



Se è vero che la città si fa mondo ciò avviene nel segno dei conflitti. *battleground* è uno strumento per decifrare l'intrico di territori molteplici, instabili e densi che ancora risponde al nome di "città": un sismografo per registrarne le scosse e le incessanti trasformazioni, un metronomo per scandirne il battito, il rumore di fondo.

Every city is a battleground



2023, Agenzia X

Progetto grafico

Antonio Boni

Contatti

Agenzia X, via Giuseppe Ripamonti 13, 20136 Milano
tel. + fax 02/89401966

www.agenziax.it – info@agenziax.it

facebook.com/agenziax – twitter.com/agenziax

instagram.com/agenziax

Stampa

Digital Team, Fano (PU)

ISBN 978-88-31268-09-7

XBook è un marchio congiunto di Agenzia X e Mim Edizioni srl,
distribuito da Mim Edizioni tramite PDE

Hanno lavorato a questo libro...

Marco Philopat – direzione editoriale

Paoletta “Nevrosi” Mezza – coordinamento editoriale



agenzia x

battleground

Massimiliano Guareschi

GOING UNDERGROUND

Stile, gusto e consumi nelle sottoculture giovanili

Going underground

Introduzione	7
1. A partire da Birmingham	55
2. I Cultural Studies in Italia. Un dibattito a più voci	93
3. Differenze italiane	115
4. Questioni di gusto: a partire da Pierre Bourdieu	145
5. Lessici dell'autenticità	159
Conclusioni: Sottocultura, tribù, scena	175

battleground • collana su spazi e conflitti urbani

Coordinatori

Massimiliano Guareschi (Naba - Nuova accademia di belle arti)
e Federico Rahola (Università di Genova)

Comitato editoriale

Marco Allegra – Lisbon University Institute
Andrea Mubi Brighenti – Università di Trento
Anna Casaglia – Università di Trento
Emanuela De Cecco – Università di Bolzano
Nick Dines – Università Ca' Foscari Venezia
Massimiliano Guareschi – Naba - Nuova accademia di belle arti
Gianmarco Navarini – Università di Milano Bicocca
Domenico Perrotta – Università di Bergamo
Helion Povoá Neto – Università Federal de Rio de Janeiro
Luca Queirolo Palmas – Università di Genova
Taina Rajanti – Aalto University, Helsinki
Jussi Vähämäki - University of Eastern Finland, Joensuu
Rob J. Walker – University of Victoria
Eyal Weizman – Goldsmiths College, Londra

Introduzione

Alcuni capitoli di questo libro sono rielaborazioni di testi precedentemente pubblicati. Capitolo 1, *Introduzione a Dick Hebdige, Sottocultura. Il significato dello stile*, Meltemi, Milano 2017; capitolo 2, *Il laboratorio degli indisciplinati, Ai confini del canone, I ritmi urbani e lo sviluppo di un pensiero critico*, (con F. Rahola), in “il manifesto”, 2 novembre 2006, 11 novembre 2006, 17 novembre 2006; capitolo 4, *Pierre Bourdieu. L'empirico, il contingente e il trascendentale nella critica sociale del gusto*, in “Etnografia e ricerca qualitativa”, 3, 2019; capitolo 5, *Sharon Zukin, Naked City. The Death and Life of Authentic Urban Places*, in “Etnografia e ricerca qualitativa”, 2, 2012.

Questa raccolta di testi si struttura intorno a un tema di ricerca che affonda le sue radici nelle passioni e nel vissuto adolescenziale. Come per altri della mia e anche di precedenti generazioni dire “la musica mi ha salvato la vita” non è una frase fatta. In una fase di difficile ingresso nel mondo degli adulti, di conflitto con la famiglia, di complesso rapporto con la scuola, di estraneità rispetto alle aspirazioni e ai modi di passare il tempo dei coetanei, l'interesse per la musica, e per specifici generi, acquisiva una dimensione totalizzante, costituendo uno spazio nel quale costruire una propria autonomia, riguardo l'individuazione di criteri di giudizio, estetici ma anche etici, e alla strutturazione di una quotidianità in cui alle “cose che si dovevano fare” si aggiungeva, come momento di gratificazione, l'ascolto e l'acquisto di dischi (sì, c'erano ancora), la raccolta di dritte su nuove uscite e nuovi gruppi (in una fase in cui l'informazione era merce rara e difficile da acquisire), lo sviluppo di relazioni e amicizie a partire da un comune interesse verso determinati generi musicali che significava anche la condivisione di una visione del mondo, di ciò che si reputava avesse valore, e la possibilità di tracciare una divisione fra noi e gli altri. Tale identità collettiva era fondata non solo sul gusto musicale, ma anche sulla condivisione di codici, luoghi, gergo, abbigliamento, modi per passare il tempo. Era fatta anche di idiosincrasie, verso i “normali”, i “conformisti”,

etichetta generica sotto la quale si raccoglieva, non solo il mondo degli adulti, ma anche un vasto ed eterogeneo spettro di coetanei che comprendeva chi seguiva la moda, chi incarnava gli stereotipi di genere (mascolini in particolare), chi andava in chiesa, chi esprimeva deferenza nei confronti dei professori e prendeva sul serio la scuola, chi ci teneva alla macchina o, semplicemente, chi manifestava un'attenzione superficiale nei confronti della musica, ascoltando un po' a caso quello che andava al momento. Altre idiosincrasie erano più mirate. Immersi nel punk e nella nascente new wave, la disapprovazione, con forti tinte di visceralità, si indirizzava verso tutto ciò che rimandava non tanto alla generazione precedente quanto ai "fratelli maggiori", e sapeva di hippy, di freak e *peace and love*, oppure di cantautorato, chitarra acustica, Clarks e gonna a fiori.

Sono cresciuto a Parma. Nel 1979, in un periodo in cui in Italia, sulla scorta delle "autoriduzioni" degli anni settanta, non si svolgevano concerti rock, per misteriose ragioni atterrò in città Iggy Pop. Ricordo i manifesti (gruppo spalla erano gli Human League, che non sapevo chi fossero, ma anche di Iggy Pop non sapevo granché, tranne il fatto che si doveva trattare di qualcosa di estremo). Ero troppo piccolo per andare al concerto, ma gli echi di chi c'era stato mi raggiunsero. In tv, come altri nati intorno al mio anno, avevo visto un servizio televisivo sul punk, nella trasmissione Rai (al tempo ancora monopolista) *Odeon. Tutto quanto fa spettacolo*. Ne ero rimasto sconvolto, inquietato nel vedere l'ostentato disprezzo nei confronti di tutto ciò che era rispettabile, sano e rassicurante. Allo stesso tempo, però, non mancava un elemento di fascinazione, di curiosità, volevo saperne di più. E da lì a poco, i punk, in carne e ossa, entrarono nella mia rete di frequentazioni, insieme al campionario della microaggregazione di mod, new wave, dark, skin (ovviamente non nazi) e perfino qualche rockabilly che costituiva la scena degli "alternativi" di Parma. Ci si incontrava in una piazza secondaria del centro storico o davanti a un paio di negozi di

dischi, ci si aggregava a geometria variabile per andare ai concerti, iniziarsi all'alcol e sperimentare qualche sostanza, fare serata o alleviare la noia di un pomeriggio domenicale. Intorno a noi imperversava l'eroina, con una conta quasi quotidiana di morti e feriti, anche se non tanto fra i nostri ranghi. Nel nostro fare e progettare emergevano progressivamente coloriture politiche, più accentuate in alcuni e meno in altri, aprendo a una strana militanza che si esprimeva in forme del tutto diverse da quelle prevalenti fino a qualche anno prima. Da questo punto di vista, la cesura rispetto a un passato assai prossimo era radicale. Il combinato disposto di "riflusso", arresti legati alla lotta armata e, forse più di tutto, diffusione dell'eroina aveva creato un vuoto. Non c'erano amici più grandi cui affidarci, che potessero farci da guida. Ci si doveva inventare tutto da soli. E proprio perché ogni continuità era spezzata e i punti di riferimento erano "esotici", rimandavano a Londra, New York, Berlino, a un immaginario sottoculturale, fosco e urbano, a un disincanto verso l'investimento sull'avvenire, emblemizzato dallo slogan No Future, che si traduceva in un attivismo rivolto al presente. Gli obiettivi erano molto legati all'immediato, all'invenzione e organizzazione della quotidianità, all'urgenza di manifestare una presenza: fare una fanzine, mettere insieme un gruppo musicale, trovare occasioni per suonare o far suonare altri gruppi, promuovere la circolazione e diffusione di materiali, musicali ma non solo. Un centro sociale occupato, lasciato del ciclo di lotte degli anni settanta, per quanto spazialmente assai angusto, era una risorsa preziosa, anche se si doveva passare attraverso un rapporto non sempre facile con quanto restava dei vecchi occupanti. Poi iniziavano a sorgere locali che si proponevano di superare la forma tradizionale del bar proponendo una programmazione artistica e musicale allineata alle nuove tendenze "alternative". Ad aprirli erano spesso "scampati" della fase terminale dei movimenti del "lungo Sessantotto", interessati in genere non solo a crearsi un lavoro ma anche a

ridefinire in termini culturali la precedenza militanza politica. Si delineava così un circuito alternativo cittadino, in cui circolando si ampliavano i contatti, le occasioni, si riannodavano i fili con esperienze del passato, si entrava in contatto con pratiche che, specie nell'ambito delle arti visive e performative, ci sembrava parlassero il nostro stesso linguaggio "sottoculturale".

Progressivamente, poi, sono emersi altri interessi, ma quel cordone ombelicale non è mai stato reciso. Da Parma me ne ero andato. Continuavo ad ascoltare musica, a seguire determinate scene, ad andare ai concerti, magari anche a organizzarne qualcuno in contesti "informali". Nel frattempo, però, l'attenzione si estendeva dalla dimensione musicale a quella più generalmente culturale, sociologica e politica di ciò che ormai veniva definito in termini di "sottoculture", sulla scorta della recezione nel nostro paese, ben oltre l'ambito strettamente accademico, dell'approccio proposto da quello che ai tempi era un recente sviluppo dei British Cultural Studies, legato al Centre for Contemporary Cultural Studies (Cccs) di Birmingham, grazie alla traduzione di due libri: *Sottocultura* di Dick Hebdige e *Ritmi urbani* di Iain Chambers avvenuta fra il 1983 e il 1986.¹ Si trattava di due libri in realtà assai diversi fra loro. Nonostante in Italia uscissero quasi in contemporanea, la loro pubblicazione originale era avvenuta a sei anni di distanza l'uno dall'altro. Particolarmente "silenzioso" era il libro di Hebdige, incentrato sulla concettualizzazione della sottocultura e sull'individuazione delle sue logiche operative, mentre molto più "sonoro" era quello di Chambers, in cui la dimensione della sottocultura passava in secondo piano e l'attenzione si indirizzava soprattutto alle musiche che di quelle sottoculture costituivano una componente decisiva. Mettendo insieme le due prospettive, in effetti, si poteva ottenere una base per un accesso teorico e

¹ D. Hebdige, *Sottocultura. Il significato dello stile*, Meltemi, Milano 2017; I. Chambers, *Ritmi urbani. Pop music e cultura di massa*, Meltemi, Milano 2018.

una prospettiva di riflessività rispetto alle pratiche, ai codici e agli stili che erano parte integrante del mio vissuto.

Quel tipo di interesse si è poi consolidato attraverso la partecipazione all'avventura della casa editrice ShaKe che, all'insegna dell'underground, si proponeva di valorizzare, oltre alla questione degli usi alternativi delle nuove tecnologie, la componente sottoculturale o contro-culturale dei movimenti e delle culture di opposizione del dopoguerra. Si tratta di un'esperienza che, una volta esauritasi, mi ha portato a partecipare alla fondazione di un'altra casa editrice, Agenzia X, che ne ha proseguito il cammino, con una focalizzazione ancora maggiore sulla questione delle sottoculture e contro-culture del passato e del presente. Si tratta di una sensibilità che ha trovato sviluppo anche del progetto Moicana, il Centro studi sulle contro-culture diretto da Nicola Del Corno e Marco Philopat sorto nel contesto della casa editrice, che coinvolgendo studiosi italiani e stranieri e al contempo artisti ed ex protagonisti delle varie scene si è finora concentrata, attraverso workshop, mostre, pubblicazioni sulla ricostruzione della vicende delle contro-culture e della stampa underground a Milano, con particolare attenzione al tema della raccolta e archiviazione delle testimonianze orali.²

Parallelamente, il tema delle sottoculture giovanili era entrato nel mio insegnamento, allo Ied, a Naba, alle Università di Genova e Milano-Bicocca, alla luce non solo dell'approccio Cultural Studies *oriented*, ma di un più ampio ventaglio di matrici teoriche che vanno dalla sociologia della cultura di Pierre Bourdieu ai Visual Studies o agli sviluppi, in ambito estetologico, della riflessione sul gusto e lo stile. Nonostante l'ininterrotta frequentazione, però, le culture giovanili del gusto e dello stile non sono mai state per me oggetto di ricerca sistematico. Non per questo di esse non ho scritto, anche se in forme talvolta

² Moicana, *Università della strada. Mezzo secolo di contro-culture a Milano*, Agenzia X, Milano 2018; Id., *L'edicola che non c'è. La stampa underground a Milano*, Agenzia X, Milano 2020.

eccentriche. Per esempio, in forza della ventennale collaborazione con “il manifesto”, presidiando il settore e recensendo e analizzando le nuove uscite che mi sembravano particolarmente significative. Oppure stendendo la prefazione per la più recente riedizione di *Sottocultura* di Dick Hebdige, o ancora inserendo la questione all’interno di contributi riguardanti la sociologia del gusto o le questioni relative alla relazione fra *gentrification* e ricerca dell’“autenticità”.

L’idea di mettere insieme, rielaborandoli, i contributi qui raccolti si motiva a partire da un duplice ordine di considerazioni. Da una parte mi sembrava che alcuni testi potessero avere un significato di testimonianza storica, legato anche alla loro data di pubblicazione, circa l’acclimatazione in Italia, in vari ambienti, di indirizzi di ricerca posti all’insegna dei Cultural Studies. Significativo, in tal senso, mi pare *I Cultural Studies in Italia. Un dibattito a più voci*, che riprende nella sostanza, integrandolo con l’apparato di note e alcune precisazioni, un testo, scritto insieme a Federico Rahola, uscito in tre puntate su “il manifesto” nel 2007. In esso si dà spazio a un ampio spettro di voci, da Sandro Portelli a Andrea Pinotti, da Iain Chambers a Carlo Antonelli e altri qualificati interlocutori, sondati a proposito dell’impatto, su differenti ambiti disciplinari, di una serie di approcci e stili di ricerca che proprio in quel periodo iniziavano a diffondersi anche nel nostro paese. Ne risulta una sorta di fermo immagine, che registra differenti atteggiamenti, che vanno da una piena adesione a uno scettico distacco, dal riconoscimento del carattere innovativo di determinati stili di analisi all’evidenziazione di tradizioni “locali”, in termini geografici o epistemologici, che avrebbero anticipato la cifra di approcci sul cui carattere di novità si nutrono ampie perplessità. In proposito, anche l’introduzione stesa per la ristampa del testo di Hebdige si concentrava in parte sulla recezione italiana di *Sottocultura*, in ambito però non tanto accademico quanto “sottoculturale”, aprendo però su un’interrogazione circa la

tenuta di quel paradigma, sia in sé sia in relazione a un mutato paesaggio dei consumi e degli stili giovanili.

Il capitolo che segue si concentra sull’Italia. Trae spunto da *L’edicola che non c’è*, una mostra sulla stampa underground a Milano organizzata da Moicana nell’autunno 2019. L’obiettivo non sarà quello di proporre un’analisi sistematica o un profilo esauriente delle controculture/sottoculture del nostro paese. Più modestamente, sulla base delle testimonianze e degli studi disponibili, ci si soffermerà sui tratti di specificità che hanno contraddistinto alcuni momenti di acclimatazione in Italia di culture e stili provenienti da “fuori”, dal beat al dark fino al cyberpunk. Da questo punto di vista, il riferimento alla “differenza italiana” potrà risultare utile per mettere alla prova le categorie chiave attraverso le quali sono state concettualizzate le sottoculture e controculture giovanili.

Alla crisi di quel modello analitico corrisponde la ricerca di altre chiavi di lettura, e in tal senso si impone il confronto con la sociologia dei consumi culturali, con la critica sociale del gusto, proposta da Pierre Bourdieu, che ha trovato, nel libro di Sarah Thornton sulla club culture, un’applicazione all’ambito sottoculturale in aperta polemica con gli approcci tipici di una stagione dei British Cultural Studies.³ Tuttavia, anche la sociologia bourdieusiana del gusto presenta aspetti critici, relativi sia al suo impianto teorico sia alla sua applicabilità in un contesto profondamente mutato rispetto a quello, temporale e geografico, su cui si calibrava *La distinzione*. Detto brutalmente, il modello di analisi proposto in quel libro può essere assunto come strumento scientifico applicabile a qualsiasi contesto o si presenta, in realtà, come un’elegante formalizzazione teorica della descrizione di dinamiche caratteristiche di una specifica congiuntura storico-sociale, riferita alla Francia

³ S. Thornton, *Dai club ai rave. Musica, media e capitale sottoculturale*, Feltrinelli, Milano 1998.

degli anni settanta? A risultare problematico, qui, non è tanto il modello di classificazione relazionale degli attori incentrato su capitale (multidimensionale), habitus e campo quanto la relazione particolare che la sociologia della cultura di Bourdieu intrattiene con la *Critica del giudizio* di Kant, le cui categorie del giudizio estetico puro sono trasformate in tratti distintivi del gusto legittimo dei dominanti. Di questo tratta *Questioni di gusto: a partire da Pierre Bourdieu*, che rielabora e amplia *Pierre Bourdieu: l'empirico, il contingente e il trascendentale nella critica sociale del gusto*, steso in occasione di una sezione speciale di "Etnografia e ricerca qualitativa" dedicato a "*La Distinction*, 40 anni dopo".

Un ulteriore snodo intorno al quale si raccolgono i contributi raccolti riguarda la nozione di autenticità. La polarità autentico/fasullo o commerciale costituisce una delle opposizioni chiave intorno alle quali si costituisce l'autorappresentazione degli attori e la valorizzazione dei prodotti culturali nell'ambito sottoculturale. Ma l'attributo dell'autenticità, magari opposto ad altre polarità, come "anonimo", "banale", "impersonale", "freddo" emerge con forza anche nelle analisi riguardanti i processi di *gentrification* che ridisegnano la geografia antropica delle città, attraverso l'insediamento in quartieri appunto "autentici" di gruppi sociali a più alto reddito, così come si presenta come posta in gioco centrale nelle culture, o "sottoculture", del cibo, nelle narrazioni legate al turismo, in tutto ciò, in sintesi, che ha a che fare con la valorizzazione della dimensione "esperienziale" dei consumi.⁴ Si tratta di un tema affrontato, a partire da una recensione pubblicata in "Erq. Etnografia e ricerca qualitativa", in relazione al libro di Sharon Zukin sui processi di gentrificazione a New York, cercando di interrogare un punto cieco di quel pur pregevole lavoro, ossia la mancata presa in conto del

⁴ M. Ferraresi, *Marketing esperienziale. Come sviluppare l'esperienza di consumo*, Franco Angeli, Milano 2018.

carattere di costruito sociale di quell'"autenticità" che costituisce il fulcro della valorizzazione di zone e quartieri.⁵

Una seconda motivazione del libro risiede nell'opportunità, a partire dai saggi raccolti, di focalizzare l'attenzione su un oggetto di ricerca, le sottoculture giovanili e le culture del gusto legate all'underground, a partire da un presente segnato, in proposito, da una duplice crisi, che riguarda sia gli approcci teorici con cui quell'oggetto è stato costruito e analizzato, sia il referente cui si applicava, quei "giovani" identificati, a livello di senso comune ma anche di discorso mediatico, analisi accademiche, pratiche di marketing e finanche discorso politico,⁶ non solo come fascia di età ma in quanto gruppo dotato di caratteristiche specifiche la cui "invenzione", per citare un libro di un certo successo, risalirebbe agli anni del dopoguerra.⁷ A segnare tale discontinuità contribuisce in maniera decisiva il dissolvimento della perentorietà delle soglie che segnavano il passaggio all'età adulta, con l'accesso al mondo del lavoro e i vincoli familiari che divengono progressivamente più fluidi, precari, reversibili, nonché la circolazione di stili di vita, segni, modelli morali e consumi "giovanilisti" trasversalmente attraverso le generazioni. In tal contesto, si disinnesci il meccanismo, operativo a partire dagli anni cinquanta, in base al quale lo scarto generazionale era scandito in termini di gusti estetici (musica, abbigliamento ecc.), che si coniuga con la perdita di centralità della musica rock nella costruzione delle appartenenze giovanili e il venir meno di chiare distinzioni fra consumi culturali alti e bassi, legittimi

⁵ S. Zukin, *L'altra New York Alla ricerca della metropoli autentica*, il Mulino, Bologna 2013.

⁶ Si potrebbe ricordare, in proposito, la fondazione dello Youth International Party, il partito yippies guidato da Abbie Hoffman e Jerry Rubin a partire dall'idea di sostituire la generazione alla classe come motore della rivoluzione: J. Rubin, *Fallo!*, mimesis, Milano-Udine 2008.

⁷ J. Savage, *L'invenzione dei giovani*, Feltrinelli, Milano 2012. Per un approccio storico: G. Levi, J.-C. Schmitt, *Storia dei giovani. L'età contemporanea*, Laterza, Roma-Bari 2000.

e illegittimi, un paesaggio mediatico completamente mutato, la sempre maggiore messa al lavoro delle competenze culturali e relazionali nelle catene del valore dell'economia post-fordista. Si potrebbe, poi, introdurre un ulteriore elemento per caratterizzare lo stacco che ci separa da un passato tutto sommato recente, riguardante la temporalità che orienta le produzioni estetiche. Prendiamo l'ambito artistico. Punto di snodo, qui, è l'esaurirsi delle avanguardie che conduce alla dissoluzione del modello narrativo condiviso che si incentrava sulla loro funzione anticipatoria. In proposito, Arthur Danto parla di "fine dell'arte" o, più precisamente, di arte dopo la "fine della storia dell'arte" per segnalare uno scenario, a partire dagli anni ottanta, non più riconducibile a una narrazione lineare sulla base della quale stabilire criteri di giudizio e classificazione orientati al "nuovo".⁸ In sintesi, alla crisi delle avanguardie non corrisponde un ritorno all'ordine, al formale, al mimetico o al referenziale come criteri normativi, ma un proliferare acentrico delle pratiche artistiche, attraverso il recupero di forme e stili del passato, la mescolanza fra alto e basso, l'ibridazione dei media, non riconducibile ad alcuna vettorialità o tendenza dominante. Spostandosi di ambito, il critico musicale Simon Reynolds ha parlato di "retromania", in riferimento a uno scenario della musica "giovanile", orientato in maniera generalizzata verso il revival, ossia la ciclica riproposizione di stili musicali e sottoculturali del passato.⁹ Ampliando il discorso, il critico culturale Mark Fisher invocava la nozione di "hauntology", crisi fra possessione e ontologia, per indicare una condizione, quella di un presente all'insegna del "realismo capitalista", che ha perso ogni proiezione nel futuro ed è ossessivamente visitato e posseduto, in forma spettrale,

⁸ A.C. Danto, *Dopo la fine dell'arte. L'arte contemporanea e il confine della storia*, Bruno Mondadori, Milano 2008.

⁹ S. Reynolds, *Retromania. Musica, cultura pop e la nostra ossessione per il passato*, minimum fax, Roma 2017.

dalle forme e dagli stili del passato.¹⁰ Si tratta di osservazioni che potrebbero essere rubricate nell'ambito del giudizio estetico o della critica musicale e artistica, e come tali estranei all'indagine sociologica. In realtà le cose sono più complesse. Se assumiamo una prospettiva bourdieusiana, per esempio, l'analisi della *doxa* prevalente in un determinato campo non è certo un elemento trascurabile. Nella stessa logica si potrebbe evidenziare come le prese di posizione all'interno di un campo rimandino alla sua strutturazione in termini di spazio delle posizioni e ai conflitti che lo attraversano. Inoltre, come si avrà modo di vedere più in dettaglio, il tentativo di Bourdieu di smarcarsi dalle categorie dell'estetica nell'analisi delle "opere" passa attraverso non la rimozione di quella categoria ma la loro ricodificazione da criteri universali e disinteressati di giudizio in elementi definitivi del gusto legittimo dei dominanti, rispetto al quale, per scarto, si articola quello dei dominati. Ma nel momento in cui, a livello empirico, i tratti del gusto legittimo si allontanano dal modello "ascetico" concettualizzato in termini normativi nell'analisi del bello della *Critica del giudizio*, questa non può nemmeno essere più assunta come invariante antropologica in grado di rendere conto dei consumi culturali socialmente più distintivi.

Gli ultimi decenni sono stati portatori di cambiamenti che sfidano le categorie analitiche e politiche proposte dai British Cultural Studies così come la topologia del gusto della sociologia bourdieusiana. Ritornare su quelle analisi suscita l'immediata impressione che si riferiscano a un mondo che non è più il nostro, a dinamiche che sono alle nostre spalle. In tal senso, la riproposizione pigra di una versione semplificata dell'approccio tipico di una fase del Cccs di Birmingham, magari riveduta e corretta alla luce delle retoriche della French Theory,¹¹ in cui qualsiasi

¹⁰ M. Fisher, *Spettri della mia vita. Scritti su depressione, hauntologia e futuri perduti*, minimum fax, Roma 2019.

¹¹ F. Cusset, *French Theory. Foucault, Derrida, Deleuze & Co. alla conquista dell'America*, il Saggiatore, Milano 2012.

fenomeno viene letto come manifestazione di “resistenza” a non si sa che cosa, pur animando una notevole (quantitativamente) pubblicistica non pare costituire una linea di ricerca significativa. Lo stesso si può dire delle letture che enfatizzano, restando su un piano meramente descrittivo, le virtù dell’ibridazione, dell’eclittismo e della libera e contingente circolazione di segni, stili e identità. Ciò non significa che nell’ambito che si è definito Post-Cultural Studies non emergano ricerche e prospettive interessanti.¹² In particolare, si potrebbe evidenziare come molte delle critiche rivolte agli approcci *Resistance Through Ritual* possano risultare condivisibili, in particolare quelle riguardanti la tendenza a dare per scontata la natura di classe delle aggregazioni sottoculturali o la scarsa attenzione al dato empirico in base al quale punk, mod o skin in alcuni dei testi classici dei British Cultural Studies appaiono essenzialmente come idealtipi, costruiti a partire dall’analisi di tratti distintivi sul piano estetico e simbolico. A ciò, si è ovviato, negli studi più recenti, attraverso un maggiore spazio dedicato all’indagine etnografica, all’analisi in profondità di contesti locali, ovviando anche alla tendenza a concentrare l’attenzione sulle ribalte più note, per estenderla geograficamente ad aree più periferiche. Un ulteriore punto, ovviamente, riguarda l’evidenziazione del carattere differente assunto dalle “sottoculture” a partire dagli anni novanta, cui si accompagnava anche la messa in discussione di quella categoria analitica e la proposta, per esempio, di sostituirla con formule quale “stili di vita” o “scena” ritenute maggiormente adatte a esprimere le forme transitorie e modulari di assunzione di codici “sottoculturali”. Tuttavia, se

¹² Per una panoramica: L. Corchia, *I Post-Subcultural Studies e le identità giovanili. Retrospectiva di un dibattito*, in “Studi culturali”, 2, 2017, pp. 294-321; P. Magaudda, L. Spaziant, *Lo studio delle sottoculture musicali: sguardi disciplinari, trasformazioni sociali, mutamenti estetici*, in “Studi culturali”, 1, 2022, pp. 73-90. Per quanto riguarda lo specifico italiano: S. Tosoni, *Italowave. I nuovi studi accademici delle sottoculture spettacolari in Italia*, in “Studi culturali”, 3, 2021, pp. 521-530.

l’evidenziazione di alcuni dei limiti che gravano sull’impostazione teorica sottesa ai lavori di Stuart Hall o Dick Hebdige possono risultare condivisibili, come ammesso peraltro in seguito da loro stessi, dall’altra appare evidente come una serie di critiche, peraltro non sempre pertinenti,¹³ si sia eretto in stereotipo, in *locus* scolastico, costituendo una sorta di *mot de passe*, la cui meccanica riproduzione garantisce l’accesso allo statuto di Post-Subcultural Studies. Inoltre, se il tentativo di riconsiderare la tradizione dei Cultural Studies alla luce del marxismo althusseriano, di Gramsci, dello strutturalismo di Lévi-Strauss e della semiologia di Roland Barthes appare legato a una stagione intellettuale, e a una specifica congiuntura politica, sul piano teorico l’alternativa non pare possa essere costituita da richiami a teorizzazioni estremamente generiche e vaghe, collocate, al di là del limite della mera suggestione, quali l’iper-realtà di Jean Baudrillard,¹⁴ il neotribalismo di Michel Maffesoli¹⁵ o una lettura superficiale, e a dir poco fuorviante, del Foucault della “cura di sé”.¹⁶ Si tratta di temi su cui si ritornerà nelle *Conclusioni*, mentre qui interessa più focalizzare l’attenzione su alcune delle parole chiave che ricorrono nei saggi raccolti, ossia stile, gusto e autenticità, tentando di problematizzarle oltre l’uso che ne fanno gli autori considerati e alla luce di altre prospettive teoriche. Il sottotitolo di *Sottocultura* di Hebdige recita: *Il significato dello stile*. Sarah Thornton definisce le sottoculture come “culture del gusto”. Dell’autenticità si è detto. Si tratta di parole che rimandano a temi da qualche decennio sempre più oggetto di

¹³ S. Blackman, *Subculture Theory. An Historical and Contemporary Assessment of the Concept for Understanding Deviance*, in “Deviant Behavior”, 35, 6, pp. 502-506.

¹⁴ S. Redhead, *The End of the Century Party. Youth and Pop Towards 2000*, Manchester University Press, Manchester 1990.

¹⁵ A. Bennet, *Subcultures or Neo-Tribes? Rethinking the Relationship Between Youth, Style and Musical Taste*, in “Sociology”, 33, 3, 1999, pp. 599-617.

¹⁶ V.S. Ferreira, *Aesthetics of Young Scenes: From Art of Resistance to Art of Existence*, cit., p. 68.

analisi sociologica ma che, d'altra parte, fanno anche riferimento a concetti che hanno una lunga storia nell'ambito dell'estetica e della filosofia dell'arte. Ciò vale senza dubbio per "gusto" e "stile", ma in subordine anche per "autenticità". Con un'evidente paradosso, all'incremento dell'interesse sociologico nei loro confronti corrisponde la tendenza a un loro abbandono, o alla loro assunzione in senso solo storico o diacritico, nell'ambito disciplinare nel quale trovano la loro genesi. È all'interno di tale paradosso, di tale duplice presenza, asincrona, che ci pare utile interrogare quelle parole chiave, per cercare di definirne la loro possibile operatività nell'analisi delle dinamiche sociali e culturali.

Il gusto

Nel lessico dell'estetica la parola gusto è al centro di uno strano paradosso.¹⁷ In senso percettologico, fa riferimento a uno dei cinque sensi, sulla base della classificazione che da Aristotele è giunta sostanzialmente inalterata, a parte qualche aggiunta, fino ai giorni nostri.¹⁸ Tuttavia, storicamente, in Occidente, i cinque sensi non stati assunti in termini egualitari ma sulla base di una rigida gerarchizzazione. Si tratta di uno schema rinvenibile, per esempio agli albori dell'estetica, con la distinzione operata da Kant fra sensi superiori, vista e udito, passibili di esperienza estetica pura, e sensi inferiori, tatto, olfatto e gusto, maggiormente connessi alla corporeità (e localizzati in organi più lontani dal cervello) e limitati al godimento fisico. Hegel, da parte sua, contrappone ai due sensi "teoretici" gli altri tre, fra cui il gusto, in quanto "non si può degustare un'opera d'arte come tale, perché il gusto non

¹⁷ G. Agamben, *Gusto*, Quodlibet, Macerata 2015.

