto di elaborazione culturale.

Si è visto che spesso i lavori che si occupano di sottoculture tendono a leggersi molto di più di quanto le sottoculture stesse pretendano di dire, e a volte si cade nel paradosso di negare il valore di una sottocultura perché non risponde alle domande che al ricercatore premono. È una delle critiche principali portate dal postmodernismo, ma è in generale una tentazione a cui è difficile resistere, quella di cercare altrove, preferibilmente nella situazione socio-economica che fa da sfondo ad un fenomeno culturale, la giustificazione a determinati comportamenti. Chiaramente il contesto economico, geografico, politico, hanno un'influenza rilevante sulla vita di ciascuno, ma i risultati di questa interazione sono estremamente sfaccettati e personali, una chiara relazione di causa-effetto va accolta con sospetto ed è nel migliore dei casi un'ipotesi parziale. Il contesto ha spazio nella costruzione di uno stile di vita soprattutto, e questo è l'unico dato certo, in relazione a quanto di esso viene accolto e rielaborato culturalmente. La semiotica non distingue fra un livello sociale fondante e un livello culturale che è produzione di superficie, ma mantiene sociale e culturale interdipendenti nella negoziazione di definizioni collettive. Il contesto è rilevante solo in quanto testo. L'approccio semiotico definisce la cultura come circolazione, produzione, negoziazione di testi in un intreccio comunicativo e collettivo. Per questo il metodo prevede la raccolta di testi da poter incrociare, indipendentemente dalle fonti: non esistono, nella circolazione testuale, categorie privilegiate. “Il nostro interesse risiede qui nell'indagare la relazione tra un'identità, più o meno transitoria, ed un testo, o meglio, un insieme di testi; una relazione che dà vita ad una data configurazione discorsiva. La costruzione di un corpus testuale, oggetto da cui parte l'indagine semiotica, può prendere le mosse in modo indifferenziato da una serie di dati, di salienze, che scaturiscono dal processo di osservazione delle manifestazioni discorsive: un artista o una band nel suo complesso, il genere a cui appartengono, inteso come parte del discorso sociale, o la scena cui fanno riferimento. Nel caso della musica pop, più che mai, il valore in senso semiotico, spesso anche estetico, deriva dunque anche da elementi socioculturali testuali ed extratestuali. Questi ultimi non sono intesi dalla sociosemiotica, e dal suo approccio peculiare come semplici elementi di un contesto relativo ad un testo, bensì come un unico macro-testo costruito sulla base di pertinenze.”²⁴

La pertinenza dei dati raccolti che afferiscono a vari sistemi di significazione è garantita dalle omologie (come le definisce la scuola di Birmingham e come le identifica Bourdieu) stabilite a

24 Spaziantè (2007): 33.

partire da un posizionamento specifico. Per parlare di glam si dovrà quindi raccogliere i testi che circolano all'interno della sottocultura e che dall'esterno se ne occupano, attuare una sovrapposizione e confronto per risalire, tramite l'identificazione del posizionamento originale, ai modi e alle motivazioni soggiacenti alla produzione culturale. Ogni testo è collegato ad altri, in un percorso che sarà compito della ricerca seguire, ogni testo poggia su una "serie di livelli testuali, intertestuali, contestuali e culturali che rinviano gli uni agli altri inscatolandosi fra loro, [in modo tale che] il punto d'avvio dell'analisi finisce per diventare irrilevante."²⁵

Irrilevante è il punto d'ingresso, per il ricercatore così come per il membro della sottocultura. C'è chi è arrivato al glam tramite amici, chi tramite riviste, chi tramite televisione o internet. L'approccio previsto in questo lavoro, e proprio della sociosemiotica, non si concentra sui mezzi di trasmissione dei testi (che pure hanno le loro particolari grammatiche e modi d'uso che influenzano la ricezione) ma sulle ricorrenze testuali, al di là delle forme di espressione. L'omologia deve essere rintracciabile al di sotto dello strumento usato per comunicare la sottocultura: abbigliamento, performance, testo di una canzone, recensione su una rivista specializzata, video su Youtube.

Un altro aspetto che va tenuto presente nell'organizzazione dei testi raccolti è il tempo. La sottocultura glam è vecchia di almeno quarant'anni, e il punto d'avvio dell'analisi, se irrilevante nella forma scelta, non lo è se si considera il tempo scelto. L'analisi è sempre attuale, e limitata al periodo in cui viene fatta. I testi si sovrappongono, scompaiono e riappaiono nel tempo, la memoria si trasforma e riadatta incessantemente. Nuovi testi devono essere integrati e assorbiti, vecchi testi diventano incoerenti e vengono abbandonati. Una sottocultura è una semiosfera come ogni altra, e il momento dell'analisi è solo un punto in un percorso. Che a sua volta produrrà un testo, un'interpretazione, che influirà, forse, sulla prossima trasformazione della sottocultura: con un esempio, includere nella descrizione della generazione del punk inglese la politica di Margaret Thatcher, significa tematizzare, importare il contesto nel testo facendolo diventare testo: da questo momento in poi, il discorso sul punk deve essere quindi letto anche in rapporto alle politiche del Primo Ministro inglese. Il ricercatore deve riconoscere la propria responsabilità nella costruzione del discorso che erroneamente pensa solo di descrivere. Perché quello che è importante per il ricercatore potrebbe non esserlo (ancora, o non diventarlo mai) per la sottocultura, anche in ambito testuale. Fra gli altri, si presenteranno qui testi di canzoni. La produzione musicale glam è quasi esclusivamente in inglese. Quale impatto questi testi abbiano avuto sulla scena glam italiana, ad esempio, è spesso una valutazione individuale. Perché chi ricerca è solo un soggetto fra gli altri, limitato nel suo punto di vista ad un io narrativo.

E quest'ultimo elemento porta alla difficoltà insita nell'organizzazione di interviste qualitative. Ad

25 Marrone citato in Spaziantè (2007): 42.

esempio, Muggleton portava a sostegno della propria definizione di post-sottocultura estratti da interviste raccolte nell'arco di un anno in una zona geografica limitata, a individui selezionati in base alla loro apparenza non convenzionale, a giudizio del sociologo stesso. E giungeva alla conclusione che, siccome gli intervistati non ammettevano che con riluttanza, e sempre solo parzialmente, la loro appartenenza alla sottocultura, e ciascuno di essi descriveva il proprio personale percorso sottoculturale, allora le sottoculture dovevano essere una scelta di stile individuale, parziale e passeggera. Si generalizza il parziale e lo si provvede di un effetto di verità collegando teoria e reale nella citazione: "claims made about the truth are often authenticated by using quotations from the interviewees describing their personal life and experience."²⁶ Inoltre, nello specifico contesto di un'intervista, l'intervistato è un ruolo nell'interazione, e si comporterà secondo il ruolo che gli è stato dato, fornendo all'intervistatore le risposte che questo vuole sentire. L'atteggiamento di distanza nei confronti della sottocultura, poi, può anche significare un rifiuto all'idea di farsi portavoce di una struttura che è sociale e collettiva. In poche parole, le interviste vanno lette come testi, ma non necessariamente come accessi privilegiati rispetto ad altri nella descrizione della sottocultura. Il rischio di sovrainterpretazione va tenuto sempre presente nell'esplicitazione dei testi, come va sempre tenuto presente che la ricerca sociale, i suoi risultati, sono una forma letteraria.²⁷

Nella raccolta e analisi dei testi si ricongiungono semiotica interpretativa e generativa. Il corpus e la sua organizzazione partono dalla superficie della fruizione per risalire alle strutture di produzione del senso, che poi devono essere messe alla prova nella combinazione di testi. Il testo, nella lezione di Lotman, racchiude l'indicazione per la ricostruzione del tutto. In sociosemiotica, se si concepisce il sociale come culturale, allora il testo è solo una produzione chiusa che presuppone l'esistenza di una rete sintattica (performativa) e semantica (mitologica) di cui è espressione puntuale. La base narrativa della costruzione del senso è stata esposta da Greimas e può essere utile anche nell'analisi dei testi, narrativi o meno. "Greimas's actant model as well as the above model of means-end rational activity both show that narrative analysis and similar methods can also be applied to stories that do not necessarily have a plot. This is explained by the fact that goals, means and obstacles can always, in principle, be presented in the form of some sort of story, even though the original account is in a different format".²⁸ Se poi si considera la costruzione del mito come presentata da Lévi-Strauss, per cui funzione del mito è la ricomposizione di incongruenze attraverso la combinazione narrativa di un repertorio limitato di elementi, si nota quanto gli elementi singoli, le contingenze testuali, vadano sempre mantenute in rapporto alla rete degli altri testi collettivi.

26 Alasuutari (1995): 57.

27 Ivi: 176.

28 Ivi: 82.

Riassumendo: il collettivo parla attraverso i singoli, attraverso le performance e le occorrenze testuali. La raccolta e il confronto di queste occorrenze può portare a ricostruire la struttura posizionale tramite la quale la ricezione le ha accolte nella propria cultura includendole nel proprio bricolage di senso originale. Questo bricolage si serve di testi per produrre nuovi testi, in una continua forma di traduzione e ritraduzione che permette di intuirne in controluce la logica mitopoietica e contribuisce costantemente alla rielaborazione – creazione – di cultura.

3.3 Il glam. Storia e mito. Un percorso testuale

3.3.1 Le origini. Gli anni Settanta

Seguendo Lévi-Strauss, Spaziante nota che “i testi pop si comportano come versioni sempre ritraducibili di un mito collettivo.”²⁹ Si comincerà quindi con una raccolta di definizioni, dall'alto e dal basso, di che cosa è stato, e poi di che cosa è, il glam nella cultura contemporanea, che cosa comprende e che cosa interpreta nelle letture stratificate che se ne sono fatte nel tempo.

'Glam' è abbreviazione dell'aggettivo 'glamorous', ovvero affascinante, seducente. Qualcosa di attraente, quindi, ma non grazie a innate qualità positive, quanto piuttosto per effetto di un incantesimo, di una trasformazione del reale. In questo senso, c'è sempre una vaga connotazione disforica che accompagna il termine, se contestualizzato in un'assiologia di valori che vede il naturale come positivo e l'artificiale negativamente.

Molto usato da sempre nel linguaggio della moda, parte del vocabolario delle riviste di costume a target principalmente femminile, questo termine comincia a circolare in associazione ad un certo tipo di musica rock o pop nei giornali di settore inglesi a partire dai primi anni Settanta.³⁰ Il glam rock nel 1971 è tutt'altro che sottocultura: è la moda del momento. È promosso dalla BBC attraverso la trasmissione settimanale dedicata alla musica giovanile *Top of the Pops*, proposto assiduamente da radio e d.j., raccontato e presentato con interviste, recensioni, e grandi foto a colori, da riviste musicali di ampio bacino come il settimanale *Melody Maker* in Inghilterra e il corrispondente *Creem* con sede a Detroit.³¹ Bowie, Bolan, Sweet, Slade, Roxy Music, sono tutti presenti ai posti più alti delle classifiche di vendita dei singoli inglesi. Le canzoni di alcuni dei personaggi di maggiore successo di questo periodo (Slade, Sweet, Gary Glitter, Suzi Quatro) sono composte da Nicky Chinn e Mike Chapman, due produttori inglesi, che costruiscono i pezzi secondo formule di sicuro successo commerciale, e il cui stile diventa così caratteristico da essere definito 'Chinnichap sound'. “The sound was designed, and it had to be right. It was more contrived

29 Spaziante (2007): 44.

30 Cagle (1995): 142. Ivi anche un elenco di termini paralleli, fra cui il più usato è glitter rock. Per questioni di chiarezza qui ci si limiterà al termine più generico glam rock.

31 Auslander (2006): 43.

than Bowie, without a doubt. But we were very conscious of giving pop back to the kids, and giving them something to smile about and bop to and generally get off on. Maybe this was part of the age of not having to interpret, of just having fun. There was no hidden agenda: pop should be fun and this is what we want you to have.”³² A questa musica più pop che rock, pensata per il ballo e il divertimento e con testi che parlano di auto, ragazze, e feste, si associa una distinta immagine: molto trucco, per uomini e donne, e abiti variopinti, a metà strada fra la reginetta della festa e il supereroe dei fumetti, con qualche riferimento ai bardamenti usati dagli astronauti, che in quegli anni mettono piede sulla Luna. L'abbigliamento glam degli artisti degli anni Settanta è omologico alla loro filosofia di vita, e affascina giornalisti e critici che compongono pezzi ispirati mettendo in relazione immagine, musica e performance. Michael Watts scrive su *Melody Maker* che i New York Dolls “with their crude musicality and exaggerated posturing, are the new children of pop, mimicking their elders and blowing rude noises”.³³ In generale la stampa si darà un gran da fare per propagandare il glam, così come gli artisti glam saranno molto bravi nel servirsi della pubblicità ottenuta. Nel caso del tema dell'androginità del glam, che si vedrà più avanti, si assiste fra artisti e stampa di settore ad un vero e proprio discorso, tramite il quale le posizioni si definiscono e concretizzano via via.

Si è visto che Hebdige si occupa brevemente di glam rock distinguendo due correnti, una più sofisticata legata al mondo dell'arte e che tematizzava il dandismo, con Bowie e Roxy Music,³⁴ e una più vicina al mondo skinhead, rappresentata da 'hooligan clowns'³⁵ come gli Slade. Auslander si preoccupa di puntualizzare l'artificialità di questa distinzione, rimettendo sullo stesso piano gli artisti delle due fazioni, accomunati dall'obiettivo di raggiungere il successo commerciale. L'ovvietà di questa constatazione non mette però in discussione la percezione del pubblico: la distinzione fra artigiani e artisti della musica è ben chiara ai primi fruitori di questo genere, che se ballano al ritmo dei primi, si identificano però più volentieri con i secondi. Nella maggior parte delle risposte raccolte da Branch, l'attrattiva del glam “was the idea of 'glamour' itself, which was viewed as synonymous with sophistication, as a way of distinguishing oneself from others.”³⁶ Nell'interpretazione di Branch il glam è stato usato come strumento di mobilità sociale da parte di studenti provenienti dalla classe operaia, che si sono allontanati dai valori tipici di appartenenza dei *lads* descritti da Willis, per accedere tramite l'istruzione – la distinzione – ad una classe superiore. Il glam fa quindi da tramite fra una posizione sociale svantaggiata di origine e il desiderio di voler accedere ad un futuro migliore, ma senza abbandonare, in senso bourdieuano, le proprie radici,

32 Hoskyns (1998): 44.

33 Citato in Hoskyns (1998): 86.

34 Hebdige (1979): 62.

35 Hoskyns (1998): 42.

36 Branch (2012): 33.

quanto mescolando il meglio di ciascuna classe: l'ambizione e l'ironia della classe operaia con il gusto raffinato, le letture colte della classe superiore. Nella sua autobiografia, Matheson, frontman degli Hollywood Brats, una delle più precoci e misconosciute band di glam inglese, mentre narra la sua quotidianità al limite della sopravvivenza, non dimentica di ricordare le sue letture, che spaziano dalla storia alla filosofia alla psicanalisi. Fanno bene quindi gli studiosi di sottoculture dell'epoca ad accusare questo genere di aver abbandonato la lotta di classe e di aver abbracciato i valori del commercio, perché è così, almeno in quegli anni. Come succede spesso per il glam, sono le dichiarazioni di Bowie, il più accorto conoscitore e capace comunicatore di questa scena, a restare nella storia: "My whole life swings from high class to low. I'm a real culture vulture. Everybody's vulture I am. I live off the world. I think I make good use of it, I tell yer. I'll take everything its' got."³⁷ La linea netta tracciata dai CCCS fra espressioni sottoculturali e potere mediatico, fra classe operaia e borghesia, se mai è stata pertinente, perde ogni punto di riferimento nella sottocultura glam. La vera o ostentata finezza, e la commistione fra arte, e spettacolo, e vita sono dati di fatto. Non solo le biografie ricordano le scuole d'arte frequentate da membri del glam inglese, o le loro primordiali ma coscienti operazioni di marketing dell'immagine, ma anche gli spazi fisici sono confusi. A New York si inaugura nel 1966 il Max's Kansas City, un locale a due piani che include un ristorante al piano terra e una sala in cui si svolgono dei concerti al primo piano. Così, mentre di sotto cena Warhol, di sopra suonano i New York Dolls, (che fra l'altro hanno una data fissa al Mercer's Art Center ogni martedì sera) o Blondie. Il primo disco dei Velvet Underground viene prodotto da Warhol stesso, a cui è attribuita la sintomatica frase "Perché ho smesso di dipingere? Ma io non ho mai smesso. Mi dipingo le unghie e gli occhi tutti i giorni." Anche Bowie frequenta questa scena, e allo stesso modo di Warhol "saw stardom as an aura from the outside, a quality that somehow endowed and anointed the possessor with superhuman abilities of attraction."³⁸

La costruzione del personaggio di Bowie, la collaborazione tra Velvet Underground e Warhol, il preteso elitismo dei Roxy Music, diventano temi di cui musei e gallerie continuano ad appropriarsi volentieri.³⁹ La letteratura che nel tempo si è stratificata sul fenomeno glam ha finito per privilegiare questa origine artistica del genere, dimenticando volentieri il suo impatto popolare, peraltro costitutivo per la sottocultura. Ma superando il distinguo fra incorporazione dei media e autenticità sottoculturale, il glam ha dimostrato di riuscire a vivere benissimo negli interstizi culturali,

37 Bowie nel 1972, citato in Rock (2001).

38 Lenig (2010): 52.

39 Il V&A di Londra dedica nel 2013 una mostra a Bowie; la mostra Glam! The Performance of Style, presentata prima alla Tate Liverpool e poi alla Schirn Kunsthalle di Francoforte nel corso del 2013; le varie mostre fotografiche alla galleria Ono di Bologna, il fotografo Mick Rock, che ha esposto le sue foto sulla scena degli anni Settanta a Londra e Berlino, nel 2001 e 2007.

riappropriandosi nella logica sottoculturale di ogni successiva appropriazione mediatica dei suoi valori. La scuola di Birmingham prevede un modello non comunicativo fra cultura egemone e sottoculture. Le sottoculture si creano spontaneamente per rispondere a problemi specifici, e nel momento in cui la cultura egemone si appropria – incorpora – la loro produzione, queste si dissolvono. Il glam mostra non solo di costituirsi esplicitamente come sottocultura a partire da un prodotto commerciale, ma è anche capace di riutilizzare e ricontestualizzare letture successive che i media possono produrre. Fruito come puro divertimento, diventa un modo per “party on the ruins,”⁴⁰ da qui riappropriato da un contesto di critica culturale come forma di creativa riflessione sociale, viene inserito quindi nei circoli artistici, e ancora recuperato dal basso come elemento di distinzione nel riferimento alle alte sfere della produzione culturale. Dal commercio, alla massa, alla critica, e di nuovo alla massa. Il valore dell'autenticità, che nelle sottoculture eroiche a cui si riferiscono Mungham e Pearson è associato al controllo di capitale simbolico e culturale, che va tutelato dalla minaccia di ingerenze esterne da parte dei media e della cultura egemone, assume nella costruzione di senso glam un carattere più complesso. Il glam nasce dal sistema consumistico ed è appositamente pensato per la massa, creato a tavolino e sostenuto dai media, che declinano in termini da società dello spettacolo il valore borghese della mobilità sociale come riuscita personale. Il glam misinterpreta: attraverso la visione della vita come opera d'arte, non sarà più necessario seguire il faticoso percorso di ascesa sociale che comprende educazione, professionalità, partecipazione. Molto più semplicemente apparire e comportarsi come persone di successo sarà sufficiente a diventare tali. Molto citato in questo senso è l'aneddoto per cui l'entourage di Bowie si preoccupava che ogni sua apparizione fosse quella di un divo, quando era ancora relativamente sconosciuto. L'atteggiamento di superiorità con cui gli artisti si arrabattano nella vita di tutti i giorni è un fenomenale esempio dell'inversione che si crea fra la mancanza di potere economico in senso bourdieuano, e la sua compensazione tramite un'esagerata quantità di potere sociale, o simbolico: “Freddie was always a star. I remember him penniless years ago coming round to mine to bum a night's sleep on the floor and he'd always act like he was doing you a favour.”⁴¹

In questa associazione con gli spiriti nobili e i risultati più alti della cultura, i glamsters non hanno pudore di appropriarsi di figure non solo della cultura di massa, ma anche della cultura alta, per il loro bricolage. Lo spettacolo di Alice Cooper si basa su lavori di Salvador Dalí,⁴² il cantante dei Roxy Music così definisce il suo progetto musicale: “Roxy Music is a state of mind. Hollywood movies meets English art school, with a little Schopenhauer thrown in, both in the lyrics I write and

40 Cfr. Savage (1998).

41 Roger Taylor in Rock (2001) nel 1974. Freddie è Freddie Mercury, cantante dei Queen, gruppo inglese che negli anni ha raggiunto un successo internazionale.

42 Cit. in Cagle (1995): 121.

the way we look. Of course, that allows for all ways of possibilities. I am, you might say, a collagiste.”⁴³ Del resto, anche Oscar Wilde era un glamster. Perché era un dandy, così come Marc Bolan definisce se stesso in “Dandy in the Underworld”. Con la citazione di Oscar Wilde gioca ovviamente Bowie, ma la tematica del dandy, estranea alle liriche del Chinnichap sound, è centrale nella pratica della vita come arte, e nell'alienazione come risultato, in quegli anni “from Jagger in *Performance* (Warner Bros, 1969) to Bowie as the 'thin white duke', the spectre of the dandy 'drowning in his own opera' (Sartre, 1968) has haunted rock.”⁴⁴ L'immagine dell'artista è un'immagine pubblica. La riproduzione di quell'immagine non solo nella teatralità convenzionale dell'evento dal vivo, ma anche attraverso i media con apparizioni su riviste e in televisione, o a eventi pubblici, contribuisce alla mitizzazione della rock star e alla sovrapposizione, agli occhi del pubblico, fra personaggio e persona.⁴⁵ Se gli artisti della Motown Records sono quasi obbligati ad uno stile omogeneo dalla casa discografica, con tutti i membri del gruppo o del coro quasi in divisa,⁴⁶ e quindi presentano la chiara distinzione fra palco e realtà, la costruzione del 'teen idol' si basa invece su un principio di verità, e allo stesso modo la scena musicale legata ai movimenti hippie degli anni Sessanta annulla la distanza fra pubblico e *performer*,⁴⁷ tematizzando l'autenticità dell'artista. Se l'artista è autentico, lo sarà anche nel suo presentarsi coperto di lustrini e in abiti sgargianti. Se poi Marc Bolan dichiara durante le interviste di essere la realizzazione della propria fantasia,⁴⁸ il messaggio che passa è che emulare i propri artisti preferiti significa fare della vita arte. Dai paramenti religiosi indossati per il rito, ai costumi di scena teatrali, alla costruzione dell'immagine della pop star,⁴⁹ alla rilevanza della confezione per la vendita del prodotto, c'è una costante culturale che si replica indefinitamente e che la pop art si limita ad esplicitare, nella dichiarazione dell'artificiosità dell'essere. Per quanto il glam di Bowie e dei Roxy Music voglia nobilitarsi attraverso l'esplicito riferimento a circoli artistici, bisogna ricordare che, pur condensandosi necessariamente nella memoria in poche figure mediaticamente più efficaci, è il periodo storico nel suo complesso che è un ottimo esempio di discorso sul glam: in posti diversi, in momenti e modi diversi, vari attori culturali partecipano con la produzione di testi propri al discorso collettivo del glam. Questi infatti non sono solo gli anni del glam in classifica, ma è anche l'epoca dei musical, e soprattutto del *Rocky Horror Show*, scritto da Richard O'Brien, che nel 1975 afferma: “I wrote Rocky Horror for myself. I just put together all the things I like: science fiction, old

43 Brian Ferry nel 1975 in *Rock* (2001).

44 Hebdige (1979): 28.

45 Jones (1987): 14.

46 Jones (1987): 67.

47 Auslander (2006): 14.

48 “I'm not living my fantasy... I am what I used to write about on those old albums – I am that.” Sinclair in Lenig (2010): 94.

49 Jones (1987): 11.

movies, comics, drag, rock'n'roll. It's just a bit of make-believe with a few songs.”⁵⁰ Il musical diventa un film, presto di culto, nello stesso 1975, con il nome *The Rocky Horror Picture Show*. Non più solo concerto, ma vera e propria rappresentazione teatrale è quella messa in scena da Alice Cooper, che nel suo spettacolo cita film di serie B e fumetti dell'orrore, presentando sul palco paccottiglia in quantità: “Cooper's 1971 rock theater of the grotesque featured a live boa constrictor, giant spiders and vampires, guillotine, dolls, and macabre make-up. Cooper, naked to the waist and clad in black leather pants, boots, garish lipstick, eyeshadow, and Dracula-of-Drag French-twist hairstyle, would cut off dolls' heads, twine his snake about his body and kiss it, and simulate rites of cannibalism with his rubber babies.”⁵¹ Nel suo spettacolo tematizza l'omicidio e la follia, e presenta il lato oscuro della favola pop del glam rock, aggiungendo una caratteristica al personaggio glam, quella di essere una figura non terrena, non appartenente, non normale. Il suo concerto attira negli Stati Uniti un pubblico cresciuto a fumetti dell'orrore, che vivono in quegli anni Settanta un periodo di rinascita, dopo che le maglie della censura del Comics Code si sono allentate nel 1971.⁵² E per chi avesse ancora dei dubbi sulla corrispondenza fra supereroi e rockstars, *Rock Scene*, bimestrale statunitense pubblicato dal 1973 al 1982 e molto attivo nel promuovere la scena glam americana, riporta a pagina 30 del marzo 1973, una accanto all'altra, le notizie riguardanti le date europee dei New York Dolls e, poco sotto, i volti sorridenti dei proprietari della Buddah Records, mentre l'Uomo Ragno in persona firma il contratto per il disco *From Beyond the Grave*, primo di una prevista serie di personaggi Marvel prestati alla musica.

Del resto, “in the late 1960s and early 1970s, it was a haven of decadence, of the unreal, theater of the absurd becoming life of the absurd. At the time the infamous back room at Max's was restricted: freaks only.”⁵³ E qui il cerchio si richiude e riporta a New York, ai Velvet Underground, capitanati dal carismatico Lou Reed che nel 1975 dichiara “your body is a framework with infinite possibilities,”⁵⁴ ribadendo anche da parte sua l'artificiosità del teatro sociale, e la possibilità di riposizionarsi sul palcoscenico prendendo ruoli diversi. Il glamster di Alice Cooper è un inquietante sognatore (“I'm always chasing rainbows, watching clouds drifting by / My schemes are just like all my dreams / Ending in the sky” in “I'm always Chasing Rainbows”) o semplicemente un pazzo (nota la sua immagine con la camicia di forza, usata per il Madhouse Tour degli Stati Uniti, nel 1979), con una insana fissazione per temi orrificici, che invita l'ascoltatore nel suo mondo (“Welcome to my nightmare, I think you're gonna like it, I think you're gonna feel you belong” in

50 Citato in Rock (2001).

51 Jones (1987): 121.

52 La DC Comics pubblica *Ghosts* (1971), *Weird Mystery Tales* (1972), la *Marvel Tales of the Zombies* (1973), *Dead of Night* (1973), *Monsters Unleashed* (1973). Booker (2010): 659-661.

53 Cooper in Cagle (1995): 119.

54 Citato in Rock (2001).

“Welcome to My Nightmare”), quello dei Kiss⁵⁵ un supereroe dei fumetti (“I’m the king of the night time world / Come live your secret dream” in “King Of The Night Time World”) il cui compito è salvare il mondo dalla noia tramite una festa infinita (“‘cause anytime is kissin’ time, USA / So treat me right, don’t make me fight / And we’ll rock and roll tonight” in “Kissin’ Time”), i New York Dolls sono estraniati stranieri provenienti da un’immaginaria Babilonia (“The coppers asked me / Where do I come from / One looks at my cards / One checks my ID / With this junk on my face / It’s easy to see / (I’m from) Babylon [...] / I won’t be safe, child nobody’s safe ‘til they’re in Babylon” in “Babylon”). Il David Bowie del concept album⁵⁶ *Ziggy Stardust and the Spiders from Mars* è un alieno, o meglio, come egli stesso si definisce in “Moonage Daydream”, uno ‘space invader’. Marc Bolan in “Dandy in the Underworld” descrive una creatura nata dal sole ed esiliata nel mitico regno di Oz. Così come i supereroi impersonati dai Kiss, i glamsters sono sì degli emarginati ed incompresi, ma sono degli eroi positivi, e alla fine saranno loro a salvare il mondo. D’altra parte, pur non millantando origini fantastiche, anche il glam da classifica degli Slade presenta vigorosi supereroi (“Blast out, crashed out, you know you’re gonna last out / We’re really gonna raise the roof / Stare out, swear out, you’re gonna tear your hair out / We’re really gonna raise the roof” in “We’re Really Gonna Raise The Roof”) mentre gli Sweet descrivono una battaglia fra l’onorico e il fantascientifico che avviene in una discoteca (“It was like lightning / Everybody was fighting / And the music was soothing / And they all started grooving / And the man in the back said everyone attack / And it turned into a ballroom blitz” in “Ballroom Blitz”). La magia, sogno o incubo, si realizza nella performance dello spettacolo.

Un alieno abbandonato sulla terra, un dandy incompreso, un abitante di Babilonia che ha perso la strada di casa: figure della fantasia imprigionate nel mondo reale, che non capiscono e con cui non vogliono mischiarsi, ma estremamente consapevoli della loro privilegiata diversità. È la chiave per comprendere l’atteggiamento distaccato di Bowie nelle interviste, le frasi deliranti del super ego di Bolan, il distacco ironico dei New York Dolls e l’aggressivo narcisismo fra le righe. E per inciso, conseguenza del narcisismo è proprio ‘making love with their ego’,⁵⁷ che insieme all’ossessione per il corpo e per la sua ostentazione nella performance, per il suo essere filtro privilegiato di percezione del piacere, porta al tema di una sessualità vissuta in forma teatrale. In realtà, non sono in questa fase tanto le canzoni stesse a trattare temi esplicitamente sessuali (come invece accadrà negli anni Ottanta), ma in qualche modo è la performance che viene percepita come sensuale e quindi anche sessuale. “Here on this stage battles a baggage of balls and trousers and high-heeled

55 I Kiss non adottano un trucco femminile, ma si trasformano in personaggi teatrali, raccogliendo tutte le caratteristiche glam, dal sognante Starchild, al mostruoso Demon, all’alieno Spaceman, all’ibrido Catman.

56 Un concept album è una raccolta di canzoni su uno stesso supporto unite da un percorso narrativo, dal primo all’ultimo pezzo si racconta una storia.

57 Bowie (1972) “Ziggy Stardust” in *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars*.

shoes; and drunkness and unwashed hair; and untuned guitars and songs that musicians would call a mess but a rock'n'roll child would say 'God bless you – You are so necessary!' Rock and roll is sex. And the Dolls played on. And they played sex. Non-stop.”⁵⁸

L'associazione fra rock e sessualità non è nuova, ma quella tra rock e camp, quindi tra rock e omosessualità, sì. E questa caratteristica del glam degli anni Settanta, che pare inscindibile dalla definizione del genere, è il prodotto di un'interazione fra media e artisti. Non è dato sapere se Bowie avesse preparato il suo personaggio a tavolino fino a questi minimi dettagli, ma si sa che Bowie è stato un formidabile ripetitore di tendenze, e la creazione del suo personaggio porta a cercare quantomeno dei paralleli con l'estetica camp del tempo. Fatto sta che a domanda esplicita Bowie risponde di essere gay, o meglio, bisessuale. Ma, nota Watts, il giornalista che raccoglie l'intervista per *Melody Maker* del 22 gennaio 1972, “as it happens, David doesn't have much time for Gay Liberation, however. That's a particular movement he doesn't want to lead. He despises all of these tribal qualifications.”⁵⁹

David Johansen, cantante e autoproclamato portavoce dei New York Dolls, reduce da una esperienza teatrale con la *Ridiculous Theatrical Company*,⁶⁰ non può fare a meno di replicare provocatoriamente e, appunto, teatralmente: “I just say I'm trisexual which means I'll try anything. Kids are finding out that there isn't much difference between them sexually. They are finding out that the sexual terms, homosexual, bisexual, heterosexual, all those are just words in front of 'sexual'. People are just 'sexual'.”⁶¹

Nella conferenza stampa precedente al concerto presso il negozio di abbigliamento Biba a Londra, nel novembre 1973, Johansen si sente rivolgere l'impertinente domanda: “Are any of you married, apart from to each other?”⁶²

Anche Alice Cooper, che i giornalisti di *Rolling Stone*, abituati al concetto di autenticità degli anni Sessanta, considerano una specie di furbo traditore, si sente rivolgere la domanda, secondo la logica che, appunto, autenticità significa corrispondenza fra vita pubblica e privata, e al personaggio anormale della performance deve corrispondere una persona altrettanto deviante dalla norma. Questa convinzione è talmente radicata che “people are really surprised when they meet us and find out that we're all straight. It's really very simple. Everyone is part man part woman, and you've got to accept all parts if your head is together. It's natural law.”⁶³

Le ragionevoli risposte degli artisti non placano la ricerca di sensazionalismo dei giornalisti, e

58 Roy Hollingsworth per *Melody Maker*, in *Antonia* (1998): 101.

59 Citato in *Cagle* (1995): 140.

60 Una compagnia teatrale sperimentale che si forma intorno a Charles Ludlam a New York nella seconda metà degli anni Sessanta. Cfr. *Hoskyns* (1998): 26.

61 *Morrissey* (1981).

62 In *Antonia* (1998): 105.

63 Alice Cooper citato in *Hoskyns* (1998): 121.

Bowie si trova a specificare, ancora una volta, ricontestualizzando il potere del corpo e della sua immagine nell'ambito della performance: “Normally before a battle the men would make themselves up to look as beautiful and amazing as possible. Then they'd go out and hack each other to pieces. That's not my bag, of course. But based on that you can hardly call make up unmasculine. And look at all the old kings and dandies. And if you look to the animal world, so often the male is more beautiful than the female – look at peacocks and lions.”⁶⁴

Il glam tenta insomma una composizione di opposti, più che una scelta di campo, o politica. Il gioco dialettico coi media permette da una parte di articolare in modo definito la sessualità come costruita, e la sua rappresentazione come forma di performance, e dall'altra mostra la maturazione del pensiero glam, precisa il suo posizionamento e provoca una riflessione sul proprio posizionamento, che si decide, omologicamente, come superiore: alle scelte di campo, alle distinzioni sessuali, alle definizioni.

I media sono quindi fondamentali da subito, contrariamente alle conclusioni della scuola di Birmingham, per la costituzione della sottocultura: non sono solo mezzo di trasmissione di messaggi, ma anche interlocutori strumentali al raffinamento delle idee, e, non va dimenticato, piattaforme di scambio (anche se filtrato dai giornalisti) fra idee e persone. Nel caso specifico del glam poi, non c'è la sensazione di una proposta calata dall'alto, ma il riconoscimento, da parte del pubblico, di una comunanza, perché tutti i glamsters sono star: la rivista diventa vetrina anche per i glamsters non attivi artisticamente. La vincitrice del concorso promosso da *Creem* per il sosia americano di David Bowie, Dasa Goode, ci tiene a specificare che “I'm not into Bowie drag, he's into my drag. I've looked this way for years. I got my eyebrows blown off in a stove accident. Looking like this gets me into some interesting places, and gets some unusual reactions.”⁶⁵ Il messaggio non è ricevuto ma fatto proprio.

Se per la maggior parte degli artisti c'è un personaggio costruito per il pubblico che risponde a leggi di marketing del prodotto e non necessariamente corrisponde alla persona in altri contesti, il pubblico glam mostra una distintiva consapevolezza della propria anormalità, e in un ribaltamento straordinario di termini l'artificiosità diventa la vera natura. Così che, nato star, il glamster è condannato a non essere compreso fuori dal palco, e il luogo in cui trovare i suoi simili e realizzare il proprio destino è proprio nello show business, o, in alternativa, in una gang di strada. A questo proposito è emblematico e gustosissimo l'estratto da *Rock Scene* riportato in Cagle. Su quella rivista risponde alla posta Wayne County, travestito e cantante glam punk nei primi anni Settanta. Il lettore le scrive:

64 Bowie nel 1972, in *Rock* (2001).

65 Citato in Cagle (1995): 167.

Dear Wayne, I need your advice. I dig make-up, the kind people think are supposed to be for girls. Except that if I wear any, my parents, my girl, my friends will call me a fag. Should I go ahead and ignore what people say and wear make up? I'm forming my own rock group during my senior year in high school. Should I start wearing it then?

Wayne County risponde:

Dear Art,[...] since you're going to be forming a rock band, people will be more receptive to your wearing make up. But if you enjoy wearing make up on the street, then I suggest you find other boys who like wearing make up and start your own gang.⁶⁶

In questi due emblematici passi c'è tutto il senso dell'appropriazione sottoculturale. Il sentirsi diversi, perché portati a comportamenti socialmente proibiti, nel secondo caso, o perché non adeguati alla norma, come nel primo caso, in cui un incidente ha privato Dasa Goode delle sopracciglia, viene giustificato attraverso la lettura aberrante di un testo culturale, che viene così appropriato: David Bowie dà senso all'inusuale aspetto di Dasa; il fatto di essere una futura rockstar dà senso al desiderio di Art di truccarsi. Gli elementi presi dalle riviste di musica pop entrano nel bricolage esistenziale dei fruitori che lo risistemano in un altro punto dello schema, così che, alla fine, è David Bowie ad aver copiato Dasa. In questa operazione, si è oltretutto insediata come collante l'autenticità. David Bowie è una figura costruita – i suoi fan non sono certo così sprovveduti da non saperlo – ma Dasa e le altre persone che hanno partecipato al concorso sono davvero così, tutti i giorni, tutto il giorno, e non smettono quando scendono da un palco su cui non sono mai saliti, o quando le vendite di dischi che non hanno mai registrato calano. Loro sono sempre rockstar.

Per quanto riguarda Bowie e i suoi colleghi, l'epoca eroica del glam si conclude dopo qualche stagione. Il glam da classifica esaurisce il suo potenziale con 'I love to boogie' di Marc Bolan che riesce ad entrare nella classifica dei primi quaranta singoli in Inghilterra nel 1976. Bolan si reinventerà poi come presentatore televisivo, fino alla sua tragica morte nel 1977, che verrà elaborata nella narrativa degli anni Novanta come esempio del percorso tragico del glamster, come si vedrà. Il lungimirante Bowie ha già 'ucciso' il proprio alterego Ziggy nel tour del 1973, alla fine dello Stardust Tour, all'Hammersmith di Londra, per procedere con la sua onesta carriera di pop star. Finora, si è parlato solo di show business, e non di sottocultura. Il glam è stato accusato di “lacking the overt ideology of its subcultural siblings,”⁶⁷ come prodotto commerciale che ha dato origine nel migliore dei casi ad una moda, si dissolve nella disco e scompare dalle classifiche. Ma come ricorda

⁶⁶ *Rock Scene* marzo 1975: 59.

⁶⁷ *Savage* (1998).

Lotman, nella semiosfera nulla va perduto per sempre, ed elementi culturali incompleti possono essere recuperati e riutilizzati in un bricolage di senso diverso, riapparire in altre forme e funzioni. Succede ad esempio con i New York Dolls, una meteora del glam americano collegata all'entourage warholiano di cui si parla molto nei primi anni Settanta, ma che non riescono a stabilizzare (o più concretamente monetizzare) il loro momento di gloria. Nella narrativa degli anni seguenti i New York Dolls si ritroveranno sotto l'etichetta proto-punk: "It was 1974. Malcolm McLaren was briefly in the United States, managing the New York Dolls, then on their last legs. They had wandered into his shop, played him their records; he'd laughed 'I couldn't believe how anybody could be so bad', he said long after, citing the moment as the inspiration for the Sex Pistols. 'The fact that they were so bad suddenly hit me with such force, that I began to realize, I'm laughing, I'm talking to these guys, I'm looking at them and I'm laughing with them; and I was suddenly impressed by the fact that I was no longer concerned with whether you could play well. Whether you were able to even know about rock'n'roll to the extent that you were able to write songs properly wasn't important any longer... the Dolls really impressed upon me that there was something else. There was something wonderful. I thought how brilliant they were to be this bad.'"⁶⁸

Malcolm McLaren è spesso citato come la mente dietro il punk, ma così come il punk sarebbe esploso anche senza Malcolm McLaren, sicuramente ci sarebbe stato glam anche senza David Bowie. Bisogna ricordare, infatti, che i personaggi sono testi condensatisi come momenti specifici ed individuali in un discorso che è intersoggettivo e collettivo. E dopo il punk, è stato David Bowie in quanto testo, e il lato più oscuro del glam, quello fatto di pazzi omicidi, mostri e creature orrifiche, a ispirare una nuova sottocultura, il gothic, che in Italia è conosciuto come dark. Il glam scompare dalle classifiche inglesi, mentre in quelle americane sopravvivono Alice Cooper, i Kiss, i Twisted Sister, che contribuiscono a traghettare qualche elemento glam (anche qui, quello mostruoso e inquietante, eroico e muscolare) nella nascente scena metal, attraverso la quale esploderà una nuova versione del glam nella seconda metà degli anni Ottanta.

3.3.2 La ricezione in Italia

Il riverbero del discorso glam arriva anche in Italia, i T-Rex di Marc Bolan entrano nella classifica dei venti singoli più venduti in Italia nel 1971 e 1972, nel 1973 *Crocodile Rock* di Elton John è il singolo più venduto in assoluto, e fra 1973 e 1974 si presentano con successo sul mercato italiano anche i personaggi della scuderia Chinnichap, Suzi Quatro e Gary Glitter.⁶⁹ Nel 1970 Vogue Italia pubblica l'articolo 'Il mondo di Max's Kansas City', in cui si descrive la scena artistica newyorchese, nella sua distanza culturale ed esotica; nel giugno del 1972 Dino Moriarti racconta con sguardo

⁶⁸ Marcus (1989): 49.

⁶⁹ http://www.hitparadeitalia.it/hp_yends/index.html [consultato il 29.10.2015].

piuttosto ironico un concerto londinese di Marc Bolan 'vestito di raso violetto' su ABC; fra il 1972 e il 1973 *Ciao 2001* (rivista italiana di musica pop) dedica copertine a Marc Bolan, Lou Reed dei Velvet Underground, Bowie ed Eno dei Roxy Music; nel 1974 Arcana pubblica una frettolosa traduzione dei testi di David Bowie. La musica di questi artisti, che in Inghilterra e negli Stati Uniti rappresenta una corrente autonoma, viene recepita in Italia – oltre che nel morbo e fuggi delle classifiche – soprattutto nella vitale e autoctona scena beat, che avendo però già una propria personalità distinta, si limita a recepire e incorporare i nuovi ascolti glam. È la scena beat infatti a rappresentare probabilmente il primo esempio di sottocultura italiana completa e compiuta, appropriandosi e rielaborando uno stile e una musica, condensandosi in luoghi d'incontro, producendo artisti propri, e una propria stampa che fa da tramite ad una specifica filosofia.⁷⁰

Sono i 'ragazzi del Piper', i frequentatori abituali di questo tempio beat romano che ha aperto i battenti nel 1965, a tradurre l'immagine glam in Italia. Si confronti a titolo di esempio la copertina inglese del disco di Bowie *The Man Who Sold The World* del 1971 con quella del singolo di Patty Pravo "Un po' di più" del 1972: le foto degli artisti sembrano quasi scattate sullo stesso set. David Bowie non suonerà dal vivo in Italia fino agli anni Ottanta, molte altre band glam inglesi ed americane non ci metteranno mai piede; questo lascia spazio alle riappropriazioni italiane del fenomeno, che si esplicitano o in riadattamenti esclusivamente di costume, come nel caso dei Cugini di Campagna, o in ritraduzioni cantautorali apprezzabili ma isolate.

A Roma nel 1970 si formano – operazione commerciale costruita a tavolino – i Cugini di Campagna, nome incongruente per un gruppo che compone canzoni melodiche con testi semplici e comprensibili in italiano, tormentoni cantati in falsetto, e accompagnati da un'immagine glam spudorata ma innocua, fatta di capelli cotonati, completi sgargianti e scintillanti ma, curiosamente, senza trucco. Il gruppo e l'immagine resistono incredibilmente, e la band, nonostante diversi cambi di formazione, è tuttora attiva. Si tratta comunque di una presenza inoffensiva, che pur nel successo radiofonico non ha mai mosso le folle né creato un seguito appassionato; solo l'immagine è (tuttora) affine ai gruppi glam inglesi degli anni Settanta, per il resto si ha a che fare con pezzi melodici dai temi generici, vita privata priva di scandali, apparizioni televisive e radiofoniche educate.

Un altro personaggio che si è servito dei testi del glam per costruire il proprio personaggio, questa volta in modo più coerente e con risultati più completi, è Renato Zero. Renato Zero è, con Patty Pravo, uno dei frequentatori assidui del Piper di Roma, che "avevano la presunzione di sentirsi

70 *Big* esce a partire dal 1965 e arriva presto a vendere cinquecentomila copie a numero. Nel 1966 riporta *Il manifesto della musica nuova*, elaborato e sottoscritto da personalità di spicco della scena musicale italiana, in 14 punti.

Meritano menzione in particolare per la loro carica sottoculturale i punti 10. Il nostro modo di pensare la musica è anche il nostro modo di vivere, e 14. Noi cerchiamo il disprezzo di tutti quelli che non la pensano come noi, del resto è abbondantemente ricambiato. Cfr. Tarli (2005): 46-50.

diversi, di aver capito come girava il mondo, anche nei confronti dei loro coetanei”⁷¹ e sviluppa nei primi anni Settanta un'estetica e un messaggio più intimamente glam. La sua immagine è colorata, provocatoria ed androgina, il suo personaggio ai limiti della realtà non è quello del dandy, ma di un'altra figura che porta l'arte nella vita, quella del pagliaccio. Esordisce con questa sua nuova immagine con un singolo, “Make up, make up, make up”, che è già una dichiarazione d'intenti, nel 1973. Nel 1977 raggiunge l'ottava posizione in classifica con “Mi vendo” (“Faccio in fretta un altro inventario / smonto la baracca e via / cambio zona, itinerario, / il mio indirizzo è la follia / c'è un infelice, ovunque vai / voglio allargare il giro dei clienti miei / io vendo desideri e speranze, / in confezione spray / seguimi io sono la notte, / il mistero, l'ambiguità / io creo gli incontri, / io sono la sorte / quell'attimo di vanità / incredibile, se vuoi / seguimi e non ti pentirai! / sono io la chiave dei tuoi problemi, / guarisco i tuoi mali, vedrai / mi vendo, la grinta che non hai / in cambio del tuo inferno, / ti do due ali, sai / mi vendo, un'altra identità / ti do quello che il mondo / distratto non ti da / io mi vendo, e già / a buon prezzo, si sa / ho smarrito, un giorno, il mio circo, / ma il circo vive senza di me / non è l'anima tua che io cerco, / io sono solo più di te / nell'arco di una luna io, / farò di te un baro oppure un re / [...] Ti vendo, un'altra identità! Seguimi!”). “La favola mia” è contenuto in *Zerolandia* del 1978 (“Ogni giorno racconto la favola mia / la racconto ogni giorno, chiunque tu sia / e mi vesto di sogno per darti se vuoi, / l'illusione di un bimbo che gioca agli eroi / queste luci impazzite si accendono e tu / cambi faccia ogni sera, ma sei sempre tu / sei quell'uomo che viene a cercare l'oblio, / la poesia che ti vendo, di cui sono il dio / dietro questa maschera, c'è un uomo e tu lo sai / l'uomo di una strada che è la stessa che tu fai / e mi trucco perché la vita mia, / non mi riconosca e vada via / batte il cuore ed ogni giorno è una esperienza in più / la mia vita è nella stessa direzione, tu / e mi vesto da re perché tu sia, / tu sia il re di una notte di magia / con un gesto trasformo la nuda realtà, / poche stelle di carta il tuo cielo ecco qua / ed inventa te stesso la musica mia / e dimentichi il mondo con la sua follia / tutto quello che c'è fuori rimane dov'è, / tu sorridi, tu canti, tu piangi con me / forse torni bambino e una lacrima va / sopra questo costume che a pelle mi sta”). Il pagliaccio triste di Renato Zero diventa quasi figura di culto, ma le sue liriche affini ad un glam intellettuale e riflessivo hanno poco impatto su una generazione più interessata all'aspetto ribelle del suo messaggio. Zero è quindi un artista per un pubblico adulto, mentre i più giovani si dedicano volentieri al nascente fenomeno punk. Il punk sbarca in Italia introdotto dal programma televisivo di cultura del secondo canale nazionale Odeon, e viene poi regolarmente seguito da Michel Pergolani⁷² nei reportage da Londra per *L'altra domenica* (serie televisiva per la televisione nazionale ideata e condotta da Renzo Arbore, una figura nota nella scena beat). Una scena punk autoctona nasce con il Great Complotto di Pordenone nel 1978, un'esperienza artistica e apolitica, a

⁷¹ Tarli (2005): 39.

⁷² Frazzi (2009).

cui fa da controcanto la scena milanese che si raccoglie intorno allo spazio occupato del Virus, che tenta una convivenza con la sinistra extraparlamentare: il problema principale, a questo punto, sono gli spazi di aggregazione ed espressione. Perché si formi una coscienza sottoculturale è necessario un senso d'appartenenza anche ai luoghi. Finora i luoghi di incontro per il pubblico giovane, se si escludono le strade, sono sempre stati eterodiretti: pochissimi concerti, sale da ballo, cinema. La provincia più profonda, che non gode neanche di queste forme d'intrattenimento, ripiega su circoli parrocchiali e feste private a casa di chi ha un giradischi e singoli a sufficienza da suonare per qualche ora.

A Pordenone il problema si risolve con l'utilizzo di case private e la collaborazione con la giunta comunale. A Milano, dove i numeri non permettono compromessi così pacifici, il crescente movimento punk, attraverso un'avanguardia di studenti dell'accademia d'arte, riesce a stabilire un contatto con le occupazioni politiche di via Correggio e a ritagliarsi uno spazio proprio con la fondazione ufficiale del Virus nel 1982. Le occupazioni di stabili in disuso, industriali, pubblici, militari, specialmente nelle periferie delle grandi città, era una pratica derivata dai movimenti di protesta studenteschi degli anni Sessanta e Settanta, e veniva parzialmente tollerata a patto che fosse gestita sotto il controllo di comitati riconoscibili e avesse funzioni sociali accreditabili. Dal contatto fra movimenti di sinistra extraparlamentare e punk, nasce un'ibridazione per cui i punk raffino la loro coscienza politica, ma soprattutto riconoscono la propria specificità sottoculturale. Si tratta comunque di un equilibrio instabile minato dalla diffidenza. “A un livello più superficiale e immediato, emerge un'incompatibilità di codici comunicativi: il punk non parla la stessa lingua dei movimenti degli anni settanta. È diversa la musica, l'estetica, ed è diverso il modo di utilizzare i linguaggi visivi per la provocazione, compreso l'abbigliamento.[...] A un secondo livello, però, il sospetto di ambiguità ideologica del punk nasconde differenze più profonde, radicate nella concezione stessa di 'politico'. Tagliando corto con ogni sistema ideologico, i punk che si radunano attorno al Virus mettono infatti al centro dell'azione politica la vita quotidiana: è la reazione diretta contro ciò che opprime; è la conquista di spazi quando se ne ha bisogno; è il tentativo di costruirsi un mondo proprio, prendendosi ciò che serve qui e ora. Senza compromessi, ma abbandonando pure ogni speranza in una rivoluzione a venire.”⁷³

Le incomprensioni non possono che aumentare quando al punk si affianca la nuova sensibilità gotica trasmessa dalla musica (ancora inglese) di Siouxsie and the Banshees e Bauhaus. Il gothic (o dark, come viene chiamato in Italia) è musicalmente più cupo di quanto sia stato il punk, e poggia sulle esperienze precedenti reinterpretando il pessimismo punk in chiave intima e personale, associandolo ad un'immagine glam 'in nero'. Se il punk aveva tentato dei confusi posizionamenti

73 Tosoni, Zuccalà (2013): 32-33.

politici, il gothic riporta la sottocultura alla sua rivolta stilistica e culturale. Nel 1982 i Bauhaus dichiarano le loro fonti proponendo una propria versione di 'Ziggy Stardust', più lenta e più cupa. I glamsters ricostruivano un mondo da sogno, nel teatro e nella Hollywood di Marilyn Monroe (esplicitamente citata da David Johansen dei New York Dolls, in un'apparizione del 1973 alla televisione tedesca, in cui indossa un suo ritratto sulla giacca, e si preoccupa di presentare questo dettaglio di stile a favore di camera) i gothics citano un'altra Hollywood, quella popolata di vampiri e mostri (il primo singolo dei Bauhaus, del 1979, è dedicato a uno degli attori più noti ad interpretare la figura di Dracula nel cinema, Bela Lugosi). In ogni caso, la partecipazione politica attiva, richiesta dalle frange del punk impegnato, viene vissuta con insofferenza da chi, stanco delle privazioni a cui è costretto dall'opposizione diretta ad un nemico troppo vago e troppo potente, cerca di appropriarsi di un altro tipo di potere, quello della decodifica e della creazione di un mondo parallelo, invece che di un mondo nuovo. Così come era stato per glam e punk, la musica gothic raggiunge le classifiche anche italiane, e trova un suo spazio anche nelle discoteche, diventando a tutti gli effetti un fenomeno importante a metà anni Ottanta. “A un certo punto, centri sociali e discoteche si trovarono a convivere. Erano ambiti che si sviluppavano parallelamente. Molti erano passati dai centri sociali al giro delle discoteche, per altri il percorso era stato inverso. I centri sociali nei primi anni ottanta erano quasi completamente alla sopravvivenza, mentre le discoteche erano di richiamo perché la proposta musicale era di buon livello. Ricordo l'Odissea 2001 e il Plastic a Milano, il Viridis a San Giuliano Milanese, il Tenax a Firenze, Slego a Rimini e Aleph a Gabicce Mare, lo Psycho a Genova e il Big Club a Torino.”⁷⁴ Progressivamente, la forzata convivenza porta ad una specificazione di due identità diverse. Che anche se si guardano con sospetto e alla fine prenderanno strade diverse, continuano però a collaborare e dialogare, pur fra i malumori. I centri sociali infatti rimangono un punto di incontro e uno spazio parallelo che permette anche l'addensarsi di idee che poi porteranno altrove.

3.3.3 Gli anni Ottanta

Nel frattempo, i Kiss sono vivi e vegeti, continuano a trionfare nelle classifiche e hanno perso tutto quell'alone, o meglio, riflesso, minaccioso dato dal contesto New York Dolls, Alice Cooper e Bowie. L'unica ormai digerita particolarità che li contraddistingue, a parte i divertenti costumi da supereroi, sono le loro provocazioni sessuali, che se mettono in imbarazzo la giornalista Gianna Morello, in collegamento video a Sanremo del 1982 per consegnare al gruppo il *Telegatto* (premio assegnato dalla popolarissima rivista *TV Sorrisi e Canzoni*, che riporta settimanalmente il palinsesto televisivo e propone approfondimenti su attori e cantanti), paiono impensierire meno i redattori di

⁷⁴ Angela Valcavi citata in Tosoni (2013): 53.

Topolino, che dedicano al gruppo uno speciale nel numero 1299 dell'ottobre 1980.

Di notevole in quella edizione di Sanremo non ci sono solo i Kiss in collegamento dallo *Studio 54* di New York (peraltro a ribadire quanto siano vicini il mondo della disco e quello del glam rock, essendo questa discoteca uno dei luoghi mitici della discomusic), ma anche la spettacolare performance dal vivo, o meglio, in playback, dei Van Halen capitanati da David Lee Roth, da più parti considerato l'iniziatore della scena glam losangelena.

Nei primissimi anni Ottanta, infatti, mentre Londra è impegnata a coltivare il fenomeno gothic, la costa ovest degli Stati Uniti aggiunge nuovi testi al discorso glam. È David Lee Roth, con le sue movenze sensuali caricaturali e gli attillatissimi Spandex rossi,⁷⁵ a dare il via ad una rivisitazione dell'androginia glam. Mentre l'androginia di Bowie è la ricerca del termine neutro, dell'annullarsi degli opposti maschile e femminile in una creatura asessuata, eterea, aliena, quella dei New York Dolls e di David Lee Roth è una caricatura di uomo e donna contemporaneamente, e in questo senso è un'immagine molto più corporale. “A lot of what I do can be construed as feminine. My face, or the way I dance, or the way I dress myself for stage... But to prove it to myself, to establish this [his masculinity], I had to build myself physically. I had to learn to fight.”⁷⁶

La fisicità è quello che stanno cercando i Mötley Crüe per ravvivare l'immaginario da fumetto dell'orrore ricavato da Alice Cooper e Kiss. Nel 1981 si presentano sul mercato americano, con ottime vendite, con l'album *Too Fast for Love*, mettendo in chiaro da subito la centralità che intendono dare alla sessualità nella loro immagine. La copertina del disco è un omaggio a quella dei Rolling Stones di *Sticky Fingers*, ideata dieci anni prima da Andy Warhol, e che ritrae un inguine maschile fasciato in un paio di jeans strettissimi, che in questo caso sono attualizzati in un paio di pantaloni di pelle aderenti, corredati di cinturone borchiato. Il retro della copertina mostra i membri della band in tutto il loro aggressivo splendore: tacchi a spillo, abiti fascianti di pelle nera, trucco e pettinature eccessive, in un'immagine che gioca (anche sul palco) con un simbolismo satanico ed eroi (cattivi) del fumetto, ritratti non prima, bensì dopo la battaglia: “The performers strive to look larger than life, with costumes that transform them into stylized characters out of horror comics. Accessories include massive coiffures with woven-in hair extensions or wigs, which look as electrified as their guitars, high heels (formerly platform boots, but now updated with Cuban heels), sadomasochistic paraphernalia, glittery Spandex with large cut-out holes, and leather studded with spikes and nail heads. Additional details, from the psychedelic era, linger in headbands, coloured scarves, logo t-shirts, fringes, and jewellery for men. In the late 1970s and early 1980s a bit of punk, with its torn garments, was integrated into glam and metal's grafting of mucho-macho motorcycle garb of leather and chains onto the flower-power image of anarchy and ecstasy to produce a new

⁷⁵ Dunn (2011).

⁷⁶ David Lee Roth in un'intervista del 1976, citato in Walser (1993): 129.

hybrid.”⁷⁷ Un particolare significato hanno anche le strisce nere che il bassista Nikki Sixx si dipinge sotto gli occhi, che sono una citazione dei 'colori di guerra' usati dai giocatori di football americano. L'omologia fra immagine, musica e messaggio è già indicata nella descrizione di Jones, che riferisce di chitarre elettriche e capelli elettrizzati, di pettinature esagerate e di vite esagerate. In questo senso il nuovo glam si appoggia anche ad una cultura musicale con cui finora ha avuto ben poco a che fare, cioè quella dell'hard rock/heavy metal, che dagli anni Settanta in poi, dai Led Zeppelin ai Black Sabbath ai Metallica, ha continuato a crescere di numeri e popolarità fino a porsi come grande calderone di alternative al pop e rock mainstream.⁷⁸

Associandosi all'astro nascente dell'heavy metal, il glam dimostra ancora una volta di non avere alcuna velleità sottoculturale: i gruppi musicali impegnati in questa nuova riedizione del glam non sono interessati alla creazione di un'alternativa a questo mondo, vogliono piuttosto raggiungerne le posizioni privilegiate: guardano ai Kiss, con i loro impressionanti conti in banca e lo stile di vita lussuoso, e aspirano agli stessi risultati.