¹⁸ Ai cinque sensi tradizionali, si è soliti aggiungere, in tempi recenti, la temperatura, la propriocezione, il dolore, la sinestesia: D. Le Breton, *Il sapore del mondo. Un'antropologia dei sensi*, Cortina, Milano 2007, pp. xi-xxi.

lascia l'oggetto libero per sé, ma ha a che fare con esso in modo realmente pratico, lo dissolve e lo consuma".¹⁹ "Gusto", tuttavia, per uno strano cortocircuito, pur rimandando a un senso "inferiore" sarebbe divenuto il termine utilizzato per indicare la capacità di valutare appropriatamente e di godere delle opere d'arte. Si tratta di un uso linguistico che prende avvio con la trattatistica artistica del Rinascimento, quasi a evidenziare una dimensione carnale e immediata nella relazione con il bello, e viene canonizzata nel Seicento da Baltasar Gratian.²⁰ Ma è nel Settecento che la questione del *taste*, del gusto come specifica facoltà di giudizio, assume centralità nel dibattito artistico e nella trattatistica che prelude alla strutturazione dell'estetica come ramo specifico della filosofia. L'oscillazione è fra posizioni che lo riconducono a una dimensione soggettiva e altre che, pur evidenziando il peso di componenti diverse dalla ragione, quali il genio e il sentimento, si propongono di stabilire dei tratti normativi.²¹ Prendiamo *Le belle arti ricondotte a unico principio* di Charles Batteux, un testo non particolarmente originale e innovativo dal punto di vista teorico ma di importanza storica fondamentale nello stabilire la distinzione fra belle arti, volte a suscitare un particolare piacere, quello del bello, e le arti inferiori il cui scopo è l'utile.²² Batteux si propone di individuare le leggi del gusto, evidenziando il carattere "moderno" della problematica, dal momento che, a quanto gli risulta, gli "antichi" non si erano mai posti il problema. E per un motivo ben preciso, in quanto per loro era ovvio che il criterio del gusto in ambito artistico risiedesse nell'imitazione della natura. I "moderni", invece, avrebbero perso tale legame immediato, costruendo i loro parametri estetici sull'imitazione dei classici

¹⁹ G.W.F. Hegel, *Estetica*, Einaudi, Torino 1997, p. 696.

²⁰ L. Russo (a cura di), *Il gusto. Storia di un'idea estetica*, Aestetica, Palermo 2000.

²¹ E. Franzini, *L'estetica del Settecento*, il Mulino, Bologna 1995.

²² C. Batteux, *Le belle arti ricondotte a unico principio*, Aestetica, Palermo 2020.

e della tradizione e, di conseguenza, assumendo il riferimento alla natura solo in maniera mediata e quindi problematica e ambigua. Ciò avrebbe comportato la perdita di un solido e univoco orientamento del gusto. Il rimedio, teoricamente, semplice, risiederebbe dunque nel ritornare ad assumere l'imitazione della natura come parametro del gusto, ed è su un tale programma che Batteux si propone di definire la specificità delle singole belle arti, in alcuni casi in maniera più ovvia (come nel caso della scultura o della pittura), in altri in termini più macchinosi (modello della musica sarebbe il canto degli uccelli). Il tema del gusto suscita un particolare interesse in Inghilterra, dove su di esso si confrontano un vasto spettro di autori, da Shaftesbury a Hume, da Burke ad Alison, mettendo in gioco prospettive oggettiviste e soggettiviste, empiriste e metafisiche, e appuntando l'attenzione sull'incidenza, in un gioco a geometria variabile, di elementi razionali, emotivi e immaginativi.²³ Il dibattito settecentesco, nelle sue varie declinazioni, ruota intorno all'identificazione di una specifica facoltà, il gusto a cui spetterebbe il giudizio e il godimento della bellezza, a cui farebbe capo uno specifico sapere, diverso da quello logico-teoretico, "che non può dare ragione della sua conoscenza ma ne gode" e una specifica forma di "piacere che conosce".²⁴

Si tratta di un dibattito i cui vari elementi trovano una sintesi teorica con il Kant della *Critica del giudizio*.²⁵ Il giudizio di gusto si presenterebbe come un giudizio riflettente, basato sul sentimento, distinto dal giudizio determinante che ha uno scopo conoscitivo. Schematizzando, il giudizio estetico attribuisce i predicati di bello o sublime a un soggetto, fondandosi sul piacere e dispiacere che esso suscita. La prospettiva, però, non è soggettivistica o relativistica. Per *l'Analitica del bello* il bello secondo qualità, relazione e modalità deve essere disinteressato,

²³ G. Sertoli, *Il gusto nell'Inghilterra del Settecento*, in L. Russo (a cura di), *Il gusto. Storia di un'idea estetica*, cit., pp. 79-125.

²⁴ G. Agamben, *Gusto*, cit., p. 11.

²⁵ I. Kant, *Critica della facoltà di giudizio*, Einaudi, Torino 2011.

esprimere una pretesa all'universalità, essere senza concetto e presentarsi come una finalità senza altro scopo. In sintesi, pur derivando dal sentimento, il giudizio estetico ambisce all'universalità. Per rendere ciò possibile, Kant distingue fra bello estetico e godimento. Quest'ultimo è quanto gratifica i sensi o, addirittura, soddisfa un bisogno fisico. In tali casi, evidentemente non si può parlare di disinteresse. Di conseguenza, Kant isola una sfera di esperienze, che hanno a che fare con l'arte e la contemplazione della natura, in cui il bello ha caratteristiche di necessità, anche se non in senso logico, ma fondate sul libero gioco delle facoltà (immaginazione e intelletto). Il piacere che suscita il giudizio di bello ha quindi un carattere puramente "mentale", che non contempla gratificazioni di tipo fisico che rientrano nell'ambito di ciò che piace. E in quest'ultimo caso, dipendendo dalla percezione si tratta di una partizione modellata, anche se non in termini univoci, sulla gerarchia dei sensi, con gusto, olfatto e tatto confinati a un piacere fisico inevitabilmente soggettivo mentre vista e udito, nel momento in cui si smarcano dalle sollecitazioni corporee più immediate, possono accedere all'universalità disinteressata, a pretesa universale, senza concetto del giudizio estetico.

Ci siamo dilungati su un'esposizione inevitabilmente sommaria e semplificata di alcuni contenuti dell'*Analitica del bello* in quanto essa svolge un ruolo fondamentale nella critica sociale del gusto di Pierre Bourdieu. Come si accennava, i tratti normativi del bello da condizioni a priori dell'esperienza estetica vengono riconvertiti in tratti necessari del gusto legittimo, all'interno di una prospettiva in base alla quale l'allontanamento dalla dimensione della corporeità e del piacere immediato è colto come tratto di distintività rispetto al gusto popolare.²⁶ L'accesso a tali posizioni presuppone una serie di condizioni di possibilità, segnatamente

²⁶ P. Bourdieu, *La distinzione. Critica sociale del gusto*, il Mulino, Bologna 1983, pp. 481-502.

la disponibilità di un adeguato habitus, che predispone all'atteggiamento di "distacco" necessario per un'esperienza estetica pura, di capitale culturale e scolastico e di tempo e occasioni per effettuare quel "lavoro di appropriazione" di un determinato "prodotto" che viene concettualizzato come una sorta di "valore consumo" *pendant*, sul versante dei consumi culturali, della legge del valore lavoro che Ricardo e Marx applicano alla produzione. Si tratta di disposizioni che, pur contrapponendosi al gusto popolare, sull'asse alto-basso, si declinano in maniera diversa a partire dallo spazio delle posizioni stabilito dalla composizione relativa dei capitali e dell'"anzianità sociale", con un gusto più spinto e avanguardista che, in varie gradazioni si contrappone a orientamenti più conservatori e tradizionalisti. La legittimità culturale, infatti, è vista non come un dato statico ma nei termini di una posta in gioco di conflitti fra differenti pretese collocate in uno specifico spazio delle posizioni.

All'interno di tale quadro, evidentemente il venir meno della vettorialità delle avanguardie, della funzione di temporizzazione e orientamento che fornivano alla collocazione delle "opere", non può che destabilizzare tale quadro. Le avanguardie, poi, si caratterizzavano per il valore normativo attribuito alla rottura dei codici intorno ai quali si erano strutturate le tradizioni artistiche dell'Occidente, in ambito musicale la tonalità, in ambito pittorico e plastico la mimesi, in ambito letterario le convenzioni metriche e narratologiche ecc. A essere perseguito, per semplificare, è non il bello ma lo choc, lo spiazzamento del pubblico e la messa in crisi delle sue aspettative e abitudini percettive. Su tale linea, interpretata sul versante della produzione culturale come effetto della sfida di legittimità lanciata nel campo da "nuovi entrati",²⁷ corrisponde, per omologia, nell'ambito del consumo il delinearsi di una frazione "ascetica",

²⁷ P. Bourdieu, *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario*, il Saggiatore, Milano 2005, pp. 207-243.

caratterizzata da alto capitale culturale e scolastico e un minore capitale economico, posta abbastanza in alto e molto a sinistra nelle complesse figure che scandiscono le pagine di *La distinzione*.²⁸ Rispetto alle "avanguardie", la traslazione del modello kantiano in profilo del gusto legittimo indubbiamente regge, magari spostando l'accento dall'analitica del bello a quella del sublime. Sia il gusto legittimo più tradizionale che quello più ardito, al di là della loro contrapposizione, continuano a presupporre oltre alla sedimentazione di un "adeguato lavoro di appropriazione" l'incorporazione di un habitus aggiustato alle esigenze di un'esperienza estetica "disinteressata" o, come preciserebbe Bourdieu, improntata all'"interesse del disinteresse",²⁹ ossia al valore distintivo di manifestazioni di gusto slegate da un immediato appagamento sensibile e che rimandano a un piacere mentale. Si tratta di una base di consenso condivisa da orientamenti di gusto concorrenti ma concordi nel contrapporsi al "basso" del gusto popolare, all'appagamento immediato e "volgare" che esso offre.

Con ogni evidenza, gli sviluppi che hanno caratterizzato negli ultimi decenni le evoluzioni del gusto "legittimo" e le dinamiche dei consumi culturali tendono a destabilizzare la tipologia di mappa proposta da Bourdieu. In proposito, si potrebbero citare, in primo luogo, il venir meno di chiare distinzioni fra alto e basso e la tendenza alla loro ibridazione, e tutto ciò a più livelli, dall'ostentazione snobistica di gusti bassi, al fine di spiazzare l'austerità di scelte "pedanti" orientate verso l'esclusivismo, alla legittimazione "artistica" di generi considerati "commerciali" e di "intrattenimento", dalla letteratura e del cinema di genere (noir e fantascienza in particolare) a produzioni musicali associati alle sottoculture giovanili. Emerge poi, proprio nell'estetica filosofica e letteraria da cui Bourdieu

²⁸ Si veda, per esempio, P. Bourdieu, *La distinzione. Critica sociale del gusto*, cit., pp. 132-133.

²⁹ P. Bourdieu, *L'intérêt au désintéressement*, Seuil, Paris 2022.

intendeva prescindere nella sua analisi delle dinamiche sociali del gusto,³⁰ un orientamento maggioritario alla valorizzazione della dimensione corporea, percettiva, immersiva ed edonista dell'esperienza estetica, che trova riscontro sia nelle pratiche artistiche sia nell'atteggiamento dei fruitori. La stessa gerarchizzazione dei sensi, con la sua millenaria storia alle spalle, viene sfidata attraverso la valorizzazione di gusto, olfatto e tatto caratteristica di molte pratiche artistiche ma, soprattutto, dall'emergere di una sensibilità diffusa verso un'estetizzazione di pratiche legate alla cultura materiale. Ciò avviene, in particolare riguardo al cibo, dove peraltro, si potrebbe aggiungere, si manifestano, rispetto a un ambito tradizionalmente collegato a una dimensione edonistica in senso immediato e materiale, tendenze volte a rivendicare non solo la pregnanza di cornici di ordine culturale ma addirittura un'esperienza estetica pura, sganciata dalla soddisfazione del bisogno e dalla ricerca del godimento materiale e orientata verso la produzione di giochi sensoriali complessi all'insegna di un piacere essenzialmente kantiano.³¹ E qui entra in gioco il paradossale *trade off* di cui si parlava in precedenza, quanto più si parla di gusto nelle scienze sociali tanto meno se ne parla nei mondi dell'arte.³² All'eclissi del bello come categoria estetica, e alla sua trasmigrazione dai mondi dell'arte in altri territori, corrisponde necessariamente l'eclisse del gusto, inteso come capacità di individuarlo e fruirllo. A tal proposito si è parlato di “decostruzione del gusto”, individuandone le radici già nel romanticismo e nella filosofia idealista.³³

³⁰ P. Bourdieu, *La distinzione. Critica sociale del gusto*, cit., pp. 481-502.

³¹ N. Perullo, *L'altro gusto. Saggi di estetica gastronomica*, Ets, Pisa 2008. Sulla sociologia dell'alimentazione: D. Lupton, *Food, the Body and the Self*, Sage, London 1996; J.P. Poulain, *Sociologies de l'alimentation. Les mangeurs et l'espace social alimentaire*, Puf, Paris 2002.

³² G. Boffi, *Gusto*, in G. Ferrario (a cura di), *Estetica dell'arte contemporanea*, Meltemi, Milano 2019, pp. 21-44.

³³ E. Franzini, *La decostruzione del gusto*, in L. Russo (a cura di), *Il gusto. Storia di un'idea estetica*, cit., pp. 183-200.

In sintesi, non si va più alla ricerca di una specifica facoltà e dei criteri che permetterebbero di definire il “buon gusto” e la capacità di riconoscere il valore e fruire il piacere delle opere. A una prospettiva estesiologica, incentrata sul dato percettivo e sui suoi effetti sui fruitori, si sostituisce una filosofia dell'arte che nell'opera cerca una verità, l'epifania dell'infinito nel finito, l'oggettivazione, da parte del genio artistico, di potenze sovraindividuali, come lo spirito nel caso di Hegel, l'inconscio negli approcci ispirati alla psicanalisi, la vita nelle prospettive *lebenphilosophisch* ecc. Inoltre la questione non riguarda più la concettualizzazione degli orientamenti di un'élite sociale, cui rimandavano empiricamente i dibattiti sei-settecenteschi, leggibili anche nei termini di un approfondimento tematico della trattatistica sul galateo e le buone maniere. Secondo la formula di Baudelaire, il bello era sceso nelle strade e nelle piazze, il gusto si era fatto plurale e mutevole, irriducibile a un complesso unitario di criteri giudicativi filosoficamente fondati. Come evidenziato da Elio Franzini, “il gusto, in estrema sintesi, si trasforma da modo filosofico di giudicare gli orizzonti qualitativi in nome che indica le molteplici possibilità analitiche e descrittive, dossiche ed epistemiche, di indagare i fenomeni della ricezione delle arti, della bellezza: più in generale, e genericamente, della vita”,³⁴ aggiungendo come in tale prospettiva di esso si parli nella “lingua della quotidianità” e negli “idiomi specialistici della sociologia, della psicologia o della neurobiologia”.³⁵

Del transito della tematica del gusto dall'ambito filosofico a quello (anche) sociologico, *La distinzione* di Bourdieu costituisce un punto notevole. E si è visto come sia segnata dall'ambiguità della relazione intrattenuta con la filosofia, con il rifiuto di prendere sul serio gli sviluppi dell'estetica post-kantiana, rubricati nell'ambito di una mera riproposizione

³⁴ Ivi, p. 194.

³⁵ Ivi, pp. 193-194.

di un'attitudine scolastica che, al di là delle dichiarazioni di facciata, rimane partecipe della "rimozione" delle determinati sociali, trasfigurata in estetica pura, dell'analitica kantiana. Un'attitudine che, come si è visto e si vedrà, pone l'approccio bourdieusiano decisamente a disagio a fronte delle mutazioni nelle manifestazioni del gusto e dei consumi culturali che caratterizzano gli ultimi decenni, e che abbiamo posto all'insegna della crisi delle avanguardie, della mescolanza fra alto e basso, della valorizzazione dell'esperienza sensibile e sensoriale. Si tratta di tendenze che, nella loro fase ascendente, sono state poste sotto l'egida della definizione di postmoderno, attraverso una chiave di lettura mutuata dall'architettura, con riferimento alle tendenze antifunzionaliste, transitato per la letteratura e poi essere utilizzato in senso generale per caratterizzare, negli anni ottanta, le tendenze generali del presente.³⁶ A partire da un fortunato libro di Jean-François Lyotard, l'enfasi posta sulla "fine delle grandi narrazioni",³⁷ eretta a slogan, ha investito anche il terreno delle analisi culturali, attraverso discorsi tendenti a esprimere scetticismo nei confronti della *grand theory* e ad affermare l'impossibilità di ricondurre le manifestazioni di gusto, i consumi culturali e le scelte estetiche a posizioni di classe o a leggerli in chiave di manifestazioni di dissenso o di espressione di appartenenze collettive. Ne derivano narrazioni incentrate su individui sovrani, mossi da fini edonistici, slegati da ogni appartenenza e liberi da ogni determinazione sociale, che attraverso i consumi accedono a identità transitorie e molteplici segnate da fluidità, ibridità e performatività. Che tutto ciò corrisponda non tanto a una presa di congedo da impostazioni

³⁶ F. Jameson, *Postmodernismo, ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, Fazi, Roma 2007; J. Harvey, *La crisi della modernità*, il Saggiatore, Milano 1997; E. Franzini, *Moderno e postmoderno. Un bilancio*, Cortina, Milano 2018; M. Maffesoli, *Essere postmoderno*, Armando, Roma 2021

³⁷ J.-F. Lyotard, *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, Feltrinelli, Milano 1981.

teoriche "forti" quanto a una loro dissimulazione retorica è affatto evidente. Più meritevole di sottolineatura è il fatto che il riferimento al postmoderno, ormai decisamente desueto in altri ambiti, sia rinvenibile, magari fin dal titolo, in contributi volti a leggere le dinamiche culturali e sottoculturali in termini di libera circolazione dei segni all'interno di un sociale simulacrale concettualizzato, per esempio, a partire dalle teorie di Jean Baudrillard. Riguardo alle sottoculture, è il caso di Steve Redhead e delle ricerche facenti capo al Manchester Institute for Popular Culture, strutturatosi in esplicita antitesi teorica al Cccs di Birmingham e di conseguenza incline a proporre un approccio che si definisce in contrapposizione alla propria nemesi.³⁸ Tuttavia, la critica di Redhead e di altri contributi che si raccolgono sotto l'etichetta di Post-Cultural Studies sembra indirizzarsi più a uno stereotipo polemico che alle formulazioni proposte da Stuart Hall e dagli studiosi a lui prossimi. In particolare nei contributi raccolti nel testo che costituisce la matrice di quella stagione, *Resistance Through Rituals* risulta assai difficile cogliere la tendenza all'assertività e sistematicità che viene loro attribuito.³⁹ In esso, come si avrà modo di vedere, viene presentata non una teoria generale delle aggregazioni giovanili quanto, piuttosto, un tentativo di analisi di un fenomeno "raro", relativo all'emergere di una sequenza di gruppi giovanili accomunati dallo stile (teddy boy, mod, skinhead) e in rottura con la cultura parentale, in seno alla *working class* britannica in una congiuntura storica segnata da profondi cambiamenti legati alla diffusione del consumo di massa, lo smantellamento delle strutture materiali che supportavano la cultura della *working class*, la definizione delle strutture produttive e i correlativi mutamenti nel mondo del lavoro. Si tratta di fenomeni che vengono

³⁸ S. Redhead, *The End of the Century Party. Youth and Pop Towards 2000*, cit.

³⁹ S. Hall, T. Jefferson (a cura di), *Rituali di resistenza. Teds, mods, skinheads e rastafariani*, Novalogos, Aprilia 2017.

distinti da altri che potrebbero essere analoghi, in particolare la “controcultura”, e analizzati come risposte a una problematica di classe. Ci troviamo di fronte, ovviamente, a una prospettiva criticabile in più punti, a patto però di non ridurla a caricatura. L'impressione è che più che con il libro in sé, in molti casi ci si sia confrontati con il suo titolo, ricavandone l'idea che quella proposta fosse una categoria di sottocultura applicabile a tutte le culture giovanili legate alla musica e all'ostentazione di uno stile in qualche modo “trasgressivo”, lette, in quanto tali, come “manifestazioni di resistenza” ed espressione di ribellione sociale. In realtà, in seno al Cccs, anche riguardo all'oggetto in questione, esistevano posizioni differenziate, su cui avremo modo in seguito di soffermarci. Il punto fondamentale, però, è un altro. L'accusa di indebita politicizzazione delle sottoculture, vero e proprio luogo comune nelle critiche all'approccio alla scuola di Birmingham, appare mal formulata. In realtà, più che di una politicizzazione delle sottoculture sarebbe corretto parlare di uno sguardo politicamente orientato che presiede alla costruzione di quell'oggetto euristico, a partire da un esplicito posizionamento e dall'assunzione di una specifica problematica relativa alla classe, ai suoi processi di disgregazione e alle prospettive di una sua ricomposizione. Di converso, la ribadita depoliticizzazione delle sottoculture giovanili operata da molti lavori che si collocano nell'ambito dei Post-Cultural Studies appare decisamente meno contestuale e più universalizzante, a partire dall'applicazione di un modello che costruisce la dimensione collettiva solo nei termini della sommatoria di individui sovrani, mossi da fini edonistici, slegati da ogni appartenenza e liberi da ogni determinazione sociale, che attraverso i consumi, accedono a identità transitorie e molteplici segnate da fluidità, ibridità e disposizione alla performance.

Ma torniamo al gusto che, a livello di senso comune, sembrerebbe rimandare a una dimensione di immediatezza fisico-sensoriale, se lo si considera in senso sia proprio, in quanto

operazione del corrispettivo senso, sia figurato e relativo, quindi, al giudizio e al piacere estetico suscitato dai più diversi consumi culturali. In apertura di paragrafo si accennava a come nella tradizione occidentale un senso considerato inferiore è stato chiamato a designare metaforicamente le operazioni di una sorta di “supersenso” o “facoltà” delegato al giudizio su un ampio ventaglio di oggetti, dalla musica all'arte, fruiti ovviamente tramite i sensi superiori. Alla base di tale paradosso presumibilmente si colloca l'esigenza di rendere conto dell'apparente visceralità e immediatezza delle manifestazioni del gusto estetico, facendo leva sulla suggestione di una metafora legata a un senso percepito come particolarmente fisico, per esprimere quel sapere “che non può dare ragione della sua conoscenza ma ne gode” e quel “piacere che conosce” anche se non in termini logico-teoretici.⁴⁰ Il gusto, inoltre, come evidenziato anche da Bourdieu, si accompagna, come condizione di possibilità, al “disgusto”, definendo il proprio campo di positività a partire dal rigetto di una specifica sfera di negativo.⁴¹ In tal modo, le manifestazioni di gusto, lungi dal presentarsi come una sequenza puntuale di prese di posizione fra loro scollegate rimanda a una struttura generativa, che evolve nel tempo, irriducibile a una serie stabilita di indicazioni normative. Attenersi alla precettistica, da questo punto di vista, equivale a una dichiarazione di inadeguatezza, di mancanza dei meccanismi autonomi che permettono l'allineamento quasi magico della manifestazione di gusto individuale a quella collettiva del gruppo di riferimento.

Se le sottoculture possono quindi essere definite, con Sarah Thornton, come culture del gusto, resta aperta la questione di come si costruiscono quelle strutture che concatenano manifestazioni di gusto e di disgusto. Si potrebbe parlare di strutture a priori, intese non nel senso dell'universalismo kantiano ma in

⁴⁰ G. Agamben, *Gusto*, cit.

⁴¹ P. Bourdieu, *La distinzione. Critica sociale del gusto*, cit., pp. 482-485.

una dimensione storico-empirica, in cui il percepito stabilisce circolarmente le premesse per la percezione. Bourdieu, da parte sua, parlerebbe di *habitus*, in termini di disposizioni incorporate generatrici di pratiche.⁴² Oppure si potrebbe chiamare in causa la categoria di “omologia strutturale”, invocata da una voce particolare legata al Cccs, Paul Willis, per rendere conto della logica in base alla quale elementi eterogenei – musica, abbigliamento, forme di socializzazione, riferimenti simbolici, modalità di svago ecc. – si concatenano fra loro determinandosi reciprocamente nello stabilire un insieme dotato di senso o percepito come tale.⁴³ E ciò ci riconduce a un altro termine chiave utilizzato per tematizzare le sottoculture, lo stile, sulla cui “rivolta” insisteva Hebdige.

Lo stile

Il termine stile è ubiquo quanto sfuggente. Può essere riferito a una cifra individuale o a una dimensione collettiva. Originariamente, si tratta di un lemma appartenente al lessico della storia dell’arte, dell’estetica, della critica letteraria. Tramite la formula “stile di vita”, di solito al plurale, però, è entrato di prepotenza anche nell’ambito delle scienze sociali, ora come una sorta di alternativa più flessibile e mobile rispetto a “classe” per designare appartenenze collettive caratterizzate da un certo livello di contingenza, ora per scomporre aggregati più ampi, facendo valere l’incidenza di determinanti di tipo culturale. Ma stile entra in combinazione anche con altre parole. Per esempio, si parla di “stili sottoculturali”,⁴⁴ ma anche di “stili di azione

⁴² P. Bourdieu, *Logica della ricerca sociale. Sociologia generale 1*, mimesis, Milano 2019.

⁴³ P. Willis, *Profane Culture*, Routledge, London 1978.

⁴⁴ J. Clarke, *Stile*, in Hall, T. Jefferson (a cura di), *Rituali di resistenza. Teds, mods, skinheads e rastafariani*, cit., pp. 203-220.

civica”.⁴⁵ In ambito antropologico, poi, si potrebbero percorrere diverse generazioni di studiosi, da Claude Lévi-Strauss, per cui “l’insieme dei costumi di un popolo è sempre segnato da uno stile” per giungere a Eduardo Viveiros de Castro che, in tempi più recenti, ha proposto di assumere le metafisiche indigene come “stili di pensiero” o Arjun Appadurai che, da parte sua, appunta l’attenzione sugli “stili culturali del capitalismo avanzato” o i “nuovi stili di politica identitaria”.⁴⁶ Tuttavia, nei contesti e negli autori che abbiamo citato, e in molti altri che avremmo potuto chiamare in causa, il termine stile, se pur valorizzato da differenti punti di vista, rimane in qualche modo impensato e presentato in maniera elusiva, come fosse autoevidente. Oppure sembra che venga dato per scontato il fatto che esso sia chiaramente definito dall’ambito artistico e letterario, da cui lo si riprende per analogia: si parla di stile di pensiero o di vita, per esempio, come si parla di stile musicale, pittorico o poetico. E tuttavia, anche se ci rivolgiamo a quei contesti disciplinari “ritenuti sapere”, che cosa sia lo stile appare alquanto problematico. In sintesi, “stile”, per quanto centrale possa risultare all’interno dell’economia discorsiva di uno spettro estremamente vario di autori, sembra restare sempre sul piano della suggestione, per quanto potente, manifestando una strutturale difficoltà a configurarsi come concetto dotato non solo, o non tanto, di una definizione, quanto di una chiara delimitazione, di un’articolazione interna, di un complesso di relazioni stabili con altre nozioni. Esempio di una simile difficoltà è il recente libro *Styles. Critique de nos formes de vie* in cui Marielle Macé si propone di fare dello stile “un concetto antropologico, morale e politico”.⁴⁷ Se si possono nutrire riserve circa la proposta filosofica dell’autrice, segnata

⁴⁵ S. Citroni, *L’associarsi quotidiano. Terzo settore in cambiamento e società civile*, Meltemi, Milano 2022.

⁴⁶ M. Macé, *Styles. Critique de nos formes de vie*, Gallimard, Paris 2016, pp. 30-31.

⁴⁷ Ivi, p. 11.

da un eccesso di eclettismo e da un'espansione ipertrofica della categoria su cui si incentra, il libro presenta l'indubbio pregio di soffermarsi criticamente su un ricchissimo campionario di autori e prospettive, dalla letteratura alla filosofia, dall'antropologia alla sociologia, che si sono confrontati con la questione dello stile. Anche all'interno di un simile volume, che cosa sia lo stile, costantemente invocato ed evocato, di fatto non viene mai detto, anche se un fitta trama di indicazioni ci ragguaglia circa alcuni suoi tratti distintivi. In primo luogo, lo stile è presentato come un dato fenomenico, che presuppone l'interesse nei confronti "di qualità apparenti, sensibili e percepibili".⁴⁸ Fenomenico, in questo caso, non deve essere inteso in senso propriamente kantiano ma come riferimento all'attività formativa, di tipo situato, necessaria alla sua percezione. Nonostante si indirizzi a qualità sensibili, lo stile non si collocherebbe sul registro dell'autoevidenza ma deve sempre essere colto.

Proseguendo, si evidenzia come lo stile non si riduca a un insieme di qualità ma presupponga una loro articolazione secondo relazioni di salienza, ridondanza, saturazione. Dello stile, poi, Macé evidenzia la dimensione dinamica, il suo procedere attraverso la ripetizione: "Lo stile non si basa solo su una sommatoria di tratti ma sul modo in cui una forma procede nel sensibile, esistendo nelle proprie trasformazioni e attraverso esse".⁴⁹ Esso riguarderebbe qualcosa di individuato ma sempre in via di generalizzazione: "Identificare uno stile significa non semplicemente prendere atto di un aspetto, di un fenomeno, ma percepire una singolarità, un movimento di generalizzazione, una potenza di mantenimento, di ripetizione, di elongazione".⁵⁰ Secondo una bella formula proposta dall'autrice, "lo stile è la vita impropria delle singolarità".⁵¹

⁴⁸ Ivi, p. 21

⁴⁹ Ivi, p. 22.

⁵⁰ Ivi, p. 59.

⁵¹ Ivi, p. 24

Macé oltre a raccogliere un'enorme messe di allegazioni sull'argomento, provvede a ripartirle in tre grandi logiche: la modalità, la distinzione e l'individuazione. Nella prima di queste logiche, per la quale si spendono i nomi di Mauss, Canguilhem, de Certeau e Latour fra gli altri, il come, la maniera, la modalità dei fenomeni, sono intesi come elementi non accessori ma necessari, tanto da suggerire un vero e proprio modalismo dell'essere orientato verso la valorizzazione del molteplice. Su tale fondo, la logica della "distinzione" opererebbe una interpretazione in termini oppositivi delle "variazioni modali". Tale linea, considerata egemone all'interno delle "scienze sociali", è posta, come prevedibile, all'insegna di Pierre Bourdieu. Qui "un fatto di stile acquisisce significato solo in relazione alla rete di opposizione che stabilisce con altri fatti di stile, a causa degli effetti di classificazione che ne derivano e, soprattutto, della violenza simbolica che tende a conservare nel mondo sociale".⁵² La terza logica è quella dell'individuazione: qui il modello di riferimento appare di matrice più filosofica, e si incentra sull'ontologia di Gilbert Simondon e Gilles Deleuze, tematizzando come gli stili contribuiscano ai processi di individuazione collettiva.

Dal libro di Macé si possono ricavare numerose suggestioni, e tuttavia la questione di che cosa sia lo stile resta aperta, specie se l'intenzione non è costruire su di esso una filosofia ma analizzare criticamente l'uso che ne è stato fatto nella letteratura sulle sottoculture giovanili e valutarne il possibile utilizzo nell'analisi delle dinamiche culturali. In tale prospettiva, riprenderemo il discorso dall'inizio, attraverso un itinerario che passa per autori e correnti non considerati da Macé.

Se la definizione dello stile è assolutamente sfuggente, la sua etimologia è nota, e rimanda allo stilo, lo strumento, appuntito a un'estremità e piatto all'altra, utilizzato nell'antichità per scrivere incidendo le tavolette di cera. Il termine, finisce però per indicare,

⁵² Ivi, p. 40.

in senso proprio e figurato, le caratteristiche calligrafiche di un singolo e, per estensione, i tratti specifici della sua personalità. Successivamente, nella retorica, il suo uso sarà codificato per indicare i differenti registri – basso, medio e sublime – dell’oratoria. Ma il grande laboratorio che fa di “stile” un concetto fondamentale del lessico estetologico lo abbiamo in Germania nella seconda metà dell’Ottocento. Come sarcasticamente rilevato da Gombrich, non sarebbe un caso che un’epoca ossessionata dalla mancanza di uno stile proprio abbia sviluppato una spasmodica attenzione per la tematica dello stile stesso.⁵³ In proposito, viene alla mente un fulminante passaggio in cui Hermann Broch invitava a pensare al contrasto fra la musica di Chopin e Berlioz o la pittura di Turner e Delacroix e gli ambienti architettonici, segnati da un insipido eclettismo, oscillante fra il gotico intonacale e il neorinascimentale, che facevano da sfondo alla loro attività artistica.⁵⁴ Si trattava, evidentemente, di un tema decisamente avvertito in quei tempi, se Adolf Loos, in *Ornamento e delitto*, poteva osservare causticamente: “Gli uomini si aggiravano tristi fra le vetrine e si vergognavano della loro impotenza. Ogni età ha avuto il suo stile e solo alla nostra ne deve essere negato uno?”.⁵⁵

In termini teorici, il tema dello stile emerge con forza in seno a una storiografia artistica a forte connotazione tipologica che intende smarcarsi dalla narrazione neoclassica, incentrata sul canone antichità classica-rinascimento.⁵⁶ Il riferimento è ad autori come Alois Riegl e Heinrich Wölfflin, Wilhelm Worringer, i cui nomi sono associati alla valorizzazione, rispettivamente,

⁵³ E. Gombrich, *Arte e illusione. Studio sulla psicologia della rappresentazione*, Phaidon, Venezia 2008, pp. 3-35.

⁵⁴ H. Broch, *Note sul problema del Kitsch*, in Id., *Il Kitsch*, Einaudi, Torino 1990.

⁵⁵ A. Loos, *Ornamento e delitto*, in Id., *Parole nel vuoto*, Adelphi, Milano 1972, p. 219.

⁵⁶ A. Pinotti, *Il corpo dello stile. Storia dell’arte come storia dell’estetica a partire da Semper*, Riegl, Wölfflin, Aestetica, Palermo 1998.

della *Kunstindustrie* tardoromana,⁵⁷ del barocco, del gotico.⁵⁸ Si tratta di autori accomunati dall’interesse prioritario per una *Kunstgeschichte ohne Namen*, una storia dell’arte senza nomi, che mette da parte il riferimento prioritario al genio artistico dei “grandi maestri” per concentrarsi sulle produzioni anonime, artigianali e ornamentali, viste come depositarie privilegiate della dimensione collettiva e comunitaria dello stile di un’epoca o di un popolo.⁵⁹ A ciò si aggiunge la condivisa esigenza di stabilire le condizioni di possibilità dei vari stili, individuando le condizioni a priori dell’esperienza artistica delle varie epoche. Riegl, in particolare, parla di *Kunstwollen*, di una particolare “volontà d’arte” che muta a seconda di luoghi ed epoche, e si correla non alla rappresentazione più o meno fedele di una realtà data in termini universalistici ma alla costruzione percettiva di quella stessa realtà, sulla base di apriori storici. Da questo punto di vista, “ogni epoca è all’altezza di se stessa”, e non si danno stili più o meno perfetti ma stili che realizzano una determinata *Kunstwollen*.⁶⁰ In tal senso la *Kunstwollen* si connette a un altro termine chiave dei dibattiti del tempo, *Weltanschauung*. Inoltre, come evidenziato da Erwin Panofsky, con Riegl si avrebbe una sorta di trasposizione della “Rivoluzione copernicana” di Kant in ambito storico-artistico: non si ha a che fare con una “cosa in sé”, da rappresentare con maggiore o minore fedeltà, con maggiore o minore perizia, ma con fenomeni sempre costruiti attraverso strutture a priori, in questo caso segnatamente lo spazio, che però, diversamente da Kant, non avrebbero una natura universale ma storica.⁶¹ Sempre nella prospettiva di

⁵⁷ A. Riegl, *Industria artistica tardoromana*, Sansoni, Firenze 1952.

⁵⁸ W. Worringer, *Il gotico. Problemi di forma, mimesis*, Milano-Udine 2020.

⁵⁹ A. Hauser, *Storia dell’arte senza nomi*, in Id., *Le teorie dell’arte. Tendenze e metodi della critica moderna*, Einaudi, Torino 1969.

⁶⁰ A. Pinotti, *Il corpo dello stile. Storia dell’arte come storia dell’estetica a partire da Semper*, Riegl, Wölfflin, cit., p. 47.

⁶¹ E. Panofsky, *Idea. Contributo alla storia dell’estetica*, Bollati Boringhieri, Torino 2006.

una somatizzazione e storicizzazione del trascendentalismo kantiano si muovono anche le indagini sullo stile di Wölfflin, a partire dall'individuazione di categorie o stili di visione che costituirebbero gli apriori, storici e non universali, che rendono possibili le singole opere, o le analisi di Worringer che si raccolgono intorno al concetto di *Weltgefühl*, che potremmo tradurre come sensazione del mondo, con riferimento a una dimensione più immersiva e sensibile rispetto a un termine prossimo come *Weltanschauung*.

L'acceso dibattito sullo stile sviluppatosi in ambito storico artistico si riverbera in Georg Simmel che, in proposito, appare come una figura ponte, o duplice, fra sociologia ed estetica, un interesse, quest'ultimo, sempre più accentuato nella fase tarda della sua produzione. In particolare ci soffermeremo su *Il problema dello stile* del 1908.⁶² In questo testo, lo stile viene concettualizzato in termini duplici. Da una parte esso costituirebbe la cifra individuale caratteristica dei grandi artisti, l'elemento unificante la molteplicità delle loro opere, che non si trova in quanto tale in nessuna singola opera ma emerge dal loro complesso. Dall'altra, "nei casi in cui lo stile è qualcosa che viene ad aggiungersi da fuori, qualcosa che si condivide con altri e con la propria epoca",⁶³ esso si presenta come un fattore sovraindividuale, in posizione intermedia fra universalità e individualità.

Lo stile viene definito da Simmel come una "cifra formale", per mezzo della quale "la particolarità dell'opera singola viene piegata a una legge formale di validità generale, una legge che vige anche per altri, e quindi si vede per così dire sollevata dalla sua assoluta responsabilità di sé [...] rimandando con ciò stesso a una radice comune che non si colloca però nell'opera singola,

⁶² G. Simmel, *Il problema dello stile*, in Id., *Stile moderno. Saggi di estetica sociale*, cit., pp. 107-117.

⁶³ Ivi, p. 109.

ma risiede altrove".⁶⁴ L'attenzione, a quel punto, si concentra soprattutto sulle arti applicate, nelle quali la questione dello stile emergerebbe con maggior nettezza. Le osservazioni di Simmel si collocano sul versante sia della produzione sia, soprattutto, della fruizione:

Rinunciando a sollecitare le zone sensibili dell'individualità, alle quali spesso l'opera d'arte invece si rivolge, la creazione stilizzata si eleva rispetto alla vita fino a quegli strati più pacificati nei quali non ci sentiamo più soli, e dove [...] la legalità sovraindividuale della forma oggettiva che abbiamo davanti trova riscontro in noi nella sensazione che anche noi reagiamo all'oggetto a partire dall'elemento sovraindividuale e dalla legalità generale che ineriscono la nostra persona: e questo ci redime dall'autoresponsabilità assoluta che incombe all'individualità abbandonata a se stessa.⁶⁵

In epoche caratterizzate da omogeneità stilistica, lo stile non fa problema, essendo un dato scontato e immersivo. Diversamente, nella modernità, lo stile diviene problematico, a causa dei processi di differenziazione e individualizzazione.⁶⁶ Problematico ma quanto più necessario, in quanto esonero dal sovraccarico che grava sull'individualità attingendo alle risorse sovrapersonali dello stile: "Le manifestazioni, le forme di vita e i gusti stilizzati sono barriere e intercapedini che garantiscono al soggettivismo esasperato della nostra epoca un contrappeso e un guscio protettivo".⁶⁷ La relazione fra stile e individualità appare come un'ulteriore declinazione di quella dialettica fra forma e contenuti prima e forma e vita in seguito che scandisce

⁶⁴ Ivi, p. 108.

⁶⁵ Ivi, p. 113.

⁶⁶ G. Simmel, *Sociologia*, Meltemi, Milano 2018, pp. 847-917.

⁶⁷ G. Simmel, *Il problema dello stile*, cit., p. 115.

le varie tappe del pensiero simmeliano.⁶⁸ Non si tratta di un'alternativa ma della relazione tensiva fra due termini che si implicano reciprocamente e si combinano a geometria variabile. In proposito, l'esemplificazione più ampia offerta dal saggio riguarda l'arredamento. Simmel nota come in genere si eviti di arredare un'abitazione con mobili e oggetti appartenenti coerentemente a un unico stile, che renderebbero la casa impersonale e artificiosa, oscurando la personalità di coloro che vi vivono. Diversamente, la tendenza è quella di ricorrere a combinazioni fra arredi e suppellettili appartenenti a stili diversi, al fine di costruire un equilibrio fra l'“esonero” fornito dallo stile e l'esigenza di affermare la propria individualità del “padrone di casa”: “Quegli oggetti si riorganizzano intorno a un nuovo centro che non risiede in alcuno di loro, ma che tutti contribuiscono a manifestare in virtù del modo specifico in cui sono stati combinati, dando luogo a un'unità soggettiva di cose diverse che mostrano in maniera tangibile di essere vissute da un'interiorità personale e di esserne state assimilate”.⁶⁹

Evidenti appaiono le affinità con l'elaborazione simmeliana riguardante la moda: in primis il gioco fra individualizzazione e omologazione.⁷⁰ E tuttavia, si possono individuare anche alcuni scarti che impediscono di assumere stile e moda, per quanto reciprocamente intrecciati, come sinonimi, come oggetti analitici sovrapponibili. A venir meno, rispetto all'analisi sulla moda, è il riferimento al carattere normativo di coordinate riguardanti sia il tempo sia lo spazio sociale. Lo stile non sembra partecipare di quell'orientamento verso il futuro – la moda che è sempre “ultima moda” – che costituisce la specifica temporalità della moda e la accredita, nello sguardo simmeliano, a grande metafora, o

⁶⁸ G. Simmel, *Sociologia*, cit.; Id., *L'intuizione della vita. Quattro capitoli metafisici*, mimesis, Milano-Udine 2021.

⁶⁹ G. Simmel, *Il problema dello stile*, cit., p. 115.

⁷⁰ G. Simmel, *Filosofia della moda*, in Id., *Stile moderno. Saggi di estetica sociale*, cit., pp. 199-227.

caricatura, della modernità. La temporalità dello stile appare, invece, decisamente più elusiva. Più modulare, come si è visto a proposito dell'arredamento, sembra presentarsi, inoltre, la funzione di esonero che svolge nei confronti dell'individualità e del soggettivismo. Una certa elusività si manifesta anche rispetto alle coordinate di classe insite in quel fenomeno di *trickle down*, di sgocciolamento dall'alto al basso, che caratterizzerebbe, sempre in Simmel, la moda e in base al quale, perdendo di distintività, le tendenze e gli oggetti identificati con l'appartenenza alle classi superiori vengono appropriati da gruppi collocati in posizioni più basse.

Riassumiamo gli elementi che abbiamo potuto raccogliere ripercorrendo per sommi capi il dibattito sullo stile che si sviluppa in Germania fra fine Ottocento e inizi Novecento, in ambito storico artistico, per estendersi tramite autori quali Simmel e, come vedremo, Mannheim all'ambito sociologico. In termini generali, la nozione articola il piano individuale e collettivo, essa rende conto di una dimensione sovraindividuale all'interno della singola opera o oggettivazione. Lo stile ha una valenza non solo poetica ma anche recettiva e si manifesta in termini non solo rappresentativi ma anche percettivi, ossia rimanda non meramente a una modalità di rappresentazione della realtà ma alle condizioni trascendentali della sua percezione e costruzione. Lo stile ha poi carattere modulare, non si incarna pienamente in una singola oggettivazione ma emerge dal concatenamento di una molteplicità di esse. Non a caso, quindi, il tema dello stile si incrocia con quello della *Weltanschauung*, intesa come totalità a cui imputare, all'interno di una localizzazione spaziotemporale, la connessione fra elementi eterogenei, appartenenti alla sfera visuale, testuale, musicale, dei costumi ecc. in una sequenza fornita di senso. Mannheim, nel suo noto saggio su quel tema, sceglieva lo stile, nel suo rapporto alle opere, come livello di totalizzazione di grado inferiore capace di esemplificare le modalità attraverso cui la *Weltanschauung*, concepita

sulla scia di Dilthey in termini “ateoretici”,⁷¹ poteva divenire oggetto di indagine positiva.⁷² L’approccio proposto procede attraverso l’individuazione di una stratigrafia di tre livelli senso: obiettivo, espressivo e documentale. Il primo livello riguarda la dimensione fenomenica, legata ai dati percettivi; il secondo riguarda l’intenzionalità dell’artista, da afferrare “come e nello stesso modo in cui era stata concepita dal soggetto che lo ha espresso”.⁷³ Se l’artista produce il senso obiettivo e vi veicola l’elemento espressivo, il terzo livello “è comprensibile solo per l’osservatore” che assume l’opera o una sua parte per costruire, integrandola con altri documenti, tratti dagli ambiti che possono essere più diversi, un orizzonte di senso. Un oggetto già dotato di un senso obiettivo, in riferimento alla totalizzazione dello stile viene reinterpretato alla luce della relazione con altri “documenti” e tale reinterpretazione finisce per illuminare altri aspetti di quello stesso senso obiettivo di partenza. Il proposito di Mannheim, nel saggio è quello di costruire un metodo per le scienze della cultura tematizzando la questione della *Weltanschauung* come paradigmatica di altre totalizzazioni affini, di incerto statuto ma necessarie al superamento di una prospettiva meramente positivista, fra le quali vengono citate, nell’ordine, la “volontà d’arte” di Riegl, l’“atteggiamento economico” di Sombart o lo “spirito” di Weber.⁷⁴ Lo stile, in tal senso, costituisce il *case study* su cui viene testato il metodo e definita la cifra dell’approccio documentario. E in proposito, il saggio di Mannheim ci restituisce tratti che a questo punto ci risultano familiari, espressi semmai con una più decisa consequenzialità: che si tratta di qualcosa che deve essere colto, che deve essere

⁷¹ W. Dilthey, *L'essenza della filosofia*, in Id., *Critica della ragion storica*, Einaudi, Torino 1982, pp. 438-471.

⁷² K. Mannheim, *L'interpretazione del concetto di "Weltanschauung"*, in Id., *Sociologia della conoscenza*, il Mulino, Bologna 2000, pp. 3-63.

⁷³ Ivi, p. 17.

⁷⁴ Ivi, p. 31.

messo in forma dall’“osservatore”, di qualcosa che è ma al contempo non è nella singola opera od oggettivazione, ossia vi è solo in funzione della sua relazione con altro, con una serie, con una molteplicità. A ciò si aggiunge l’enfaticizzazione di come il documentale dello stile travolga l’unitarietà dell’opera come universo di senso chiusa in se stessa: “Per la comprensione del senso documentario non è necessario comprendere tutta l’opera nelle sue relazioni obiettive di senso, anzi l’elemento documentario si può manifestare anche in un frammento dell’opera, per esempio in una tecnica caratteristica di disegno, in una particolare articolazione dello spazio, oppure nell’uso dei colori”.⁷⁵

In tempi più recenti, in ambito sociologico il tema dello stile è stato tematizzato da due degli autori maggiormente inclini a un approccio sistematico: Niklas Luhmann e Pierre Bourdieu. Luhmann affronta la questione all’interno di *L’arte della società*, una delle opere tarde che mirano a estendere il modello teorico dei sistemi sociali ai sottosistemi in crescente autonomizzazione che caratterizzerebbero la modernità.⁷⁶ In tale prospettiva, lo stile è individuato come un concetto chiave dell’autodescrizione e dello sviluppo di criteri endogeni di giudizio che caratterizza il sistema dell’arte nella sua chiusura autopoietica. Così viene concettualizzata la sua funzione: in ambito artistico, “non solo le singole opere devono distinguersi dalle altre, ma anche ciò per cui non si distinguono deve potersi distinguere su un altro piano di comparazione e proprio questo viene santificato con il concetto di stile”.⁷⁷ Esso è deputato a fornire regole, ci si aspetta che “non si adegui a un canone persistente ma che si contraddistingua da ciò che c’è già mediante la sua diversità”.⁷⁸ In questo, lo stile opera come “deviazione” rispetto alla tradizione, ma per far ciò deve procedere, attraverso una “ricostruzione

⁷⁵ Ivi, p. 28.

⁷⁶ N. Luhmann, *L’arte della società*, mines, Milano-Udine 2017.

⁷⁷ Ivi, p. 140.

⁷⁸ Ibid.

ricorsiva”, a “riformulare l’unità dello stile precedente” o, detto altrimenti, dello sfondo rispetto a cui intende differenziarsi.⁷⁹ A esso, declinato al plurale, è poi affidata anche una funzione sintetica, in base alla quale “l’attribuzione a stili rende chiara l’appartenenza di un’opera all’arte”, a “uno specifico spazio osservatorio” dove “valgono rapporti osservativi specifici”.⁸⁰ Tuttavia, un’adesione troppo stretta allo stile, nell’orientamento al nuovo invalso nella modernità, svislisce l’opera, rischiando di proiettarla al di fuori dell’ambito artistico. Di conseguenza, essa, “nel contesto dell’analogia familiare di uno stile” deve impegnarsi per trovare nicchie non ancora frequentate, oppure può scagliarsi contro le limitazioni stilistiche, innescando una “ricostruzione ricorsiva”. Per questo, nel lessico luhmaniano, “lo stile non è un programma. È un modello formale con il quale o contro il quale si può lavorare”.⁸¹

Luhmann affronta la questione dello stile in riferimento esclusivo al sistema dell’arte. Tuttavia dalla sua analisi si possono ricavare alcune indicazioni utili da traslare in altri ambiti. L’elemento più significativo ci sembra l’insistenza su come lo stile non costituisca un programma ma, eventualmente, un “programma per programmare”, che contempla anche la deviazione.⁸² Non un codice cui conformarsi ma un modello formale da applicare differenzialmente. Questo, lo ripetiamo, in riferimento alle pratiche artistiche, ma venendo al tema di questo libro si potrebbe notare come l’adesione letterale allo stile sottoculturale tenda a ricadere nell’“inautentico”, nel “caricaturale” o nello “stereotipato”, mentre chi acquisisce la legittimità sottoculturale, o la *street credibility*, tende ad abitare le forme, a controbilanciare l’elemento sovraindividuale dello stile pur restando al suo interno, a darne un’interpretazione. La

⁷⁹ Ivi, p. 141.

⁸⁰ Ivi, p. 220, 201.

⁸¹ Ivi, p. 221.

⁸² Ivi, pp. 245-246.

“ricostruzione ricorsiva”, invece, e lo si avrà modo di vedere, costituisce un tratto costante nella produzione continua del negativo, segnatamente il “commerciale”, il mainstream”, il “venduto”, rispetto al quale la sottocultura si definisce in positivo.

Bourdieu affronta la questione dello stile a partire da un confronto critico con la linguistica saussuriana, che a suo parere avrebbe il limite di andare alla ricerca di “un codice legislativo e comunicativo che esiterebbe e sussisterebbe al di là dei suoi utilizzatori (‘soggetti parlanti’) e delle sue utilizzazioni (‘parola’) manifestando tutte le proprietà comunemente associate alla lingua ufficiale”.⁸³ In realtà, questa, lungi dall’essere un canone astratto sarebbe una lingua politicamente imposta che stabilisce una serie di relazioni con le lingue parlate da gruppi locali, ribattute sulla dimensione del regionalismo o del popolare. Tuttavia, non si avrebbe a che fare con una condizione di pluralismo orizzontale, fatto di differenze che si relativizzano reciprocamente, ma con uno spazio gerarchico di “scarti rispetto a una forma di discorso riconosciuta (pressoché) universalmente come legittima”.⁸⁴ Di conseguenza, un approccio sociologico strutturale alla lingua, a partire dal sistema di differenze instaurato dalla lingua ufficiale che è anche, e soprattutto una lingua imposta, dovrebbe proporsi per oggetto l’esplorazione della relazione che unisce i sistemi strutturati di differenze linguistiche sociologicamente pertinenti e i sistemi egualmente strutturati di differenze sociali”.⁸⁵ Alla gerarchia degli stili espressivi e linguistici corrisponde quindi una gerarchia di posizioni sociali. Di conseguenza, gli stili, i sistemi di differenza classificati e classificanti, marcano coloro che si appropriano di essi e la stilistica spontanea, armata di senso pratico incentrato sull’equivalenza fra i due ordini di differenze, coglie le classi sociali attraverso

⁸³ P. Bourdieu, *Language et pouvoir symbolique*, Seuil, Paris 2001, pp. 69-70.

⁸⁴ Ivi, p. 86.

⁸⁵ Ivi, p. 83.

delle classi di indici stilistici”.⁸⁶ La funzione di “segnalazione”, inerente lo status, sembra così esaurire in Bourdieu la tematica dello stile, in un gioco di classificazioni e controclassificazioni che attesta e conferma le relazioni di dominio. Un analogo modello, lo troviamo in riferimento allo “stile vita”, nozione che Bourdieu utilizza, senza fornire un’approfondita elaborazione in *La distinzione*. Marielle Macé, come si è visto, iscrive il modo in cui Bourdieu si accosta allo stile nella “logica” della distinzione, una prospettiva che viene giudicata pertinente ma limitante, in quanto espungerebbe dall’analisi altre dimensioni. Si tratta di un rilievo su cui si può convenire. E in effetti qui si misura la distanza che separa l’approccio bourdieusiano da quello che caratterizza, rispetto alla stile, una stagione dei British Cultural Studies.

Autenticità

In questo caso, abbiamo a che fare con un concetto meno tipico del lessico estetologico rispetto a “gusto” e “stile”. E che tuttavia anche in quell’ambito ha una sua storia. In primo luogo, autentico si oppone a falso, e rimanda al processo di delegittimazione delle “copie” che scandisce l’emergere dell’autorialità come valore in sé.⁸⁷ In tal senso il valore di un’opera non dipenderebbe dalle sue qualità formali ma da requisiti legati alle sue modalità di produzione, in sintesi dall’essere non una copia ma un’originale, evidentemente attribuibile a qualche venerabile maestro. Ma al di là delle questioni di attribuzione, a partire dall’Ottocento si parla di autenticità anche in un altro senso. Il valore di un’opera, detto in sintesi, sarebbe legato non tanto ad aspetti formali ma anche, e soprattutto, a quelli espressivi,

dall’incondizionatezza rispetto a vincoli esterni che possono essere estetici, economici, sociali, con cui l’artista ha operato a partire dalle proprie esigenze creative.

Uscendo dall’ambito artistico si può notare come, su un piano più generale, i processi di industrializzazione, urbanizzazione e proletarizzazione che convolsero i principali paesi europei a partire dall’Ottocento suscitarono un’ampia letteratura volta a stigmatizzare la perdita dei valori e degli stili di vita tradizionali legati alla campagna, alle tradizioni locali, alla religione, a vantaggio di modelli ritenuti standardizzati e artificiali in quanto legati alla dimensione urbana. In proposito si attiva quello che Slavoj Žižek, riprendendo una formula di Hegel, denomina “contraccolpo assoluto”, in base al quale la negazione con il suo gesto finisce con il produrre ciò che nega. La pittura di paesaggio, lungi dal testimoniare una relazione immediata con la natura emerge proprio a partire dal congedo da quel tipo di esperienza.⁸⁸ Allo stesso modo una certa idea di campagna e l’apologia dei valori rurali, come evidenziato da Raymond Williams, non costituiscono un *prius*, una realtà data messa a repentaglio dall’avanzata dell’urbanizzazione quanto un prodotto discorsivo di quest’ultima, come una sorta di calco, in negativo, funzionale alla costruzione di una serie di enunciati sul presente.⁸⁹ Del resto, gli stessi Williams e Hoggart si impegnano per tematizzare l’autonomia e la densità culturale della *working class* proprio in una fase in cui essa starebbe cedendo sotto i colpi della cultura di massa e dei processi di imborghesimento.

L’origine dal cui ancoraggio dipende lo statuto di autenticità, di conseguenza, appare non come un dato cronologico obiettivo o una realtà storica pre-esistente quanto come un costruito sociale che emerge come conseguenza, e allo stesso tempo condizione di possibilità, rispetto a specifiche prese di

⁸⁶ Ivi, pp. 83-84.

⁸⁷ N. Goodman, *I linguaggi dell’arte*, il Saggiatore, Milano 2003, pp. 91-112.

⁸⁸ S. Schama, *Paesaggio e memoria*, Mondadori, Milano 1997.

⁸⁹ R. Williams, *The Country and the City*, Chatto & Windus, London 1973.

posizione sull'attualità. Di conseguenza sta sempre al fianco, o addirittura davanti, a chi ne stigmatizza la perdita o ne rimpiange i fasti. Se in Inghilterra, nella perdita dell'autenticità l'accento appare posto sulla relazione fra cultura e rivoluzione industriale,⁹⁰ in Francia, di contro alla narrazione progressista volta a riattivare l'origine della Rivoluzione, sul versante reazionario la dimensione dell'autenticità cui ricongiungersi è la Francia monarchica, decentralizzata e cattolica. In Germania, l'origine si assesta su un livello più spaziale che temporale. A partire dal secondo romanticismo, il luogo dell'autenticità è il *Völk*, il popolo, con i suoi tratti di organicità e radicamento nella terra e nella tradizione, la cui integrità è minacciata dall'individualismo, dal meccanicismo e dall'utilitarismo provenienti dalla colonizzazione operata dalle culture cosmopolite di Francia e Inghilterra. L'opposizione *Gemeinschaft* e *Gesellschaft*, in origine meramente constatativa, si carica di valenze valutative, con l'autenticità dei rapporti comunitari contrapposta al carattere convenzionale e strumentale delle relazioni della società.⁹¹ La *Kultur*, radicata e sorgiva, si contrappone all'astrazione e alla sterilità della *Zivilization*, all'interno di un dibattito che dalla filosofia della cultura si estende alla questione della specificità tedesca e al ruolo della Germania nel mondo, specie nell'imminenza dello scoppio della Prima guerra mondiale, coinvolgendo anche pensatori, da Thomas Mann a Max Scheler o Georg Simmel, non immediatamente associabili al nazionalismo o all'antimodernismo.⁹² Nel dopoguerra, l'autenticità *Völkisch* avrà poi modo di declinarsi in tinte sempre più fosche, attraverso

⁹⁰ R. Williams, *Cultura e rivoluzione industriale. Inghilterra 1780-1950*, Einaudi, Torino 1968.

⁹¹ G.L. Mosse, *Le origini culturali del Terzo Reich*, il Saggiatore, Milano 2003; J. Herf, *Il modernismo reazionario. Tecnologia, cultura e politica nella Germania di Weimar e del Terzo Reich*, il Mulino, Bologna 1988; D. Losurdo, *La comunità, la morte, l'Occidente*, Bollati Boringhieri, Torino 1991.

⁹² W.J. Mommsen (a cura di), *Kultur und Krieg. Die Rolle der Intellektuellen, Künstler und Schriftsteller im ersten Weltkrieg*, Oldenbourg Verlag, München

una razzializzazione della *Kultur* vista in contrapposizione con una altrettanto razzializzata *Civilization* posta all'insegna della doppiezza, dello sradicamento e del cosmopolitismo ebraico. Ancora negli anni sessanta, poi, Adorno individuava nel "lessico dell'autenticità", la cifra non solo della filosofia di Heidegger, ma di una intera stagione del pensiero tedesco, prima e dopo l'esperienza nazista, al di qua e al di là delle mitologie *Völkisch*.⁹³

Venendo all'ambito più legato alle culture giovanili, vediamo ora come il concetto di autenticità rientri nell'analisi della *pop culture* elaborata da Iain Chambers in *Ritmi urbani* e nella caratterizzazione, da parte di Sarah Thornton, delle polarità autentico *vs* fasullo come una delle opposizioni chiave all'interno delle "culture del disco e del ballo" da lei analizzate. In primo luogo, Chambers evidenzia come la qualifica di "inautentico" fosse ampiamente utilizzata dopo la Seconda guerra mondiale per stigmatizzare, a partire da posizioni politiche spesso antitetiche, le produzioni della cultura di massa, dal cinema alla musica di intrattenimento o ai fumetti.⁹⁴ A una cultura autentica si sarebbe contrapposta una cultura posticcia, priva di radici e profondità, prodotta con metodi industriali e destinata a un pubblico passivo. Le tradizioni locali, in tal modo, sarebbero state messe a repentaglio dall'americanizzazione del gusto e dei consumi. All'autentica cultura, costituita dal "meglio che è stato pensato e detto nel mondo",⁹⁵ per utilizzare la formula di Matthew Arnold, si contrapponevano prodotti massificati e semplicisti. Il concetto di autenticità, tuttavia, appare dotato, nel corso del tempo, di una notevole mobilità, a partire dalle opzioni stilistiche disponibili e dalle loro relazioni. In un

1996; K. Flasch, *Die geistige Mobilmachung. Die deutschen Intellektuellen und der erste Weltkrieg*, Alexander Fest, Berlin 2000.

⁹³ T.W. Adorno, *Il lessico dell'autenticità. Sull'ideologia tedesca*, Bollati Boringhieri, Torino 1989.

⁹⁴ I. Chambers, *Ritmi urbani. Pop music e cultura di massa*, cit., pp. 24-28.

⁹⁵ M. Arnold, *Cultura e anarchia*, Einaudi, Torino 1975, p. 6.

periodo di poco successivo, per esempio, si evidenzia come il jazz tradizionale, associato precedentemente ai prodotti alla moda provenienti da Oltreoceano, si rilegittimi come “musica autentica” parallelamente alla stigmatizzazione del rock’n’roll come “rumore”, sfogo di bassi istinti, prodotto stereotipato dell’*entertainment*. Più avanti, se il rock continua a suscitare inquietudini, il blues è passibile di legittimazione presso certi pubblici come musica autentica, a patto che sia acustico, e quindi omologabile a una dimensione folk, e non elettrificato.⁹⁶ L’origine che stabilisce l’autenticità, quindi non è solo stilistica ma anche tecnologica. A lungo, l’esecuzione con strumenti acustici è stata sinonimo di autenticità, contrapposta all’inautenticità degli strumenti elettrici. Nel jazz, per esempio, ancora alla fine degli anni sessanta l’utilizzo di quel tipo di strumentazione, anche nel caso di un musicista come Miles Davis, implicava lo stigma dell’inautenticità. Più avanti, l’avvento dell’elettronica, dai sintetizzatori ai campionatori, ha incontrato una reazione analoga, corrispondente a una legittimazione degli strumenti elettrici, a partire dalla sottolineatura della competenza tecnico-musicale da essi richiesta, analoga a quella necessaria per gli strumenti acustici e delle barriere d’accesso, “sapere suonare” per accedere al loro uso.

Anche la musica registrata, in origine, appare inautentica, in quanto semplice riproduzione di un’esecuzione originale. I progressi nelle tecniche di registrazione, a partire dalla diffusione del nastro magnetico, permettono all’attività dello studio di andare oltre la semplice registrazione di quanto eseguito davanti ai microfoni. *Sgt. Pepper* dei Beatles e *Pet Sounds* dei Beach Boys, in tal senso, oltre a offrirsi nei termini non di semplici raccolte di canzoni ma di opere che aspirano a un carattere organico, si presentano come programmaticamente non eseguibili in concerto. Il disco, Lp, innesca un processo di “autenticazione”, che

⁹⁶ I. Chambers, *Ritmi urbani. Pop music e cultura di massa*, cit., pp. 37-38.

tuttavia, nell’ambito delle musiche giovanili si misura a lungo, nella retorica del rock, con l’esecuzione dal vivo che assume il ruolo di momento di veridizione, che distingue i gruppi autentici, che sanno “tenere il palco” e nella performance live “mantengono le promesse” del disco, da quelli che falliscono la prova, o vi si sottraggono, denunciando così la propria “inautenticità” e il carattere di prodotti artificiali delle tecniche di studio. In alcuni casi, come quello dei Grateful Dead, nonostante la pubblicazione di numerosi dischi, questi svolgono un ruolo tutto sommato secondario nell’identità estetica e simbolica del gruppo. Per le *deadheads*, questo il nome dei loro seguaci, la vera forma di fruizione della musica dei Grateful Dead è il concerto, una tendenza, peraltro rafforzata, dall’uso, da parte della band, di consentire al pubblico, tramite l’inserimento di un jack nell’amplificazione, di registrare il live act cui assisteva, con la conseguente creazione di una circolazione di registrazioni “pirata”, correlate a specifici concerti, che relativizzano la discografia ufficiale del gruppo collocandosi a un livello di maggiore “autenticità”.⁹⁷

Sarah Thornton definisce le scene del clubbing e del rave come culture del disco. La formula allude al pieno compimento, in uno specifico ambito, della trasmigrazione dell’origine dall’esecuzione musicale alla sua registrazione. Il disco è autentico in quanto tale, e non rimanda a nessuna realtà precedente. All’opposto, quando nelle performance live, al fine di riprodurre il format del concerto, vengono inseriti strumenti convenzionali, è allora che si diffonde un senso di “inautenticità”. Contestualmente, il dj, da figura vicaria, nei termini di mero selezionatore, accede allo statuto di artisticità, con la cifra autoriale che dalla composizione/esecuzione dei singoli materiali transita alla loro combinazione, sovrapposizione, messa in variazione.