L'obiettivo è economico, è vendere dischi. Il pubblico a cui rivolgersi è quello più giovane, a cui fornire nuovi modelli e nuovi eroi. “After a 1970 mass-market survey discovered that thirteen-to-seventeen-year-olds accounted for 81 percent of all popular record sales, music companies lost no time marketing products aimed at this group. Young female teens ate up the industry-originated 'pube rock' [...] adolescent males went for metal music rooted in basic mythic images.”⁷⁹

Accanto all'immagine, alla performance e alle liriche delle canzoni, gli anni Ottanta offrono al glam un nuovo strumento per comunicare il proprio mito, quello del video musicale. Finora per la maggior parte gli artisti si erano presentati al pubblico televisivo o all'interno di programmi musicali in cui offrivano una performance simil-live, o per farsi intervistare da giornalisti più o meno ostili o compiacenti. Con gli anni Ottanta si perfeziona l'idea di costruire una sorta di cortometraggio che accompagni il passaggio televisivo del singolo da promuovere. L'idea della performance dal vivo filmata o riprodotta resta molto usata in questo nuovo mezzo, ma le si affiancano storie più complesse, coreografie, cartoni animati ed effetti vari, che si svolgono al ritmo della canzone e ne sottolineano la narrazione. Questo nuovo mezzo ha dei vantaggi inconfutabili, aggiunge un livello di interpretazione al testo della canzone, anche dove la lingua in cui questo è stato composto non dovesse essere troppo familiare ad ascoltatori non anglofoni, e presenta un'ulteriore fonte di informazione, sia musicale, che di stile, che performativa. È però troppo schematico ridurre l'importanza dell'immagine di questi anni allo sviluppo del mezzo in sé. Come nota Walser nel suo studio sui fan dell'heavy metal, sono molte le fonti a cui si attinge nelle proprie

⁷⁷ Jones (1987): 115.

⁷⁸ Walser (1993): 3.

⁷⁹ Jones (1987): 116.

pratiche di consumo, e ancora di più sono quelle attraverso cui si ricomponesse il proprio bricolage creativo: “the interviews and questionnaires I have received from heavy metal fans point to a wide range of activities connected to their involvement with music. 'Headbangers' Ball', the weekly three-hour MTV program devoted to heavy metal, is quite popular with the fans I surveyed, but it is hardly the most important aspect of their involvement with metal. Concerts, records, radio, fan magazines, and quite often playing an instrument figure as primary components of metal fans' lives. [...] This is not to argue that metal videos are unimportant but rather to say that they do not operate in a social vacuum.”⁸⁰

Il video musicale, come del resto anche le liriche di una canzone, le pose di una fotografia e l'atteggiamento durante un'intervista, sono testi che si incrociano e che vanno letti nel rimando degli uni agli altri, tutto questo poi sempre in relazione all'uso che di quei testi viene fatto attraverso la produzione di nuovi testi nella fruizione creativa.

Per esemplificare questo reticolo di rimandi, si prenda ad esempio i Twisted Sister. La loro immagine glam non è particolarmente raffinata, anzi, “Dee Snider, male lead singer for Twisted Sister, was named to a 1984 list of worst-dressed women and was described as looking like a bad dream at Mardi Gras. Instead of appearing ghoulish in the Alice Cooper vein, he looked ridiculous.”⁸¹ L'aspetto comico si ritrova anche nelle immagini promozionali della band, dove il cantante appare con il volto imbrattato di un make up più clownesco che femminile, e con l'espressione minacciosa, la bocca aperta a mostrare i denti in un grido mimato, che ben richiama lo stile urlato con cui interpreta le canzoni, e il contenuto liberatorio di queste, che sono degli inni con ritornelli semplici e ripetuti. Uno dei maggiori successi della band, “We're Not Gonna Take It”, del 1984, è una sorta di generico urlo di rifiuto. Per il singolo viene girato un video che contestualizza una delle possibili applicazioni delle liriche alla vita reale dell'ascoltatore. Un ragazzo non più che tredicenne sta suonando la chitarra nella sua cameretta, quando irrompe il padre, che ha il volto di Mark Metcalf, già noto al pubblico per la sua interpretazione dell'odioso Doug Neidermeyer in *Animal House* (1978). Il padre sgrida il figlio, con una aggressività caricaturale e i lineamenti sconvolti dall'ira, mettendolo di fronte a responsabilità adulte e accusandolo di non corrispondere ai valori sociali dominanti (“you're worthless and weak. You do nothing, you are nothing”), conclude la sua scenata con la domanda “what do you wanna do with your life?” a cui il figlio risponde con espressione di sfida “I wanna rock”, sottolineando la frase con una pennata sulla chitarra, che crea un'onda sonora che sbalza il padre fuori dalla finestra. Nel frattempo il ragazzo, ruotando su se stesso al modo in cui Diana Prince si tramuta in Wonder Woman nella serie televisiva, si trasforma in Dee Snider con la sua chioma leonina, il trucco sgargiante e il costume carnevalesco, e interpreta

⁸⁰ Walser (1993). 112.

⁸¹ Jones (1987): 128.

la canzone aggirandosi minaccioso per le stanze della casa, insieme alla sua band. Un altro video molto simile dello stesso anno, per il singolo "I Wanna Rock", tratto dallo stesso album *Stay Hungry*, vede di nuovo Mark Metcalf nel ruolo di un professore di liceo. Anche in questo caso, i Twisted Sister sono la soluzione 'eroica' ai problemi del fan-modello della band: scuola, genitori. Dee Snider è l'eroe che difende il fan, risolvendo la situazione con stratagemmi goliardici. I Twisted Sister si presentano come una gang, raccogliendo l'eredità dei *Warriors* raccontati nel film omonimo del 1979, che segue le vicende di una banda di Coney Island e del suo viaggio attraverso una New York notturna e minacciosa. Nel film, la battaglia finale con la gang nemica viene introdotta dall'invito dell'antieroe "Warriors, come out and play", e *Come Out and Play* si chiama l'album dei Twisted Sister del 1985. Del resto Dee Snider è un eroe generazionale anche nella vita reale, dal momento della sua formidabile testimonianza a favore della libertà d'espressione ad un'audizione del senato degli Stati Uniti, nel contesto della valutazione di una legge che avrebbe portato all'indicazione sulle copertine dei dischi della pericolosità dei contenuti.⁸²

La funzione del mito, notava Lévi-Strauss, è quella di comporre delle disarmonie, compito dell'eroe è offrire delle soluzioni. Nel campione intervistato da Branch, il glam degli anni Settanta, con i suoi personaggi alteri e distanti, è stato un modo per risolvere il contrasto culturale fra provenienza popolare e desiderio di emergere. Il glam raffinato e colto dei Roxy Music e David Bowie faceva da camera di compensazione fra un mondo popolato da *lads* contrari ai valori del sistema scolastico e i vantaggi sociali promessi dalla realizzazione di obiettivi educativi. Il glam degli anni Ottanta, invece, sta dalla parte di bulli della scuola, e risolve i conflitti ridicolizzando l'ambiente ostile, sminuendone l'importanza con un ghigno che lo pone in posizione di vantaggio. Questo glam gradasso sarebbe piaciuto ai ragazzi raccontati da Willis: nel video di "Smoking in the Boys' Room" dei Mötley Crüe, gli studenti di una scuola superiore vengono tiranneggiati da insegnanti grigi e severi, uno dei ragazzi cerca rifugio nei bagni della scuola, dove scopre un passaggio (attraverso lo specchio) ad un mondo altro, che è quello popolato dai membri della band, e si trova a partecipare alla loro vita e al loro punto di vista per il tempo del video. In conclusione, tornato nel mondo della scuola, ma ormai iniziato al sapere di un sistema di valori diverso, lo studente si trova nell'ufficio del preside, che gli porge soddisfatto il suo ultimo compito su cui appare una A, il voto più alto nel sistema di valutazione scolastica. Lo studente, però, invece di esserne felice, rifiuta il rapporto di potere propostogli, gettando il foglio in faccia al preside esterrefatto. La stessa sceneggiatura segue il video di "Nothing but a Good Time" dei Poison, questa volta però è il tirannico datore di lavoro a

82 Il PMRC (Parents Music Resource Center) si accordò infine con le case discografiche, per l'apposizione di un'etichetta generica 'Parental advisory: explicit content' su quegli album le cui liriche presentassero riferimenti sessuali o violenti. Più che uno strumento di censura, quest'etichetta finì per rappresentare un espediente promozionale. Nuzum (2001): 43.

trovarsi davanti le dimissioni del suo lavapiatti, esplicitate da uno straccio gettato, dopo che il ragazzo ha avuto occasione di vedere il gruppo in azione dal vivo, in una scena parallela, luogo di sogno e fantasia, che si svolge dietro la porta della cucina. Ci sono modi meno aggressivi per risolvere la tensione con i sistemi di potere. Gli Hanoi Rocks in “High School” propongono una vendetta a lungo termine: “All the times I spent suffering in school / Y'know, thinking I was so super cool / And baby, all the teachers gave me so much grief [...] Time made me realize, why should I be victimized? / So I took control and decided to teach / I wanna teach high school, high school, yeah / Listen, I tell the little buggers what to wear / You know, I show 'em how to set and dye their hair / And baby, there'll be no costumes at our swimming pool / There'll be no ugly girls at my high school”. I Van Halen presentano nel video di “Hot for Teacher” la scuola ideale, con un'insegnante giovane bella e poco vestita che balla sui tavoli, e assoli di chitarra in biblioteca.

I Britny Fox invece riecheggiano il sogno adolescenziale di introdursi in una scuola femminile, e nel video, si noti, le ragazze indicano visivamente la trasformazione che subiscono attraverso la musica con il cambio di acconciatura: raccolto per le ragazze per bene, spettinato e leonino (con una omologia che insegna al glamster come deve portare i capelli) per quelle che 'broke all the rules'. Le ragazze: l'altro principale cruccio, insieme alla severità di genitori, educatori e datori di lavoro, dei ragazzi. Anche qui il glam degli anni Ottanta propone una soluzione semplice, giustificando gli insuccessi amorosi con la descrizione di donne crudeli e incantatrici (Ratt, “Round and Round”, 1984: “I knew right from the beginning / That you would end up winnin' / I knew right from the start / You'd put an arrow through my heart”; L.A. Guns, “Bitch is Back”, 1988: “I love you, hate you, confiscate you / Can't live without your face / If you're in jail, I pay your bail / I shouldn't but it's a fact / Stop the world in motion, swim the ocean / Just to get you back”) e proponendo in alternativa la rassicurante figura di una donna oggetto. Donna-oggetto il cui possesso, fra l'altro, è uno degli accessori fondamentali del look macho-glam: maestri di brutalità in questo senso sono i Mötley Crüe, che dopo aver posato insieme a delle ragazze seminude per il numero del novembre 1982 della rivista americana per adulti *Oui*, nel video di “Girls, Girls, Girls” raccontano una serata in città in visita a diversi locali di spogliarello, mentre il testo della canzone ricorda che non è necessario pensare alle donne come figure dotate di nome e personalità (“forgot the names, remeber romance”).

Il pubblico femminile però pare non considerare questo atteggiamento particolarmente offensivo. Se è vero che i toni di altre band di questa ondata sanno essere un po' più velati di quelli dei Mötley Crüe, è fuori di dubbio che il machismo è una delle caratteristiche più evidenti del glam americano. Eppure anche le ragazze sono una fedele e ricca fetta di mercato che va avvicinata. La femmina pericolosa e incantatrice di certe liriche cambia di connotazione se letta in relazione non ai testi che

presentano la donna-oggetto, ma alle *ballads*, canzoni lente e romantiche che non mancano in nessuno degli album del genere. In questa diversa prospettiva la figura femminile diventa oggetto di adorazione, struggimento e desiderio, vengono dipinti scenari romantici e descritte zuccherose storie d'amore: il discorso in queste liriche diventa sempre singolare, si tratta di un'intima storia d'amore che il cantante assume su di sé come narratore: Phil Lewis (L.A.Guns) ricorda l'amata Jayne in "The Ballad of Jayne", Axl Rose (Guns'n'Roses) descrive strofa per strofa il sorriso, i capelli, gli occhi della sua "Sweet Child O' Mine", con metafore alate da sonetto. I soliti Mötley Crüe riescono ad ammettere in "Without You" che senza di 'lei' non avrebbero ragione d'esistere, ma d'altro canto ribadiscono un certo cinismo in "You're All I Need" ricordando che "sometimes love's better off dead." Non manca l'esempio della band come eroe che risolve la situazione come era stato nel caso dei Twisted Sister, ma in versione femminile: i Cinderella nel video di "Shake Me" rivisitano la favola di Cenerentola, che partecipa al concerto della band dalla prima fila e lascia la festa con il cantante della band, mentre le sorellastre sono rimaste fuori per tutta la durata dell'evento. Il più capace imbonitore di cuori femminili è comunque Bon Jovi, le cui liriche sono quasi completamente dedicate all'amore ("Shot Through the Heart", "Burning for Love", "The Price of Love", "Without Love"...). Questi musicisti sono ribelli, scandalosi, la loro musica violenta e romantica, e il loro aspetto oltremodo curato: un modello per gli uomini, un oggetto di desiderio per le donne. Questo è un mondo senza ombre, senza conflitti sociali, in cui a tutto c'è una soluzione, e la composizione mitica delle incongruenze avviene attraverso il raggiungimento del successo. La felicità sono i soldi, le donne, la parte assoluta della vita, che meglio non potrebbe essere rappresentata che dagli scenari californiani su cui si svolge la narrazione. In un complesso rapporto per cui la bellezza è fonte di successo ma anche ovvia conseguenza del successo stesso, l'importanza dell'aspetto fisico è centrale. Tutti, o quasi, i membri dei gruppi citati sono belli, o fanno del loro meglio per apparire tali. E il più bello di tutti, il più perfettamente androgino è Michael Monroe (significativo nome d'arte di Matti Fagerholm) cantante della glam band finlandese Hanoi Rocks. Non deve stupire che uno dei nomi più illustri della scena glam degli anni Ottanta, principalmente concentrata a Los Angeles, sia scandinavo: il glam rock, dai primi anni Ottanta fino alla fine del decennio, è un fenomeno globale. *New Jersey* dei Bon Jovi è disco di platino in Australia e in Giappone, e il *Moscow Music Peace Festival* dell'agosto 1989 a cui suonano Mötley Crüe, Bon Jovi, e altre glorie del glam americano come Cinderella e Skid Row, vanta più di cento mila partecipanti.

3.3.4 Gli anni Ottanta in Italia

Il fenomeno del glam metal, come viene definito in quegli anni, è talmente vasto sia nei numeri che nelle forme, che è stato possibile accennarne qui solo le caratteristiche più evidenti. Il glam metal ha avuto importanti ripercussioni anche sulla scena italiana. Nel glam degli anni Settanta convivevano ancora spettacolo ed arte, machismo e androginia. Negli anni Ottanta gli aspetti artistici ed androgini confluiscono nella lettura gothic, più intellettuale, riflessiva e obiettivamente femminile, anche nei numeri. Il glam che si appoggia all'heavy metal finisce invece per accentuare i suoi aspetti più maschilisti e popolari. I primi anni Ottanta sono dominati dalla discomusic, a cui si avvicinano anche artisti già noti, come i Kiss, o provenienti da altre scene, come il punk Billy Idol, ma in cui si cimentano anche glorie nostrane, come Alberto Camerini, che compone liriche dadaiste su maccheroni elettronici, Gazebo, che canta in inglese, e Ivan Cattaneo, che appare in un vestito decorato di specchi a *Discoring* (la versione italiana di *Top of the Pops*, ideata dal già noto Boncompagni, in onda settimanalmente sul primo canale nazionale dal 1977 al 1989) e canta *Polisex* in perfetta tradizione glam. Questo genere di discomusic melodica e teatrale avrà uno spazio nel panorama gothic, che si fa nei primi anni Ottanta importante nei numeri, con dei suoi spazi specifici e molti entusiasti partecipi. A parte *Discoring*, il panorama televisivo italiano offre, a partire dal 1981 e fino al 1984, *Mister Fantasy, musica da vedere*, un programma ideato da Massarini, che intende dare spazio alla nascente forma dei video musicali, sottotitolati in italiano, nella lodevole intenzione di rendere comprensibili anche le liriche delle canzoni straniere. La prima puntata ospita un truccatissimo Ivan Cattaneo, che presenta il suo nuovo progetto, rivisitare classici del beat italiano degli anni Sessanta in chiave new wave. A questo stesso programma sarà poi invitato anche Beppe Riva, giornalista musicale di *Rockerilla*, in vece di esperto di heavy metal, per lo speciale sul "Processo all'HM". L'heavy metal è infatti un genere che già dai primi anni Ottanta si sta ritagliando non solo un pubblico sostanzioso, ma sta anche dando origine a scene locali. Lo dimostrano i festival (non quindi singoli concerti, ma veri e propri raduni, rari ma pur sempre indicativi della portata del fenomeno) organizzati già a partire dal 1981: a Roma il 'Festival rock italiano' è seguito nel 1982 da 'Rock e i suoi fratelli' e da 'Rock fuori stagione' nel 1983; il 1983 è anche l'anno del festival heavy metal 'Rock in a Hard Place' che si svolge a Certaldo, e che precede l'Heavy metal festival italiano' del 1984 a Napoli e l'Italian Massacre' che si svolge presso Mantova il 23 e 24 giugno 1984, e a cui partecipano nomi della scena nostrana: i Vanadium, i Sabotage, gli Strana Officina e i fiorentini Iron Mould, fra i primissimi a suonare glam metal in Italia. Dal 1983 fino al 1988 nel bergamasco si svolge con cadenza annuale l'Heavy Metal Night che presenta gruppi italiani. Gli spazi dedicati sono pochi, per cui si suona dove si può: festival all'aperto, teatri

comunali, palestre scolastiche. In questo momento, a parte una serie di fanzines,⁸³ è solo *Rockerilla*, appunto, ad occuparsi anche di heavy metal, ma presto il metal raggiunge numeri tali da determinare lo sviluppo di una stampa specializzata. Dalla stessa redazione del generico periodico di musica *Ciao 2001* si forma il gruppo che si occupa di metal, con molte immagini e testi che denunciano conoscenze superficiali del fenomeno HM. Beppe Riva si distacca da *Rockerilla* e approda a *Metal Shock*: “I tre numeri speciali di Hard'n'Heavy, in pratica un'estensione della rubrica omonima, erano andati molto bene, ma nell'ambito editoriale di *Rockerilla* non si poteva andar oltre, perché non c'erano i mezzi e neppure la volontà; la rivista era nata con l'intento di promuovere la new wave ed in generale le nuove tendenze, non si poteva discostare da quella linea. Ma nella seconda metà degli anni '80 l'heavy metal era un fenomeno tale che le dieci pagine a disposizione non erano più sufficienti, inoltre era uscito il periodico specializzato HM, ed occorreva fronteggiarlo ad armi pari. [...] Il primo numero di *Metal Shock* uscì nell'aprile '87.”⁸⁴ *Metal Shock* sarà un punto di riferimento importante per la scena metal, e anche glam, della fine degli anni Ottanta. Il livello professionale dei giornalisti coinvolti; le pagine della posta; il Shock Trade, che metteva in contatto metallari di tutta Italia per scambio di musica e oggetti correlati, contatti, proponeva inserzioni di bands alla ricerca di membri e pubblicizzava fanzines; le pagine dedicate alla scena italiana, l'elenco dei concerti di gruppi internazionali (davvero pochissimi, si parla di tre, quattro concerti, riportati in numeri successivi perché annunciati con largo anticipo, e tutti concentrati a Milano, qualcuno a Roma) le liste delle radio che proponevano programmi a tema, sono una fonte di informazione ed un collante fondamentale per la scena metal italiana. In televisione, dopo *Mister Fantasy* sul primo canale nazionale, la rete privata Italia 1, nata nel 1982 con l'intento di rivolgersi al pubblico giovane, e di proprietà del gruppo Mediaset di proprietà dell'imprenditore Berlusconi, fa partire dal 1984 *Deejay Television*, basato su classifiche e video musicali, ma rivolto principalmente alla musica dance e pop. Le prime differenziazioni interne nei target vengono rielaborate dai metallari come segno di distinzione, e non verranno dimenticate tanto presto: quando in seguito il fenomeno metal attirerà anche l'attenzione di Mediaset, i metallari se ne lamenteranno apertamente dalle pagine di *Metal Shock*, servendosi come di un discrimine fra

l'"autentico" e il 'falso',⁸⁵ Dal primo aprile 1984 trasmette anche Videomusic, che propone a rotazione

83 Inferno Rock è l'unica fanzine ad aver compiuto il passaggio a rivista; altre fanzines sono “Metal Thunder, Fireball, Italian Metal Legions, Metallo, Metal Chaos, Master of Disaster, Sentinel, The Warning - questa una all female fanzine-Steel Realm, Metalmania, Alta Tensione, Head Banger” (<http://www.metallized.it/articolo.php?id=1005> [consultato il 5.11.2015]). È lo stesso Metal Shock a promuovere altre fanzines: Metal Gods, Metal Militia, Godzilla (*Metal Shock*, luglio 1990: 20).

84 <http://www.truemetal.it/news/maestri-di-giornalismo-hm-beppe-riva-40285> [consultato il 05.11.2015]

85 Una lettera firmata da Alex di Roma racconta di un nuovo spazio televisivo su Italia 1: “Berlusca strikes again! da lunedì 12 marzo, un tal Nikki è il 'DJ metal' in grado di gestire e promuovere lo spazio metal di un (!) video per un paio di volte la settimana. Costui è stato ripreso all'interno di uno sfasciacarrozze, a sedere su una vecchia Giulia distrutta, con il capello fluente la chitarra (funzionante) in mano, ed un nuovo giornaleto di Berlusconi nell'altra.” *Metal Shock* 66/67 (aprile 1990): 29.

video musicali prodotti per la televisione. Si tratta soprattutto di materiale statunitense, dato che MTV, partito nel 1981, il principale e più importante canale televisivo con programmazione musicale per cui vengono prodotti i video, è una rete americana che arriverà in Europa solo nel 1987: Videomusic è la prima esperienza di questo tipo, quindi, a livello europeo.⁸⁶ Il palinsesto di Videomusic non propone solo video americani, ma manda in replica anche la trasmissione inglese *Tube*, novanta minuti di live (veri) di gruppi emergenti, interviste e novità. I contenuti redazionali originali invece sono classifiche commentate e il regolare appuntamento *Rock Report*, condotto dai tre volti della rete, Clive Griffiths, Johnny Parker e Rick Hutton, un conduttore radiofonico inglese, un dj americano, e un musicista inglese, che parlano un italiano perfetto ma con un forte accento. Clive Griffiths è anche l'ideatore del personaggio di Kleeever, un giovane scansafatiche amante dell'heavy metal, che nel suo programma settimanale *Heavy con Kleeever* presenta video e interviste indossando una parrucca e dei vistosi pantaloni zebraati. L'ironia del personaggio ma la competenza delle sue scelte redazionali ne fanno un appuntamento seguitissimo della rete.⁸⁷

L'esplosione del mezzo dei videoclip, e l'avvicinamento alla scena metal, rappresentano una congiuntura favorevole per il ritorno in grande stile del glam rock.

A livello di produzione internazionale, l'heavy metal si infiltra lentamente nella scena disco e gothic con sonorità più marcate di bands come Sister of Mercy e Cult. Nel frattempo David Bowie si è rinnovato e Johnny Thunders, ex chitarrista degli ormai da tempo sciolti New York Dolls, intraprende un triste tour europeo, che comprende tre date in Italia, accompagnato dai Not Moving, una band piacentina vicina alla scena punk e garage italiana. Come a dire, in questi anni i New York Dolls sono materia punk, e il glam è un'ombra che si muove fra gothic e discomusic, mentre l'heavy metal si sta sviluppando a dismisura con un sottobosco importante di bands. Sarà l'heavy metal, per tramite di Mötley Crüe e Twisted Sister (che suoneranno in Italia nel 1986), a far riaffiorare il glam alla superficie. Videomusic passa in rotazione i video, e *Metal Shock* dedica interviste, servizi e recensioni al fenomeno, riproducendo in modo piuttosto fedele la linea di marketing dei diversi gruppi. Ad esempio, nel numero di aprile 1988 di *Metal Shock* appare un'intervista corredata di foto a Nikki Sixx, bassista e fondatore dei Mötley Crüe. In una sola risposta, riesce a mettere insieme una specie di breviario di comportamento ad uso dei glamsters: "Prima mi sconvolgevo solamente, e mi passava tutta la voglia di scopare. Una volta stavo scrivendo delle canzoni con Gene Simmons e stavo scolando la mia seconda bottiglia di whisky. Così dico a Gene: 'Ehi, ma tu non bevi mai?', e lui mi risponde: 'No, io scopo'. Allora io gli chiedo: 'E poi cosa fai dopo che hai finito?'. E lui: 'Scopo di nuovo!' Così gli ho risposto: 'Sei proprio noioso, deve essere terribile!' Però ora capisco.

86 Sibilla (2004): 211.

87 <http://www.truemetal.it/news/maestri-di-giornalismo-hm-giancarlo-trombetti-34988> [consultato il 5.11.2015]

solo perché scopi due volte lo stesso giorno non deve essere necessariamente con la stessa persona.”⁸⁸ Per quanto scurrile, la risposta dichiara la figura di un modello (Gene Simmons dei Kiss) non solo musicale ma anche personale; tematizza in modo evidente l'importanza del sesso; sottolinea la bassa posizione che l'alcol (e le droghe) ha nella scala di valori glam. I glamsters sono tutt'altro che persone sobrie, e indulgono volentieri in droghe di vario genere,⁸⁹ ma l'immaginario solare, vitalista, ottimista che muove il glam si accorda difficilmente con l'abuso di droghe. Se pure è una pratica diffusa, quindi, a differenza che in altre sottoculture, nel glam la droga non ha una posizione concreta. La tendenza è quella alla tolleranza, ma le persone dipendenti da droghe sono viste negativamente, in quanto incapaci di mantenere il controllo su se stesse e sulle proprie azioni, e, in sostanza, inadatte a partecipare attivamente ad una vita di divertimento. Nel glam degli anni Settanta il rapporto con le droghe era più franco e sperimentale (“Pills” dei New York Dolls), ma i glamsters volitivi degli anni Ottanta non hanno tempo per il disfattismo e gli effetti collaterali delle sostanze stupefacenti. Influenzato dallo spirito di rivalsea working class dell'heavy metal, e dal sogno hollywoodiano, il successo a cui aspira il glamster è il risultato di un suo talento, che a un certo punto della sua biografia viene scoperto e lo porta da una iniziale posizione di inferiorità a un destino luminoso, un po' come nella storia di Cenerentola. Sia L.A. Guns che Guns'n'Roses (che raggiungeranno un successo di vendite che supera i diciotto milioni di copie vendute solo negli Stati Uniti) ci tengono a sottolineare i loro inizi modesti, ed una vita fatta anche di espedienti e di piccoli furti.⁹⁰ Nello specifico, Phil Lewis arriva a Los Angeles “apposta da Londra con duecento dollari in tasca ed un asciugacapelli.”⁹¹ E Brett Michaels dei Poison ribadisce il concetto espresso nel video di “Nothing but a Good Time”, in cui si affiancano un lavapiatti e la band dal vivo: “La gente lavora molto per avere del danaro da spendere e con cui divertirsi. Devi avere la giusta proporzione fra il lavoro e il divertimento.”⁹² Per quanto visti dalla prospettiva attuale certi atteggiamenti del glam metal non siano molto distanti dall'heavy metal in generale, negli anni Ottanta, quando questa sottocultura poteva permettersi il lusso, visti i numeri, di divisioni interne, la querelle fra glamsters e metallari (o, come si diceva allora, thrashers)⁹³ erano all'ordine del giorno nella posta dei lettori. La questione centrale era quella dell'autenticità. I metallari, recuperando appunto alcune

caratteristiche dei rockers, valorizzavano la loro idea di autenticità attraverso uno stile

88 Metal Shock 21 (aprile 1988): 16.

89 Nikki Sixx stesso avrà dei seri problemi con l'eroina, di cui parla nell'autobiografia (2007) *The Heroin Diaries: A Year in the Life of a Shattered Rock Star*. New York: Pocket Books.

90 Su Metal Shock 19 (marzo 1988) Axl Rose racconta che tutta la band ha vissuto insieme in un piccolo appartamento con continui screzi per problemi economici; il mese successivo si riporta un'intervista a Phil Lewis degli L.A. Guns, con il riferimento ai furti qui ricordato. Metal Shock 21 (aprile 1988): 52.

91 Metal Shock 57 (novembre 1989): 48.

92 Metal Shock 24 (giugno 1988): 54.

93 “Un mio amico fu picchiato da due glamsters a causa della topa da schiena degli Slayer che portava... all'epoca c'era la guerra glam/thrash.” Chelli, postato il 11.10.2006 in rnr.forumcommunity.net/?t=4244394 [consultato il 03.11.2015].

omologicamente sobrio, in jeans e giacca di pelle, un machismo 'naturale', una musica potente e diretta, istintiva, e un attaccamento al gruppo che riecheggia le fratellanze fra motociclisti. Niente di più lontano dai glamsters, che portavano scarpe con il tacco, curavano ossessivamente l'immagine, aspiravano al mondo costruito delle star hollywoodiane. All'inizio, in realtà, fra Judas Priest e Hanoi Rocks è difficile decidere chi abbia l'immagine più teatrale, ma certo è che la convivenza permette la definizione dell'altro, raffina le differenze e le identità per opposizione. In questo periodo in cui l'heavy metal è un fenomeno da grandi numeri, (pur non ammettendo la sua appartenenza al mainstream appunto per questioni di autenticità) il nemico da cui distanziarsi curiosamente non è il mainstream, ma sono le altre correnti interne al movimento. E i giornalisti musicali si danno un gran da fare per rendere plausibili le distinzioni. Così su *Metal Shock* 25/26 del luglio 1988 appare uno speciale a firma Tiziano Bergonzi sul glam, 'Mascara Massacre', in cui si riprende i nomi degli anni Settanta, Bowie, Bolan, New York Dolls, Kiss, Alice Cooper, Slade e Sweet, per costruire una base al fenomeno del glam metal anni Ottanta, e li si collega a Mötley Crüe, Ratt, Hanoi Rocks.⁹⁴ Le vendite di *Metal Shock* e *HM* e il successo dei programmi televisivi e radiofonici dedicati al metal⁹⁵ dimostrano una diffusione capillare del fenomeno anche in Italia, anche dove mancano le infrastrutture, ma il mito si compatta negli scambi di piccoli gruppi di appassionati, che prima o poi decidono di fondare una band, o organizzare una serata, o presentarsi ad una radio come dj, o ad una rivista come recensori, e a volte riescono ad ottenere sprazzi di fama nazionale. Per la maggior parte minorenni, i glamsters sono limitati nella loro libertà d'espressione ai sabati pomeriggio. E il sabato pomeriggio ci si incontra davanti ai negozi di dischi in centro città: a Milano c'è il New Kary, in una centralissima via Torino, punto d'incontro delle sottoculture almeno dai tempi del punk; a Torino c'è il Rock'n'Folk, un negozio di dischi a due piani, che offre servizio di biglietteria concerti e merchandise; a Modena c'è il Marrakesch, che mette a disposizione anche riviste e fanzines; a Brescia c'è il Magic Bus, che offre anche vendita per corrispondenza, così come la Sweet Music di Parma; a Firenze c'è la Contempo, che è negozio di dischi ma anche distributore esclusivo di etichette straniere; a Colorno c'è Woodstock, i cui gestori registrano su cassette delle compilation da loro create, e le vendono; a Bologna, molto più del Disco D'Oro, c'è RockHard, in cui la passione supera il senso del commercio, dato che i gestori prestano i dischi per un ascolto casalingo. Ci si trova per cercare qualche nuova uscita, per chiacchierare, per scambiarsi opinioni e per misurarsi sulle proprie competenze e conoscenze. Si parla e si creano miti. A Roma

94 *Metal Shock* 25/26 (luglio 1988): 42-44.

95 I programmi dedicati al metal e al glam in radio locali vengono riportati in ogni numero di *Metal Shock*: il numero supera le centinaia, se si pensa che la lista di *Metal Shock* prevede ogni volta almeno una decina di nomi. Ovviamente i curatori di questi passaggi radiofonici sono membri attivi di varie scene, e questo serve da indicazione al volume del fenomeno. Da ottobre 1988 anche il primo canale radio nazionale, Radio 1, dedica al genere un'ora di trasmissioni, con 'Stereodrome' condotto da Trombetti, una delle penne di *Metal Shock*.

invece ci si incontra sulle scalinate di Piazza di Spagna, ma con gli stessi intenti. Chi ha qualche anno in più, si mischia a punk e dark allo Uonna Club.

Il glam torinese è legato all'Heavy Metal. In questi anni Torino è famosa per la sua prolifica produzione hardcore e i suoi spazi occupati, ma la vena politicizzata di questa scena non attira i metallari, e tanto meno i glamsters, che preferiscono radunarsi in altri spazi. Uno dei primi ad abbracciare il glam a Torino è Vinnie, che tenta la carriera di cantante con i Blod, che hanno all'attivo due demo (*Suck It Up* e *Blod Kommando*) una buona presenza scenica e una sensibilità per i pezzi orecchiabili in stile losangeleno. Vinnie è anche dj, con un suo spazio in una radio e una sua serata, anni dopo, alla discoteca Faster, è una figura attiva e sempre inserita nella scena. Non godono della stessa popolarità i Nasty Licks, con il loro stile senza compromessi e la loro fama da attaccabrighe, i membri dei Nasty Licks vengono dalla provincia e provano negli spazi della Dracma, una realtà importante nella periferia torinese, luogo di incontro, con sale prove, bar e sala concerti, di tutta la scena underground. La Dracma è anche un'attiva etichetta che pubblica diverse raccolte di bands metal emergenti italiane, e non dimentica il glam nel suo repertorio.⁹⁶ I Nasty Licks si candidano e vengono selezionati per partecipare al Foundation Forum, una sorta di concerto-fiera che si svolge a Los Angeles ogni anno in cui vengono presentate band senza contratto a pubblico e discografici interessati. Il gruppo si impegna al massimo per realizzare il proprio sogno, con l'idea di partire per iniziare una luminosa carriera e non tornare più, e seguire le orme di L.A. Guns o Guns'n'Roses, secondo le storie raccontate da *Metal Shock*. I membri dei Nasty Licks sono un po' più grandi della media della scena, già maggiorenni, lavorano tutti. Dopo il lavoro, ogni sera, provano i loro pezzi per prepararsi all'appuntamento losangeleno. I loro risparmi finiscono nella cassa comune con cui finanziare la trasferta e il pay to play.⁹⁷ L'avventura losangelena si rivela promettente, ma non risolutiva. Al ritorno (forzato, e non provvisorio come sperato) a Torino, il bassista Alberto 'MC Vale' Valesano, che da sempre si guadagna da vivere lavorando in locali, decide di aprirne uno suo, in stile glam losangeleno: nasce così il Poison Apple, uno spazio anonimo da fuori quanto incredibile all'interno, con un arredamento curato, bottiglie di Jack Daniels in fila dietro il bancone, ragazze che ballano nelle gabbie. È una discoteca, che cambierà sede per tre volte, fuori Torino, dove vengono organizzati anche concerti, glam e metal.

Udine è una realtà molto più piccola di Torino, e giocoforza non si fanno distinzioni fra punk

96 1992: Nightpieces II con i Nasty Licks; 1994 Nightpieces III con Dixie Bang (Massa Carrara); 1995 Nightpieces IV con i Foxy Lady di Trieste e gli Scarecrow di Napoli.

97 Fra la fine degli anni Ottanta e l'inizio degli anni Novanta sono talmente tante le bands che arrivano a Los Angeles in cerca di fortuna, che i gestori dei locali cominciano ad avere difficoltà nella gestione della programmazione, non solo per i rischi legati all'organizzazione di una serata in perdita per colpa del gruppo sconosciuto, ma anche per la forte concorrenza di altri locali, con un altrettanto ricco programma. Lo stratagemma è organizzare un concerto per la band solo nel caso che quest'ultima compri in proprio (per poi rivendere, se possibile) un quantitativo minimo di biglietti, in modo da rientrare dalle spese. Il rischio di perdita si sposta così sulla band stessa.

politicizzati, dark e metallari. Nel 1987 viene occupato lo spazio dell'ex mercato ortofrutticolo non distante da Piazzale Cella. Il gruppo di occupanti del 3Blinka è da subito molto attivo e connesso agli altri centri, e i concerti punk e hardcore di gruppi nazionali ed internazionali attirano anche chi in città non ha necessariamente posizioni politiche estreme. Nella adiacente via Grazzano diventano luoghi di ritrovo due anonime birrerie, Edelweiss e St. James. Qui si incrociano i fan dell'allora crescente scena heavy metal, qualche cultore del dark e alcuni punk. Fra questi ci sono già delle celebrità locali. Gli Halloween sono un gruppo udinese composto da Fabio Drusin, Chris Morbillo (in seguito sostituito dal triestino Arthur Falcone) e John Car. Gli Halloween si cimentano dapprima con un heavy metal classico, simile a quello che si sta facendo in Inghilterra (nota ai critici sotto l'etichetta di NWOBHM, new wave of british heavy metal); con il pezzo "Vikings" entrano nella compilation *HM Eruption*, prodotta da *Rockerilla* e compilata da Beppe Riva.

Ma nel 1985 Fabio Drusin si fa chiamare Ronnie Angel, la band cambia immagine e si rivolge decisamente al glam losangeleno, entra in studio a Vicenza sotto contratto con la minuscola etichetta milanese Discotto (che ha in repertorio alcune ristampe estere e del metal italiano, e che fallisce poco dopo lasciando la band senza supporto né promozione), e registra *L.A.D.Y.* (Los Angeles De Y), un lavoro professionale e con testi talmente espliciti da stare al passo con i Mötley Crüe ("Hey girls! / This is sex'n'roll / get ready for love / L.A.D.Y. / She's the only thing I need tonight"). A corredare i loro sforzi artistici, i membri della band curano un'immagine direttamente ripresa dai loro riferimenti americani, senza preoccuparsi troppo del contesto di provincia in cui si muovono. La centralità dell'abbigliamento è riecheggiata anche nelle interviste di *Metal Shock*, in cui il cantante degli americani Roxx Gang ammette: "Le prime band che hanno avuto una grossa influenza su di me quando ero ragazzo erano quelle dotate di grande immaginazione. Mi piacevano Mott The Hoople, T. Rex, New York Dolls, Iggy Pop, erano così oltraggiosi. Loro mi hanno spinto verso il rock'n'roll, ancora prima che potessi immaginare di cantare o scrivere una canzone. Volevo avere quei vestiti."⁹⁸ Per le bands sono fondamentali anche delle buone foto promozionali. Il fotografo Ricky Modena ritrae gli Halloween in spandex rossi e capelli cotonati, mentre reggono diversi reggiseni in mano. Chelli, allora sedicenne, li vede per la prima volta a Padova nel 1987, in occasione di un festival organizzato dall'attivissimo Antonio Ferro, promotore ed autore della fanzine Fireball: "Arrivo tra il pubblico degli Halloween (che non suonavano) vestiti come se dovessero andare sul palco del Roxy... spolverini di lamè, occhiali fascianti, bigiotteria a manetta e gente che manco li conosceva tutta intorno a chiedere autografi."⁹⁹

98 Metal Shock 57 (novembre 1989): 59.

99 Chelli, postato il 11.10.2006 in rnr.forumcommunity.net/?t=4244394 [consultato il 03.11.2015]. L'occasione è un festival presso il Parco Prandina a Padova, filmato da una televisione locale <https://www.youtube.com/watch?v=VdMnFgz3KBc> [consultato il 03.11.2015].

Il fatto è che non è necessario ascoltarli dal vivo, o sapere che sono musicisti, per sapere che sono 'rockstar'. Portano dei vestiti che non sono reperibili in normali negozi, in un'epoca in cui il mail order è agli inizi e propone poche cose di infima qualità. I pantaloni aderenti, le giacche luccicanti, gli stivali, sono merce che viene da Los Angeles. Alcuni costumi, ammetterà in seguito John Car, sono cuciti da loro stessi, per il resto, si tratta di capi acquistati durante le trasferte americane o londinesi. Ovviamente non si va a Los Angeles solo per fare acquisti: "Ronnie Angel, cantante degli Wind, sta da tempo stringendo contatti con la California. il gruppo è piaciuto molto ad un assiduo frequentatore dei rock clubs losangelini, amico di Bobby Dall dei Poison e la prossima estate Ronnie farà una visita da quelle parti e sarà ospitato per un certo periodo a Santa Monica per proporre la sua band al business d'oltre oceano!"¹⁰⁰

Los Angeles è diventata infatti la meta di ogni glamster, italiano e straniero: sono numerose le bands che si trasferiscono in città alla ricerca di successo, convinte che i discografici si aggirino per i locali del Sunset Boulevard, e gli italiani non fanno eccezione.

Anche Christian e Diego sognano la California. Per ora si accontentano di stremanti viaggi in treno fino a Londra, dove raccolgono informazioni e impressioni. Mentre fanno spese a Kensington nel 1989 gli capita di sfogliare una rivista inglese con un reportage su un nuovo locale losangelino, un tempio del glam gestito dal cantante di uno dei gruppi più interessanti della scena, i Faster Pussycat: il Cathouse. Tornano in Italia e nel settembre di quell'anno, con un gruppo di amici, prendono in gestione un locale sulla statale verso Trieste: Christian, studente d'arte, disegna il logo del 'nostro' Cathouse, e a settembre compie i suoi vent'anni da dj nel suo locale. Finalmente uno spazio dove ascoltare la propria musica. Il Cathouse è principalmente una discoteca, ma vista la sua buona capienza viene usata anche come sede di concerti, che spaziano dall'hardcore al metal estremo. I gestori non hanno particolari pregiudizi nei confronti delle altre sottoculture, e ammettono concerti di ogni sorta, ma Christian, un glamster e un esteta, quando seleziona la musica per le serate da discoteca cede malvolentieri alle richieste del suo pubblico, che pretenderebbe musica metal, e preferisce istruirli con il migliore glam inglese e americano (i Cult, gli L.A.Guns, i Faster Pussycat) un po' di disco (i Sigue Sigue Sputnik, i Dead or Alive, i Doctor and the Medics), e un po' di dark (i Sister of Mercy, i Fields of the Nephilim). Le serate in discoteca diventano eventi mondani, gli abiti comprati a Londra e Los Angeles possono finalmente essere sfoggiati, la scena celebra se stessa, ed è colorata, vivace ed esclusiva come quella dell'altro Cathouse.¹⁰¹

Il glam insomma ha trovato un luogo più concreto della Babilonia cantata dai New York Dolls o del pianeta lontano da cui viene l'alieno Bowie. Ora esiste uno spazio reale (anche se ovviamente

¹⁰⁰ Metal Shock 35, (dicembre 1988): 7. gli Halloween hanno cambiato nome in Wind nel 1988.

¹⁰¹ Il Cathouse di Los Angeles è oggetto di uno speciale fotografico di Metal Shock 27 (luglio 88): 34-36. Dalle foto in realtà il locale sembra molto meno spettacolare di quanto narrino le leggende. Ma è la leggenda che conta.

ammantato di mito) a cui i glamsters possono aspirare. A quei tempi, basta aver visitato Los Angeles per raggiungere un grado di riconoscimento superiore a quello degli altri glamsters. E appunto uno dei modi per dimostrare senza dire, è abbigliarsi secondo questa moda che si suppone là sia la norma, e atteggiarsi di conseguenza. C'è un che di primordiale e mitologico in questa storia, ma è davvero così che viene raccontata. Si ascolta musica e si sogna l'America: il chitarrista degli Yankee Rose (titolo di una canzone di David Lee Roth), dalla provincia goriziana intraprende un viaggio negli USA per partecipare ad uno stage con Paul Gilbert,¹⁰² al ritorno si unisce agli Heaven's Touch. E dove non è possibile attraversare l'oceano, ci si accontenta di frequentare i locali che, situati in luoghi turistici o intorno alle basi militari, hanno un pubblico americano: “Per ingannare il tempo in attesa dell'uscita del loro ellepi 'Bad Ass', Andy Sixtynine e Max Bronx, cantante e chitarrista degli Shabby Trick si esibiscono suonando pezzi acustici al Red Garter di Firenze, locale frequentato in maggioranza da clientela americana...”¹⁰³

Per i musicisti, Los Angeles è il posto in cui suoneranno su un palco, verranno scoperti da un talent scout e firmeranno un contratto milionario con una etichetta discografica prestigiosa; per tutti gli altri, Los Angeles è il posto in cui a ogni angolo di strada si incontrano dei glamsters, delle star, delle bellissime ragazze, dove si passa la giornata in spiaggia e alla sera si ha l'imbarazzo della scelta, fra locali e concerti, mentre in strada sfrecciano macchine lussuose e moto potenti. Il pavimento della Hollywood Walk of Fame appare all'inizio del video degli L.A.Guns *Sex Action*, un paio di gambe fasciate in pantaloni di pelle nera e con stivali da cowboy ai piedi (presumibilmente uno dei membri della band) viene affiancato da due ragazze (sempre da quel che si può intuire dall'inquadratura, dai tacchi a spillo e dalle calze a rete). Il video di “Girls, Girls, Girls” dei Mötley Crüe ritrae i membri del gruppo che in moto passano da locale a locale, e la voce di Taime Downe, cantante dei Faster Pussycat, irrompe nel pezzo (un tema che ritorna) “Babylon” con il grido “living in L.A. is so much fun!” Il mito coltivato non può che dilatarsi nel percorrere lo spazio che lo divide dall'Italia, e qui anche la stampa specialistica, necessariamente esterofila, essendo americani la maggior parte dei gruppi trattati, ci mette del suo. Titti Angeramo si reca a Los Angeles a inizio anni Novanta per intervistare David Gionfriddo, attivo nella scena romana con Thunder, Schwartz e Line Out, e poi ex-cantante dei Donna? di Napoli, trasferitosi in cerca di fortuna con la sua nuova band No Alibi. “Welcome to United States' dice una voce metallica e impersonale. E a me non sembra vero. Prima di tutto perché Los Angeles è comunque un sogno, poi anche perché, dopo quasi sedici ore di viaggio e tre fusi orari diversi in 24 ore, sarebbe facile avere allucinazioni. Ma dopo la prima rampa di scale appare una scritta bianca, grande e soprattutto reale che dice 'Welcome to Los

¹⁰² La notizia è breve e lacunosa: il luogo specifico non è chiaro, anche se presumibilmente si tratta di Los Angeles, né lo è la funzione di Paul Gilbert, che è però un nome piuttosto conosciuto. Metal Shock 27 (luglio 1988).

¹⁰³ Metal Shock 51 (agosto 1989): 7.

Angeles' ... colorata, travolgente, luminosa, grandissima, questa incredibile città mi accoglie così come l'ho sempre vista nei film e sognata guardando i video dei Mötley Crüe. E sul Sunset, il mitico Sunset Blvd, un locale dietro l'altro, gli stessi che hanno visto nascere e crescere bands come Poison, Dokken, Jetboy... Ma Los Angeles pullula anche di bands locali per cui la gente va ugualmente in delirio, bands che fanno ugualmente sold-out, bands che vengono fermate per strada, nonostante non abbiano dischi all'attivo e nonostante siano soprattutto 'solo' bands locali. [...] Io e David ci incontriamo al Rainbow, tra un Lemmy (già proprio lui!) ciondolante con una birra incollata alla mano e un Billy Sheehan naturalissimo a pochi tavoli dal nostro. [...] 'sto bene lo sai?' mi dice David 'sto bene perché Los Angeles è un gran posto. Lavoro, suono, mi diverto. Anche se non è così facile'. E dell'Italia non ti manca niente? (D. Gionfriddo) 'Ho sognato Los Angeles fin da ragazzino. Adesso sono qui e ho qualcosa di concreto tra le mani. E se penso che sono uno dei pochi ad aver concluso qualcosa, ti assicuro che ho solo voglia di ringraziare questa città.'"¹⁰⁴

La qualità dei gruppi italiani si misura in base alla loro capacità di suonare come se fossero stranieri: Beppe Riva recensisce entusiasticamente i BooHoos di Pesaro: “Davvero non immagino che le strade di Pesaro assomiglino a quelle di L.A. downtown, ma i BooHoos ci illudono che sia proprio così!”¹⁰⁵ Salvatore Fazio parla dei Maxx Dolls. “queste bambole bresciane (e non newyorchesi!) [...] con un look stravagante ed appariscente, tipicamente in linea con le formazioni provenienti da oltreoceano,”¹⁰⁶ Klaus Byron valuta il demo dei Nameless: “i quattro shokkers arrivano da Torino, ma fosse Los Angeles non ci sarebbe niente di cui scandalizzarsi.”¹⁰⁷ E Gentili, trasportato dalla retorica, si inventa le dure condizioni della periferia fiorentina, quando nel 1989 dà la notizia dell'uscita dell'album degli Shabby Trick: “I testi lasciano poco al fantastico e si muovono su tematiche a volte crude ma comunque sempre reali, quali sesso, violenza, emarginazione, dettate dalle condizioni di vita nella periferia fiorentina.”¹⁰⁸

Ovviamente tutti i gruppi citati cantano in inglese, e testi e titoli delle loro canzoni, dati gli spesso limitati strumenti linguistici, sono un ottimo esempio di quali concetti il glam italiano abbia filtrato come centrali nella filosofia del genere: i Nameless propongono il singolo “Born to Win”, gli Shabby Trick sono un tripudio di “Tonight I Rock”, “Danger! (She's Too Hot)”, “I Want Your Body”; i Nasty Licks cantano “Dancing With the Licks”, “Blond” e “Honey”; i BooHoos hanno dei testi più elusivi, ma la copertina di *Rocks for Real* del 1989 è esplicita abbastanza, con una scena molto erotica. Insomma, il messaggio è: fare festa come delle rockstars.

I testi dei Miss Daisy romani sono più consistenti, descrivono situazioni quotidiane filtrate da uno

104 H/M 120 (1991): 24-25.

105 Metal Shock 48 (giugno 1989): 39.

106 H/M 113 (1991): 38.

107 Metal Shock (aprile 1988).

108 Metal Shock 38 (gennaio 1989): 5.

sguardo disilluso e irriverente, e sono anche uno dei pochi gruppi a raggiungere il traguardo di un album e di un contratto, con la GWR addirittura, un'etichetta indipendente inglese attiva dal 1986 al 1991, distribuita dalla Roadrunner in Europa e dalla Enigma negli Stati Uniti, che ha sotto contratto nientemeno che i Motorhead. Per le possibilità dell'epoca, i Miss Daisy hanno all'attivo un'intensa attività dal vivo in Italia, che li vede partecipare a numerosi festival ed entrare in contatto con altre realtà italiane, fra date a Taranto (23 aprile 1988) e al Topsy di Livorno, un locale centrale per la scena, dove suonano l'11 marzo del 1989 con i Babylon di Venezia, o il festival organizzato il 3 febbraio 1990 al Palazzetto dello Sport di Siena, con nomi illustri della scena italiana e fra loro gli Shabby Trick, in un evento sponsorizzato da Metal Shock e filmato da Videomusic. Ma la consacrazione è ovviamente nel suonare in Inghilterra, a febbraio 1989, con Motorhead e Blue Oyster Cult. È un sintomo del successo (sempre imminente) di una band è la possibilità che hanno di suonare all'estero. Delle date europee appaiono anche sul curriculum dei Rude Boys di Cagliari (una loro data al Vinile in provincia di Vicenza dimostra gli sforzi fatti per compattare una omogenea scena italiana) o i Maxx Dolls di Brescia, mentre decisamente verso gli Stati Uniti puntano i Rude di Roma, o i Larox di Padova.

Le bands nostrane che si abbigliano come le grandi rockstars d'oltreoceano e frequentano (o piuttosto, mirano a poter frequentare) gli stessi posti, sono, agli occhi di chi segue questa musica da appassionato, o di chi ha qualche anno in meno, dei riferimenti circonfusi di mito. Quando questi personaggi girano per le strade delle città di provincia, a tutti è chiaro che sono solo di passaggio, che appartengono ad un altrove (non più mitico, ma fisico: Los Angeles) e che è una fortuna e un onore conoscerli, insomma, nella migliore tradizione glam anni Settanta, per essere una star basta comportarsi come tale, e tutti ti seguiranno. A Brescia, ad esempio, i giovani glamsters della città vivono il sogno losangeleno di riflesso alla locale band dei Maxx Dolls. Trash li incontra per la prima volta “in sala prove, una stanza ben attrezzata in una casupola semi-diroccata della suburbia bresciana, un luogo apparentemente squallido e desolato, ma come entravi ti trovavi d'incanto in una cazzo di cantina Hollywoodiana, tremendamente, fottutamente rock'n'roll, la magia era palpabile, l'atmosfera calda e fumosa, ed i ragazzi ti accoglievano sempre con un sorriso compiaciuto.”¹⁰⁹ Segno evidente di successo, oltre ai promettenti contatti d'oltremarica e all'aspetto da rockstar è ovviamente per il glamster il successo con le donne. La recensione di un concerto fiorentino dei Shabby Trick non si limita alla performance musicale, ma ci tiene a concludere che “A fine serata c'è stato un party privato con rappresentanza femminile. Purtroppo noi non siamo stati invitati. Pazienza!!!!”¹¹⁰ I milanesi Havoc fanno una grande impressione sul giovane Dr.

109 Trash “Maxx Dolls. A retrospective” 21.10.2011 <http://www.slamrocks.com/maxx-dolls-a-retrospective/> [consultato il 5.11.2015].

110 Metal Shock 51 (agosto 1989): 22.

Gonzo: “I miei ricordi sono parecchio anneriti e confusi ma, de facto, furono il primo gruppo (proto)glam che abbia mai visto live. Di quella serata ricordo l'improbabile abbigliamento culattoneggiante stile Bon Jovi meets Iva Zanicchi, con fuseaux colorati, palandrane ignobili, occhiali a mascherina Porsche Design e cappellacci semi-cotonati. Fenomenale il chitarrista con un cappellino da marinaio pederastissimo à-la Capitan Findus, e poi via di riffazzi metal rozzi e ritmiche acerbe e sbarellate a manetta. Ma fu quando vidi una ragazza in prima fila alla transenna sotto al palco che allungava una mano sul pacco del chitarrista, che si era buttato in ginocchio per un improbabile solo, che capii d'istinto che la mia strada doveva necessariamente essere nel glam... [...] Erano altresì noti perché suonavano live una versione di “Lick It Up” dei KISS, ma in italiano, intitolata “Leccalo”. Respect.”¹¹¹

Sfogliando le riviste specializzate della fine degli anni Ottanta, confrontando le proprie memorie con altre persone che anno vissuto quegli anni, rivedendo alcuni spezzoni video e considerando classifiche di vendita e fermento nelle programmazioni dei locali, non si può non rivivere l'entusiasmo euforico con cui il discorso musicale e culturale legato alla scena metal, e glam in particolare, riecheggiava di testo in testo, il futuro è radioso: “sono fermamente convinto che con la loro buona musica e con un'adeguata promozione da parte della casa discografica, i Bang Tango andranno molto molto lontano...”¹¹² Nel 1989 escono molti album importanti: Faster Pussycat. Sea Hags, Skid Row, Vain, Michael Monroe, Mötley Crüe, L.A. Guns., e Shabby Trick: Gentili lo definisce un momento positivo per la scena glam.¹¹³

Quello che succede piuttosto improvvisamente nel 1991-1992 somiglia al brusco risveglio da un sogno che coglie molti impreparati ad una realtà da cui si preferiva soprassedere. Per restare all'ultimo esempio citato, quello degli Havoc, è evidente il contrasto fra le aspettative che risvegliavano le loro performance e i mezzi di cui disponevano, avendo sostanzialmente prodotto solo un demo in cassetta, la cui copertina consisteva in un foglio fotocopiato in bianco e nero su carta gialla che riproduceva un logo della band disegnato a penna, con un lettering reso allora popolare dalle grafiche televisive di Discoring, e la 'o' sostituita da un cuore trafitto. La Discotto di Milano che aveva sotto contratto gli Halloween fallisce lasciandoli senza supporto, né distribuzione né promozione. Se il ritorno dei Nasty Licks a Torino ha quantomeno alimentato la scena locale grazie al Poison Apple e all'aura riportata dalla band da Los Angeles, si concludono con un sonoro tonfo le velleità dei Larox di Padova, che sono un po' il simbolo del passaggio funesto fra le grandi speranze degli anni Ottanta e il vuoto degli anni Novanta. La biografia dei Larox diventerà esemplificativa del percorso tipico nella narrativa glam. I Larox hanno investito molto per

111 Post del 9.4.2012, <http://rnr.forumcommunity.net/?t=50527710> [consultato il 10.11.2015].

112 Intervista a Kyle Kyle dei Bang Tango, Metal Shock 100 (luglio 1991): 54.

113 Metal Shock 38 (gennaio 1989): 5.

registrare a proprie spese un album di debutto che una non specificata importante etichetta discografica ha promesso di distribuire in Giappone e negli Stati Uniti. Come era successo per i Nasty Licks poco prima, i Laroxx si impegnano in un tour americano che prevede una data al Trobadour e il già citato Foundation Forum, e un'intervista presso la F.M. Station di Los Angeles. L'album in perfetto stile party band arriva però fuori tempo massimo, nel 1992, quando ormai le etichette discografiche si sono accorte che il mercato è saturo, e si sono rivolte al prossimo nascente fenomeno, quello del grunge di Seattle.

Certo un movimento dai numeri così importanti non scompare da un giorno all'altro, e in effetti il metal si rinnova, si aggiorna, alcuni gruppi glam si adattano e cambiano immagine, si tratta in fin dei conti di musicisti professionisti che rispondono ad un bisogno (creato o trasportato) delle etichette discografiche, che preferiscono mettere sotto contratto gruppi dall'immagine più sobria. I glamsters scoprono che mettersi nelle mani di un sistema capitalistico ha delle conseguenze. Se si vuole vendere dischi, si deve presentare un prodotto che la gente abbia voglia di comprare. Le etichette discografiche non hanno particolari interessi artistici o settari, ma sicuramente obiettivi economici: per la Geffen non fa differenza avere sotto contratto i Guns'n'Roses e i Nirvana.

La musica si evolve e non c'è niente di drammatico in questo, ma per i glamsters i primi anni Novanta sono un periodo critico di riflessione e ripensamento identitario.

3.3.5 Gli anni Novanta

Non sono i buoni dischi di glam metal, o glam rock, a mancare nei primi anni Novanta, i locali che hanno fatto la storia del genere a Los Angeles e in Italia sopravvivono fino a decennio inoltrato, *Metal Shock* ed *HM* continuano ad uscire regolarmente in edicola. Quello che si dissolve improvvisamente sono le narrative che circondano Los Angeles. Ancora del 1988 è il citatissimo film documentario di Penelope Spheeris *The Decline of Western Civilization Part II: The Metal Years*. La scena di Los Angeles viene rappresentata nei suoi eccessi e nella ricerca di successo talmente esasperata da risultare malinconica. Il mercato è saturo ed è sempre più difficile distinguere un gruppo dall'altro. La stanchezza e la mancanza di idee si vede in gruppi come i Pretty Boy Floyd (e il loro singolo "Rock'n'Roll (Is Gonna Set the Night On Fire)") una ripetitiva citazione, ridicolizzati dagli Ugly Kid Joe, che riprendono il loro nome per opposizione, e si liberano di trucco e vestiti di scena. È un inizio, ma c'è chi farà di meglio. Nel 1991 esce l'album che consacrerà la nascita di una nuova moda musicale, *Nevermind* dei Nirvana. In realtà i Nirvana non sono una novità: sono già al secondo album e gravitano intorno a quella scena punk alternativa che in questi anni ha vissuto pacificamente una vita parallela ai fasti del glam, e incidono per una etichetta indipendente. Il loro album esce nell'autunno del 1991, e mostra un comportamento di

vendite che attira l'attenzione delle case discografiche: le prime posizioni in classifica sono saldamente in mano ai mostri sacri del glam metal losangeleno, ma sempre più spesso nuovi album in questo ambito entrano in classifica immediatamente dopo l'uscita per crollare rapidamente. I Nirvana invece partono con vendite relativamente contenute, ma nell'arco di un mese passano dalla centonona alla nona posizione delle classifiche di vendita, per attestarsi nei primi mesi del 1992 al primo posto di vendite negli Stati Uniti.¹¹⁴ Scelte di marketing e redazionali, bisogno di novità si mischiano nella costruzione di un nuovo genere, la cui narrativa ricalca e si oppone specularmente a quella glam. Il nuovo modo di vivere la musica si chiama grunge, la città attorno a cui gravitano tutte le bands di spicco di questa scena, che i discografici sembrano trovare ad ogni angolo di strada, è la piovosa Seattle contrapposta alla solare Los Angeles, la musica è lenta ed ipnotica, prodotta con pochi mezzi. Mentre nel glam tutti sono rockstars, sopra e sotto il palco, nel grunge nessuno lo è. L'abbigliamento è trasandato e misero, il trucco inesistente, i capelli sporchi. Camicie di flanella, magliette recuperate nei mercati dell'usato, sottovesti sbrindellate che sia uomini che donne portano sopra i pantaloni (in antitesi ai tacchi a spillo dei Mötley Crüe), e scarpe vecchie e consunte. Un'opposizione praticamente perfetta al festoso vestito losangeleno. Per non parlare poi dei temi trattati nelle canzoni: cupi, pessimisti, disperati. Agli inviti sessuali espliciti nelle canzoni glam si oppone “Rape Me” dei Nirvana e “Big Dumb Sex” dei Soundgarden, alla frustrazione nella vita di tutti i giorni a cui reagire con il divertimento si oppongono gli Alice in Chains di “Dirt” (“I want you to kill me / and dig me under, I wanna live no more”) e i Pearl Jam di “Jeremy” (canzone nata dalla notizia di cronaca di un ragazzo che decide di togliersi la vita a scuola di fronte ai compagni di classe). All'invito a partecipare tutti alla festa losangelena e alla promessa di fama e denaro si oppone il tono ironico dei Soundgarden di “Jesus Christ Pose” (che si riferisce alla posa che tiene il cantante sul palco mentre accoglie gli applausi del pubblico). I glamsters riuscivano a sorridere anche delle cose più serie: Nikki Sixx dichiarò di aver scritto “Kickstart My Heart” (“Kickstart my heart / Hope it never stops / Skydive naked from an aeroplane / Or a lady with a body from outerspace [...] I'm just looking for another good time”) ispirandosi ad un suo arresto cardiaco dovuto ad abuso di droghe, mentre invece i Mudhoney cantano in stile grunge la lamentosa “Touch Me, I'm Sick”. Si vuole comunicare un ritorno all'autenticità, alla sobrietà, un recupero dei valori del punk, e lo si fa con gran dispiegamento di forze, compresa una commedia romantica del 1992, *Singles*, film costato nove milioni di dollari e girato sullo sfondo di una Seattle grunge. La scena di Los Angeles muore lentamente, con i talent scout che si trasferiscono altrove. È un momento difficile non solo per le band minori, addirittura i Mötley Crüe vengono abbandonati dalla loro etichetta dopo dieci anni di collaborazione. Il glam, sostanzialmente per la prima volta dalla

114 Cfr. Harrison (2007).

sua origine, finisce per essere un genere underground, e in questo nuovo ambiente deve imparare a gestire nuovi codici. Quello che manca ora al glam per stabilire la propria identità, avendo sempre viaggiato sull'onda dei successi commerciali, è una credibilità artistica, che lo difenda dalle accuse di essere un genere creato a tavolino solo per vendere dischi. Per ottenere questo risultato è necessario costruirsi delle radici, ed è qui che assume una funzione importante la riscoperta della scena glam degli anni Settanta, in particolare, di quella più oscura. Si evitano accuratamente riferimenti al camaleontico David Bowie o alle Chinnichap bands, e si torna ai New York Dolls e agli Hanoi Rocks. Gli Hanoi Rocks sono in attività dal 1980 al 1984, e la loro carriera finisce con la morte in un incidente automobilistico del batterista del gruppo. Gli Hanoi Rocks non vantano il volume di vendite delle altre bands citate, e la loro posizione è importante proprio per questo. Il costituirsi del glam come sottocultura, forma di distinzione per un gruppo limitato, è cosa complicata quando la musica a cui ci si affida per trasmettere il messaggio vende milioni di copie. Uno dei caratteri fondamentali dello status sottoculturale, la percepita autenticità del personaggio che garantisce dell'affidabilità del messaggio, è messa in dubbio dalla popolarità delle band. Non solo: l'elevato numero di persone che ha accesso ad un codice che per la sottocultura dovrebbe avere dei significati esoterici, destabilizza l'identità e mette in dubbio l'indipendenza di giudizio. Per questo si riscopre volentieri una band come gli Hanoi Rocks. Un primo collegamento fra l'autenticità dei misconosciuti Hanoi Rocks e il glam dei grandi numeri è nell'incastro Uzi Suicide/Geffen. La Geffen è un'importante etichetta discografica, una così detta *major*, che nel 1986 costituisce un'etichetta secondaria ed indipendente, la Uzi Suicide, come stratagemma per pubblicare il primo live degli allora debuttanti Guns'n'Roses. La *label* è gestita dagli artisti stessi, e nel suo altrimenti inesistente catalogo c'è la ristampa di tutti gli album degli Hanoi Rocks, che grazie alla Geffen raggiungono così una distribuzione molto più ampia. L'amicizia personale fra il cantante dei Guns'n'Roses, Axl Rose, e Michael Monroe (ex cantante degli Hanoi Rocks, che nella seconda metà degli anni Ottanta vive a New York) porta anche ad una collaborazione del primo sull'album solista del secondo, per la canzone "Dead, Jail, Or Rock'n'Roll," di cui viene realizzato un video in rotazione su MTV. La canzone è contenuta nell'album *Not Fakin' It* del 1989, Metal Shock gli dedica una recensione e un breve articolo a firma di Beppe Riva, che ricorda gli Hanoi Rocks e descrive Michael Monroe in questi termini: "grande erede della genia dei Mick Jagger, David Johansen, Steven Tyler e Alice Cooper. Trashy Mickey, l'angelo dalla faccia sporca (di make up) scritturato dalla Polygram, riparte da New York alla conquista del mondo, [...] magnificamente integro, il principe della strada è tornato per sconfiggere le avversità del fato. Riconoscetelo, finalmente."¹¹⁵

115 Metal Shock 55/56 (novembre 1989): 42.

La centralità degli Hanoi Rocks nella costituzione del glam come sottocultura è legata a diversi aspetti. Le non eccelse vendite, il fatto che effettivamente non abbiano mai raggiunto il grande pubblico, restando così una conoscenza rappresentativa di un sapere distintivo da parte dei fans; musicalmente, un equilibrio pop radiofonico, con un po' di metal e un po' di punk. E soprattutto, la loro biografia: gli Hanoi Rocks partono giovanissimi con il punk in Finlandia, passano per Stoccolma, dove vivono di espedienti, ma registrano il loro primo disco che arriva al quinto posto in classifica in Finlandia. Dal 1981 sono a Londra, dove si autoproducono fondando l'etichetta Lick Records. Nel 1983 firmano finalmente per una major, la CBS. Nel 1984 sono in tour negli Stati Uniti per promuovere l'ultimo album, e partecipano ad una festa a Los Angeles, nella residenza di Vince Neil, cantante dei Mötley Crüe, che avevano conosciuto al festival inglese di Donington. Vince Neil e il batterista degli Hanoi Rocks Razzle si recano in macchina a comprare degli alcolici, e nell'incidente automobilistico in cui si trovano coinvolti Razzle muore. Con il passare del tempo il racconto di un incidente stradale diventerà la storia di un martirio.

Anche i New York Dolls vengono recuperati volentieri, non si mettono esageratamente in evidenza i loro contatti con la scena artistica newyorchese, si preferisce sottolineare lo sfortunato destino che li ha portati ad un breve fulmineo successo finito in tragedia. I New York Dolls sono particolarmente utili a creare una connessione con la scena punk, con cui effettivamente il glam ha avuto finora poco a che fare. La band è stata il modello, si racconta, di cui Malcolm McLaren si è servito per costruire il punk. Nel suo corposo libro sul punk del 1991, *England's Dreaming*, l'autorevole giornalista Jon Savage cita ripetutamente i New York Dolls come fonti d'ispirazione per il punk inglese, anzi, pare che il chitarrista Sylvain Sylvain fosse previsto come membro dei Sex Pistols.¹¹⁶ La travagliata carriera solista di Johnny Thunders, l'altro chitarrista della band, si muove tutta nei circuiti punk. Relativamente messi da parte fino ad ora, proprio perché assorbiti nelle narrative punk e musicalmente (e ideologicamente) poco ricollegabili al solare glam losangeleno degli anni Ottanta, i New York Dolls e la loro eredità glam vengono ora riappropriati e portano con sé quella autenticità mutuata dal punk che serve al discorso glam.

Di questa nuova dignità punk si ammantano molti gruppi dei primi anni Novanta, o meglio, questa autenticità viene cercata, e attribuita, dagli ascoltatori – quei pochi che non hanno seguito i cambiamenti di stile ma sono rimasti glamsters – a dei gruppi misconosciuti in cui si cerca di rintracciare l'aura glam. Il tema glam punk viene discusso sul forum di Slam, una piattaforma su cui si incontrano glamsters italiani, vengono nominate alcune band specifiche di questa categoria, per Rob'n'Roll è “è un topic per chi negli anni '90 non si arrendeva”¹¹⁷ e per Anti:Hero è “un must per

¹¹⁶ Savage (1991): 98.

¹¹⁷ 30.09.2007 <http://rnr.forumcommunity.net/?t=9457054&st=30> [consultato il 13.11.2015]

ogni rock n' roll idiot che si rispetti...cosa diavolo è successo al divertimento?"¹¹⁸ Un caso piuttosto indicativo è quello degli Zeros, il cui album glam-punk *4,3,2,1 The Zeros* è registrato a Los Angeles ed è del 1991, insomma potrebbe rientrare ancora nel contesto della scena glam metal, ma se ne discosta per la mancanza pressoché completa di successo commerciale, e un certo atteggiamento dissacratorio che pur si sovrappone all'immancabile trucco eccessivo e pettinatura leonina richiesta dai codici glam. Del 1992 è un capolavoro del glam punk, *The Love Drag Years* degli Star Star, la cui copertina è la nuova strada: un disegno riproduce l'immagine specchiata di un volto barbuto, nel momento in cui la persona ritratta si sta mettendo il rossetto. La consacrazione definitiva della vena punk viene da quel Michael Monroe, che, insieme con il vecchio compagno di squadra dei tempi degli Hanoi Rocks Nasty Suicide, forma nel 1994, per un album estemporaneo che contiene molte cover, soprattutto punk, i *Demolition 23*. Michael Monroe non è truccato e i suoi capelli non sono più decolorati. L'intervista dei due illustri ex-Hanoi Rocks per *Metal Shock* viene titolata "Punk rock story" e vengono descritti come "vagabondi, nati per perdere, perseguitati dalla sfortuna, come gli Stooges, gli MC5 e i Dead Boys: Michael Monroe e Nasty Suicide sono le ultime leggende del rock più vero e disperato."¹¹⁹ Tutta l'intervista, poi, è centrata sul concetto di autenticità, sulla diffidenza per le logiche di mercato e sul distanziarsi dalla scena losangelena. Questa ibridazione fra il sogno del successo e le tragiche morti, fra il solare volontarismo del glam losangeleno e la vena distruttrice del punk, porta ad una nuova svolta narrativa, quella del sogno infranto, delle durezze della vita, che giustifica miticamente il calo di popolarità del genere, e fa dei narratori rimasti dei sopravvissuti, amareggiati ma saggi ed eletti. Nell'album dei *Demolition 23*, così come nel successivo album solista di Michael Monroe, *Peace of Mind*, non solo le cover vengono scelte in base a questa linea narrativa (ad esempio "Endangered Species" degli U.K.Subs, o "Not Anymore" dei Dead Boys, che descrive il girovagare disperato di un senzatetto: "Walkin down another / cold dark street / I'm waiting / For the dawn / Another coffee shop / a blimpie base / Keep me warm until dawn / The heat from sewer grates warm my bed / the snow ain't cold anymore / My feet are so wet / From the holes in my shoes / The churches locked all their doors / But I don't care / Go and push me away / You can't hurt me anymore / Not anymore / I'll sing you hymns / for a cup of soup / so hungry / I don't care / How 'bout let me lay down for a little while / In a warm dry place / Gimme a quarter / For the movies all night / I gotta stay awake / Afraid of sleeping / And I'm freezing to death / I gotta keep me awake / But I don't care / Go and push me away") anche i testi delle poche canzoni originali dei *Demolition 23* contribuiscono a questo messaggio: "The Scum Lives On" è dedicata a Stiv Bators e Johnny Thunders (il primo cantante dei Dead Boys, un gruppo punk americano; il secondo chitarrista dei New York Dolls, entrambi deceduti: "Well my misery's without

¹¹⁸ 28.09.2007 <http://rnr.forumcommunity.net/?t=9457054&st=15> [consultato il 13.11.2015]

¹¹⁹ *Metal Shock* 183 (gennaio 1995): 50.

company / My partners in crime have been taken from me / We used to laugh about our legacy / Couldn't get arrested on MTV / Johnny Thunders was a New York Doll / He cared so much he didn't care at all / Stiv Bator went to catholic school / Turned his sins into something cool / And the scum lives on / All my friends are gone / Why they gotta die so young / And the scum lives on / Brian Jones and Keith Moon had style [...] I'd hate to think it's conspiracy / No one's left who makes sense to me / The immoral majority adding insult to my injury”); “Hammersmith Palais” presenta la generazione dei sopravvissuti, di quelli che han visto da vicino il sole ma poi sono caduti: “Do you want to hear the story of my life / Got no reason to go home tonight / I ain't complaining what's the use / It's just me and the boys and a pint or two / Telling lies about things we used to do / I had no fun in London since the Hammersmith Palais / New York city is boring since the punks all went away / Tokyo's gone techno / and Berlin is going crazy / I had no fun since Hammersmith Palais / Once upon a time the world made sense / Now there's nothin' straight enough to rebel against / Ain't been no work since '82 / There's only one thing left to do / Make sure they know we've been here when we're through.” La crisi di coscienza che si accompagna al brusco risveglio dai sogni di gloria degli anni Ottanta viene risolta con una ricomposizione glam che porta ad ironizzare sull'insuccesso, perché alla fine l'obiettivo del glam è sempre il divertimento, la superiorità, la distanza ironica: le avverse fortune che sta subendo il genere negli anni Novanta si riflettono così nelle liriche. I Mistakes intitolano il loro primo album *Dressed For Suckcess*, e da varie sparse fonti si odono motivetti ballabili e divertenti, con testi che cercano di venire a patti con il destino continuando a guardare al lato positivo, e, se non è possibile, evidenziando quello ironico: i Trash Brats, gli Orphan Punks, gli Hollywood Teasze, i Guttersluts. Gli Hanoi Rocks nel 1984 dedicavano un'intera canzone ad un'automobile italiana e alle emozioni quasi erotiche che si provano guidandola: “she's fast, she's bad and she's Italian, she makes 100 miles per hour [...] she takes me everywhere I've never been, she shows me things I've never seen / never last, she's so fast, oh, let us pass, oh baby, we're just / lovers on the highway”, ora invece gli Orphan Punks si accontentano di una Studabaker, e l'auto sulla copertina di *4-3-2-1 the Zeros* è solo la versione fumettistica di una sgangherata macchina. Anche i metodi per ottenere il successo sono diversi. Gli L.A.Guns dichiarano bellicosamente nel 1988 “I want dollars, sex, instant fame / Let it rock, the name of the game / Steal a car and I'm ready to fight”, mentre i Trash Brats sono solo dei “Gas Boy”, per questo è molto meglio “just wanna live in a dream / ain't that what life is for?” (Li'l Childhood Dreams); i Guttersluts invece suggeriscono di 'Beg, borrow and steal'.

Le donne del glam degli anni Ottanta sono oggetti senza valore, da usare e gettare, come di nuovo gli L.A.Guns del 1988 ribadiscono: “When I've broken your heart, I'll quickly depart”, mentre gli Electric Angels confessano “Cause I never really loved you / I just drank too much”. I glamsters

degli anni Novanta non hanno la stessa fortuna con le donne, e sono spesso loro a finire col cuore spezzato, così gli Orphan Punks abbandonati da una ragazza che gli ha preferito Ronnie, possono solo struggersi protestando che “Ronnie Is an Idiot!”; e gli Hollywood Teasze si chiedono “Why Do Girls Always Gonna Break My Heart”. Là dove il glam degli anni Ottanta era la musica delle invincibili rockstars di successo (figura a sua volta mutuata dai supereroi impersonati dai Kiss), qui l'eroe ha un aspetto più casalingo e infantile, come il ragazzino sulla copertina dell'album degli Orphan Punks *Running With Scissors* del 1996, con lo sguardo teso verso l'alto e una coperta annodata a fare da mantello. E se i glamsters degli anni Ottanta erano il centro della festa, i Trash Brats si lamentano in “Inside Instead” che “I'm feeling out again, I wish I was inside instead”.

Questo sarà il glam da adesso in poi: gruppi oscuri ai più, trucco clownesco, punk pop cantabile, toni ironici: “melodie deficienti, testi spensierati e idioti, vestiario improbabile e rigorosamente a righe.”¹²⁰ Un nuovo modo, più sottotono, ma più solido nella sua tradizione underground, di interpretare il glam. Paradossalmente, il silenzio da parte delle grosse produzioni discografiche, il disinteresse da parte delle riviste specializzate, la completa sparizione di qualsiasi accenno di glam dalle televisioni musicali, spingono i pochi glamsters rimasti ad un'attività che non ha precedenti. Una svolta rilevante rispetto alle bands degli anni Ottanta si ha nell'approccio alla produzione e diffusione della cultura glam, che giocoforza deve essere ora gestita in proprio. In Italia, mentre le band della generazione precedente demordono, avendo perso il punto di riferimento dato dal miraggio losangeleno e ogni eventuale appoggio locale, quelli che sono cresciuti nella loro ombra, e sono rimasti affascinati da storie e personaggi, ora si mettono in azione, dovendo ricreare il glam dal nulla, con una consapevolezza sottoculturale che i loro predecessori non avevano. A parte pochi casi, infatti, questa nuova generazione non condivide gli obiettivi megalomani degli eroi degli anni Ottanta. Certo, il sogno di ogni musicista rimane quello di vivere solo di musica, ma il progetto utopistico di diventare rockstar trasferendosi negli Stati Uniti è stato decisamente rivisto. Los Angeles ha perso la sua attrattiva, e cantare di fama e ricchezza è diventato ormai penosamente anacronistico. La dimensione sottoculturale in cui il glam si trova ora ad essere coinvolto gli permette di adottare strumenti di cui finora non si era servito, anche per questioni di distinzione: i glamsters degli anni Ottanta erano sostenuti dalla stampa nazionale, ora si affermano le fanzine. Le poche band che si formavano nel decennio precedente tendevano al successo commerciale all'estero, e curavano poco la presenza locale: ora si organizzano infiniti tour di gruppi soprattutto interessati al territorio nazionale, un po' perché Los Angeles non è più una meta verosimile, un po' per mancanza di mezzi. Questo ha un enorme impatto sulla compattezza della scena, che cresce e si rinforza, al punto da diventare richiamo per band straniere, magari secondarie, che non si limitano

120 Deadend, 01.10.2007 <http://rnr.forumcommunity.net/?t=9457054&st=30> [consultato il 13.11.2015]

ad una toccata e fuga milanese ma svolgono in Italia veri e propri tour. I già limitati spazi che negli anni Ottanta ancora venivano concessi estemporaneamente al glam sono in drastica diminuzione, proprio nel momento in cui la richiesta di luoghi in cui suonare cresce. Sono le band stesse, allora, ad organizzarsi in proprio, a cercare alternative, ad intrecciarsi anche con realtà fino allora distinte, come quelle dei centri sociali. L'impossibilità, infine, di poter accedere ad un contratto discografico serio, in un periodo in cui le etichette non sono interessate al genere, spinge all'autoproduzione, all'autodistribuzione, all'autopromozione.

In ordine di tempo, l'iniziativa più notevole è la nascita di varie fanzine, con l'intento di supplire a quel vuoto d'informazione lasciato da *Metal Shock* e *HM*, che sono ancora in edicola ma si occupano ormai poco di glam. Si vuole informare su uscite discografiche estere relativamente oscure, ma si finisce per dare molto spazio ad una montante ondata di gruppi italiani, più facili da raggiungere e più desiderosi di farsi conoscere su territorio nazionale. Tramite le fanzine, soprattutto, si riesce a compattare e ridefinire l'identità glam. A partire dalle opposizioni: mentre la fanzine *Slam!* si limita a dei rituali ringraziamenti nel retro di copertina, *Trash'n'Crash* vi aggiunge anche la categoria 'Vaffanculo a' che nel numero zero si rivolge a “tutti quelli che non capiscono un cazzo di r'n'r e lo stroncano solo perché non è trend, l'intera città di Seattle, tutti i politici” nelle parole di uno dei due autori, Marco Premi, mentre il secondo nome, Gaetano Fezza, si distanzia da “tutta la scena grunge (fanculo), MTV, magazines vari e tutti i trendisti di merda.”¹²¹ La costituzione di un'identità prende forma a partire dalla fondazione di una differenza: il glam si crea distinguendosi sia dal mainstream generico, sia dal mainstream musicale, quelle riviste ed etichette discografiche che fino a pochi anni prima avevano sostenuto il genere ma che ora lo hanno platealmente abbandonato a favore di uno stile completamente opposto, nello specifico la scena grunge. Il grunge, si è visto, ha effettivamente un messaggio speculare a quello del glam, e il glam, non potendo negoziare spazi comuni con questa nuova visione, non può che reagire distanziandosene aggressivamente: nel fumetto 'Tony Rocky Horror' che appare sullo stesso numero di *Trash'n'Crash*, è raffigurato un glamster-eroe dai capelli così folti e cotonati da impedire di vederne il volto, la sigaretta all'angolo della bocca a dimostrare che si tratta di un 'duro',¹²² che incrocia un rappresentante del grunge (con berretto, capelli lisci, disco dei Nirvana sotto il braccio, schiena incurvata e dito nel naso) che mormora 'La vita è uno schifo'. Il glamster reagisce sparandogli e salutandolo con 'Salutami Kurt... fottuti imbecilli grunge'.¹²³ Per un glamster, vitale,

121 *Trash'n'Crash* 0, primavera 1996.

122 La sigaretta che pende all'angolo della bocca è un'iconografia associata all'eroe che ha il controllo su se stesso e sui suoi sentimenti, nota a questa generazione, cresciuta con le avventure del Ladro Lupin, un cartone animato giapponese trasmesso da Italia 1 durante gli anni Ottanta e Novanta, l'eroe in questione è uno dei soci di Lupin, il killer Gigen.

123 Kurt è Kurt Cobain, cantante dei Nirvana, morto suicida in seguito ad una forte depressione nel 1994.

concentrato su spettacolo e divertimento, l'introspezione del grunge è una forma di rifiuto della vita. Il numero zero di *Trash'n'Crash* esce ad inizio 1996,¹²⁴ e dedica spazio alle bands che segneranno il primo ritorno del glam in Italia negli anni successivi. Fra gli altri, ci sono anche gli Starry Eyes di Sanremo, una cometa dalla vita piuttosto breve, scomparsi dopo un pellegrinaggio anacronistico in California e un demo, meritano tuttavia menzione per aver organizzato un evento che rimane un punto fermo nella storia del glam italiano. Il Summer Drag si svolge nel luglio del 1997 su un piazzale sul mare vicino a Sanremo. Vi suonano Starry Eyes, Jolly Power, Smelly Boggs dalla Toscana, vi è poi un intervallo con un'improbabile sfilata di moda a cura dei copromotori della giornata, e infine gli Hollywood Teasze dalla Baviera. L'evento è tutt'altro che un successo: considerando anche i vacanzieri di passaggio incuriositi dal rumore nella tranquilla località di mare, non si raggiunge che poche centinaia di partecipanti. E il tutto si conclude con un intervento dei carabinieri che tolgono l'amplificazione alle undici di sera, mentre gli Hollywood Teasze stanno ancora suonando. Nonostante ciò, è un punto di svolta per la scena, perché fra i pochi presenti ci sono glamsters venuti da Roma e da Aosta, da Ascoli Piceno e da Udine. I pochi glamsters rimasti, insomma, sono disposti a importanti trasferte pur di ritrovarsi, e in Liguria si prende coscienza dell'esistenza di un nucleo piccolo ma combattivo che sarà l'inizio del glam come sottocultura in Italia. Da qui i contatti si intensificano: gli Smelly Boggs toscani, insieme ai S.A.D. valdostani, e ai Jolly Power, suonano pochi mesi dopo a Biella. Nel già citato numero zero di *Trash'n'Crash* Chris, il bassista dei tedeschi Hollywood Teasze, dichiarava la solitudine e l'incomprensione con cui erano accolti in Baviera. Ora partecipa a un festival glam che gli fa scoprire l'Italia come meta: gli Hollywood Teasze torneranno spesso, felici di aver trovato un pubblico, e a loro volta contribuendo al serrarsi delle fila del glam nostrano. I Jolly Power di Bergamo sono attivi fin dalla fine degli anni Ottanta, fanno qualche concerto in nord Italia, suonano al Poison Apple di Torino, hanno buoni contatti con i Nasty Licks e arrivano ad un'immagine originale con l'ingresso del cantante Elia, bello ed effeminato come Michael Monroe e imprevedibile sul palco, dove si serve di trampoli, fuochi d'artificio e marchingegni da lui stesso costruiti. Nel 1996 arrivano finalmente alla pubblicazione del primo album, autoprodotta. Per promuoverlo si mettono in contatto con una band finlandese (i 69 Eyes) che ha già avuto qualche attenzione dalla stampa nazionale specializzata, invitandoli in Italia per un tour. La cortesia non fu mai ricambiata, i finlandesi dall'album successivo abbandonarono il glam, e la cosa finì lì. I Jolly Power perdono l'elemento glam Elia e la loro

124 Negli anni Novanta sono principalmente tre le fanzine in Italia: *Trash'n'Crash*, di cui escono in tutto nove numeri, dallo 0 all'8, con una tiratura intorno alle 100 copie di media, e massima di 120 copie, distribuite principalmente fra centro/nord Italia con un paio di ordinazioni a Bari e in Sicilia; *Leather Boyz*, in inglese, pur se scritta da Marco Morrone di Torino ed altri collaboratori italiani, e che arriva anche a tirature di 200 copie; e *Slam!* stampata a Milano, non raggiunge il centinaio di copie. Le ultime due fanzine sono passate negli anni Duemila dalla forma cartacea a quella online.

peculiarità. Ma le occasioni di incontro offerte dai concerti portarono a nuovi contatti e nuove solidarietà. A Torino, cresciuti fra i racconti dei Nasty Licks e i fasti del Poison Apple e del Faster, a metà anni Novanta si formano gli Hollywood Killerz, a Lucca ci sono gli H.A.R.E.M. oltre ai già citati Smelly Boggs, il cui bassista, dai trascorsi punk, è dj di una serata glam al Deliria, pub metal del viareggino con uno spazio per i concerti. In Calabria ci sono i GranMa Monkey che arrivano al traguardo dell'album nel 1994, e a Bari i Nancy's Throat recensiti su *Trash'n'Crash 2*.

Los Angeles non è più un punto di riferimento neanche per le band da seguire, l'ondata glam non interessa più riviste e televisioni, e il glam si insinua nei sotterranei, portato alla luce solo tramite le fanzine. Oltreoceano, ancora a Los Angeles si trovano Zeros e Guttersluts, gli Orphan Punks sono di Chicago, i Trash Brats di Detroit, in Canada si formano a fine decennio Robin Black and the Intergalactic Rockstars. In Francia si muove un sottobosco interessante, ma che avrà pochi contatti con l'Italia, a differenza dei già citati Hollywood Teasze tedeschi. Alla ricerca di una nuova terra promessa, lentamente prende forma il mito della Scandinavia, un po' perché svedesi sono sia gli esordienti Hardcore Superstar che i Backyard Babies (ancora conosciuti a pochi con il loro esordio *Diesel and Power* del 1994, esplodono con il secondo *Total 13* del 1998), e i divertenti Hives, un po' per il particolare fenomeno dei Turbonegro norvegesi, che si presentano sul palco con costumi da marinaio e trucco pesante, un po' perché la Finlandia, da cui arrivano anche i 69 Eyes in cui il glam nostrano ripone così tante speranze, è la nazione di provenienza degli Hanoi Rocks. La fanzine *Trash'n'Crash* intervista a questo proposito i 69 Eyes nel 1996: “com'è la scena finlandese? Sembra che Helsinki sia la 'rock'n'roll capital' più di Londra o NYC; conosciamo molte bands [...] ricordo con nostalgia il periodo d'oro dello street di L.A., quando nei clubs si tenevano delle jam incredibili; sbaglio o i vostri TV-Eyes shows tenuti al Semifinal e al Tavastia Club (che rese famosi gli Hanoi Rocks) erano qualcosa di simile?”. Lentamente Stoccolma e Helsinki si consolidano come mete di pellegrinaggio, e i gruppi che provengono dalla scandinavia cominciano a godere di una certa attenzione. In realtà siamo ben lontani dai fasti losangeleni, e a parte qualche estemporanea ricognizione, nessun gruppo italiano si trasferirà al nord alla ricerca di contratti discografici. Sono piuttosto molte le bands scandinave a venire in tour in Italia.

Verso la fine degli anni Novanta, mentre il glam si affanna a sopravvivere nella sua nuova pelle punk, il film di Todd Haynes *Velvet Goldmine* aggiunge un nuovo testo al discorso, presentando una sorta di biografia onirica di David Bowie ai tempi di Ziggy Stardust; racconta l'incontro fra Bowie e Iggy Pop, presenta Marc Bolan e il suo pubblico. La scena iniziale, una sorta di mitica fondazione del glam, è una straordinaria condensazione per immagini di tutto ciò che il glam degli anni Settanta ha incluso nella propria narrativa. Il film si apre con una navicella spaziale che plana in una strada di Dublino, 1854. Un fagottino davanti ad una porta avvolge un Oscar Wilde in fasce, sul bavero

una spilla con una pietra verde. La scena successiva ritrae Wilde bambino, a scuola, che afferma di voler diventare un 'pop idol' da grande; cento anni passano, e nel cortile, probabilmente, della stessa scuola, un bambino aggredito dai compagni cade a terra e riscopre casualmente nel fango quella stessa spilla verde; una voce fuoricampo lo accompagna, mentre si rialza e percorre uno scenario onirico fino ad uno specchio "Childhood, adults always say, is the happiest time in life. But as long as he could remember, Jack Fairy knew better. Until one mysterious day, when Jack would discover that somewhere there were others... quite like him. Singled out for a great gift." Fermo davanti allo specchio, Jack nota che nella caduta si è ferito alla bocca, che sta sanguinando. Con un dito stende il sangue sulle labbra, così da farlo sembrare rossetto. La voce fuoricampo conclude: "And one day... the whole stinking world... would be theirs."¹²⁵ Questa scena riesce a mettere insieme l'alieno di Bowie, il dandy di Wilde, l'aspetto sottoculturale del bambino vessato dai compagni, e la rinascita attraverso la presa di coscienza della diversità come risorsa. Il film, poi, sviluppa in particolare il tema dell'omosessualità, o meglio, della libera sessualità di quegli anni. Fosse stato girato dieci anni prima, forse questo film sarebbe stato incluso nel discorso glam. Ma a questo punto il discorso glam fa fatica a incorporare un testo che presenta le rockstars come fini artisti, e se certamente molti glamsters hanno visto il film, e forse anche comprato la colonna sonora, nella narrativa del genere l'aspetto aristocratico del glam degli anni Settanta ha lasciato spazio ad una stessa distaccata ironia ma coniugata ora alla figura dell'outsider incompreso del punk o del metal. Restando in ambito cinematografico, i glamsters sono molto più affezionati a film meno eleganti come *Wayne's World* (1992, di Penelope Spheeris, la stessa regista di *The Decline of Western Civilization*) o *Airheads* (1994), che racconta la storia di una band emergente, disperata perché non ottiene attenzione dai dj radiofonici, e decide di sequestrare una stazione radio per far trasmettere la propria musica. In entrambi i film i protagonisti sono dei ragazzi piuttosto mediocri e sfortunati, che fanno del loro meglio per partecipare alle 'crazy nights' descritte dai Kiss, ma con risultati non altrettanto folgoranti. *Velvet Goldmine* reintroduce comunque un tema che è centrale nel glam, quello del genere, tema che era stato nel frattempo accantonato dal machismo losangeleno e dal successo di gruppi della scena un po' meno truccati, come i tardi Mötley Crüe o i Guns'n'Roses, che preferiscono definirsi street-metal, piuttosto che glam. Grazie a *Velvet Goldmine*, inoltre, si crea il bisogno di definire il glam rock degli esordi: "during my several years of research for what would become *Velvet Goldmine* I could find no book, in or out of print, on the glitter era. Books on individual artists acknowledge the period at length, but there was nothing to single it out as a comprehensive cultural phenomenon, including and defining a broad network of artists."¹²⁶ Così

125 *Velvet Goldmine Movie Script* (1998) http://www.springfieldspringfield.co.uk/movie_script.php?movie=velvet-goldmine [consultato il 13.11.2015]

126 Todd Haynes in Hoskyns (1998): xi.

esce la prima monografia dedicata al glam, *Glam!* di Barney Hoskyns, che cerca di raccontare un periodo ed uno stile, e tramite una definizione ne costruisce i contorni, non come accorgimento stilistico ma come fenomeno culturale con contenuti specifici, e già il sottotitolo si avventura a considerare la 'glitter rock revolution'.

In un articolo del 1998 l'influente giornalista Jon Savage riassume l'era glam degli anni Settanta in dialettica con l'hippie “Instead of natural fibers, you had crimplene, glitter, fur; instead of LSD, alcohol and downers; instead of albums, singles were the focus; instead of authenticity, synthetic plasticity ruled; in place of a dour, bearded machismo, you had a blissful, trashy androgyny; in place of the rock festival, you had *Top of the Pops*” e riconosce come il genere sia stato sottovalutato per la mancanza di una posizione politica, in tempi in cui le sottoculture si intendevano come critica sociale. In realtà, secondo Savage, il lascito del glam consiste nell'apertura ad una sessualità più libera. “Twenty-five years later, Glam now seems like a classic pop era: fast, furious, youth-directed, threatening yet highly pleasurable [...] Glam threw vaudeville elements into a new, distorted delinquency. Its lasting achievement—apart from all the records mentioned above—may well lie in its sense of sheer fun; yet despite its denial of significance, Glam reflected its time and pushed the social envelope. It took under five years from the first, partial decriminalization of homosexuality in the U.K. to the first out gay pop star: David Bowie's presence made non-mainstream sexuality accessible, attractive even, to a vast audience who had not dared to explore the possibilities until the glitter rockers flashed like meteors in front of their eyes. In doing so, Glam freed up pop for all time.”¹²⁷ Il bisogno narrativo di identificare punti di svolta non deve però offuscare il complesso approccio del glam al tema della sessualità, che non è così facilmente classificabile. Nel 1998 esce la biografia dei New York Dolls, a cura della giornalista Nina Antonia. Questo libro contribuisce ad uno spostamento di cui la narrativa glam si sta servendo per fondare la propria rispettabilità sottoculturale. Il percorso della band viene descritto come quello di un gruppo di personaggi geniali, ma senza mezzi, la cui creatività viene saccheggiata da astuti profittatori. La trama insomma è quella dell'opposizione fra sottocultura e mainstream, con una chiara identificazione fra i New York Dolls e l'autenticità sottoculturale, prosciugata del suo significato a fini economici, e una velata contrapposizione fra un glam istintivo e rivoluzionario newyorchese e un glam (e poi punk) inglese consapevolmente volto al mercato. Segue questa traccia anche la rivendicazione di una sessualità aggressivamente complessa del primo contro una passiva androginità recitata del secondo. Nel libro di Antonia David Johansen racconta: “we were on Third Street and The Bowery, it was a pretty rough spot, and David Bowie does not want to be there. Then a big truck stopped at the light and the driver leans out and says to me 'Hey baby, I want to eat your

127 Savage (1998).

cunt' an I'm going 'Well, you're just going to have to suck my dick, motherfucker'. Well, Bowie's knees are going, and he's like 'David, don't, please don't provoke him, David, please' and I'm yelling at the truck driver 'C'mon, get out of that truck you motherfucker!'”¹²⁸

Il sesso è il protagonista principale delle liriche della maggior parte dei gruppi glam. Non c'è spazio per dichiarazioni pro o contro l'omosessualità, c'è solo una confusa e performativa messa in discussione del valore dei posizionamenti di genere. Gli Smelly Boggs cantano nel 1999 di 'Party gay' ma propongono anche una cover degli Alleycat Scratch che presenta ancora una volta una figura femminile minacciosa e potente, che più che corteggiata viene sfidata “She's sugar spice, and never nice [...] Every time I look at you / I stop and stare / I just wanna floss my teeth / With your underwear”. Dichiarazioni risolutive nel glam non se ne trovano, piuttosto l'interpretazione rimane volutamente aperta, recitata. È un ulteriore modo per ironizzare sulla serietà delle prese di posizione, che non appartiene ai modi del glam.

3.3.6 Duemila

La colonna sonora di *Velvet Goldmine* è una serie di classici del glam degli anni Settanta, reinterpretati fra gli altri da nuove band, come Placebo o Pulp, che con il glam hanno poco a che spartire, se non una vaga atmosfera, ma che contribuiranno a far riapparire il termine sui giornali musicali. Il lentissimo riemergere del glam comincia qui, non tornerà più ai fasti degli anni Ottanta, ma quantomeno recupera un minimo di dignità in ambito musicale. Ci vorranno però ancora anni prima che band si dichiarino apertamente glam senza temere un suicidio commerciale. Nel 2001 Mick Rock introduce la raccolta fotografica *Blood and Glitter* (un titolo che dichiara da subito il senso di autenticità accompagnato ad una nuova concezione di glam) descrivendo quello che ora si può indicare come fenomeno culturale, visto nella distanza temporale, come segue: “Glam was about make-up, mirrors and androgyny. It was narcissistic, obsessive, decadent and subversive. It was bohemian, but also strangely futuristic. It was Oscar Wilde meets *A Clockwork Orange*. It was a mutant bastard offspring of Glitter. But while Glitter was sparkling distraction, Glam was anarchy in drag.”¹²⁹ Il glam può ora essere definito narrativamente, grazie ad un *debrayage* temporale, che lo pone in un tempo altro specifico e che permette di considerarlo in relazione ad altri fenomeni, attribuiti a quello stesso periodo. Così ad esempio nelle parole di Mick Rock il glam viene letto in relazione con il punk, e quindi associato ad esso, e al suo potenziale rivoluzionario. Fra l'altro in questo senso Rock evidenzia una distinzione, evidentemente a posteriori, fra glitter come fenomeno di mercato (le Chinnichap bands) e glam come azione anarchica (Bowie, New York Dolls).

In ambito musicale, la Svezia, in cui il glam era sopravvissuto agli anni Novanta grazie ad una

¹²⁸ Antonia (1998): 51.

¹²⁹ Rock (2001).

piccola scena attiva intorno ai Backyard Babies, propone un nuovo gruppo, che rispetto ai colleghi ha il pregio di impegnarsi in una intensissima attività live. Gli Hardcore Superstar arrivano per la prima volta in Italia con tre date nel centro-nord nell'autunno del 2000, introdotti da un album d'esordio e da entusiastiche recensioni sulle fanzine nazionali, che, riportando le voci della scena,¹³⁰ lodano lo “spiccato gusto per la melodia sporca e perdente”¹³¹ che con le loro influenze punk ma i suoni puliti “potrebbero stabilire il nuovo standard futuro per il termine 'glam'.”¹³² In Finlandia i 69 Eyes abbandonano la scena glam e si avvicinano musicalmente al gothic, ma in compenso nel 2001 Michael Monroe, Sam Jaffa e Andy McCoy, tre dei membri originali degli Hanoi Rocks, che erano rimasti comunque musicisti attivi, seppur coinvolti in diversi progetti, decidono di riformare la band che li aveva resi celebri: si presentano con un nuovo disco e un tour europeo, che al di là di ogni previsione viene accolto molto bene. Qualcosa nell'approccio al glam deve essere per forza cambiato nello spazio culturale, se nel 2004 addirittura i New York Dolls si riformano, per un concerto estemporaneo, registrato e commercializzato su CD, che ottiene vendite sufficienti da convincere i due membri originali sopravvissuti, Sylvain Sylvain e David Johansen, a continuare l'esperienza con un nuovo disco. *One Day It Will Please Us to Remember Even This* esce nel 2006, nel 2009 esce *Cause I Sez So* e nel 2011 *Dancing Backward in High Heels*. I new York Dolls intraprendono tre tour europei, che toccano l'Italia nel 2006, 2008 e 2011. Robert Christgau, noto giornalista già dai tempi di *Creem*, definisce bene la filosofia glam che informa di sé le liriche scritte dal cantante Johansen per *One Day It Will Please Us to Remember Even This*: “Everywhere Johansen mourns mortality and celebrates contingency in the most searching lyrics of the year – lyrics deepened by how much fun the band is having.”¹³³

Glam significa per Savage fare festa sulle rovine,¹³⁴ usare il divertimento per tenere lontane le tenebre, celebrare l'esistenza nel qui e ora (“Temptation to exist / Give me another kiss / Tell me how you love me / A mesmerizing kiss / That I can't resist / Say I'm the way you want me / So I can breathe your perfume / Dancing with you 'round the room / Long after a masquerade / Stripped of facade and costume” New York Dolls in “Temptation to Exist”), consapevoli che la felicità è fatta di momenti (“Yeah, this whole world is just artifice / Take a good look at my good looks, then close your eyes / Keep the picture in your mind 'cause I'll be gone” New York Dolls in “Temptation to Exist”) e tutto il resto sono promesse vane (“A man of my stature can't live like this / When I talk about some money / All I ever do is reminisce / This is too austere / I just wanna disappear / and

130 “e mi aggiungo anche io al coro che grida al miracolo per l'esordio degli svedesi Hardcore Superstar”

Trash'n'Crash (2000): 29.

131 Slam! 10 (autunno 2000): 30. si noti come il termine 'perdente', qui usato con connotazione positiva, non sarebbe mai venuto in mente ad un recensore negli anni Ottanta.

132 Trash'n'Crash (2000): 30.

133 <http://www.robertchristgau.com/xg/cg/rhapsody-07.php> [consultato il 19.1.2015].

134 Savage (1998).

come back when the / joint starts to swing / How did it come to this / This is ridiculous” New York Dolls in “This is ridiculous”). Il rinato interesse per il glam degli anni Settanta porta anche il fotografo Bob Gruen a giudicare maturi i tempi per proporre del girato in suo possesso che ritrae i New York Dolls nei primi anni Settanta, e li segue durante le loro date a Los Angeles: il documentario *All Dolled Up* esce nel 2005 e contribuisce a definire il mito del glam anni Settanta, non discostandosi poi molto dalle atmosfere già presentate in *Velvet Goldmine*.

Nel frattempo è la scena underground a creare una base fondamentale per la sopravvivenza del genere. A cavallo fra fine anni Novanta e inizio Duemila sono attivi in Baviera gli Hollywood Teasze, piuttosto atipici nel panorama musicale tedesco, sopravvivono soprattutto grazie alla loro vena punk, mentre la loro vena glam viene recepita solo in Italia. Nella ricerca di contatti, si imbattono in Chelli, quello stesso Chelli che, sedicenne, aveva visto gli Halloween udinesi al Parco Prandina mentre distribuivano autografi pur non avendo suonato, e che incrociava in centro a Padova i membri dei Laroxx nei loro look losangeleni. Chelli ha un suo gruppo, i Crackhouse, influenzato da Mötley Crüe e dal punk inglese. Le occasioni per suonare in Italia sono scarse, le spese per le trasferte proibitive. Questo limita l'attività concertistica ad un paio di date all'anno, in zone limitrofe. Organizzare il concerto di un nome straniero a cui poi fare da 'spalla'¹³⁵ permette di suonare più spesso e di attirare eventualmente una fetta di pubblico più ampia. E Chelli diventa un attivo organizzatore di concerti, riuscendo con doti di persuasione notevoli a convincere i gestori del Pedro, un centro sociale di Padova, a concedere il proprio ampio spazio attrezzato anche al glam. È una convivenza curiosa, a cui ha fatto probabilmente da cavallo di Troia l'aspetto punk degli Hollywood Teasze, e l'aiuto di Fulvio, appassionato di musica e collaboratore di Radio Sherwood, una radio libera di sinistra attiva a Padova dal 1977. Non mancheranno momenti di tensione, come quando ad esempio gli svedesi Hardcore Superstar, visto il locale, si rifiuteranno in un primo momento di suonarci. Alla fine, però, una volta accettato di assolvere agli impegni presi, si troveranno davanti un pubblico numerosissimo, almeno duemila persone, un successo enorme per il locale e per la band. La stagione del Pedro, costellata di nomi eccellenti, i Lords of the New Church, i Backyard Babies e perfino i riformati Hanoi Rocks nel 2001, incoraggia lo sviluppo di una scena veneta che si aprirà dopo il Duemila in varie direzioni. Uno dei gruppi italiani che più ha segnato questa fase di rinascita sono i Bastet di Padova, che rappresentano al meglio la nuova immagine che il glam ha maturato: ridicoli come i Twisted Sister, ironici come Oscar Wilde,

135 Ai tempi delle case discografiche, si è consolidato l'uso di far suonare un breve concerto, di massimo un'ora, ad un gruppo di esordienti appena acquisiti dall'etichetta, prima del concerto principale del gruppo più famoso. In questo modo si intende promuovere le vendite dei nuovi arrivati al pubblico. Nel contesto dell'autopromozione, sono i gruppi locali che chiamano gruppi più noti, o più distanti, per organizzare concerti a cui poi la band locale parteciperà come gruppo d'apertura. È chiaro che la promozione funziona solo se i due gruppi sono almeno entro un certo grado musicalmente affini.

inconcludenti come i rock'n'roll idiots del glam punk. I Bastet riescono a registrare solo un mini-album, per il resto si dedicano soprattutto ad una intensa attività live. Partono da Padova, si presentano di spalla ai concerti del Pedro, ma pare che in generale la strategia del gruppo sia suonare ovunque ne abbiano occasione: “A gennaio abbiamo suonato a Firenze, siamo appena stati in Germania, abbiamo in programma delle date in Sardegna, presto faremo Svizzera, Austria, Germania, Polonia... Suoneremo sicuramente anche dalle vostre parti quindi fatevi vedere!!! Anzi, organizzateci voi qualche concerto, costiamo poco, mangiamo poco e tre su cinque della band sono molto educati.”¹³⁶ Centrale nella loro immagine è l'aspetto ironico. A partire dal furgone con cui si muovono: rosa, con la scritta 'Barbie' sulla fiancata e gli interni leopardati. La scelta di suonare ovunque li porta spesso a situazioni surreali, in cui si trovano davanti una sala vuota (la cosa diventa quasi una caratteristica distintiva della band, e un motivo di vanto per i pochi presenti¹³⁷) o a contatto con un pubblico improbabile: “Mi sembra di ricordare che il primo posto, la Tasca, fosse un'agghiacciante trattoria di rednecks abilmente mimetizzata per passare da birreria rock, e popolata di animali e buzzurri di paese della peggior specie, tutti regolarmente ubriachi fradici e in tuta da ginnastica [...] mentre il Mingus è una specie di centro sociale semidiroccato ma con un bel palco. È nota la propensione dei Bastet a collezionare date in tutti i peggiori buchi del pianeta, ma ad Olginate è stato veramente un inferno con tanto di cazzotto in faccia al cantante Pacino (al tappeto) ed un tipo che ha pensato bene di vomitare proprio davanti alla band che suonava [...] L'atmosfera si scalda e la band è costretta a tenere gli animali (Dio li strafulmini!) a bada come meglio può, mentre il cantante Pacino arriva addirittura a prenderli per il culo con frasi tipo: 'un applauso anche per chi è meno fortunato di noi!' indicando gli incivili più scalmanati, o facendo le corna e sbeffeggiando i più truci metallari (che non capiscono e si gasano).”¹³⁸ I Bastet non sono una band musicalmente rivoluzionaria, né qualitativamente superiore alla media. La maggior parte delle critiche positive che li riguarda, e l'affetto dei glamsters italiani di cui godono, dipende soprattutto dalle doti cabarettistiche del cantante e portavoce della band, Pacino. Pacino scrive testi ironici, rilascia interviste divertenti, intercala sul palco le canzoni con battute e provocazioni. I loro testi sono pieni di riferimenti sessuali, che però hanno un tono più adolescenziale che aggressivo, come potrebbe essere quello dei Kiss, un loro video che circola su Youtube propone la loro musica come rimedio ai disturbi d'erezione, un altro loro cavallo di battaglia è il pezzo “Shooting Kurt Cobain”, ovviamente teso a distanziarsi dalla scena grunge. Niente di quel che dice Pacino può essere preso

136 Trash'n'Crash 8 (2000): 15.

137 Rob N Röhl 7.3.2011 “quando sono andato a vedere i Bastet ad Isernia il pubblico era composto da me e da un mio amico del posto (che altrimenti col cavolo che ci sarebbe andato)”; Glamourpunk 9.3.2011 “Bastet A Civitanova Marche (concerto SOLO x me ed un mio amico)” Interventi tratti dal topic 'Io sono più rock'n'roll di te perché' <http://rnr.forumcommunity.net/?t=44323370> [consultato il 17.11.2015].

138 Trash'n'Crash 8 (2000): 24.

sul serio più di tanto, comprese le allusioni alla sessualità dei membri del gruppo, ma il suo atteggiamento arrogante, vero o costruito che sia, insieme all'attività live intensa, li rende uno dei nomi più citati fra i glamster italiani all'inizio del decennio. In quella che grazie a Chelli e Pacino è una nascente e promettente scena padovana, si concretizzano anche proposte più tradizionali, come i Babyruth, un giovane gruppo che segue la tendenza scandinava, e che anzi nel 2003 sceglierà Stoccolma per la registrazione del disco d'esordio, che esce per l'etichetta italiana GoDown nel 2006 e viene distribuito dalla Audioglobe. Di Treviso è l'etichetta Desert Inn, idea di uno dei collaboratori di *Trash'n'Crash*, che distribuisce il disco autoprodotta del parmense Jany James e dalla cui iniziativa partono due progetti internazionali, che raccolgono cover, fatte da vari gruppi, per due tributi, uno ai Dogs D'Amour e uno agli Hanoi Rocks. Nel frattempo Pacino ha aperto il suo studio di registrazione e la sua etichetta, la Secondo Avvento. Presso di lui registrerà Lester Greenowski, modenese attivo a partire dai primi anni del decennio e ad oggi uno dei più presenti glamsters italiani. Sia Lester, che Jany James, che i Bastet che i Crackhouse parteciperanno alle serate organizzate a Torino da Glaze, che fa il dj, incontrando Simone Parato, che suona negli Hollywood Killerz e collabora con la fanzine *Slam!* nella sua forma cartacea prima e online dopo, e Harry, cantante dello stesso gruppo. Gli Hollywood Killerz sono uno dei gruppi più longevi della penisola, al 2015 ancora attivi; a differenza di Bastet o Lester Greenowski, escono raramente da Torino. I tour richiedono possibilità economiche e libertà da impegni. Inoltre, è decisamente ridimensionata in loro quella vena esterofila che aveva portato il glam degli anni Ottanta a non investire in concerti in Italia. Alla domanda di Marco Premi di *Trash'n'Crash*, “hai idee bellicose tipo andare all'estero, sfondare, diventare ricchi, uscire con starlettes ecc. ecc.?” il cantante Harry risponde “Per ora ci si diverte il più che si può, per quanto riguarda sfondare e diventare ricchi non abbiamo ancora avuto il tempo di pensarci; adesso che mi ci fai pensare ti dico che potrebbe essere divertente, ma prima abbiamo un sacco di altre cose da fare.”¹³⁹

Nelle estemporanee trasferte milanesi, per partecipare a concerti di grossi nomi di passaggio (in realtà ancora rarissime: Slash, ex-Guns'n'Roses; gli Aerosmith; e i Kiss), ci si incrocia e ci si riconosce per via del look. Così capita spesso che un glamster venga fermato da un altro glamster che gli chiede se suona in un gruppo, in che gruppo suona, dove, com'è la scena dalle sue parti. Dalla fine degli anni Novanta si comincia a tenere contatti via mail. Nel 2001 gli Hollywood Killerz riescono a convincere il gestore della birreria Quattro Assi di None, un paesino fuori Torino, ad organizzare un festival che raduni un po' di queste nuove realtà, e così gli Smelly Boggs di Lucca si trovano a suonare nella campagna piemontese. La prima edizione del Glam Attakk,¹⁴⁰ oltre ai padroni di casa Hollywood Killerz, vede in cartellone i Bastet, gli Smelly Boggs, due gruppi

¹³⁹ *Trash'n'Crash* 8 (2000): 22.

¹⁴⁰ In realtà quella del 2001 è la terza edizione, ma è la prima a chiamare gruppi da fuori regione.

milanesi e gli svizzeri Gutterqueens. La serata viene pensata come un incontro fra amici, un po' come era stato per il Summer Drag del 1997. Tutti i gruppi presenti sono abituati ad un'affluenza di pubblico che non supera il centinaio, e le date degli Hardcore Superstar dell'anno precedente, per quanto il gruppo sia stato apprezzato molto con il suo lavoro d'esordio e citato non solo in fanzine ma anche su stampa specialistica nazionale, avevano raccolto lo stesso magro consenso. Il glam, insomma, è ancora una nicchia. Ma lentamente qualcosa si sta muovendo, perché il Quattro Assi quella sera è invaso da un pubblico colorato e festoso. Il successo inaspettato dell'evento incoraggia gli organizzatori a ripetere l'esperienza, e con il passare degli anni a fare da *headliner* al Glam Attakk saranno nomi sempre più importanti. Quello che però è rilevante nel modello di programmazione dei vari Glam Attakk è che, musicalmente, presentano sempre quanti più nomi italiani possibili, mentre d'altra parte costituiscono una specie di incontro-raduno annuale di una crescente (se non nei numeri, almeno nella consapevolezza sottoculturale) scena. Il Glam Attakk non è semplicemente un festival: grazie alla sua cadenza regolare e alla partecipazione di gruppi italiani, finisce per essere un punto di ritrovo, un rito attraverso il quale si consolidano i rapporti e si rivive di volta in volta il momento fondativo della performance.

La fanzine *Trash'n'Crash* continua a uscire in forma cartacea per alcuni numeri, poi si ferma. Continua invece passando ad un formato online, più snello da gestire e più accessibile, *Slam!*. La scelta della webzine apre alla collaborazione, oltre che ai nomi che avevano già partecipato alla forma cartacea, di contributi estemporanei, reportage da singoli che hanno magari partecipato a concerti all'estero, o che hanno avuto occasione di incontrare gruppi ad altri ancora sconosciuti. La gestione di Moreno Lissoni è appassionata e molto democratica. Uno dei servizi offerti dal sito di *Slam!* è la pagina del forum, inizialmente moderata dallo stesso Lissoni. Il forum apre nel 2001, per poi passare nel 2006 su una piattaforma free e a una moderazione allargata. La partecipazione al forum, pur essendo aperta a tutti, include una cerchia piuttosto ristretta di appassionati, ma il vantaggio offerto dal mezzo ha degli effetti importanti per l'autodefinizione della scena. I gruppi cominciano a presentarsi, news sulle nuove uscite nazionali e sui concerti locali arrivano immediatamente a destinazione, si discute di musica e ci si definisce, ci si conosce. La risposta al sito e al forum convince Moreno a tentare una sorta di fiera di presentazione per le bands italiane. Così nel dicembre del 2002, servendosi degli spazi del Transilvania (un locale della periferia milanese attivo per qualche stagione, che propone musica live e discoteca hard rock), organizza la prima Slam! Nite. “qualcosa che potesse assomigliare al Foundation Forum di Los Angeles, una "scusa" per riunire i gruppi italiani e i collaboratori di SLAM! in un'unica grande festa,”¹⁴¹ dal vivo suonano i Bastet, e molti musicisti partecipano con un proprio stand di magliette e dischi, mentre

141 Moreno Lissoni <http://www.slamrocks.com/old/slamnite.htm> [consultato il 17.11.2015].

altri vengono per godersi la serata e conoscere nuove bands, ma soprattutto per dare un volto ai nomi con cui sono già in contatto sul forum. La serata infatti supera le aspettative dell'organizzatore, e da semi-professionale vetrina di presentazione delle bands si trasforma in un evento dal potere costitutivo ancora più forte che nel caso del Glam Attakk, dato che qui non ci sono solo bands da ascoltare dal vivo, ma ci sono persone che si incontrano e si riconoscono, e prendono coscienza della propria appartenenza. Lo dimostrano i rapporti entusiastici sulla serata che vengono riportati sul sito sotto la voce 'recensioni'. “Sono poche le occasioni, purtroppo, dove è ancora possibile di parlare, senza iperboli ridicole, di 'ritrovi', nel senso di punti d'incontro, di tutta la scena rock & c. italiana, tolto qualche raro concerto-evento... il maggior merito della SLAM! Nite sta proprio nell'aver saputo catalizzare l'attenzione di chi ancora ci crede, e se il ritrovo diventa una festa, beh... il gioco è fatto!”¹⁴² “mentre mi intrufolavo in questo strano mercatino ho pensato che davvero la serata ha riunito un sacco di ragazzi che condividono la stessa passione per la musica e la esprimono alla grande nell'ascoltarla e nel ballarla... ma vogliamo mettere... basta vedere un glamster che balla “Girls Girls Girls” per capire quello che intendo... oh gaudio!”¹⁴³ Tutte le recensioni della serata, oltre che entusiaste, si augurano di poter ripetere l'esperienza, e ovviamente si comincia a discuterne anche nel forum. L'evento successivo con questo nome è completamente nella filosofia glam dell'esagerazione: la festa si svolge infatti su un'imbarcazione che naviga intorno a Venezia, la notte del 16 agosto 2003. Qui è prevista la performance live di tre gruppi, ancora una volta i Bastet, i Babyruth e, grazie all'intercessione di una collaboratrice di *Slam!* trasferitasi a Londra, Cristina Massei, i Robin Black and the Intergalactic Rockstars, che arrivano per l'occasione direttamente dal Canada. In tutte i rapporti che seguono la serata viene ad un certo punto riportata la scena dell'arrivo al punto d'imbarco, che da ogni recensore viene descritto come un sorprendente ritrovo di personaggi colorati e “un miasma di pesce mischiato a lacca!”¹⁴⁴ Così come la Slam! Nite milanese, e i Glam Attakk torinesi sono occasioni di ritrovo molto più che semplici concerti, anche qui si sente forte l'orgoglio dell'autogestione dell'evento: “Ricordate quel famoso documentario del 1986, *Heavy Metal Parking Lot*, girato nel parcheggio di uno stadio nell'attesa di un concerto dei Judas Priest? È lì davanti a me. Ma quello che mi fa drizzare i peli è pensare che non siamo in America, non siamo nel 1986 e non c'è un grande professionale promoter dietro a tutto questo che ha sborsato fior di milioni per portare, che so, Bon Jovi o gli Aerosmith. E' la NOSTRA festa. Sì, ci sono i Robin Black, i Bastet e i Babyruth, ma non siamo scemi, sappiamo che con i mezzi disponibili questa sarà tecnicamente una delle peggiori performance che potremo mai vedere da queste bands. Il punto non è questo. Anzi, i tre gruppi sono venuti qui

142 Simone Piva <http://www.slamrocks.com/old/slamnite.htm> [consultato il 17.11.2015].

143 Claudia Schiavone <http://www.slamrocks.com/old/slamnite.htm> [consultato il 17.11.2015].

144 Simone Parato <http://www.slamrocks.com/old/summerparty.htm> [consultato il 17.11.2015].

esattamente con lo stesso intento con cui tutti noi siamo venuti: stare insieme, divertirsi e celebrare il rock'n'roll. Suonare è il loro apporto a questa festa, così come lo sono stati i 20 Euro che tutti i presenti hanno entusiasticamente versato. Questa serata è la dimostrazione del potere che ha la musica, e non il music business.”¹⁴⁵

Grazie al forum, i contatti, le idee, le informazioni circolano, e i concerti e gli eventi diventano una forma di scambio in presenza che non giova solo ai partecipanti della prima ora, ma amplia il bacino di utenza. I concerti cominciano a diventare più numerosi, il pubblico comincia ad aumentare.