⁹⁷ A. Fumagalli, *Grateful Dead Economy. La psichedelia finanziaria*, Agenzia X, Milano 2016.

L'autenticità può articolarsi anche in termini estetici, facendo riferimento alla coerenza stilistica che caratterizza determinate produzioni a scapito di altre inclini all'ecllettismo o ai "compromessi". La narrazione può privilegiare il senso di appartenenza a una determinata scena, valorizzandone l'internità da parte di gruppi e artisti che non solo si sono formati e continuano a muoversi all'interno di determinati circuiti ma che condividono, con il loro pubblico, stili di vita, luoghi di aggregazione, modalità espressive. Ma l'autenticità può avere anche una connotazione politica, a partire dalla sottolineatura della necessaria coerenza fra le prese di posizioni pubbliche, in particolare i testi, e le scelte professionali ed economiche: affidarsi all'autoproduzione o alla discografia indipendente anziché alle major, privilegiare i circuiti militanti, contribuendo al loro finanziamento, anziché i locali commerciali, partecipazione diretta a movimenti e momenti di lotta.

I rapidi esempi che abbiamo avanzato mostrano come l'origine e le narrazioni a cui rimandano le varie forme di autenticità che sono rivendicate, spesso in contrapposizione reciproca, possano avere natura geografica (basata sull'opposizione tradizione vs proveniente da fuori), tecnica (vera musica vs rumore), tecnologica (musica dal vivo vs musica registrata, strumentazione acustica vs strumentazione elettrica o elettronica), stilistica (aderenza al genere vs ecllettismo), espressiva (spontaneità vs manierismo), istituzionale (mainstream vs indie), economico (orientamento all'arte vs orientamento al mercato), politico-produttivo (industria discografica vs autoproduzione). All'interno della prospettiva "manchesteriana" legata a Steve Redhead, l'autenticità della sottocultura risiederebbe addirittura nel suo carattere di inautenticità, a partire dall'assunto secondo cui nell'iper-realtà tutto si presenterebbe nei termini dell'effetto di superficie, del libero gioco della simulazione e dell'assunzione transitoria di identità tramite i consumi.⁹⁸ Ma un altro fattore di autenticazione

⁹⁸ S. Redhead, *The End of the Century Party. Youth and Pop Towards*

può essere costituito dall'allarme sociale, dalla stigmatizzazione da parte dei media o di altri imprenditori morali che funziona come vettore di legittimazione dell'autorappresentazione della sottocultura come trasgressiva, scandalosa, esclusiva e del fascino che esercita al di fuori del proprio perimetro. Anzi forse proprio la legittimità dell'illegittimità potrebbe costituire il massimo comun denominatore che tiene insieme i fenomeni aggregabili sotto l'etichetta di sottocultura giovanile e, al contempo, la differenza specifica che permette di differenziarli da altre modalità di aggregazione che si sono succedute nel tempo e abitano il presente.

2000, cit., Id. (a cura di), *Rave Off. Politics and Deviance in Contemporary Youth Culture*, Ashgate, Farnham 1993; Id., *Subculture to Clubculture. An Introduction to Popular Cultural Studies*, Wiley, London 1997.

1. A partire da Birmingham

Nel 1983 l'editore genovese Costa&Nolan pubblicava la traduzione italiana di *Sottocultura* di Dick Hebdige, originariamente uscito nel 1979. Il testo suscitò un'attenzione multiforme e varia, articolata a più livelli, riguardanti sia l'argomento trattato sia la prospettiva con cui veniva affrontato. In primo luogo, il libro proponeva un approccio teoricamente ricco e impegnato a un tema, quello delle tendenze giovanili legate al rock o alla black music, fino a quel momento consegnato nel nostro paese alla critica musicale, più "militante" che "musicologica", all'autorappresentazione delle fanzine o, peggio, alle analisi accademiche in termini di devianza e disagio. Con Hebdige, ci si muoveva su un piano completamente diverso, e si proponeva una categoria, quella di "sottocultura", alla luce della quale isolare e valorizzare, come oggetti analitici e orizzonti politico-esistenziali, pratiche e stili senza ridurli a meri fenomeni di costume. L'Italia dei primi anni ottanta, peraltro, si rivelava un terreno assai ricettivo per una simile proposta proprio per le vicende, nel nostro paese, del punk, ossia di quella sottocultura che nel libro svolge una funzione centrale non solo in termini descrittivi ma anche paradigmatici, modellando su se stessa la costruzione della linea interpretativa basata sulla "rivolta dello stile". Certo, il punk di cui parla Hebdige è quello *british* nella sua fase aurorale e spettacolare, scandita dall'epopea dei Sex

Pistols e Malcolm McLaren. Escluse dall'analisi sono le vicende americane, pre e post '77, e le successive metamorfosi, in cui il "significante" punk si incarna in una pluralità di epifanie, disseminate nello spazio e nel tempo, di segno assai diverso e spesso opposto. Da una parte, il punk si sclerotizza in una grammatica di segni distintivi, in uno stereotipo estetico (i capelli decolorati "in piedi", il *mohawk* – in Italia *moicano* – il pantalone a sigaretta, gli squarci nei tessuti, il recupero dell'oggettistica Sm e dei materiali sintetici ecc.) che, decontestualizzata dalla dimensione sottoculturale, diviene oggetto di appropriazione ciclica e permanente da parte dell'industria musicale e della moda. Dall'altra, in senso opposto, si manifestano ricorrenti tendenze a riarticolare la sottocultura in termini di controcultura, riannodando i fili con le esperienze legate alle culture giovanili di opposizione degli anni sessanta e settanta, proprio con quegli hippy la cui stigmatizzazione costituiva uno dei gesti fondanti del punk. Ciò significherà una presa di distanza nei confronti di un punk equiparato al mainstream e l'elaborazione di nuove genealogie che giungono a rubricare nell'ambito dell'effetto di superficie, dello spettacolare, del tradimento delle stesse "origini" ("The name is Crass not Clash!", era il *claim* degli anarcopunk Crass volto a segnare lo scarto rispetto ai Clash, gruppo simbolo del punk '77 che, nonostante lo spirito e i contenuti militanti, pubblicavano i dischi per la major Cbs). L'"autentico" viene contrapposto al "venduto" o al "poseur", ricorrendo a quella che, come rilevato da Sarah Thornton, costituisce una delle opposizioni fondanti nell'autocomprensione e nell'autorappresentazione della sottocultura.¹ In forza di quella che Žižek, riprendendo Hegel, definirebbe *absoluter Gegenstoss*,² la negazione che

¹ S. Thornton, *Dai club ai rave. Musica, media e capitale sottoculturale*, Feltrinelli, Milano 1988.

² S. Žižek, *Il contraccollo assoluto. Per una nuova fondazione del materialismo dialettico*, Ponte alle Grazie, Milano 2016.

retrospettivamente produce ciò che nega, o della "ricostruzione ricorsiva" teorizzata da Luhmann,³ si definiscono i tratti dell'autenticità sottoculturale, che risiede non tanto nei segni e nello stile quanto nell'"attitudine", incentrata sull'etica del Diy (Do-It-Yourself), l'autoproduzione, l'antiautoritarismo, l'autonomia dall'industria dello spettacolo. Ciò condurrà all'incontro con un ampio spettro di istanze che vanno dall'antirazzismo all'anarchismo passando per l'antimilitarismo, l'anticapitalismo, il vegetarianesimo, l'antispecismo, l'opposizione al nucleare ecc.⁴ Emblematiche in proposito sono le vicende inglesi, legate a esperienze musicali e comunitarie come i Crass,⁵ e a periodiche riattivazioni di uno "spirito originario" (quel "Punks not dead!" che ha campeggiato e continua a campeggiare su tanti giubbotti),⁶ o californiane (sul versante musicale si possono citare Dead Kennedys, D.O.A., Black Flag).⁷ In Germania, nel contesto delle occupazioni di case, si realizza la convergenza fra punk e *Autonomen*.⁸ Si disegna così un orizzonte in cui il punk viene a costituire per più di un decennio, e anche oltre, un sinonimo di cultura della ribellione e dell'insubordinazione, fornendo quadri di riferimento adattabili alle situazioni locali e offrendo un sostituto simbolico e identitario alle forme in declino della militanza politica radicale, disegnando i lineamenti di un anarchismo "sottoculturale" capace di esercitare una particolare forza di attrazione sulle nuove generazioni

³ N. Luhmann, *L'arte della società*, minesis, Milano-Udine 2017, p. 141.

⁴ G. McKay, *Atti insensati di bellezza. Le culture di resistenza hippy, punk, rave, ecoazione diretta e altre taz*, ShaKe, Milano 2008.

⁵ G. Berger, *La storia dei Crass. Il punk è morto. Anarchia per te!*, ShaKe, Milano 2007; *Diy, Crass Bomb. L'azione diretta nel punk*, Agenzia X, Milano 2010.

⁶ I. Giasper, *Anarcopunk. Il punk politico inglese*, ShaKe, Milano 2007; Id., *Quando bruciamo l'Inghilterra. Storia del punk britannico 1980-1984*, ShaKe, Milano 2009.

⁷ S. Blush, *American Punk Hardcore*, ShaKe, Milano 2007.

⁸ C. Shahan, *Punk Rock and German Crisis. Adaptation and Resistance after 1977*, Palgrave Macmillan, London 2013.

(ancora oggi) ben maggiore rispetto agli schemi del movimento anarchico tradizionale.

In Italia, la ricezione dei segni e dello stile punk si lega in una prima fase al movimento del '77. La contiguità non è solo temporale. Una parola d'ordine quale No Future ridefinisce il proprio campo semantico nei contesti, la cosiddetta “ala creativa”, che esprimono insofferenza e rifiuto nei confronti della subordinazione del presente al futuro attribuito non solo agli stili di vita conformisti ma anche ai modelli tradizionali di militanza rivoluzionaria. Non a caso quello che può essere considerato il primo pezzo punk italiano, *Mamma dammi la benza* del Centro d'urlo metropolitano/Gaznevada, trova la sua genesi all'interno di una struttura di movimento come la Traumfabrik e vede la luce in occasione del celebre convegno sulla repressione scaturito da un appello firmato da Jean-Paul Sartre, Félix Guattari, Gilles Deleuze, Roland Barthes e Michel Foucault.⁹ In tal senso, non si può parlare di mero epigonismo, in quanto le sollecitazioni provenienti da oltremarina si innestano sulla sperimentazione sui linguaggi, l'idea di guerriglia comunicativa, il recupero in chiave politica del lascito delle avanguardie storiche e, in particolare, del situazionismo contaminato con elementi della *pop culture* e l'attenzione ai nuovi media che caratterizzava un ventaglio di esperienze che andavano dalla Cramps Records a Radio Alice passando per il Laboratorio di comunicazione militante o “Cannibale”.¹⁰ Ma quella stagione era al tramonto, e nel '77 si celebrava non un nuovo inizio ma un selvaggio crepuscolo. Dopo si avrebbe avuto una cesura. Sullo sfondo dei processi di ristrutturazione produttiva che progressivamente smantellano l'apparato economico-istituzionale fordista, dissolvendo

⁹ Sul convegno del settembre 1977: N. Balestrini, P. Moroni, *L'orda d'oro, 1968-1977*, Feltrinelli, Milano 2017, pp. 530-610; M. Grispigni, *Il Settantasette*, il Saggiatore, Milano 1997.

¹⁰ C. Gruber, *L'avanguardia inaudita. Comunicazione e strategia nei movimenti degli anni settanta*, Costa&Nolan, Milano 1997.

identità e appartenenze collettive, la spirale della lotta armata, la repressione, la diffusione dell'eroina e il “riflusso” producono la desertificazione sociale e culturale a partire dalla quale il punk italiano, dai primi anni ottanta, definirà la propria originale fisionomia, questa volta in termini non solo estetico-politici ma soprattutto sottoculturali o contro-culturali.¹¹

Stando alla memorialistica, per molti ragazzi il primo contatto con il punk avviene attraverso un servizio del programma televisivo *Odeon*, straordinario esempio dell'*encoding/decoding* caro ai Cultural Studies.¹² Molti di quegli adolescenti hanno sfiorato l'atmosfera dei settanta, e improvvisamente tutto finisce, fra arresti, paura ed eroina. Nelle parole di un protagonista della scena punk milanese: “Era cominciato quello che viene chiamato il riflusso, la sconfitta... ma io non ne volevo sapere perché avevo appena incominciato!” (Paolo di Cox 18).¹³ A partire dai primi anni ottanta, così, il punk fornisce una cornice, un'estetica, una narrazione, un'identità allo stesso tempo in sintonia con il tempo presente e in feroce opposizione a esso.¹⁴ Le forme residuali dell'impegno militante appaiono ripiegate sulla sconfitta, sulla riproposizione di modelli percepiti come estranei, stilisticamente inadeguati, distanti dalla realtà. Il repertorio a cui attingere nel frattempo, come si è visto, si è fatto ampio e variegato, si può selezionare quanto meglio corrisponde alle proprie esigenze. Se a Milano l'esperienza del Virus si modella sull'intransigenza crassiana ma si apre anche

¹¹ A. Masini, *L'Italia del “riflusso” e del punk (1977-84)*, in “Meridiana”, 92, 2018, pp. 187-210.

¹² M. Philopat, *Costretti a sanguinare*, Agenzia X; Id. (a cura di), *Lumi di punk*, Agenzia X, Milano 2006; R. Perciballi, *Come se nulla fosse. Storie di punk a Roma (1980-2000)*, Castelvecchi, Roma 2003; G. Capra, S. Giacobbe, *Come macchine impazzite*, Agenzia X, Milano 2014; L. Satriano, *Gli altri Ottanta. Racconti della galassia post-punk italiana*, Agenzia X, Milano 2014.

¹³ M. Philopat (a cura di), *Lumi di Punk*, cit., pp. 125-126.

¹⁴ A. Masini, *Siamo nati soli. Punk, rock e politica in Italia e Gran Bretagna (1977-1984)*, Pacini, Pisa 2019.

ad altre sollecitazioni, dark e industrial,¹⁵ i romani esprimono una vocazione più “di strada”, più punk ’77,¹⁶ a Torino i toni sono più cupi e apocalittici. In altri luoghi, invece, la cornice punk permette di riattivare, coniugandola a una grammatica più semplificata e immediata, le sperimentazioni dell’ala creativa del ’77: per esempio, in Emilia, la dimensione visceralmente politica, intransigente e provocatoria, del versante Raf Punk o quello più estetizzante del punk filosovietico.¹⁷ I conflitti non mancavano, così come le sinergie e le ibridazioni.¹⁸ Con quanto restava della sinistra militante i rapporti non sono affatto facili, passano per scontri aperti e malintesi, ma anche per contatti e convergenze. In effetti è anche dall’eredità del “lungo sessantotto”, intesa in senso molto materiale, che deriverà un tratto caratteristico del punk italiano. Il precedente ciclo di lotte e occupazioni aveva lasciato dietro di sé sedi e luoghi, ormai vuoti contenitori in disarmo. Emblematica, in proposito, è l’esperienza del Virus dove un gruppo di giovanissimi si vede consegnare dal collettivo degli occupanti ormai disgregato uno spazio di grandi dimensioni con la possibilità di organizzare concerti e iniziative che in altri paesi inevitabilmente dovevano passare per il circuito del music business.¹⁹ In quel frangente, si consolida la fama di una scena italiana, sorta in ritardo rispetto ad altre aree, ma caratterizzata da una particolare vivacità politica e dalla disponibilità di strutture autogestite impensabili in altri paesi. Si tratta di tendenze, caratterizzate da una forte impronta

¹⁵ M. Philopat, *Costretti a sanguinare*, cit.; S. Tosoni, E. Zuccalà, *Creature simili. Il dark a Milano negli anni ottanta*, Agenzia X, Milano 2013.

¹⁶ R. Perciballi, *Come se nulla fosse. Storie di punk a Roma (1980-2000)*, cit.

¹⁷ L. Caroli, *Schiavi nella città più libera del mondo. La storia dei Raf Punk*, Agenzia X, Milano 2021.

¹⁸ Si veda, per esempio, la contestazione dei Cccp al Leoncavallo da parte di alcune componenti provenienti dal Virus, nella narrazione di uno dei protagonisti: M. Philopat, *I pirati dei Navigli*, Bompiani, Milano 2017, pp. 36-47.

¹⁹ M. Pirrotta, *Le radici del glicine. Storia di una casa occupata*, Agenzia X, Milano 2017.

sottoculturale e contro-culturale, emblemizzata dall’attitudine punk, che avranno la capacità di riprodursi per vari decenni,²⁰ attraverso l’esaurirsi delle esperienze, il susseguirsi delle generazioni, l’innesto di nuovi codici e stili, in particolare derivanti dalla recezione e rielaborazione di modelli provenienti dall’ambito black, dall’hip hop alle tag, da format quali il rave o dal confronto con le espressioni di protesta e dissenso sviluppatesi nel corso del tempo, dalle mobilitazioni studentesche (la Pantera) fino a movimenti di carattere globale.²¹

Ci siamo dilungati sulla descrizione delle vicende e sulla specificità della scena punk italiana per cercare di cogliere le ragioni della particolare ricettività del nostro paese nei confronti del libro di Hebdige. In quel frangente, *Sottocultura* forniva preziose chiavi di lettura per decifrare le coordinate di un protagonismo non più inquadrabile nelle forme consuete della militanza politica. Anche nell’autocomprensione delle stesse sottoculture, nonostante il rifiuto di principio che le componenti più oltranziste potevano opporre a qualsiasi sguardo esterno o alle oggettivazioni del sapere accademico,²²

²⁰ B. De Sario, *Resistenze innaturali. Attivismo radicale nell’Italia degli anni 80*, Agenzia X, Milano 2009.

²¹ A. Bonatesta, *L’Italia della Pantera e delle posse. Conflitto sociale e capitale subculturale nell’hip hop degli anni Ottanta-Novanta*, in “Ricerche di storia politica”, 3, dicembre 2022, pp. 257-277.

²² Emblematica, in proposito, è la contestazione alla presentazione della ricerca commissionata dalla Provincia di Milano al Cserde (Centro studi e ricerche sulla devianza e l’emarginazione) sulle “Bande spettacolari giovanili”. All’evento, alcuni punx a torso nudo si praticarono tagli al costato e dopo averli imbrattati con il sangue diffusero volantini che invitavano ad analizzare il plasma per accertare i loro bisogni. Più che sui contenuti della ricerca, presumibilmente non noti ai contestatori (e che saranno pubblicati in seguito: *Bande un modo di dire. Rockabilly, mods, punks*, Unicopli, Milano 1986), a spingerli alla mobilitazione era oltre al contesto istituzionale in cui si collocava la ricerca, con tanto di riferimenti a “devianza” ed “emarginazione” il fatto di trovarsi assimilati ad aggregazioni basate solo sullo stile, con conseguente misconoscimento del carattere politico della loro esperienza. Altra critica riservata ai “sociologi” era quella tipica quanto generica di svolgere una funzione di agenti del controllo sociale e di “informatori” del potere, un’accusa

il libro svolse un ruolo non trascurabile. Ma *Sottocultura* ebbe una funzione pionieristica anche in un altro senso, in questo caso più interno ai saperi accademici e al dibattito culturale. Di fatto, la sua pubblicazione ha rappresentato la prima occasione offerta al lettore italiano per familiarizzarsi con gli sviluppi intervenuti nell'ambito dei Cultural Studies nella fase che segue l'assunzione da parte di Stuart Hall della direzione del Centre for Contemporary Cultural Studies (Cccs) di Birmingham e il riorientamento della precedente vocazione prevalentemente storico-letteraria in direzione di una focalizzazione su tematiche quali la "resistenza attraverso i rituali", la guerriglia semiotica messa in scena dai comportamenti giovanili, la risignificazione dal basso dei consumi, l'interazione fra pubblico e media aggirando le ipoteche delle letture "unidirezionali" in termini di meccanico travaso di contenuti dall'emittente al destinatario o di moralistica stigmatizzazione del consumismo e della massificazione. A ciò corrisponderà anche l'assunzione di uno spettro di riferimenti teorici più ampio (dal marxismo althusseriano allo strutturalismo, da Gramsci alla semiologia). Se i lavori più significativi di Raymond Williams e Richard Hoggart, i padri

che a posteriori può essere ritenuta ancora più fondata di quanto pensassero coloro che la muovevano, visto che, come ha ricostruito Eros Francescangeli, la ricerca, presumibilmente conosciuta nella forma di un rapporto intermedio, avrebbe costituito la base, con poche differenze, di una relazione del questore Pirella del 1984, ripresa con qualche significativa modifica dal prefetto Vicari, sui rischi connessi alle aggregazioni giovanili. Va aggiunto, che rispetto al punk, la relazione del questore assumeva toni niente affatto allarmistici (e quasi simpatetici), mentre la versione del prefetto insinuava qualche elemento di preoccupazione. Al di là di ciò, è interessante notare come il libro di Hebdige, appena uscito, costituisse un riferimento sia per gli autori della ricerca (ne traggono, per esempio, l'aggettivo "spettacolare") sia per coloro che la contestavano, che da esso traggono argomenti per legittimare il carattere di classe e politico del loro agire: B. De Sario, *Resistenze innaturali. Attivismo radicale nell'Italia degli anni 80*, cit., pp. 106-108. E. Francescangeli, *Creste, borchie e panini. Le subculture "spettacolari" milanesi nelle carte di polizia (1984-1985)*, in "Zapruder", 21, 2010, pp. 106-113.

fondatori dei Cultural Studies, erano stati ampiamente tradotti,²³ e lo era stato persino l'imponente *The Making of the English Working class* di E.P. Thompson,²⁴ non lo stesso si poteva dire della produzione successiva. Per esempio, per disporre di una silloge degli scritti di Stuart Hall si sarebbe dovuto attendere il 2006, con la singolare uscita in contemporanea di due raccolte.²⁵ In un contesto culturalmente molto meno settorializzato ed *english-oriented* di quello odierno, la disponibilità di traduzioni costituiva una sorta di condizione necessaria per la ricezione di un autore o di una corrente. Per questo, il volume di Hebdige, seguito poco dopo da *Ritmi urbani* di Iain Chambers pubblicato sempre da Costa&Nolan, oltre a segnalare una "problematica" e un possibile "oggetto" di analisi avrebbe costituito l'occasione per un primo contatto con le prospettive sviluppate dai British Cultural Studies a partire dagli anni settanta.

Una stagione

Sottocultura, in maniera incisiva e brillante, specie nei capitoli dedicati ai *case studies*, costituiva una sintesi delle prospettive di ricerca sugli stili e l'*agency* giovanili maturate all'interno del Cccs, che avevano trovato momenti significativi di elaborazione nell'importante volume collettivo curato da Stuart Hall e Tony Jefferson *Resistance Through Rituals* (a cui lo stesso Hebdige aveva contribuito), nel successivo *Profane Culture* di Paul Willis

²³ R. Williams, *Cultura e rivoluzione industriale. Inghilterra 1780-1950*, Einaudi, Torino 1968; Id., *La lunga rivoluzione*, Officina, Roma 1979; Id., *Marxismo e letteratura*, Laterza, Bari 1970; Id., *Materialismo e cultura*, Pironti, Napoli 1983; R. Hoggart, *Proletariato e industria culturale*, Officina, Roma 1970.

²⁴ E.P. Thompson, *Rivoluzione e classe operaia in Inghilterra*, il Saggiatore, Milano 1979.

²⁵ S. Hall, *Il soggetto e la differenza. Per un'archeologia degli studi culturali e postcoloniali*, Meltemi, Roma 2006; Id., *Politiche del quotidiano. Culture, identità, senso comune*, il Saggiatore, Milano 2006.

e anche in altri ambiti teorici, come nel caso di *Folks Devils and Moral Panic* di Stanley Cohen (di impianto più etnografico e ispirato alla *labelling theory* e soprattutto uscito nel decennio precedente).²⁶ Ma vediamo di soffermarci più dettagliatamente su quella stagione, troppo spesso appiattita su un'immagine caricaturale, per cercare di restituire la specificità delle problematiche discusse e delle risposte teoriche, non sempre coincidenti, a esse fornite.

Il libro di Stanley Cohen ha un'ascendenza essenzialmente legata a un approccio critico alla criminologia e alla sociologia della devianza. Al centro della sua indagine si collocano gli scontri, nelle località balneari del Sud dell'Inghilterra, fra rocker e mod (che saranno poi immortalati in *Quadrophenia*, il film ispirato all'omonimo Lp degli Who). È in riferimento a essi che viene calibrata la categoria di "panico morale", con riferimento, come illustrato dallo stesso autore, non a un'ondata di allarme sociale imputabile a un fenomeno inesistente quanto a un processo mediatico che finisce per attribuire a una "cosa" "una rilevanza [...] volutamente esagerata oppure paragonabile ad altre dinamiche più serie e rilevanti".²⁷ Nel caso di studio considerato, in particolare, si evidenziava come i resoconti della stampa e dei media, lungi dal costituire una narrazione più o meno fedele o tendenziosa di una determinata realtà, avessero contribuito in maniera decisiva, attraverso l'allarme sociale da essi alimentato, alla costruzione del fenomeno che denunciavano. Al di là del notevole interesse di una nozione destinata ad ampia fortuna come quella di "panico morale", qui interessa evidenziare il contributo fornito dal libro di Cohen

²⁶ S. Hall, T. Jefferson (a cura di), *Rituali di resistenza. Teds, mods, skinheads e rastafariani*, Novalogos, Aprilia 2017; P. Willis, *Profane Culture*, Routledge, London 1978; S. Cohen, *Demoni popolari e panico morale. Media, devianza e sottoculture giovanili*, mimesis, Milano-Udine 2019.

²⁷ S. Cohen, *Demoni popolari e panico morale. Media, devianza e sottoculture giovanili*, cit., p. 2.

all'emergere delle "sottoculture giovanili" come oggetto di studio e analisi. Ritornando sui temi del libro in occasione di una sua riedizione, Cohen evidenzia la propria distanza rispetto a quello che sarebbe stato l'approccio tipico dei Cultural Studies, a cui attribuisce una tendenza da una parte alle "reificazione" ed "essenzializzazione", e dall'altra a una eccessiva identificazione emotiva e politica nei confronti dell'oggetto di studio. Diversamente, nell'approccio "costruttivista" di Cohen, la stessa realtà "sottoculturale" appare non come una produzione autonoma di dissenso giovanile più o meno consapevole come l'esito di un processo in cui la realtà fluida dei comportamenti e delle scelte estetico-stilistiche viene messa in forma dal complesso gioco di retroazione dell'etichettamento mediatico e delle reazioni istituzionali.

Più prossimi all'ispirazione teorica di *Sottocultura* sono due volumi collettanei che ne precedono la pubblicazione anticipandone tematiche e approcci. Il primo è *Resistance Through Rituals* che raccoglie contributi di diversi autori sul tema delle sottoculture giovanili.²⁸ Il libro esce nel 1975, quindi prima dell'esplosione del punk che, da un certo punto di vista, avrebbe fornito, per le sue caratteristiche, una conferma delle teorie proposte riguardo il ruolo dello stile ma anche, come si vedrà, una smentita della chiara distinzione fra "sottocultura" e "controcultura" che costituisce il sottofondo teorico di molti dei saggi raccolti. Inoltre, il suo oggetto è estremamente specifico, e perimetrato sia geograficamente sia storicamente, un dato spesso dimenticato dai critici che evidenziano i limiti derivanti da un'applicazione generalizzata del concetto di "sottocultura". In realtà, in *Resistance Through Rituals* quella categoria è applicata non in generale alle aggregazioni giovanili che suscitano allarme sociale quanto a una specifica sequenza

²⁸ Hall, T. Jefferson (a cura di), *Rituali di resistenza. Teds, mods, skinheads e rastafariani*, cit.

di tendenze che, fra gli anni cinquanta e settanta, si erano sviluppate in Inghilterra.

Il libro è scandito in quattro parti, con due sezioni teoriche, una etnografica e una metodologica. Vari contributi contenuti nella parte etnografica, tuttavia, in particolare quelli su teddy boy, mod e skinhead, corrispondono assai poco a tale definizione. Particolarmente ampio e significativo è il saggio posto in apertura, firmato da Stuart Hall insieme a John Clarke, Tony Jefferson e Brian Roberts, in cui viene esposto l'apparato concettuale a partire dal quale si organizza il volume. Si parte dall'assunto che nelle "società moderne", le principali "rappresentazioni culturali" sarebbero "culture di classe".²⁹ Le "sottoculture", quindi, si presenterebbero come sotto-insiemi o variazioni interne rispetto a una cultura di classe, definita "parentale". È a partire dalla relazione con questa, e dall'interazione con la cultura dominante, che si ritiene che la sottocultura debba essere analizzata. Su tale base, si propone una distinzione fra le sottoculture giovanili appartenenti alla *working class* che si intende porre al centro dell'analisi e la controultura, riferita, invece, come cultura parentale, alle classi medie. Rispetto alla cultura parentale, la sottocultura esprimerebbe un certo livello di continuità, nonostante le rotture operate in determinati ambiti: "I membri di una sottocultura possono camminare, pensare, agire e apparire diversamente rispetto ai genitori e al resto dei coetanei, ma appartengono a quelle stesse famiglie, frequentano le stesse scuole, svolgono più o meno gli stessi lavori".³⁰ È quindi a partire dalle problematiche prodotte "dalle esperienze e dalle condizioni socio-materiali inerenti la loro classe" che le sottoculture elaborerebbero una "risposta culturale o 'soluzione'"

²⁹ J. Clarke, S. Hall, T. Jefferson, B. Roberts, *Subculture, culture e classe*, in S. Hall, T. Jefferson (a cura di), *Rituali di resistenza. Teds, mods, skinheads e rastafariani*, cit., p. 31.

³⁰ Ivi, p. 33.

differente rispetto a quelle della cultura parentale e dei coetanei che a essa si attengono.

Nell'articolazione fra problematica socio-economiche e risposta sottoculturale esplicito è il richiamo a Phil Cohen, in particolare a *Sub-Cultural Conflict and Working class Community*, un paper redatto nel 1972 per il Cccs e destinato ad avere un notevole impatto.³¹ Punto di partenza di Cohen è l'analisi dei cambiamenti intervenuti nella comunità operaia dell'East End londinese. I mutamenti urbanistici, uniti a quelli intervenuti nell'ambito delle strutture economiche e occupazionali, avrebbero contribuito a mettere in crisi la cultura e le forme di socializzazione della *working class* che si erano definite a partire dalla seconda metà dell'Ottocento. La costruzione di edifici residenziali a più piani scomponendo i gruppi familiari allargati a vantaggio del modello nucleare borghese, l'impatto delle catene commerciali spingeva il declino dei negozi di quartiere, la scomparsa di attività industriali e artigianali insediate nell'area (dalla sartoria all'arredamento e alla falegnameria) dissociava in maniera crescente il luogo di lavoro da quello di residenza. A venire travolta sarebbe stata l'"ecologia del vicinato", e con essa l'integrazione e la solidarietà garantite dalle reti familiari estese e dalle relazioni amicali nonché il ruolo delle strade, di pub e *street corner shop* come "nodi di uno spazio comune" garantiti da un "controllo endogeno". Inoltre, all'interno della forza lavoro, a fronte di una precedente tendenza all'omogeneità, si sarebbe sviluppata una polarizzazione fra posizioni tecnicamente più qualificate, in grado di agganciarsi agli ambiti produttivi più orientati all'innovazione, e una parte consegnata a mansioni più dequalificate e meno pagate nei settori più *labour intensive* o nei servizi:

³¹ P. Cohen, *Il conflitto culturale e la comunità operaia*, in "Studi culturali", 2, agosto 1979, pp. 316-327. Cfr. J. Clarke, S. Hall, T. Jefferson, B. Roberts, *Subculture, culture e classe*, cit., pp. 51-59.