Gli spazi in Italia sono stati creati da chi, rendendosi conto di non poter contare su investimenti esterni, ha dovuto promuovere attivamente il proprio desiderio di festa, organizzandosela. Di questi spazi si serviranno anzitutto quelle band scandinave che da inizio Duemila stanno proponendo una nuova forma di glam, meno effeminata, più vicina al rock radiofonico generico, soprattutto Hardcore Superstar e Backyard Babies. Questi ultimi sono già attivi dalla metà degli anni Novanta, ma è verso la fine del decennio che raggiungono una certa fama grazie all'album *Total 13*. La loro immagine include trucco e lustrini, ma in modica quantità e accompagnata da testi aggressivi e atteggiamento mascolino. Per evitare fraintendimenti riguardo alla loro origine, però, i Backyard Babies mettono subito in chiaro, nel primo video dall'album citato, per il pezzo “Highlights”, da dove vengono: in una scena d'apertura l'istrionico chitarrista Dregen scrive su un muro, curiosamente, non il nome della propria band, ma quello dei New York Dolls. Anche gli Hardcore Superstar propongono rock radiofonico e poco trucco, ma durante i primi live italiani presentano cover di Mötley Crüe e Faster Pussycat. Così i veneti Pink Lizard tornano ai Mötley Crüe, i Babyruth riprendono i Backyard Babies, come gli Internal Disfunction di Napoli o i Sovran di Taranto. L'Italia diventa interessante anche per vecchie conoscenze della scena losangelena, e dall'estero arrivano nomi noti in formazioni sempre più improbabili. Quella che prende il via è una curiosa operazione di revival, molte glorie americane degli anni Ottanta si riuniscono e intraprendono tour europei, accompagnati da qualche nome scandinavo che ripropone un glam radiofonico anni Ottanta. Nel 2005 suonano in Italia, a volte con buon successo, altre volte davanti a pochi presenti: Mötley Crüe, Pretty Boy Floyd, Faster Pussycat, Tigertailz, Vain, Bang Tango, L.A. Guns. Come si sia arrivati a questa situazione, lo espone lucidamente DanieleZ sul forum di *Slam!*: “Credo che questi concerti si sta ricominciando a vederli in Italia per diversi fattori: indubbiamente un rinnovato interesse verso il genere, sia pur di ultranicchia. E in questo rinnovato interesse ci si sono buttati sia vecchie semi glorie decadute, riformatesi con risultati quantomeno dubbi (es. PBF, Bang Tango), sia gente che ha continuato onestamente a fare il suo lavoro in anni

145 Cristina Massei <http://www.slamrocks.com/old/summerparty.htm> [consultato il 17.11.2015].

ben più bui, o che si ripropongono ora con ben altri risultati in positivo, vedi Quireboys, L.A.Guns, Vain, chi fa parte effettivamente delle nuove leve (Gemini Five, Hardcore Superstar), chi è tornato da un passato effettivamente glorioso e non è stato dimenticato dal pubblico (Mötley Crüe, Twisted Sister, Europe), spesso con buoni risultati. Indubbiamente qualche promoter si sta dando da fare in questo ambito, andando ad occupare la nicchia in questione, cosa possibile appunto ora, per il riformarsi perlomeno d'una nicchia. Temo, il fatto che per certi gruppi (non certo i migliori) l'Italia sia un po' vista come il villaggio dei selvaggi a cui l'esploratore vende gli specchietti e le sveglie (e per certi aspetti è anche vero), vendendo, in questo caso, tour 'scoassa', come dice felicemente Alvisè (per gli sfortunati non veneti scoassa = spazzatura).¹⁴⁶

Dalla seconda metà del decennio è attiva la Bologna Rock City, che porta in Italia molti nomi anche illustri, si propone come promotore ed etichetta. Il livello è qui professionale, nell'organizzazione, ma le band presentate ottengono critiche contrastanti. In molti casi, infatti, si tratta di reunion di vecchi gruppi che non solo non sono più attivi, ma addirittura non comprendono che uno, o due, membri del gruppo originale. Così si arriva a livelli di confusione che vedono in tour due L.A. Guns, una band che suona pezzi degli L.A. Guns, guidata dal chitarrista originale, e una seconda band con lo stesso nome che suona gli stessi pezzi, ma questa volta con il cantante della formazione originale. Da una parte i glamsters più adulti sono incerti fra il desiderio di sostenere una scena crescente, e il rifiuto nei confronti di band che sono l'ombra di se stesse e decisamente fuori allenamento nella loro performance live. Dall'altra parte una giovane generazione che si sta informando tramite Youtube, Facebook e Amazon non disdegna di partecipare a concerti in cui, se non altro, può ascoltare quella musica dal vivo. E si crea una specie di frattura generazionale, che ha molto a che fare con il primato di autenticità che i creatori di *Slam!* e Glam Attakk sentono di meritare, per gli anni di autogestione del genere, prima del ritorno che si sta proponendo nella seconda metà del decennio. Il forum, contrariamente alle intenzioni del suo iniziatore Moreno, diventa un sistema elitario e chiuso a voci nuove. Lester risponde a Skinramone, una nuova utente che era stata attaccata per i suoi gusti musicali non coerenti, e se ne lamentava: “si credono DEI della scena.....' [...] guarda cosa cazzo mi tocca leggere! è un po' diverso: noi siamo la scena! Molti dei gruppi che tu vai a vedere li portano giù i professori del forum sul quale stai scrivendo, se qualcuno in questo paese di merda si caga ancora questa nicchia del cazzo è grazie ad alcuni professori di questo forum i quali: si fanno degli strakilometri per andare a tutti i cazzo di concerti siano i gruppi grandi o piccoli, non da ieri ormai da un po di anni (io dal 99), che scrivevano fotocopiavano e spedivano 4 fogli di carta a punto metallico quando internet era solo fantascienza, che organizzavano concerti quando la cosa più 'Glam' vista in Italia era la collezione estate inverno

146 <http://rnr.forumcommunity.net/?t=2402617> [consultato il 17.11.2015]. Alvisè è un noto promoter della scena.

della Marzotto...”¹⁴⁷ Dal punto di vista strettamente musicale, si assiste ad un ritorno del glam nel suo senso losangeleno, ma non necessariamente si sentono voci nuove: la tendenza a riproporre gruppi che oramai esistono solo nella memoria affidata ai video di Youtube peggiora, fino ad arrivare al punto di presentare un solo membro originario, accompagnato da una band locale.¹⁴⁸ Molti gruppi italiani, poi, preferiscono presentarsi come cover band piuttosto che comporre musica propria, e in questa seconda eventualità faticano ovviamente a proporre qualcosa di originale, come i bresciani Poisonheart, o gli Hell in The Club, o gli Snakebite. Del resto anche l'estero sembra un po' a corto di idee: nel 2008 i Peppermint Creeps escono con un album di cover, e una copertina-omaggio all'omonimo disco dei New York Dolls. La combinazione non certo nuova ma il cui potenziale sarà sfruttato in anni recenti anche in Italia, da Superhorrorfuck, Scream Baby Scream e Latexxx Teens, è quella presentata nel 2005 da Wednesday 13. L'artista, attivo con i Frankenstein Drag Queens from Planet 13 già dalla seconda metà degli anni Novanta, può essere associato al coloratissimo filone glam punk di quel periodo, fra Orphan Punks e Trash Brats. La sua specificità sta nel recuperare il riferimento all'horror, nella tradizione di Alice Cooper e del Rocky Horror Show. Wednesday 13 prende a piene mani dallo strumentario glam: nella teatralità della presenza scenica, nel trucco spaventoso ma androgino, nelle canzoni, che strizzano l'occhio ad una generazione glam consapevole: da “Look what the Bat Dragged In” (che richiama il titolo dell'album dei Poison, *Look What the Cat Dragged In*) a “Too Fast For Blood” che richiama i Mötley Crüe. A parte il colore del personaggio, è soprattutto nell'Europa del nord che si continuano a produrre nuovi gruppi, che si assomigliano un po' tutti: Crashdiet, Poodles, Reckless Love, riprendono i modi e lo stile degli anni Ottanta, tanto che lentamente questo specifico tipo di riferimento viene definito con il termine “hair metal”, per via delle criniere leonine e dell'immagine spiccatamente ispirata a quella scena. La proposta più incredibile sono gli Steel Panther, un gruppo losangeleno attivo dall'inizio del decennio che fa il verso in modo plateale alla scena che li ha preceduti di vent'anni, compresa gestualità esagerata, parrucche e brani ironici, che girano sempre intorno all'argomento feste e divertimento e i cui testi sono talmente sessisti da non poter essere presi sul serio (“Cleaning, baking, hot love making / That's what girls are for! / Taking directions, giving me erections”). Dal 2005 esce una rivista cartacea, che vede fra le sue firme alcuni nomi già presenti nelle pubblicazioni degli anni Ottanta, e dal 2009 esce *Classix Metal*. Entrambe le riviste, che propongono interessanti retrospettive su musicisti anche oscuri, sono pubblicate da Arcana, una casa editrice da sempre specializzata in musica. L'impostazione della rivista, del tutto diversa dai

¹⁴⁷ Lester, 9.7.2005 <http://rnr.forumcommunity.net/?t=1642249&st=75> [consultato il 17.11.2015]

¹⁴⁸ Vale per il glam, ma è una tendenza generale nei concerti degli ultimi anni. A titolo esemplificativo, i Warrior Soul che hanno fatto un tour europeo nel 2015 erano composti dal cantante originale, e una band di musicisti padovani, fra cui membri dei Babyruth.

predecessori, *Metal Shock* o *HM*, non presenta concerti, o posta dei lettori, o novità, per evitare una competizione ingestibile con i social media e le webzines; propone soprattutto biografie, discografie e recensioni, di uscite anche non recenti. È quindi una forma di lettura d'approfondimento, amata dai collezionisti e che permette un ordinamento storico alle più giovani generazioni, formatesi con l'ausilio delle informazioni appiattite dalla rete. Queste riviste rielaborano ancora una volta la narrativa glam, che ora diventa nero su bianco quella condensazione di desiderio di successo e sogni infranti che si era elaborata negli anni precedenti.

3.3.7 Gli ultimi anni

I paradigmatici protagonisti di questo destino sono per tutti gli Hanoi Rocks, per la loro musica e le loro liriche, decisamente più elaborate di tanti altri lavori degli anni Ottanta, ma soprattutto per il loro rapporto con la sfavillante scena losangelena, essendo da una parte un'influenza per molti gruppi (dichiarata o reale, comunque sentita dai glamsters italiani),¹⁴⁹ dall'altra le vittime esemplari di quella stessa scena. Come già ricordato, la band si scioglie prima di raggiungere un successo di vendite rilevante a causa di un incidente automobilistico che coinvolge il cantante dei Mötley Crüe e il batterista degli Hanoi Rocks, Razzle, che in quell'incidente perde la vita. Quella che potrebbe passare alla storia come una delle tante tragedie che riguardano giovani musicisti e il loro rapporto con droghe ed alcool, si tramanda come una specie di parabola glam, per cui il momento della festa è minacciato da ogni parte dal buio della vita reale, e l'autenticità del talentuoso rocker venuto dal nulla è destinata a soccombere nell'incontro con i rappresentanti del successo senza cuore, nello specifico identificabile con il cantante dei Mötley Crüe, Vince Neil. Nello speciale sugli Hanoi Rocks di *Classix Metal* dell'estate 2014, il tono è romanzesco: “Correva l'8 dicembre del 1984 e alle sei del pomeriggio di quella maledetta domenica l'alcool era già terminato. Ubriaco, Vince vuole andare di persona a fare rifornimento e, con la scusa di mostrargli la sua rossa Ford Pantera, appena acquistata, costringe Razzle ad accompagnarlo in un negozio di liquori non molto distante, per comprare 200\$ di birra e alcoolici. Al ritorno il cantante perse il controllo dell'auto a causa della folle velocità e di una pozza d'acqua liberata da un idrante. L'impatto con due macchine che provenivano dalla direzione opposta fu tremendo e fece ribaltare la Ford proprio sul lato del passeggero. Alcuni testimoni affermano che Vince Neil, praticamente incolume, uscì dal veicolo con in mano una bottiglia di birra e disse a tutti di non preoccuparsi.”¹⁵⁰ L'articolo di ben venti pagine si conclude con la sovrapposizione degli Hanoi Rocks con la tradizione punk, impersonata da altri due personaggi, protagonisti di una fine precoce, Johnny Thunders (il chitarrista dei New

149 Rob'n'Roll, 14.11.2008: “Se non fossero esistiti gli hanoi rocks, non avremmo mai avuto i <inserire band losangelina a piacere>. E non sono manco troppo un loro fan, ma quando c'è da riconoscere le cose lo si fa.” <http://rnr.forumcommunity.net/?t=20900999&st=45> [consultato il 17.11.2015]

150 *Classix Metal* 20 (maggio/giugno 2014): 24.

York Dolls, che a sua volta nella biografia di Nina Antonia è descritto come un artista sensibile e fragile usato dai promotori,¹⁵¹ e muore nel 1991 per un'overdose, su un corpo debilitato dalla leucemia) e Stiv Bators (anche lui tossicodipendente, cantante di Dead Boys e Lords of The New Church, morto in un incidente nel 1990): “Anche se in Finlandia erano considerati degli eroi, il frontman [Michael Monroe] sapeva benissimo che non avevano ancora raggiunto niente. Tutto era alle fasi embrionali e non aveva senso continuare se loro stessi non credevano più nella band. In quel periodo l'amicizia con Stiv Bators e Johnny Thunders prese il sopravvento, (“In tutti questi anni il mio approccio non è molto differente, anche se liricamente sono meno arrabbiato – dichiara Matti [vero nome di Michael Monroe] – Stiv e Johnny mi hanno insegnato che l'integrità e l'onestà sono i valori più importanti al mondo”), ricevette numerose offerte e addirittura negli States circolò la voce che i Mötley Crüe, stanchi degli atteggiamenti di Vince Neil (nemmeno una parvenza di scuse fra le infami pagine di 'The Dirt'¹⁵²) gli avessero proposto di entrare nel gruppo. su quella strada di Redondo Beach non se ne andò solo Razzle, ma morirono gli stessi Hanoi Rocks, depositari di una promessa di *stardom* che non riusciranno mai a mantenere. Amati incondizionatamente da pochi, ispiratori di qualche grande, sopravvissuti attraverso la leggenda ed il culto, rinati qualche anno fa per chiudere un ipotetico patto con il destino, ma sempre, maledettamente al posto sbagliato nel momento sbagliato. Sfortuna? Fato? Volere divino? Forse ha ragione Andy quando dice: 'Non eravamo nati con i cucchiari d'argento in bocca, i nostri erano arrugginiti'.”¹⁵³

A parte gli approfondimenti su vari artisti della succitata rivista *Classix Metal*, e un paio di special sul genere nelle riviste specializzate degli anni Ottanta, non esiste ad oggi nessuna monografia in italiano che si occupi di glam. Neanche le opere in inglese riguardanti la scena degli anni Settanta, di Auslander e Hoskyns, o le biografie di New York Dolls, Hanoi Rocks (peraltro disponibile solo in finlandese) o Hollywood Brats (un gruppo parallelo ai New York Dolls) sono state tradotte. Le uniche biografie riguardanti il genere sono *The Dirt*, (tradotto anche in italiano) che racconta la carriera dei Mötley Crüe, costruita come una serie di interventi di ciascun membro della band, e che racconta, in piena tradizione anni Ottanta, di feste esagerate, soldi, donne e successo, e *Kiss. Le maschere del rock*, del 2011, in cui Daniele Follero introduce una descrizione della scena glam da cui nascono anche i Kiss. Alla fine del 2012 esce per una giovane casa editrice di Milano specializzata in letteratura rock il primo testo in lingua italiana sul “Glam Metal”. Il libro non è una biografia e non intende tracciare la storia del genere, ma raccoglie, come recita il titolo, *I 100 migliori dischi Glam Metal*. È scritto da tre personaggi noti nella scena: Moreno Lissoni, l'iniziatore

151 Antonia (1998): 188-189.

152 *The Dirt* è il titolo della biografia ufficiale dei Mötley Crüe, del 2001.

153 *Classix Metal* (maggio/giugno 2014): 31.

della fanzine e poi webzine *Slam!*, Federico Martinelli, penna di *Trash'n'Crash* e *Slam!*, promotore di concerti e manager dei Jolly Power bergamaschi, e Gaetano Fezza, passato a *Slam!* dopo aver prodotto la fanzine *Trash'n'Crash*. Il libro si propone come una guida all'acquisto, strutturata con la recensione a destra, e copertina del disco, titolo, band, anno di pubblicazione e lista delle canzoni sulla pagina a sinistra. I dischi sono ordinati secondo l'ordine alfabetico degli artisti, con richiami anche per i collezionisti, dato che vengono date delle valutazioni sulla reperibilità dei supporti musicali ed informazioni su etichette ed eventuali ristampe. Un primo importante pregio di questo libro è raccogliere in un unico luogo le copertine dei dischi, fornendo così, pur al di là delle intenzioni dei redattori, una fonte di informazione diretta per la costituzione della presenza e della filosofia glam, che risalta evidente nel confronto fra le varie scelte grafiche. Sono infatti pochi i lavori di grafica astratti, alcuni album presentano il logo della band, ma la maggior parte esibiscono, con disegni o fotografie, i concetti fondanti del genere: per sapere come deve apparire e come deve atteggiarsi un glamster, si seguano le indicazioni della copertina di *Look What the Cat Dragged In* dei Poison, o di *Things You've Never Done Before* dei Roxx Gang; per capire come posizionarsi rispetto alla società, e quale sia il proprio compito rispetto ad essa, si vada a *The Love Drag Years* degli Star Star e a *Leather Boyz with Electric Toyz* dei Pretty Boy Floyd; e la duplice posizione della donna – oggetto sessuale ma anche minaccia – è condensata nell'immagine dell'album *Surprise Attack* dei Tora Tora, in *On Target* dei Bangalore Choir, nella genialmente semplice ed esplicita copertina di *Heaven or Hollywood* degli Uncle Sam, mentre un'interessante sovrapposizione fra nome del gruppo e immagine femminile si ha nell'omonimo dei Firehouse. Vittime della crudeltà femminile sono i Great White di *Once Bitten*: la ragazza ritratta in copertina indossa una collana di denti di squalo (il great white, appunto), trofeo di una battaglia che la vede evidentemente vittoriosa sul pur minaccioso predatore. Pur trattandosi negli intenti di una sorta di guida, le recensioni finiscono per riportare le narrative che ammantano il genere e costituiscono il pensiero glam, anche perché si rivolge anzitutto a dei lettori che gli autori conoscono in parte anche personalmente, così che l'effetto generale è quello di un lavoro gestito da portavoce, in dialogo con quelli che il libro lo leggeranno. L'introduzione di Federico Martinelli descrive un concerto a Los Angeles di un promettente gruppo a un passo dal contratto discografico, a cui non arriverà mai. È un partire dalla fine, il 1993, per rivedere a ritroso gli anni splendenti della scena losangelena. Si parte con un fallimento alla luce del quale, con un certo lirismo nostalgico, si ripercorrono con 100 dischi ordinati alfabeticamente le glorie della scena nel periodo 1984-1994. L'impostazione narrativa è insomma quella di un genere 'perdente', nonostante molti dei dischi citati abbiano avuto vendite importanti e nelle liriche di nessuno sia presente questo punto di vista. A dimostrare come la lettura glam anni Novanta si sia stratificata e rilegga ora il materiale glam degli anni Ottanta. L'atmosfera

già dall'introduzione è quella di un racconto a festa finita, che ricorda da vicino le liriche di Michael Monroe per i Demolition 23. “Speriamo con tutto il cuore che chi leggerà questo libro avendo vissuto quegli'anni ci si ritrovi anche solo per un dettaglio, un episodio, un'emozione. Per chi invece non c'era, potrebbe davvero essere come un buon amico con qualche anno in più sulle spalle che vi guida alla scoperta di un'avventura meravigliosa chiamata rock'n'roll.”¹⁵⁴ Più che il titolo, è il sottotitolo del libro, *The Sunset (d)generation*, che rende l'idea del filo rosso che unisce le narrative svolte nelle recensioni, a partire da quella dell'immane album degli Hanoi Rocks, che si apre proprio citando l'incidente automobilistico che coinvolse il batterista. “Decadente” è anche Michael Monroe, i Rock City Angels sono dei “grandi, meravigliosi loser”, i Salty Dog sono “sfortunati”, i Sea Hags sono “tormentati e autodistruttivi”, ma tocca agli Star Star il primato “della sfiga più totale ed incomprensibile”. Incomprensibile questa sfortuna, soprattutto se messa in relazione agli intenti di questa musica, la cui funzione è divertire, con lo “sculettante e ruffiano party-time” dei Tigertailz, i cori viziosi dei Lynch Mob, o pezzi che “ti fanno sobbalzare dal sedile della macchina, come se una Pamela Anderson in versione *Barbwire* ti piombasse addosso con la sua moto e nello scontro finisse con il decoltè sul tuo parabrezza a pochi centimetri dal naso.”¹⁵⁵

Attraverso questo libro, insomma, si definisce una volta per tutte una determinata scena, opponendola al grunge successivo, si propone una traccia narrativa, che è quella del perdente che vuole solo divertirsi, si identificano gli eroi, che devono possedere le caratteristiche di essere, come i D'Molls, “viziosi, decadenti, deliziosi”,¹⁵⁶ si indica l'eredità lasciata dai tre gruppi italiani citati (Boohoos, Shabby Trick, Miss Daisy). Ovviamente l'uscita del libro viene discussa sul forum di Slam!, i cui partecipanti stessi si rendono conto che, al di là della musica, il libro è stato un modo per mettere nero su bianco l'esistenza di una scena che ha la dignità di una sottocultura: “è come se un po' fosse anche il mio libro!! Davvero, a mio modo di vedere è una cosa enorme: 'sti quattro gatti spelacchiati che ascoltano una musica morta sepolta e sputtanata, spernacchiati da tutti i soloni del web che sorridono pensando a qualcuno che nel 2012 ascolta i Poison, hanno un libro vero, nelle librerie vere, con il logo di Slam in bella mostra. Una roba enorme... è come fosse Castel Di Sangro - Barcellona 2-0.”¹⁵⁷

E in effetti il disinteresse dei media e le poche uscite discografiche avevano messo in discussione l'identità di un genere musicale – ed insieme ad esso di una filosofia attraverso la quale tanti si erano riconosciuti – che ripartendo poi dal basso dell'autogestione ha definitivamente determinato l'esistenza di una vera e propria sottocultura legata a questo genere. Lo strumento del forum, un po'

154 Fezza, Lissoni, Martinelli (2012): 11.

155 Ivi: 19.

156 Ivi: 61.

157 Chelli 25.10.2012 <http://rnr.forumcommunity.net/?t=52804933&st=15>.

per atteggiamento elitario, un po' per il sopravvento di altri modi di comunicare più agevoli, esaurisce il suo compito di collante della scena, che viene ampliato con l'uso di nuovi mezzi, che portano a risultati però identici: l'ultima festa di Slam!, se la prima era stata organizzata da Moreno Lissoni tramite i contatti della sua fanzine, e la seconda per l'intervento dei membri del forum, si svolge a partire da un post di Facebook, nel novembre 2014. Il luogo è il Grind House, un locale a Padova gestito da Chelli; vi suonano Lester and the Landslide Ladies, il cui cantante Lester si è avvicinato alla scena, agli inizi del 2000, grazie alla fanzine *Trash'n'Crash* che trovava in distribuzione presso un negozio di dischi della propria città; un altro live è quello dei Derelitti, una band piemontese che include membri degli Hollywood Killerz e dei Pouny Lips; presenti alla festa sono ovviamente molti nomi attivi nel forum e nella scena in diverso grado, Barbarella una dj vicentina, Sofia, chitarrista dei Vodka for Breakfast e poi campionessa paraolimpica, Gaetano Fezza, che da poco ha preso in gestione il negozio di dischi storico della propria città, Brescia. Dopo i concerti c'è un dj-set a cura di Boyler, cresciuto alle serate glam organizzate il lunedì da uno dei proprietari del Rock Hard, negozio di dischi (soprattutto glam) di Bologna. Vecchie generazioni creano spazi per nuove generazioni, che a loro volta creano spazi per sé e generazioni future, in un'oscillazione che ha di nuovo abbandonato lo spirito punk che era emerso negli anni Novanta, per dedicarsi più convintamente ad un revival della scena losangelena. Gli Hardcore Superstar portati in Italia dai fan degli Hanoi Rocks sono diventati il nuovo gruppo di riferimento per una generazione che ha cercato musica su Youtube, comprato dischi su Amazon, da cui si è fatta suggerire anche gli acquisti simili, arrivando ad un citazionismo che spiazza la generazione del glam punk degli anni Novanta, e che sta cercando ancora una sua definitiva strada, per il momento per lo più tramite cover bands e un look che riprende alla lettera quello delle copertine dei dischi degli anni d'oro di L.A. Un gruppo che esemplifica questa ondata sono i Reckless Love, finlandesi, che crescono nell'ambito creato dagli Hanoi Rocks, ma per citare piuttosto la scena successiva, come spiega lo stesso Michael Monroe: “They are from those other bands, the Van Halen wannabe bands,” says Michael. “The Poisons and the massive hair – the hair metal bands! They were really fans of the bands that were fans of Hanoi.”¹⁵⁸

Anche i Reckless, band glam vicentina che ha suonato più volte nel locale di Chelli, cominciano come cover band e poi passano alla composizione: nel 2015 esce l'album intitolato *Too Glam To Die*, e la band viene descritta in una recensione che non trascura nessuno dei temi del genere: “Un gruppo che sventola con orgoglio il vessillo americano del glam e hair metal, abiti pacchiani e fuori moda, canzoni oltre il limite del ruffiano che ti entrano subito in testa, grinta da vendere e ballad sdolcinate che fanno colpo sull'altro sesso, la perfetta vetrina o meglio, stile di vita che fa parte del

¹⁵⁸ <http://noisy.vice.com/blog/strippers-tattoos-and-glam-rock-how-helsinki-is-the-sunset-strip-of-europe> [consultato il 18.11.2015].

dna di ogni vero rocker, di chi ha vissuto oltre quattro decenni di eccessi musicali sulla propria pelle. Musica sfacciata, sfrontata, esagerata, fatta per caricarti di positività, romanticismo e spensieratezza, musica capace di scrollarsi di dosso tutte le mode e cambi di tendenza. Anche se giovani, i Reckless tutto questo lo vivono come dei veterani, confezionando 11 bellissime song che anche se non rivoluzionano il genere, lo rispolverano in tutte le sue sfaccettature.”¹⁵⁹ I Reckless amministrano una pagina di Facebook che si chiama “Glamsters Italia 4 chat group” e informa sugli eventi legati al genere che si svolgono sul territorio nazionale, promuovendo anche il lavoro di altre band, come i toscani 17 Crash (che si presentano così: “Gli obiettivi principali della band furono da subito quello di comporre musica propria in chiave hard rock glam tipica della scena losangelina degli anni '80 [...] I live dei 17 Crash sono sempre più sinonimo di festa, energia e grande spettacolo.”¹⁶⁰), o i veronesi Superhorrorfuck, che suonano anche con i Junkie Dildo, altro gruppo toscano, responsabile fra l'altro del festival Fuck You We Rock che arriva nel 2015 alla sua nona edizione, evento che ha un suo spazio anche su *Slam!*.

Sia i Superhorrorfuck che i veterani Hollywood Killerz sono promossi da un'etichetta discografica indipendente che nasce a Brescia nel 2010, la Logic(il)logic. L'etichetta si appoggia soprattutto alla scena del metal italiano, che dagli anni Ottanta ormai si è guadagnata una solida base di pubblico, ma include nella sua offerta di distribuzione anche nomi glam, fra gli altri i The Sovran da Taranto. L'infrastruttura del glam può contare, dagli ultimi anni, anche sul già citato locale patavino la cui programmazione è gestita da Chelli, e sul Borderline a Pisa, nelle mani di un ex-GranMa Monkey e in cui circolano vecchie glorie e nuovi nomi.

Il più recente evento glam che si è svolto in Italia è stato il concerto d'addio dei Mötley Crüe, che hanno suonato con Alice Cooper per un'unica data a Milano: un raduno più che un concerto, uno spettacolo di fuochi d'artificio e ballerine, con un pubblico formato da due generazioni: ventenni e cinquantenni, in perfetto look glam losangelino.

Attraverso i testi il glam continua a riapparire e rinnovarsi restando sempre se stesso, e a ripetere un messaggio che dai primi momenti agli ultimi risultati non cambia, come dimostrano le liriche di uno dei gruppi glam più derivativi e improbabili che il genere abbia creato, gli Steel Panther, che nel 2014 suggeriscono di “Party Like Tomorrow Is The End Of The World” (“Have sex / With every female of the species you see / The end is near (yeah!) / So don't you worry about the HIV / Get drunk (yeah!) / Till you puke all over the floor / We're gonna die (yeah!) Tomorrow / So let's get hammered like never before / Yeah!”). E non molto diversa era la strategia di Alice Cooper (“I need a houseboat / I need a plane / I need a butler / and a trip to Spain / I need

¹⁵⁹ <http://www.eraskor.com/blog/recensioni/reckless-too-glam-to-die-buil2kill-records-nadir-promotion-2015/> [consultato il 19.11.2015].

¹⁶⁰ <https://www.youtube.com/playlist?list=PLJDGo4TaeNB0ou26OxWbMHvsk1njrT72R> [consultato il 19.11.2015].

everything /the world owes me / I tell that to myself / and I agree / I'm caught in a dream / So What!" in "Caught in a Dream"), che ritorna in forme leggermente diverse ma che si riaggiustano sempre in una narrazione compiuta, e si servono degli elementi della cultura più disparati, dagli alieni ai poeti decadenti, alle attrici porno ai mostri hollywoodiani, per trasmettere quello stesso messaggio.

4. Analisi. Interpretare la sottocultura attraverso i suoi testi

La cultura è un insieme di testi, è 'testualmente' che il mondo ci appare, il nostro modo di interpretare il mondo e di stare al mondo è testuale, perché ha forma testuale ciò che è significativo: “non c'è un fuori testo poiché, uscendo da un testo, se ne ritrova un altro, e poi un altro ancora, e così all'infinito: non esiste altra natura della significazione umana e sociale che non prenda la forma di un testo, che non sia dell'ordine del testuale. A prescindere dalla sostanza espressiva che tale forma testuale si incarica di veicolare. Ogni contesto è sempre un co-testo.”¹ Partendo dal presupposto che una sottocultura sia una cultura testualizzata in senso lotmaniano, e che sia possibile rendere conto di una cultura in base ai testi da essa prodotti, come in una sorta di archeologia testuale, si è cercato nel terzo capitolo di riassumere la storia del glam, e in particolare del glam italiano, basandosi su testi prodotti da e su questo fenomeno.

I testi sono stati scelti in base alla definizione semiotica che si dà di testo, cioè unità di significazione, manifestazione nel tempo, o nello spazio, rappresentazione semantica elastica, che si può esprimere in diverse semiotiche: visiva, gestuale, orale, scritta.² Il modello ipotizzato è quello di uno spazio (una semiosfera) in cui diversi testi e diversi tipi di testi interagiscono nella creazione di un discorso sociale a più voci, dove “tutti i tipi di comportamento significativo hanno carattere di dialogo.”³

L'ordinamento dei testi ha seguito due criteri: anzitutto, i testi sono stati selezionati in base alla loro reperibilità, e al loro peso nel complesso del discorso generale sul glam: si è data preferenza ai testi di maggiore popolarità, intendendo per popolarità la loro ripetizione, anche deformata, in quante più occasioni possibili; non è stata considerata invece pertinente la provenienza dei testi, dato che questi, una volta introdotti nel discorso, subiscono un livellamento che li porta ad essere rilevanti solo in quanto elaborati all'interno, senza distinzioni fra i livelli artificiali creati dalla cultura fra alto e basso, politico, economico o sociale: Oscar Wilde, i supereroi dei fumetti, alieni e rossetti, trovano tutti posto nel discorso glam.

Sempre in base al criterio di popolarità, si è preferito evitare interviste etnografiche e citazioni dirette, che se hanno il vantaggio di dare alla ricerca un inattaccabile alone di veridicità, rischiano d'altra parte di mettere in primo piano la prospettiva individuale, dove invece è la *Gemeinschaftspraxis*⁴ ad essere centrale, il modo in cui i testi vengono trasmessi, tradotti e

1 Marrone (2010b): 26.

2 Greimas, Courtés (2007): 358-359.

3 Lotman, citato in Fabbri <http://www.paolofabbri.it/saggi/svolta.html> [consultato il 18.11.2015].

4 Kimminich (2007): 53.

manipolati e come chi li produce e riproduce se ne faccia carico diventando parte di essi. Va infatti notato che nel modello della semiotica narrativa, un 'io' del discorso è un simulacro dell'enunciazione, e mai l'enunciazione stessa; l'effetto di realtà dato dall'"io", e che viene spesso usato nelle interviste qualitative come garanzia di relazione fra racconto e mondo, è un effetto interno al testo, e che, inoltre, l'enunciazione si appropria tramite *embrayage* di testi che le preesistono.

Infine, si è rispettato un criterio cronologico, in modo da mantenere una contestualizzazione temporale fra i testi: ad esempio la biografia di Nina Antonia sui New York Dolls, pur riferendosi ad una band attiva nei primi anni Settanta, è stata trattata come narrativa degli anni Novanta, anni in cui è stata scritta. Questo perché vari glamsters in vari momenti storici possiedono enciclopedie diverse. L'enciclopedia pensata da Eco è una competenza storica, così come lo è la prospettiva di lettura: i fatti cambiano, nel tempo e nello spazio culturale, e si dimentica tanto quanto si ricorda.

La forma reticolare ed enciclopedica della cultura impone di fare attenzione, nell'analisi, ai modi di selezione.

Per quanto riguarda l'analisi, il metodo della semiotica generativa messo a punto da Greimas, e applicato secondo lo sguardo di Barthes per il mito quotidiano da Floch nei suoi lavori, può essere allargato al di là e al di fuori del testo, ad altri testi, alla connessione fra testi, alla creazione di un intero sistema, nella visione di Lotman.

Lotman e Greimas, che pure si sono dati campi di ricerca differenti, hanno però in comune il concetto fondamentale di testualità. “Laddove Greimas insisterebbe soprattutto sulla dimensione interna del testo, Lotman rifletterebbe su quella esterna, [...] la struttura interna del testo e quella esterna del meccanismo culturale sono – per entrambi gli autori – isomorfe.”⁵ Per Greimas la manifestazione testuale è il prodotto di una serie di passaggi di significazione, che da un livello profondo, tramite una serie di scelte, portano alla superficie testuale, e che, testo alla mano, possono essere ricostruiti tracciando le coerenze interne. Lotman invece è più interessato alla combinazione di testi, ma anche in questo caso sono le strutture del testo a garantirne la posizione nella semiosfera e a permetterne l'assimilazione o traduzione. Questa relazione fra testi, d'altra parte, garantisce i contenuti e i posizionamenti di cui si serve il testo per la propria generazione, testo che ancora, una volta prodotto, entra nell'orizzonte della semiosfera e ne cambia impercettibilmente gli equilibri. “Se, in altri termini, non si danno testo e poeticità senza un orizzonte socio-culturale entro cui pensarli e fruirli, allo stesso modo è solo a partire dai testi e dalla loro carica estetica interna che si producono e, soprattutto, sussistono gli orizzonti culturali stessi.”⁶

5 Marrone (2010a): 1.

6 Marrone (2010a): 7.

Il tentativo è allora quello di raccogliere i testi di una sottocultura, raffrontarne le strutture, e osservarne l'evoluzione. Applicare tale metodo ad un'intera cultura è un compito immane, ma forse un raggruppamento più circoscritto come una sottocultura può comunque essere utile a osservare, 'in vitro', come una cultura si forma e si trasforma.

Lotman raccomanda di mantenere lo sguardo d'insieme, durante l'analisi, perché sono le connessioni e gli scambi che mantengono il sistema vivo, non i singoli testi, come ben spiegato nell'esempio della bistecca.⁷ Per questo, i testi raccolti sul glam non saranno prima analizzati singolarmente, e in seguito confrontati. Piuttosto, se ogni testo contiene le istruzioni per la ricostruzione del sistema, e se ogni testo è isomorfo ad ogni altro, si può forse identificare la semantica e la sintassi della sottocultura, quali sono i suoi valori e come vengono costruiti, a partire dalle sue espressioni testuali. Attraverso l'analisi greimasiana si può provare a rispondere alle domande che gli studi culturali pongono alle sottoculture, relativamente alla loro posizione, funzione, e motivazione.⁸ Riassumendo brevemente sotto il termine “posizione” il punto di vista critico in cui la sottocultura si pone rispetto al mainstream, sotto il termine “funzione” il contributo creativo e dialettico della sottocultura con il precedentemente definito mainstream stesso, e intendendo con “motivazione” il momento della composizione definitiva di una nuova semiosfera, si possono tradurre questi tre aspetti nei momenti del programma narrativo⁹ della competenza e della sua acquisizione, della performance, e della sanzione. Il percorso narrativo che Greimas ipotizza alla base di ogni costruzione di senso parte da una disgiunzione iniziale che impone al soggetto una qualche azione che gli permetta di tornare al senso. È la cosiddetta virtualizzazione del soggetto, il momento in cui il soggetto viene espulso dal flusso e prende coscienza del sé, ed è accompagnato dalla modalità del dovere e del volere, ovvero il soggetto riconosce la propria inadeguatezza e ha il dovere e il desiderio sociale di superarla. Una volta stabilita la propria disgiunzione dal senso, è compito del soggetto dotarsi di una competenza che gli permetta la ricongiunzione. Questa operazione avviene tramite una raccolta per bricolage di elementi che lo circondano, testi liberi, presenti nella periferia della semiosfera, che vengono combinati nella costituzione di un sistema. Questo secondo momento performativo è l'attualizzazione del soggetto, in cui avviene la modalizzazione per sapere e potere, in altre parole, in cui si crea nuovo sapere, che, associato al potere, ha un effetto sugli equilibri di potere nel gioco dialettico con il mainstream. La coerenza di questo nuovo sistema di sapere viene messa alla prova tramite un atto performativo, una battaglia per il potere con il mainstream come rivale, soggetto oppositore. La sanzione è il terzo momento, sociale, in cui si decide dell'efficacia della composizione testuale, ed eventualmente la si

7 Cfr. 1.2.1, Lotman (1985): 58.

8 Cfr. 2.2.

9 Cfr. 1.2.2.

tramanda come nuovo sistema di valori possibile. Nella periferia della semiosfera sono stati raccolti degli elementi che sono stati usati per creare una nuova struttura, che viene ripetuta, ampliata, raccontata, fino a diventare, forse, minaccia per la struttura centrale che sarà costretta a cambiare per non soccombere. Insomma: la creazione di nuovo sapere è potere che rivitalizza la semiosfera in un movimento traduttivo senza fine.

4.1 Il posizionamento, scelte di campo e opposizioni

Gli studi culturali e la sociologia che si sono occupati di sottoculture sono molto affezionati ad una visione narrativa ed eroica di quest'ultima. La sottocultura è un moto di ribellione nei confronti di un destino personale, una struttura sociale, un sistema di valori collettivo. Vista in positivo o negativo, la sottocultura è comunque un fenomeno oppositivo rispetto ad una categoria (un generico mainstream) che è la sociologia stessa a creare. Così che, nel momento in cui la sottocultura non esprime intenzioni politiche, o si adatta a spazi di libertà relativa, si piange la sua scomparsa: questo ha poco a che fare con la descrizione delle sottoculture in sé, più spesso è un'attesa personale di chi le studia, che ha in mente una specifica forma di mainstream, a cui si aspetta che le sottoculture rispondano. Oppure, se le sottoculture restano opache e sembrano prive di velleità contestative, e tendono a convivere pacificamente col mainstream, allora si specifica che deve essere il mainstream stesso a non esistere, se con esso si intende la cultura egemone: troppo stratificata, troppo complessa, vincente nella sua capacità di assimilare voci anche contrastanti e depotenziare la protesta.

In tutto questo lavoro di descrizione e spiegazione delle sottoculture si rischia di perdere di vista i principi della tradizione antropologica, il cui sforzo è rivolto a comprendere una cultura secondi i propri termini, e non si dà così credito alla specificità della cosmologia sottoculturale, pretendendo di metterla sempre in relazione ad un'epoca storica, ad un contesto sociale ed economico, che non necessariamente la sottocultura stessa considera rilevante. Citando Lévi-Strauss, quando Smith Bowen cerca di imparare la lingua di una tribù africana, si stupisce delle loro conoscenze botaniche¹⁰ ma non le censura come irrilevanti, né pretende che gli usi previsti per quelle piante vengano messi in relazione con il riscaldamento globale del pianeta. E questo non perché quest'ultimo non abbia influenza sulle coltivazioni, e viceversa, ma perché non è un tema che la tribù africana ha elaborato e incluso nel proprio sistema. Allo stesso modo è comprensibile che un metallaro mostri insofferenza davanti a domande su genere, classe e religione,¹¹ dato che queste categorie non sono rilevanti nella sua visione del mondo e nel suo modo di partecipare alla

10 Lévi-Strauss (1964): 18.

11 Cfr. Hickam, Wallach (2011): 260.

sottocultura.

È necessario che i ricercatori resistano alla tentazione di dare giudizi di valore su sottoculture che non rispondono su temi che per esse non sono pertinenti. La griglia di lettura prevede che la sottocultura sia oppositiva, quantomeno rispetto a quel che i ricercatori considerano meriti di essere criticato: cultura di massa, squilibri di genere, classi sociali. Quella sottocultura che non si impegna in questo compito retrocede a fenomeno di costume. Si vede bene che uno dei problemi centrali dell'analisi delle sottoculture è la contestualizzazione forzata, non esplicitata, imposta dall'esterno. Dai CCCS in poi si è faticato a liberarsi delle categorie poste a priori, e un'ipotesi creata come struttura contingente è diventata il riferimento per ogni studio seguente. E non meraviglia che Muggleton non si riconosca nel lavoro di Hebdige, per quanto del resto molti altri faticano a riconoscersi nelle proposte di quest'ultimo, perché il problema di entrambi è descrivere fenomeni circoscritti come assoluti senza esplicitare la propria posizione. La scuola di Birmingham operava in uno specifico periodo storico, e ha osservato i sistemi sottoculturali da uno specifico punto di vista, ma “[q]uesta specificazione del concetto di sottocultura riguardante fenomeni aggregativi tipici dei giovani della *working class* inglese, se ha permesso l'analisi di una serie di fenomeni sociali [...], ha anche impedito lo sviluppo di una teoria generale della sottocultura, in quanto espressione dell'alterità sociale.”¹²

La più evidente incomprensione riguarda il rapporto con i media, che per definizione (presupposta ma non esplicitata) sono strumenti di propaganda del mainstream, e il loro ruolo è di svuotare di significato il messaggio della sottocultura facendone una superficiale questione di stile, banalizzandola per disinnescarne il potenziale sovversivo. Ma “la teoria sottoculturale, valorizzando l'aspetto politico ed oppositivo, non coglieva il fatto che la produzione (sotto)culturale, l'industria e il mercato si sono dimostrati entità inscindibili.”¹³

Teddy Boys, Rockers, Mods, Punks, si sono tutti serviti di oggetti in commercio, sono stati influenzati da film popolari, hanno costruito la propria immagine rielaborando delle impressioni acquistabili in negozi di musica, d'abbigliamento, o nei cinema o davanti alla televisione. E più esplicitamente di chiunque altro, è stato il glam a servirsi dei beni di consumo: “glitter rock as subcultural practice was not grounded in class or race conditions in Britain or in America. Instead, glitter was instigated via media seduction; the rock press – looking for a new trend – heavily promoted glitter in the early 1970s. In turn, fans took the raw materials given to them by the rock media (i.e., both performers and journalists), and in the process, they created a spectacular version of out-there subcultural style. [...] glitter rockers had as their basis media induced images of bands,

12 Mattozzi in Manetti, Bertetti, Prato (2005): 261.

13 Spaziantè (2007): 28.

commercial fashion marketing, and journalistic impressions of style,”¹⁴ tanto da non essere considerato sottocultura, a differenza degli altri fenomeni citati che, loro sì, “made themselves.”¹⁵

Estromettere il fenomeno glam dall'elenco delle sottoculture non risolve però il problema del rapporto fra sottocultura e mainstream, e nascondere sotto il tappeto le pratiche di consumo non restituisce alle sottoculture la loro autenticità. Il consumo è lo snodo centrale della produzione creativa e va preso in considerazione nei termini in cui la sottocultura se ne serve. Del resto, consumare creativamente è per molti l'unico spazio di libertà disponibile, diceva Willis. “These cultures work through profane materials: simple functional commodities, drugs, chemicals and cultural commodities exploitatively produced by the new ‘consciousness industry’. And yet from the rubbish available within a preconstituted market these groups do generate viable culture.”¹⁶

La questione che si pone è come le sottoculture, e nello specifico il glam, possa darsi un'identità specifica se non fa altro che servirsi dei prodotti che la società dei consumi mette a disposizione. La risposta semiotica a questa domanda è accennata in Mattozzi, ed ha a che fare con l'idea mutuata da Landowski (ma centrale in tutta la semiotica) che i valori sono anzitutto relazionali, cioè, per avere sottocultura non sono necessarie delle caratteristiche specifiche storiche, ma è rilevante il posizionamento dell'identità rispetto ad un'alterità, la costruzione di questa alterità, l'attribuzione di caratteristiche ad essa, rispetto alle quali ci si distanzia. “Avere un nemico è importante non solo per definire la nostra identità ma anche per procurarci un ostacolo rispetto al quale misurare il nostro sistema di valori e mostrare, nell'affrontarlo, il valore nostro. Pertanto, quando il nemico non ci sia, occorre costruirlo.”¹⁷

Si tratta quindi di un'operazione dialettica e relazionale prima che contenutistica: il contenuto è infatti “posizione in un sistema, risultato di una segmentazione astratta del campo noetico, unità culturale,”¹⁸ e questo vale anche per una sottocultura. È questa relazione a dare il via al consumo creativo, che è una forma di traduzione fra mainstream e sottocultura. E va ricordato che la traduzione, in senso lotmaniano, è possibile solo se vi è un'asimmetria.

Resta da capire come la sottocultura si sia trovata, ad un certo punto, in relazione asimmetrica con il mainstream.

4.1.1 Emersione del soggetto

Per Greimas, il sociale è un effetto di senso,¹⁹ costruito attraverso testi. “Il testo è una realtà sociale

14 Cagle (1995): 45-46.

15 Mungham, Pearson (1976): 7.

16 Willis (2014): 4.

17 Eco (2011): 10.

18 Eco (1984a): 28-29.

19 Greimas (1991). 43.

e culturale, la cultura è un intreccio di testi, la società è il luogo dei flussi discorsivi delle diverse realtà testuali e culturali.”²⁰ Sono i testi che ci dicono quello che sappiamo sulla società, sulla cultura e sulla natura. E i testi sono anche la nostra unica fonte di informazione sugli attori sociali, ne descrivono le posizioni, i doveri e i diritti, l'aspetto fisico, l'emotività. Ogni soggetto emerge circondato da una foresta di testi, il suo contesto sociale, e diventa soggetto sociale delineandosi via via nell'incontro con essi: anche la soggettività percettiva ha un aspetto sociale, così come sociale è il corpo e i suoi confini. Ma non per questo gli attori sociali sono completamente definiti, essendo ogni singolo uno snodo enciclopedico, “il soggetto competente del discorso, pur essendo un'istanza presupposta dal funzionamento di quest'ultimo, si può considerare un soggetto in costruzione permanente.”²¹ Il soggetto è costantemente attraversato da testi la cui combinazione, legata alla sua biografia, è unica e irripetibile, e comprende le sue conoscenze, la sua percezione della propria presenza e posizione. La sua funzione è assorbire testi, integrarli nella propria enciclopedia, e ritrasmetterli collaborando così al mantenimento del sociale come effetto di senso. Alcuni testi gli verranno imposti, altri saranno scelti autonomamente, ma sempre per mezzo di un'influenza reciproca, per cui è il soggetto a recepire il testo, ma è anche il testo a selezionare il suo lettore e a formarlo secondo la propria logica.²²

Il sistema di circolazione dei testi tende, come ogni altro sistema, all'entropia. Nella semiosfera lotmaniana l'obiettivo del sistema centrale è mantenersi tale tramite la ripetizione delle regole che si è dato, riproducendo testi coerenti fra loro allo scopo di omogeneizzare le enciclopedie di tutti gli attori della semiosfera. Questa prospettiva grammaticalizzata, evolutivamente superiore, si scontra con la più imprevedibile combinazione di variabili della più spontanea cultura testualizzata, dove le combinazioni enciclopediche sono più instabili. Il centro immette in questa periferia testi che trasportano una grammatica, non necessariamente compatibile con la struttura che un soggetto, costituitosi in base ad una determinata enciclopedia di associazioni testuali, si è dato. Anche il soggetto come il sistema tende all'entropia: accoglie più facilmente testi che si accordano con la propria enciclopedia, e si espone malvolentieri allo sforzo di assimilare nuovi testi che rischiano di mettere a repentaglio la solidità del proprio impianto di conoscenza. Sono i *lads* di Willis, che preferiscono ribattere un sentiero noto piuttosto di fidarsi delle incerte promesse del sistema scolastico.

Ma proprio come succede per i *lads*, che tutti i giorni devono presentarsi in classe, non tutti i testi sono selezionati liberamente. Anzi, la maggior parte dei testi di una comunità devono essere condivisi: in una interazione, perché anche solo per litigare si deve poter comunicare; in una

20 Marrone (2001): XXVIII.

21 Greimas (1991): 6.

22 “The text selected its own audience, creating it in its own image” Lotman (1982): 81.

cultura, perché “communication with an interlocutor is possible only given some common memory.”²³

Si contrappongono così due forze: quella centripeta del gruppo, e quella centrifuga dell'enciclopedia personale. In questo senso, non è neppure necessario l'avvento di un esterno per creare frizioni, l'altro si estrae dalle proprie viscere. Se una delle due forze dovesse prendere il sopravvento, non si avrebbe più alcuna semiosfera, nel primo caso, perché non ci sarebbe più scambio d'informazione, e quindi svanirebbe il sociale come effetto di senso; nel secondo caso perché il singolo autoreferenziale perderebbe l'interlocutore dello scambio. Se le due forze dovessero essere in equilibrio, d'altra parte, significherebbe che le conoscenze testuali del gruppo e l'enciclopedia del singolo si sovrappongono perfettamente, portando ancora una volta all'inutilità della comunicazione e della traduzione.

È lo scambio di informazioni in un sistema, che è sempre asimmetrico, dice Lotman, a garantirne la sopravvivenza, attraverso l'azione fondamentale della traduzione. Ponendosi dalla parte di un soggetto dotato di una determinata competenza enciclopedica, che entri in contatto con un nuovo testo circolante nella sua cultura, si assiste all'innescamento della traduzione. Il compito del soggetto è di assumere questo testo all'interno delle proprie conoscenze. Il suo interesse nel farlo è quello di partecipare al compito sociale della semiosfera. Come per la traduzione, si procede per somiglianze, e si cerca una corrispondenza fra il nuovo e il già noto. Finché la traduzione è semplice, il soggetto non ha coscienza dell'asimmetria.

Ma qualche volta il nuovo testo proposto rimane intraducibile, o rischia di riconfigurare tutta l'enciclopedia con cui si cerca di metterlo in relazione. Questa prima incongruenza, questa impossibilità a partecipare al mainstream in senso letterale di flusso, è il momento dell'*imperfection* descritta da Greimas. È un'esperienza disforica che lascia sgomenti, e mette a rischio la propria esistenza stessa nel gruppo, da cui si teme l'esclusione. È il momento in cui il singolo si rende conto della responsabilità del proprio essere. Il soggetto sorge quindi dall'esperienza di non allineamento al mainstream, da un semplice passaggio categoriale dalla congiunzione alla disgiunzione, attraverso un primo *debrayage* che lo espelle dal flusso dell'ineffabile e lo rende cosciente della propria esistenza nel discorso.²⁴ Il soggetto si trova socialmente nudo, spogliato delle risposte certe

23 Ivi: 83.

24 Il *debrayage* è la creazione di una prima distinzione categoriale, può essere attanziale, temporale o spaziale. È l'operazione fondamentale per la messa in moto del discorso. Cfr. Greimas, Courtés (2007): 99. L'ineffabilità primigenia è la non cosciente appartenenza al tutto, è il nonsenso primordiale, che riappare ad ogni strappo nel tessuto dell'effetto di senso costruito, nel momento dell'imperfezione. Molto meglio delle spiegazioni teoriche, questo stato di ineffabilità è descritto dal personaggio di Gurgulù nel *Cavaliere Inesistente* di Calvino “un uomo senza nome e con tutti i nomi possibili [...] era sbrodolato di zuppa di cavoli dalla testa ai piedi, chiazzato, unto, e perlopiù imbrattato di nerofumo. Con la broda che gli colava sugli occhi, pareva cieco, e avanzava gridando: - tutto è zuppa! – a braccia avanti come nuotasse” Calvino (1993): 49.

fornitegli dalla solidarietà testuale in cui era immerso.

Si vede bene che l'esperienza di sé come soggetto, estetica e cognitiva, non si basa su qualità o contenuti, ma è puramente posizionale. In questo la semiotica è rimasta fedele alle sue radici linguistiche, per cui la prima scintilla di significazione si ha nello stabilire una differenza, un'opposizione che inizialmente può essere solo binaria.

A questo nuovo sé è chiara la propria subordinazione iniziale, il proprio momento epifanico diventa un passaggio narrativo di creazione e revisione. E la sua prima necessità diventa quella di produrre nuovo senso, senza il quale rischia di perdersi. “L'imperfezione appare come un trampolino che ci proietta dall'insignificanza verso il senso.”²⁵ Questa differenza del sé rispetto ad un mainstream viene motivata e completata con dei contenuti che ne rinforzano la coerenza. Succede quello che Lotman descrive nella periferia della semiosfera. Espulsi dal centro, i testi circolano e si riconfigurano nelle larghe maglie della periferia, finché trovano una forma stabile abbastanza da proporsi come alternativa al centro ormai irrigidito. E attraverso questa asimmetria il sistema si mantiene in movimento. Il singolo non sa ancora di essere membro di una sottocultura, dovrà prima guardarsi intorno e trovare una nuova identità, scegliendo testi in base alla propria nuova posizione. Per il momento, sa solo di essere una negazione, come i Trash Brats, che percepiscono di trovarsi loro malgrado 'fuori', o gli Hollywood Tease, che si scusano di non soddisfare le aspettative dei genitori, e nel loro negarsi introducono già l'idea di un essere: “I hear you say: / What have you done - I haven't / what has your little boy become / I don't wanna be like you / don't wanna be like someone else / I wanna be me.”

4.1.2 Il soggetto glam: l'acquisizione dell'autenticità

Il Chinnichap glam degli anni Settanta ha un ottimo successo di vendite perché si integra perfettamente con gli altri testi, aprendo uno spazio controllato al divertimento, attraverso il coinvolgimento del corpo nella musica, e all'evento del ballo. Il glam suggerisce di spogliarsi della propria grigia quotidianità tramite la liberazione della propria corporeità, senza conseguenze sulla propria posizione sociale. Il fine settimana sulla pista da ballo, gli abiti luccicanti e il trucco vistoso, sono una festa in maschera che lascia fuori tutti gli schemi della normalità ed offre uno spazio in cui vivere il sogno della celebrità, per sentirsi, almeno per un paio di giorni, migliori, diversi, simili ai personaggi della televisione o alle celebrità delle riviste. Del resto, i personaggi stessi che propongono questa musica lasciano ben intendere che il modo in cui si presentano al pubblico è un artificio pensato per l'evento, un costume di scena, non certo il loro stile abituale. E così i glamsters degli anni Settanta possono partecipare al loro beato carnevale, che per definizione è limitato nel

25 Greimas (1988): 75.

tempo, alla portata di tutti, spensierato e irreali, pensato “to lead us beyond our own limits.”²⁶ Questa è la fruizione mainstream del fenomeno. E anche personaggi più ambigui del genere, come David Bowie o Marc Bolan, non necessariamente escono da questa logica. Ma quando si immette un testo nella semiosfera, questo testo incrocia enciclopedie diverse, e per quanto l'uso sia inscritto al suo interno, non è al riparo da interpretazioni aberranti.

Nell'enciclopedia di Dasa Goode,²⁷ il testo David Bowie si è presentato come la perfetta risposta alla sua difficoltà di far corrispondere la propria immagine corporale a quella imposta dai testi del suo ambiente. Una imperfezione estetica diventa un testo cognitivo motivato, che rimette in equilibrio l'enciclopedia di Dasa, fornendo un sostegno alla sua nuova identità. L'iniziale mancanza, banalmente, il fatto di non avere sopracciglia definite, unica in un flusso generale di testi dove le sopracciglia sono la norma, pone Dasa nella coscienza della propria esistenza nella sua insensatezza. L'immagine di David Bowie con il suo trucco inquietante e le sopracciglia rasate permette di recuperare il senso perso, e il soggetto Dasa è così motivato da una diversa combinazione testuale, che non è quella proposta dal centro della semiosfera, ma le permette di agire liberamente nella periferia. La negazione primigenia ha creato un nuovo soggetto del fare, che ora si serve di testi circolanti nella semiosfera per costruire il proprio *bricolage* esistenziale, assemblando secondo una logica non grammaticale ma testuale, è “una volontà espressiva che, per consuetudine, non pianifica a priori gli strumenti del proprio fare, ma li scopre nel loro farsi, partendo da strumenti già esistenti non pensati allo scopo.”²⁸ Certo è che, da questo momento in poi, i testi selezionati non saranno più gli stessi, ma seguiranno un nuovo percorso, deviato una volta per tutte dall'inserimento del testo David Bowie. Un'altra immagine molto significativa di questo passaggio è la già citata scena iniziale di *Velvet Goldmine*, in cui Jack Fairy bambino si stende il rossetto (in realtà sangue) sulle labbra, prendendo coscienza, davanti allo specchio, di essere stato “Singled out for a great gift,”²⁹ e di non essere solo, ma di appartenere ad una specie di gruppo di privilegiati che dominerà il mondo. La presenza dello specchio è appropriata nell'immagine glam per la sua capacità di riflettere la luce, come nei costumi di Dave Hill degli Slade, ma è soprattutto, come nel David Bowie fotografato da Mick Rock, la presa di coscienza. Nel carnevale tradizionale, per un breve periodo di tempo il mondo è messo sottosopra: i ruoli si invertono e il marginale diventa centrale, il pazzo diventa re per un giorno. I glamsters si incontrano in discoteca e ballano la musica del momento. “Glam rock was such a unique sound, melodic, but with lots of emphasis on the drums and loud guitars and those big chanting choruses. Particularly favoured was [...] 'the

26 Eco (1984b): 8.

27 Cfr. 3.3.1.

28 Spaziante (2007): 45.

29 Cfr. 3.3.5.

mechanical stomp' of the great Chinn and Chapman singles. While 'Ballroom Blitz' blasted out across the dance floor and the dancers watched themselves in the wall-to-wall mirrors, Bingenheimer projected slides of pictures he'd taken during tapings of *Top of The Pops* in London.”³⁰

Lo specchio come presa di coscienza, e il confronto diretto con le immagini dei divi pop sono incantesimi pensati per durare lo spazio della festa, ma chi ha inserito il testo della festa nella propria enciclopedia, e tramite la festa ha dato un senso a quelli che nel mainstream sono testi devianti, non vuole e non può tornare indietro: “nel nostro piccolo un po' star lo eravamo veramente. Se non altro perché portavamo sempre con noi le presenze di Marc Bolan, Syd Barrett, Nick Drake... nel senso che percorrevamo le strade del mondo guardando costantemente attraverso i loro occhi [...] Noi Boohoos, provenienti da una morta cittadina di provincia, perduti in devastanti e tragici lavori kafkiani, seppelliti quotidianamente nella più grigia delle routine.”³¹

I testi del glam si integrano nella costituzione di un'identità, sono quei testi che circolano liberi e innocui nella periferia della semiosfera, che per i soggetti marginali diventano però oggetto di un nuovo bricolage di elementi fondamentale alla propria esistenza. Lo scopo è mantenere il più a lungo possibile l'incantesimo della festa, il momento in cui il mondo prende l'ordine previsto dal glam. In questo senso si comprende anche meglio perché la maggior parte dei glamsters abbia, prima o poi, tentato la carriera musicale. Sogni di gloria o no, presentarsi su un palco a suonare è la cosa più vicina alla composizione di realtà e finzione attraverso lo spettacolo: “Le ragazze ai concerti erano sempre numerose. Anche se a molte di loro importava poco della musica, venivano comunque, perché era sempre una festa e non si facevano pregare! Volevamo fare i Mötley Crüe del Friuli e, nonostante ora possa sembrare ridicolo, nel nostro piccolo ci riuscivamo benissimo.”³²

È chiaro quindi che se l'obiettivo è mantenere la festa al di fuori degli spazi previsti, bisogna affrontare le situazioni più svariate continuando a vedere il mondo attraverso gli occhi di Marc Bolan e David Bowie. L'appropriazione del testo si iscrive in modo talmente profondo nella costruzione identitaria, da far affermare Dasa Goode che è David Bowie ad essere il suo clone, e per quanto riguarda le mille glam bands che si formano anche in territorio italiano, il glam non è una parte teatrale della loro performance, ma l'espressione del loro essere: “ci siamo formati nel 1997, abbiamo avuto una fase diciamo così 'hobbistica', la band serviva a giustificare certi, uhm, 'comportamenti’”.³³ La composizione di essere e apparire come prova di verità e autenticità³⁴

30 Hoskyns (1998): 79. Questo estratto descrive la Bingenheimer London Disco, un locale di Los Angeles in cui dal 1972 al 1974 si incontra la scena glam.

31 Russo (2015): 55-56.

32 John Car degli Halloween, intervista per *Classix Metal* 19 (agosto/settembre 2013): 16.

33 Pacino dei Bastet, intervista per *Trash'n'Crash* 8 (2000): 14.

34 Il termine complesso verità sussume essere e apparire sul quadrato semiotico della veridizione. Greimas, Courtés

prevede che gli abiti di scena siano portati anche in ogni altra situazione, ed è uno degli elementi in base ai quali decidere della rispettabilità di un glamster, come insinua Henrik Ostergaard dei Dirty Looks gettando un'ombra sul valore dei Poison: “Conosco questi ragazzi, quando girano per i club di Hollywood non si conciano allo stesso modo, perché si sentirebbero imbarazzati.”³⁵

I glamster non escono dal personaggio, perché il loro non è un personaggio ma il vero sé: “Their cross-dressing does not in any way burlesque itself with stagy 'routines'; it does not offer itself as a comic or grotesque spectacle, but rather presents itself as natural and normal. One of the New York Dolls, a transvestitic group, has said that 'I'm not impersonating anybody. I'm perfectly satisfied with what I am.’”³⁶ Da New York al Friuli, le cose non cambiano molto: “Eravamo così nella vita di tutti i giorni! Dalla mattina alla sera trucco, lacca e vestiti sgargianti.”³⁷

“[domanda] Chi è Jany James sotto il make up e il look piratesco? [risposta] Io sono veramente così come mi si vede, non fingo mai; puoi incontrarmi ad un concerto, venire a casa mia o sul lavoro e vedrai sempre la stessa persona.”³⁸

Questa rivendicata autenticità, che pure si basa su un prodotto destinato al commercio, costringe a rivedere la proposta del CCCS, per cui le sottoculture per essere tali devono opporsi alla cultura di massa. Nell'esempio glam si vede che la cultura di massa è la fonte principale di contenuti a cui si rivolge la sottocultura per la costruzione del proprio bricolage, senza che per questo venga messa in dubbio la sua autenticità. Certo se visti dall'esterno, valori come autenticità ed indipendenza si dissolvono, dato che le manipolazioni sottoculturali sono operate all'interno della stessa semiosfera, ma non va dimenticato che anche l'autenticità è una costruzione discorsiva,³⁹ e per i membri della sottocultura è una questione molto seria, perché corrisponde al momento di appropriazione, di vestizione semantica del soggetto che fino ad ora si era definito solo in negativo. Tramite il discrimine dell'autenticità il soggetto sottoculturale rivendica non tanto la creazione del nuovo, ma la cosciente interpretazione aberrante del vecchio. L'autenticità non è un contenuto, ma una posizione, la disgiunzione dal mainstream ha fatto emergere un soggetto che dopo uno smarrimento iniziale si pone adesso come punto di vista consapevolmente esterno, opposto. L'autenticità è il passaggio dalla disforia all'euforia di essere diversi, da un primo *debrayage* a un nuovo *embrayage* che fonda una soggettività di cui si va orgogliosi: “qualsiasi soggettività, per quanto immediata e corporea, è il risultato, perennemente mutevole, di un doppio movimento enunciativo: un

(2007): 377.

35 Fezza, Lissoni, Martinelli (2012) : 69.

36 Ackroyd (1979): 114.

37 John Car, intervista per Classix Metal 19 (agosto/settembre 2013): 16.

38 Jany James intervistato per Trash'n'Crash (2000): 11.

39 Spaziante in Demaria, Nergaard (2008): 279.

movimento oggettivante di *debrayage* e uno soggettivante di *embrayage*".⁴⁰ In fin dei conti, notano i Twisted Sister, non è poi così male essere il "King of The Fools": "What kind of kingdom have no throne? / No crown or castle do I own / I don't have silver, gold or jewels / Yet I'm the king, king of the fools / The outside world can't understand / Just who we are or what I am / Well, we don't want their life or rules / I'll be the king, king of the fools / I proudly rule for all to see / There's nothing else I'd rather be / [...] I hear them laugh and shout at me / They shake their heads in disbelief / Who are these people to cast stones / Better a fool than just a clone."

4.1.3 La costruzione del nemico

Una posizione nel consorzio umano del senso, per quanto questa sia deviata, è pur sempre una posizione, permette un'identificazione con un'identità, la partecipazione allo scambio di testi nella semiosfera, la traduzione. E chi ha accesso alla traduzione, possiede una forma di potere. Tradurre l'altro nel proprio significa possedere il testo. Nel percorso narrativo greimasiano la competenza si ottiene tramite le modalità attualizzanti di sapere e/o potere. Nelle riflessioni più filosofiche di Foucault, il sapere non è mai disgiunto dal potere. Ora questo significa che se la nuova posizione della sottocultura le concede la possibilità di esercitare, tramite un'interpretazione aberrante, il potere della traduzione, in questo modo la sottocultura si doterà di un sapere nuovo e specifico, che porta sicuramente ad un surplus di senso, necessario per la sopravvivenza della semiosfera, a partire dal senso di sé e del proprio potere del soggetto sottoculturale; e probabilmente anche ad uno scontro con un nemico, specificato all'interno della sottocultura stessa come potere contrario: un mainstream che prende forma a seconda del posizionamento sottoculturale.

Per mantenere la coscienza di sé, il potere della traduzione aberrante, la sottocultura deve continuamente produrre sapere, leggendo in modo nuovo testi vecchi, ponendosi come nuovo, e trovando nella vecchia traduzione il proprio oppositore.

Il glam si genera nella festa, e si degenera nel voler mantenere la festa al di là dei suoi confini. Come il punk, che non è mai stato punk se dice di essere stato punk, il glamster esiste prima della festa e attraverso la festa e per restare se stesso deve portare la festa con sé. Questa è la particolarità della sottocultura glam rispetto alle altre, il suo compito: estendere la festa all'infinito. È quello che offrono gli artisti glam, di ogni generazione: dalla pretesa di Marc Bolan di essere il proprio sogno, agli Slade che minacciano di far saltare il soffitto, ai Kiss supereroi con la missione di far festa ovunque, all'offerta di aiuto dei Twisted Sister al loro giovane fan osteggiato nel suo desiderio di fare rock, alla festa nascosta dietro lo specchio del bagno della scuola dei Mötley Crüe, al video a bordo piscina girato da Lester and the Landslide Ladies per la canzone "Anyway", fino all'unico

40 Marrone (2001): 277.

video degli Hanoi Rocks, che racconta di un ricevimento noioso ravvivato dall'intervento del gruppo, i cui membri (calati da un elicottero) cantano e suonano e ballano coinvolgendo i presenti.

Il nemico insomma non ha contorni definiti, è un generico guastafeste: gli obblighi sociali, scolastici e lavorativi, la polizia che interrompe il concerto, i genitori che non permettono di parteciparvi, la festa che per un motivo o per l'altro finisce. Essendo il nemico, e la definizione di sé in base alla definizione del primo, posizionale, il suo volto cambia e si riconosce di volta in volta durante la battaglia, quando il programma narrativo di realizzazione della festa viene in qualche modo contrastato.

Il glam in tutte le sue forme continua a promettere la festa. E in questo non si discosta da altri testi che appartengono al mainstream, quelli delle riviste, della televisione, della celebrità per quindici minuti, della pubblicità: tutti hanno diritto ai propri sogni di gloria, ad aspirare a fama soldi e successo. I soldi sono la chiave per ottenere tutto il resto, la festa e le donne, ovviamente. “I just want money, money, that's all I need / I got Cadillac dreams, hey mister don'tcha take it from me / Give me money, money, more than I need, these Cadillac dreams are waitin' on me / Didn't have the time of day, till this dream was born / You can't take that away, you can't take that away from me / When I was seventeen, there was this beauty queen / Checked in a one room suite, the back seat of my car / When you want all the best things money can buy / You gotta reach down inside of you, to reach up to the sky.” (“Cadillac Dreams” dei Kiss). I glamsters sono attirati da questa promessa e convinti che la festa eterna gli spetti di diritto, in quanto esseri euforicamente diversi, in una parola superiori: “Hey little girl won't you come along, yeah, well, I'm gonna take you to where I come from [...] Hey!, We're gonna take a ride to the Mystery City, We're not coming back so buy a one-way ticket oh yeah! [...] We can't stay here, baby this is nowhere.” (“Mystery City” degli Hanoi Rocks) La Mystery City degli Hanoi Rocks è simile alla Babylon dei New York Dolls, si tratta di luoghi in cui la festa non finisce mai, a cui le autodefinitive star del glam hanno ovviamente esclusivo accesso. Negli anni Ottanta questo luogo diventa reale, o meglio, si investe un luogo reale e non immaginario di questa magica caratteristica, ed è ovviamente Los Angeles. Le riviste specializzate raccontano storie di successo, come quella degli L.A. Guns, partiti dal niente, mentre ora “Tracy vive in una splendida villa di Hollywood” mentre il bassista affronta con leggerezza i rischi di una vita spericolata e sopra le righe: “Kelly incappò in un bruttissimo incidente motociclistico che oltre a svariate fratture gli costò il posto nei Fasters. Da allora preferisce girare con una più sicura corvette rossa.”⁴¹ In Italia, quelli che non stanno risparmiando per un biglietto aereo, cantano della ricerca di divertimento “It's saturday night I'm alone, in my car, on the road / I need a whisky I need a girl / But I don't wanna fuck, I wanna rock” (“No Room For You” dei Jolly Power), “I'm going

41 Flash 11 (1991): 52. Intervista agli L.A. Guns, Tracy è il chitarrista, Kelly il bassista del gruppo.

down, down on the streets / searching for a place to go tonight / Dancing and drinking we wanna do” (“Party Gay” degli Smelly Boggs), del gettare la maschera del quotidiano per poter liberare la propria vera identità: “Well I'm here – again / I'm used to wear a mask but not tonight / ‘Cause I'm back – for more / And I'm doing something for you, boy. / Hey Hey Hey / I'm on my way / Hey Hey Hey / Natural Born Star” (“Natural Born Star” dei Crackhouse), e ricostruiscono scene di presunta vita da rock star usandone la lingua durante conversazioni fra italiani: “parlavamo e parliamo – in certe situazioni – in inglese, che tra noi è sempre stata una specie di lingua segreta, un codice rock privato.”⁴²

Il percorso è semplice: un glamster è un soggetto destinato alla grandezza, deve solo 'guardarsi dentro', come suggeriscono i Kiss, e troverà la via (non meglio specificata) per ottenere tutto ciò che il mondo del consumo gli promette, in una festa infinita.

Fallire non è un'opzione, come dimostrano le interviste raccolte da Penelope Spheeris per il suo documentario *The Decline of Western Civilization. The Metal Years* a degli illustri sconosciuti che si aggirano per Los Angeles nel 1988 in cerca di un contratto discografico. E c'è un motivo. Il glamster non è un *self-made-man* qualsiasi, non è il prodotto di una sbandierata mobilità sociale, la sua lettura del messaggio del consumo è deviata dal fatto che si è appropriato dell'immagine glamour non come conclusione di un processo, ma come sua propria origine; non ha la possibilità, come l'uomo qualunque, nel peggiore dei casi, di tornare ad una vita modesta. Il glamster è una star per diritto di nascita, una specie di aristocratico incapace di fare altro che essere tale. Da David Bowie/Oscar Wilde a Dasa Goode ai Crackhouse, non è l'artificio a fare la star, ma è la star che si mostra tramite un artificio che è la sua realtà. “essere glam per me vuol dire avere una certa cosa dentro, puoi chiamarla attitudine o come ti pare, i vestiti e il make up servono solo a rendere questa cosa chiara a tutti.”⁴³

Torniamo alla festa: la televisione, la pubblicità, racconta un umano superumano, ricco, famoso, bello. Lo mostra a bordo di una macchina lussuosa, circondato da donne avvenenti. Allude alla sua villa, alle feste che vi si svolgono. Non vi sono riferimenti al come si è arrivati a questo. Attraverso la musica, dal Chinnichap sound al glam metal losangeleno, si offre una versione di questa stessa storia, dove il successo si ottiene tramite la musica e l'organizzazione tramite di essa (nonché la celebrazione all'interno delle sue liriche) di eventi festosi. La festa è quindi un rito che stabilisce un collegamento reale con il mito. I glamsters seguono questo percorso, quasi tutti imbracciano uno strumento (e chi non lo fa, si dedica all'organizzazione di feste, fa il dj, o comunque fa del suo meglio per partecipare alla cerimonia nel costume più appropriato), e al primo concerto, anche

42 Russo (2015): 63.

43 Harry degli Hollywood Killerz intervistato per Trash'n'Crash 8 (2000): 22.

davanti a pochi spettatori, in un locale sperduto e inadeguato, si rendono conto di avere brevemente ricostituito il mito. La festa diventa fondativa, è il momento che congiunge i due termini opposti della categoria fondamentale di percezione realtà/finzione, il momento in cui questi due mondi entrano in contatto e giustificano la posizione del glamster, la sua superiorità. I nemici che minacciano l'equilibrio sacro fra realtà e finzione sono in ogni dove, pronti a contrastare il progetto di festa infinita del glam; a volte la rottura di questo equilibrio avviene per eccesso di finzione, ed è interessante notare quanto critici e biografi si lascino trasportare da questa mitologia quando parlano dei destini degli artisti glam: “Bolan was starting to live his mythology, an Icarus character who flew too close to the sun, or a Narcissus blinded by his own reflection.”⁴⁴ La forma più materiale di eccesso di finzione (a parte una patologica perdita di contatto con la realtà che diventa un serio sospetto rivedendo certe interviste del già citato lavoro della Spheeris o certe affermazioni di Bolan) sono ovviamente le droghe. Il rapporto del glamster con le droghe è strumentale, la loro funzione è di espandere la festa, allontanando il soggetto dalla realtà e dalle logiche del quotidiano, come ben espresso nelle liriche di “Tooting Bec Wreck” degli Hanoi Rocks, che includono anche la programmatica perfezione del verso “and I search, I search, in this shit I search for the eternal party.” Mantenere l'equilibrio tra festa e realtà, considerate le conseguenze di un eventuale abuso di droghe, non è compito facile, e ovviamente anche il glam trova i suoi martiri, e trova il nemico nell'ingiustizia che li ha portati ad una fine immeritata. Il primo batterista dei New York Dolls muore a Londra, durante il loro primo tour, alla fine di una festa, per un arresto cardiaco causato da un cocktail di droghe. L'avventura della band finisce pochi anni dopo proprio a causa dell'eccesso di realizzazione di una finzione, secondo le parole di Gene Simmons dei Kiss “The Dolls failed because they lived their rock'n'roll fantasy.”⁴⁵ E per chi fosse di memoria corta, ci pensano i Demolition 23 di Michael Monroe con “The Scum Lives On” a piangere la perdita, per abuso di droghe, di Stiv Bators e Johnny Thunders. Del resto nessuno meglio di Razzle, batterista degli Hanoi Rocks, incarna il mito dell'Icaro volato troppo vicino al sole. L'incidente che coinvolge l'auto guidata dal cantante dei Mötley Crüe Vince Neil, e che costa la vita a Razzle, si rielabora nel corso degli anni da triste notizia di cronaca a mito che narra di un Vince Neil malvagio che spezza la vita di un vero genuino ed innocente glamster quasi intenzionalmente.⁴⁶ La condanna di Vince Neil non riguarda però solo la sua dubbia morale, che di per sé non è rilevante per un glamster (nei racconti tramandati, la morte di Murcia, primo batterista dei New York Dolls, ha tutt'altro peso, è quasi una storia dimenticata), ma soprattutto mette in dubbio il suo essere un vero membro del mondo glam. Il suo errore non è aver causato la morte di Razzle, ma aver gestito male le conseguenze della festa.

44 Lenig (2010): 97.

45 In Hoskyns (1998): 91.

46 Cfr 3.3.7.

La sua perdita di controllo non è il genere di incidente che capita ad un glamster, perché se il glamster è la fonte stessa della festa, chi ha bisogno di droga e alcol per parteciparvi probabilmente non appartiene alla ristretta élite glam. Nel numero zero di *Trash'n'Crash* viene chiesto agli Hollywood Teasze quale significato diano alla parola 'glam': “Divertirsi, fare quello che vogliamo, vivere alla grande senza nessun compromesso. Naturalmente c'entrano anche il sesso ed il rock'n'roll; noi non ci interessiamo molto alle droghe.” Raccontando del suo fuggevole contatto con il mondo dello show business, Andrew Matheson (cantante dei piuttosto oscuri Hollywood Brats, glam band inglese dei primi anni Settanta) ricorda come l'offerta di droghe facesse parte del servizio di accoglienza standard, insieme al trasporto in limousine: “The driver rolls down the don't-bother-me window and hands back a small zippered leather bag containing four square inches of dark hash, a vial of white powder and a mirror. The Hollywood Brats grab for the mirror to check out the eyeliner.”⁴⁷ Il rapporto con le droghe è, insomma, ancora una volta di superiorità: il glamster è talmente infatuato di sé stesso da non aver bisogno di nessun'altra forma di incantesimo che la propria immagine riflessa; non si invita né si vieta, l'importante è saper esercitare un autocontrollo sufficiente ad impedire spiacevoli incidenti che rischiano di far concludere la festa. Per quanto riguarda Johnny Thunders, poi, che un vero glamster lo era, le nefaste conseguenze della sua dedizione alle droghe non sono una sua colpa, ma piuttosto responsabilità di personaggi privi di scrupoli che dei glamsters, e della loro aristocratica luce, si vogliono servire: “One time he was playing a gig and he got sick backstage and a needle broke off in his arm but the promoter didn't give a shit. There was a crowd out there that had come to see Johnny Thunders kill himself on stage, anyway. The promoter dragged him out by his fucking hair and threw him on the stage.”⁴⁸ E qui si arriva all'altro nemico dell'equilibrio magico fra realtà e finzione della festa: l'eccesso di realtà, la noiosa realtà, i doveri, le privazioni, le regole, la contraddizione fra ciò che è promesso e ciò che viene mantenuto, che è difficile da capire, dicono gli Hanoi Rocks in “I Can't Get It”: “So many things that mean a lot / So many things that I never got / You can look boy but you can't touch / What I don't have seems to mean so much / A beat up Chevy or a Mercedes Benz / Should make no difference in the end / But I get mad, baby real upset / 'Cos what I want I can never get / They're just like cattle walkin' down the street / Some get so fat while others never eat / I may be shut out but I ain't finished yet / My mind is blank, I take another drink / I'm not destroyed but I'm right on the brink / I sit and count them shot by shot / The little things that I never got / Those uptown ladies on 5th Avenue / It's like I hate 'em but I want 'em too / I may be shut out but I ain't finished yet / I don't get it, I don't get it at all / A yacht, a Rolls and a private jet / A dirty blonde in a red Corvette / a wife

47 Matheson (2015): 231.

48 Antonia (1998): 189.

and kids and a house and a pet / Those are the things that I can't get.” Non è che i glamsters non si rendano conto del paradosso fra gli obiettivi promessi e la mancanza di mezzi per raggiungerli che vengono offerti dai testi pubblicitari che li circondano, soprattutto gli Hanoi Rocks sembrano tornare spesso sull'argomento, alla ricerca di una soluzione, in “Lost In The City”: “The city life hits hard on me but I gotta keep on tryin / Gotta keep on lying to myself / One day I will make it / And I'll become a wealthy man / I'll make as much money as I can”, e in “Lightnin' Bar Blues”: “Well some men value fortune and fame / I don't care about none / I just wanna drink my ripple wine / I wanna have my good time fun.”⁴⁹ La composizione del contrasto fra realtà e finzione è in una combinazione di queste due strategie, un po' di autosuggestione, e tanto egotismo: l'importante è il divertimento, e un glamster porta sempre la festa con sé, e applica la regola della congiunzione degli opposti anche nelle performance più estreme. Nel 1973 i New York Dolls suonano a Memphis. Il concerto viene interrotto per le provocazioni nei confronti delle forze dell'ordine presenti, che salgono sul palco e afferrano il cantante, David Johansen: “Not wishing to be upstaged, Johansen momentarily disengaged an arm and blew kisses toward his fans.[...] After spending a night in jail for disorderly conduct, Johansen appeared on the courthouse steps, and announced to a shocked and eager local press: 'They loved me in the cellblock!’”⁵⁰

Il glam italiano, per sua fortuna, non ha martiri da piangere, anche perché non si è mai avvicinato sufficientemente al sole: e infatti il destino del glamster nostrano è quello di non essere apprezzato e capito. Ne sanno qualcosa i Bastet “[riguardo ai concerti:] L'attività live è stata frenetica nell'arco degli ultimi anni, abbiamo fatto quattro tour tra Germania, Austria e Svizzera e un centinaio di date abbondanti in Italia; suonare dal vivo, a un certo punto, si era reso indispensabile: siamo precipitati in una sorta di circolo vizioso per il quale dovevamo suonare per pagare i danni provocati al concerto del giorno prima. [domanda] vi capita spesso di suonare davanti a quattro gatti? [Pacino] Capita, capita. Ma tieni presente che l'impulso che ci spinge a suonare non è la vanità, ma il narcisismo. A differenza del vanitoso, che ha bisogno di piacere agli altri per compiacersi, il narciso si basta e non necessita dell'approvazione altrui per godere. E noi siamo narcisissimi! Anzi, ti dirò che la presenza di altre persone durante i concerti in una certa misura ci è di disturbo.”⁵¹ Il desiderio di fama e successo viene quindi rivisto, non ridimensionato, in base all'idea che coloro che all'inizio non sono stati invitati alla festa mainstream, si sono costruiti la loro propria festa, e adesso, è solo la performance autoreferenziale a contare, ad essere l'obiettivo che si pone il glam, in un percorso narrativo schematicamente molto semplice, che lo vede inizialmente disgiunto dall'oggetto di valore

49 Il 'ripple wine' è una sorta di vino di pessima qualità e molto economico.

<http://www.urbandictionary.com/define.php?term=Ripple> [consultato il 23.11.2015].

50 Cagle in Waldrep (2000): 141.

51 Pacino dei Bastet intervistato per Oriental Beat (2003).

(la sua identità 'aristocratica') e che tramite la performance della festa lo ricongiunge ad essa. Quello che ne esce è una specie di supereroe del divertimento in grado di portare la festa in sé e con sé, perché capace di sospendere le opposizioni, di qualunque genere siano. Il dono che rende il glamster tale è la sua capacità di superare le contraddizioni tramite la festa, di saper estrarre 'glitter from the gutter', come descrive autobiograficamente Lester in "My Life is a Party" "All day long stuck in a van / Every night I'll give you everything I can / Plug my guitar and ready to go / No first class hotel, no french Bordeaux / Do you wanna party? Do you wanna dance? / Do you wanna make it? / Here's the time to take your chance! / My life's a party every day! / Let's start a party / And if It's hard to be on top / Come try the bottom, where you couldn't stop!". Nel video di "Who Needs Enemies", poi, il furgone diventa per Lester il luogo stesso del concerto e della festa, e pazienza se non si può sempre avere un palcoscenico adeguato, ogni palcoscenico è adeguato a chi porta la festa con sé.

Un'ultima forma di realtà con cui il glam è costretto a fare i conti è il cambio nei gusti musicali a inizio anni Novanta, il volgersi dell'interesse di case discografiche e pubblico verso il grunge e la città di Seattle. L'atteggiamento antidivistico e le liriche disperate del grunge, la musica cupa con bassi monotoni e chitarre sature esprimono tutta la pesantezza del vivere, e nelle schematizzazioni popolari si pongono dalla parte del reale, della ricerca di senso intenso e profondo, in contrapposizione al glam, il cui focus sugli aspetti gioiosi della vita viene associato all'idea di stupidità: "Success in hair metal was primarily achieved through placing primary importance on the ability to pose for the camera, and comprising your band with simpletons with little or no musical ability, much less creativity. Once the formula was in place, it was just a matter of finding gullible losers to buy into the swindle. MTV, which started out as a music television channel, obliged, making this subgenre of wimp rock popular at the time. Perhaps the most enjoyable aspect of hair metal was its juvenile lyrics. Never intentionally bad, the lyrical wasteland was a direct result of the limited intellectual capacities of the band members."⁵²

Non si può mettere in dubbio la superficialità del glam, ma non necessariamente la si deve interpretare come prova di dabbenaggine. Serpeggiante sullo sfondo, rimane la paura del buio: "curiamo il look, abbiamo al seguito un parrucchiere, e automaticamente per qualcuno siamo dei poseur; questo, però, è del tutto sbagliato, c'è molta sofferenza in quel che facciamo, anche se abbiamo una componente un po' 'glam', e una un po' ludica, seppure vagamente sadomasochista. Non c'è nulla di male a divertirsi così, in fondo il nostro rapporto con il palco è come una bolla di sapone, come un sogno dentro di noi, in concerto non siamo più noi stessi. Magari potremmo anche

52 Axl Gump 3.11.2006. <http://www.urbandictionary.com/define.php?term=hair+metal&defid=2461975> [consultato il 18.11.2015]. Negli ultimi anni per descrivere il glam degli anni Ottanta si è imposta l'espressione dispregiativa 'hair metal'.

essere dei buffoni, ma come ogni gioco questa è una faccenda maledettamente seria.”⁵³ Nel posizionamento dialettico rispetto al nuovo nemico, il grunge, il glam ridimensiona il proprio egotismo ma non smette di cercare il lato divertente della faccenda, giocando negli anni Novanta la parte del 'rock'n'roll idiot' che, viste le alterne fortune discografiche che ormai lo accompagnano, abbandonato dalle donne che lo circondavano pochi anni prima, costretto a trovarsi fonti di sostentamento al di fuori dello show business, non può più presentarsi come un autoreferenziale eroe, ma trova una soluzione praticabile nel fare spallucce alla situazione, e, come suggeriscono gli Hanoi Rocks, tentare quantomeno di trovare la festa in fondo ad una bottiglia di vino economico. Chiosa Sixxette: “Perché in fondo sono una gran loser, ma essere loser fa figo!”⁵⁴

In questo passaggio fondamentale, riportato con i piedi a terra dalle critiche mosse dal grunge, il glam slitta dal carnevalesco all'ironico, con conseguenze rilevanti per la sua funzione: “Humor does not pretend, like carnival, to lead us beyond our own limits. It gives us the feeling, or better, the picture of the structure of our own limits. It is never off limits, it undermines limits from inside. It does not fish for an impossible freedom, yet it is a true movement of freedom. Humor does not promise us liberation: on the contrary, it warns us about the impossibility of global liberation reminding us the presence of a law that we no longer have reason to obey. In doing so it undermines the law. It makes us feel the uneasiness of living under a law – any law.”⁵⁵

L'apice della mitologia grunge si raggiunge con il suicidio del cantante dei Nirvana nel 1994: in una lettera d'addio ritrovata vicino al corpo, Kurt Cobain dichiara di essere arrivato a questo passo estremo perché travolto dal successo e troppo sensibile per sopportarlo. Questa la conclusione del percorso di chi si è spinto troppo profondamente nel buio della coscienza, ed è rimasto invischiato nelle ingestibili contraddizioni del vivere. Una logica essenzialista che crede in un bene e in un male assoluti, mentre il glam suggerisce piuttosto di mantenere una certa distanza dal proprio oggetto di osservazione, e consiglia di salvarsi tramite una prospettiva ironica, la cui funzione è associare opposti a dimostrare la relatività di ogni assoluto e l'artificiosità di ogni realtà.

4.2 La funzione

4.2.1 Competenza

La salvezza è nel non prendere niente troppo sul serio, se i Bastet scrivono il pezzo “Shooting Kurt Cobain,” è per mostrare che anche le convinzioni che quest'ultimo riporta nella sua lettera d'addio

53 Russo (2015): 81.

54 Sixxette, post del 8.3.2011. <http://rnr.forumcommunity.net/?t=44323370&st=45#entry309157532> [consultato il 13.12.2015].

55 Eco (1984b): 8.

non sono altro che superficiali interpretazioni prese troppo seriamente. Il pezzo non intende provocare o commentare una tragedia vera, ma mostrare ironicamente che siamo vittime delle regole che ci diamo, e sopravvive chi ha “qualcosa in più degli altri. Questo qualcosa in più è l'attitudine. [...] Kurt Cobain è morto, l'assassino è Pacino”⁵⁶

La parola 'attitudine' compare spesso in riviste, fanzine e conversazioni. È un concetto piuttosto vago associato a quello di autenticità, di credibilità, ed è una caratteristica positiva di chi dimostra di essersi appropriato dei modi del glam ben al di là dei contenuti. Non è un sapere anedddotico: un collezionista di dischi glam, ad esempio, non necessariamente è un glamster; l'attitudine è piuttosto la proprietà con cui si applicano le regole del glam, è una conoscenza sintattica più profonda che segue temporalmente l'acquisizione testuale ma la precede logicamente, è una capacità di combinare e ricombinare testi che è prettamente performativa, nel senso in cui “wird Performanz als eine (Sprech)Handlung im Sinne einer Selbst(er)findung verstanden, deren Ge- oder Misslingen von den ständig wechselnden Bedingungen momentaner Situationen und der jeweils geltenden, sich gemeinsam mit den sich durch gelungene Selbst(er)findungen wandelnden Referenzwerten abhängt.”⁵⁷ Questa competenza performativa si acquisisce attraverso i testi, che contengono delle istruzioni per l'uso: “il testo, se include delle rappresentazioni della pratica di lettura o di analisi, sviluppa una dimensione metasemiotica di tipo analitico; le istruzioni per l'uso, se sono poste su una macchina, includono anch'esse una dimensione metasemiotica, di tipo tecnico e didattico. E per la stessa ragione, una pratica che mostra, attraverso una sua forma sintattica, il suo rapporto con altre pratiche include una dimensione metasemiotica di tipo strategico [...] Questa dimensione 'meta' non è che un effetto del processo di integrazione.”⁵⁸ Si ritorna alla struttura presente nel frammento di Lotman, e ci si avvicina a comprendere la ripetizione omologica: sono le istruzioni del testo che, una volta estrapolate, si possono applicare liberamente ad altri testi, e finché questo processo di progressiva integrazione funziona, finché le strategie adottate risultano coerenti e vincenti, si possiede l'attitudine'. Il testo non va inteso come una rappresentazione del mondo, quindi, ma come una proposta di interpretazione, come l'evento “non è che uno dei modi della contingenza, la cui integrazione (percepita come necessaria) in una struttura, genera l'emozione estetica.”⁵⁹ Quell'emozione estetica di congiunzione che si oppone a quella scatenante di imperfezione, di disgiunzione che ha messo in moto il processo di significazione. La conoscenza della struttura, allora, si mostra nella sua applicazione, e dimostra il possesso dell'attitudine.

Nella specifica grammatica del glam, l'attitudine è il sapere comporre gli opposti. Femminili e

56 Oriental Beat 6 (2003). Pacino, ricordiamo, è il cantante dei Bastet.

57 Kimminich (2007): 56.

58 Fontanille (2010): 123.

59 Lévi-Strauss (1964): 39.

aggressivi, dandy e volgari, eleganti e vestiti con abiti economici, profondi e superficiali, artisti e incapaci: nel “Reader's Poll” per il 1973 della rivista americana *Creem*, i New York Dolls appaiono al primo posto sia nella categoria 'miglior band' che in quella 'peggior band',⁶⁰ e lo stesso destino tocca ai Poison su Metal Shock alla fine degli anni Ottanta.

Il posto speciale che hanno gli Hanoi Rocks in questo sistema dipende proprio dalla quasi perfetta capacità prodotta nei loro testi di stare in bilico fra due mondi e sopra due mondi, “così eleganti, così enigmatici, così colorati, così musicalmente bizzarri e così effeminati (alzi la mano chi, vedendo per la prima volta Michael Monroe, non lo scambiò per una novella Brigitte Bardot! Io sì!) [...] io stesso avevo difficoltà a capire perché quella band mi piacesse così... forse era per il suo costante essere in bilico fra ridicolo e dramma. La voce di Monroe si aggrappava a melodie che sembravano ingenua filastrocche, sempre ad un passo dalla stonatura o, paradossale, facendo diventare la stonatura stessa parte di una melodia elementare eppure complessa.”⁶¹

Questa stessa ambivalenza viene molto bene descritta da Lester, che cita la band come una delle sue influenze fondamentali anche per il suo percorso di vita personale: “ se ti dovessi dire chi mi ha più influenzato sicuramente gli Hanoi [...] la melodia la fa sempre da padrona e ti porta via, ti solleva da terra, ma ecco che le ritmiche sgangherate ti prendono a sassate riportandoti bruscamente sulla strada, nella merda di tutti i giorni.”⁶²

Nel quadrato semiotico sviluppato da Greimas, le identità sono diverse in base alle posizioni che si assumono, e sono le posizioni a dettare le strategie di comportamento. Si può decidere di opporsi ad un mainstream scelto in base alla sua ipocrita facciata pulita, e provocarla presentandosi con abiti strappati, sporchi e addirittura indossare sacchi dell'immondizia come fa il punk; si può decidere che il mainstream rappresenta la sporcizia e anelare ad una pulizia visiva e morale, come fa lo skinhead. Il glam ha una strategia più sottile (e per questo spesso misconosciuta) che si chiarisce sovrapponendo il quadrato di veridizione alla strategia che mette in atto. Il quadrato della veridizione combina le dimensioni di manifestazione ed immanenza, sussumendo essere ed apparire sotto il termine complesso di verità, mentre il termine neutro, che compone l'asse dei subcontrari non apparire e non essere, è il polo della falsità.⁶³ Nelle argomentazioni di Dasa Goode e nella descrizione della 'Natural Born Star' dei Crackhouse, il movimento è proprio di composizione fra essere e apparire. Tramite l'imperfezione iniziale il soggetto ha preso coscienza del proprio essere, ora tramite l'apparire mostra performativamente quella “certa cosa dentro”. In questo modo si compone quindi l'opposizione fra essere ed apparire, costruendo e sovrapponendo invece di negare.

60 Cagle (2000): 133.

61 Francesco Fuzz Pascoletti in *Classix Metal 20* (maggio/giugno 2014): 30.

62 <http://www.therockexplosion.com/Interviews/LANDSLIDE%20LADIES%20Italian.htm> [consultato il 23.11.2015].

63 Greimas, Courtés (2007): 377.

Cercare di neutralizzare le differenze insomma, secondo la strutturazione del glam, è una strada che porta a conclusioni false, ad astrazioni impossibili. È l'unione mondana dei termini contrari a mostrare la verità. Per questo il glam è alla costante ricerca del termine complesso.

4.2.1.1 Maschile/femminile

Il sovrapporsi del glam al termine complesso è una costante posizionale al di là dei suoi investimenti semantici, ed è riconoscibile nella sua filosofia come nel suo aspetto, nella sua presenza performativa attraverso l'ornamento del corpo: non negazione di maschile e femminile, non figura angelica, ma maschile e femminile contemporaneamente, e portati agli estremi, con bigiotteria pacchiana e trucco esagerato, abiti teatrali e tessuti sintetici; non solo: effeminato e macho contemporaneamente, con testi sessisti e tacchi a spillo, con pose *camp* e atteggiamento aggressivo, esattamente come si vestivano i New York Dolls:

In terms of fashion, they dressed (both onstage and off) in all manner of tawdry, gender-bending attire: gold lamé capri pants; tacky polka-dot dresses; fishnets; bouffant wigs; shorty nightgowns; leopard-print tights; football jerseys; feather boas; open-necked shirts; multicolored, 'reveal-all' spandex; off-the-shoulder T-shirts with 'New York' emblazoned across the front; black, narrow-legged 'poured on' jeans; mod caps and bowlers; oversized plastic bracelets and chokers; bow ties, satin scarves; platform shoes; high heels; and thigh-riding stacked boots. The Dolls complemented such stylistic inventions with the cheapest brands of Woolworth's lipstick and eye shadow, which always gave the appearance of slightly haphazard application. In the attempt to add further potency to their visual imagery, band members created a number of preposterous hairstyles. Locks were chopped off in an uneven manner; the hair was then teased in both upward and outward directions. And in all public arenas the Dolls not only swaggered as they walked; they reinvented the term – sluttishly wobbling in their high heels as if they'd literally thrown themselves together after a long night of drinking, smoking and street tricks. In the process, the Dolls managed to look menacing, as if they might wield the filed end of a switchblade at the first sign of harassment.”⁶⁴

Sia Cagle che Savage attribuiscono al glam un qualche ruolo nella apertura alla sensibilità omosessuale, ma è probabilmente un eccesso di interpretazione, il tipico errore di aggiungere contesti incontrollati all'analisi dei fenomeni; può essere che “glitter rock encouraged new sensibilities towards conventional formations and representations of gender,”⁶⁵ e “there is little doubt that the burgeoning gay rights movement was an aspect of glam culture, but how much it impacted the music movement is difficult to determine. Glam performers were excellent at

64 Cagle (2000): 130.

65 Cagle (2000): 126.

performing gay dress and style clothes, but few of the glam performers were actually gay, and very few performers found it acceptable to clarify their sexual orientation.”⁶⁶

La strategia del glam è sussumere i contrari senza prendere posizioni, perché è solo l'atteggiamento di superiorità che permette di mantenere uno sguardo critico e distante su tutto, nonché di mantenere un equilibrio interno. La sessualità è una questione di rappresentazione, e attraverso la rappresentazione del genere sessuale, ironica e teatrale, i glamsters dimostrano che la realtà che consideriamo più naturale è essa stessa costruzione sociale, così come funzione dell'ironia è la liberazione dalla regola tramite la messa in evidenza dell'esistenza di una regola umana che non ha nulla di necessario: “the performance of humor acts as a form of social criticism. [...]it casts in doubt other cultural codes. If there is a possibility of transgression, it lies in humor rather than in comic.”⁶⁷

La questione dell'aspetto effeminato dei glamsters, e del loro aperto e a tratti brutale machismo, soprattutto negli anni Ottanta, chiama in causa il tema della presenza femminile in questa sottocultura. Dal fanatismo per David Bowie/Ziggy Stardust immortalato da Mick Rock, alla sostenuta presenza femminile ai concerti degli Halloween, menzionata da John Car, al fondamentale contributo di mamme, sorelle e fidanzate all'immagine androgina di Johnny Thunders,⁶⁸ fino al topic specificamente dedicato a quello che oggi viene definito hair metal sul forum *Al femminile*,⁶⁹ le donne nel glam sono una presenza costante, forse è una delle sottoculture in cui sono tematicamente e fisicamente più presenti. Come questo si combini con l'aperto machismo di tante liriche, è una questione a cui Robert Walser risponde sottolineando fondamentalmente tre fattori: anzitutto, la donna viene celebrata come potente *femme fatale*, e non si può in effetti negare che descrizioni di donne ammaliatrici, inni alla bellezza femminile e tentativi di corteggiamento rappresentino la tematica più diffusa in assoluto nelle liriche di questo genere. Il pubblico femminile è attirato, inoltre, dalla vena romantica presente nelle ballate, e si pensi per esempio a Bon Jovi e alla onnipresenza del termine 'love' nei testi delle sue canzoni. In questo secondo punto della sua argomentazione, Walser mostra di non essere completamente libero dagli schematismi legati al tema del genere, se dà per scontato che liriche romantiche sono di particolare interesse per un pubblico femminile. E ricade parzialmente nello stesso vizio di ragionamento di cui è stata vittima Angela McRobbie, relegando il pubblico femminile ad una ricezione passiva che assorbe solo quegli elementi che si confanno alla propria immagine sociale: consumo creativo che non supera lo spazio della cameretta, o ascolto solo di quella musica che si adatta alla lettura di romanzi rosa. Non basta

66 Lenig (2010): 41.

67 Eco (1984b): 8.

68 Antonia (1998): 14-15.

69 http://forum.alfemminile.com/forum/musique/_f8123_musique-Hair-metal.html [consultato il 23.11.2015].

ascoltare una ballad alla radio per diventare glamster, per decidere di andare a concerti o di partecipare ad una sottocultura. Lo scarto fra le analisi di McRobbie e Walser e la partecipazione sottoculturale è quello fra il consumo passivo, il testo inserito in un'enciclopedia mainstream che non crea nessuna turbativa al sistema, e il consumo creativo, l'assimilazione di un testo che cambia la posizione in cui ci si pone per le successive traduzioni. Il terzo fattore che secondo Walser giustifica l'importante presenza femminile nel glam è l'immagine androgina dei musicisti che pratica un'associazione fra forme femminili e dominanza maschile: “Colorful makeup; elaborate, ostentatious clothes; hair that is unhandily long and laboriously styled – these are the excessive signs of one gender's role as spectacle. But onstage in a metal show, these signs are invested with the power and glory normally reserved to patriarchy. As usual, women are offered male subject positions as a condition to their participation in empowerment, but the men with whom they are to identify have been transformed by their appropriation of women's signs. In their bid for greater transgression and spectacularity, the men onstage elevate important components of many women's sense of gendered identity, fusing cultural representations of male power and female erotic surface. At the symbolic level, prestige – male presence, gesture, musical power – is conferred upon 'female' signs, which, because they mark gender difference and are used to attract and manipulate, [...] allows a kind of free space to be opened up by and for certain women, performers and fans alike. Female fans identify with a kind of power that is usually understood in our culture as male – because physical power, dominance, rebellion, and flirting with the dark side of life are all culturally designed as male prerogatives.”⁷⁰

Le donne si identificano con gli uomini sul palco, perché possono vestirsi e comportarsi allo stesso modo, partecipando, anche, alla smaccata celebrazione della sessualità senza censure di genere. Perché se centrale nel glam è la componente erotica, questa è tutta nelle mani del genere femminile, a cui viene riconosciuto, sostanzialmente, un potere fondamentale nella costruzione della festa.

Riguardo alla questione di genere in sé, così platealmente presentato nell'immagine glam, in realtà è un argomento che non viene mai trattato. E dipende dal fatto, ancora una volta, che il testo della differenza di genere non è pertinente alla costruzione enciclopedica del glam. Per quanto gli uomini si travestano da donne, per quanto assumano atteggiamenti teatralmente gay, incredibilmente il genere non è un argomento di cui il glam si occupa. E torna alla mente l'esempio di quel punk irritato che non sa rispondere a domande 'sociologiche', perché questioni di classe, religione, etniche, sono semplicemente “‘not mentioned' in the underground.”⁷¹ Allo stesso modo, se un osservatore esterno fosse tentato di porre la questione del genere, provocato dall'immagine che il

70 Walser (1993): 131-132.

71 Hickham, Wallach (2011): 260.

glam dà di sé, probabilmente otterrebbe in risposta dichiarazioni confuse. Non ci sono testi glam che trattano il tema delle differenze sessuali, o dei compiti sociali legati ai ruoli. Questa rimozione rende il glam desiderabile, sia per il pubblico femminile che per quello maschile, perché i ruoli sono sospesi in una teatralità indecidibile che permette di restare in equilibrio e rimuovere il peso sociale del genere, e la censura di questa tematica all'interno del discorso glam evita la problematizzazione da una parte, e il vittimismo dall'altra.

Anche se effettivamente la maggior parte dei gruppi musicali che si includono nell'ambito glam sono composti da maschi, va inoltre notato che non ci sono, in questa sottocultura, attività precluse alle donne: né balli violenti, né aggressività, o attività fisiche a cui una donna potrebbe partecipare solo ponendosi come 'one of the boys'. Anzi: ogni maschio che voglia appartenere a questa scena si deve comportare come 'one of the girls'. Gli elementi associati alla femminilità, il trucco, l'abbigliamento, le pose, sono imitati e portati con orgoglio dagli uomini, che delle donne hanno bisogno per farsi consigliare sui modi più adatti per presentare la loro parte femminile: buona parte del merito per l'eleganza di Christian del Cathouse di Udine va alla madre sarta, e trucco e pettinatura di Harry degli Hollywood Killerz di Torino sono risultato dei preziosi consigli della sua ragazza. E le donne sono anche l'argomento centrale delle liriche, e la presenza necessaria a rendere la festa tale. E questo porta effettivamente, alla fine degli anni Ottanta, ad un numero crescente di band femminili, l'analisi di Beppe Riva è in questo senso sociologicamente molto lucida: “l'avvento di un'immagine più raffinata permette alle rockeuses di giocare tutte le carte del loro sex-appeal, [...] oggi, la donna-rock non sembra costretta a ricorrere alla provocazione erotica più esplicita, e nemmeno a perseverare nel suo handicap storico, quello di svolgere il ruolo di 'ragazzo mancato’.”⁷² Ancora una volta, è la festa a sospendere le contraddizioni sociali, comprese quelle del potere legato al genere, in un luogo dove machismo e femminilità possono essere celebrati contemporaneamente, non annullati, ma combinati nel termine complesso, quindi non 'né maschio / né femmina', che appartengono ad una dimensione non mondana inapplicabile dal vitalismo glam, ma maschio e femmina, insieme, nella celebrazione della corporeità e della performatività fisica, dell'unica possibile verità tangibile.

4.2.1.2 Politica e classe

Anche la politica subisce lo stesso trattamento, nell'associazione delle posizioni e nella ridicolizzazione del tutto.

Taylor e Wall fondano l'autenticità degli skinhead sulla loro reale o inscenata appartenenza alla classe operaia, e accusano il glam di essere un fenomeno commerciale perché non riescono ad

72 Metal Shock 35 (dicembre 1988): 11.

assegnarlo a nessuna classe specifica. Per quanto riguarda la provenienza dei più seguiti musicisti glam, si sa che i New York Dolls sono un'espressione della scena artistica connessa a Warhol, Bowie proclama di muoversi liberamente da 'high class to low', interessato solo a prendere il meglio di tutto. I glamsters intervistati da Branch dichiarano di essersi serviti del glam per creare una sorta di terza via che gli permettesse di distanziarsi dalle costrizioni della classe operaia e dal senso di inadeguatezza nell'avvicinarsi a quella borghese. Matheson lascia il lavoro in una miniera di nickel a 18 anni per raggiungere Londra e realizzare il suo sogno di musicista, o almeno così racconta in una autobiografia che indugia volentieri nel romanzesco. I Bastet sono figli del 'ricco nord est', i Boohoos hanno 'lavori kafkiani'. Non ci sono quindi provenienze omogenee, e in ogni caso le rivendicazioni di classe non appartengono al discorso glam, e tanto meno le prese di posizione politiche. L'opinione è condivisa anche dalla scena metal in generale, almeno fino agli anni Novanta. Nella rubrica delle lettere dei lettori alla redazione del numero 183 di Metal Shock, i pareri dei metallari sul proprio posizionamento politico sono unanimi: “Identificare il rock con la destra o la sinistra? Ma cosa importa se proprio il rock che ci toglie dalla mente quelle puttanate.”⁷³ Gli studi che si sono occupati di sottoculture si sono sempre dati un gran da fare per posizionarle politicamente, dato che, in quanto fenomeni sociali, le sottoculture hanno obiettivamente un qualche, seppur minimo, peso politico. Ma l'interpretazione che se ne dà a partire da punti di vista sociologici esterni non corrisponde necessariamente ai desideri espliciti di chi vi partecipa. Come già sapeva Hebdige, l'opposizione non deve essere necessariamente aperta, si può trattare anche di rielaborazioni simboliche. “Per noi non esiste destra e sinistra, e il rock'n'roll non deve essere mischiato con la politica: il rock'n'roll rimane un sogno; cioè, una realtà, ma è la nostra realtà che è un sogno.”⁷⁴ Soprattutto, sono gli schieramenti politici classici a incontrare la diffidenza di molti: “la protesta e le rivendicazioni sociali per una condizione disagiata e la voglia di libertà, valori presenti nel metal, sono caratteristiche della natura umana e non soltanto della sinistra.”⁷⁵ Spesso le rivendicazioni si concentrano soprattutto sull'aspirazione ad una generica libertà che raramente si condensa in azione politica vera e propria, anche perché appunto è il mondo della politica stessa, radicato nelle logiche del mainstream, ad essere guardato con sospetto.

Specialmente per il glam, la composizione degli opposti serve a ridicolizzare strutture sociali che per altri sembrano così importanti: “I got no job / I'm just a slob / It feels so right / It feels so wrong / Insanity... It fits to me” (“Where's My Jagerbomb” di Lester and The Landslide Ladies), comprese certe battagliere prese di posizione di altre sottoculture. Pacino ironizza sull'impegno

73 Metal Shock 183 (gennaio 1995): 6.

74 Intervista dei Boohoos per Mucchio Selvaggio (1986), citato in Russo (2015): 81.

75 Metal Shock 183 (gennaio 1995): 6.

politico di cui si fa vanto la sottocultura punk, ad esempio: “[domanda] Ho visto una vostra locandina con su scritto qualcosa come 'glam rock with a punk attitude'. Che cazzo è la 'punk attitude' per voi? [Pacino] Non so, non ricordo bene, sono cose di tanto tempo fa... penso che si riferisse alla nostra abitudine di impennare sui motorini e fumare gli spinelli.”⁷⁶

Non va poi dimenticato che il glamster si sente molto vicino allo spirito aristocratico del dandy, che lo tiene quindi al riparo da discussioni politiche su ascesa sociale o appartenenza di classe.

Questo non gli impedisce, comunque, di costruire una narrativa di ascesa che, anche se non allude a specifiche classi sociali e tanto meno a posizioni politiche, descrive il passaggio promesso dal basso verso l'alto. La composizione degli opposti avviene quindi tramite una narrativa che serve a riportare il glamster alla posizione che gli appartiene di diritto, quella dell'essere superiore. Coerentemente alla sovrapposizione di essere e apparire nel termine complesso, questa narrativa infatti non può descrivere un cambiamento, ma per mantenere il patto di veridizione è necessario che lo svolgimento del racconto spieghi come l'essere, inizialmente disgiunto dall'apparire, riesca a riunirsi a quest'ultimo portando alla luce la verità. Il glamster è già dall'inizio “singled out for a great gift”, e lo sviluppo della storia è il racconto del suo rivelarsi.

Il prologo della biografia degli Hollywood Brats di Andrew Matheson si apre con le parole “staring up”, e procede in una pagina molto suggestiva, che rappresenta anche spazialmente la metafora perfetta del glam in generale:

Staring up. Standing in steel-toed rubber boots and filth-encrusted overalls; standing in the mud and the crud, staring up. Standing in crypt-like total darkness pierced only by the beam from the lamp on my hard hat, a beam growing weaker by the minute as the battery-pack on my belt dies. Staring up, waiting for, praying for, the cage. The cage, the chariot comin' for to carry me home, at long last descends into this stink-hole. Clanking, juddering, the jail-cell-on-cables crashes to a halt. The chain-link guillotine door rises. I climb aboard. The guillotine crashes down and I get yanked up to the blessed, sunlit surface, never to go down a mine again, I prey, for the rest of my life. In the shower I lather up in terror as usual, eyes wide open and stinging from soap. Keeping a sharp lookout because these Canadian nickel miners are a tribe of knuckle-dragging, grunting, violent troglodytes. They know it's my last day and they've been making noises about cutting my hair. Twenty hours later [...] I'm standing on the cobbles of Carnaby Street.⁷⁷

Matheson qui racconta il suo ultimo giorno di lavoro in miniera e la sua non appartenenza a questo mondo da sempre: i suoi colleghi sono dei trogloditi, e lui è l'unico a portare i capelli lunghi, ad avere un sogno, e a guardare verso l'alto, mentre gli altri non solo hanno caratteristiche più bestiali

76 Pacino dei Bastet intervistato per *Oriental Beat* 6 (primavera 2003).

77 Matheson (2015): ix.

che umane, ma minacciano di trascinare verso il basso (e non c'è più metaforico 'basso' che una miniera) anche la futura rockstar. Il passaggio è dalla natura (connotata negativamente come spazio topico della miniera e nella descrizione bestiale dei compagni) alla cultura, alle pietre squadrate di Carnaby Street, una pavimentazione 'civilizzata' che ha domato la natura trasformandola in cultura. La storia del glamster parte sempre da una disgiunzione, da una situazione incongruente che va corretta. Che cosa ci fa il dandy Matheson in una miniera, non è dato sapere. Certo è che i suoi occhi sono rivolti verso l'alto e che il suo percorso narrativo si concluderà solo nel momento in cui riesca a raggiungere quello spazio utopico a cui tende. La promessa a cui si affida è quella di una necessaria ascesa dei migliori, e Matheson è sorretto dalla convinzione di esserlo. L'inclusione nell'enciclopedia glam di testi riguardanti questioni di classe rischia di mettere in discussione la auto-conferita superiorità di cui il glamster si corona, costringendo all'integrazione di testi riguardanti capacità di crescita che vanno dimostrate. In questo senso la scelta di definirsi come aristocratici, pochi scelti in un mondo di incomprendimento, risolve il problema e tiene lontani indesiderati giudizi comparativi. Il fatto che gli Hanoi Rocks siano “amati incondizionatamente da pochi,”⁷⁸ ad esempio, e che uno dei gruppi fondamentali a riferimento della mitologia glam sia piuttosto misconosciuto, e preferito a grandi nomi come David Bowie o i Kiss, è una pratica che rispecchia la strategia aristocratica del glam. Lo stesso vale per i New York Dolls,⁷⁹ o ancora di più per gli Hollywood Brats (“the greatest band you've never heard of”, recita la quarta di copertina del libro di Matheson), troppo fini, troppo eleganti e aristocratici per essere compresi dal grande pubblico. Chi fra i glamsters dimostra di preferire questi gruppi mette in pratica questa strategia e mette in mostra la propria autenticità. Questo atteggiamento aristocratico, questa incomprendimento subita dal basso e la distanza dalle umane miserie permette di includere fra i testi coerenti anche l'immagine di Oscar Wilde, come fa il film *Velvet Goldmine*: “In an interview for the film, Haynes claims that he was 'interested in glam rock's flag-waving of artificiality – and there's no more articulate spokesperson for artifice than Oscar Wilde.’”⁸⁰ o la biografia Antonia: “A century earlier Oscar Wilde had quipped 'The future belongs to the dandy. It is the exquisites who are going to rule' and now they did,”⁸¹ o Hoskyns nella sua monografia sul glam; e non può essere un caso che sia passata alla storia proprio l'informazione che la sala del Mercer Arts Center in cui si esibivano regolarmente i New York Dolls si chiamasse Oscar Wilde Room. Il dandysmo è una qualità che non

78 Classix Metal (maggio/giugno 2014): 31.

79 Così Lester recensisce il loro album *One Day It Will Please Us To Remember Even This*: “in un solo solco di questo disco c'è più classe che in tutta la discografia della quasi totalità delle band che oggi vengono additate dai media come la salvezza del Rock and Roll (Strokes, White Stripes, QOTSA e compagnia), sicuramente ancora una volta nessuno le ascolterà.” <http://www.slamrocks.com/old/review47.htm> [consultato il 23.11.2015].