La parte più rispettabile della classe operaia dell'East End fu attaccata, così, da due tipi contrapposti di mobilità sociale: verso l'alto, nei ranghi dell'élite operaia sub-urbana, o verso il basso, nel sottoproletariato. In più, a differenza di qualsiasi altro settore, vennero presi in mezzo tra due dominanti, ma controverse, ideologie dell'epoca: l'ideologia dei consumi promossa dai mass media, e l'ideologia tradizionale della produzione, la cosiddetta etica del lavoro, la quale poggiava sull'idea che la dignità di uomo, e persino la sua virilità, fossero misurate sulla quantità e la qualità dello sforzo produttivo.³²

È in relazione al venir meno delle condizioni di possibilità della cultura parentale e alle “spinte contraddittorie” di una mobilità sociale verso l'alto e verso il basso da una parte, e dell'ideologia dei consumi e dell'ideologia del lavoro dall'altra che si disegna lo spazio di emersione delle sottoculture giovanili, che così vengono concettualizzate: “La funzione latente della sottocultura è quella di esprimere e risolvere, anche se ‘magicamente’ le contraddizioni che restano celate o irrisolte nella cultura parentale”.³³ Per Phil Cohen, quindi, “mod, parka, skinhead e crombie – questa la sequenza che viene offerta – rappresentano, in modi diversi, un tentativo di recuperare alcuni elementi socialmente coesivi andati distrutti nella cultura parentale, e combinarli con elementi appartenenti ad altri strati della classe, che simboleggiano l'una o l'altra delle opposizioni che si trovano di fronte”.³⁴ Da questo punto di vista i mod, se da una parte avrebbero mirato a realizzare, in una “relazione immaginaria”, la condizione dell'impiegato di ceto medio mimando lo status del “consumatore benestante”, dall'altra gergo e rituali rimandavano ai “valori tradizionali” della cultura parentale. Gli skinhead, viceversa, dopo il passaggio intermedio dei parka,

³² P. Cohen, *Il conflitto culturale e la comunità operaia*, cit., p. 320.

³³ Ivi, p. 321.

³⁴ Ivi, pp. 321-322.

si indirizzavano in direzione contraria, esplorando l'“opzione culturale verso il basso” e incarnando una sorta di modello stilizzato di appartenenza *working class* mai esistito in quanto tale a livello empirico ma assai prossimo alla stereotipizzazione che di esso potevano fare le classi superiori.³⁵ La dialettica fra internità e al contempo rottura rispetto alla cultura parentale è esplicitata da Cohen evidenziando come l'ingresso nella sottocultura si configuri nei termini di “un momento di rinascita, senza dovere sopportare il dolore di una morte simbolica”.³⁶ Di conseguenza, anziché costituire un “rito di passaggio nella società adulta, come sostenuto da alcuni antropologi, la sottocultura incarnerebbe una difesa collettiva, e fortemente ritualizzata, in opposizione a questa transizione”.

Il saggio introduttivo di *Resistance Through Rituals* riprende la lettura della sottocultura come incentrata su una “relazione immaginaria” con le condizioni di classe ma si propone di fare un passo avanti. Del resto, l'esistenza di una “relazione immaginaria” con le proprie “condizioni reali” non rappresenterebbe certo una specificità del fenomeno sottoculturale.³⁷ Qui entra in gioco il riferimento a Gramsci, che permetterebbe di articolare la dimensione culturale come un aspetto significativo, e non semplicemente sovradeterminato, della lotta di classe. La cultura costituirebbe, al contempo, una posta in gioco e uno strumento del conflitto di classe: alle fasi in cui le classi dominanti, esercitando l'egemonia sul piano culturale, sono in grado di dirigere la società, ne seguono altre in cui, entrando in crisi la loro capacità di riscuotere consenso, devono affidarsi al dominio, con un crescente ricorso alla repressione. La relazione fra classe operaia e borghesia è sempre oppositiva, tuttavia il comportamento della classe può oscillare fra le opzioni della

³⁵ Ivi, p. 322.

³⁶ Ivi, p. 323.

³⁷ J. Clarke, S. Hall, T. Jefferson, B. Roberts, *Subculture, culture e classe*, cit., pp. 54-55.

negoziante, della resistenza e della rivolta. La guerra, sempre citando Gramsci, può essere “di posizione” o di “movimento”, senza che per questo cessi di essere guerra.³⁸ Ciò detto, le modalità con cui superare l’approccio di Cohen riguardante la “relazione immaginaria”, così come quelle attraverso cui articolare la relazione fra sottoculture, resistenza ed egemonia restano vaghe e imprecise. E questo sia nel testo introduttivo sia nei saggi “etnografici” degli autori più legati alla problematica di Stuart Hall. Il fuoco analitico, infatti, resta largamente più concentrato sulle relazioni contraddittorie che i comportamenti e le culture giovanili *working classe* intrattengono con la cultura d’origine che con il loro confronto conflittuale con la cultura dominante.

La controcultura, invece, viene interpretata come una sottocultura giovanile delle classi medie.³⁹ Il prefisso “contro” segnala il carattere esplicitamente politico che essa assume, anche se in forme distanti dalla militanza partitica tradizionalmente intesa. Tuttavia le differenze con la sottocultura non riguardano solo l’assunzione di una posizione critica nei confronti del conformismo morale, degli stili di vita dominanti e delle istituzioni. La sottocultura tenderebbe al radicamento territoriale, a manifestarsi in forme collettive e di gruppo, a incentrarsi su una chiara demarcazione fra tempo di lavoro e tempo dello svago, fra i giorni feriali in cui si rientra nella routine lavorativa e il fine settimana passato con la “banda”. Alla controcultura viene attribuito un carattere più individualistico, una dimensione di nomadismo e sradicamento, la tendenza ad assumere una cifra immersiva i cui codici influenzano l’intera dimensione esistenziale del singolo, non solo le opzioni riguardanti il gusto estetico o le modalità con cui passare il tempo libero ma un ampio spettro di ambiti che

³⁸ S. Hall, *L’importanza di Gramsci per lo studio della razza e dell’etnicità*, in Id., *Il soggetto e la differenza. Per un’archeologia degli studi culturali e postcoloniali*, cit., pp. 206-207.

³⁹ J. Clarke, S. Hall, T. Jefferson, B. Roberts, *Subculture, culture e classe*, cit., pp. 79-92.

dall’abitare giungono ai modelli familiari o alle scelte lavorative, fino alla costruzione di economie e istituzioni alternative. In forza di ciò la controcultura, rispetto alle esperienze biografiche, può avere tempi più lunghi, mentre l’opzione sottoculturale appare sempre “a scadenza”, contingente in una sequenza temporale che dalla tarda adolescenza giunge a termine con il matrimonio e l’assunzione di responsabilità familiari.

Rispetto alla relazione con la cultura parentale, la controcultura è interpretata essenzialmente sul modello della disaffiliazione, della secessione, sul piano culturale, dagli “obiettivi, dalle strutture e dalle istituzioni della ‘società convenzionale’”,⁴⁰ contribuendo in maniera decisiva a quella che Jürgen Habermas, in quegli stessi anni, definiva come “crisi di legittimità del tardo-capitalismo”.⁴¹ A stabilirne la continuità con la cultura borghese sarebbe l’individualismo e la propensione per la modernità. La controcultura, in tale lettura, si presenterebbe da una parte come la più recente espressione di una tendenza *bohémien* che periodicamente si manifesterebbe nelle classi medie, dall’altra, in termini più specifici, si qualificerebbe come un esito dello scontro, in seno alla borghesia, fra gli orientamenti più tradizionalisti, legati all’austerità dello spirito “calvinista”, e l’esigenza, da parte di un capitalismo indirizzato ai consumi, di una mentalità maggiormente edonista, aperta alla novità e incentrata sul presente.

Rileggendo oggi *Resistance Through Rituals*, il saggio introduttivo così come gli altri contributi, a colpire è in primo luogo un dato. I due sostantivi che compongono il titolo nel libro compaiono abbastanza raramente. Di rituali, in esso si parla assai poco. Piuttosto, nel caratterizzare la specificità dei comportamenti e delle culture giovanili, l’accento cade

⁴⁰ Ivi, p. 88.

⁴¹ J. Habermas, *La crisi della razionalità nel capitalismo maturo*, Laterza, Bari 1975.

soprattutto sullo stile.⁴² A stupire, però, è l'elusività riguardo alla "resistenza", specie se si tiene conto di come essa sia divenuta una sorta di "feticcio" in tanta letteratura ispirata, più o meno direttamente, ai Cultural Studies. Ma stupisce ancora di più se se si considera che la sua assunzione come chiave di lettura dei comportamenti e delle culture giovanili, con connessa accusa di indebita politicizzazione, è al centro delle critiche che vengono rivolte, da più prospettive, all'approccio alle subculture attribuito al Cccs. In realtà, fra le pagine del libro, non è facile rintracciare quell'equazione fra "sottocultura" e "manifestazione di resistenza" che è passata come il suo refrain principale. Al massimo, troviamo evidenziato come, nella relazione con le "istituzioni di mediazione della cultura dominante", "alcune forme di adattamento, negoziazione e resistenza della cultura "madre" sono riprese e adattate "in base alle espressioni e alle caratteristiche della loro vita di gruppo e generazionale".⁴³ La "resistenza" fra i vari saggi, poi, è in *Le ragazze e le subculture* di Angela McRobbie e Jenny Garber che si possono cogliere i maggiori riferimenti alla resistenza, ma in relazione non tanto alla cultura dominante ma al ruolo che la "cameretta" o le "sottoculture complementari" delle supporter e dei fan club svolgono nei confronti della subordinazione di genere che caratterizza la cultura della *working class*.⁴⁴

Diversamente, ma in forme che alla luce del modello proposto non possono avere a che fare con la resistenza, è alla contro-cultura che viene attribuita una valenza conflittuale, declinata però nei termini "della disaffiliazione", della secessione, della

⁴² Si veda, in proposito, uno dei saggi decisamente più "strategici" nell'articolazione del volume: J. Clarke, *Stile*, in Hall, T. Jefferson (a cura di), *Rituali di resistenza. Teds, mods, skinheads e rastafariani*, cit., pp. 203-220.

⁴³ J. Clarke, S. Hall, T. Jefferson, B. Roberts, *Subculture, culture e classe*, cit., p. 74.

⁴⁴ A. McRobbie, J. Garber, *Le ragazze e le subculture*, in S. Hall, T. Jefferson (a cura di), *Rituali di resistenza. Teds, mods, skinheads e rastafariani*, cit., pp. 239-253.

"critica dall'interno". Qui, infatti, la relazione con la cultura parentale è immediatamente una relazione con la cultura dominante, visto che le due coincidono. Con la riserva, però, di un'intrinseca duplicità del momento contro-culturale. Esso costituisce l'"avanguardia del dissenso" che portando la "negazione" in seno ai valori della cultura dominante ne incrina l'egemonia, ponendosi come "forza di rottura emergente per tutta la società".⁴⁵ E in tal senso, si evidenziano come sviluppi significativi della contro-cultura la strutturazione di reti alternative o lo spostamento di molti suoi aderenti verso forme di militanza politica, di protesta o di "azione comunitaria". Ma su un altro versante, essa può essere vista come un laboratorio di innovazione al servizio del nuovo capitalismo, come un fattore di modernizzazione, funzionale al superamento di modelli morali, aspirazionali e comportamentali non più in linea con le esigenze della "società consumi".

Policing the Crisis viene pubblicato qualche anno dopo, nel 1978, a opera di un collettivo sempre raccolto intorno a Stuart Hall sviluppando alcuni spunti e temi già accennati in *Resistance Through Rituals*.⁴⁶ Il titolo si riferisce a un passaggio che avrebbe caratterizzato la politica britannica, con la transizione, su spinta della crisi, da un'integrazione tramite consenso tipica dell'età fordista a una gestione repressiva e poliziesca dell'ordine, in presenza di una disoccupazione di massa a valenza non congiunturale.⁴⁷ In tale ottica, al centro delle analisi si colloca il fenomeno del *mugging*, ossia delle aggressioni violente a scopo di

⁴⁵ J. Clarke, S. Hall, T. Jefferson, B. Roberts, *Subculture, culture e classe*, cit., p. 84.

⁴⁶ S. Hall, C. Critcher, T. Jefferson, J. Clarke, B. Roberts, *Policing the Crisis. Mugging, the State, and Law and Order*, Palgrave, London 1978. Cfr. J. Clarke, *Stile*, in S. Hall, T. Jefferson (a cura di), *Rituali di resistenza. Teds, mods, skinheads e rastafariani*, cit., pp. 98-102.

⁴⁷ M. Barker, S. Hall, *Policing the Crisis*, in M. Barker, A. Beezer, *Reading Into Cultral Studies*, Routledge, London-New York 1992, pp. 83-103; J. Procter, *Stuart Hall e gli studi culturali*, Cortina, Milano 2007, pp. 81-106.

rapina. Si tratta di una fattispecie assurda al centro dell'attenzione mediatica in seguito a un tragico fatto avvenuto nel novembre 1972 a Handsworth, quartiere di Birmingham, con un operaio irlandese selvaggiamente picchiato per essere rapinato di pochi centesimi e qualche sigaretta da alcuni ragazzi appartenenti a diversi gruppi etnici. Da una parte, gli scritti del gruppo raccolto intorno a Stuart Hall analizzano l'ondata di allarme sociale nei termini del "panico morale", ricostruendo le modalità di acclimatazione del termine *mugging* e il suo uso categorizzante da parte di un ampio spettro di attori, dalle forze dell'ordine alla stampa, con la conseguente retroazione delle definizioni sociali sulle modalità di *law enforcement* e sui comportamenti di coloro che subiscono l'etichettamento. Dall'altra l'ambizione teorica va oltre la ricostruzione della sequenza di azioni e reazioni che generano la spirale dell'allarme sociale, per interrogarsi sulle dinamiche strutturali che avrebbero reso possibile la diffusione della percezione delle aggressioni di strada in termini di minaccia prioritaria all'ordine e alla sicurezza. La risposta fornita, attraverso alcune mediazioni, rimanda a una categoria essenzialmente psicoanalitica, quella di "spostamento". Una diffusa angoscia sociale, legata alla crisi economica e al venir meno delle certezze legate alla capacità di integrazione dell'economia capitalistica, troverebbe un luogo di imputazione rivolgendosi verso figure concrete e concentrandosi su un bersaglio, le minoranze etniche, allo stesso interno ed esterno alla società britannica. Sempre in termini di spostamento è analizzato il significato dei casi di *mugging* che nella loro realtà evenemenziale e al di là della cornice di panico morale in cui sono inquadrati e riprodotti, si segnalerebbero come una manifestazione sintomatica, inconscia, di una coscienza di "frazione di classe", prodotta dal confronto con il razzismo, da parte del proletariato "razzializzato", e rivolta autolesionisticamente contro i proletari bianchi, attraverso una sorta di specularità rispetto allo "spostamento" che presiedeva alla diffusione delle ondate di panico morale. Per certi versi,

quindi, le aggressioni appaiono come una versione reattiva, subalterna e disperata delle manifestazioni di "resistenza" espresse, sul terreno "spostato" della rivolta dello stile, nello spazio e nell'invenzione sottoculturale.

Si potrebbe evidenziare la debolezza, sul piano storico, della ricostruzione proposta, dove, per esempio, il carattere consensuale dell'ordine precedente le "crisi" viene dato più per scontato che argomentato. Oppure sottolineare, come è stato fatto, la tendenza a negare ogni spazio di *agency*, sul versante sia degli attori che alimentano il "panico morale", sia di coloro che ne divengono partecipi. La classe, poi, al di là del ricorso generico alla formula "frazione di classe", rimane poi tendenzialmente sospesa nel vuoto, ed emerge, si potrebbe dire, solo in termini sintomatici, rilevati dal gesto interpretativo, documentale direbbe Mannheim,⁴⁸ che svela il contenuto politico rimosso delle pratiche. La classe, da questo punto di vista, appare profilarsi essenzialmente come un costrutto culturale, riproponendo, sotto mutate forme e a partire da uno spettro di riferimenti teorici più ampio e variegato, una sorta di cifra originaria, legata all'ascendenza letteraria, dei Cultural Studies, trasformando un elemento di forza in limite. L'aggiornamento del lessico teorico, in particolare attraverso il riferimento ad Althusser, se utile per smarcarsi dal marxismo "volgare", specie in riferimento al rapporto struttura-sovrastuttura, implica l'adozione di un approccio che, al di là della sua innegabile eleganza teorica, manifesta tendenze all'astrazione, all'iperteoreticismo e alla distanza dall'indagine empirica e dalla dimensione storica.⁴⁹ Il riferimento al capitalismo, quindi, resta generico,

⁴⁸ K. Mannheim, *L'interpretazione del concetto di Weltanschauung*, cit.

⁴⁹ Si vedano, in proposito, le critiche ad Althusser sviluppate da un ampio ventaglio di autori, assai diversi fra loro riguardo l'atteggiamento nei confronti di Marx, R. Aron, *Marxismi immaginari*, Franco Angeli, Milano 1977; E.P. Thompson, *The Poverty of Theory and Other Essays*, Meltin, London 1978; P. Bourdieu, *Le discours d'importance. Quelques remarques critiques sur*

senza specifici approfondimenti riguardo il particolare regime di accumulazione di una determinata fase, la sua composizione tecnica in relazione al lavoro vivo o i processi di finanziarizzazione, esternalizzazione e automazione che in quella fase ridisegnavano profondamente in Gran Bretagna, come altrove, le catene del valore. Il capitalismo, appare così, più una funzione, un'invariante, che un "rapporto sociale", per citare Marx, in cui dialetticamente capitale e classi si presuppongono e determinano reciprocamente. Detto brutalmente, il proposito di liberarsi del determinismo del modello struttura-sovrastuttura finisce per sancire una sparizione della struttura nelle sue concrete manifestazioni storiche e determinazioni economiche e tecniche. Come ha rilevato Jeremy Valentine, "il collasso dell'economico nella spiegazione politica, e di conseguenza della lotta di classe come sua espressione, crea un vuoto all'interno della questione dell'*agency* e della soggettività, che viene riempito dalla categoria della cultura".⁵⁰ Si tratta di un rischio che, manifesto ma ancora contenuto nella fase che stiamo considerando dei British Cultural Studies, si sarebbe dispiegato pienamente in seguito,⁵¹ soprattutto con il passaggio transatlantico del Cultural Studies,⁵² attraverso una implicita, e talvolta esplicita, ricodificazione della classe nei termini esclusivamente culturali delle identità e dei conflitti e raggruppamenti che intorno a esse si strutturano e polarizzano.

Per articolare ulteriormente il quadro delle diverse posizioni

"*Quelque remarques critiques à propos de Lire le Capital*, in Id., *Language et pouvoir symbolique*, Seuil 2001, pp. 379-396

⁵⁰ J. Valentine, *Cultural Studies and Post-Marxism*, in G. Hall, C. Birchall (a cura di), *New Cultural Studies*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2006, p. 65.

⁵¹ K.H. Chen, *Post Marxism: Between/Beyond Critical Postmodernism and Cultural Studies*, in D. Morley, K.H. Chen (a cura di), *Stuart Hall. Critical Dialogues in Cultural Studies*, Routledge, London 1996, pp. 189-223.

⁵² M. Ferguson, P. Golding, *Cultural Studies and Changing Times*, in Eid., *Cultural Studies in Question*, Sage, London 1997, pp. xi-xxxvii.

e sfumature che concorrono alla definizione dell'oggetto "sottocultura" si può fare riferimento a un altro autore, Paul Willis, che si muoveva, al tempo, all'interno del Cccs di Birmingham, anche se con posizioni non immediatamente legate all'impostazione che da Hall conduce a Hebdige e attraverso un approccio orientato soprattutto in senso etnografico. Di Willis, qui, prenderemo in considerazione non il testo forse più noto, *Learning to Labour*, incentrato sull'analisi dell'"omologia strutturale" in base alla quale i "lads", gli studenti di provenienza *working class*, manifestando comportamenti e atteggiamenti di "resistenza" nei confronti dei codici scolastici si dispongono a occupare le mansioni lavorative più "basse" e a riprodurre la loro posizione di classe.⁵³ Diversamente, l'attenzione si concentrerà su *Profane Culture*, un testo pubblicato nel 1978 a partire da due indagini condotte su gruppi di biker-rocker e di hippy, ricondotte a un appartenenza di classe, rispettivamente, proletaria e piccolo borghese.⁵⁴ Le due "culture" (il termine "sottocultura" non viene utilizzato) sono indagate a partire dalla rottura che operano nei confronti della cultura della classe di provenienza e, al contempo, la selezione che attuano riguardo ai prodotti dell'industria culturale e della moda. Centrale è la funzione della musica, che costituisce, anche se in maniera differente, l'asse a partire dal quale si stabilisce l'identità culturale e il confine fra dentro e fuori. Ma non ci troveremmo di fronte a semplici aggregazioni basate sulla condivisione del gusto, in quanto a partire dai consumi musicali si costituisce un vero e proprio stile di vita, che colonizza la quotidianità degli aderenti. Proprio in ciò risiederebbe, a parere di Willis, il carattere propriamente politico

⁵³ P. Willis, *Learning to Labour. How Working class Kids Gets Working class Jobs*, Saxon House, London 1977. Per un'analisi critica dell'opera: G.E. Marcus, *L'etnografia nel sistema mondo*, in J. Clifford, G.E. Marcus (a cura di), *Scrivere le culture. Poetiche e politiche in etnografia*, Meltemi, Roma 1977, pp. 213-244.

⁵⁴ P. Willis, *Profane Culture*, Routledge, London 1978.

delle culture analizzate, ossia nella loro capacità, diversamente dalle forme tradizionali di militanza, di non costituire un ambito separato, di non proiettare il cambiamento in una dimensione futura ma di realizzarlo nel presente, non solo nelle forme del vestiario e dello svago ma anche nelle modalità di aggregazione e socializzazione, nella strutturazione della quotidianità, nella definizione delle poste in gioco e delle gerarchie valoriali.

Le due culture analizzate, al di là delle radicali differenze, sarebbero accomunate dall'essere "culture di minoranza". Differenti invece sarebbero le caratterizzazioni di classe, con da una parte una provenienza dalla classe lavoratrice e, dall'altra, da famiglie di ceto medio.⁵⁵ Sul versante musicale, i biker-rocker privilegiano la dimensione della singola canzone, una fruizione della musica non esclusiva ma coniugata con una dimensione di "movimento", il ballo o il viaggio, l'orientamento, anacronistico, verso il rock'n'roll tradizionale, ossia a produzioni dell'industria discografica rispetto alle quali non vi è altro contatto che non sia l'ascolto. Diversamente, gli hippy si indirizzano verso l'LP, fanno dell'ascolto musicale una pratica esclusiva, si indirizzano verso produzioni che provengono dal loro stesso ambiente, associano la fruizione musicale all'utilizzo di sostanze psicotrope ricercando un tipo di esperienza che assume una sorta di carattere normativo per quanto riguarda la misurazione del tempo, le esperienze psichiche, la concezione del sé, le forme di un particolare "edonismo mentale". Da qui il carattere di contestazione che la cultura hippy avrebbe espresso non tanto in termini teorici ma a partire dalle proprie pratiche ed esperienze singolari e comunitarie nei confronti dei tempi e delle routine della produzione, della relazione con la natura e l'ambiente, del primato della cultura occidentale, dei vincoli morali e dei modelli ereditati dalla tradizione (specie per quanto riguarda la sessualità, i ruoli di genere, la definizione degli obiettivi

⁵⁵ Ivi, p. 11.

esistenziali) e del combinato di ascetismo e consumismo che avrebbe caratterizzato il capitalismo di quella fase.⁵⁶ Se l'ambizione espressa dagli hippy di qualificarsi come "controcultura" facilita l'individuazione del loro nucleo di politicità, più controversa si presenta la questione per quanto riguarda i biker-rocker. Qui Willis, al di là della valorizzazione del gesto di rottura che rompe con il conformismo della cultura familiare alla ricerca di spazi di autonomia attraverso "la riorganizzazione degli insiemi di significati" e la violazione delle convenzioni sociali, avanza un'ipotesi che suona decisamente pretestuosa, incentrata sul significato della riappropriazione individualizzata e ludica, tramite la moto, di una tecnologia che in altri contesti gli appartenenti alla *working class* subiscono come entità estranea che determina le loro vite.⁵⁷ Al di là di tale ipotesi, per Willis, entrambe le culture analizzate se da una parte hanno avuto il merito di introdurre il cambiamento nella dimensione della vita quotidiana, mettendo in crisi i modelli acquisiti e sopperendo a un deficit della politica, dall'altra non hanno potuto/voluto a sfidare "il più ampio mondo delle istituzioni politiche e sociali che costituiscono la base materiale della loro esperienza di classe".⁵⁸ Da questo punto di vista, la trasformazione culturale e la liberazione personale non si sarebbero relazionate dialetticamente con le strutture materiali e politiche".⁵⁹

⁵⁶ Su quest'ultimo punto, si potrebbe evidenziare come le componenti culturali della controcultura da una parte possano avere sfidato l'austerità calvinista e i modelli morali e le istituzioni sociali tradizionalmente associati al capitalismo occidentale, dall'altra abbiano anche contribuito alla produzione dell'"antropologia" del capitalismo "postfordista": A. Fumagalli, *Grateful Dead Economy. La psichedelia finanziaria*, Agenzia X, Milano 2017. Più in generale, sul ruolo svolto dalle lotte e dalle culture dissidenti degli anni sessanta-settanta nella formazione di un "nuovo spirito del capitalismo": L. Boltanski, È. Chiapello, *Il nuovo spirito del capitalismo*, mimesis, Milano 2014.

⁵⁷ P. Willis, *Profane Culture*, cit., pp. 229-230.

⁵⁸ Ivi, p. 231.

⁵⁹ Ivi, p. 232.

La rivolta nello stile

Dopo esserci soffermati sul contesto teorico nel quale avviene l'elaborazione e la stesura di *Sottocultura*, vediamo di concentrare l'attenzione su quel libro e sulle maggiori critiche incontrate, nel corso del tempo, dalla ricostruzione e interpretazione del "fatto subculturale" da esso proposte.

Il volume nasce da una commessa della casa editrice Methuen, per una collana chiamata "New Approach".⁶⁰ Il suo autore aveva collaborato a *Resistance Through Rituals*, come si è visto, e in quella fase alternava l'insegnamento precario all'attività in un sound system, Shoop Shoop, che girava per l'Inghilterra settentrionale proponendo reggae, ska e black music. Inizialmente a Hebdige viene richiesto un libro sulle culture giovanili nere. In quanto bianco, però, non si sente a proprio agio con quella tematica. La sua controproposta sarà quella di "razzializzare indirettamente" l'approccio alle sottoculture culture giovanili bianche, inquadrando come "risposte negoziate e simboliche alla presenza nera nella Gran Bretagna del dopoguerra".⁶¹ Fin dalle prime pagine tale opzione viene esplicitata. Se in *Resistance Through Rituals*, il focus si era concentrato, oltre che sulle relazioni con stampa e polizia, soprattutto sul rapporto con la cultura parentale, *Sottocultura* si propone di riconsiderare quel tipo di approccio a partire da un elemento in precedenza scarsamente considerato, quello attinente la "razza", con riferimento, soprattutto alla diaspora delle Indie occidentali.⁶² Inoltre, rispetto alla prospettiva di analisi proposta da Phil Cohen, si intende attribuire un peso maggiore agli elementi di rottura rispetto a quelli di continuità

⁶⁰ D. Hebdige, *Contemporizing "Subculture": 30 Years to Life*, in "European Journal of Cultural Studies", 15, 3, giugno 2012, pp. 399-402.

⁶¹ Ivi, p. 401.

⁶² D. Hebdige, *Sottocultura. Il significato dello stile*, cit., p. 52.

con la cultura parentale.⁶³ Si tratta di un orientamento, con ogni evidenza, dettato soprattutto dal fatto che Hebdige deve fare i conti con il punk, difficilmente inquadrabile in quel mix di continuità e rottura con la cultura e lo stile di vita *working class* stabilito da precedenti analisi sulle sottoculture.

Mentre il libro viene scritto, infatti, irrompe qualcosa di nuovo: esplose il punk.⁶⁴ Di conseguenza, la sua stesura avviene in tempo reale con lo sviluppo di un fenomeno che se a prima vista sembra offrire una conferma "spettacolare" alle tesi espresse in *Resistance Through Rituals*, dall'altra procede in realtà a destabilizzarle. Come scrive Hebdige, "il punk è [...] un punto di partenza singolarmente appropriato per uno studio di questo genere perché il suo stile contiene i riflessi distorti di tutte le più importanti sottoculture del dopoguerra".⁶⁵ Ciò detto, si pone il problema di quale sia il livello di distorsione, e se sia compatibile con il concetto analitico di "sottocultura" così come è stato elaborato in riferimento a precedenti aggregazioni giovanili. *Sottocultura*, come esplicita il titolo, riconduce il punk a una specifica genealogia, distinta come si è visto da quella della controcultura. Di conseguenza, esso si presenterebbe come l'ulteriore manifestazione di una sequenza di sottoculture giovanili sviluppatesi in seno alla *working class* che prende avvio con i teddy boy e prosegue con mod, skinhead, northern soul, glam. A fare problema è la caratterizzazione di classe, data per scontata e non dimostrata, e meno immediatamente plausibile che per precedenti aggregazioni spettacolari giovanili. Da questo punto di vista, il recupero di capi di vestiario, gergo, posture e atteggiamenti tipici della cultura *working class*, specie delle sue "sottoculture criminali", non appare un indizio sufficiente per ricondurre il punk a quella determinante e può essere letta nei termini di un'opzione stilistica che si

⁶³ Ivi, pp. 113-116.

⁶⁴ D. Hebdige, *Contemporizing "Subculture": 30 Years to Life*, cit., p. 401.

⁶⁵ D. Hebdige, *Sottocultura. Il significato dello stile*, cit., p. 49.

traduce in una mimesi verso il basso. Inoltre, quelli che erano tratti caratteristici attribuiti alla sottocultura come la tendenza “grupale” e il confinamento nel tempo libero, in alternanza con il tempo infrasettimanale scandito dal lavoro e dalle routine della vita e dei ruoli familiari, si adattano poco al punk. Questo, diversamente, sembra assumere tratti più simili alla controcultura, per come definita da Paul Willis o in *Resitence Through Rituals*. Con essa condivide il carattere immersivo, che arriva a coinvolgere tutti gli aspetti della vita dell’aderente. Inoltre, anche il punk manifesta un esplicito posizionamento politico, diverso da quello degli hippy, verso cui indirizza la propria polemica, e incentrato sulla contestazione del presente, la rivolta, l’insubordinazione, il richiamo alle forme di lotta più ribellistiche delle classi subalterne. E questo non solo nella successiva fase “anarcopunk”, ma fin dalle “origini”, come mostra, per esempio, il caso, pur ricco di contraddizioni, dei Clash, che pubblicano per una major discografica dischi in cui si incita alla rivolta, alla lotta di classe e all’anti-imperialismo.

A posteriori Hebdige riconosce come un punto debole del suo libro fosse costituito dalla ripresa, sulla scia di altri lavori di autori legati al Cccs, di una distinzione troppo rigida fra sottocultura e controcultura.⁶⁶ La questione, però, è forse più profonda. Problematico risulta il fatto stesso di assumere, generalizzandolo, un concetto come quello di sottocultura nella declinazione che era stata elaborata in riferimento alle relazioni con la cultura parentale di una serie di specifiche aggregazioni giovanili situate storicamente per proiettarlo su uno scenario successivo. La cultura parentale, rispetto al punk, non è un dato così ovvio, e per più motivi. In primo luogo perché non è ovvia la sua collocazione di classe. Poi perché quella specifica identità *working class*, definita in termini non solo economici e

⁶⁶ D. Hebdige, *Afterword After Shock. From Punk to Pornetration to “Let’s Be Facebook Frenz!”*, in Subculture Network, *Subcultures, Popular Music and Social Change*, Cambridge Scholars, Newcastle upon Tyne 2014, p. 273.

funzionali ma anche e soprattutto culturali e antropologici, sulle cui tracce si erano mossi *ab origine* i British Cultural Studies, è un referente empirico ormai residuale, essendone state minate le basi economiche, sociali, culturali e, addirittura, spaziali. Del resto, se già gli skinhead ne elaboravano il lutto attraverso un’evocazione fantasmatica, non si vede come il punk potesse rappresentare una presa di posizione nei suoi confronti che coniugava continuità e rottura.

Con il punk ogni idea di autenticità incentrata sul carattere anonimo che caratterizzerebbe la creazione collettiva di uno stile risulta spiazzata. Fin da subito, con esso, ci si muove su un terreno ambiguo, fatto di operazioni commerciali e parole d’ordine esplicitamente politiche, di “spontaneità” e riflessività. Riguardo i suoi tratti estetici distintivi, infatti, non si può parlare, parafrasando la storiografia artistica tedesca, di stile *ohne Namen*. I nomi ci sono, almeno in riferimento alla fase aurorale britannica, e sono quelli di Malcolm McLaren, Jamie Reid e Vivienne Westwood. I primi due, in particolare, avevano alle spalle una comune militanza nel gruppo anarco-situazionista King Mob, da cui una ovvia familiarità per il *détournement*, la manipolazione dei formati della cultura popolare, i giochi di decontestualizzazione e ricostestualizzazione.⁶⁷ Ed è interessante notare come all’esperienza di King Mob abbia partecipato anche Phil Cohen, il cui contributo alla definizione della sottocultura come oggetto analitico, come si è visto, risulta fondamentale.⁶⁸ Di conseguenza, si stabilisce una sorta di cortocircuito attraverso il quale le stesse coordinate teoriche di stampo situazionista che si collocano alla base della “sottocultura” nel momento della

⁶⁷ S. Home, *The Assault on Culture. Utopian Currents from Lettrisme to Class War*, Ak Press, Edinburgh 1991, pp. 80-86; S. Cooper, *The Peculiar Romanticism of English Situationists*, in “The Cambridge Quarterly”, 42, 1, marzo 2013, pp. 20-37.