80 Waldrep (2004): 136.

81 Antonia (2005): 60.

si acquisisce ma che si possiede, e si esplicita in conoscenze musicali oscure ai più, finezze ironiche, distanza critica, e ribaltamento sistematico di ogni logica, anche la propria. Se infatti lo schema narrativo del mito glam ha come obiettivo il successo, la ricchezza e il lusso, da raggiungere nel mondo moderno attraverso l'espressione del proprio talento musicale, ci pensa ancora una volta Pacino a ribaltare i termini: “proveniamo dal ricco e busone nordest... come tutti i veneti – anche se in buona percentuale siamo una band terrona – siamo ignoranti e con famiglie piene di soldi, e come i terroni siamo pigri da far schifo ma pieni di stile e *joie de vivre*: cercavamo quindi il modo di sputtanare quanto più denaro possibile nel modo più *charmant* concepibile: da qui l'idea di mettere su una band. Adesso siamo poveri.”⁸²

Resta da capire quale potenzialità politica abbia un atteggiamento simile. E non è certo nei testi glam che si può rintracciare una risposta. Se nella migliore delle ipotesi si può trovare qua e là qualche commento sociale su situazioni specifiche, mai sono espresse posizioni politiche e tanto meno ci sono delle indicazioni anche solo generiche di comportamento. La tolleranza è una conseguenza della distanza con cui si affronta qualunque argomento mondano.

La questione è quindi tutta analitica, e riguarda molto più il dibattito interno agli studi culturali sul senso della sottocultura (e sul perché valga la pena occuparsene) che la sottocultura stessa.

La scuola di Birmingham ha distinto fra controculture e sottoculture, Eco ha proposto una lettura aberrante del potere, fino agli anni Settanta si è guardato alla sottocultura come focolaio rivoluzionario, per poi condannarne il superficiale coinvolgimento politico; il postmodernismo ha abbandonato il senso della logica associativa facendo della sottocultura uno stile di vita individuale, e oggi la sociologia cerca forme di posizionamento politico, a volte pare più per giustificare l'interesse per questo ambito di ricerca che per renderne effettivamente conto. Le sottoculture, da parte loro, non sono estranee al dibattito che le riguarda: continuamente interrogate da media e ricercatori, alcune sottoculture hanno effettivamente sviluppato posizioni politiche più o meno coerenti e spesso nominali, e ci si chiede se la violenza non solo verbale di alcune pratiche non meriti di essere letta più in senso simbolico che nel contesto di uno scontro reale, fra falci e martelli, svastiche e magliette di Che Guevara.

Perché tutte le sottoculture, comprese quelle apertamente politiche, hanno in ogni caso una preponderante componente di resistenza simbolica, ed è probabilmente a questo livello, quello culturale, che vale la pena di occuparsene. Superato lo schematismo narrativo di opposti che si affrontano in una rivoluzione, Foucault ha fatto notare che è il discorso a creare la realtà, e la storia non è fatta di momenti rivoluzionari ma di progressivi assestamenti, e quei momenti del passato che chiamiamo rivoluzioni sono solo definizioni mitiche che si ricostruiscono a posteriori. Così la

82 Pacino dei Bastet intervistato per *Oriental Beat* 6 (2003).

delusione di molti che negli anni Settanta piangono una rivoluzione mancata si basa su un falso presupposto, quello che esista un potere centrale, una forza unica che si può rovesciare con il sopravvento di nuove idee. Non solo: questa impostazione sottintende un sistema di potere centrale a cui tutti sono, loro malgrado, sottoposti. Ma il potere è diffuso, non solo nel senso in cui diverse aree ripropongono gli stessi schemi del centro solidarizzando fra loro, al modo della centralità grammaticale della semiosfera lotmaniana, ma anche perché ciascuno esercita il proprio potere decidendo di accettare il sistema di valori che gli viene proposto, a sua volta riproducendolo, premiato dall'appartenenza alla comunità. Davanti ad un potere così diffuso, senza centro, che si autoalimenta nella ripetizione, pare che la rivoluzione non sia più possibile, e che ci si debba accontentare di lente riforme mai risolutive, “se non che il merito di Foucault sarebbe quello di aver abolito la differenza tra i due concetti, obbligandoci a ripensare, con la nozione di potere, anche quella dell'iniziativa politica.”⁸³ La rivoluzione non esiste se non nella retorica, ed è l'insistenza con cui le piccole riforme premono sul potere e sulle sue espressioni, a cambiare lentamente ma inevitabilmente i rapporti interni alla semiosfera. Il modello di Lotman, con la sua periferia attiva, con le tante semiosfere di varie grandezze che incessantemente rielaborano informazioni e propongono alternative, e il lavoro di Foucault, impongono di abbandonare la semplicistica ricerca di eroi e rivoluzioni, e di tornare più convintamente al concetto di egemonia gramsciano, all'analisi culturale del potere.

È Eco stesso a semplificare questa idea nel confronto fra forza e potere: la prima appartiene al potere egemone, a quella espressione di mainstream che la sottocultura si è rappresentata come tale. La sottocultura non ha i numeri per opporsi alla forza, ma essa ha i mezzi, culturali, testuali, per opporsi al potere, la chiave sta nella già celebre definizione delle sottoculture come proposta immaginaria: la sottocultura è una manipolazione di testi, che propone soluzioni immaginarie, ma se la sottocultura ha immaginato tramite testi, sono testi anche quelli della cultura, e la cultura è altrettanto immaginaria, e se immaginando si creano testi e si crea cultura, la sottocultura può creare tanto quanto la cultura, e ottenere potere tramite un nuovo sapere che rompe equilibri di sapere precedente. Inoltre, tramite bricolage, letture aberranti, *do it yourself*,⁸⁴ non solo la sottocultura crea nuovi testi, ma mette in evidenza la struttura di naturalizzazione con cui la cultura protegge lo status quo come dato incontrovertibile: “Ein essentialistisches Kulturverständnis enthistorisiert Kultur also nicht nur, es entmenschlicht sie auch, indem die Bedingungen ihrer Entstehung verdunkelt.”⁸⁵

La possibilità di letture alternative riporta la cultura a quello che è: una costruzione testuale relativa,

83 Eco (1983): 195.

84 Il D.I.Y. è esplicito nel punk, che per produzione e commercializzazione si impone di restare fuori dai canali commerciali classici.

85 Kimminich (2007): 57.

a cui è possibile contribuire e che è possibile trasformare nel momento in cui non ci si limita a riprodurre ma si introducono nuove prospettive. Una soluzione deludente per chi ha sognato un'impossibile e semplicistica rivoluzione, come Eco stesso nel 1978: "Poiché è senza testa e senza cuore, il sistema manifesta un'incredibile capacità di rimarginazione e di riequilibrio. Dovunque venga colpito, sarà sempre alla sua periferia."⁸⁶ Ma una delusione legata alla ingiusta valutazione che si dà della periferia. Dopo Lotman, risulta ora evidente che è la periferia lo spazio culturale più vitale. Certo, il sistema è capace di rimarginarsi, ma lo farà sempre secondo nuovi equilibri e nuovi assestamenti per via dei nuovi testi prodotti.

Il glam, nella sua completa dissociazione da logiche politiche, contribuisce alla costruzione di nuove prospettive attraverso un'ironia che mette in discussione i codici culturali, e ne svela la relatività, a partire dall'immagine: "Transvestism can become an infantile and anarchic force which breaks through the boundaries of repressive civilization. The multi-sexual extravaganzas of the sixties and seventies speak the same message as that of the transvestite: we wish to be what we can make of ourselves."⁸⁷ Per il glam niente merita di essere preso troppo sul serio, tutto si sovrappone a tutto, perché tutto è costruito, e l'atteggiamento superiore con cui si legge il mondo permette una tolleranza che celebra il diverso per la sua estrosa creatività. Nella sua ricerca di un'immagine provocatoria, Matheson ricorda di aver indossato una fascia decorata con una svastica. Nel corso di una conversazione, fa un gesto inteso a zittire il suo interlocutore: "At this point I held my arm (the one with the swastika armband) straight out, with my palm at a right angle in the 'stop' position. Sort of like a cross between an *Obersturmführer* and Diana Ross."⁸⁸

Il valore politico del glam non va sopravvalutato, rimane una posa generica più che una presa di posizione, ma è un insegnamento strategico prezioso che costringe a rivedere certi schematismi anche negli studi culturali, "glitter singers/musicians willfully operated from the center of rock's commercial spectrum. In doing so, glitter performers simultaneously celebrated and critiqued the commercial rock process by demonstrating that in order to effectively transmit oppositional ideas, one had to articulate a stance that emanated from the nucleus of popular culture."⁸⁹

E se sembra difficile associare le lucide posizioni di Wilde con la caotica ricomposizione di prodotti di consumo del glam, si ricordi Willis e la capacità di costruire cultura a partire da 'rubbish': "the boundary between materialism and aesthetics may well be a tenuous one. Wilde wrote *The Soul of Man*, after all, during the same period that he wrote *Dorian Gray*."⁹⁰

86 Eco (1983): 112.

87 Ackroyd (1979): 122.

88 Matheson (2015): 324.

89 Cagle in Waldrep (2000). 127.

90 Waldrep (2004): XVI.

4.2.2 La performance

La sottocultura glam è una cultura testualizzata nel senso di Lotman, in cui è la consuetudine di lettura a permettere un'omogeneità. Ma non va dimenticato che per quanto non esplicitate, le regole esistono e sono tutte comprese nei testi. Compito del glamster è riuscire ad estrapolarle per riapplicarle a sua volta. Non è nel suo saper argomentare che si mostra il glamster, ma contestualmente alla sua dimensione pop, nel fare.⁹¹

La partecipazione al testo è performativa e coinvolge il corpo e la persona trasformandoli, a partire dal nome. Nel glam tutti hanno un nome, diverso da quello riportato sulla carta d'identità. Quasi senza eccezioni gli artisti si presentano con nomi d'arte: Johnny Thunders, Michael Monroe, Nikki Sixx; Pacino, Lester, Harry, Chelli. “Hai un nick? Se non ce l'hai dattelo perché noi tutti ne abbiamo uno'. Lui ci pensò qualche secondo poi rispose 'Il mio nick sarà Baka Bomb' [...] noi capimmo subito che quel nick era vero, e che quello era il suo modo di essere nella musica e nella vita. Così funzionavano le cose nei BooHoos.”⁹² Per quanto concerne la scena italiana, questo battesimo glam è facilitato dalle comunicazioni via forum: sul forum di Slam infatti è permesso registrarsi con un nick, un nome di fantasia. Molti utenti del forum sono in contatto anche tramite Facebook, la cui politica è però di imporre ai suoi iscritti di fornire il proprio nome all'anagrafe, al punto che iscrizioni con nomi sospetti vengono bloccate finché non si dia prova, tramite copia di un documento, della propria identità. Così quando tramite Facebook si è organizzato un incontro, lo si è fatto usando i nomi reali, cosa commentata con sofferenza da Boiler (Mauro Mazzoli): “Vedere Simone Parato dire a Fabio Terroni di sentire Alberto Artioli mi fa venire male, torniamo al forum?”⁹³ Un iniziale *debrayage* espone un soggetto nudo che si ricopre entrando con un *embrayage* in una narrativa sottoculturale, dove si dota di un nome, nuovo, che lo inserisce nel racconto e lo allontana dalla vita reale. Prima del glam c'è solo un confuso non essere, un'espulsione dal mainstream. La narrativa glam inizia con il momento della folgorazione, attraverso la fruizione di un testo: “La mia vita cambiò quando a 18 anni mi regalarono un disco degli Hanoi Rocks.”⁹⁴ Prima c'è solo il nulla, la faticosa vita di un lavapiatti (Poison), le vessazioni del sistema scolastico (Mötley Crüe), i crudeli compagni di scuola (Velvet Goldmine): tutte situazioni in cui a contare è il proprio nome all'anagrafe, o, ancora peggio, il proprio cognome, che costringe ad un'eredità posizionale su cui non si ha nessun potere.

Ma i glamsters preferiscono identificarsi in un narcisismo che è nel riconoscimento della propria

91 Spaziante (2007): 27.

92 Russo (2015): 29.

93 https://www.facebook.com/galilee.mater/posts/760721534038483?comment_id=760730247370945&comment_tracking={%22tn%22%3A%22R%22} [consultato il 12.12.2015]

94 Joe Lestè intervistato per HM 128 (luglio 1992): 18.

superiorità, giustificata dal fatto di essere fra quei pochi eletti che hanno vissuto la folgorazione, come spiega Lester in un'intervista in cui ricorda la funzione risoltrice degli Hanoi Rocks. “Ecco è proprio in questo gusto agrodolce di chi non vuole arrendersi ad essere come tutti gli altri, anche se sa perfettamente che è impossibile non cadere nei cliché, di chi preferisce un giorno di gloria ad una vita di rimpianti, citando gli Hanoi 'I am kind of desperate something must happen...' e la convinzione che quel qualcosa debba accadere proprio a me perché io sono speciale, io sono diverso... bene è in questo che gli Hanoi hanno cambiato la mia vita di artista e di uomo!”⁹⁵ I testi che assumono i glamsters nel proprio bricolage a partire da questo punto di vista sono storici. Gli anni Settanta sono quelli della nascente discomusic, ma anche di spettacoli live curati e teatrali. L'identificazione con le star della televisione è resa possibile dalla partecipazione al ballo: in questo magico spazio si richiude lo iato fra star e pubblico, fra finzione e realtà, e normalissime persone che si sono truccate e vestite per l'occasione ballano in sale circondate da specchi e da immagini dei loro artisti preferiti proiettate sulle pareti. Il glam porta il teatro nella vita, e ai concerti dei New York Dolls si va “not only to observe the onstage displays but also to take note of the audience's 'performances' as well. In turn, the fans' polymorphous approach to fashion functioned to establish them as an 'insider's club' [...] faithful followers employed the mismatched 'sleezoid' look in their own personal fashion designs; clothes and objects that were 'cheap', plastic, gaudy, ribald, and (especially) rejected (thrift stores, close-out sales) became the norm for female and male fans. In addition, cross-gendered fashion references to Frederick's of Hollywood and International Male coincided with insidious shades of makeup and nail polish. The effect was to make the streetwalkers on 42nd Street appear tame by comparison; the most gratuitous and revealing styles became the most esteemed.”⁹⁶ La presenza del corpo e la sua esposizione sono nel glam più eloquenti di tante dichiarazioni verbali. L'uso di accessori di plastica, di tessuti sintetici, di bigiotteria, stanno in rapporto omologico con la concezione della vita come teatro e artificio, e sono un'indicazione pratica del fatto che meritano di essere visti nelle luci della notte e della festa, e non alla luce naturale del giorno, dove la loro povera fattura è svelata nella sua cruda realtà.

La supposta naturalità è il termine di opposizione, e per chi non voglia coprirsi di triviali oggetti di consumo, resta sempre l'opzione di distinguersi tramite il proprio dandismo, così come fra questi due estremi si muovono gli Hanoi Rocks: “questa band, di metallo non aveva nemmeno i braccialetti (meglio quelli di plastica e colorati Made in Japan o l'argenteria raffinata di Andy McCoy).”⁹⁷ Il corpo vestito è già una presenza performativa, e viene giudicato per l'equilibrio degli

95 <http://www.therockexplosion.com/Interviews/LANDSLIDE%20LADIES%20Italian.htm> [consultato il 23.11.2015].

96 Cagle (2000): 132.

97 Classix Metal (maggio/giugno 2014): 30.

elementi, la combinazione dei quali deve essere in rapporto omologico con la filosofia glam. Nel tempo la composizione degli accessori si evolve, e cambia, (per questo sono caricaturali quelle immagini della sottocultura che estrapolano degli aspetti visivi pretendendo di farne il segno della sottocultura tutta); molto è lasciato al gusto personale, e personaggi noti nella scena compensano un'immagine più anonima con una riconosciuta appartenenza,⁹⁸ ma ci sono delle regole di base che sono espressione dell'attitudine', quella capacità di combinare elementi che si acquisisce con un'assidua frequentazione dei testi glam, che non vengono infrante. Quello che va assolutamente mantenuto è l'equilibrio fra maschio e femmina, tra realtà e finzione: Matheson propone il modello della perfetta 'rock'n'roll band', che rimane attuale dal glam degli anni Settanta ad oggi, e ben due delle cinque regole elencate sono dedicate all'aspetto: “3. Great hair, straight hair, is a must and is non-negotiable. If a member starts going thin on top put an ad in *Melody Maker* immediately. [...] 4. No facial hair. Girls, or at least girls you'd ever deign to paw, do not swoon over the Greatful Dead,”⁹⁹ ed entrambe si riferiscono all'importanza di presentare un'immagine gradevole per il pubblico femminile, attraente e effeminata. Nella prospettiva di una verità che si presenta come associazione di essere e apparire, i glamsters non cercano di 'naturalizzare' il proprio aspetto, sono anzi ben consci della teatralità dell'essere sociale, a cui si rivolgono volentieri condannando l'ipocrisia di chi (mainstream e sottoculture) dichiara che l'immagine non è importante; il paradiso è là dove si viene giudicati apertamente per come ci si mostra: così funziona nella “Mystery City” cantata dagli Hanoi Rocks “I know you'd call this a paradise, dear, people judge you by the clothes you wear.”

Nell'abbigliamento non ci sono solo aspetti visivi ma una distintiva componente performativa. Gli indumenti scelti dai glamsters sono molto poco pratici: abiti attillati, scarpe scomode, eccesso di ornamenti che impedisce il movimento, trucco e pettinature elaborati e di effimera durata, il cui mantenimento richiede continui controlli (davanti allo specchio, ovviamente) e ritocchi. Il costume glam costringe ad un portamento accorto ed una cosciente percezione del proprio corpo, della propria presenza, e ad un gesto calcolato, anche, anzi soprattutto, durante la partecipazione al comune rito dell'apprezzamento musicale: “there was a certain dance where you'd lean down and kinda wiggle your shoulders' (No surprise, given how hard it was to dance in six-inch platform heels)”.¹⁰⁰

La funzione di questa complicata bardatura è quella di rappresentare omologicamente la superiorità

98 Cfr. 2.2.1.

99 Matheson (2015): viii. "put an ad in *Melody Maker*" si riferisce alla rivista inglese sulle cui pagine si trovava una rubrica di annunci, fra gli altri di musicisti in cerca di una band, e viceversa. Si suggerisce insomma di cercare un sostituto al membro del gruppo, quando questo presenti una calvizie imminente. I Greatful Dead sono una band ascritta alla semiosfera hippie.

100 Hoskyns (1998): 79.

del glamster, che così impedito nei movimenti non può fare altro che mantenere un narcisistico autocontrollo, e certo non può occuparsi di problemi reali e questioni pratiche. Ed è proprio nella sua incapacità di interagire con il mondo reale che si dimostra quanto il glamster non sia destinato alla banalità del quotidiano, ma ad un palcoscenico immaginario dove certi problemi non si pongono. Ginger sul forum di Slam!, nel contesto di una discussione scherzosa su chi possieda più attitudine fra i frequentatori, considera come rilevante la sua performance quando “Mi ubriaco gaiamente a concerti e serate e non cado dai tacchi,”¹⁰¹ e ancora Matheson ci tiene a sottolineare che essere glam non è affatto cosa per tutti: “Travelling from Bushey to Paddington on British Rail without a ticket is no mean feat. Leaping from moving trains, dashing from platform to platform and ducking into toilets is not for the faint of heart. Slithering out of one railway car and into another at the approach of officialdom can be nerve-wracking. Hurdling barriers and darting about furtively is a dodgy enterprise at the best of times, but try doing it in a cocktail dress, platform soles and full make-up while sporting the odd swastika. See how far you get.”¹⁰²

Il luogo utopico¹⁰³ in cui si volge la performance è la festa, il concerto, e, come si è visto, per un certo periodo è stata Los Angeles, e in seguito la Scandinavia (Stoccolma ed Helsinki) dove appunto feste e concerti pare fossero all'ordine del giorno. Quando i glamsters vanno ai concerti, non lo fanno solo per fruire passivamente dello spettacolo, ma soprattutto per parteciparvi; “Musical performance, then, in this wider sense, amounts to an important expression and celebration of sociability enabled through some shared sense of grounded aesthetics. It is inherently a collective activity,”¹⁰⁴ e permette il rito che riattualizza il mito: “l'evento musicale evoca e organizza memorie collettive e presenta esperienze del luogo dotate di un'intensità insuperata da altre attività sociali.”¹⁰⁵ L'esperienza collettiva ha per il glam una forte componente narcisistica, il rito non è solo una partecipazione passiva in cui si cede parte della propria presenza, ma è anche assunzione attiva di un ruolo in uno spettacolo, attraverso il quale si giustifica questa presenza. Nella Londra degli anni Settanta succedeva che “the glitterati of the biggest music burg on the planet have shown up on a Saturday night to see and be seen. They're dressed up to the eights. They give not the slightest toss about who's on stage tonight.”¹⁰⁶ Il mito e il rito sono performance collettive, ma nella logica glam questo rito è un privilegio per pochi, perché è proprio del glamster il fatto di essere uno 'scelto', capace di riconoscere la magia là dove abitualmente c'è solo banalità, di celebrare la festa

101 Ginger Saint, post dell'8.3.2011. <http://rnr.forumcommunity.net/?t=44323370&st=30#entry309073193> [consultato il 13.12.2015].

102 Matheson (2015): 116.

103 “è il luogo in cui si realizzano le performance (luogo che, nei racconti mitici, è spesso sotterraneo, celeste o subacqueo.” Greimas, Courtes (2007): 374.

104 Willis (1990): 81.

105 Spaziante in Demaria (2008): 279.

106 Matheson (2015): 197.

circondato dalle tenebre. Così descrive Basetta il concerto dei New York Dolls a cui assiste nel 2008: “a tre centimetri dalla batteria c'era l'autostrada, a due centimetri dai camerini il bingo più grande della Lombardia (e probabilmente del mondo) e a un centimetro dal tutto, appoggiato alle transenne, c'ero io – sono stati strepitosi.”¹⁰⁷

L'atteggiamento di distinzione e superiorità dei glamsters legge euforicamente anche situazioni che viste dall'esterno possono risultare francamente deprimenti, come Chelli che si trova ad essere unico presente al concerto dei Wild Weekend di Salerno: “DA SOLO!!!! Ma intendo DA SOLO!!!! Se volevo una birra dovevo uscire a chiamare le bariste. 100000000 pollici su per la band che se n'è fottuta e ha suonato 3/4 d'ora. Mi sono sentito un privilegiato.”¹⁰⁸

Un altro spazio utopico, per tutta la scena glam mondiale, ma che nel caso degli italiani assume toni particolari, è la mitica Los Angeles presentata nelle riviste di settore negli anni Ottanta. La cultura americana arriva in Italia infatti già nel primo dopoguerra, e “For most of the twentieth century Italy has been a net importer of cultural goods, mostly from the USA, and consequently foreign celebrities have always circulated. For Italians and for non-Americans generally, Hollywood stars fulfilled an ideal. They represented the extraordinary, the fantastic, and the desirable.”¹⁰⁹

La sovrapposizione fra Los Angeles paradiso della musica e la precedente già affermata immagine di città delle star è una combinazione perfetta per i glamsters, per cui basta mettervi piede per assumere uno status superiore. E anche quando si torna nella provincia italiana, questo raggiunto status viene segnalato e sottolineato da un'immagine creata portando accessori che mostrano l'appartenenza al luogo utopico: in questo contesto la performance glam si è svolta proprio nell'atto di fare compere a Los Angeles (o Londra, che è pur sempre la capitale europea della musica glam¹¹⁰). A maggior ragione, se chi porta questi feticci è un musicista, in questo modo si lascia intendere un qualche contatto con quella scena, e il passo dalla normalità alla rockstar è presto fatto. Gli oggetti caricati magicamente tramite il rito, la performance dell'acquisto, che si è svolto nel luogo utopico, tendono a perdere, per l'usura del contatto con la vita normale, la loro forza. È per questo che ogni cultura e sottocultura ha bisogno di riti che riattivino continuamente il mito. Nel caso degli Halloween, torna utile la vicinanza di una base militare americana: “Avevamo conoscenze all'interno della base Nato americana di Aviano (Pordenone) e numerosi soldati ci

107 Recensione del concerto del 24.07.2008 dei New York Dolls a Stezzano. <http://www.slamrocks.com/old/alive.htm> [consultato il 23.11.2015].

108 Chelli, post del 9.3.2011. <http://rnr.forumcommunity.net/?t=44323370&st=60#entry309348271> [consultato il 13.12.2015].

109 Gundle in Forgas (1996): 312.

110 Dalla fine degli anni Novanta la scena glam pare spostarsi in Scandinavia, ma qui comprensibilmente non ci sono negozi storici in cui fare spese: la performance richiesta a chi si rivolge a questi luoghi come utopici è legata ad altri testi: al ritorno, si dimostrerà di aver superato la prova raccontando delle feste a cui si è partecipato, e dimostrando di conoscere locali e personaggi.

fecero i complimenti per il look 'americano' che portavamo in giro. Inoltre, grazie a questi contatti, riuscivamo ad ottenere notizie di prima mano sulla scena glam rock USA, spesso in anteprima rispetto al resto d'Italia. Ovviamente con i militari ci facevamo insieme anche un sacco di bevute!”¹¹¹ Per chi non può contare su questo genere di frequentazioni, non resta che risparmiare e prepararsi alla traversata, come i Nasty Licks o i Laroxx. E se questa prospettiva dovesse risultare ingenua, va però ricordato che è una scelta intenzionale. Per quanto possa apparire illusorio, cantano i Bastet in “What If We Fake It?” lo stile di vita glam è un rimedio necessario, “cause life don't rhyme with living / life can't be so deceiving”.

4.3 Motivazione, la sanzione ovvero la trasmissione storica narrativa

Affinché la finzione resti tangibile è necessario ricomporla continuamente, riprodurre i testi in cui si vive e di cui si vive, per non scomparire. La sanzione del percorso narrativo greimasiano corrisponde al momento in cui viene giudicata l'adeguatezza del nuovo testo performativo immesso rispetto ai testi precedenti, viene riconosciuta la conoscenza di una grammatica processuale che si può definire attitudine, e il verdetto positivo sul nuovo testo lo porta alla dignità di essere incluso nella semiosfera e storicamente trasmesso. Questa ultima operazione avviene per mezzo di una condivisione sociale che è necessaria al mantenimento della costellazione di testi, perché le opere individuali, miti in potenza, diventano tali solo se sono accolte dalla collettività,¹¹² e per questo la sottocultura ha bisogno di raccontare storie. Per far sì che la cosmologia sottoculturale possa trasmettersi, è necessario costituirle in testi mitici, che raccontano il sistema di valori della semiosfera, e la cui costruzione narrativa interna deve servire da grammatica di istruzione per la creazione di nuovi glamsters e per la ricostruzione del sistema tutto. La sanzione sociale seleziona i racconti mitici che vale la pena tramandare, ed è un passaggio cognitivo che rimane implicito e si attua praticamente attraverso il raccontare, appunto perché si ha a che fare con una cultura del fare, testualizzata e non grammaticalizzata, e non vale solo per il glam: “when asked what punk 'meant' to them, research participants often fell silent, appeared confused or answered briefly or with an illustration or story rather than an explanation.”¹¹³

Non si danno regole di comportamento o sistemi di valori: si raccontano. L'accusa della sociologia alla semiotica, di non saper rendere conto della fase performativa, basa sul presupposto che la produzione di testi non sia performativa abbastanza, ma in una prospettiva testuale della cultura è con i testi e la loro costruzione narrativa (la materia stessa di cui è fatta la cultura) che si lavora, e la performatività è nel testo, nella selezione dei fatti che vi entrano, nel rifiuto di una pretesa realtà

111 John Car intervistato per *Classix Metal* 19 (agosto/settembre 2013): 16.

112 Cfr. Lévi Strauss citato in Fabbri http://www.paolofabbri.it/traduzioni/abita_mito.html [consultato il 13.12.2015].

113 Gololobov, Pilkington, Steinholt, (2014): 115.

inconoscibile al di fuori della percezione umana, perché è cultura ciò che viene percepito, dotato di senso e rimesso in circolazione per essere tradotto da altri che se ne approprieranno o lo ritradurranno a proprio agio. La realtà, insomma, è nel discorso, nelle strutture cognitive e nelle solidarietà percettive e affettive che crea. Questa realtà culturale è trasmessa tramite una narratività che non è paradigmatica ma processuale, grazie alla quale i sistemi di valori emergono per contrasto, nello svolgersi delle opposizioni.

Le storie, la realtà con le sue contraddizioni, sistematizzata nel mito, sono il modo più semplice per raccontare e trasmettere la sottocultura, e il parlare “doing nothing,” che avvenga ad un angolo di strada, presso un concerto, tramite un forum o una conversazione in chat, rimane una forma di scambio centrale, che serve a sistemare nell'enciclopedia di ciascuno anche quei testi che si inglobano a partire dal mainstream, musicali, testuali o visivi: “The major element in doing nothing is talking. Not the arcane discussions of the T.V. talk show, but recounting, exchanging stories which need never be true or real but which are as interesting as possible.”¹¹⁴ Questo scambio di testi o di interpretazione dei testi non solo serve da strumento di controllo reciproco sulla correttezza delle interpretazioni, ma è anche, ovviamente, uno dei riti, come la festa, attraverso cui il gruppo mette in scena la propria mitologia e rinsalda i contatti sociali. Questa narratività è ovunque: vi sono innumerevoli forme di narrativa nel mondo, nella performance, nelle immagini, nelle parole,¹¹⁵ e ciascuno nasce già in un determinato spazio culturale: così si può dire che la narrazione viene prima del soggetto, dato che il soggetto si adegua al testo, ma d'altra parte la narrazione è un prodotto del soggetto, che se ne serve per posizionarsi socialmente; “we respond to the imitation of a text by inhabiting a designed or constructed subjectivity.”¹¹⁶

Come i decabristi descritti da Lotman si ponevano l'obiettivo di vivere secondo i romanzi, così i glamsters si appropriano di testi, assimilano storie e si identificano con personaggi di cui leggono, ascoltano interviste e vedono immagini su riviste, in televisione o dal vivo. Quello che spinge a cercare questo tipo di identificazione è la proposta di un mito di cui ci si serve per rivestire il proprio io, spogliato da un'esperienza di inadeguatezza a canoni mainstream. Letteralmente, i glamsters seguono il consiglio dei 69 Eyes di *Wrap Your Troubles In Dreams* e cominciano costruendosi un'identità altra. Nell'elaborazione e poi riproposizione della sottocultura glam sono coinvolti tutti gli aspetti dell'esistenza, la percezione, l'emozione e la cognizione. L'appropriazione del testo va ben al di là dell'allineamento al lettore ideale iscritto nel testo stesso, si tratta molto più concretamente di un coinvolgimento totale, di tutta un'esistenza, di comportamenti, punti di vista, emozioni, nel sistema di testi sottoculturale. È un'ulteriore rete in cui avvilupparsi, è una *structure*

114 Corrigan in Hall, Jefferson (1976): 103.

115 Cfr. Barthes (1969).

116 Turner (1996): 27.

of feeling che include anche quegli aspetti della vita esterni ai temi sottoculturali su cui, tramite il soggetto, viene proiettata una precisa luce. “An embodied subject is more than a body and more than an individual entity: it is a somatic-psychic organism, constituted by embodied affect and emotions and inextricably enmeshed in a complex world of intersubjective relationships.”¹¹⁷

Nella mitologia glam, il glamster è un essere superiore che si serve di una certa immagine per dimostrare omologicamente il suo posizionamento sul termine complesso – vero – che unisce maschio e femmina, realtà e finzione. Omologica a questa posizione è anche la sua strategia performativa, e gli spettatori di quella performance ne coglieranno, nel processo, la struttura. Nel documentario di Bob Gruen *All Dolled Up*, i New York Dolls vengono intervistati in gruppo, seduti su un prato. Succede in diversi momenti, mentre uno di loro parla, che qualcun altro sbadigli, mostrando, comicamente, di avere a noia la propria stessa necessità di spiegarsi, e trasmettendo con un gesto performativo molto più di quello che le parole possono dire: la superiorità rispetto a tutto, anche rispetto alla grammaticalizzazione di se stessi. Questo testo propone un'interpretazione, un modello di interpretazione, che Basetta userà nella sua descrizione del concerto dei New York Dolls stessi: “David Johansen - abbigliato come una mamma che acquista vestiti yé-yé dai cinesi al mercato e quindi jeans attillati a vita bassa, cintura borchinata-brillantinata, maglietta scollata turchese altrettanto brillantinata e stivaletti bianchi alla Adriano Celentano - ha ben pensato di cambiare t-shirt prima dei bis. Alla domanda di Syl Sylvain 'ma perché ti sei cambiato?' la risposta è stata un immenso 'non lo so'.”¹¹⁸

L'attitudine che dimostra Basetta, la conoscenza delle regole del glam per cui un 'non lo so' diventa immenso, è la comprensione profonda dei testi glam, della struttura riconoscibile nel frammento. Nelle culture testualizzate non si hanno elenchi di regole, ma testi che suggeriscono e giustificano le costruzioni omologiche.

La sottocultura glam è vecchia di quarant'anni, e i racconti che risistemizzano i suoi limiti, le sue priorità e i suoi nemici, continuano ad essere trasmessi da chi le ha ricevute, e le ha poi rielaborate, così che alla fine non c'è nulla di arbitrario nel modo in cui i glamsters pensano e si comportano, dato che è tutto giustificato attraverso i testi interni di cui si servono. Questo è il livello in cui il rapporto fra il soggetto e la cultura materiale non è più solo omologico, ma è integrale, motivato dal mito e dalla storia che si tramanda. Una storia in cui le posizioni, l'autenticità, l'attitudine, non è solo discorsivamente costruita ma sorretta da un sapere processuale specifico, che non si impara in una notte, ma richiede un lungo periodo di pratica e di assimilazione testuale. Il soggetto è dapprima lettore del testo, si preoccupa quindi di diventare quanto più simile possibile al lettore implicito

117 Violi (2008): 261.

118 Recensione del concerto del 24.07.2008 dei New York Dolls a Stezzano. <http://www.slamrocks.com/old/alive.htm> [consultato il 23.11.2015].

richiesto dal testo, e poi diventa lui stesso testo, che si propone attraverso un fare culturale che viene socialmente sanzionato, e che verrà letto da altri in un moto a spirale. Per estrapolare un'attitudine, insomma, bisogna frequentare e confrontare testi.

Per quanto riguarda il glam, sono rivelatori i racconti di chi partecipa sul forum di Slam! alla sfida “Io sono più rock'n'roll di te perché,” topic del marzo 2011. Fra le molte risposte, spicca il ripetuto riferimento alla partecipazione a concerti improbabili, con poco o pochissimo pubblico, di gruppi misconosciuti: “sono capace di scagare un concerto di un gruppo mega che mi suona sotto casa e il giorno dopo farmi dai 400 ai 600 km da sola per andare a vedere uno dei gruppacchi di gentaglia che gira su Slam,”¹¹⁹ a prova dell'atteggiamento elitario di cui si ammanta il prescelto di questa sottocultura aristocratica; c'è qualche accenno alla figura del glamster (maschio) come conquistatore: “io sono più rock'n'roll di voi perché ho fatto il fidanzato di tutte,”¹²⁰ ma soprattutto ci sono vari esempi di una continua composizione di contrasti, storie in cui si è fatto o detto esattamente il contrario di quello che si sarebbe dovuto fare e dire, o dichiarazioni che smentiscono quello che si è fatto o detto, insomma, ancora una volta nei contesti più svariati la ricerca di una distanza ironica rispetto a tutto, e quanto più questo scarto è evidente, tanto più la storia merita di essere positivamente sanzionata e ritrasmessa. Così succede nell'esemplare post di Livalicious, che ha avuto una breve relazione con Tommy Lee, batterista dei Mötley Crüe, che le ha portato una certa notorietà ed è stata raccontata anche in un servizio televisivo su una rete nazionale. Scrive: “io sono più rock n roll di voi perché alla fine della fiera i Mötley Crüe mi fanno pure cagare.”¹²¹

Si raccontano storie, insomma, che racchiudono frammenti di struttura, che vanno letti, frequentati e confrontati per estrarne le istruzioni d'uso necessarie alla futura applicazione nella lettura aberrante e traduzione di altri testi.

La produzione incessante di storie e la sua trasmissione sono linfa vitale per la semiosfera e bisogno fondamentale per il soggetto, che sfugge dall'insensatezza tramite la semiosi continua.

Lo spazio delle sottoculture in questo sistema è fondamentale ad evitare l'appiattimento, e la morte, del senso, e la sua importanza non va giudicata solo tramite la sua acquisizione di potere tramite l'avvicinamento al nucleo centrale della semiosfera, ma soprattutto attraverso la sua produzione di sapere, che è già potere nelle mani, e nella testa, quindi potere performativo e cognitivo, del singolo. La narrazione del glam, i suoi testi, sono sempre a disposizione, a volte centrali, altre dimenticati e fluttuanti nella periferia, pronti ad offrire un'alternativa, o una componente di

119 Suorhella, post del 8.3.2011 <http://rnr.forumcommunity.net/?t=44323370&st=30#entry309099058> [consultato il 13.12.2015].

120 TAFKAMTH, post del 12.3.2011 <http://rnr.forumcommunity.net/?t=44323370&st=75#entry309627341> [consultato il 13.12.2015].

121 Livalicious, post del 12.03.2011 <http://rnr.forumcommunity.net/?t=44323370&st=75#entry309625634> [consultato il 13.12.2015].

un'alternativa, a chi voglia o debba uscire da schemi condizionanti che non riesce a gestire, a chi si voglia prendere il lusso di un'opinione personale. Il suo valore non è rivoluzionario, ma è nella direzione giusta di un'evoluzione necessaria alla semiosfera, quella della ricchezza di prospettive e delle infinite possibilità di traduzione, quella forza centrifuga verso l'individualismo, compensata dalla forza solidale della comunicazione, che è tendenza vitale e garanzia di sopravvivenza. Una tendenza utopistica e mai realizzabile all'individualismo, che non è altro che la rivendicazione della facoltà di produrre semiosi di ciascuno, della libertà promessa da un'arte diffusa. Ed è proprio Wilde, modello per il dandy glam, a presentare con lucidità il senso politico della cultura, e della sottocultura

What is true about Art is true about Life. A man is called affected, nowadays, if he dresses as he likes to dress. But in doing that he is acting in a perfectly natural manner. Affectation, in such matters, consists in dressing according to the views of one's neighbour, whose views, as they are the views of the majority, will probably be extremely stupid. Or a man is called selfish if he lives in the manner that seems to him most suitable for the full realisation of his own personality; if, in fact, the primary aim of his life is self-development. But this is the way in which everyone should live. Selfishness is not living as one wishes to live, it is asking others to live as one wishes to live. And unselfishness is letting other people's lives alone, not interfering with them. Selfishness always aims at creating around it an absolute uniformity of type. Unselfishness recognises infinite variety of type as a delightful thing, accepts it, acquiesces in it, enjoys it. It is not selfish to think for oneself. A man who does not think for himself does not think at all. It is grossly selfish to require of ones neighbour that he should think in the same way, and hold the same opinions. Why should he? If he can think, he will probably think differently. If he cannot think, it is monstrous to require thought of any kind from him. A red rose is not selfish because it wants to be a red rose. It would be horribly selfish if it wanted all the other flowers in the garden to be both red and roses.¹²²

122 Wilde (1891).

5. Conclusioni

Confrontando gli strumenti della semiotica e degli studi culturali nella pratica dell'analisi, sono venuti alla luce due ordini di questioni.

Da una parte, la possibile traducibilità teorica e terminologica fra semiotica e scienze sociali; dall'altra, l'efficacia dei mezzi analitici nel costruire ed affrontare l'oggetto d'inchiesta.

Ogni narrazione, direbbe Greimas, è una battaglia, e questa ricerca non fa eccezione: qui si presenta la battaglia fra sociologia e semiotica sul campo della sottocultura, si racconta delle loro diverse strategie, dei loro tentativi di affermazione identitaria attraverso l'opposizione all'altro, della dialettica di un confronto che è antico come la storia del pensiero, e si basa sulla distinzione fra la realtà, e quello che della realtà si può dire. Ma basta prendere l'esempio banale di una sottocultura, come il glam, per rendersi conto che non ci sono da un lato le parole, dall'altro le cose, ma che la rete culturale che noi stessi tessiamo è quella che ci avvolge,¹ cognitivamente, emotivamente e fisicamente. Dalle ombre platoniche fino alla distinzione accademica fra scienze della natura e scienze dell'uomo, si è fatto molto di più per ampliare questo iato che per ricomporlo,² e le vecchie abitudini riemergono obliando volentieri i moniti di Barthes e di Foucault. Eppure, dovunque si faccia cultura, dovunque si produca senso, si lavora con i testi. Può darsi che il reale sia fuori dal conoscibile, e che tutto quello a cui può aspirare la scienza non sia altro che un'ombra. Vale comunque la pena lavorarci, e cercare una composizione e magari una collaborazione fra i due campi del sapere e i loro metodi, se non altro perché quelle ombre che vediamo dalla caverna sono le nostre.³

5.1 Il lavoro di analisi

5.1.1 Il corpus e il punto di vista del ricercatore

Primo atto della battaglia fra sociologia e semiotica è la scelta del campo, ovvero, la definizione del corpus. In sociologia si sta attestando negli ultimi anni un metodo preciso di raccolta di dati. Prendendo distanza sia dalle teorizzazioni generaliste del CCCS, che dal focus sul soggetto dei postmoderni, si è verificato un “ethnographic turn,”⁴ per cui molti ricercatori oggi, anche grazie alla

1 Secondo la celebre definizione di cultura data dall'antropologo Clifford Geertz, “man is an animal suspended in webs of significance he himself has spun” (Geertz 1973): 5.

2 Fabbri, Marrone (2000): 7.

3 Fabbri in un intervento durante il corso di Semiotica delle Arti, Facoltà di lettere e Filosofia, Corso DAMS, Università di Bologna. Anno Accademico 2000-2001.

4 Gololobov (2015): 3.

loro personale appartenenza pregressa a raggruppamenti sottoculturali, cercano di renderne conto mantenendo una partecipazione che permetta “a deep understanding of subculturists' experiences from participants' subjective points of view, studying via participant observation what subculturists actually do.”⁵ Per validare il proprio insieme di dati i sociologi si servono, curiosamente, di una strategia basata sul valore sottoculturale dell'autenticità. Si presuppone una conoscenza profonda perché partecipata, e basta la propria posizione, a volte esplicitata (Muggleton) altre no (Bennett) a giustificare la scelta dei luoghi da frequentare e delle persone da intervistare. Raramente vengono descritti gli spazi (un pub, la sala di un concerto: il nome del gruppo che suona dal vivo non viene riportato), o analizzata la musica, i suoi testi, o l'immagine. La descrizione viene sorretta per la maggior parte da citazioni dirette degli intervistati, che conferiscono al testo del ricercatore un convincente e conveniente effetto di verità: “Unsurprisingly, the stories of the researched are much appreciated by scholars, as well as by funding organisations and publishers. Only rare ethnographic studies can nowadays claim validity of their statements without referring to voices from within the field.”⁶

Il racconto etnografico diventa appassionante perché si serve di artifici ben noti alla teoria della narratività. Il ricercatore, il cui compito istituzionale sarebbe quello di porre domande, si rappresenta all'interno del testo sotto forma di narratore onnisciente, e questo non solo come risultato a posteriori del suo acquisito sapere, nel momento in cui presenta le conclusioni del suo lavoro, ma anche a priori, quando descrive il suo campione oggettivandolo, senza problematizzare la propria posizione in confronto ad esso e senza dare conto dei modi scelti per il reperimento dei suoi dati; l'effetto di verità è affidato a operazioni retoriche di localizzazione e temporalizzazione, ad esempio con un testo come: “The research presented in this section of the article is based on semi-structured interviews conducted with 15 punk rock fans between the ages of 35 and 53 in the East Kent region of south-east England between September 2002 and May 2003.”⁷ Nello svolgere la sua argomentazione, poi, il sociologo si appoggia a citazioni dirette raccolte nel suo campione, decontestualizzando (raramente, per ovvi motivi di brevità, vengono riportati i testi completi delle interviste) e ritagliando secondo una prospettiva che non viene esplicitata.

Oltre al livello formale, Alasuutari ha messo in dubbio anche l'attendibilità dei contenuti delle interviste raccolte, facendo notare come le risposte tendano ad adeguarsi al tipo di situazione e di interlocutore (e in questo senso non aiuta la pur necessaria correttezza etica dei ricercatori di presentarsi in quanto tali), e come, ad un certo punto, le affermazioni comincino ad assomigliarsi tutte, proprio perché ogni soggetto sociale vive attraverso le storie che raccoglie, di cui si appropria

5 Haenfler (2014): 13.

6 Gololobov (2015): 3.

7 Bennett (2006): 224.

e che ripropone. Così alla fine proprio chi aveva accusato l'“armchair theorizing”⁸ del CCCS, la sua distanza dal pulsante vissuto sociale e la sua incapacità di uscire dal testo scritto, attribuisce al testo stesso, e addirittura al solo testo, quello prodotto dall'intervistato, uno statuto di esplicazione ed esemplificazione indiscusso e indiscutibile. E ancora, nel tentativo di scongiurare quanto più possibile le astrazioni, ci si serve degli intervistati, che, essendo questa attività interdetta ai ricercatori, vengono promossi al rango di teorizzatori. Con risultati perlomeno discutibili, che forzano la struttura sottoculturale, in cui ci sono gerarchie ma non ci sono portavoce, e non ci sono regole, ma solo comportamenti. Non meraviglia l'insofferenza e l'ostilità degli interrogati, come hanno ammesso Hickam e Wallach, e Gololobov, i cui intervistati, pur musicisti conosciuti e attivi nella scena, si dichiarano a disagio nel dover rispondere a domande che impongono loro lo status di rappresentanti del punk russo, e rischiano, nella migliore delle ipotesi, di portarli ad esprimere niente più che un'opinione personale.⁹

Il contributo di una prospettiva semiotica di analisi testuale e narrativa nella raccolta dei dati parte dal presupposto che non esiste un livello di realtà altro rispetto a quello dato dall'interazione, e quindi va corretto il fraintendimento etnografico, che ritiene che riportare fatti concreti significhi costruire testi che descrivono fatti concreti, con il risultato di non ottenere altro che un effetto di realtà interno ai testi stessi. Una volta stabilito, invece, che la realtà è testuale, invece di fuggire il testo è possibile restituirgli la dignità che gli spetta, e occuparsi della sua costituzione e della sua analisi, in tutte le sue forme, comprese quelle performative, che le interviste per forza di cose mettono in secondo piano. Fra l'altro, la costituzione testuale della realtà dimostra come mai non si ottengano risultati particolarmente illuminanti attraverso domande dirette ai membri di una sottocultura, non necessariamente perché la sottocultura pretenda di mantenere un alone di mistero e inaccessibilità, ma perché, come i punk russi, che rispondono alle domande di Gololobov e Pilkington raccontando storie, non esistono regole, ma narrazioni. Ciò che viene raccontato in risposta a domande dirette, rischia di essere contaminato dalle conoscenze di ciascuno di testi riguardanti la teoria sottoculturale, così che gli skinhead cinesi finiscono per porsi domande sul proprio status di working class cercando di combinare questo testo con quelli di una cultura politica che non prevede tale segmentazione sociale.¹⁰

Un altro limite delle interviste etnografiche, o quanto meno dell'abitudine di riportarne estratti a sostenere una tesi, sta nel dare rilievo al punto di vista soggettivo, pretendendo di renderlo universale. Il soggetto, per fortuna, non è mai perfettamente tipo: questo significherebbe la fine della traduzione, della comunicazione, ne andrebbe dell'esistenza stessa della semiosfera. Se è vero

8 Haenfler (2014): 9.

9 Gololobov (2015): 5-6

10 Celko, Scharrer (2006).

che i testi ci attraversano e si ripetono di soggetto in soggetto, non si deve però dimenticare che una enciclopedia personale non corrisponde mai perfettamente alla semiosfera. Se è quest'ultima che si prende ad oggetto di indagine, i dati etnografici vanno selezionati al netto dei soggetti.

La semiotica (e così dovrebbe essere per gli studi culturali) non si interessa di coscienza, ma di cultura, quello che il singolo può restituire è solo una sua versione molto specifica della propria enciclopedia, e non serve una spiccata autocoscienza per manipolare la cultura.¹¹ È molto più interessante, per la semiotica e per lo studio della cultura, seguire i percorsi dei testi culturali e vedere come questi si muovono, si trasformano, trasformano chi li prende in carico e vengono manipolati e trasformati a loro volta dal soggetto.

La semiotica può contribuire a spiegare il sociale perché ha gli strumenti per analizzarne i testi, le logiche interne e le connessioni esterne. Attraverso una comparazione di testi di varia natura, è possibile fare un po' di luce sulla *structure of feeling* che descriveva Williams, e che coinvolge i soggetti culturali.

Per la sociologia come per la semiotica, stabilito quale modo sia più corretto nell'avvicinarsi ai contenuti testuali, resta da chiarire come sia più opportuno raccogliere i dati. La sociologia, che non esplica il suo punto di vista e non presenta il ricercatore nel lavoro, pecca, agli occhi della semiotica, di una mistificante onniscienza. La retorica scientifica impone uno stile in cui il soggetto narrante deve scomparire, così che la ricerca acquisti un effetto di obiettività. Ma il ricercatore non è uno spazio sterile, e porta con sé le proprie conoscenze, la propria fisicità e il proprio ruolo, dall'interazione dell'intervista all'elaborazione dei dati. I testi vengono sempre raccolti secondo una strategia iniziale, che può essere confermata o smentita nei risultati, ma che comunque merita di essere enunciata. Muggleton ad esempio aggiunge in appendice al suo *Inside Subculture*, oltre alle prescritte limitazioni di spazio e tempo, anche la lista delle domande che fanno da traccia alle sue interviste semi-strutturate.¹² La prima domanda riguarda l'età, e le successive tre si riferiscono alla posizione lavorativa dell'intervistato. A domande del genere, nessun glamster risponde se non controvoglia, perché si tratta dell'imposizione di una categoria esterna alla logica della sottocultura (se non di tutte, certamente del glam). Ed è un genere di domanda che da una parte può cogliere impreparato l'intervistato, che non si autodefinisce tramite la sua posizione lavorativa, e dall'altra implica una precisa griglia di analisi dell'intervistatore, che introduce l'argomento per interessi statistici senza considerare che, così facendo, sta interpellando il suo campione di studio su un piano diverso da quello sottoculturale. La presenza del ricercatore, se è già nella raccolta dei dati, diventa preponderante nella loro interpretazione, e qui la sua onniscienza diventa colpevole: Clarke, nel

11 Cfr. 2.1.4.4.

12 Muggleton (2000): 171-173.

difendere la sua definizione degli skinhead come sottocultura del tempo libero, che si dissolve nel contatto con le logiche della vita del lavoro e delle responsabilità sociali, porta ad esempio di questa seconda situazione il coinvolgimento in una relazione sessuale e sentimentale stabile: “‘Steady’ dating, with one of the ‘good girls’, necessitated a break with the collective routines of group life, and a move to a more individualised form of sexuality. The two processes are mutually exclusive – demanding the commitment of scarce resources (time and money) in different directions. Consequently, with the onset of individualised ‘courtship’ patterns, the group life and involvement declines, the subcultural alternative ‘dissolves’ through its failure to mount a viable alternative to the dominant patterns of long term sexuality.”¹³ Senza voler mettere in dubbio la verosimiglianza di questa affermazione, che si prende solo ad esempio, è comunque evidente il punto di vista maschile che associa l’idea di una relazione stabile alla fine della partecipazione sottoculturale, e si risponde forse alla domanda che McRobbie si poneva, sul disinteresse dei suoi colleghi alla parte femminile delle sottoculture: come si vede qui, la componente femminile è associata al mainstream, quindi del tutto superflua nella descrizione della sottocultura. È legittimo chiedersi se i risultati dell’analisi sarebbero stati gli stessi in uno studio condotto da ricercatrici di sesso femminile (o meglio, definite in questo genere in base alla costellazione testuale in cui operano). Non meraviglia allora che le ragazze dei rocker approcciate da Willis non vogliano rispondergli: la dominanza maschile nell’interpretazione si dimostra come un fondato sospetto.

Si possono interrogare i dati a partire da varie isotopie, solo, consiglia la semiotica, queste vanno esplicitate. “As Williams observed, ‘there are no masses, only ways of seeing masses’, and intellectuals were the crucial mediators of this seeing.”¹⁴ Secondo Eco, le nostre conoscenze del mondo non sono teoriche ma storiche, il processo viene prima del sistema o, come direbbe Lotman, il testo viene prima della grammatica. La sottocultura è un’appartenenza che si esplicita tramite il fare, e se intende usare delle interviste, il ricercatore è tenuto a ricostruire i cotesti nel loro intersecarsi, a raccogliarli e confrontarli per rendere conto (così come succede nella sottocultura e nell’apprendimento sociale) delle regole in quanto estrapolate dalla sovrapposizione di testi, in un percorso narrativo e storico di interconnessione enciclopedica. Effetto collaterale di una sottocultura pensata come produzione testuale è il riconoscimento di status della sua potenzialità creativa.

La semiotica ha certamente meno esperienza della sociologia nella raccolta di dati, ma si è posta il problema della definizione del corpus come atto creativo. Il corpus, anche testuale, non è mai chiuso. Greimas sottolinea la responsabilità dell’analista, che deve sapere che non sta lavorando su un insieme chiuso, ma che lo sta costruendo: “si prende per ipotesi un insieme interamente carico di

13 Clarke in Hall, Jefferson (1976). 190.

14 Willis (2000): 107.

significazione e si cerca di trasformarlo in una tassonomia. Ma questa tassonomia può far apparire nel capo nozionale cose di cui non si ha bisogno, che si devono eliminare. Alla fine ci si accorge di aver usato uno stato ipotetico per far apparire una tassonomia, e che il campo nozionale, in quanto spazio, è variato.”¹⁵ Responsabile della costruzione del corpus, l'analista deve essere anche cosciente della sua apertura: alla fine dell'analisi, resterà sempre un non detto, una struttura incompleta. Questo perché, ricorda Lotman, è caratteristica di ogni testo quella di trattenere un frammento di struttura, utile per la ricostruzione del sistema tutto, ma pur sempre frammento all'interno del testo. Quello che l'analista deve fare, allora, abbandonata l'illusoria certezza di lavorare su un corpus chiuso e obiettivo, è stabilire un'isotopia, un 'taglio', “tenendo presente che un corpus non è mai chiuso né esaustivo, ma soltanto rappresentativo,”¹⁶ modello operativo di una prospettiva esplicitata. L'idea del testo come costruzione del ricercatore gli impone una presenza e stabilisce umilmente l'impossibilità di una completa obiettività. In questo senso va letto anche il significato operativo del termine semiosfera, che convince poco, per la sua vaghezza, Marsciani.¹⁷ La semiosfera non va pensata come un contenitore, una struttura con confini netti. Ogni livello che si decide di assumere, piccolo o grande, deve rispondere a criteri di coerenza interna ed è regolato solo dalla pertinenza che il ricercatore gli impone programmaticamente.

Per la sociologia, l'etica consiste nell'esplicitare la posizione del ricercatore, ma dà per scontata poi la propria (impossibile) obiettività. L'etica della semiotica è nel presentare il ricercatore come soggetto nel mondo, creatore e fruitore di testi come chiunque altro, e quindi responsabile della costruzione testuale di cui rende conto nell'analisi e delle sue conseguenze nella semiosfera. Il suo contributo consiste nell'offrire strumenti di controllo degli effetti di senso testuali, sia nei dati raccolti, sia nella loro finale descrizione e analisi.

5.1.2 Il modello di cultura: la mobilità e il bisogno di definizione

A partire da queste due diverse prospettive sul proprio oggetto d'indagine, quella sociologica che raccoglie dati e solo su quelli si basa per le proprie conclusioni, e quella semiotica che sa di costruire i dati mentre li descrive, si ottengono risultati diversi. Inevitabilmente il metodo sociologico fatica a rendere conto della mobilità. E non potrebbe essere diversamente, se l'operazione d'analisi riguarda un corpus letto come un'istantanea. La prospettiva storica si ottiene allora con un artificio stilistico, ancorandosi all'attualità, nel riferirsi vagamente alla complessità del mondo contemporaneo, e pretendendo di conseguenza di smarcarsi dalla storia della disciplina,

15 Greimas (1995): 167.

16 Greimas, Courtés (2007): 63.

17 Marsciani (2008).

secondo una retorica del nuovo che obbliga a cercare forme più adatte per fenomeni inediti.¹⁸ In realtà, restando all'ambito d'analisi che questa ricerca si è dato, non solo le sottoculture sono un fenomeno di cui si parla già da quasi un secolo, ma resta tutta da dimostrare la complessità del mondo di un glamster rispetto a quella, ad esempio, di quello del mugnaio del primo Rinascimento raccontato da Ginzburg.¹⁹ L'attualità del fenomeno, insomma, pretesa e non dimostrata, giustifica la focalizzazione del metodo sul qui e ora, così che lo spazio per riflessioni sullo sviluppo storico e sulle variabili dipendenti e indipendenti della trasformazione non si dà, e la teorizzazione soffre della mancanza di ipotesi evolutive. Le regolarità che si cercano nei fenomeni studiati finiscono per diventare delle gabbie, ne sa qualcosa Bourdieu, per cui, come i *lads* di Willis, non facciamo altro che scegliere quello che siamo obbligati a scegliere: “Il gusto è *amor fati*, scelta del proprio destino, ma è una scelta obbligata, prodotta da condizioni di esistenza che, escludendone tutte le altre in quanto sogni, non lasciano altra scelta che quella del gusto per ciò che è necessario”²⁰

Che la costruzione di Bourdieu sia rigida lo dimostra il tentativo di applicazione che ne fa Thornton, con il risultato di cambiare nome ad una struttura che rimane sempre disperatamente uguale: il capitale culturale diventa capitale sottoculturale, come dire, la sottocultura riproduce, nel suo piccolo mondo, il sistema. Non si capisce allora di quale interesse possa essere lo studio delle sottoculture, se non per un piacere aneddótico. In questo senso occuparsi di sottoculture invece che di altri fenomeni sociali diventa una differenza quantitativa e non qualitativa, e si riduce ad una curiosità culturale.

La semiotica, partendo dall'estremo opposto, è tutta impegnata a scovare i passaggi della produzione di senso. Nel riproporre il percorso della poetica aristotelica della teoria della narrazione (a cui Greimas è debitore), per cui a un primo momento di prefigurazione, segue una configurazione, e una finale creazione, come intersezione tra il mondo del testo e il mondo del lettore a cui l'opera è destinata,²¹ Righetti identifica il limite della semiotica nella sua incapacità di andare oltre il secondo momento della configurazione. Ma la semiotica si è dimostrata capace sia di analizzare il testo dato, che di dare ragione, appunto col percorso narrativo, dell'emergenza del testo stesso: ci sono gli strumenti, anche grazie alla visione d'insieme proposta da Lotman, per rendere conto sia dell'interpretazione dei testi che della loro traduzione e re-immissione nella semiosfera. Questo sforzo di ricerca di strutture profonde ha il difetto di avere pochi strumenti per rendere conto delle manifestazioni specifiche e degli effetti della ricezione, ma ha il pregio di sapersi staccare dal dato e saper rintracciare in ogni ricezione una produzione. Nell'elaborazione del progetto

18 Cfr. Gelder (2005): 1 ss.

19 Ginzburg (1976).

20 Bourdieu (2001): 186.

21 Cfr. Righetti (2013): 224.

lotmaniano, si nota che vista da vicino, quella che sembra una società statica è un equilibrio dinamico di tensioni, strappi e ricomposizioni continue, un micropotere che esplose in ogni angolo della semiosfera, una combinazione eccitata di forze centripete e centrifughe, una produzione testuale infinita di soluzioni pronte per essere accolte e rifiutate e scomposte e ricomposte. La continua traduzione, necessaria per la comunicazione e il mantenimento della semiosfera, garantisce che la ricomposizione non sia mai completamente ed esclusivamente riproduzione, ma permette uno scarto, un accrescimento (o forse un indebolimento) di sapere, e di potere: in ogni caso, mai una sterile ripetizione. Potrebbe essere qui che diventa interessante occuparsi di sottoculture, nella loro capacità di offrire un'alternativa, per quanto debole, parziale, ininfluyente possa sembrare, il cui valore non è nei contenuti ma nella capacità di servirsi della forma, nel saper fare che la manipolazione di un bricolage offre come esperienza. Alla fine, al netto dei contenuti, ricorda Eco, indipendentemente dal successo delle idee, quello che resta, e che è fondamentale che resti, è la mitopoiesi, la capacità di creare miti, di ricomporre in senso le esperienze del mondo.²²

L'aspetto della creazione come fare che supera per importanza i contenuti è piuttosto marcata nel glam, che anche per questo non ha goduto di molta popolarità fra gli studiosi di sottoculture, per la sua apparente mancanza di messaggio. Anche Hebdige non va al di là del fenomeno del fanatismo per David Bowie, ma intuisce il valore della produzione sottoculturale anche al livello della manipolazione del consumo, e dà credito ai glamsters di una strategia che non vuole mischiarsi con la mondanità dei contenuti, ma preferisce una posizione defilata che non li compromette con un'opposizione diretta ingestibile.

The Bowie-ites were certainly not grappling in any direct way with the familiar set of problems encountered on the shop floor and in the classroom: problems which revolve around relations with authority (rebellion v. deference, upward v. downward options, etc.). None the less, they were attempting to negotiate a meaningful intermediate space somewhere between the parent culture and the dominant ideology: a space where an alternative identity could be discovered and expressed. To this extent they were engaged in that distinctive quest for a measure of autonomy which characterizes all youth sub (and counter) cultures (see p.148, n. 6). In sharp contrast to their skinhead predecessors, the Bowie-ites were confronting the more obvious chauvinisms (sexual, class, territorial) and seeking, with greater or lesser enthusiasm, to avoid, subvert or overthrow them. They were simultaneously (1) challenging the traditional working-class puritanism so firmly embedded in the parent culture, (2) resisting the way in which this puritanism was being made to signify the working class in the media

22 “tolto tutto quello che *non* resta, quello che resta è la mitopoiesi, almeno quantitativamente. Per cui se vai a chiedere chi sia Proust a un *farmer* americano non lo sa, mentre se vai a chiedergli chi è Cappuccetto Rosso lo sa, e *Cappuccetto Rosso* non è né Perrault né Grimm. È una cosa che passa sopra a tutta la letteratura esistente.” Eco in Spaziante (2006): 6-7.

and (3) adapting images, styles and ideologies made available elsewhere on television and in films (e.g. the nostalgia cult of the early 1970s), in magazines and newspapers (high fashion, the emergence of feminism in its commodity form, e.g. *Cosmopolitan*) in order to construct an alternative identity which communicated a perceived difference: an Otherness.²³

La strategia del glam è di creare un mondo altro in cui le categorie di cui si è schiavi, tramite l'habitus, possono essere evitate; uno spazio sperimentale in cui non c'è contestazione diretta, ma distanza critica, in cui non si portano messaggi, ma si pratica il liberatorio procedimento del dubbio. La libertà, allora, è proprio nell'appropriarsi di un gusto che non appartiene, metterne in discussione la necessità, e vedere che cosa succede. Così l'habitus di Bourdieu può essere arricchito da una variabile con potenziale evolutivo, in cui il passaggio dall'opus operatum al modus operandi non è fatto attraverso la fruizione di testi prestabiliti secondo letture prestabilite, ma in una nuova combinazione traduttiva che prevede la possibilità di una lettura aberrante: testi popolari, banali, ma combinati in un'enciclopedia che mette insieme categorie inaspettate, Oscar Wilde e i fumetti, supereroi e testi scolastici, braccialetti di plastica e ironia aristocratica. Alla fine, succede che “uno stesso testo dia a lettori diversi informazioni diverse e, costituendo con ogni singolo lettore un complesso insieme strutturale, gli dia proprio ciò che gli serve”²⁴ e questa nuova combinazione insegna tramite la pratica della semiosi che niente è necessario, e uno spazio creativo è possibile, come conclude Branch riguardo al suo campione di interviste a fan del glam: “They sought to utilise this in order to re-position themselves as socially distinct from their working-class peers, whom they regarded as not possessing or desiring the same commitment to educational attainment.”²⁵ Attraverso la ricomposizione di testi, l'estrapolazione di strutture soggiacenti, ogni soggetto sociale può ricombinare un'enciclopedia che gli offra sollievo da strutture che non riesce ad assimilare. In questo senso la sottocultura offre degli spazi di sperimentazione indipendenti dalle categorie a priori con cui l'accademia pretende di interrogarle, laboratori culturali da cui escono nuovi soggetti, nuove idee e diverse prospettive: il caso del glam dimostra che lo scontro diretto per l'appropriazione di risorse culturali, una lettura statica e pessimista del sistema che vede lo sforzo di una classe sociale inferiore solo nel voler diventare superiore, non è l'unica strada praticabile: si può confondere le carte, combinare gli opposti, dimostrare la finzione della realtà e la realtà della finzione, volere e odiare le ragazze che passeggiano sulla 5th Avenue, ritagliarsi uno spazio in cui circolano gli stessi contenuti, ma le logiche, le regole e le combinazioni sono diverse. E non c'è modo migliore che considerare serio quel che è irrilevante, e irrilevante quel che è fondamentale: “First impressions

23 Hebdige (1979): 88-89.

24 Lotman (2006): 99.

25 Branch (2012): 41.

can be so spot on, don't you think? Always in life, always, judge a book by its cover. You'll never go wrong.”²⁶

5.1.3 La questione politica e il ruolo del ricercatore

Per via di questa spesso incompresa strutturazione alternativa che preferisce agire sulle forme piuttosto che sui contenuti, gli studiosi di sottoculture, alla ricerca di messaggi, finiscono per fornirne una definizione deformata. La ricerca e la sottocultura non parlano la stessa lingua, e la traduzione è una faccenda delicata. Come succede nel caso della traduzione linguistica, ci si avvicina ad un fenomeno sconosciuto sperando anzitutto di individuare alcuni contenuti comuni, e partendo da questi di ricostruire poi il messaggio tutto. Si ha l'illusione di saper comunicare con la sottocultura perché i suoi contenuti sono condivisi, ma quello che è completamente diverso è proprio ciò che è più importante per la traduzione, cioè la grammatica, la struttura, i sistemi di valori che posizionano questi contenuti. Si è visto che le sottoculture non necessariamente ritengono pertinenti questioni di genere, di classe o di etnicità. Ma la loro presenza è comunque politica perché interagisce con il sistema sociale, e in questo senso la sua validità viene sempre interrogata, secondo logiche che interessano l'intervistatore molto più che l'intervistato, e alla fine la frustrazione per una sostanziale incomunicabilità è un risultato inevitabile. Chi si occupa di cultura, è anche e contemporaneamente nella cultura, e se la questione del personale nello scientifico va esplicitata nella costruzione del corpus, il movimento opposto, che tenta l'applicazione dei risultati analitici fuori dal campo teorico, è spesso causa di frustrazione. A partire da Barthes, che indica il paradosso di un commentatore dei miti che per essere rigoroso non può agire sul sociale, mentre d'altra parte l'azione, quando è interna, rimane inefficace critica culturale. Per continuare con la cultura di massa condannata dagli apocalittici, e per arrivare ai postmoderni e alla loro rinuncia metodologica a cercare di capire. Curiosamente, se l'oggetto di studio è opaco, o non si comporta secondo il modello, non è il ricercatore ad essere in fallo, ma l'oggetto. Se le sottoculture non rispondono, è perché non hanno operato coerentemente, ed hanno quindi perso di credibilità, oppure l'individualismo contemporaneo ha reso il termine obsoleto, per cui le formazioni sottoculturali non rispondono perché non esistono. Colui che sa, dice Barthes, non agisce, e chi agisce lo fa nel modo sbagliato.²⁷ L'antipatia per gli hippies, come esempio più celebre di controultura, è diffusa: Barthes, Pasolini, Eco, ma anche molti rappresentanti della nascente scena punk americana ed inglese, vedono ormai con insofferenza l'atteggiamento inconcludente di una sottocultura da cui ci si aspettava la rivoluzione, e l'accusano di collusione con il mainstream che critica. Neanche fra i

26 Matheson (2015): 92.

27 Barthes (1998), infra 2.1.6.

membri della scuola di Birmingham gli hippie godono di particolare consenso. Willis, nella sua ricerca etnografica su una comunità inglese, ne descrive la passività politica, l'individualismo e l'autoindulgenza. Caratteristiche che li accomunano con la cultura della classe media borghese da cui derivano, così si teorizza. Eco da parte sua distingue tre tipi di cultura: quelle autosufficienti, quelle autodistruttive (perché non prevedono meccanismi di adattamento), e quelle parassitarie, tollerate all'interno di un'altra cultura, ad esempio “gli hippies che ricostruiscono artificialmente la cultura di don Juan sopravvivono solo perché esistono la General Motors o il Pentagono che li ammettono alla periferia del loro modello di tolleranza repressiva.”²⁸ La delusione di molti, insomma, è nel tramonto delle aspirazioni politiche rivoluzionarie “perché ogni rifiuto del politico in favore di un ritorno totale e liberatorio al privato non può che proporsi come modello parassitario. Per diventare modello autosostentantesi una controcultura del privato deve ritrovare al proprio interno la dimensione politica.”²⁹

Lo scetticismo critico nei confronti delle sottoculture ha origine qui, e negli studi successivi i gruppi marginali diventeranno per lo più oggetto di interesse estetico, e la portata politica della protesta esce completamente dal panorama teorico. Eco considera al “vera controcultura” quella che è capace di commentare se stessa, le altre, quelle culture che vivono negli interstizi, sono culture parassitarie. Se la controcultura è deludente, è perché manca l'azione politica. Come per Gramsci, e per Barthes, è necessario che sorga una sorta di intellettuale, un rappresentante autocosciente del suo ruolo critico ma anche attivamente coinvolto nella costruzione del nuovo mondo: “se una controcultura è un'alternativa critica che, riconoscendo le proprie possibilità di autoproduzione, intende assumere il potere, l'intellettuale è il tecnico di questo potere. Nessun moralismo, illusione da anima bella, anarchismo estetico, è possibile. Il problema di una controcultura e dei suoi intellettuali è ancora una volta un problema di potere.”³⁰ Queste riflessioni sono certo risultato di un periodo storico particolare, in cui gli accademici italiani risentono delle scosse dei movimenti studenteschi, ma la loro approssimazione è inattesa in Eco, che conosce e commenta ampiamente Foucault. Contestando Eco con Eco, mentre si antropomorfizza il potere in un capopopolo illuminato da venire, si perde di vista la distinzione fra potere e forza. La storia insegna (ed Eco ribadisce) che la forza da sola non basta a reggere i popoli. Ad essa si deve accompagnare un consenso capillare di tipo culturale. Il potere in senso foucaultiano è questo, e assomiglia molto all'egemonia teorizzata da Gramsci e ripresa dal gruppo di Birmingham.

Nelle culture devianti il potere era dei sociologi che le osservavano, ai tempi della controcultura era

28 Eco (1983): 226.

29 Ivi: 227.

30 Ivi: 231.

delle classi a cui queste controculture appartenevano (classi di potere) o comunque a cui si rivolgevano, al confronto che cercavano. Con le sottoculture il potere è diventato sapere esoterico, estraneo, si è discostato dalla discussione. Il centro ha continuato ad agire per conto suo. Trovandosi poi però nella necessità di rinnovarsi, di capire, di inglobare. E attraverso questo movimento di conglobazione ha assorbito anche qualcosa. Quindi vanno riabilite le culture che Eco chiama parassitarie: ogni modo di vivere altro vuole spazio; indipendentemente dall'eventuale parassitismo, quando un comportamento, giustificato da una filosofia oppure no, si diffonde, buono o cattivo che sia, la società tutta ne deve tener conto e deve venire a patti. Eco stesso ricorda l'insegnamento di Foucault, per cui la distinzione fra riforme e rivoluzioni va superata.

Foucault sa che il potere è plurimo, è nel linguaggio, è nelle strutture architettoniche. E anche la sottocultura sa, che il potere che ha è nei suoi piccoli atti di tutti i giorni, che spostano un po' più in là i limiti. Ancora più grave pretendere che una sottocultura funzioni secondo le logiche di un sistema basato sull'individuo: una delle caratteristiche più ammirevoli della sottocultura è di essere acefala e di non riconoscere leader. Ci sono delle gerarchie,³¹ ma anche i personaggi più in vista hanno solo una relativa libertà di scelta basata sulla propria capacità di interpretare il mondo secondo le regole, riconosciute nell'attitudine. Le sottoculture non hanno capi, perché costruiscono ed elaborano miti, che hanno forse origine individuale, ma che per diventare tali devono trasformarsi in rappresentazioni collettive. Non solo: le sottoculture sono culture testualizzate, culture del fare testi, completamente interne ad essi. Non si dimentichi che i loro miti si costituiscono per *bricolage*, e nella distinzione che Lévi-Strauss fa fra ingegnere e *bricoleur*, si ricorda che entrambi sono tesi alla conoscenza, ma il primo è dotato di uno strumentario metalinguistico che lo pone al di là dell'evento, mentre il secondo opera con il contesto e all'interno di esso. Non ci si deve aspettare una sottocultura che commenta se stessa, né pensare che l'assunzione di certi suoi elementi nella cultura sia una forma di sfruttamento; ma non si deve neanche pensare ad una cultura testualizzata come incoerente: "L'assenza di codificazioni è immaginata come caos solo dal punto di vista della grammaticalità. Di fatto, i sistemi non codificati sono capaci di accumulare informazione sociale tanto quanto i sistemi codificati."³² Ribaltando la prospettiva, si può pensare a un potere flebile ma diffuso che riesce, con tenacia e ripetizione, a spostare i limiti della normalità, e se una sottocultura testuale non è in grado di diventare metacultura, quantomeno la sua interazione con il suo dato mainstream costringe quest'ultimo alla riflessione, al commento, alla decisione se accettare o rifiutare. Le sottoculture, in tutta la loro superficialità, restano un esempio di assunzione di responsabilità culturale. E non è poco. Il ruolo

31 Cfr. Thornton (1995); Hitzler, Bucher, Niederbacher (2005).

32 Lotman, Uspenskij (1975): 78.

dell'intellettuale, in questo contesto, è quello di rendere conto delle sottoculture secondo i propri termini, senza cercare capipopolo, senza imporre classificazioni improprie, e studiando l'anormale per capire la costruzione del normale.³³

5.2 Confronto fra teorie

Nell'occuparsi di sottoculture si usano terminologie create all'occasione e sempre nuove, con una proliferazione che finisce per impedire il raffronto fra risultati, e ostacolare l'avanzamento della conoscenza. Forse si può tentare una traduzione, imperfetta e decontestualizzata, che vuole cercare di rafforzare gli strumenti analitici a disposizione sfrondandoli di particolarismi sterili. E forse è possibile pensare ad una collaborazione fra sociologia e semiotica, a cui la prima contribuisce con la sua ricchezza di descrizione e la seconda con il suo controllo sui risultati.

5.2.1 Ordinamento storico in semiotica e in sociologia

Dopo i lavori del CCCS, la semiotica ha abbandonato il campo del sociale, per non tornarvi. Le ricerche sociosemiotiche non hanno più avuto accesso al dibattito sottoculturale, nonostante le proposte potenzialmente fertili di Floch e Landowski. La loro ricezione si è limitata alle strategie di marketing ricavate dal primo e alle teorie dell'interazione discusse dal secondo. Un risultato scoraggiante, per una disciplina che voleva porsi come commento culturale. La semiotica sa fare molto di più, deve solo avere il coraggio di analizzare fenomeni culturali; le teorie dell'interazione devono uscire dall'interdefinizione di posizioni teoriche, e testarsi sullo scambio di testi fra soggetti culturali. La semiotica è stata messa da parte per la sua astrazione, perché cerca strutture e non viene giudicata capace di rendere conto del progresso storico e dei processi culturali, perché non vuole arrendersi a lavorare lasciando sullo sfondo un contesto storico che, si è però visto, è spesso un artificio retorico di cui ci si serve per ottenere un effetto di verità. Nel terzo capitolo si è proposto un modo diverso di parlare di sottocultura, non attraverso interviste o istantanee, ma attraverso testi. Così si è sperato di mantenersi all'interno di una logica accessibile alla semiotica. Nell'ordinamento di questi testi, però, ci si è resi conto che la loro combinazione permette una prospettiva storica, quella profondità diacronica che si nega alla semiotica: se la cultura è una combinazione di testi, la storia della cultura è la possibilità di seguire la migrazione di questi testi, e la datazione dei testi si dà in base ad una loro specifica posizione nella costellazione della semiosfera. La storia, allora, riappare a livello semiotico se si pensa all'insieme culturale come una combinazione di testi che cambia nel tempo. La descrizione di una diacronia è possibile attraverso il modello della semiosfera lotmaniana, fatta di spostamenti continui fra periferia centro e di nuovo

33 “como sugería Erving Goffman: observar el orden desde el punto de vista del desorden” Fabbri (2006).

periferia. La posizione di un testo sopravvissuto a diverse epoche può rendere conto del cambiamento degli equilibri, le cui ragioni possono essere cercate nella sua combinazione con altri testi, e l'interpretazione diversa di uno stesso testo in differenti momenti storici messo in relazione ai suoi effetti su ulteriori produzioni testuali. Le costellazioni di testi come descrizione di una dimensione temporale, il confronto fra varie costellazioni nel rendere conto di un progresso, è un'ipotesi di raccolta dei dati che può rivelarsi utile a rendere conto sia dei motivi della sopravvivenza che della scomparsa di testi specifici in epoche diverse, e in questo modo suggerire in controluce quali altri testi si presentino come dominanti, in quali costellazioni e quali strutture di potere vi si insinuino.

5.2.2 Omologia e rapporto integrale

Nell'appendice teorica al suo lavoro di ricerca su un gruppo di rockers e una comunità hippie negli anni Settanta, Willis dispiega una serie di passaggi nel rapporto fra fare culturale sensato e produzione di massa. Il suo schema prevede tre momenti nel rapporto fra soggetto e cultura materiale. Il primo è un passivo momento di ricezione, indicale, per cui ci si serve di un oggetto secondo le indicazioni che la cultura ci dà per il suo utilizzo, diciamo un grado zero di accettazione testuale. Un ulteriore tipo di rapporto è quello omologico, per cui le sottoculture, ad esempio, si servono nel momento creativo di rapporto con la cultura materiale, di forme di appropriazione omologica. Si può pensare agli oggetti della produzione di massa come testi. Così il rapporto indicale è quello del soggetto con i testi secondo la loro interpretazione inscritta, mentre il rapporto omologico è una sorta di lettura aberrante dei testi ricevuti, che segue delle regole di interpretazione non iscritte nel testo stesso ma adattate sulla base di ricezioni di altri testi in una enciclopedia personale. Un'operazione del genere equivale ad una traduzione, in cui nuovi contenuti vengono assimilati secondo una grammatica nota, perdendo inevitabilmente alcune sfumature e acquistandone altre. Questa traduzione è la vita della semiosfera, che si esaurirebbe nell'inerzia del rapporto indicale di passaggio automatico di informazioni. Il momento omologico è quello, allora, del consumo creativo. La questione dell'omologia in Willis presenta due punti deboli. Anzitutto, sembra troppo astratta: ci dovrebbe essere una corrispondenza omologica fra l'aspetto degli hippie e la loro ideologia, e ci si chiede se un'interpretazione che cerca di associare grado di igiene personale e scelte di voto non rischi di essere un eccesso di interpretazione. Come funzioni, poi, la correlazione fra un oggetto e il significato che gli viene dato, ci riporta al più antico dibattito della linguistica, se si debba considerare il segno motivato o meno, un vicolo cieco teorico. In secondo luogo, se il testo viene interpretato omologicamente in modo diverso da quello previsto al momento della sua immissione nella semiosfera, si rischia la fuga di significanti che porta al limite

dell'incomunicabilità, così finisce che la semiotica teorizza da sola la propria inutilità. Per risolvere queste debolezze teoriche, forse può essere utile ancorarle alle ricerche sociologiche.

Per quanto riguarda l'astrattezza di cui si accusa il processo omologico, simile a quella dell'assunto di Lotman dell'isomorfismo fra semiosfere, la sua giustificazione materiale si trova nel lavoro di Bourdieu. L'interpretazione di un testo è operata in un gruppo in base alla sua posizione sociale, che viene difesa per mezzo di determinate letture della realtà. Il principio della distinzione è un'operazione culturale per cui strutture strutturate vengono ribadite come strutture strutturanti, ma senza una necessaria corrispondenza magica o logica, se non quella stabilita attraverso manipolazioni e accordi sociali, che nascondono questo processo culturale sotto una coltre di naturalità inesistente. Se vale per la cultura in generale, che crea culturalmente perfino la natura, vale anche per distinzioni di gusto, estetiche, sociali, che vengono apprese e che sono culture naturalizzate che nascondono la propria origine. Tramite un bricolage motivato dalla propria posizione sociale (che è anzitutto di antitesi rispetto ad altro che si percepisce come diverso, il proprio essere che nasce per opposizione a qualcosa e qualcuno) si rimpolpa lo scheletro grammaticale posizionale, che è solo opposizione logica, con contenuti: alla fine si avrà un insieme coerente e motivato perché giustificato da scelte isomorfe alla propria posizione. In questo senso, i frammenti di struttura presenti nei testi della semiosfera lotmaniana non sono altro che logiche posizionali implicite.

Se ogni legame fra essere e fare è culturalmente motivato, si pone il secondo problema, quello della relatività culturale, per cui se non ci sono significati fissi e verità vere, non si può più parlare di niente. Qui viene in aiuto il terzo tipo di rapporto fra oggetti e soggetti presentato da Willis, quello integrale: il rapporto omologico è sincronico, mentre il rapporto integrale è motivato attraverso la sua stabilità diacronica. L'uso delle classi borghesi di presentare una cena con ricchezza di piatti e posate, per riprendere un esempio di Bourdieu, è omologico alla sua ostentata ricchezza. Quando questo uso (che non ha niente di logico, pratico o naturale: si può pensare ad una borghesia che mostra la propria distinzione attraverso la presentazione di un buffet abbondante a cui gli ospiti si possono servire da soli, ribaltando l'immagine dell'abbondanza dal contenitore al contenuto) diventa una tradizione, viene motivato storicamente e naturalizzato, si ha un rapporto fra significato e significante che diventa necessario, pur sempre culturale, ma tutt'altro che instabile. La narrativa ha come effetto l'interdefinizione degli elementi, che diventano necessari nel loro reciproco equilibrio: la tradizione si naturalizza volentieri con un mito, così che ogni sua rappresentazione diventa la conferma di questo mito, di questa cosmologia, di questo rapporto di poteri e di questa logica di ordinamento. La cultura diventa natura, e lo status quo viene motivato nell'attualizzazione

attraverso il rito di miti incontestabili. Si propone, quindi, di pensare all'omologia non come una magica struttura soggiacente inconoscibile presente in ogni testo, ma come una costruzione culturale mitologica che la semiotica ha il compito di svelare, riprendendo così il progetto di Barthes di uno svelamento delle ideologie e della naturalizzazione dello status quo, dato che “una delle forme più acute di lotta sociale, nella sfera della cultura, è la richiesta della dimenticanza obbligatoria di determinati aspetti dell'esperienza storica.”³⁴

5.2.3 La funzione di potere e sapere: traduzione e interpretazione aberrante

Il progetto di Barthes si è arenato nella frustrazione, quando ci si è resi conto che gli strumenti usati per scovare il mito al di sotto dei testi permettevano solo progressi lenti, troppo lenti rispetto alla molteplicità di uno scambio culturale di mosse e contromosse, slittamenti di sistemi connotativi che avvengono continuamente nella semiosfera, ed eccedono le possibilità dell'analisi testuale puntuale. La semiotica di Barthes, Eco e Fabbri ha smesso di occuparsi di sistemi sociali, e la scuola di Birmingham è soffocata sotto il peso delle critiche alle sue strutturazioni rigide e astratte. Gli studi di quegli anni sull'identificazione di sistemi ideologici soggiacenti al testo erano corretti, ma troppo minuti per la poliedricità attribuita al potere. Il senso di fallimento si basava però sul falso assunto che la pluralità del potere fosse comunque riconducibile ad un solo potere, centrale e oscuro. Foucault non era ancora stato recepito completamente, e di Lotman si sapeva poco: si dava per scontato lo scontro fra forze definite ed autocoscienti, mentre, seguendo con più coerenza il modello della creatività soggettiva come partecipazione sociale, ci si rende conto che il potere è nella traduzione e nella possibilità di imporre la propria traduzione ad aree quanto più vaste possibile di semiosfera. Non c'è un potere centrale che muove i fili del sapere in base a qualche arcano piano di supremazia, non c'è una sfera sociale su cui si sorregge una sfera culturale, ma c'è l'accordo culturale di compartecipazione fra soggetti sociali per cui una cultura egemone è tale non perché imposta da un gruppo di potere ma perché accettata anche da chi a quell'oligarchia non appartiene. L'immagine dell'invincibile centro, capace di ribaltare a suo vantaggio la creatività periferica assorbendo e inglobando le forme di opposizione, ha una lunga tradizione, da Eco, Pasolini, a tutto il postmoderno, e si mantiene ancora oggi.³⁵ Questo pessimismo però si basa su una visione dei rapporti di forza troppo semplicistica. L'assorbimento da parte del sistema centrale di idee ed unità culturali di un gruppo subalterno è una vittoria per il gruppo, non una sconfitta. E la libertà di interpretazione dei prodotti di consumo che Willis riconosce come risorsa democratica³⁶ non va

34 Lotman, Uspenskij (1975): 47.

35 Desogus (2012).

36 Cfr. Willis (1990).

confusa con l'etica individualista consumistica,³⁷ perché l'interpretazione aberrante avviene secondo logiche che sono sempre di gruppo, e non individuali, come Willis stesso specifica qualche anno dopo ricordando che la creazione di senso concerne la connessione sociale.³⁸ Coerentemente in semiotica, “in una rete enciclopedica non ci sono mai monadi significanti, sistemi chiusi indagabili entro i confini della loro organizzazione; tutto rimanda a un tessuto di senso che è sociale e collettivo. Questo tessuto di senso può anche essere pensato come il non-detto che ogni atto di significazione presuppone e conferma. Ogni asserto semiotico è coerente con un certo sistema di significati non esplicitato ma presupposto – sistema che costituisce l'ideologia implicita in quell'asserto semiotico.”³⁹ I gruppi sociali si formano in base a opposizioni categoriali, e il fatto che queste opposizioni non siano esplicitate, non significa che non abbiano del potenziale politico. Se Rositi critica l'edonismo nella letteratura giovanile, lo fa per “un errore nell'interpretazione della struttura attanziale: l'assenza di opponente nella letteratura giovanile, ad es. nelle biografie di cantanti e altri divi, è considerata come una conferma della presenza di valori edonistici e correlato all'assenza di lotta. Ma la posizione di opponente è una posizione sintattica, non semantica; in ogni caso essa può essere riempita non necessariamente da opposenti figurativi, antropomorfizzati, ma da occorrenze diversi: ad es.: il servizio militare, la scomparsa della voce, una delusione d'amore, ecc. L'assenza di opponente figurativo può essere una regola discorsiva di genere (ma i contrasti col manager?), ma sul piano sintattico la funzione c'è ed una tipologia dei suoi investimenti semantici presenterebbe il massimo interesse.”⁴⁰ Quell'interesse di Fabbri non è stato approfondito, a distanza di cinquant'anni dalle teorizzazioni sulla guerriglia semiotica e sulle interpretazioni aberranti, si può forse restituire un po' di credito alle sottoculture, per mostrare i risultati, sottili ma quotidiani, del lavoro incessante che hanno svolto da quando la critica ha cominciato a interessarsene, e molto dopo che semiotica e sociologia hanno smesso di occuparsene. “La musica pop opera una semiotizzazione della cultura selezionando alcuni tratti pertinenti che andranno a costituire, per traduzione, un territorio in parte altro. Nelle sue linee generali questa non è un'operazione colta né frutto unico di individualità ispirate. È una collettività (giovanile) che si va formando progressivamente, raccogliendo qua e là elementi sparsi.”⁴¹ Una cosa è la forza, diceva Eco, un'altra è il potere: se la forza è un dato obiettivo e misurabile, che vede la sottocultura per definizione in posizione svantaggiata, il potere è nella definizione e ridefinizione delle unità culturali tramite le quali viviamo. E la sottocultura ha in questo senso permesso un lungo percorso di autoriflessione. Se si alza lo sguardo dalla partigianeria per l'uno o l'altro contendente in campo, si può pensare alla

37 McGuigan in Ferguson, Golding (1997): 138 ss.

38 Willis (2000): XVI.

39 Lorusso (2008): 119.

40 Fabbri (1973).

41 Spaziantè (2007): 25.

sottocultura come un processo di controllo e correzione sociale, una dialettica faticosa e minuta ma impossibile da ridurre al silenzio, come non si può impedire ad un soggetto di produrre senso. Il suo compito è stato, ed è tuttora, un commento vivo nel vivo del sociale, uno specchio in cui la cultura, o le porzioni di cultura prese ad oggetto, vede riflesse le proprie incoerenze, e ad un livello di pertinenza che decide del proprio nemico di volta in volta, si attua una battaglia per il senso: “They want to make a problem out of me, / 'Cause they want their own problems unseen / My mind's a gallery of memories / I reflect the history / I'm the sort of case of the human race / That people find hard to face” (“Tooting Bec Wreck” degli Hanoi Rocks). Nell'emersione del senso in semiotica il momento dell'opposizione è fondante, è lo spazio in cui si costituirà un nuovo sapere ed è questo nuovo sapere, questo saper fare sociale che fornisce alla sottocultura la sua distintiva qualità (se non quantità) di potere. In questa produzione di senso è la fondamentale creazione di cultura che riguarda sistemi sociali a qualunque livello, fonda posizionamenti per opposizione e deforma i confini delle definizioni; per Lotman “ogni cultura data storicamente genera un determinato modello culturale suo proprio. [...] D'altra parte, anche nella molteplicità delle definizioni, è possibile individuare qualcosa di comune che risponde evidentemente a certi connotati ascrivibili intuitivamente alla cultura, qualunque sia l'interpretazione del termine. Limitiamoci a segnalarne due. In primo luogo, alla base di tutte le definizioni c'è la convinzione che la cultura possieda dei tratti distintivi. Nella sua apparente banalità, quest'affermazione ha un contenuto che non è privo di significato: ne deriva l'asserto che la cultura non rappresenta mai un insieme universale, ma solo un sottoinsieme con una determinata organizzazione. Essa non ingloba mai tutto, al punto di formare una sfera a sé stante. La cultura è pensata solo come una porzione, come un'area chiusa sullo sfondo della non cultura. Il carattere della contrapposizione varierà [...] sempre, però, la cultura avrà bisogno di una tale contrapposizione. Sarà proprio la cultura, inoltre, a intervenire come membro marcato dell'opposizione. In secondo luogo, tutta la varietà delle demarcazioni tra cultura e non cultura si riduce in sostanza a questo, che, sullo sfondo della non cultura, la cultura interviene come un sistema di segni.”⁴²

Nei testi che costruiscono le sottoculture si trova una consapevolezza del proprio sapere creativo che impone di ripensare le distinzioni fra massa e cultura alta, culture grammaticalizzate e testualizzate, sottocultura e cultura, e dimostra che spesso le divisioni di classe culturale sono astrazioni accademiche, e che Foucault e il rock possono apparire contemporaneamente in una rivista musicale. “Il rock instaura un 'rapporto drammatico' con gli ascoltatori e irradia, o meglio, fa sorgere cultura, crea stili di vita, reazioni, entra nella vita di ogni giorno. Non è un effetto da poco. E spiega il perché della grande predominanza che nella vita della gioventù attuale il rock ha

42 Lotman, Uspenskij (1975): 39-40.

raggiunto. Proprio perché, come la definisce Foucault, il rock è una musica povera (tecnicamente, s'intende rispetto a quella classica) essa sale dal basso ed è alla portata di tutti. Con pochi accordi su una chitarra elettrica può nascere una grande canzone. con l'uso della tecnologia, spesso usando solo effetti, sono stati composti brani di fortissima comunicatività, facendo diventare attiva, cioè creativa, una caratteristica in origine limitativa quale quella della povertà tecnica della scrittura del rock. Proprio la povertà diventa infatti il fattore creativo determinante che lascia accedere al rock chiunque lo voglia, permettendo quindi una creatività infinita. Il fattore negativo è la larga ripetitività di questa musica, che spesso è preda di abili industriali della canzone, di gruppi fantasma e di produttori che agiscono come in un laboratorio o in una fabbrica di successi. Il rock è quindi strumento di musica e, anche, veicolo di libertà espressiva: non c'è accademia, c'è solo un palco sul quale salire. Intorno a questo gesto principale è sorta una grande struttura, a volte persino ingombrante e dal taglio hollywoodiano, cioè mitologica e priva di gusto. Il rock è oggi un grande affare economico, ma non ha perduto il suo primo impulso, è ancora una grande occasione di libertà, di comunicazione, di oltrepassamento di confini e barriere ideologiche. Ci sono molti discorsi da fare in proposito: c'è chi sostiene che si tratta dell'ennesimo strumento di controllo mascherato per libertà dal potere politico, c'è chi legge in esso solo commercio, c'è infine chi lo prende come musica da week-end. Molti però lo vivono, e Foucault trova quindi materia per la sua riflessione. Se l'arte non è vissuta, muore, il rock vive perché in molti lo vivono. Tutto qui.”⁴³

5.2.4 Sociologia e semiotica

Il lavoro accademico tende alla specificazione di concetti e ambiti di ricerca, discriminazioni e distinzioni. Ma è possibile pensare ad un percorso di alleanze e fusioni, collaborazioni ed interazioni che permettano di sfrondare i particolarismi, generalizzare le definizioni ad hoc e combinare varie terminologie che si sorreggano a vicenda. La semiotica è ben conscia della propria inattualità, e le critiche interne si raccolgono proprio intorno alla sua incapacità di porsi da interprete del sociale. “Da troppo tempo la ricerca semiotica s'è arroccata in un accademismo che, mascherato da sofisticato metalinguaggio, s'è alla lunga rivelato tanto patetico quanto sterile. Attirando non poche perplessità e comprensibili riprovazioni. Se vuole recuperare quella valenza critica nei confronti della contemporaneità che aveva alle sue origini, quella attitudine militante che rivelava negli scritti dei suoi primi protagonisti, essa deve per prima cosa mettere in questione se stessa, le pose scientifiche che inevitabilmente l'intristiscono, l'esoterismo che masochisticamente coltiva.”⁴⁴

43 Editoriale di Federico Ballanti su Rock Magazine (aprile 1989): 4-5.

44 Marrone (2010b): VI.

Il suo ritirarsi a scienza teorica ha implicato una redistribuzione dei saperi retrograda rispetto agli avanzamenti promessi negli anni Settanta, per cui la semiotica non solo ha abbandonato il campo del sociale, ma ha mistificato certe forme di cultura a scapito di altre, troppo popolari per essere seri oggetti di considerazione:

l'istituzionalizzazione della disciplina e la sua fortificazione teorica e metodologica, che condurranno a partire dai primi anni Settanta alla *semiotica*, segnano anche un relativo allontanamento dalle questioni sociali e una minore attenzione alle forme culturali emergenti (in particolare quelle poco istituzionali), in favore di un interesse più spiccato per questioni linguistiche, letterarie e filosofiche. Per questo l'incontro fra la semiotica ed il pop, in qualche modo preconizzato dagli interessi pre-semiotici di Umberto Eco (1962, 1964) risulta un appuntamento mancato. Il cinema e la televisione appariranno invece ambiti dei quali la semiotica fornirà quasi immediate letture. Essa più tardi dedicherà attenzione anche alla musica, concentrandosi però prevalentemente su repertori differenti da quelli pop.⁴⁵

Il timore di perdere la propria specificità disciplinare nell'applicarsi ad un ambito mondano sta rendendo la semiotica un ricordo del passato, la sta riportando all'analisi linguistica e letteraria nella migliore delle ipotesi, ha esautorato il suo potenziale politico che però è necessario al dibattito, lo dimostrano lavori neoclassici come quello di Bourdieu, ora come prima; “la semiotica ha necessità – teorica e politica – di una sua identità. E la parola “politica” non è usata a caso: nel *Trattato* Umberto Eco definiva la soglia superiore del “campo” semiotico con i suoi limiti politici proprio nel punto di congiunzione fra “tipologia delle culture” e “antropologia”. Ebbene, sembra che la semiotica abbia abbandonato quella frontiera – forse per falsa modestia o forse per distrazione – e oggi si ritrovi a pagarne il prezzo in termini di centralità, presenza, visibilità, legittimazione – “peso”, per tagliar corto – all'interno del dibattito sociale. Non è un caso forse che questo spazio sia oggi prevalentemente occupato dall'antropologia culturale e dai *cultural studies* e che la semiotica – che pure aveva svolto un ruolo seminale e fecondante su temi quali i conflitti culturali, la costruzione delle identità, il senso delle storie, le traduzioni fra sfere discorsive e linguaggi diversi – non riesca a valorizzare il suo stesso patrimonio e partecipare con il suo bagaglio di categorie, concetti e modelli a un dialogo disciplinare e politico-culturale decisivo per la contemporaneità.”⁴⁶

Non ci sono dubbi che per un certo periodo, nel corso degli anni Settanta, semiotica e studi culturali siano stati molto vicini, nella critica sociale operata dal punto di vista semiotico, e nell'utilizzo di metodi semiotici da parte del gruppo di Birmingham. Chiusa quell'esperienza, si è dovuto attendere la fine degli anni Duemila per avere un testo scritto da ricercatori di estrazione semiotica che

45 Spaziante (2007): 11.

46 Sedda in Lotman (2006): 14.

facesse quantomeno un punto storico sulla definizione dei *cultural studies*. Anche qui, però, è ancora attiva una distinzione aprioristica e infondata: “la differenza che ancora oggi si può tracciare tra una certa evoluzione dei *cultural studies* e quella della semiotica, nella sua versione strutturalista come in quella interpretativa, è l'importanza che i primi assegnano sia agli apparati di potere che codificano a monte determinati significati, sia alle potenzialità creative dei destinatari, e cioè alle soggettività che a valle emergono, ma anche si trasformano, nel complesso dei processi di significazione e di comunicazione culturale. La differenza è quindi data da domande e interessi diversi, e non da un metodo, differenza che però, in ogni caso, ha condotto i *cultural studies* verso la ricerca di altri modi di leggere e interpretare la cultura.”⁴⁷ È difficile dare credito a questo tentativo di specificazione quando non solo il commento sociale è anche necessariamente intervento politico, ma la semiotica stessa si è data come obiettivo la sua presenza mondana, da Saussure fino a Spaziante e Marrone. Nel 1975 Eco scrive che “la semiotica (come teoria dei codici e teoria della produzione segnica) costituisce anche una forma di critica sociale e quindi una delle forme della prassi.”⁴⁸ E la specificità della semiotica nel suo contributo al fare e commentare sociale è nei suoi affilatissimi strumenti di lettura testuale. Se pensiamo al testo così come l'avevano pensato gli ispiratori della scuola di Birmingham, riprendendo la *structure of feeling* di Williams e “the adoption of literary-critical methods in reading these texts for their qualitative cultural evidence,”⁴⁹ si può giustificare una lettura testuale della società come costruzione culturale, e pensare alla “analisi semiotica dei testi come una nuova forma di critica della cultura.”⁵⁰

Nei propositi non c'è la costruzione per astrazione di un sistema solo teorico, ma come aveva compreso Hebdige, l'analisi semiotica “is concerned with the process of meaning-construction rather than with the final product,”⁵¹ e il suo campo d'azione è nella 'dirtiness', come la definisce Hall, del lavoro d'analisi. Se la sociologia si è sempre servita volentieri della retorica del lavoro sporco, la semiotica ritrovi le sue ragioni d'esistenza e si sporchi i pantaloni, diceva Park, nella ricerca, affermando la validità del concetto di testo e le facoltà di controllo su di esso che la semiotica può fornire, dato che il testo è senso ed è traduzione, una traduzione su cui i ricercatori possono lavorare, e tornando all'analisi testuale, tornare a scovare miti naturalizzati come Barthes aveva fatto, e come l'attualità di un potere diffuso rende ancora necessario fare.

Non si tratta di difendere una posizione reazionaria di ritorno al testo, ma di definire con onestà intellettuale i mezzi a propria disposizione per la presa sul reale e riconoscere la propria specificità. È necessario mantenere un piano scientifico il più rigoroso possibile, evitare di pretendere di gestire

47 Demaria, Nergaard (2008): 8.

48 Eco (1998): 371.

49 Hall (1980): 21.

50 Marrone (2010b): VI.

51 Hebdige (1979): 118.

il sociale in modo positivistico e d'altra parte avere coscienza del peso delle proprie affermazioni. Il concetto lotmaniano di traduzione permette di restare in ambito scientifico anche quando ci si muove in territori sfilacciati di reale stratificato, multiforme, dislocato: il taccuino dell'etnologo, i dati statistici su popolazione e produzione, le testimonianze raccolte, sono tutte traduzioni da un sistema all'altro. Una ricerca che si voglia applicare al culturale comincia sempre nel mezzo,⁵² non è possibile risalire a origini o trarre conclusioni, un'analisi si basa sempre su una prima traduzione della propria esperienza di ricercatore in testo, un testo che poi in quanto tale è possibile analizzare nei suoi contenuti in termini semiotici. La narrazione costruisce la nostra identità, il mito appiana le differenze e riordina il caos universale. Sono tutti testi. Sono testi i racconti dei testimoni, sono testi le descrizioni degli ambienti, sono testi la musica, il codice vestimentario, le fanzine: media attraverso i quali le sottoculture sono trasportate nello spazio e nel tempo. Tutto ciò che costituisce lo sforzo umano di capire e creare è testo, il senso è testo. E per questo motivo il testo non è lo strumento di lavoro principale solamente della semiotica, che si occupa di senso, ma di qualunque scienza umana che cerchi o voglia comunicare senso.

Identificare, dunque, i rimandi e le presupposizioni di un certo testo, atto, discorso, conferisce alla semiotica un ruolo smascherante e, per questo, politico. Nel 1975 l'ispirazione marxiana di questa posizione è esplicita ma possiamo dire che fino ad oggi, pur senza continuare a citare Marx, Eco non abbia mai smesso di riconoscere al lavoro semiotico suo e altrui un fondamentale ruolo politico.⁵³

Solo la semiotica può contribuire, attraverso l'uso di approfondite analisi testuali, a definire che cosa la sottocultura significhi secondo i propri termini, e non in base a categorie rilevanti per la sociologia o la teoria politica, ma del tutto estranee alle sottoculture. Grazie alla ricezione di Foucault e di Lotman, è possibile ripensare ad un semiotico che “riafferma se stesso come soggetto politico,”⁵⁴ e tornare alla motivazione che ha mosso i nomi più illustri della disciplina:

ho pensato che c'era una vocazione della semiotica, non soltanto per la conoscenza del fatto sociale o individuale, ma anche per la trasformazione del sociale o dell'individuale; che la semiotica in ultima istanza poteva essere come una terapeutica del sociale. [...]. È possibile immaginare che la semiotica divenga una sorta di scienza prima, che cerchi di mordere sul sociale e non si limiti a permetterne la comprensione. Che significa quando si dice che un eroe 'si realizza'? Significa che egli aggiunge qualcosa alla costruzione del mondo dei valori. La realizzazione è intesa come un atto somatico, un atto che verte sulla materialità delle cose. Non è forse questo l'esito della semiotica? Essa dovrebbe accostare i fenomeni anche nella loro 'superficialità', nei loro effetti di senso nella vita della gente, sul

52 Cometa (2004).

53 Lorusso (2008): 119.

54 Sedda in Lotman (2006): 19.

piano individuale e collettivo. C'è di più. La teoria semiotica concettuale ha un interesse maggiore: quello di permettere di porre problemi e aporie, di mostrare lacune e modi per riempirle.⁵⁵

Applicare la semiotica al sociale, anche nelle sue espressioni più banali, come il consumo e il commercio, serve non solo a restituire alla semiotica il suo ruolo disciplinare e a fornire alla sociologia uno strumento di controllo sulle proprie teorizzazioni, ma anche a ribadire uno dei concetti ispiratori di questa scienza, cioè il fatto che non esiste alto e basso, una produzione culturale che meriti di essere analizzata ed un'altra destinata all'oblio per la sua ordinarietà. Il senso nasce dalla percezione dello straordinario, e compito del semiotico è farsi sorprendere dalla capacità creativa capace di apparire in superficie nei luoghi più impensati, come bene fanno i glamster che dedicano la propria esistenza alla ricerca del 'glitter in the gutter'.

55 Greimas (1995): 169.

Bibliografia

- Aaster (consorzio), Centro Sociale Cox 18, Centro Sociale Leoncavallo, Primo Moroni (1999) *Centri sociali. Geografie del desiderio*. Milano: Shake.
- Ackroyd, Peter (1979) *Dressing up: Transvestism and Drag: The History of an Obsession*. Norwich: Thames and Hudson.
- Adams, Matthew (2006) "Hibridizing Habitus and Reflexivity: Towards an Understanding of Contemporary Identity" in *Sociology* 40:3. London: Sage (511-528).
- Alasuutari, Pertti (1995) *Researching Culture. Qualitative Method and Cultural Studies*. London: Sage.
- Alasuutari, Pertti (1997) "The Discursive Construction of Personality" in Lieblich, Amia, Josselson, Ruthellen *The Narrative Study of Lives Vol. 5*. London: Sage (1-20).
- Albrecht, Michael Mario (2008) "Acting Naturally Unnaturally: The Performative Nature of Authenticity in Contemporary Popular Music" in *Text and Performance Quarterly* 28:4. London: Routledge (379-395).
- Alilunas, Peter (2010) "The Decline of Western Civilization Part II: The Metal Years" in *Quarterly Review of Film and Video* 27:5. London: Routledge (436-438).
- Anderson, Nels (1923) *The Hobo: The Sociology of the Homeless Man*. Chicago: University of Chicago Press.
- Antonia, Nina (1998) *Too Much Too Soon. The Makeup & Breakup of the New York Dolls*. London: Omnibus Press.
- Antonia, Nina (2005) *The Prettiest Star. Whatever Happened to Brett Smiley*. London: SAF Publishing.
- Arnold, David O. (ed.) (1970) *Subcultures*. Berkeley: The Glendessary Press.
- Attimonelli, Claudia (2007) "Techno-gender. Un'analisi sociosemiotica della nozione di gender in relazione alla pratica del djing nella techno" in *E/C Mutazioni Sonore Serie Speciale* 1:1. Palermo: AISS (91-96).
- Atton, Chris (2010) "Popular Music Fanzines: Genre, Aesthetics, and the 'Democratic Conversation'" in *Popular Music and Society* 33:4. London: Routledge (517-531).
- Auslander, Philip (2004) "I Wanna Be Your Man: Suzi Quatro's Musical Androgyny" in *Popular Music* 23:1. Cambridge : Cambridge University Press (1-16).
- Auslander, Philip (2006) *Performing Glam Rock. Gender and Theatricality in Popular Music*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.

- Bailey, Steve (2003) "Faithful or Foolish: The Emergence of the 'Ironic Cover Album' and Rock Culture" in *Popular Music and Society* 26:2. London: Routledge (141-159).
- Bakhtin, Mikhail (1981) "Epic and Novel. Toward a Methodology for the Study of the Novel" in McKeon, Michael (ed.) *Theory of the Novel*. Baltimore: John Hopkins University Press (321-353).
- Barile, Nello (2007) "Revival dell'estetica pop-porno" in *E/C Mutazioni Sonore Serie Speciale* 1:1. Palermo: AISS (85-89).
- Barker, Martin, Beezer, Anne (1992) *Reading into Cultural Studies*. London: Routledge.
- Barthes, Roland (1969) "Introduzione all'analisi strutturale dei racconti" in *L'analisi del racconto*. Milano: Bompiani. (1966) "Introduction à l'analyse structurale des récits" in *Communications* 8. Paris: Seuil (1-27).
- Barthes, Roland (1975) *Miti d'oggi*. Torino: Einaudi. (1957) *Mythologies*. Paris: Seuil.
- Barthes, Roland (1979) *Frammenti di un discorso amoroso*. Torino: Einaudi. (1977) *Fragments d'un discours amoureux*. Paris: Seuil.
- Barthes, Roland (1998) *Scritti. Società, testo, comunicazione*. Torino: Einaudi (56-59). (1969) "Un cas de critique culturelle" in *Communications* 14: 1. Paris: Seuil (97-99).
- Barthes, Roland (1992) *Elementi di semiologia*. Torino: Einaudi. (1965) *Éléments de sémiologie*. Paris: Denoël/Gonthier.
- Barthes, Roland (2006) *Il senso della moda: forme e significati dell'abbigliamento*. Torino: Einaudi. (1967) *Système de la mode*. Paris: Seuil.
- Bassano, Giuditta (2012) "Il Destinante. Considerazioni sul modello attanziale fra teoria narrativa e analisi del diritto"
https://www.academia.edu/2318855/Il_Destinante_nella_produzione_di_Greimas [consultato il 02.04.2015].
- Becker, Howard Saul (1963) *Outsiders. Studies in the Sociology of Deviance*. New York: Free Press of Glencoe.
- Becker, Sharon (2012) "Editor's Note: 'The World's a Mess It's in My Kiss': Punk Women and Why They Matter" in *Women's Studies: An inter-disciplinary Journal* 41:2. London: Routledge (117-120).
- Bennett, Andy (1999) "Subcultures or Neo-Tribes? Rethinking the Relationship between Youth, Style and Musical Taste" in *Sociology* 33:3. London: Sage (599-617).
- Bennett, Andy (2002) "Researching Youth Culture and Popular Music: a Methodological Critique" in *British Journal of Sociology* 53:3. London: London School of Economics (451-466).
- Bennett, Andy (2004) "Consolidating the Music Scenes Perspective" in *Poetics* 32. London:

Elsevier (223-234).

Bennett, Andy (2006) "Punk's Not Dead: The Continuing Significance of Punk Rock for an Older Generation of Punks" in *Sociology* 40:2. London: Sage (219-235).

Bennett, Andy (2011) "The Post-Subcultural Turn. Some Reflections 10 Years On" in *Journal of Youth Studies* 14:5. London: Routledge (493-506).

Bennett, Andy (2013) *Music, Style, and Aging: Growing Old Disgracefully?* Philadelphia: Temple University Press.

Bennett, Andy, Kahn-Harris, Keith (ed.) (2004) *After Subculture. Critical Studies in Contemporary Youth Culture*. New York: Palgrave Macmillan.

Bennett, Andy, Hodkinson, Paul (2012) *Ageing and Youth Culture: Music, Style and Identity*. Oxford: Berg.

Berger, Peter L., Luckmann, Thomas (1969) *La realtà come costruzione sociale*. Bologna: Mulino. (1966) *The Social Construction of Reality: A Treatise in the Sociology of Knowledge*. Garden City: Anchor Books.

Blackman, Shane (2005) "Youth Subcultural Theory: A Critical Engagement with the Concept, its Origins and Politics, from the Chicago School to Postmodernism" in *Journal of Youth Studies* 8:1. London: Routledge (1-20).

Booker, Keith (2010) *Encyclopedia of Comic Books and Graphic Novels*. Santa Barbara: Greenwood.

Bourdieu, Pierre (2001) *La distinzione. Critica sociale del gusto*. Bologna: Mulino. (1979) *La distinction. Critique sociale du Jugement*. Paris: Minuit.

Branch, Andrew (2012) "All the Young Dudes: Educational Capital, Masculinity and the Uses of Popular Music" in *Popular Music* 31:1. Cambridge: Cambridge University Press (25-44).

Brann-Barrett, Mary Tanya (2011) "Same Landscape, Different Lens: Variations in Young People's Socio-Economic Experiences and Perceptions in their Disadvantaged Working-Class Community" in *Journal of Youth Studies* 14:3. London: Routledge (261-278).

Brehony, Kevin J. (1998) "I Used To Get Mad at My School!: Representations of Schooling in Rock and Pop Music" in *British Journal of Sociology of Education* 19:1. London: Routledge (113-134).

Brown, Andy R. (2011) "Heavy Genealogy: Mapping the Currents, Contraflows and Conflicts of the Emergent Field of Metal Studies, 1978-2010" in *Journal for Cultural Research* 15:3. London: Routledge (213-242).

Buchler, Ira (1994) "Making Kinship: Framed Constructions and Their Margins" in *Semiotica* 101:3/4. Berlin: Gruyter (241-321).

- Cagle, Van M. (1995) *Reconstructing Pop/Subculture: Art, Rock, and Andy Warhol*. London: Sage,
- Cagle, Van M. (2000) "Trudging through the Glitter Trenches. The case of the New York Dolls" in Waldrep, S. (ed.) *The Seventies. The Age of Glitter in Popular Culture*. London: Routledge. (125-151).
- Calefato, Patrizia (2001) "'Light my Fire': Fashion and Music" in *Semiotica* 136:1/4 .Berlin: Gruyter (491-503).
- Calefato, Patrizia (2010) "Fashion as Cultural Translation: Knowledge, Constrictions and Transgressions on/of the Female Body" in *Social Semiotics* 20:4. London: Routledge (343-355).
- Calvino, Italo (1993) *Il calvaliere inesistente*. Torino: Einaudi. (1959).
- Centre for Contemporary Cultural Studies (1980) *Culture, Media, Language. Working Papers in Cultural Studies. 1972-1979*. London: Hutchinson.
- Ceriani, Giulia, Grandi, Roberto (1995) *Moda. Regole e rappresentazioni*. Il cambiamento, il sistema, la comunicazione. Milano: Angeli.
- Chambers, Iain (1986) *Ritmi urbani*. Genova: Costa&Nolan. (1985) *Urban Rhythms. Pop Music and Popular Culture*. London: Macmillan.
- Chiang, Tien-Hui (2014) "Is the Hegemonic Position of American Culture able to Subjugate Local Cultures of Importing Countries? A Constructive Analysis on the Phenomenon of Cultural Localization" in *Educational Philosophy and Theory* 46:13. London: Routledge (1412-1426).
- Clarke, John, Jefferson, Tony (1973) "Working Class Youth Cultures" Centre for Contemporary Cultural Studies, University of Birmingham.
<http://www.birmingham.ac.uk/Documents/college-artslaw/history/cccs/stencilled-occasional-papers/1to8and11to24and38to48/SOP18.pdf> [consultato il 13.12.2015].
- Cloudsley, Tim (2007) "After Subculture" in *The European Legacy* 12:3. London: Routledge (361-364).
- Cohen, Albert K. (1963) *Ragazzi delinquenti*. Milano: Feltrinelli. (1955) *Delinquent Boys. The Culture of the Gang*. Glencoe: Free Press.
- Cohen, Stanley (1972) *Folk Devils and Moral Panics*. London: MacGibbon and Kee.
- Cometa, Michele (2004) *Dizionario degli studi culturali*. Roma: Meltemi.
- Cooper, B. Lee, Schurk, Bill (1999) "Singing, Smoking, and Sentimentality: Cigarette Imagery in Contemporary Recordings" in *Popular Music and Society* 23:3. London: Routledge (79-88).
- Côté, James E. (2002) "The Role of Identity Capital in the Transition to Adulthood: The Individualization Thesis Examined" in *Journal of Youth Studies* 5:2. London: Routledge (117-134).