⁶⁸ S. Blackman, *Subculture Theory. An Historical and Contemporary Assessment of the Concept for Understanding Deviance*, cit., p. 506.

sua stabilizzazione spettacolare sono utilizzate per leggerla e interpretarla. E ovviamente non possono che risultare aderenti.

Se in *Resistance Through Rituals*, nonostante nel titolo si alludesse ai rituali, in realtà si parlava di stile, il libro di Hebdige si rivela più fedele al proprio sottotitolo ponendo lo stile al centro della riflessione. All'inizio, per esemplificare, si fa riferimento a un episodio di *Il diario di un ladro* di Jean Genet, in cui il protagonista, arrestato e trovato in possesso di un tubetto di vaselina, si attacca emotivamente a quell'oggetto, ne fa una sorta di feticcio che gli dà la forza di resistere a vessazioni e umiliazione fornendogli la garanzia dell'assolutezza del suo Rifiuto e della sua diversità.⁶⁹ Messa così, al di là del carattere decisamente suggestivo dell'immagine, più che con lo stile si avrebbe a che fare con l'attribuzione di un significato simbolico a un oggetto. E in effetti, in seguito il tema viene esplorato più in profondità. Il riferimento privilegiato è il saggio sul tema di John Clarke contenuto in *Resistance Through Rituals*.⁷⁰ In esso, come di consueto, che cosa sia lo stile non viene esplicitato ma si procede tracciandone una fenomenologia. Il riferimento teorico principale è Claude Lévi-Strauss e il suo concetto di "bricolage" per come applicato all'analisi del funzionamento del pensiero mitico.⁷¹ Di esso ci si propone di fare un uso "parziale" ed "eclettico", che approda alla seguente formulazione: "Riordinare e ricontestualizzare degli oggetti per comunicare nuovi significati all'interno di un sistema di valori che già include dei significati sedimentati all'origine, connessi a tali oggetti".⁷² L'oggetto e il significato formano un segno, e i segni all'interno di una cultura si assemblano in sequenze dotate di senso. Però, quando "il bricoleur sposta l'oggetto

significante in una posizione diversa all'interno del discorso, usando lo stesso repertorio complessivo di segni, o quando l'oggetto è collocato in un nuovo insieme totale, si genera un nuovo discorso che comunica nuovi significati".⁷³ Tale modello, applicato da Lévi-Strauss ai miti viene spostato sugli stili "non ufficiali", ai quali si attribuisce un'"opposizione ai valori della società parzialmente negoziata".⁷⁴ Il *bricoleur* sottoculturale, quindi, deve necessariamente riferirsi a una "forma discorsiva consolidata", a dei "significati organizzati" se intende risignificare l'"ordine comunicativo" attraverso uno spostamento o una ricombinazione di elementi già in esso presenti. Gli oggetti che vengono presi nelle pratiche sottoculturali esistono già allo stato di merci e sono dotati di significato per altri gruppi sociali. Fra essi lo stile sottoculturale applica una selezione: "Ciò che accade non è la creazione di oggetti e significati dal nulla ma la trasformazione e ridisposizione di quanto già dato (e 'preso in prestito') all'interno di un *pattern* che porta a un nuovo significato, con la traduzione in un nuovo contesto e il suo adattamento".⁷⁵

Con ogni evidenza il punk offre a Hebdige un facile repertorio per verificare una simile ipotesi. La valenza politica della sottocultura viene colta nella sovversione dello stile, in una manipolazione e risignificazione di oggetti e segni, volta a suscitare scandalo (la dimensione spettacolare) e a manifestare una rottura nei confronti non solo della cultura dominante (borghese) ma anche di ciò che restava di quella della *working class* e alla dimensione sottoculturale o controculturale dei "fratelli maggiori". L'attenzione si incentra su oggetti familiari, dalla spilla da balia al collare per cani, dalla lametta ai sacchi della spazzatura che estratti dai loro contesti abituali e consegnati a un uso improprio contribuiscono a suscitare un effetto

⁶⁹ D. Hebdige, *Sottocultura. Il significato dello stile*, cit., pp. 21-23.

⁷⁰ J. Clarke, *Stile*, cit.

⁷¹ C. Lévi-Strauss, *Il pensiero selvaggio*, il Saggiatore, Milano 2010, pp. 29-45.

⁷² J. Clarke, *Stile*, cit., p. 205.

⁷³ Ibid.

⁷⁴ Ibid.

⁷⁵ Ivi, p. 207.

stranante e inquietante. Un riferimento centrale nella lettura di Hebdige è *Mitologie* di Roland Barthes: se le mitologie hanno la funzione “ideologica” di naturalizzare un ordine storico e contingente, lo stile sottoculturale viene definito “innaturale” in quanto, dislocando oggetti e significati dalle sequenze comunemente accettate e ricomponendoli in nuove configurazioni, ne denuncia l’arbitrarietà.⁷⁶ *Decoding e incoding*, quindi sulla base di una formula classica dei British Cultural Studies. Inoltre, le sottoculture svolgerebbero anche una funzione di “rumore”, volto a perturbare le semantiche ufficiali.⁷⁷ Queste e altre caratterizzazioni si sviluppano sul piano di una critica di ordine semiologico e linguistico. Esplicitando che si tratta di un’iperbole, Hebdige, citando Umberto Eco, finisce quindi per collocare le sottoculture sul terreno della “guerriglia simbolica”. Talvolta nel libro si parla anche di “resistenza”, ma anche in questo caso non con la frequenza che ci sia aspetterebbe. E si tratta di “una resistenza” concettualizzata in termini elusivi in base ai quali un’“esperienza diretta delle obiezioni all’ideologia dominante viene rappresentata indirettamente nello stile”.⁷⁸

Fin da subito non sono mancate critiche nei confronti del libro di Hebdige. Simon Frith e Howard Horne, per esempio, ponevano l’accento non tanto sulla componente *working class* della sottocultura, più presupposta che dimostrata, quanto sull’ambiente delle *art school*, come contesto, dal mod al punk, in cui si innesca il cortocircuito fra cultura pop e spunti provenienti dalle avanguardie artistiche.⁷⁹ Nei confronti di un approccio ritenuto eccessivamente empatico verso l’oggetto analizzato ha avuto modo di prendere posizione Sarah Thornton, in un’analisi sulla *club culture* basata sulla sociologia di Pierre Bourdieu, che tematizza la sottocultura come un “campo”, dotato di un certo

⁷⁶ D. Hebdige, *Sottocultura. Il significato dello stile*, cit., pp. 141-146.

⁷⁷ Ivi, pp. 130-132.

⁷⁸ Ivi, p. 182.

⁷⁹ S. Frith, H. Horne, *Art into Pop*, Methuen, London 1987.

livello di autonomia ma in relazione con altri campi e caratterizzato da uno spazio delle posizioni gerarchicamente ordinato. In tal senso, i processi di accumulazione, ristrutturazione e dissipazione del capitale sottoculturale appaiono all’autrice canadese una chiave di lettura dei comportamenti e delle relazioni di potere che si instaurano fra gli adepti delle sottoculture ben più adeguata rispetto alla petizione di principio della “resistenza tramite rituali”, che tautologicamente ritroverebbe nei fenomeni analizzati la dimensione politica che viene presupposta e data per scontata.⁸⁰ E qui, però, si dovrebbe aggiungere che in realtà, sotto l’insegna di *Resistance Through Rituals*, andrebbe collocata non tanto l’attribuzione di una valenza militante ai fenomeni sottoculturali, di cui in realtà nei testi non si trovano tracce, quanto l’attivazione di uno sguardo politicamente orientato su di essi. Altre letture, invece, evidenziano come l’approccio di *Sottocultura*, sia per il proprio impianto metodologico sia per la selezione degli fenomeni analizzati, finirebbe per mancare il carattere più schiettamente politico del punk, individuabile soprattutto nella stagione dell’anarcopunk. Il fatto di avere privilegiato la scena delle origini spettacolari farebbe perdere di vista processi di più lunga durata in cui il codice sottoculturale del punk alimenta, in Inghilterra, un ampio spettro di lotte, dalla partecipazione al movimento antinucleare alle mobilitazioni di Stop the City o in opposizione alla Poll Tax.⁸¹ Si tratta di letture e testimonianze che hanno anche evidenziato, in riferimento al punk, come la stessa fase aurorale e spettacolare, quella analizzata in *Sottocultura*, fosse tributaria di una serie di

⁸⁰ S. Thornton, *Dai club ai rave. Musica, media e capitale sottoculturale*, cit.

⁸¹ M. Dines, G. Bull (a cura di), *Tales from the Punkside*, Itchy Monkey Press, Portsmouth 2014; G. Bull, M. Penguin (a cura di), *Not Just Bits of Paper*, Itchy Monkey Press, Portsmouth 2014; M. Dines, G. Bull, *Some of Us Scream, Some of Us Shout. Myths, Folklore and Tales from the Anarco*, Itchy Monkey Press, Portsmouth 2016. Materiali provenienti da tali volumi sono stati tradotti in G. D’Errico (a cura di), *Attitudine riottosa. Anarcopunk in Uk*, Agenzia X Milano 2020.

infrastrutture militanti, legate soprattutto al circuito degli squatt londinesi, attenuando l'interpretazione in termini di "rottura" generazionale. Di conseguenza, come già rilevato per l'Italia, anche in Gran Bretagna o negli Stati Uniti se lo sguardo si allontana dal "centro" e dal momento "topico" della "rottura spettacolare", per dipanarsi su tempi e geografie più ampie, la questione del carattere politico del punk si sconnette dalle tematiche afferenti la "guerriglia semiotica" e l'individuazione di una "fantasmatica" resistenza giocata sul piano simbolico.⁸² A emergere sono, infatti, modelli culturali, stili organizzativi e comunicativi e contenuti esistenziali in grado di promuovere e stabilizzare forme di militanza che si muovevano oltre le modalità di organizzazione partitica e sindacale che avevano caratterizzato un movimento operaio ormai in crisi.

Ritornando ai British Cultural Studies, si potrebbe osservare come il riferimento alla "resistenza" negli ultimi decenni sia stato soggetto a una vera e propria spirale inflattiva. Nella prospettiva in cui Hebdige si muoveva, il concetto, peraltro utilizzato con una certa parsimonia, si rivelava un utile strumento per forzare un quadro angusto che limitava la dimensione politica all'adesione a specifici codici militanti o partitici, individuando nella sfera della cultura un terreno di conflitto fondamentale dotato di proprie logiche, irriducibili a quelle di altri ambiti. Il tutto all'interno di un quadro di riferimento teorico dotato di una sua coerenza, in equilibrio instabile, secondo la visione espressa da Stuart Hall, fra culturalismo e strutturalismo.⁸³ Successivamente, ad arricchire e complicare il quadro sono intervenute, a successive ondate, il femminismo, la razza, la "svolta testuale", con una paradossale chiusura del cerchio, anche se all'insegna di coordinate teoriche e urgenze problematiche completamente

⁸² J.P. Williams, *Youth-Subcultural Studies: Sociological Traditions and Core Concepts*, in "Sociological Compass", 1-2, 2007, pp. 275-278.

⁸³ S. Hall, *Cultural studies: due paradigmi*, in Id., *Il soggetto e la differenza. Per un'archeologia degli studi culturali e postcoloniali*, cit., pp. 71-98.

diverse da quelle che avevano presieduto alle genesi dei Cultural Studies.⁸⁴ Cumulativamente, il prezzo pagato è stato spesso quello di un'irresistibile tendenza all'elettismo, assai evidente specie nella versione transatlantica dei Cultural Studies, in cui si giustappongono citazioni di Gramsci e Lacan, Fanon e Foucault, Benjamin e Derrida in una sorta di eden teorico in cui tutti più o meno dicono la stessa cosa. E in cui, come dichiarato qualche anno fa da Alessandro Portelli in un'intervista, "la legittimazione del ricercatore passa per la legittimazione dell'oggetto studiato".⁸⁵ A quel punto, qualsiasi cosa, andare ai rave o non andarci, frequentare il centro commerciale o starne alla larga, accedere a un marchio o a un consumo in questa o quella modalità può essere presentato come forma di resistenza. A tal proposito, viene alla mente un'asserzione di Stuart Hall circa il carattere di "intellettuali organici" *sui generis* che caratterizzava gli esponenti della sua generazione dei British Cultural Studies, di intellettuali organici però privi di "partito", di "intellettuali organici senza un chiaro punto di riferimento organico: intellettuali organici con la nostalgia, la volontà o il desiderio di farci trovare preparati nel nostro lavoro intellettuale per affrontare un rapporto di questo tipo, se una tale congiuntura politica si fosse manifestata".⁸⁶ Diversamente, molta recente letteratura *cultural studies oriented*, specie quando si occupa di sottoculture, consumi o utilizzo dei media, appare organica soprattutto alla riproduzione di nicchie accademiche perimetrare, a un radicalismo da campus, verbale e verboso, il cui orizzonte si esaurisce nella compiaciuta e rassicurante individuazione un po' ovunque di forme di resistenza, *agency* ed *empowerment*. Ma il problema non è solo qui. Si potrebbe evidenziare, infatti,

⁸⁴ C. Lutter, M. Reisenleitner, *Cultural Studies. Un'introduzione*, Bruno Mondadori, Milano 2004, pp. 87-128.

⁸⁵ *Infra*, p. 98.

⁸⁶ S. Hall, *I Cultural Studies e la loro eredità teorica*, in Id., *Il soggetto e la differenza. Per un'archeologia degli studi culturali e postcoloniali*, cit., p. 107.

come l'approccio che da *Resistance Through Rituals* conduce a *Sottocultura* inizi a entrare in crisi quando si trova di fronte ad attori crescentemente "acculturati", citazionisti, che si osservano dall'esterno, consapevoli dei segni e dei linguaggi che manipolano quanto delle implicazioni del registro sottoculturale da cui entrano ed escono, che in molti casi forse non ignorano gli scritti della scuola di Birmingham. A quel punto, l'operazione consistente nello svelare l'implicito nell'esplicito di pratiche e stili inizia a girare a vuoto in quanto l'osservatore e l'osservato condividono lo stesso mondo e i medesimi riferimenti, giocano con le stesse citazioni, ammiccando l'uno all'altro. In tal senso, già il post-punk si rivela un terreno ostico.⁸⁷ Ma il problema non è solo qui. A un certo punto, a partire dalla metà anni ottanta, sembra entrare in crisi non solo un approccio ma anche il suo referente. A interrompersi è il carattere sequenziale, oppositivo e generazionale delle sottoculture: per la prima volta da decenni i giovani tendono ad ascoltare la musica dei padri e a riprodurre, ciclicamente o alternativamente, stili sottoculturali ereditati dal passato. La stessa "ultima sottocultura", parliamo di club culture e rave, pur manifestando una serie di tratti che la assimilano alle precedenti, manca di un elemento decisivo, ossia la frattura generazionale. Fra i promotori della scena, alle più diverse latitudini, infatti, troviamo transfughi di sottoculture precedenti che si riterritorializzano sulle nuove coordinate.⁸⁸ E, allo stesso tempo, tutte le sottoculture ritornano, sono oggetto di revival, in blocco, o per frammenti, estratti e liberamente circolanti, oggetto di appropriazioni in termini di distinzione individuale sincretica che non rimandano a nessuna appartenenza collettiva o significato extra-estetico. Sullo sfondo, si

⁸⁷ S. Reynolds, *Post-punk (1978-1980)*, Isbn, Milano 2005.

⁸⁸ Si vedano, per esempio, le storie di vita raccolte in R. Lowe, W. Shaw, *Traveller e raver. Racconti orali dei nomadi della prima era*, ShaKe, Milano 2007; G. McKay, *Atti insensati di bellezza. Le culture di resistenza hippy, punk, rave, ecoazione diretta e altre taz*, cit.

collocano mutamenti a più diversi livelli: nella fruizione della musica, nell'investimento identitario in essa, nell'interazione con i media, nelle forme di circolazione del sapere, nella loro messa al lavoro. La stessa condizione di giovane, se non inventata quantomeno "democraticizzata" dalla strutturazione fordista delle traiettorie biografiche, collocata come zona limbale fra l'infanzia e una condizione adulta fatta di "lavoro e responsabilità", si dilata e contrae, in un'epoca segnata dalla precarizzazione, fino a perdere chiari confini.

2. I Cultural Studies in Italia

Un dibattito a più voci

Volendo abbozzare una mappa sull'impatto dei Cultural Studies in Italia, per evitare noiose ricognizioni sullo stato dell'arte, proveremo a rovesciare il discorso: anziché cercare le tracce di stimoli e stili di ricerca di matrice anglosassone in "provincia", ci interessa rinvenire qui "da noi" temi e percorsi individuali in grado di arricchire o problematizzare alcuni assunti di un approccio, quello culturalista o culturologico, tanto diffuso e ricco quanto indefinito. La prima domanda che si pone è comunque ovvia, che cosa sono i Cultural Studies? Stando al significato più immediato della formula il referente non potrebbe che apparire oltremodo generico. In fondo che cosa hanno fatto per secoli le cosiddette scienze storiche, umane o sociali se non studiare la o le culture. Lo notava Maurizio Ferraris che, parlando di università modello Ikea, notava con disappunto il proliferare, fra nuovi corsi, moduli e master, di insegnamenti che nella titolazione marcavano la loro differenza definendosi in termini di studi culturali.¹ Pierre Bourdieu, da parte sua, scorgeva nell'etichetta una semplice manifestazione dell'imperialismo culturale anglosassone, una formula vaga e accattivante per accreditare, sul mercato accademico, indirizzi

¹ M. Ferraris, *Un'Ikea di università. Alla prova dei fatti*, Cortina, Milano 2009.

di ricerca privi di ogni reale “scientificità” sociologica.² Tutto ciò, ovviamente, dal lato degli scettici, dei critici. Su un altro versante non mancano coloro che, all’opposto, individuano nei Cultural Studies la rubrica generale nella quale inscrivere una pluralità di approcci in grado di definire nuovi oggetti, di riformulare la geografia dei saperi, di rinnovare profondamente i quadri dell’analisi sociale, storica e letteraria superando la sclerotizzazione delle partizioni disciplinari, dei canoni consolidati e dei punti di vista privilegiati.

Da Stuart Hall al Dance Hall

A fare circolare il nome di Birmingham per il mondo, almeno in quello accademico, ha contribuito significativamente il Centre for Contemporary Cultural Studies (Cccs), legato ai nomi di Richard Hoggart, Raymond Williams, Stuart Hall. Quando si parla di Cultural Studies è da lì che si parte. Sono i primi anni sessanta e, all’interno di un ambito di studi di carattere letterario, si produce un riorientamento dall’analisi delle “sequenze dei capolavori” all’interesse per la cultura delle classi subalterne, ovviamente della *working class* britannica. Sullo sfondo, ovviamente, la lezione di *The Making of the English Working class* di E.P. Thompson: la classe non è determinata univocamente dai rapporti di produzione ma si costruisce attraverso l’elaborazione (culturale) di uno stile di vita, di abitudini, di modelli di identificazione: detto altrimenti, della coscienza di classe.³ Tuttavia, come notava lo stesso Stuart Hall, la nascita dei Cultural Studies si collocava all’insegna della dissoluzione

² P. Bourdieu, L. Wacquant, *Astuzie della ragione imperialista*, in L. Wacquant (a cura di), *Le astuzie del potere. Pierre Bourdieu e la politica democratica*, ombre corte, Verona 2005, pp. 168-169.

³ E.P. Thompson, *Rivoluzione e classe operaia in Inghilterra*, il Saggiatore, Milano 1968.

del loro oggetto di analisi privilegiato.⁴ Nel momento in cui il fuoco analitico si impegna a sondare e valorizzare l’autonomia culturale della classe operaia dell’Inghilterra industriale, il referente si sgretola, l’impatto della società dei consumi e dei nuovi immaginari giovanili dissolve un mondo, uno stile di vita, lo riduce a residuo o nostalgia. I colletti blu si sbiancano e allungano nella camicia del mod, figlio della *working class* dalla ricercata eleganza in stile Simon Templar con cui circola anche nei giorni feriali. La stessa cultura della *working class* si riduce a stereotipo e icona, giocata all’interno delle più diverse combinazioni stilistiche.⁵ Addirittura a brand: le Dr. Martens e la Fred Perry degli skin, parte integrante del ritorno idealizzato a uno stereotipo *working class* evidentemente mai esistito in quella perfezione formale. La riterritorializzazione mitica, tuttavia, si sottrae alla regressione identitaria e all’impasse antiquaria grazie alle risorse dell’ibridazione. La maschera idealizzata della *working class* bianca si muove infatti al tempo del northern soul o del rocksteady giamaicano e guarda con occhi ammirati al Rude Boy, figura metropolitana nera al confine fra legalità e illegalità.⁶ La nuova parola d’ordine dei Cultural Studies sarà allora sottoculture. Qualche nuovo ingrediente – la scoperta di Gramsci, il marxismo althusseriano e la semiologia di Roland Barthes – e il discorso si sposterà sulla resistenza attraverso i rituali, sulla guerriglia semiotica messa in scena dai comportamenti giovanili, sulla risignificazione dei consumi dal basso.⁷ *Encoding e decoding* saranno poi i concetti che presiederanno a

⁴ S. Hall, *Cultural Studies: due paradigmi*, in Id., *Il soggetto e la differenza. Per un’archeologia degli studi culturali e postcoloniali*, Meltemi, Roma 2006, pp. 71-98.

⁵ D. Hebdige, *Sottocultura. Il significato dello stile*, Meltemi, Milano 2017.

⁶ I. Chambers, *Ritmi urbani. Pop music e cultura di massa*, Meltemi, Milano 2018; D. Hebdige, *Cut’n Mix. Culture, Identity and Caribbean Music*, Routledge, London 1987.

⁷ S. Hall, T. Jefferson, *Resistance Through Rituals. Youth Subculture in Post War Britain*, Holmes&Meier, New York 1976.

una riconsiderazione dell'interazione fra pubblico e media, aggiungendo le ipoteche delle letture "unidirezionali" in termini di agopodermico, di meccanico travaso di contenuti dall'emittente al destinatario o di moralistica stigmatizzazione dell'abbruttimento delle masse nell'era del consumismo e della massificazione.⁸ Sempre seguendo il filo della ricostruzione proposta da Stuart Hall altri momenti critici nello sviluppo dei Cultural Studies britannici saranno rappresentati, in sequenza, dall'irruzione del femminismo, poi dal tema della razza e infine dalla "svolta testuale".⁹ Si parlava di Cultural Studies inglesi, e non a caso. A partire dagli anni settanta Birmingham si dissemina. E soprattutto varca l'Oceano. Negli Stati Uniti, nella realtà separata del campus, la dimensione testuale assume un ruolo dominante. Alla sottocultura si sostituisce la minoranza. Dall'Inghilterra non mancano riserve nei confronti di simili sviluppi, che allontanerebbero i Cultural Studies dalla loro originaria vocazione a cogliere e tematizzare gli intrecci fra livello culturale e sociale consegnandoli a un'apoliticità sostanziale a cui corrisponde, come compensazione, un radicalismo verbale e verboso.

Negli ultimi anni anche in Italia si sta manifestando un crescente interesse, nei più svariati ambiti, nei confronti del Cultural Studies. Come spiega Iain Chambers, proprio l'università in cui insegna Studi postcoloniali, l'Orientale di Napoli, ha svolto un ruolo pionieristico per l'acclimatazione nel nostro paese di simili indirizzi: "Da almeno trent'anni, nell'ambito degli studi di anglistica si sono sviluppati stretti rapporti fra l'università degli studi l'Orientale e il Center for Contemporary Cultural Studies di Birmingham. Raymond Williams e Stuart Hall sono venuti spesso a Napoli". Sul versante editoriale, alle iniziative meritorie degli anni settanta (come le traduzioni di testi di

⁸ S. Hall, *Codifica e decodifica nel discorso televisivo*, in Id., *Il soggetto e la differenza. Per un'archeologia degli studi culturali e postcoloniali*, cit., pp. 33-50.

⁹ S. Hall, *Cultural Studies: due paradigmi*, cit.

Raymond Williams e William Hoggart)¹⁰ era seguito negli anni ottanta l'interesse della casa editrice genovese Costa&Nolan nei confronti di alcuni dei più rilevanti studi riguardanti le sottoculture e gli stili giovanili. Successivamente, si può segnalare il protagonismo di Meltemi. "Studi culturali" è poi il nome di una rivista edita da il Mulino, sorta, scontando la problematicità di ogni identificazione con "la pluralità delle imprese conoscitive sottese all'etichetta "Cultural Studies", con l'intento di fornire uno "spazio in cui tradizioni disciplinari diverse possano confluire in [...] un laboratorio di pensiero collettivo sulla cultura e le sue molteplici forme, sensibile al contesto spazio-temporale in cui opera e capace di interrogarsi riflessivamente sui propri fondamenti". Come specifica uno dei fondatori della rivista, Sandro Mezzadra, esprimendo un punto di vista condiviso con il resto della redazione, l'intento non è quello di funzionare come agenzia di diffusione nel nostro paese di una fantomatica nuova disciplina, quanto di fornire uno spazio di confronto sui temi che si raccolgono intorno al significante cultura. In tale ambito, ovviamente, non si può evitare il confronto con gli indirizzi di ricerca che si raccolgono sotto l'etichetta Cultural Studies".

Come spesso accade a fronte di una proposta teorica che si autorappresenta come "forte", alle sollecitazioni provenienti dai Cultural Studies sono corrisposte reazioni opposte. All'entusiasmo di chi saluta l'opportunità di sprovvincializzazione che alla scena culturale del nostro paese sarebbe offerta dal confronto con gli approcci maturati all'estero, si contrappone lo scetticismo oscillante fra la denuncia dell'imperialismo culturale anglosassone, l'ipotesi *à la* Bourdieu, e la sottolineatura di come le novità proposte sarebbero solo presunte, specie se raffrontate a precedenti, magari assai datati, in cui le esigenze intorno a cui si coagula la galassia Cultural Studies avrebbero trovato un'ampia e ricca articolazione. In tal senso, entrano inevitabilmente in

¹⁰ Vedi il capitolo 1, p. 63, n. 23.

gioco una serie di questioni relative alla differente strutturazione, specie in relazione all'eredità dello storicismo, di un ampio spettro di discipline, spostando sul piano delle scienze umane, con le opportune differenze, la contrapposizione filosofica fra analitici e continentali.¹¹ Quanto da un punto di vista anglosassone può assumere il sembiante della novità, della rottura con consolidate tradizioni accademiche o culturali, ad altre latitudini può assumere una ben diversa fisionomia.

Gramsci, Bosio e altre storie

Alessandro Portelli, docente di Letteratura angloamericana all'università di Roma "La Sapienza" e autore di numerosi studi sulla cultura afroamericana, la storia orale, le relazioni fra "testo" e "voce", rappresenta senza dubbio, per il carattere dei suoi interessi, un interlocutore fondamentale per comprendere il significato che possono rivestire i Cultural Studies nello specifico dello scenario italiano. Come ricorda lui stesso, qualche anno fa, l'antropologo Vincenzo Padiglione gli avrebbe detto: "Adesso ho capito che cosa stavi facendo fin dal 1972, i Cultural Studies". A parere di Portelli, "non si può guardare che con favore alla diffusione in ambito accademico di orientamenti riferibili ai Cultural Studies, che si fanno portatori di una messa in discussione di barriere, per esempio fra *popular culture* e cultura alta, particolarmente forti in Italia. Certo, in proposito gli equivoci non mancano. In particolare spesso si assiste, non solo nel nostro paese, alla tendenza a una sorta di elitarismo di ritorno, alla legittimazione dello studioso a partire dalla legittimazione di ciò che si studia. Questo conduce non solo attribuire, lecitamente, a un determinato autore o fenomeno la dignità di essere oggetto di ricerca, ma anche a investirlo di significati,

¹¹ F. De Agostini, *Analitici e continentali*, Cortina, Milano 1997.

estetici o politici, del tutto arbitrari o esorbitanti. In sintesi, va benissimo studiare lo ska, anche se non necessariamente gli si deve conferire il ruolo di grande innovazione musicale del secolo. In tal senso mi sembra si sia passati da una situazione, fra la fine degli anni sessanta e l'inizio degli anni settanta, in cui si cercava in qualsiasi cosa il pelo nell'uovo, per denunciare la presenza di una componente socialdemocratica o reazionaria, a un atteggiamento opposto, in cui a tutto possono essere attribuiti significati positivi, radicali, emancipativi. Un esempio ancora più diretto. Da sempre il fatto che sia tifoso della Lazio suscita un notevole sconcerto. La mia risposta è che non si può affermare che tutti i laziali sono fascisti, che le cose sono complesse, che si deve tenere conto del carattere composito del soggetto moderno ecc. Da qui però a giungere a negare l'esistenza di qualsiasi problema, di qualsiasi zona d'ombra, il passo è lungo".

L'interesse per le classi subalterne, per il punto di vista di classe, per le relazioni fra culture subalterne ed egemoniche ha caratterizzato in Italia diverse tradizioni di ricerca, ad alcune delle quali lo stesso Portelli ha significativamente contribuito. Di conseguenza, l'interrogativo non può che riguardare quanto di specifico i Cultural Studies hanno apportato su questo terreno già ampiamente dissodato. "Il nodo gramsciano della relazione fra culture egemoniche e subalterne, integrato con l'attenzione nei confronti dell'impatto della cultura di massa in effetti si collocava alla base delle ricerche sul campo da noi condotte nei primi anni settanta. Il nostro modo di procedere era tuttavia in primo luogo empirico e, visto retrospettivamente, manifestava un deficit di teoria, per colmare il quale il patrimonio dei Cultural Studies si rivela decisamente significativo. Certo, si potrebbe aggiungere che in quegli ambiti oggi si sconta un eccesso di teoreticismo, spesso del tutto vacuo, leggibile come portato dell'impatto del decostruzionismo in alcuni ambienti accademici americani. Venendo poi alle correnti che hanno anticipato i percorsi dei Cultural Studies o, autonomamente,

si sono mossi lungo direttrici parallele i nomi che vengono in mente sono in primo luogo quelli di due autori per molti versi distanti uno dall'altro, Antonio Gramsci e Gianni Bosio, e a fra i due Ernesto De Martino. La convergenza si ha su una visione non essenzialista ma relazionale della classe e della cultura, analoga a quella sviluppata da E.P. Thompson in *The Making of the English Working class*. La classe non è data in quanto tale ma si costruisce attraverso una serie di relazioni, di processi culturali. Lo stesso vale per altri costrutti come il genere o la razza. Un discorso particolare andrebbe fatto, invece, per l'opera di Danilo Montaldi, sul cui valore non si possono certo avanzare riserve, ma che nell'ottica del ragionamento che stiamo sviluppando appare concentrata non tanto su una dimensione analitica relazionale, in cui entrano in gioco più poli, quanto sulla ricerca e la valorizzazione dell'autonomia della cultura popolare del mondo dei subalterni. In questo senso accosterei Montaldi ad autori quali Rocco Scotellaro o Manlio Rossi-Doria. E per certi versi anche a Bosio, in cui tuttavia, anche per questioni di militanza, si ha comunque una costante tensione fra politica istituzionale e vissuto di classe¹². A questo punto, Portelli sembra però volersi prendere una sorta di rivincita legata al tifo calcistico. E così, nel descrivere la complessità della figura di Bosio parla dello sconcerto che suscitò in lui l'apprendere che era juventino: "Un ulteriore indizio del carattere composito del soggetto moderno".

¹² Per quanto riguarda gli autori citati: A. Gramsci, *Quaderni dal carcere*, Einaudi, Torino 1975; G. Bosio, *Il trattore ad Acquanegra. Piccola e grande storia in una comunità contadina*, De Donato, Bari 1981; Id., *L'intellettuale rovesciato*, Jaca Book, Milano 1998; E. De Martino, *La terra del rimorso. Contributo a una storia religiosa del Sud*, il Saggiatore 2008; Id., *Sud e magia*, Feltrinelli, Milano 2013; Id., *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, Einaudi, Torino 2019; D. Montaldi, *Militanti politici di base*, Einaudi, Torino 1971; Id., *Autobiografie della leggera*, Bompiani, Milano 1998; F. Alasia, D. Montaldi, *Milano, Corea. Inchiesta sugli immigrati*, Donzelli, Roma 2010; R. Scotellaro, *Contadini del Sud*, in Id., *Tutte le opere*, Mondadori, Milano 2019, pp. 291-411; M. Rossi-Doria, *Scritti sul Mezzogiorno*, Einaudi, Torino 1982.