- D'Alimonte, Giulia (2009) *Studio etnografico della cultura glam rock: maschere, genere, e giochi di performance*. Tesi di laurea triennale, Università di Padova, Facoltà di Scienze Politiche. Relatore: Prof. Vincenzo Romania. Inedito.
- Dainese, Jessica, Rubini, Oderso (2011) *Le ragazze del rock: 40 anni di rock femminile italiano*. Bologna: Sonic Press.
- Daschuk, Mitch Douglas (2011) "The Significance of Artistic Criticism in the Production of Punk Subcultural Authenticity: The Case Study of Against Me!" in *Journal of Youth Studies* 14:5. London: Routledge (605-626).
- Demaria, Cristina, Nergaard, Siri (2008) *Studi culturali. Temi e prospettive a confronto*. Milano: McGraw-Hill.
- Desogus, Paolo (2012) "La teoria critica di Umberto Eco. La critica dell'ideologia e la guerriglia semiologica" in *Enthymema* 7 (322-334).
<http://riviste.unimi.it/index.php/enthymema/article/view/2729/2950> [consultato il 13.12.2015].
- Driver, Christopher (2011) "Embodying Hardcore: Rethinking 'subcultural' Authenticities" in *Journal of Youth Studies* 14:8. London: Routledge (975-990).
- Durham, Meenakshi Gigi, Keller, Douglas (2001) *Media and Cultural Studies KeyWorks*. Oxford: Blackwell Publishing.
- During, Simon (1999) *The Cultural Studies Reader. Second Edition*. London: Routledge.
- Eco, Umberto (1968) *La struttura assente*. Milano: Bompiani.
- Eco, Umberto (1973) *Il costume di casa*. Milano: Bompiani.
- Eco, Umberto (1983) *Sette anni di desiderio*. Milano: Bompiani.
- Eco, Umberto (1984a) *Semiotica e filosofia del linguaggio*. Torino: Einaudi.
- Eco, Umberto (1984b) "The frames of comic freedom" in Eco, Umberto, Ivanov, V.V., Rector, Monica (1984) *Carnival!* Berlin, New York: Mouton (1-9).
- Eco, Umberto (1997) *Kant e l'ornitorinco*. Milano: Bompiani.
- Eco, Umberto (1998) *Trattato di semiotica generale*. Milano: Bompiani. (1975).
- Eco, Umberto (2011) *Costruire il nemico e altri scritti occasionali*. Milano: Bompiani.
- Escudero-Chauvel, Lucrecia (1997a) "Umberto Eco, the Sixties, and Cultural Studies" in *Sites: The Journal of Twentieth-Century/Contemporary French Studies* 1:1. London: Routledge (233-243).
- Escudero-Chauvel, Lucrecia (1997b) "Interview with Umberto Eco: Semiotics, Cultural Studies, and Popular Culture" in *Sites: The Journal of Twentieth Century/Contemporary French Studies* 1:1, London: Routledge (245-250).
- Fabbri, Paolo (1973) "Le comunicazioni di massa in Italia: sguardo semiotico e malocchio della

- sociologia” in *Versus. Quaderni di studi semiotici* 4:5. Milano: Bompiani (57-109).
http://www.paolofabbri.it/saggi/comunicazioni_massa.html [consultato il 13.12.2015].
- Fabbri, Paolo (1998) *La svolta semiotica*. Roma-Bari: Laterza.
- Fabbri, Paolo (2000) “Introduzione” in Greimas, Algirdas Julien *Semantica strutturale*. Roma: Meltemi (11-20).
- Fabbri, Paolo (2001) “Introduzione alla seconda edizione de *La svolta semiotica*”
<http://www.paolofabbri.it/saggi/svolta.html> [consultato il 19.12.2015].
- Fabbri, Paolo (2006) “El rostro oscuro de la comunicación”
http://www.paolofabbri.it/interviste/rostro_oscuero.html [consultato il 13.12.2015].
- Fabbri, Paolo, Marrone, Gianfranco (a cura di) (2000) *Semiotica in nuce. I fondamenti dell'epistemologia strutturale*. Roma: Meltemi.
- Fabbri, Paolo, Marrone, Gianfranco (a cura di) (2001) *Semiotica in nuce. Volume secondo. Teoria del discorso*. Roma: Meltemi.
- Facer, Keri, Furlong, Ruth (2001) “Beyond the Myth of the 'Cyberkid': Young People at the Margins of the Information Revolution” in *Journal of Youth Studies* 4:4. London: Routledge (451-469).
- Ferguson, Marjorie, Golding, Peter (1997) *Cultural Studies In Question*. London: Sage.
- Fezza, Gaetano, Lissoni, Moreno, Martinelli, Federico (2012) *I 100 migliori dischi Glam Metal*. Milano: Tsunami.
- Floch, Jean-Marie (2006) “Lettera ai semiologi della Terra Ferma” in *Bricolage. Lettera ai semiologi di terraferma*. Roma: Meltemi (129-137).
- Floch, Jean-Marie (2012) *Identità visive. Costruire l'identità a partire dai segni*. Milano: Franco Angeli (1995) *Identités visuelles*. Paris: Presses Universitaires.
- Follero, Daniele (2011) *Kiss. Le maschere del rock*. Bologna: Odoya.
- Fontanille, Jacques (2010) *Pratiche semiotiche. Efficienza ed etica dell'agire*. Pisa: ETS.
- Forgacs, David, Lumley, Robert (1996) *Italian Cultural Studies. An Introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- Foucault, Michel (1967) *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*. Milano: Rizzoli.
 (1966) *Les Mots et les Choses. Une archéologie des sciences humaines*. Paris: Gallimard.
- Foucault, Michel (1968) “Sur l'archéologie des sciences. Réponse au Cercle d'épistémologie” in *Cahiers pour l'analyse* 9. Paris: ENS (9-40).
- Foucault, Michel (1972) *Archaeology of Knowledge*. New York: Pantheon. (1969): *L'Archéologie du savoir*. Paris: Gallimard.
- Foucault, Michel (1972) *The Discourse on Language*. New York: Pantheon. (1971) *L'ordre du*

- discours*. Paris: Gallimard.
- Foucault, Michel (1976) *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*. Torino: Einaudi. (1975) *Surveiller et punir. Naissance de la prison*. Paris: Gallimard.
- Foucault, Michel (1977) *Microfisica del potere. Interventi politici*. Torino: Einaudi.
- Foucault, Michel (1988) *La volontà di sapere*. Milano: Feltrinelli. (1976) *La volonté de savoir*. Paris: Gallimard.
- Foucault, Michel (2005) *Dits et Ecrits. Schriften, Band IV, 1980-1988*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp. (1994) Paris: Gallimard.
- Foucault, Michel (2009) *La vita degli uomini infami*. Bologna: Mulino. (1977) “La vie des hommes infâmes” in *Les Cahiers du Chemin 29*. Paris: Gallimard (12-29).
- Fox, Kathryn Joan (1987) “Real Punks and Pretenders. The Social Organization of a Counterculture” in *Journal of Contemporary Ethnography* 16:344. London: Sage (344-370).
- Frazzi, Luca (2009) *The Clash. I Wanna Riot. Testi commentati*. Roma: Arcana.
- Frith, Simon (1990) *Il rock è finito. Miti giovanili e seduzioni commerciali nella musica pop*. Torino: EDT. (1988) *Music for Pleasure*. London: Polity.
- Geertz, Clifford (1973) *The Interpretation of Cultures*. New York: Basic Books.
- Gelder, Ken (2007) *Subcultures: Cultural Histories and Social Practice*. London: Taylor&Francis.
- Gelder, Ken (ed.)(2005) *The Subcultures Reader. Second Edition*. London: Routledge.
- Gelder, Ken, Thornton, Sarah (ed.)(1997) *The Subcultures Reader*. London: Routledge.
- Geyrhalter, Thomas (1996) “Effeminacy, Camp and Sexual Subversion in Rock: The Cure and Suede” in *Popular Music* 15:2. Cambridge: Cambridge University Press (217-224).
- Ginzburg, Carlo (1976) *Il formaggio e i vermi. Il cosmo di un mugnaio del Cinquecento*. Torino: Einaudi.
- Glick, Elisa (2005) “The Dialectics of Dandyism” in *Cultural Critique* 48. St. Paul: University of Minnesota Press (129-163).
- Goffman, Erving (1961) *Asylums. Essays on the Social Situation of Mental Patients and Other Inmates*. Garden City: Anchor Books.
- Goffman, Erving (1969) *La vita quotidiana come rappresentazione*. Bologna: Mulino. (1959) *The Presentation of Self in Everyday Life*. Garden City: Doubleday.
- Goffman, Erving (1970) *Stigma. L'identità negata*. Bari: Laterza. (1963) *Stigma. Notes on the Management of Spoiled Identity*. Englewood Cliffs, N.J: Prentice-Hall.
- Goffman, Erving (1988) *Il rituale dell'interazione*. Bologna: Mulino. (1967) *Interaction Ritual. Essays on Face-to-Face Behavior*. Garden City: Doubleday.
- Gololobov, Ivan (2014) “On Being a Punk and a Scholar: A Reflexive Account of Researching a

- Punk Scene in Russia” in Sociological Research Online, 19:4.
<http://www.socresonline.org.uk/19/4/14.html> [consultato il 23.11.2015].
- Gololobov, Ivan (2015) “The Sound of Silence: Absent Narrative and the Meaning of Style”
<https://warwick.academia.edu/IvanGololobov#drafts> [consultato il 2.2.2015]
- Gololobov, Ivan, Pilkington, Hilary, Steinholt, Yngvar B. (2014) *Punk in Russia. Cultural Mutation from the “useless” to the “moronic”*. London: Routledge.
- Goodlad, Lauren M. E. (2007) “Looking for Something Forever Gone: Gothic Masculinity, Androgyny, and Ethics at the Turn of the Millennium” in *Cultural Critique* 66. St. Paul: University of Minnesota Press (104-126).
- Grayson, Richard S. (1998) “Mods, Rockers and Juvenile Delinquency in 1964. The Government Response” in *Contemporary British History* 12:1. London: Routledge (19-47).
- Green, Arnold (1946) “Sociological Analysis of Horney and Fromm” in *The American Journal of Sociology* 51. Chicago: University of Chicago Press (533-540).
- Greimas, Algirdas Julien (1985) *Del senso 2. Narrativa, modalità, passioni*. Milano: Bompiani.
 (1983) *Du Sens II. Essais sémiotiques*. Paris: Seuil.
- Greimas, Algirdas Julien (1988) *Dell'imperfezione*. Palermo: Sellerio. (1987) *De l'imperfection*. Périgueux: Fanlac.
- Greimas, Algirdas Julien (1991) *Semiotica e scienze sociali*. Torino: Centro Scientifico. (1976) *Sémiotique et sciences sociales*. Paris: Seuil.
- Greimas, Algirdas Julien (1995) *Miti e figure*, Bologna: Esculapio.
- Greimas, Algirdas Julien (1996) *Del senso*. Milano: Bompiani. (1970) *Du sens, essais sémiotiques*. Paris: Seuil.
- Greimas, Algirdas Julien (2000) *La semantica strutturale. Ricerca di metodo*. Roma: Meltemi.
 (1966) *Sémantique structurale: recherche de méthode*. Paris: Larousse.
- Greimas, Algirdas Julien, Courtés, Joseph (2007) *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*. Milano: Mondadori. (1979) *Semiotique. Dictionnaire raisonne de la theorie du langage*. Paris: Hachette.
- Griffin, Christine Elizabeth (2011) “The Trouble with Class: Researching Youth, Class and Culture Beyond the 'Birmingham School'” in *Journal of Youth Studies* 14:3. London: Routledge (245-259).
- Grushkin, Paul (2009) *The Art of Classic Rock : Rock Memorabilia, Tour Posters and Merchandise from the 70s and 80s*. London: Carlton.
- Gubert, Renzo, Tomasi, Luigi (1995) *Teoria sociologica ed investigazione empirica. La tradizione della scuola sociologica di Chicago e le prospettive della sociologia contemporanea*. Milano:

Franco Angeli.

- Guerra, Paula, Bennett, Andy (2015) "Nevermind the Pistols? The Legacy and Authenticity of Sex Pistols in Portugal" in *Popular Music and Society*. London: Routledge.
<http://dx.doi.org/10.1080/03007766.2015.1041748> [consultato il 20.5.2015].
- Gundle, Stephen (1996) "Fame, Fashion and Style: The Italian Star System" in Forgacs, David, Lumley, Robert, *Italian Cultural Studies. An Introduction*. Oxford: Oxford University Press. (309-326).
- Haenfler, Ross (2004) "Rethinking Subcultural Resistance. Core Values of the Straight Edge Movement" in *Journal of Contemporary Ethnography* 33:4. London: Sage (406-436).
- Haenfler, Ross (2014) *Subcultures. The Basics*. New York: Routledge.
- Hall, Stuart (1968) "The Hippies. An American 'Moment'" University of Birmingham, Centre for Contemporary Cultural Studies. <http://www.birmingham.ac.uk/Documents/college-artslaw/history/cccs/stencilled-occasional-papers/1to8and11to24and38to48/SOP16.pdf> [consultato il 13.12.2015].
- Hall, Stuart (1988) "Brave New World" in *Marxism Today* October. London: Communist Party of Great Britain (24-29).
- Hall, Stuart (1996) "Cultural Studies and its Theoretical Legacies" in During, Simon (1999) *The Cultural Studies Reader. Second Edition*. London: Routledge (97-109).
- Hall, Stuart (2007) "Richard Hoggart, The Uses of Literacy and the Cultural Turn" in *International Journal of Cultural Studies* 10:1. London: Sage (39-49).
- Hall, Stuart (2013) "Stuart Hall Interview – 2 June 2011" in *Cultural Studies* 27:5. London: Routledge (757-777).
- Hall, Stuart (ed.) (1980) *Culture, Media, Language. Working Papers in Cultural Studies*. London: Routledge.
- Hall, Stuart, Jefferson, Tony (ed.) (1976) *Resistance Through Rituals. Youth Subcultures in Post-war Britain*. London: Hutchinson.
- Harrison, Thomas (2007) "'Empire': Chart Performance of Hard Rock and Heavy Metal Groups, 1990–1992" in *Popular Music and Society* 30:2. London: Routledge (197-225).
- Hebdige, Dick (1979) *Subculture. The Meaning of Style*. London: Routledge.
- Hebdige, Dick (1991) *La lambretta e il videoclip. Cose e consumi dell'immaginario contemporaneo*. Torino: EDT. (1988) *Hiding in the Light. On Images and Things*. London: Routledge.
- Hebdige, Dick (2015) "The Worldliness of Cultural Studies" in *Cultural Studies* 29:1. London: Routledge (32-42).

- Hesmondhalgh, David (2005) "Subcultures, Scenes or Tribes? None of the Above" in *Journal of Youth Studies* 8:1. London: Routledge (21-40).
- Hickam, Brian, Wallach, Jeremy (2011) "Female Authority and Dominion: Discourse and Distinctions of Heavy Metal Scholarship" in *Journal for Cultural Research* 15:3, London: Routledge (255-277).
- Hitzler, Ronald, Bucher, Thomas, Niederbacher, Arne (2005) *Leben in Szenen. Formen jugendlicher Vergemeinschaftung heute*. Wiesbaden: VS Verlag.
- Hodkinson, Paul (2002) *Goth: Identity, Style and Subculture*. Oxford: Berg.
- Hodkinson, Paul, Deicke, Wolfgang (2007) *Youth Cultures. Scenes, Subcultures and Tribes*. London: Routledge.
- Hoefinger, Hiedi (2011) "Professional Girlfriends" in *Cultural Studies* 25:2. London: Routledge (244-266).
- Hoggart, Richard (1957) *The Uses of Literacy. Aspects of Working-class Life with Special References to Publications and Entertainments*. London: Chatto&Windus.
- Holland, Janet, Reynolds, Tracey, Weller, Susie (2007) "Transitions, Networks and Communities: The Significance of Social Capital in the Lives of Children and Young People" in *Journal of Youth Studies* 10:1. London: Routledge (97-116).
- Holstrom, John, Hurd, Bridget (2012) *The Best of Punk Magazine*. New York: Harper Collins.
- Horak, Roman (2002) "Cultural Studies in Germany Revisited" in *Cultural Studies* 16:6. London: Routledge (884-895).
- Hoskyns, Barney, Haynes, Todd (1998) *Glam! Bowie, Bolan and the Glitter Rock Revolution*. London: Faber&Faber.
- Huttunen, Tomi (2008) "Understanding Explosion: The Case of the Russian Dandy" in *Slavica Helsingiensia* 35. Helsinki: University of Helsinki (68-76).
- Jacke, Christoph, Kimminich, Eva, Schmidt, Siegfried J. (2006) *Kulturschutt: Über das Recycling von Theorien und Kulturen*. Bielefeld: Transcript.
- Jameson, Fredric (1981) *The Political Unconscious. The Narrative as a Socially Symbolic Act*. New York: Cornell University Press.
- Jancovich, Mark (2002) "Cult Fictions: Cult Movies, Subcultural Capital and the Production of Cultural Distinctions" in *Cultural Studies* 16:2. London: Routledge (306-322).
- Jennings, Ros and Gardner, Abigail (ed.) (2012) *Rock on: Women, Aging and Popular Music* Burlington: Ashgate.
- Jensen, Sune Qvotrup (2006) "Rethinking Subcultural Capital" in *Nordic Journal of Youth Research* 14:3. London: Sage (257-276).

- Jones, Mable (1987) *Getting It On. The Clothing of Rock'n'Roll*. New York: Abbeville.
- Jousmäki, Henna (2011) "Epistemic, interpersonal, and moral stances in the construction of us and them in Christian metal lyrics" in *Journal of Multicultural Discourses* 6:1. London: Routledge (53-66).
- Karvonen, Sakari, Young, Robert, West, Patrick, Rahkonen, Ossi (2012) "Value Orientations Among Late Modern Youth – A Cross-Cultural Study" in *Journal of Youth Studies* 15:1. London: Routledge (33-52).
- Kelly, Michael (1997) "The Historical Emergence of Everyday Life" in *Sites: The Journal of Twentieth-Century/Contemporary French Studies. Revue d'études françaises* 1:1. London: Routledge (77-91).
- Kennedy, Kathleen (2002) "Results of A Misspent Youth: Joan Jett's Performance of Female Masculinity" in *Women's History Review* 11:1. London: Routledge (89-114).
- Kimminich, Eva (2007) "Selbstgestaltung, Selbst(er)findung, Selbstbehauptung - eine Kulturprogrammstörung?" in Kimminich, Eva (Hrsg.) (2007) *Express Yourself! Europas kulturelle Kreativität zwischen Markt und Underground*. Bielefeld: Transcript (51-73).
- Kimminich, Eva (Hrsg.) (2009) *Utopien, Jugendkulturen und Lebenswirklichkeiten: Ästhetische Praxis als politisches Handeln*. Frankfurt: Lang.
- Kozorog, Miha, Stanojevic, Dragan (2013) "Towards a Definition of the Concept of Scene" in *Sociologija* 55:3. Belgrade, Frankfurt: CEEOL (353-374).
- Kruse, Holly (2010) "Local Identity and Independent Music Scenes, Online and Off" in *Popular Music and Society* 33:5. London: Routledge (625-639).
- Kulczak, Deborah E., Lennertz Jetton, Lora (2011) "'Lexicon of Love': Genre Description of Popular Music Is Not as Simple as ABC" in *Music Reference Services Quarterly* 14:4. London: Routledge (210-238).
- Kull, Kalevi (2002) "A Sign Is Not Alive – A Text Is" in *Sign Systems Studies* 30:1. (327-336) Tartu: University of Tartu. <https://www.ut.ee/SOSE/sss/kull301.pdf> [consultato il 13.12.2015].
- Kutnicki, Saul (2014) "Reading the Social Life of Kitsch Aesthetics" in *Cultural Studies* 28:1. London: Routledge (174-176).
- Lampis, Mirko (2013) "La dimensione sistemica della cultura" in *E/C Rivista dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici on-line* pubblicato online il 17.4.2013. http://www.ec-aiss.it/index_d.php?recordID=660 [consultato il 19.12.2015].
- Lampis, Mirko (2014) "Ancora sulla dimensione sistemica della teoria semiotica di Lotman" in *E/C Rivista dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici on-line* pubblicato online il 5.2.2014. http://www.ec-aiss.it/index_d.php?recordID=660 [consultato il 19.12.2015].

- Lampis, Mirko (2015) "Semiotica e caos" in *E/C Rivista dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici on-line* pubblicato online il 28.1.2015. http://www.ec-aiss.it/index_d.php?recordID=660 [consultato il 19.12.2015].
- Lancioni, Tarcisio (2012) "Apparati di cattura. Per una semiotica della cultura" in *E/C Rivista dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici on-line* pubblicato online il 16.11.2012. http://www.ec-aiss.it/index_d.php?recordID=660 [consultato il 13.12.2015].
- Landowski, Eric (1997) *Présences de l'autre. Essais de socio-semiotique II*. Paris: Puf.
- Landowski, Eric (1999) *La società riflessa. Saggi di sociosemiotica*. Roma: Meltemi. (1989) *La société réfléchie*. Paris: Seuil.
- Landowski, Eric (2010) *Rischiare nelle interazioni*. Milano: Angeli (2005) "Les interactions risquées" in *Nouveaux actes sémiotiques* 101-103. Limoges: Pulim.
- Landowski, Eric, Marrone, Gianfranco (a cura di) (2002) *La società degli oggetti. Problemi di interoggettività*. Roma: Meltemi.
- Larsson, Susanna (2013) "'I Bang my Head, Therefore I Am': Constructing Individual and Social Authenticity in the Heavy Metal Subculture" in *Young* 21:1. London: Sage (95–110).
- Leblanc, Lauraine (1999) *Pretty in Punk: Girls' Gender Resistance in a Boys' Subculture*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Lee, Tommy, Mars, Mick, Neil, Vince, Sixxi, Nikki, Strauss, Neil (2001) *Mötley Crüe. The Dirt*. Milano: Sperling&Kupfer. (2001) *The Dirt*. New York: Regan Books.
- Lemon, Jennifer (1990) "Fashion and Style as Non-Verbal Communication" in *Communicatio* 16:2. London: Routledge (19-26).
- Lena, Jennifer C., Peterson, Richard A. (2008) "Classification as Culture: Types and Trajectories of Music Genres" in *American Sociological Review* 73:5. London: Sage (697-718).
- Lenig, Stuart (2010) *The Twisted Tale of Glam Rock*. Santa Barbara: Praeger.
- Lentini, Pete (2003) "Punk's Origins: Anglo-American Syncretism" in *Journal of Intercultural Studies* 24:2. London: Sage (153-174).
- Lévi-Strauss, Claude (1955) "The Structural Study of Myth" in *The Journal of American Folklore* 68: 270, Oct. - Dec. 1955. Columbus: American Folklore Society (428-444).
- Lévi-Strauss, Claude (1964) *Il pensiero selvaggio*. Milano: Saggiatore. (1962) *La Pensée sauvage*. Paris: Plon.
- Lévi-Strauss, Claude (1966) *Antropologia strutturale*. Milano: Saggiatore. (1958) *Anthropologie structurale*. Paris: Plon.
- Lewin, Philip, (2009) "The Ideology and Practice of Authenticity in Punk Subculture." in Vannini, Phillip, Williams, Patrick J (Eds.) *Authenticity in Self, Culture and Society*. Aldershot: Ashgate

(65-83).

Lorusso, Anna Maria (2008) *Umberto Eco. Temi, problemi e percorsi semiotici*. Roma: Carocci.

Lorusso, Anna Maria (2010) *Semiotica della cultura*. Roma-Bari: Laterza.

Lotman, Jurij M. (1974) "The Sign Mechanism of Culture" in *Semiotica* 12:4. The Hague: Mouton (301-305).

Lotman, Jurij M. (2008) "La caccia alle streghe. Semiotica della paura" in *E/C Rivista dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici on-line* http://www.ec-aiss.it/index_d.php?recordID=660 [consultato il 19.12.2015]. (1998) "Охота за ведь'мамы. Семиотика страха" in *Σημειωτική. Sign System Studies* 26. Tartu: University of Tartu (61-81).

Lotman, Jurij M., (1982) "The Text and the Structure of Its Audience" in *New Literary History: A Journal of Theory and Interpretation*, 14:1. Baltimore: John Hopkyns University Press (81-87).

Lotman, Jurij M., (1985) *La semiosfera: l'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*. Padova: Marsilio.

Lotman, Jurij M., (1988) "The Semiotics of Culture and the Concept of a Text" in *Soviet Psychology* 26.3. White Plains: Sharpe (52-58).

Lotman, Jurij M., (1990) *Universe of the Mind. A Semiotic Theory of Culture*. London: Tauris.

Lotman, Jurij M., (2006) *Tesi per una semiotica della cultura*. Roma: Meltemi.

Lotman, Jurij M., (2009) *Culture and Explosion*. Berlin: Gruyter. (1992) *Культура и взрыв*. Moscow: Gnozis.

Lotman, Jurij M., Uspenskij, Boris A. (1975) *Tipologia della cultura*. Milano: Bompiani.

Maffesoli, Michel, Foulkes, Charles (1988) "Jeux de Masques: Postmodern Tribalism" in *Design Issues*, 4:1/2. Cambridge (Massachusetts): Mit Press (141-151).

Magaudda, Paolo (2009a) "Ridiscutere le sottoculture. Resistenza simbolica, postmodernismo e disuguaglianze sociali" in *Studi Culturali* 6:2. Bologna: Mulino (301-314).

Magaudda, Paolo (2009b) "Processes of Institutionalisation and 'Symbolic Struggles' in the 'Independent Music' Field in Italy" in *Modern Italy* 14:3. London: Routledge (295-310).

Manetti, Giovanni, Bertetti, Paolo, Prato, Alessandro (2005) *Guerre di segni. Semiotica delle situazioni conflittuali*. Torino: Centro Scientifico Editore.

Marchart, Oliver (2012) "Elements of Protest" in *Cultural Studies* 26:2-3. London: Routledge (223-241).

Marcus, Greil (1989) *Lipstick Traces. A Secret History of the Twentieth Century*. Cambridge (Massachusetts): Harvard University Press.

Marion, Gilles, Nairn, Agnes (2011) "We Make the Shoes, You Make the Story' Teenage Girls'

- Experiences of Fashion: Bricolage, Tactics and Narrative Identity” in *Consumption Markets & Culture* 14:1. London: Routledge (29-56).
- Marrone, Gianfranco (1994) *Il sistema di Barthes*. Milano: Bompiani.
- Marrone, Gianfranco (1999) “Una guida dietro di noi: Barthes e la svolta” in Basso, Pierluigi, Corrain, Lucia (a cura di) *Eloquio del senso. Dialoghi semiotici per Paolo Fabbri*. Genova: Costa & Nolan (170-186).
http://digilander.libero.it/marrone/pdf_testi/7_una_guida_dietro_di_noi.pdf [consultato il 23.11.2015].
- Marrone, Gianfranco (2001) *Corpi Sociali*. Torino: Einaudi.
- Marrone, Gianfranco (2002) “Presentazione della presente edizione” in Barthes, Roland (2002) *Elementi di semiologia*. Con un'appendice di testi inediti in italiano. Torino: Einaudi.
- Marrone, Gianfranco (2010a) “Divergenze parallele. La nozione di testo in Greimas e Lotman” in Migliore, Tiziana (a cura di) *Incidenti ed esplosioni. Greimas, Lotman per una semiotica della cultura*. Roma: Aracne (89-106).
https://www.academia.edu/5431768/Divergenze_parallele._La_nozione_di_testo_in_Greimas_e_Lotman [consultato il 13.12.2015].
- Marrone, Gianfranco (2010b) *L'invenzione del testo: una nuova critica della cultura*. Bari. Laterza.
- Marrone, Gianfranco (2011) “Luoghi comuni su Barthes” in La Porta, Filippo (a cura di) *Barthes, Roland*. Roma: Gaffi. <http://www.gianfrancobertagni.it/materiali/filosofiacritica/barthes.PDF> [consultato il 13.12.2015].
- Marsciani, Francesco (2008) “Semiosfera?” in *E/C Rivista dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici on-line* pubblicato online il 10.12.2008. http://www.ec-aiss.it/pdf_contributi/marsciani_10_12_08.pdf [consultato il 13.12.2015]
- Marsciani, Francesco, Zinna, Alessandro (1991) *Elementi di semiotica generativa. Processi e sistemi della significazione*. Bologna: Esculapio.
- Martin, Greg (2010) “Class Still Matters. A Report from Three Studies” in *Sociology*, 44:6. London: Sage (1197-1204).
- Matheson, Andrew (2015) *Sick on You. The Disastrous Story of Britain's Great Lost Punk Band*. London: Ebury Press.
- McLeod, Ken (2003) “Space Oddities: Aliens, Futurism and Meaning in Popular Music” in *Popular Music* 22:3. Cambridge: Cambridge University Press (337-355).
- McNeil, Legs, McCain, Brian (1996) *Please Kill Me*. London: Little Brown & Co.
- Medovoi, Leerom (1992) “Mapping the Rebel Image: Postmodernism and the Masculinist Politics of Rock in the U. S. A.” in *Cultural Critique* 20. St. Paul: University of Minnesota Press (153-

- 188).
- Moore, Ryan (2004) "Postmodernism and Punk Subculture: Cultures of Authenticity and Deconstruction" in *The Communication Review* 7:3. London: Routledge (305-327).
- Moore, Ryan (2005): "Alternative to What? Subcultural Capital and the Commercialization of a Music Scene" in *Deviant Behavior* 26:3. London: Routledge (229-252).
- Moore, Ryan (2007) "Friends Don't Let Friends Listen to Corporate Rock Punk as a Field of Cultural Production" in *Journal of Contemporary Ethnography* 36:4. London: Sage (438-474).
- Morales-Moreno, Mónica (2011) "Displacing the 'Slum-Line': a Narrative Approach" in *Social Semiotics* 21:1. London: Routledge (1-13).
- Morley, David, Hsing Chen, Kuan (1996) *Stuart Hall. Critical Dialogues in Cultural Studies*. London: Routledge.
- Morrissey, Steven (1981) *New York Dolls*. Manchester: Babylon Books.
- Muggleton, David (2000) *Inside Subculture. The Postmodern Meaning of Style*. Oxford: Berg.
- Muggleton, David, Weinzierl, Rupert (2003) *The Post-subcultures Reader*. Oxford: Berg.
- Mungham, Geoff, Pearson, Geoffrey (1976) *Working Class Youth Culture*. London: Routledge.
- Music Venue Trust (2015) *Understanding Small Venues. A Report by the Music Venue Trust*.
http://www.musicvenuetrust.com/wp-content/uploads/2015/03/music_venue_trust_Report_V5-1.pdf [consultato il 23.11.2015].
- Nuzum, Eric (2001) *Parental Advisory: Music Censorship in America*. New York: Harper.
- Pakman, David, Partner, Venrock (2014) "The Price of Music" <http://recode.net/2014/03/18/the-price-of-music/> [consultato il 18.3.2014].
- Park, Robert E. (1928) "Human Migration and the Marginal Man" in *American Journal of Sociology* 33:6. Chicago: University of Chicago (881-893).
- Pasolini, Pier Paolo (1975) *Scritti Corsari*. Milano: Garzanti.
- Persello, Mara (2013) "Sporco e pulito. Visualizzare la metafora" in Mangano, Dario, Terraciano, Bianca (a cura di) *Il senso della soggettività. Ricerche semiotiche*. Roma: Nuova Cultura (46-50).
- Pezzini, Isabella (a cura di) (2002) *Trailer, spot, clip, siti, banner. Le forme brevi della comunicazione audiovisiva*. Roma: Meltemi.
- Philopat, Marco (2006) *Lumi di punk. La scena italiana raccontata dai protagonisti*. Milano: Agenzia X.
- Pilkington, Hilary, Omel'chenko, Elena (2013) "Regrounding Youth Cultural Theory (in Post-Socialist Youth Cultural Practice)" in *Sociology Compass* 7:3. Oxford: Blackwell Publishing

(208–224).

Polhemus, Ted (1994) *Streetstyle. From Sidewalk to Catwalk*. New York: Thames and Hudson.

Power, Martin J., Dillane, Aileen, Devereux, Eoin (2012) “A Push and a Shove and the Land is Ours: Morrissey's Counter-Hegemonic Stance(s) on Social Class” in *Critical Discourse Studies* 9:4. London: Routledge (375-392).

Poynton, Cate, Lee, Alison (2011) “Affect-Ing Discourse: Towards an Embodied Discourse Analytics” in *Social Semiotics* 21:5. London: Routledge (633-644).

Prior, Nick (2013) “Bourdieu and the Sociology of Music Consumption: A Critical Assessment of Recent Developments” in *Sociology Compass* 7:3. Oxford: Blackwell (181-193).

Ramone, Dee Dee, Kofman, Veronica (2006) *Blitzkrieg Punk. Sopravvivere ai Ramones*. Milano: Agenzia X.

Rauty, Raffaele (1999) “Introduction” in Anderson, Nels, Rauty, Raffaele (1999) *On Hobos and Homeless*. Chicago: University of Chicago Press (1-17).

Redhead, Steve (1997) *Subculture to Clubcultures: an Introduction to Popular Cultural Studies*. Oxford: Blackwell.

Redhead, Steve (ed.) (1998) *The Clubcultures Reader: Readings in Popular Cultural Studies*. Oxford: Blackwell.

Reynolds, Simon, Press, Joy (1995) *The Sex Revolts. Gender, Rebellion and Rock'n'Roll*. London: Serpent's Tail.

Righetti, Filippo (2013) “Il racconto di sé tra temporalità ed etica. Paul Ricoeur e la teoria della narrazione” in *Lo Sguardo* 11:1. Roma: Gaffi (213-228).

Rock, Mick (2001) *Blood and Glitter* London: Vision on. [catalogo della mostra presso Proud Galleries, Londra, 5.4-6.5.2001].

Ruoff, Michael (2009) *Foucault Lexikon. Entwicklung – Kernbegriffe – Zusammenhänge*. Stuttgart: Fink.

Russo, Roberto (2015) *Too Much Too Booheos. La leggenda anni '80 della mia band venuta da Marte*. Ancona: Crac.

Sandell, Jillian (2010) “Transnational ways of seeing: sexual and national belonging in Hedwig and the Angry Inch” in *Gender, Place & Culture: A Journal of Feminist Geography* 17:2. London: Routledge (231-247).

Santoro, Marco, Sassatelli, Roberta (2008) “Lavoro simbolico e immaginazione etnografica. Intervista a Paul Willis” in *Studi Culturali* 5:2. Mulino: Bologna (241-272).

Saussure, Ferdinand de, De Mauro, Tullio (a cura di)(1967) *Corso di linguistica generale*. Laterza: Bari. (1922) *Cours de linguistique générale*. Paris: Payot.

- Savage, Jon (1991) *England's Dreaming. Sex Pistols and Punk Rock*. London: Faber.
- Savage, Jon (1998) "Divine Decadence: Memories of Glam" in *Gadfly Magazine*, 10.1998.
<http://gadflyonline.com/home/index.php/divine-decadence-memories-of-glam/#sthash.lqkaOW9P.dpuf> [consultato il 16.12.2015].
- Savage, Jon (2007) *Teenage. The Creation of Youth. 1875-1945*. London: Chatto&Windus.
- Schulman, Norma (1993) "Conditions of their Own Making: An Intellectual History of the Centre for Contemporary Cultural Studies at the University of Birmingham" in *Canadian Journal of Communication* 18:1. <http://www.cjc-online.ca/index.php/journal/article/view/717/623> [consultato il 18.04.2014]
- Sedda, Franciscu (2012) *Imperfette traduzioni*. Roma: Nuova Cultura.
- Shildrick, Tracy (2006) "Youth Culture, Subculture and the Importance of Neighbourhood" in *Young. Nordic Journal of Youth Research* 14:1. London: Sage (61-74).
- Shildrick, Tracy MacDonald, Robert (2006) "In Defence of Subculture: Young People, Leisure and Social Divisions" in *Journal of Youth Studies* 9:2. London: Routledge (125-140).
- Shugart, Helene A. (2007) "Crossing Over: Hybridity and Hegemony in the Popular Media" in *Communication and Critical/Cultural Studies* 4:2. London: Routledge (115 141).
- Sibilla, Gianni (1999) *Musica da vedere. Il videoclip nella televisione italiana*. Roma: ERI Edizioni RAI.
- Sibilla, Gianni (2004) "La programmazione musicale e la televisione di flusso" in Bettetini, Gianfranco, Braga, Paolo, Fumagalli, Armando (a cura di) *Le logiche della televisione*. Milano: Franco Angeli (207-222).
- Simmons, Gene (2002) *Kiss and Make Up*. London: Century.
- Simonelli, David (2002). "Anarchy, Pop and Violence: Punk Rock Subculture and the Rhetoric Class, 1976-1978" in *Contemporary British History* 16:2. London: Routledge (121-144).
- Sims, Joshua (1999) *Rock Fashion*. London: Omnibus Press.
- Skeggs, Beverley (1991) "Postmodernism: What Is All the Fuss about?" in *British Journal of Sociology of Education* 12:2. London: Taylor&Francis (255-267).
- Sobrero, Alberto (1992) *Antropologia della città*. Roma: Nuova Italia Scientifica.
- Sonntag, Susan (1964) "Notes on 'camp'" in *Partisan Review* 31:4. New York: Partisan Review (515-530).
- Spaziante, Lucio (2006) "Conversazione a partire da Kurt Weill, su cultura popolare e mitopoiesi. Intervista a Umberto Eco" in *E/C Rivista dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici on-line* pubblicato online il 10.11.2006. http://www.ec-aiss.it/index_d.php?recordID=325 [consultato

il 23.11.2015].

Spaziante, Lucio (2007) *Sociosemiotica del pop. Identità, testi e pratiche musicali*. Roma: Carrocci.

Spaziante, Lucio (2010) *Dai beat alla generazione dell'ipod: le culture musicali giovanili*. Roma: Carrocci.

Stierle, Karl Heinz (1973) "Semiotik als Kulturwissenschaft: A. J. Greimas, Du Sens. Essais sémiotiques" in *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 83:2. Stuttgart: Franz Steiner (99-128).

Stratton, Jon (1986) "Why Doesn't Anybody Write Anything About Glam Rock?" in *Australian Journal for Cultural Studies* 4:1. Australia: Oxford University Press (15-38).

http://espace.library.curtin.edu.au/cgi-bin/espace.pdf?file=/2010/09/17/file_1/145813

[consultato il 13.12.2015].

Sutherland, Thomas (2014) "Counterculture, Capitalism, and the Constancy of Change" in *M/C Journal* 17:6. <http://journal.media-culture.org.au/index.php/mcjournal/article/view/891>

[consultato il 21.3.2015].

Tarli, Tiziano (2005) *Beat italiano. Dai capelloni a Bandiera Gialla*. Roma: Castelvecchi.

Thornton, Sarah (1995) *Club cultures: music, media, and subcultural capital*. Hanover: University Press of New England.

Thrasher, Frederic (1936) *The Gang: a Study of 1313 Gangs in Chicago*. Chicago: University of Chicago Press.(1927).

Tosoni, Simone, Zuccalà, Emanuela (2013) *Creature simili. Il dark a Milano negli anni Ottanta*. Milano: Agenzia X.

Trondman, Mats, Lund, Anna, Lund Stefan (2011) "Socio-Symbolic Homologies: Exploring Paul Willis' Theory of Cultural Forms" in *European Journal of Cultural Studies* 14:5. London: Sage (573–592).

Tseëlon, Efrat (1992) "Fashion and the signification of social order" in *Semiotica* 91:1/2. Berlin: Gruyter (1-14).

Turner, Graeme (1996) *British Cultural Studies. An Introduction*. London: Routledge.

Ventsel, Andreas (2011) "Hegemonic Signification from Cultural Semiotics Point of View" in *Sign Systems Studies* 39:2/4. Tartu: University of Tartu (58-87).

Violi, Patrizia (2008) "Beyond the Body: Towards a Full Embodied Semiosis" in Frank, Roslyn, Dirven, René, Ziemke, Tom *Body, Language and Mind. Sociocultural Situatedness*. Berlin: Gruyter (241-264).

Viti, Silvia (2013) "Moving images move us. Estesia, apprentissage e nuovi regimi del senso nel modello delle interazioni in presenza di Eric Landowski" in *E/C Senso e Sensibile Serie*

- Speciale 7:17. Palermo: AISS (205-211).
- Wadkins, Katherine E. (2012) "'Freakin' Out': Remaking Masculinity through Punk Rock in Detroit" in *Women & Performance: A Journal of Feminist Theory* 22:2-3. London: Routledge (239-260).
- Waldrep, Shelton (2000) *The Seventies. The Age of Glitter in Popular Culture*. London: Routledge.
- Waldrep, Shelton (2004) *The Aesthetics of Self-Invention. Oscar Wilde to David Bowie*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Walser, Robert (1993) *Running With the Devil. Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music*. Hanover: University Press of New England.
- Weisethaunet, Hans, Lindberg, Ulf (2010) "Authenticity Revisited: The Rock Critic and the Changing Real" in *Popular Music and Society* 33:4. London: Routledge (465-485).
- Whiteley, Sheila (1997) "Little red Rooster v. the Honky Tonk Woman. Mick Jagger, Sexuality, Style and Image" in Whiteley, Sheila (ed.) *Sexing the Groove. Popular Music and Gender*. London, New York: Routledge, (67-99).
- Wilde, Oscar (1891) *The Soul of Men Under Socialism*. <http://libcom.org/library/soul-of-man-under-socialism-oscar-wilde> [consultato il 13.12.2015]
- Williams, Patrick J. (2006) "Authentic Identities: Straightedge Subculture, Music, and the Internet" in *Journal of Contemporary Ethnography* 35:2. London: Sage (173-200).
- Williams, Patrick J. (2009) "The Multidimensionality of Resistance in Youth-Subcultural Studies" in *The Resistance Studies Magazine* 1. Göteborg: Irene (20-33).
- Williams, Patrick J. (2011) *Subcultural Theory. Traditions and Concepts*. Cambridge: Polity.
- Williams, Patrick J., Dingwall, Robert (2014) "Symbolic Interactionism" in Forsyth, Craig, Copes, Heith (ed.) *Encyclopedia of Social Deviance*. London: Sage (722-726).
- Williams, Patrick J., Hannerz, Erik (2014) "Articulating the 'Counter' in Subculture Studies" in *M/C Journal* 17:6. <http://journal.media-culture.org.au/index.php/mcjournal/article/view/912> [consultato il 21.03.2015].
- Williams, Raymond (1958) *Culture and Society. 1780-1950*. New York: Columbia University Press.
- Williams, Raymond (1961) *The Long Revolution*. New York: Columbia University Press.
- Willis, Paul (1977) *Learning to Labor: How Working Class Kids Get Working Class Jobs*. New York: Columbia University Press.
- Willis, Paul (1990) *Common Culture. Symbolic Work at Play in Everyday Cultures of the Young*. Boulder: Westview.
- Willis, Paul (2000) *The Ethnographic Imagination*. Cambridge: Polity.
- Willis, Paul (2008) "Note sul metodo" in *Studi Culturali* 5:2. Bologna: Mulino (273-282).

- Willis, Paul (2014) *Profane Culture*. Princeton: Princeton University Press. (1978) London: Routledge.
- Woolston, Jennifer M. (2012) “You Jealous or Something? Huh? Oh, I Bet You're So Jealous Sweetheart': Vindicating Nancy Spungen from Patriarchal Historical Revisionism” in *Women's Studies. An Inter-disciplinary Journal* 41:2. London: Routledge (175-203).
- Worley, Matthew (2015) “While the world was dying, did you wonder why?’ Punk, Politics and British (fan)zines, 1974-84” in *History Workshop Journal* 79:1. Oxford: Oxford Journals (76-106).
- Zublena, Paolo (2014) “Tre lettere di Italo Calvino a Paolo Fabbri”
http://www.paolofabbri.it/traduzioni/lettere_calvino_fabbri.html [consultato il 18.12.2015].

Discografia delle opere citate

Nota: alcune delle canzoni citate nel testo sono delle cover, ovvero canzoni di altri autori reinterpetate, oppure sono canzoni non scritte dal gruppo che le interpreta: è però il loro inserimento nel discorso glam che è rilevante, e non la responsabilità intellettuale, ed è per questo che non si dà indicazione di autorialità. Per quanto riguarda le etichette discografiche, non è sempre facile, soprattutto nei momenti bui del genere, distinguere fra quelle che effettivamente finanziano la registrazione dell'album o del singolo, e quelle che si limitano alla distribuzione, che sono comunque la maggior parte dei casi.

Compilation

- Nightpieces II (1992) con “All Alone” dei Nasty Licks, Dracma.
- Bullet Proof Poems. Tribute to Dogs D'Amour (1999) Desert Inn.
- 11th Street Tales - A Tribute to Hanoi Rocks (2000) Desert Inn.

Per autore

- 17 Crash (2015) *Reading Your Dirty Minds* Demon Doll.
- 69 Eyes (1995) *Savage Garden* Gaga Goodies.
- 69 Eyes (1997) *Wrap Your Troubles in Dreams* Gaga Goodies.
- Alberto Camerini (1978) *Comici cosmetici* Cramps.
- Alberto Camerini (1981) *Rudy e Rita* CBS.
- Alberto Camerini (1982) *Rockmantico* CBS.
- Alice Cooper (1971) “Caught in a Dream” in *Love It to Death* Warner.

Alice Cooper (1975) "Welcome To My Nightmare" in *Welcome To My Nightmare* Atlantic.

Alice Cooper (1976) "I'm Always Chasing Rainbows" in *Alice Cooper Goes To Hell* Warner.

Alice in Chains (1992) *Dirt* Columbia.

Alleycat Scratch (1993) *Deadboys in Trashcity* Kick Your Cat Records.

Babyruth (2006) *Mr. Right Hand Man* Go Down.

Backyard Babies (1994) *Diesel and Power* Megarock.

Backyard Babies (1998) "Highlights" in *Total 13 Scooch Pooch*.

Bang Tango (1989) *Psycho Café* MCA.

Bangalore Choir (1992) *On Target* Giant Records.

Bastet (1999) *Turborockers 2000* minialbum autoprodotta.

Bastet (2016) "What If We Fake It?" singolo autoprodotta.

Bauhaus (1979) "Bela Lugosi's Dead" singolo Small Wonder

Bauhaus (1982) "Ziggy Stardust" singolo Beggars Banquet.

Blod (1986) *Suck It Up* demo autoprodotta.

Blod (1987) *Blod Kommando* demo autoprodotta.

Blondie (1976) *Blondie* Chrysalis.

Blondie (1978) *Parallel Lines* Chrysalis.

Bon Jovi (1984) "Shot Through the Heart", "Burning for Love" in *Bon Jovi* Mercury.

Bon Jovi (1985) "The Price of Love" 7800° *Fahrenheit* Mercury.

Bon Jovi (1986) "Without Love" in *Slippery When Wet* Mercury.

Boohoos (1989) *Rocks for Real* Electric Eye.

Bowie, David (1971) "The Man Who Sold The World" in *The Man Who Sold The World* Mercury.

Bowie, David (1972) "Moonage Daydream", "Ziggy Stardust" in *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars* RCA.

Bowie, David (1973) "The Jean Genie" in *Aladdin Sane* RCA.

Britny Fox (1988) "Girlschool" in *Britny Fox* Columbia.

Cinderella (1986) "Shake Me" in *Nightsongs* Vertigo.

Crackhouse (2007) "Natural Born Star" in *Hell Motel* autoprodotta.

Crashdiet (2013) *Savage Playground* Frontiers Records.

Cugini di Campagna (1972) *Cugini di campagna* Pull.

Cult (1985) *Love* Beggars Banquet.

Cult (1987) *Electric* Beggars Banquet.

D'Molls (1988) *D'Molls* Atlantic.

Dead or Alive (1985) *Youthquake* Epic.

Demolition 23 (1994) “Hammersmith Palais”, “Endangered Species”, “The Scum Lives On” in *Demolition 23* Music for Nations.

Doctor and the Medics (1986) “Spirit in The Sky” in *Laughing at the Pieces* IRS.

Electric Angels (1990) “The Drinking Song” in *Electric Angels* Atlantic.

Elton John (1972) *Crocodile Rock* in (1973) *Don't Shoot Me I'm Only the Piano Player* MCA.

Faster Pussycat (1987) “Babylon” in *Faster Pussycat* Elektra.

Firehouse (1991) *Firehouse* Epic.

Gary Glitter (1972) “Rock-n-Roll parts 1 and 2” in *Glitter* Bell Records.

Gazebo (1983) *Gazebo* EMI.

GranMa Monkey (1995) *Roots* One Way Records.

Great White (1987) *Once Bitten* Capitol.

Guns'n'Roses (1987) “Sweet Child O' Mine” in *Appetite For Destruction* Geffen.

Gutterqueens (2000) *Teenage Wasteland* Sheep Records.

Guttersluts (1995) *Beg, Borrow and Steal* Puss Around.

H.A.R.E.M. (2015) *Enjoy the Show* Fuel Records.

Halloween (1985) L.A.D.Y. in *L.A.D.Y.* Discotto.

Hanoi Rocks (1981) “Lost In The City” in *Bangkok Shocks, Saigon Shakes, Hanoi Rocks*. Johanna.

Hanoi Rocks (1982) “Lightnin' Bar Blues” in *Oriental Beat*. Johanna.

Hanoi Rocks (1982) “Dead by Xmas” in *Self Destruction Blues* Lick Records.

Hanoi Rocks (1983) “Tooting Bec Wreck” in *Back To The Mystery City*. Lick Records.

Hanoi Rocks (1984) “Oil and Gasoline”, “High School”, “I Can't Get It” in *Two Steps From the Move* CBS.

Hardcore Superstar (2000) *Bad Sneakers and a Piña Colada* Music for Nations.

Havoc (1988) *Shock & Roll* demo autoprodotta.

Heaven's Touch (2009) *The Best: 1988-1995* autoprodotta.

Hives (2000) *Veni Vidi Vicious* Burning Heart Records.

Hollywood Brats (1980) *Hollywood Brats* Cherry Red Records. (*Grown Up Wrong*, Mercury 1975).

Hollywood Killerz (2010) *Dead On Arrival* Logic(il)logic.

Hollywood Killerz (2013) *Still Intoxicated* autoprodotta.

Hollywood Teasze (1995) “Why Do Girls Always” in *Glamdolls in Toyland* Delinquent Records.

Internal Disfunction (2006) *Nine Feet Under* autoprodotta.

Ivan Cattaneo (1980) “Polisex” in *L'Urlo* CGD.

Jolly Power (1996) *Fashion, Milk & Smokin' Pills* autoprodotta.

Jolly Power (1994) “No Room For You” in *Like an Empty Bottle* demo autoprodotta.

Junkie Dildo (2013) "Fuck You We Rock" demo autoprodotta.

Kiss (1974) "Kissin' Time" in *Kiss* Casablanca Records.

Kiss (1976) "King Of The Night Time World" in *Destroyer* Casablanca Records.

Kiss (1983) "Lick It Up" in *Lick It Up* Mercury.

Kiss (1987) "Crazy Crazy Nights" in *Crazy Nights* Mercury.

L.A.Guns (1988) "Bitch is Back", "Hollywood Tease", "Nothing to Lose", "Sex Action" in *L.A. Guns*.

L.A.Guns (1989) "The Ballad of Jayne" in *Cocked and Loaded* Vertigo.

Larox (1993) *Larox* autoprodotta.

Latexxx Teens (2004) *Latex (de)Generation* autoprodotta.

Lester and the Landslide Ladies (2006) "Anyway" in *Glitter From The Gutter* autoprodotta.

Lester and the Landslide Ladies (2008) "Who Needs Enemies" in *Dysfunctionally Yours... Live!*
Secondo Avvento

Lester and the Landslide Ladies (2011) "My Life's a Party" in *Frantic Tales For The Fast Living*
autoprodotta, Split con Kevin K.

Lester and the Landslide Ladies (2012) "Jägerbomb" in *It's All About The Result* Tornado Ride
Records.

Lester Greenowski (2014) *It's Nothing Serious Just Life* Area Pirata.

Lords of the New Church (1982) *Lords of the New Church* Illegal Records.

Lords of the New Church (1984) *Is Nothing Sacred?* Illegal Records.

Lynch Mob (1990) *Wicked Sensation* Elektra.

Maxx Dolls (1992) *Maxx Dolls* Magic Bus.

Michael Monroe (1989) "Dead, Jail, Or Rock'n'Roll" in *Not Fakin' It* Polygram.

Michael Monroe (1996) "Not Anymore" in *Peace of Mind* Dead Line.

Miss Daisy (1989) *Pizza Connection* GWR Records.

Mistakes (1999) *Dressed For Suckcess* autoprodotta.

Mötley Crüe (1981) *Too Fast for Love* Elektra.

Mötley Crüe (1985) "Smokin' In the Boys Room" in *Theatre of Pain* Elektra.

Mötley Crüe (1987) "You're All I Need", "Girls, Girls, Girls" in *Girls, Girls, Girls* Elektra.

Mötley Crüe (1989) "Without You", "Kickstart My Heart" in *Dr. Feelgood* Elektra.

Mott The Hoople (1972) *All the Young Dudes* Columbia.

Mud (1973) *Tiger Feet* singolo, RAK.

Mudhoney (1988) *Touch Me, I'm Sick* singolo, Sub Pop.

Nancy's Throat (1996) *Handle with Care* demo autoprodotta.

Nasty Licks (1994) *Nasty Licks* demo autoprodotta.

New York Dolls (1973) "Pills" in *New York Dolls Mercury*.

New York Dolls (1974) "Babylon" in *Too Much Too Soon Mercury*.

New York Dolls (2006) *One Day It Will Please Us to Remember Even This Roadrunner*.

New York Dolls (2009) "Temptation to Exist" "This is Ridiculous" in *Cause I Sez So ATCO*.

New York Dolls (2011) *Dancing Backward in High Heels 429 records*.

Nirvana (1991) *Nevermind DGC*.

Nirvana (1993) "Rape Me" in *In Utero DGC*.

Orphan Punks (1996) "Ronnie Is an Idiot!" in *Running With Scissors autoprodotta*.

Patty Pravo (1972) "Un po' di più" singolo Philips.

Pearl Jam (1991) *Ten Epic*.

Pink Lizard (2003) *Pink Lizard* demo autoprodotta.

Poison (1986) *Look What the Cat Dragged In Enigma*.

Poison (1988) "Nothing but a Good Time" in *Open Up and Say... Ahh! Enigma*.

Poodles (2006) *Metal Will Stand Tall Lionheart*.

Pretty Boy Floyd (1989) "Rock'n'Roll (Is Gonna Set the Night On Fire)" in *Leather Boyz with Electric Toyz MCA*.

Ratt (1984) "Round and Round" in *Out Of The Cellar Atlantic*.

Reckless (2015) *Too Glam To Die autoprodotta*.

Reckless Love (2011) *Animal Attraction Spinefarm*.

Renato Zero (1973) *Make up, make up, make up* singolo RCA.

Renato Zero (1977) "Mi vendo" in *Zerofobia RCA*.

Renato Zero (1978) "La favola mia" in *Zerolandia RCA*.

Robin Black and the Intergalactic Rockstars (2002) *Planet: Fame TB Records*.

Rock City Angels (1988) *Young Man's Blues Geffen*.

Roxx Gang (1989) *Things You've Never Done Before Virgin*.

Roxy Music (1973) *For Your Pleasure Polydor*.

S.A.D. (1997) *Smack! Autoprodotta*.

Salty Dog (1990) *Every Dog Has Its Day Geffen*.

Scream Baby Scream (2014) *From the Other Side... With Love autoprodotta*.

Sea Hags (1989) *Sea Hags Chrysalis*.

Shabby Trick (1989) *Badass Jolly Roger Records*.

Sigue Sigue Sputnik (1986) *Flaunt It Parlophone*.

Siouxie and the Banshees (1978) *The Scream Polydor*.

Sister of Mercy (1985) *First and Last and Always* WEA.

Sister of Mercy (1990) *Vision Thing* Merciful.

Slade (1973) "Cum on Feel the Noize" in *Sladest* Polydor.

Slade (1974) "We're Really Gonna Raise The Roof" in *Old New Borrowed and Blue* Polydor.

Smelly Boggs (1993) "Party Gay" in *Smelly Boggs* autoprodotta.

Soundgarden (1989) "Big Dumb Sex" *Louder Than Love* A&M.

Soundgarden (1991) "Jesus Christ Pose" *Badmotorfinger* A&M.

Sovran (2011) *No Song For A Non-Generation* Logic (il)logic.

Star Star (1992) *The Love Drag Years* Roadrunner.

Starry Eyes (1998) *Ticket Outta Here* demo autoprodotta.

Steel Panther (2011) "That's What Girls Are For" in *Balls Out* Universal Republic.

Steel Panther (2013) "Party Like Tomorrow is the End of the World" in (2014) *All You Can Eat* Open E Music.

Superhorrorfuck (2010) *Livingdeadstars* Logic(il)logic.

Suzi Quatro (1973) *Suzi Quatro* RAK.

Suzi Quatro (1974) *Quatro* RAK.

Sweet (1972) "Blockbuster" in (1973) *The Sweet Bell*.

Sweet (1973) "Ballroom Blitz" in (1974) *Desolation Boulevard* RCA.

T.Rex (1972) "Metal Guru" in *The Slinder* EMI.

T.Rex (1977) "Dandy in the Underworld" in *Dandy in the Underworld* EMI.

Tigertailz (1990) *Bezerk* Music for Nations.

Tora Tora (1989) *Surprise Attack* Interscope.

Trash Brats (1991) "Gas Boy" in *Trash Brats* Force Majeure.

Trash Brats (1995) "Downtown Nowhere", "Inside Instead", "Li'l Childhood Dreams" in *The Joke's On You* Megalomania.

Twisted Sister (1984) "We're Not Gonna Take It", "I Wanna Rock" *Stay Hungry* Atlantic.

Twisted Sister (1985) "King of The Fools" in *Come Out and Play* Atlantic.

Uncle Sam (1988) *Heaven or Hollywood* Accord.

Vain (1989) *No Respect* Island Records.

Van Halen (1982) *Diver Down* Warner.

Van Halen (1984) "Hot for Teacher" in *1984* Warner.

Velvet Underground (1967) *The Velvet Underground & Nico* Verve.

Wednesday 13 (2005) "Buried by Christmas" in *Transylvania 90210: Songs of Death, Dying, and the Dead* Roadrunner.

Wednesday 13 (2013) "Too Fast for Blood" in *The Dixie Dead* Wednesday LLC.

Zeros (1991) *4,3,2,1* The Zeros Restless Records.

Videografia

Video [link consultati il 23.12.2015]

Backyard Babies *Highlights* (1998) <https://www.youtube.com/watch?v=jq7FIUfuOGM>

Bastet *Erected* (1999) <https://www.youtube.com/watch?v=5Int9J68cRo>

Britny Fox *Girlschool* (1988) <https://www.youtube.com/watch?v=8fAi8Jc2hrw>

Cinderella *Shake Me* (1986) <https://www.youtube.com/watch?v=ptPekKOigkQ>

L.A.Guns *Sex Action* (1988) <https://www.youtube.com/watch?v=jfcQEm6bH0k>

Michael Monroe *Dead, Jail, Or Rock'n'Roll* (1989) <https://www.youtube.com/watch?v=EJ-Xa4H1qx0>

Mötley Crüe *Girls, Girls, Girls* (1987) <https://www.youtube.com/watch?v=d2XdmyBtCRQ>

Mötley Crüe *Smoking in the Boys' Room* (1985) <https://www.youtube.com/watch?v=5oVBvxA0mm0>

Poison *Nothing but a Good Time* (1988) http://www.dailymotion.com/video/x237ci_poison-nothing-but-a-good-time_music

Twisted Sister *I Wanna Rock* (1984) https://www.youtube.com/watch?v=SRwrg0db_zY

Twisted Sister *We're Not Gonna Take It* (1984) <https://www.youtube.com/watch?v=bkZD7Hgf9hg>

Van Halen *Hot for Teacher* (1984) https://www.youtube.com/watch?v=LetJHQ_V05o

Documentari e interviste

Celko, Max (regia), Scharrer, Heike (riprese)(Germania 2006) *Oi! Skins in Beijing*.
<https://www.youtube.com/watch?v=NeIgTsjczH4>; <https://www.youtube.com/watch?v=PnoLRxkoa2k>; https://www.youtube.com/watch?v=n3T_WRObzgc [consultato il 13.12.2015].

Dunn, Sam (progetto) Scot McFadyen (regia)(2011) *Metal Evolution – Glam Metal* [VH1].
<https://www.youtube.com/watch?v=QizEOV8gPzE> [consultato il 13.12.2015].

Gruen, Bob, Beck, Nadya (2005) *New York Dolls. All dolled up*. USA: Music Video Distributors.

Heyn, John, Krulik, Jeff (1986/2007) *Heavy Metal Parking Lot*. USA.

Isham, Wayne (regia)(1989) *Moscow Music Peace Festival*. USA: Elektra.

Spheeris, Penelope (1988) *The Decline of Western Civilization Part II: The Metal Years*. USA: New Line Cinema.

Film

Crowe, Cameron (1992) *Singles*. USA: Warner.

Haynes, Todd (1998) *Velvet Goldmine*. USA, Regno Unito: Miramax.

Hill, Walter (1979) *The Warriors*. USA: Paramount.

Kubrick, Stanley (1971) *Clockwork Orange*. USA: Warner.

Landis, John (1978) *Animal House*. USA: Universal.

Lehmann, Michael (1994) *Airheads*. USA: 20th Century Fox.

Lehto, Pekka (1999) *The Real McCoy*. Finlandia: Finlandiakino.

Sharmann, Jim (1975) *The Rocky Horror Picture Show*. UK/USA: Twentieth Century Fox.

Spheeris, Penelope (1992) *Wayne's World*. USA: Paramount.

Teatro

O'Brien, Richard (1973) *Rocky Horror Show*. Musical. 1973 West End, 1974 Los Angeles, 1975 Broadway.

Serie televisive

Warner Bros. Television (1975-1979) *Wonder Woman*. USA: ABC/CBS.

Non ce l'avrei fatta senza Enrica,
grazie a Harry, Lester, Loris, Chelli, Federico e Gaetano.
Ma soprattutto, non ci sarebbe stato neanche un pensiero compiuto,
se non fosse stato per l'intelligenza acuta,
la profondità di pensiero,
le conversazioni illuminanti,
e i suggerimenti pratici, tecnici e teorici
di Fabiana Persello.