Archivi e scaffali

Il dibattito riguardante i Cultural Studies è per definizione trasversale. Non potrebbe essere altrimenti, dal momento che il richiamo all'interdisciplinarietà e all'esigenza di superare le partizioni fra i saperi e i canoni stabiliti costituisce la cifra condivisa a cui risulta possibile ricondurre il variegato spettro di proposte raccogliibili sotto l'etichetta "studi culturali". L'impatto su superfici eterogenee, tuttavia, produce esiti e suscita problematiche assai differenti. Se in alcuni ambiti le sollecitazioni provenienti da oltremarica o da oltreoceano appaiono come un vettore di rinnovamento dei quadri analitici e problematici, in altri la reazione è improntata allo scetticismo, con un arco di posizioni che va dalla constatazione secondo cui "in fondo noi queste cose le facevamo già" a esplicite accuse di eclettismo facile, di pretenziosità o addirittura di diletterismo. La questione della ricezione italiana dei Cultural Studies non può quindi che riformularsi segmentandosi in una pluralità di interrogazioni relative al loro impatto, in termini di reagente, su contesti disciplinari caratterizzati da tradizioni, logiche e rapporti di potere assai differenti.

Sandro Mezzadra, che come si è visto è fra i promotori della rivista "Studi culturali", dichiara di non avere avuto fino a qualche anno fa alcuna particolare dimestichezza con quell'ambito di ricerca. "Poi, occupandomi di migrazioni, ho cominciato a leggere i libri che negli scaffali delle librerie dei paesi anglosassoni si trovano nella sezione Cultural Studies, sviluppando un particolare interesse nei confronti degli studi postcoloniali". A parere di Mezzadra per valutare la rilevanza attribuibile ai Cultural Studies è necessario partire dal ruolo strategico assegnabile nell'odierna congiuntura alla "cultura". "Si tratta di un tema che rappresenta oggi una posta in gioco centrale, dal punto di vista non solo 'scientifico' ma anche politico, all'interno di un ampio numero di processi. Gli esempi possono essere diversi.

Prendiamo la guerra, in relazione alla quale imperversano letture in chiave culturalista (è quasi inutile citare lo “scontro di civiltà”), o le tematiche legate all’immigrazione, con il dibattito sull’identità e il multiculturalismo. A questo proposito, non posso che rilevare come un’impostazione alla Stuart Hall risulti più raccomandabile di tanto differenzialismo sostanzialista. Altra questione: il lavoro, in cui l’elemento culturale e l’implicazione soggettiva svolge un ruolo sempre più cruciale, come mostrano, per esempio, Luc Boltanski ed Ève Chiapello, che in *Il nuovo spirito del capitalismo* elevano l’industria culturale da semplice settore produttivo a vero e proprio paradigma della fase postfordista.¹³ A fronte della centralità che la cultura, l’identità e la soggettività rivestono in un ampio spettro di questioni risulterebbe assurdo non tenere conto dagli archivi che in proposito, nel corso degli ultimi decenni, sono stati sedimentati dalle correnti riconducibili ai Cultural Studies”. Mezzadra insiste sull’immagine degli archivi, in quanto suggerisce un atteggiamento mediano fra l’improbabile importazione di un paradigma e la rimozione di un notevole patrimonio di spunti e ricerche.

Proseguendo, Mezzadra può essere identificato come l’interlocutore adatto con cui discutere delle critiche che possono essere rivolte agli ambiti di ricerca di cui stiamo discorrendo. Un gioco di parole sembra esprimere l’esito paradossale a cui sembrano approdare molte traiettorie di ricerca rubricabili nell’ambito Cultural Studies: dalla ricerca sul campo alla ricerca del campo. La retorica della critica alle partizioni disciplinari, a cui spesso viene attribuita una sclerosi e una prescrittività per molti versi mitica, approda infatti, con un effetto di paradossale mimesi, alla proliferazioni di campi: Gender Studies, Women Studies, Border Studies, Postcolonial Studies, Subaltern Studies. Proclamando di cancellare i confini, se ne istituiscono

¹³ L. Boltanski, È Chiapello, *Il nuovo spirito del capitalismo*, mimesis, Milano-Udine 2014.

altri, con il rischio di sostituire all’imperialismo dei grandi spazi epistemologici (economia, sociologia, filosofia ecc.) un nazionalismo delle piccole patrie ancora più soffocante. A tale proposito, Mezzadra dichiara di provare un crescente fastidio nei confronti delle “retoriche dell’interdisciplinarietà”. A suo parere “molti approcci in effetti si limitano a postulare un attraversamento dei confini disciplinari, dandoli per scontati, mentre piuttosto sarebbe opportuno interrogarsi sulle sui confini stessi. Si tratterebbe quindi di intraprendere un lavoro non tanto sull’interdisciplinarietà, che si risolve spesso in un semplice gioco di sovrapposizioni più o meno riuscite, quanto sulla transdisciplinarietà, che quei confini metta veramente in discussione per cercare nuove risposte all’evidente crisi dell’edificio delle scienze sociali, di un’enciclopedia che sempre più fatica a mordere la realtà”.

Altro tema che emerge dal vaglio critico di molta produzione legata agli studi culturali riguarda il consolidamento di un canone autoriale all’interno di un discorso teorico che sulla messa in discussione dei canoni tende ad accreditare la propria legittimità. Spesso in volumi Cultural Studies oriented poche pagine sono sufficienti per inanellare il riferimento a un eteroclitico spettro di autori che comprende Gramsci, Benjamin, Ricoeur, Fanon, Marx, Nietzsche, Foucault, Derrida, Heidegger, Adorno e, se l’opera è italiana, magari anche Pasolini, Fortini, De Martino. Il tutto spesso in maniera assolutamente aporetica, come se le cose andassero da sé, in una sorta di eden teoretico in cui tutti più o meno dicono la stessa cosa e si ritrovano d’accordo su assunti generici e vaghi. L’impressione potrebbe essere analoga a quella delle produzioni rubricate sotto l’etichetta di world music, in cui le promesse di abbattere le frontiere e proporre inedite combinazioni estetiche si rovesciano in esiti inesorabilmente scontati, nella colonna sonora da ristorante etnico o da centro massaggi. Se si volesse essere maligni, i Cultural Studies come muzak teorico? A parere di Mezzadra, “il rischio dell’eclettismo

in effetti c'è. Non tanto per i British Cultural Studies che procedono da una matrice più solida e definita, quanto soprattutto per le produzioni americane. Anche all'interno di testi interessanti non è raro quindi imbattersi in un atteggiamento assai disinvolto nel chiamare in causa prospettive teoriche assai diverse fra loro. Detto ciò, una simile constatazione non mi pare possa essere sufficiente per chiudere la pratica e semmai rimandi all'esigenza di un opportuno rigore metodologico nell'approcciare criticamente l'archivio di cui si diceva”.

La figliolanza di Protagora

Andrea Pinotti insegna Estetica presso l'Università statale di Milano. I suoi studi si sono orientati in particolare verso autori di area tedesca come Warburg, Burckhardt, Riegl o Worringer che, fra Otto e Novecento, hanno anticipato molte questioni che oggi potremmo ascrivere al dibattito “culturologico”. Il suo punto di vista può dunque risultare utile per valutare criticamente l'impatto dei Cultural Studies sulla produzione estetologica italiana. In proposito, Pinotti, manifestando un certo scetticismo, specifica come “in ambito estetico si parli oggi di Cultural Studies sotto due aspetti, in riferimento alle due anime in cui storicamente si articola l'estetica. Dal punto di vista dell'estetica intesa come teoria della sensazione (percezione) la domanda diventa la seguente: si deve postulare l'uomo come organismo sensoriale universale e astratto o i sensi devono essere pensati sempre come storicamente condizionati? Dal punto di vista dell'estetica intesa come riflessione filosofica sulle arti, invece, il riferimento ai Cultural Studies può rappresentare l'occasione per interrogarsi sul modo in cui una cultura influenza la produzione e la fruizione artistica, chiamando in causa le tematiche relative, per esempio, al gusto. Detto ciò, sarebbe un equivoco credere che questi orizzonti di

riflessione costituiscano un *novum* assoluto, dal momento che anche prima della ‘nascita ufficiale’ dell'estetica, nel Settecento con Baumgarten, ci si è incessantemente interrogati sul problema universalismo-relativismo, soggettività-oggettività ecc. In fondo, il fondatore degli studi culturali potrebbe essere individuato in Protagora, quando afferma che l'‘uomo è la misura di tutte le cose’, e per uomo si intende non Pietro o Paolo, l'uomo o la rana, ma il greco piuttosto del persiano.”

Restando nell'ambito dell'estetica, il discorso inevitabilmente cade sui Visual Studies, una delle numerose sottocategorie che si collocano all'interno della galassia degli studi culturali. Per Pinotti essi possono “essere considerati una risposta alla sbronza panlinguistica del Novecento e alle formule equivoche per cui per decenni si è parlato di linguaggio del tal pittore o regista. Non a caso è stata invocata una *pictural turn* in contrapposizione alla *linguistic turn*. Anche in questo caso, tuttavia, chi ha una certa dimestichezza con la storiografia artistica di indirizzo formalistico della seconda metà dell'Ottocento, o anche solo con Jacob Burckhardt, non ha dovuto aspettare il Lyotard di *Discorso/figura* o il W.J.T. Mitchell di *Image Theory* per scoprire che le immagini funzionano diversamente dalle parole. Anche in questo caso, dopo avere opportunamente ‘fatto la tara’ alla presunta novità con cui vengono presentati questi indirizzi di ricerca, non si può negare che possa risultare utile un confronto fra le diverse declinazioni in cui oggi si specificano i Visual Studies (certa *pictural theory* anglosassone, la *Bildwissenschaft* di Hans Belting, la *théorie de l'image* francese) per chi voglia cercare di comprendere la complessità del mondo delle immagini, che si dicono in molti modi, senza arrendersi all'ovvietà secondo cui oggi si vivrebbe in una generalizzata e globale ‘cultura dell'immagine’”.

Cambiando ambito disciplinare è possibile verificare un atteggiamento completamente diverso nei confronti delle sollecitazioni che possono derivare dai Cultural Studies. Gian

Piero Piretto, che insegna Cultura russa all'Università statale di Milano, si presenta come un convinto assertore dell'esigenza di una ricalibratura "culturologica" degli studi letterari e in particolare, per quanto riguarda il suo ambito specifico di ricerca, ossia la slavistica. A suo parere il riferimento ai Cultural Studies "offre uno spettro di osservazione più ampio, un punto di vista antiegonico, in grado di mettere in crisi l'approccio trionfalistico alla storia della letteratura, sottolineando come a fianco dei grandi autori esista un tessuto culturale di cui non si può non tenere conto. Ciò non significa assumere una postura avalutativa, postulando l'equivalenza di tutto ed escludendo la pertinenza del giudizio di valore, ma sottrarsi a una visione antologica, in termini di sequenza di capolavori, che si deducono l'uno dall'altro, della storia della letteratura." Piretto ricorre a una metafora: "Non si tratta di nobilitare l'ortica, di affermare che è uguale alla rosa, ma di prendere atto che nell'orto c'è anche quella pianta, e molte altre, e tale presenza un senso ce lo avrà pure. Venendo a un ambito a me particolarmente caro, nessuno vuole negare o relativizzare il valore estetico di *La corazzata Potëmkin*. Detto ciò, perché ignorare il successo strepitoso e il fortissimo impatto sul pubblico dei musical di età staliniana? Facendolo si rischia di accreditare un'immagine fuorviante della realtà sociale e culturale sovietica. In realtà la *Corazzata Potëmkin* non la guardava nessuno, altri erano i consumi popolari, che ovviamente contribuivano in maniera decisiva alla costruzione dell'immaginario collettivo". Per quanto riguarda la slavistica, Piretto sottolinea come in Italia il peso di impostazioni storiografico-letterarie tradizionaliste continui a ostacolare lo sviluppo e la legittimazione di nuove prospettive di ricerca in chiave di storia della cultura. Fra le pochissime iniziative in tal senso viene citata la più recente uscita della rivista elettronica www.esamizdat. "Forse più che in altri ambiti, per esempio nella germanistica come mostra il lavoro di Michele Cometa, nella slavistica domina una certa egemonia culturale 'letteraria'

che stigmatizza l'interesse verso determinati soggetti, ritenuti illegittimi, non degni di interesse scientifico. Si arriva perfino a negare che Jurij Lotman sia stato uno storico della cultura... A determinare tale discredito, oltre a concezioni tradizionaliste sempre pronte a paventare l'abbandono dello studio dei 'grandi', possono essere stati alcuni sviluppi avvenuti in Russia, all'insegna dell'improvvisazione, in particolare da quando per ragioni politiche e culturali l'insegnamento della *kult'urologija* è stato affidato a ex docenti di marxismo-leninismo rimasti senza cattedra dopo il crollo dell'Unione Sovietica. Rispetto ad altri paesi europei, lo scenario italiano mi pare decisamente sconcertante. Basti pensare alle mostre e convegni promosse da Boris Groys negli ultimi anni: *Dream Factory Communism* a Francoforte e *The Post Communism Condition* a Berlino. Oppure, per quanto riguarda la Gran Bretagna, alle iniziative di Evgeny Dobrenko, come la giornata di studio su *Luxury and Socialism*, in preparazione di una mostra al Victoria and Albert Museum, o il convegno tenutosi a Nottingham l'anno scorso su *Happiness Soviet Style*."

Le diverse opinioni espresse da Pinotti e Piretto con ogni evidenza rimandano alle differenti funzioni che il reagente Cultural Studies può svolgere a seconda dell'ambiente culturale con cui entra in contatto. Nel caso dell'estetica, la pervasività di orientamenti segnati dal retaggio storicista o organicista (è fra Otto e Novecento che in Germania imperversa il dibattito sul tema della *Kultur*), oppure dal confronto con l'ampio novero di prospettive di ricerca che fanno capo alla storiografia artistica, evidentemente predispone a una certa condiscendenza nei confronti di impostazioni problematiche che diversamente, in un ambito filosofico di stampo analitico, possono risultare fondamentali allo scopo di temperare l'universalismo astratto, per esempio, di modelli di stampo percettologico. Diversamente, per quanto riguarda un campo come quello della slavistica, in cui si manifesta con forza il retaggio, in termini di legittimazione

dei canoni autoriali e dei problemi, di indirizzi storiografico-letterari fortemente marcati in senso tradizionalistico, il riferimento culturologico può funzionare come istanza liberatoria utile per uscire dal novero delle abitudini accademiche e per legittimare nuove prospettive di indagine. A entrare in causa sarebbero anche le resistenze che secondo Iain Chambers manifesterebbe il mondo intellettuale e accademico italiano nei confronti di una ridefinizione delle discipline le cui ricadute non sono semplicemente “scientifiche”: “In questa chiave, gli studi culturali non possono essere concepiti come una semplice novità da aggiungere al quadro stabilito dei saperi. Si tratta infatti di una sfida intellettuale e concettuale che mette in questione la configurazione corrente degli studi umanistici e delle scienze sociali”.

Parole, suoni, stili

Nel 1975 esce, a cura di Stuart Hall, *Resistance Through Rituals*, nel 1979 *Subcultures. The Meaning of Style* di Dick Hebdige. Fra le due date si è consumata la parabola del punk inglese, fornendo a Hebdige l'occasione di verificare in presa diretta con la “sottocultura ideale” gli schemi che la scuola di Birmingham aveva proceduto a elaborare nel momento in cui il fuoco analitico si era spostato dalle tradizioni culturali della *working class* alla rivolta dello stile messa in scena dai comportamenti giovanili. L'epopea di Johnny Rotten, Sid Vicious e della loro riottosa figliolanza offriva infatti la possibilità di una verifica sul campo delle pratiche di risignificazione degli oggetti quotidiani, delle merci, della guerriglia semiotica attuata attraverso la manipolazione dei simboli, di un rifiuto che incapace di assumere le parole della politica si volgeva allo slogan del No Future. La proposta interpretativa lasciò il segno, tanto da porsi come punto di riferimento per chiunque si trovasse a incrociare tematiche

legate alla musica e alle pratiche di aggregazione “giovanili”. Nel corso del tempo, però, non si può che constatare una crescente perdita di vigore, di presa sull'oggetto, da parte degli approcci ispirati alla scuola di Birmingham.

Carlo Antonelli, ex direttore di “Rolling Stone”, rappresenta un interlocutore privilegiato per tracciare un bilancio riguardante uno degli ambiti privilegiati su cui si è esercitato lo sguardo dei Cultural Studies inglesi: le sottoculture, il consumo musicale giovanile, gli stili metropolitani. In proposito Antonelli rileva la presenza di diversi filoni che dipartono dal Cccs di Birmingham: “Il primo fa capo alla ‘resistenza tramite rituali’, per utilizzare una formula di Stuart Hall, e coinvolge studiosi accademici che si interessano di fenomeni culturali appartenenti al registro basso. Con seria e partecipata direi ‘compassione’, si rivolgono alle pratiche di soggetti di condizione sottoproletaria, a cui viene attribuita una significatività politica. Vengono poi gli studi sull'alterità, la diaspora, le seconde generazioni di migranti, in cui i Cultural Studies inglesi recepiscono, come una sorta di *refreshment*, l'influenza degli studi statunitensi sul gender, la razza e le minoranze. Il lavoro di Paul Gilroy, da *There Ain't No Black in Union Jack* fino a *Black Atlantic*, può essere visto come emblematico di tale tendenza.¹⁴ Parallelamente, si assiste però alla sperimentazione della via della facilità, di una massiccia produzione definibile di fast food accademico, di grotteschi studi paraccademici sulle sottoculture e gli stili giovanili in cui generiche narrazioni intorno a fenomeni prossimi agli scriventi vengono conditi con qualche citazione filosofica mal digerita, preferibilmente di Deleuze o Foucault. Nei cataloghi delle case editrici inglesi hanno proliferato prodotti di questo tipo, spesso decisamente imbarazzanti, specie sul tema dei rave e della club culture, con l'ovvio effetto di saturazione e di reazione che

¹⁴ P. Gilroy, *There Ain't No Black in Union Jack*, Hutchinson, London 1987; Id., *The Black Atlantic. L'identità nera fra modernità e doppia coscienza*, Meltemi Roma 2003.

suscita ogni moda. In Italia un fenomeno analogo è avvenuto, per intenderci, in ambito Dams, dove l'approccio alle tematiche in questione ha funzionato essenzialmente in vista di una formazione di sé a scopo non accademico, funzionale alla formazione della forza lavoro immateriale destinata all'industria dell'intrattenimento". Al di là dell'effetto inflattivo provocato dalla proliferazione degli studi di basso livello, si ha tuttavia la netta impressione che un paradigma abbia iniziato a girare a vuoto, che si ritrovi spiazzato dagli oggetti che dovrebbe catturare. La questione potrebbe essere formulata nel modo seguente: che ne è di Dick Hebdige quando di trova di fronte a Bobby Gillespie (leader dei Primal Scream) travestito da rocker, che accorpa stilemi e movenze stereotipe con il distacco di chi è perfettamente consapevole dei quadri all'interno dei quali si colloca la sua performance? Quale implicito resta da mettere in luce di fronte alla sovrapposizione continua fra ostentazioni di segni dell'effimero glam, retoriche da "rockstar maledetta" e testi o prese di posizione politica radicali e allo stesso tempo teoricamente sofisticate? Gli esempi potrebbero essere moltiplicati. "In effetti in Inghilterra a partire dagli anni ottanta la freccia del tempo intraprende una svolta a U. In precedenza il soggetto osservato partecipava di una direzione che mirava all'inedito, manifestando una propulsione al cambiamento, magari a livello inconscio o inconsapevole. Su questo aveva la possibilità di esercitarsi lo sguardo dello studioso, rendendo esplicito ciò che restava implicito all'interno di comportamenti e scelte stilistiche. Tutto muta con gli anni ottanta, quando, volendo fare gli antropologi, si potrebbe dire che si ha a che fare con un soggetto acculturato, che pesca nell'armadio del passato i costumi che decide di indossare, ed è consapevole di farlo. Se volessimo fare i filosofi potremmo parlare di postmoderno. L'osservatore e il soggetto, condividendo lo stesso mondo e gli stessi riferimenti, giocando con le stesse citazioni, altro non fanno che strizzarsi reciprocamente l'occholino. In tale contesto, una

postura critica del tipo di quella proposta da Dick Hebdige in *Sottocultura* risulta decisamente spiazzata". Antonelli a questo punto avanza un riferimento a Manuel Castells: "Dal punto di vista culturale e dei consumi, la svolta avviene con l'inizio degli anni ottanta. È da quel momento che si interrompe la freccia del tempo, con l'instaurazione di una sorta di spazio orizzontale, di eterno presente in cui i cambiamenti non avvengono e tutto è citazione, e citazione della citazione. Lo stesso 'succedersi' delle generazioni si interrompe: per la prima volta da decenni i giovani ascoltano la musica dei padri e riproducono, ciclicamente o alternativamente, stili sottoculturali ereditati dal passato. Il fatto che questo orizzonte assoluto sia ancora il nostro tempo è dimostrato a mio parere dal fatto che tutti i decenni tornano, ma non gli anni ottanta, non se ne riesce a fare materia di revival proprio perché sono ancora il nostro tempo, non sono passati. In tale contesto, gli strumenti analitici tradizionali risultano decisamente inadeguati. I Cultural Studies senza dubbio, ma anche la sociologia bourdieusiana del gusto, con il suo richiamo a categorie sociali e a una topologia del gusto (l'alto e il basso, il popolare e il dominante, ciò che piace e ciò che è bello) che sembrano appartenere a un'altra era".

Black and white

Cambiando scenario, si può porre la questione di quale sia l'impatto dei Cultural Studies, specie nella variante maggiormente concentrata sulla dimensione diasporica e "sonora", su coloro che in Italia si occupano di musica jazz. A una simile domanda il critico musicale Marcello Lorrai risponde rilevando come negli ambiti da lui frequentati la ricezione di simili spunti sia stata decisamente scarsa. "Tradizionalmente la critica jazzistica, anche quando manifesta un elevato livello professionale, difficilmente si discosta da moduli incentrati sulla

ricostruzione, magari dettagliata e rigorosissima, delle vicende di un singolo musicista o di una corrente. A parte le eccezioni come Giampiero Cane, il cui *Canto nero* si distingue come il miglior libro sul jazz scritto in Italia,¹⁵ i riferimenti all'ambito extramusicale, a chiavi di lettura estetologiche o sociologiche, appaiono assai scarsi e spesso generici. Al massimo, si arriva ai lavori, non proprio recenti, di Leroi Jones/Amiri Baraka¹⁶. A questo punto, tuttavia, Lorrain precisa come a suo parere la linea di ricerca proposta dall'intellettuale afroamericano non risulti facilmente compatibile, nonostante quanto spesso si pensi, con le prospettive diasporiche care ad autori come Paul Gilroy: "In fondo un autore come Amiri Baraka, nonostante l'accento posto sul carattere afroamericano e non africano della linea musicale che procede dal blues, manifesta l'inclinazione a una valorizzazione sostanzialistica dell'identità nera. La feticizzazione dell'essere nero lo spinge alla sottovalutazione di una serie di musicisti bianchi, non cogliendo il dato di egemonia insita nel fatto che la musica afroamericana agisca sui bianchi fino a negrizzarli". Si tratta però di un prezzo (alto, *ça va sans dire*) che sembra incluso nei costi complessivi della diaspora – se è vero che, come suggerisce lo stesso Gilroy, proprio la condizione indecidibile cui la parola diaspora allude si rivela anche ipersensibile a tendenze essenzialistiche, alla messa in scena di appartenenze ultraortodosse.

La feticizzazione del singolo jazzista che caratterizza molta letteratura italiana è un limite che viene colto anche da Davide Sparti. Il suo *Suoni inauditi. L'improvvisazione nel jazz e nella vita quotidiana* è un tentativo di leggere l'improvvisazione nel bebop e nel free, anziché come sintomo "primitivo" e viscerale di spontaneità, come una capacità trasformativa che nasce dalla padronanza delle regole e dei materiali musicali, e diviene per

¹⁵ G. Cane, *Canto nero. Il free jazz degli anni Sessanta*, Clueb, Bologna 1993.

¹⁶ A. Baraka, *Il popolo del blues*, ShaKe, Milano 1999; Id., *Black Music. I maestri del jazz*, ShaKe, Milano 2012.

questo metafora della più generale competenza richiesta a chiunque improvvisi sulla scena sociale creando "qualcosa di nuovo da cui non si può tornare indietro".¹⁷ Proprio in quest'atto creativo, in questo salto in avanti, si può cogliere l'elemento (pro) positivo della dimensione diasporica teorizzata da Hall e Gilroy.

Sparti rivendica qui una certa affinità con gli studi culturali. Innanzitutto è una questione materiale, di centralità delle relazioni di potere e di "razza": "Ogni indagine sul jazz è necessariamente un'indagine sugli afroamericani (i quali, privati di considerazione sociale e deprivati di linguaggio, hanno 'inventato' il jazz) e dunque anche, inevitabilmente, sulla relazione fra bianchi e neri, e sulle immagini che ciascuno si faceva del – e rimandava o imponeva al – l'altro". Da qui, dunque, l'urgenza di estrarre il jazz dalla deriva specialistica dei *jazz studies*, "in cui la musica rischia di intristirsi nell'abisso di dettagli infinitesimali, apportando uno sguardo più ampio e interdisciplinare", e di registrare qualcos'altro: "Perché almeno un po' della vicenda dei neri – una tensione, un'intensità, un'istanza di ricerca e appello – sarà inevitabilmente penetrata nella musica. È come se nel jazz si fosse incarnato il fantasma dello schiavo, un tempo riconoscibile in quanto esteriorizzato, e ora perturbante inquilino della coscienza bianca".

Sul jazz, poi, incombe sempre la "maledizione" di Adorno, altro autore feticcio dei cultural studies – nella misura in cui i *Minima moralia* rappresentano probabilmente la più ingente fucina di esergo (non importa se a proposito o a sproposito) a tutt'oggi esistente. In particolare, gli strali adorniani si indirizzavano contro la presunta (o ostentata, che è cosa diversa) serialità e tribalità del jazz, in cui coglieva gli echi delle marcette totalitarie, e pure contro la sua meccanicità, che faceva da sottofondo all'incubo di un "mondo totalmente amministrato".¹⁸

¹⁷ D. Sparti, *Suoni inauditi. L'improvvisazione nel jazz e nella vita quotidiana*, il Mulino, Bologna 2005.

¹⁸ T.W. Adorno, *Variazioni sul jazz. Critica della musica come merce*,

Ma era soprattutto l'idea di una "musica di seconda mano" che scimmiettava stili padronali e incarnava servilismi volontari a terrorizzare il filosofo francofortese. Sparti non nega questi elementi, ma suggerisce di coglierne l'aspetto più complesso e polemico, implicitamente strategico: "L'influsso euro-americano sul jazz è in effetti innegabile, e ha a che fare con la sottrazione della lingua e con la necessità di convivere con un patrimonio musicale imposto e 'padronale'. Ma finirà per attestare la capacità di appropriarsene in modo singolare." A questo proposito cita due esempi di riarticolazione strategica: "Pensiamo alla maniera in cui i neri reinventeranno l'uso del sassofono, imponendo uno standard di eccellenza. E pensiamo alla maniera in cui le canzoni dell'industria culturale, gli standard, sono state sovvertite. Gli standard non vengono presentati in quanto tali; esistono per offrire ai jazzisti l'opportunità di improvvisare: non si va a un concerto di Coltrane per sentire *My Favorite Things*, ma per sentire lui, Coltrane, che improvvisa a partire da tale brano. Se il meccanismo produttivo per eccellenza consiste nell'approvvigionarsi di materie prime da trasformare in prodotti finiti, il jazz agisce all'opposto. Con un paradossale e ironico rovesciamento (e in contrasto con il principio a cui Adorno riconduce unilateralmente il jazz), i jazzisti si appropriano di prodotti finiti e li usano come materia prima, ossia come qualcosa di grezzo e di infinitamente modificabile. Un inventare 'all'indietro'."

Questa riarticolazione strategica, questo "inventare all'indietro", sembra suggerire qualcosa di più generale, che sarebbe interessante cercare di rintracciare nelle strategie culturali oggi esistenti, dalle più frivole alle più serie. In fondo, barattare Adorno per Coltrane può essere vantaggioso per molti, e a maggior ragione per i Cultural Studies.

3. Differenze italiane

Fra le fermate della metro di Cordusio e Duomo c'è un sottopasso. Quasi nessuno lo utilizza. Lo costeggiano vetrine di negozi sfitti da tempo immemorabile, con connesso effetto di spettralità. Tuttavia, in occasione dell'edizione del 2019 di Book city, vi si poteva notare un'insolita animazione. In uno dei negozi era stata allestita "L'edicola che non c'è", su iniziativa di Moicana, il centro studi sulle controculture ideato da Nicola del Corno e Marco Philopat. Sugli scaffali, realizzati a partire da un progetto-istallazione di Joykix, si trovavano esemplari di riviste underground milanesi prodotte dagli anni sessanta a oggi. Agli originali si affiancavano le riproduzioni, per dare modo a chi passava non solo di guardare ma anche di sfogliare, compulsare, leggere. A orari fissi, poi, partiva la discussione, a partire dalle testimonianze di coloro che di quelle esperienze editoriali erano stati protagonisti. La scelta del luogo non era casuale. Nel lontano 1966, proprio in quegli spazi ipogei, infatti, trovava rifugio, in caso di intemperie, la prima aggregazione controculturale milanese, quella dei "capelloni" legati a "Mondo Beat", il cui luogo di ritrovo era la centralissima Piazza Duomo, inaugurando una tendenza centripeta che avrebbe caratterizzato, per alcuni decenni, successive ondate di sottoculture giovanili.¹

¹ P. Moroni, *Un certo uso sociale dello spazio urbano*, in *Centri sociali*:

All'evento si è affiancato un lavoro di digitalizzazione, per mettere a disposizione sul web i materiali raccolti (<https://bit.ly/3pmWffu>), con l'auspicio che l'archivio possa ampliarsi andando oltre la dimensione milanese ed entrando in risonanza con altre esperienze. In particolare, pensiamo al lavoro della Fondazione Echaurren-Salaris (www.fondazioneechaurrensalaris.it) che, in collaborazione con la Bibliotheca Hertziana-Max-Planck Institut für Kunstgeschichte ha provveduto, tramite digitalizzazione, alla messa a disposizione on line di un'ampia mole di materiali – riviste, fanzine, manifesti, volantini ecc. – relativi alle controculture italiane degli anni sessanta e settanta. Un'ulteriore dimensione lungo la quale intende svilupparsi l'attività di Moicana è quella relativa alla raccolta delle testimonianze orali di attori attivi, a differenti livelli, nelle diverse scene, dal beat al punk o al rave, per giungere fino alle differenti declinazioni dell'hip hop e della trap. Si tratta di un passaggio fondamentale, che se da una parte dovrà accompagnarsi a un approfondito dibattito sulla modalità di raccolta delle testimonianze, a partire dal confronto con le acquisizioni metodologiche della storia orale o dell'analisi sociologica delle storie di vita, dall'altra costituisce la necessaria premessa affinché l'analisi delle sottoculture o controculture del nostro paese possa smarcarsi da una dimensione centrata essenzialmente sulla componente estetica o le vicende dei personaggi o dei contesti più in vista per porre in termini più concreti, ed empiricamente fondati, le questioni intorno a cui si è a lungo polarizzato il dibattito in questi decenni, dalla distinzione fra sottocultura e controcultura, all'attribuzione o meno di un carattere di classe delle aggregazioni “spettacolari” giovanili o alla loro qualificazione in termini di “resistenza” o di altre dinamiche identitarie, più o meno effimere o stabili.

geografie del desiderio. Dati, statistiche, progetti, mappe, divenire, ShaKe, Milano 1996, pp. 161-187.

Dopo un paio di anni esce anche un libro: *L'edicola che non c'è. La stampa underground a Milano*. Il volume si struttura attorno a uno scarto generazionale: a scrivere sono autori che parlano di riviste e fanzine uscite, in genere, quando non erano ancora nati. Si tratta sensibilità diverse – militanti, artistiche, storiografiche – aggregatesi intorno all'allestimento della mostra e alle interazioni che l'hanno accompagnata. Da qui uno sguardo particolare, distanziato, esente da nostalgia e selettivamente curioso rispetto a forme e contenuti che hanno caratterizzato la stampa underground milanese.

La mostra e il libro possono costituire il pretesto per tracciare un quadro della vicenda delle sottoculture/controculture in Italia a partire dal punto di osservazione privilegiato di Milano e facendo riferimento alle ricerche e alle raccolte di testimonianze e storie di vita che in questi anni si sono sviluppate sul tema. L'obiettivo, tuttavia, non sarà quello di elaborare una sintesi a partire dalla letteratura disponibile quanto, più limitatamente, di interrogare alcuni snodi problematici, indagando come i caratteri originali delle declinazioni locali assunte in Italia da stili sottoculturali o controculturali provenienti da Oltremarica, o Oltreoceano, permettano di relativizzare alcuni assunti generali. Si tratterà, quindi, di un'occasione per saggiare, a partire da contesti differenti, la tenuta delle principali categorie, in particolare quella di sottocultura, che pur contestate restano centrali nell'analisi delle culture giovanili legate al gusto e allo stile. Si tratta, come abbiamo più volte evidenziato, di un impianto analitico costruito, a partire da un certo sguardo, per rendere conto di specifici fenomeni di aggregazione giovanile che si erano sviluppati nell'Inghilterra fra gli anni cinquanta e settanta del secolo passato, e non di un approccio concepito in termini universalistici per essere applicato a una vasta ed eterogenea tipologia di culture giovanili. Ma è in questi ultimi termini che è stato assunto, specie dalla letteratura che si richiama all'esigenza di superare tale prospettiva, oltre che

dalle sue meccaniche riproposizioni volte a ricercare un po' ovunque manifestazioni di "resistenza" o, più di recente, di "resilienza". Se di quella stagione dei Cultural Studies si deve recuperare qualcosa, invece, non è certo la pigra applicazione di un modello, o il suo rovesciamento polemico, quanto alcuni stili di analisi: per esempio la problematica della relazione con la cultura parentale e la cultura dominante, a partire ovviamente dalla dovuta attenzione ai diversi contesti locali e temporali e tenendo conto di un quadro caratterizzato, sul piano culturale, dal progressivo venir meno di alcuni punti fermi, dalla distinzione fra cultura alta e bassa alla mutata ecologia dei media. Si tratta di temi cui abbiamo cercato di rendere conto nel prossimo capitolo, in riferimento alla destabilizzazione delle coordinate "spaziali" su cui insisteva la sociologia del gusto di Bourdieu. Scendendo più nel dettaglio, la caratterizzazione della cultura dominante operata dalle analisi del Cccs poteva già apparire al tempo alquanto schematica e generica, in quanto scandita non tanto da riferimenti empirici quanto dalla ripresa di luoghi classici della critica all'ideologia di Marx riletta alla luce di Althusser e Gramsci. Per quanto riguarda poi la questione della cultura parentale, si facevano i conti con una specificità tipicamente britannica, ossia con la *working class*, identificata non tanto in termini tecnico-economici, ossia sulla base dell'inquadramento professionale, della condizione di salariato o del livello di reddito, quanto a partire dal senso di appartenenza, da una diffusa modalità di riconoscimento e autorappresentazione caratterizzata da forti elementi di istituzionalizzazione, relativi al linguaggio, all'abbigliamento, al tempo libero, alle forme di socializzazione, alle norme morali, fino ai modelli di mascolinità. Si trattava di uno schema di classificazione assai radicato nella società britannica e, al contempo, dell'oggetto di ricerca privilegiato intorno a cui si erano strutturati i British Cultural Studies nella loro fase aurorale, volta, soprattutto grazie alle ricerche di Richard Hoggart e Raymond Williams,

a identificarne e valorizzarne i tratti di autonomia culturale. E proprio a partire da una perdita, dall'elaborazione di un lutto, rispetto a un "oggetto" in via di dissoluzione, che può essere interpretato lo spostamento di attenzione verso le sottoculture giovanili, o di un particolare tipologia di esse, quelle che si sviluppavano in seno alla *working class*, che ne costituiva la cultura parentale. Tale interesse pare muoversi, come una sorta di supplemento diacronico, proiettato sul presente, delle ricerche di E.P. Thompson sui meccanismi plurali ed eterogenei di produzione della cultura di classe e non certo nella prospettiva della costruzione di una teoria generale dei comportamenti giovanili.² Ciò detto, si tratta, con ogni evidenza, di una problematica difficilmente esportabile al di fuori del contesto britannico. In una prima approssimazione, si può già ora notare come la relazione con la cultura parentale, in Italia, si declini, per quanto riguarda le sottoculture/controculture, soprattutto in riferimento a specifiche "appartenenze", in un contesto dove l'adesione partitica, in particolare al Partito comunista, o confessionale, alla chiesa cattolico-romana, assumeva una valenza non solo politica e religiosa ma si estendeva alla sfera "culturale" in termini più generali, contribuendo in maniera decisiva a stabilire i codici morali, i linguaggi, le modalità di socializzazione e svago.³

Il significante "underground"

Un altro tema su cui è necessario soffermarsi è quello dell'underground. Come si è visto, si tratta di una delle polarità che strutturano le opposizioni poste da Sarah Thornton alla base

² E.P. Thompson, *Rivoluzione industriale e classe operaia in Inghilterra*, il Saggiatore, Milano 1979.

³ P. Ginsborg, *Storia d'Italia 1943-1996. Famiglia, stato, società*, Einaudi, Torino 1998, pp. 199-249.

della valorizzazione dei beni sottoculturali.⁴ A di là della sua dimensione funzionale e pragmatica, all'interno dei diversi contesti in cui è chiamato a esprimere la dimensione "esoterica", rara, riconoscibile e accessibile solo agli attori dotati di un adeguato capitale sottoculturale, vale la pena soffermarsi sulla sua dimensione storica. A partire dagli anni cinquanta, infatti, una serie di produzioni culturali sono state etichettate come tali. A distinguerle non sono criteri esclusivamente formali, tanto che il concetto risulta difficile da articolare in termini estetici. Diversamente, a determinare l'appartenenza all'ambito dell'underground appaiono essere criteri in primo luogo sociali, legati agli ambienti in cui avviene la produzione e la fruizione delle opere, in cui agiscono sia gli artisti sia i destinatari. In tal senso, la definizione di underground non si sovrappone a quella di avanguardia, anche se gli intrecci fra i due ambiti possono essere molteplici. A segnare la differenza sono diversi fattori. In primo luogo, come già accennato, l'underground non riguarda solo la produzione ma anche la fruizione di determinate pratiche artistiche: per essere tale deve avere un suo "popolo", per quanto minore e minoritario, la cui condivisione non si limita al gusto ma coinvolge, in termini più generali, lo stile di vita, i modelli di socializzazione, una serie di valori e disvalori di riferimento. E poi deve avere un proprio "territorio", non continuo ma discreto, fatto di luoghi dispersi, collegati fra loro da fili invisibili ai più, ai quali si accede attraverso parole d'ordine in continuo cambiamento che solo gli *insider* sono in grado di generare in tempo reale. Non è un caso, quindi, che alla ricerca del precedente dal quale si sarebbe sviluppato lo slittamento semantico che avrebbe condotto dall'aggettivo "underground" a un sostantivo riferito a una tipologia di pratiche e produzioni estetiche si sia chiamata in causa l'Underground

⁴ S. Thornton, *Dai club ai rave. Musica, media e capitale sottoculturale*, Feltrinelli, Milano 1998, pp. 155-162.

railway, la "ferrovia sotterranea" che consentiva agli schiavi fuggiaschi, passando di stazione in stazione, di raggiungere gli stati abolizionisti o, ancor meglio, il Canada.⁵ Ciò evidenzerebbe il legame costitutivo con la cultura *black* che caratterizza una dimensione sostanzialmente *white* come l'underground. Come analogia si potrebbe evocare quanto scritto da Leslie Fiedler, nella sua geografia letteraria, a proposito del Southern gothic: una letteratura bianca, da Edgar Allan Poe a William Faulkner, da Flannery O'Connor a Truman Capote, sullo sfondo della quale si profila sempre l'implicita e fantasmatica presenza del "nero".⁶ Si tratta di un tema cui si è già accennato a proposito di alcune analisi del Cccs sulle subculture. Hebdige individuava nella relazione con la presenza indo-occidentale uno dei grandi motori dello stile sottoculturale;⁷ Iain Chambers, da parte sua, pur senza dichiararlo apertamente, tendeva a individuare nell'esplicitazione del debito nei confronti della black music il criterio alla luce del quale giudicare l'"autenticità" estetica delle produzioni musicali interne alla "pop culture".⁸ Ritornando all'underground, la figura retrospettivamente posta alla base della sua genealogia, ossia l'hipster, che si muove nell'ombra di locali fumosi, è stata caratterizzata come "negro bianco" da Norman Mailer, a partire dalla sua mimesi, estetica ed esistenziale, nei confronti degli amati musicisti be bop.⁹ La variante

⁵ Sulle narrazioni connesse all'Underground railway: L. Queirolo Palmas, Federico Rahola, *Underground Europe. Lungo le rotte dei migranti*, Meltemi, Milano 2020, pp. 17-119. Un contributo decisivo alla recente crescita di interesse nei confronti di quella vicenda è stato fornito dal romanzo di Colson Whitehead *La ferrovia sotterranea* (Sur, Roma 2017).

⁶ L. Fiedler, *Il ritorno del pellerossa. Mito e letteratura in America*, Guanda, Milano 2011, pp. 27-30.

⁷ D. Hebdige, *Sottocultura. Il significato dello stile*, Meltemi, Milano 2017, pp. 45-103.

⁸ I. Chambers, *Ritmi urbani. Pop culture e cultura di massa*, Meltemi, Milano 2018.

⁹ N. Mailer, *The White Negro. La solitudine dell'hipster*, Castelvecchi, Roma 2015.

beatnik, invece, si definisce sulla base delle stesse opzioni musicali, ma, ritornando sulla geografia letteraria di Fiedler, procede a un riorientamento verso Ovest, si mette in viaggio verso la frontiera, con sullo sfondo, a livello fantasmatico, la figura dell'“indiano”, che dalla dimensione nativa transita a veicolo per la fuoriuscita dall'Occidente.¹⁰ Jack Kerouac, da parte sua, non parlava di hipster e beatnik ma di due tipi di *hipsterism*, *cool* e *hot*, da una parte “un laconico barbuto che siede davanti a una birra appena iniziata in un locale beat, ha voce bassa e scortese e si accompagna a ragazze nerovestite che non aprono bocca”, dall'altra “il folle dagli occhi scintillanti (innocente e dal cuore aperto), chiacchierone, che corre da un bar all'altro, da una casa all'altra, alla ricerca di tutti, gridando irrequieto, sbronzo, cercando di far lega con i beat ‘freddi’ che lo ignorano”.¹¹ Eroina per i “freddi” e marijuana per i “caldi”, sono le sostanze stupefacenti di riferimento, con William Burroughs a fare da ponti fra sensibilità hipster e beatnik. Sarà soprattutto a partire da quest'ultima componente che si svilupperà la cifra psichedelica, egemone per un decennio, scandita da una relazione privilegiata con una musica giovanile bianca, il rock, a partire da una ridefinizione dei suoi rapporti con il blues e il folk. Se hipster e beatnik rimanevano fenomeni assolutamente minoritari, con l'ondata psichedelica l'underground assume una dimensione di massa, generazionale, testimoniata non solo dai grandi raduni/festival da Monterey a Woodstock, ma anche dell'influenza esercitata sul piano culturale ed estetico nell'arco di un decennio, ben oltre le frontiere anglo-americane e ben oltre gli aderenti all'underground. Utilizzando la terminologia che ci è ormai consueta, si potrebbe vedere qui il passaggio in cui l'elemento generazionale delle “sottoculture”, legate alla musica e allo stile, si esprime nella forma della “controcultura”,

¹⁰ L. Fiedler, *Il ritorno del pellerossa. Mito e letteratura in America*, cit., pp. 18-24.

¹¹ Cit. in M. Maffi, *La cultura underground*, Laterza, Bari 1972, p. 10.

assumendo un'esplicita coloritura politica, anche se difforme dalle forme consolidate di militanza. Anche il dialogo con le avanguardie artistiche, a questo punto, si fa più serrato e, al contempo, bidirezionale. Se da una parte, come evidenziato da Mark Fisher, le sottoculture/controculture hanno svolto un ruolo decisivo nel diffondere le pratiche e i modelli delle avanguardie presso un “pubblico” più ampio, segnatamente giovanile, sottraendole allo spazio perimetrato dei mondi dell'arte,¹² dall'altra si può evidenziare come l'underground abbia influito sull'ambito artistico non tanto e non solo attraverso il transito di elementi formali quanto piuttosto fornendo il modello di pratiche estetiche sviluppate in relazione diretta con un “popolo” e non perimetrare all'ambito separato del campo artistico e delle sue istituzioni. In tal senso, si può leggere la sibillina affermazione di Marcel Duchamp che, nel 1961, affermava che il destino dell'arte era “going underground”, qualunque cosa ciò volesse dire, o considerare le vicende di fluxus o della pop art, solo per fare qualche esempio.

Ma non è solo la relazione con la *black culture* a rendere più che suggestiva, quale ne sia il fondamento filologico, l'ipotesi che il significato attribuito al termine underground si ricolleggi all'epopea di Harriet Tubman e della ferrovia sotterranea. Pur su un piano completamente diverso, anche le stazioni dell'underground devono “going underground” per sottrarsi alla visibilità, non solo fisica, rispetto ai luoghi, ma anche economica, rispetto ai circuiti commerciali e culturali, sfuggendo ai sistemi di classificazione operanti all'interno dei campi della produzione artistica. Qui risiede lo stacco fra underground e avanguardia. A livello formale, le avanguardie possono proporre pratiche e produzioni artistiche decisamente più “avanzate”, se con il termine intendiamo la distanza nei confronti delle aspettative

¹² M. Fisher, *Scegli le tue armi. Scritti sulla musica*, minimum fax, Roma 2021.

che verso opere figurative, musicali o letterarie può (o poteva) avere un pubblico non specialistico. Da questo punto di vista, se ci assettiamo sugli anni cinquanta e sessanta, le realizzazioni dell'espressionismo astratto o della Color field painting appaiono senza dubbio formalmente più "estreme" rispetto alle opere figurative legate al coevo underground, e lo stesso vale se raffrontiamo la musica colta post-dodecafonica con le espressioni anche più sperimentali del rock. Tuttavia, le avanguardie, seppur oggetto di contestazione, si collocano all'interno del campo artistico, del suo spazio di posizioni e delle sue logiche. A esse, nei conflitti per la definizione dei criteri della legittimità artistica che avviene nei diversi "sottocampi", si oppone la critica più conservatrice legata a un gusto più tradizionalista, e ai correlativi artisti, curatori, galleristi, collezionisti, pubblici. Ma, su un versante opposto, può contare sull'appoggio di settori critici più "avanzati", sul gusto più "ascetico" di frazioni di pubblico ad alto capitale culturale, sull'iniziativa di gallerie, musei e istituzioni interessati a rivendicare una legittimità concorrente rispetto allo spazio delle posizioni consolidate. Diversamente, le produzioni dell'underground, almeno per una certa fase, si collocano in una posizione di eternità rispetto ai campi artistici cui farebbero capo in linea di principio. Si tratta di un atteggiamento in cui, a geometria variabile, si intrecciano polemica nei confronti dei mondi istituzionalizzati dell'arte ed estraneità ecologica. In tal senso, in genere le produzioni dell'età aurea dell'underground appaiono difficilmente classificabili rispetto alle principali opposizioni che scandiscono, nei campi artistici, il conflitto fra le differenti istanze di legittimità. Se da una parte l'underground manifesta una postura di rottura, di ribellione, dall'altra, dal punto di vista formale e stilistico, le sue opere possono caratterizzarsi per tratti in qualche modo "reazionari". Per esempio, nell'ambito delle arti visive, il figurativo, il referenziale, l'ornamentale e, addirittura, l'ostentazione di virtuosismo pittorico o grafico, assolutamente stigmatizzati dalla "pittura

pura" teorizzata da Clemens Greenberg o,¹³ su un versante diverso, dall'arte concettuale,¹⁴ costituisce spesso la cifra delle produzioni underground. Sempre restando nell'ambito del visivo, le pratiche artistiche dell'underground tendono a essere originariamente estranee alla forma canonizzata dell'opera, intesa come unità discreta, perimetrata, sottratta all'uso e che si offre a una dimensione di fruizione esclusivamente estetica in luoghi come i musei, le gallerie o le collezioni.¹⁵ Inoltre, si deve evidenziare come le produzioni dell'underground si sviluppino in stretta connessione con la dimensione dell'industriale – i dischi e le loro copertine, manifesti, cinema, abbigliamento, fumetto – quasi a disegnare uno spazio altro all'interno dei suoi meccanismi di massificazione e valorizzazione, con gli esisti contraddittori che ne derivano, e saranno ampiamente tematizzati in età punk nonché nelle letture critiche sulla funzione della "controcultura" in termini di dinamizzazione dei consumi e di apertura di nuove nicchie di mercato.¹⁶

Sempre restando in ambito visuale, se prendiamo un recente volume, volto a ricostruire gli sviluppi dell'underground in tale ambito, possiamo notare come il capitolo iniziale, dedicato alle "origini", chiami in causa le decorazioni di auto e moto.¹⁷ È nell'ambiente della "custom culture", infatti, che operano figure

¹³ C. Greenberg, *L'avventura del modernismo. Antologia critica*, Johan&Levi, Milano 2011.

¹⁴ J. Kosuth, *L'arte dopo la filosofia*, Costa&Nolan, Genova 2009.

¹⁵ Sui processi di autonomizzazione del campo artistico e l'emergere dell'opera come unità passibile di valutazione solo estetica: P. Bourdieu, *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario*, il Saggiatore, Milano 2005; Id., *Manet. Une révolution symbolique*, Seuil, Paris 2013; H. Belting, *Il capolavoro invisibile. Il mito moderno dell'arte*, Carocci, Roma 2018; N. Luhmann, *L'arte della società*, mimesis, Milano-Udine 2017.

¹⁶ J. Clarke, S. Hall, T. Jefferson, B. Roberts, *Subculture, culture e classe*, in S. Hall, T. Jefferson (a cura di), *Rituali di resistenza. Teds, mods, skinheads e rastafariani*, Novalogos, Aprilia 2017, pp. 79-92.

¹⁷ M. Teatro, *La guerra dei segni. Un'altra storia dell'arte*, Agenzia X, Milano 2021, pp. 15-27.

destinate ad assurgere al rango di “padri fondatori” come Von Dutch e “Big Daddy” Roth, decisive nell’elaborazione di motivi iconografici e tecniche, dall’“occhio alato” al *pin stripping* o al *flaming* che, nel corso del tempo, si riproporranno costantemente, in forme e combinazioni variabili, in un certo tipo di produzioni. Proseguendo, i contesti in cui si manifestano e circolano i tratti tipici dell’arte visiva underground saranno costituiti da manifesti, fumetti, copertine di dischi, fino ai tatuaggi al writing, alle tag o ad altre forme di “muralismo”. In gioco non è soltanto un generico nesso con le arti applicate, spesso assai forte anche nell’ambito delle avanguardie artistiche, quanto la funzione formativa che i medium di elezione esercitano sulla specificità delle produzioni underground e l’internità a un pubblico di riferimento che condivide analoghi codici non solo estetici ma anche esistenziali. Spesso poi a dominare è un certo “anonimato”, una circolazione di motivi e stilemi che rimanda a quella *Kunst ohne Namen* a cui abbiamo fatto riferimento parlando della questione dello stile. Ciò non esclude, tuttavia, l’emergere di “nomi”, di figure, che assumono i tratti dell’autorialità. Si potrebbe però aggiungere come il “quadro” costituisca, per molti di questi “nomi”, un approdo tardivo, contestuale a un “invecchiamento” rispetto ai tratti della scena e al tentativo di riconvertire il proprio capitale sottoculturale per posizionarsi nel campo artistico propriamente detto.

Capelloni e beat

Venendo all’Italia, gli esordi della “controcultura” sono da collocare all’insegna del beat e dall’emergere di quelli che vengono definiti “capelloni”.¹⁸ La nuova musica giovanile, spesso

¹⁸ P. Echaurren, C. Salaris, *Controcultura in Italia 1967-1977. Viaggio nell’underground*, Bollati Boringhieri, Torino 1999; S. Casilio, *Beat si vive*,

all’insegna di reinterpretazioni in italiano di pezzi provenienti dall’Inghilterra e dagli Stati Uniti, vede l’affermarsi di gruppi come i Rokes, i Corvi o l’Equipe 84.¹⁹ Una nuova estetica, musicale e nell’abbigliamento, si coniuga ai contenuti veicolati dai testi, ispirati al pacifismo, al rifiuto della morale tradizionale, alla critica alla società dei consumi, alla ricerca di nuove modalità di socializzazione.

Solitamente, gli inizi della stampa underground a Milano (e in Italia) vengono riferite all’uscita nel febbraio del 1966 di un numero di “La zanzara”, il giornalino del Liceo classico Parini, capace di sollevare un’ondata di indignazione, con tanto di processo per stampa oscena e corruzione di minori a tre redattori, a causa di un articolo-inchiesta che toccava il tema della sessualità delle studentesse. Al di là della segnalazione delle nuove sensibilità che maturavano in ambito giovanile, con l’eco nazionale della vicenda e l’intervento, a scopo di moderare le reazioni repressive addirittura del ministro dell’Istruzione, con “La zanzara” si restava nell’ambito dei “giornali studenteschi”.²⁰ Pochi mesi dopo, invece, sarebbe stato pubblicato il numero zero di “Mondo Beat”, atto di nascita in Italia della stampa underground. L’indirizzo della redazione era Piazza Duomo, sotto la statua di Vittorio Emanuele II (o “il pirla a cavallo”), luogo di ritrovo della prima aggregazione cittadina di “capelloni” e “scappati di casa”.²¹ I contenuti della rivista, il cui primo

inserirsi si muore. L’epopea dei capelloni in Italia (1965-1967), in “Meridiana”, 56, 2006, pp. 213-236.

¹⁹ G. Mattia, *Canzoni d’innocenza*, in N. Balestrini, P. Moroni, *L’orda d’oro 1968-1977. La grande ondata rivoluzionaria e creativa, politica ed esistenziale*, Feltrinelli, Milano 2015, pp. 56-62.

²⁰ N. Balestrini, P. Moroni, *L’orda d’oro 1968-1977*, cit., pp. 174-182.

²¹ P. Echaurren, C. Salaris, *Controcultura in Italia 1967-1977. Viaggio nell’underground*, cit., pp. 49-66; G. De Martino, M. Grispigni, *Capelloni. Mondo beat 1966-1967. Storia, immagini, documenti*, DeriveApprodi, Roma 1997; A. Manca, *La galassia beat*, in Moicana, *L’edicola che non c’è. La stampa underground a Milano*, cit., pp. 23-52. Per una versione in forma letteraria di quelle vicende: M. Philopat, *I viaggi di Mel*, ShaKe, Milano 2004, con in

numero è ciclostilato, grazie all'aiuto di Giuseppe Pinelli, fanno riferimento al pacifismo e alla non-violenza (ispirati a Gandhi e Bertrand Russell), alla critica al consumismo, alle esigenze dei giovani di sottrarsi ai vincoli e alla morale familiare condivisa dalle "sottoculture" cattolica e "comunista". L'impatto di "Mondo Beat" è notevole, tale da spingere Giangiacomo Feltrinelli a proporsi come editore. Su un versante opposto, Adriano Celentano, nel 1967 pubblica la canzone *Tre passi avanti*, nel cui testo, dopo avere vaticinato il crollo di "Mondo Beat", si ammonisce sui rischi che corre una ragazza che ha abbandonato la "voce cantante" del brano per seguire un "capellone". Alla pubblicazione e diffusione della rivista si accompagna, con forme spesso derivate dai provos olandesi, che avevano trovato un centro di irradiazione cittadina nel circolo anarchico Sacco e Vanzetti, lo sviluppo di azioni di mobilitazione specie contro la guerra e i "fogli di via" con cui la questura colpisce sistematicamente i giovani "non conformisti". In particolare, si individua nella reinvenzione delle modalità attraverso cui esprimere la protesta, la chiave necessaria per esprimere nuovi contenuti e per guadagnare in efficacia spiazzando sia la controparte sia gli osservatori. Il culmine della vicenda "Mondo Beat" è rappresentata dall'avventuroso allestimento di un campeggio nella periferia di Milano per accogliere ragazze e ragazzi che avevano abbandonato la famiglia al fine di sperimentare nuovi stili di vita. Lo scandalo è enorme. Una campagna stampa improntata alla stigmatizzazione di "capelloni" e "ninfette" (l'epiteto carico di connotazioni sessuali per indicare la componente femminile) e all'evidenziazione dei loro comportamenti sfrenati e "anti-igenici", condurrà alla strutturazione di una vera e propria ondata di panico morale e al conseguente sgombero del campo, con un massiccio dispiegamento di forze dell'ordine e un

appendice la testimonianza sulle vicende di "Mondo Beat" elaborata da uno dei suoi principali organizzatori: M. Gerbino, *Storia documentata di Mondo Beat*, in *ivi*, pp. 193-311.

grande rogo finale, decisamente simbolico, di quanto rimasto abbandonato nell'accampamento.

Parallelamente a "Mondo Beat" si sviluppano altre esperienze contro-culturali. Per esempio quella che farà capo alla rivista "Onda Verde", le cui strade si incrociano spesso con "Mondo Beat", animata da figure che avranno un lungo protagonismo della scena dell'underground e della sinistra radicale italiana come Andrea Valcarenghi e Gianfranco Sanguinetti. In questo caso abbiamo a che fare con una realtà più legata al mondo della scuola. Alla "contestazione" dell'imperialismo, del consumismo e dello stile di vita occidentale si accompagna una totale presa di distanza dall'autoritarismo dei regimi socialisti, che siano l'Unione Sovietica, la Cina o Cuba. A una prospettiva emancipatoria incentrata sulla classe, giudicata superata, se ne oppone una centrata sul dato generazionale. A fronte di una classe operaia ormai pienamente sussunta ai meccanismi della società dei consumi, si individua nei "giovani" l'istanza critica in grado di mettere in crisi l'assetto dei poteri costituiti e degli stili di vita standardizzati. La dinamica suggerita è in primo luogo di tipo secessivo, e rimanda alla defezione dalle poste in gioco comunemente accettate e alla sperimentazione di nuove forme di vita. Si tratta di temi che, a livello di contenuti, non si distaccano particolarmente da quelli proposti da "Mondo Beat", che tuttavia appaiono sviluppati in termini culturalmente più elaborati. Si coglie, per esempio, l'influenza del situazionismo, che con il suo appello a "cambiare la vita", a proiettare sulla quotidianità le sperimentazioni delle avanguardie artistiche superando la scissione fra arte e vita, a sfidare politicamente il terreno delle comunicazioni di massa eserciterà una duratura e periodicamente riemergente influenza sugli ambienti contro-culturali italiani. Ritornando a "Onda Verde", e ai suoi nessi con il situazionismo, non si può non ricordare come uno dei suoi membri più attivi fosse Gianfranco Sanguinetti, che in seguito avrebbe svolto un ruolo centrale, nell'Internazionale

situazionista, rimanendone l'unico membro, insieme a Debord, al momento del suo scioglimento nel 1972.²²

La dimensione della classe, retoricamente evacuata, inevitabilmente però ritorna. In termini autorilessivi, "Onda Verde" esplicita in uno dei suoi numeri una sorta di divisione del lavoro con "Mondo Beat": a quest'ultima esperienza avrebbero fatto capo gli "scappati di casa", coloro cioè che avevano rotto con gli universi di appartenenza per intraprendere una nuova vita; i membri di "Onda Verde", invece, continuavano a risiedere presso la famiglia e frequentavano la scuola, non adottavano i segni estetici più evidenti dell'anticonformismo per rivolgersi a uno specifico referente. Come espresso in un'intervista coeva:

Per far parte di "Mondo Beat" – dice uno di loro – bisogna uscire di casa, prendere il sacco a pelo, e rompere con il passato. Noi pensiamo che sia molto più efficace tagliarsi i capelli, andare a scuola, stare in famiglia e poi magari provocare l'attenzione della gente facendo l'obiezione di coscienza [...] e pagando di persona con la prigione. Ciò non toglie, naturalmente che il nostro discorso sia simile a quello dei beat. Solo che noi ci rivolgiamo soprattutto agli studenti e ai cosiddetto "figli di papà", e loro soprattutto al proletariato.²³

Che in tale alternativa in gioco non fossero solo la determinazione soggettiva o l'individuazione di un altro "pubblico" cui rivolgersi ma anche l'appartenenza di classe è un dato non accertabile empiricamente ma attestato da numerosi testimoni

²² G. Debord, G. Sanguinetti, *Tesi sull'Internazionale situazionista e il suo tempo*, manifestolibri, Roma 1997. Cfr. G. Marelli, *L'amara vittoria del situazionismo. Storia critica dell'Internationale situationniste (1957-1972)*, mimesis, Milano 2017, pp. 381-395.

²³ D. Kotnik, *Protestano sì, ma gentilmente i beat di buona famiglia*, in "Panorama", giugno 1967, cit. in P. Echaurren, C. Salaris, *Controcultura in Italia 1967-1977. Viaggio nell'underground*, cit., p. 46.

dell'epoca, tendenti a evidenziare, anche polemicamente, il carattere "borghese" di "Onda Verde".²⁴

La questione si complica ulteriormente se si chiama in causa un terzo polo, nella scena milanese della "contestazione", rappresentato da "Pianeta Fresco". Anche un'occhiata distratta alla rivista mostra che, in questo caso, si ha a che fare con qualcosa di completamente diverso rispetto a "Mondo Beat" o "Onda Verde". "Pianeta Fresco" rivista progettata da Fernanda Pivano ed Ettore Sottsass, con Allen Ginsberg come "direttore irresponsabile", rielabora in maniera originale suggestioni psichedeliche provenienti da oltreoceano con una grande e innovativa attenzione per la dimensione grafica. Con ogni evidenza, qui ci si trova di fronte a un divario generazionale, intellettuale e sociale, con appartenenti ai mondi della cultura "alta" e legittima, legati all'editoria, alla scena artistica e al design, che mettono in gioco le loro relazioni internazionali cercando di mettersi in presa diretta con i fermenti sociali e politici che si sviluppavano sul piano locale. Ciò suscita reazioni eterogenee nell'universo "beat", per alcuni il confronto con figure prestigiose viene colto come un'occasione per ampliare i propri orizzonti ed estendere e articolare il messaggio della "contestazione", mentre altri lo leggono in termini corruttivi, con le lusinghe dell'accesso al "salotto" di Sottsass e Pivano che anestetizzerebbe il potenziale di rottura dei comportamenti giovanili riducendoli alla dimensione della moda intellettuale.²⁵ In termini di interlocuzione, su un altro versante si possono evidenziare i legami che i "capelloni", pur nel loro rifiuto delle forme tradizionali della militanza e dell'appartenenza politica, stabiliscono con il Partito radicale, il circolo anarchico Sacco e Vanzetti e Giangiacomo Feltrinelli, che oltre a proporsi come editore o distributore di "Mondo Beat" pubblica un suo articolo sull'ultimo numero della rivista.

²⁴ Si veda, per esempio, M. Gerbino, *Storia documentata di Mondo Beat*, cit., p. 209.

²⁵ Ibid.

Anche nel suo momento aurorale, quindi, la controcultura in Italia appare segnata da un confronto – certo selettivo, problematico, sofferto – con forme politiche che pur eccentriche ai grandi partiti si ricalcano, sulle culture libertarie, anarchiche o comuniste esterne al Partito comunista italiano.

Come si è visto nell'approccio del Cccs di Birmingham, la controcultura era rubricata nell'ambito della borghesia in termini di classe e della secessione per quanto concerne l'orizzonte di azione.²⁶ Anche una sommaria considerazione alle vicende italiane, e più particolarmente milanesi, permette di sfumare la perentorietà di tali asserzioni. Risulta utile in proposito fare riferimento a un articolo in cui Roberto De Angelis riprende in mano, a decenni di distanza, la sua tesi di laurea discussa nel 1967.²⁷ In quel lavoro, applicando un approccio di tipo etnografico al tempo poco consueto in Italia (e anche altrove), si era proposto di condurre una ricerca sul campo riguardante le aggregazioni di beat e “capelloni” di Milano e Roma. Al di là di limiti metodologici e ingenuità, tali da suscitare a posteriori addirittura imbarazzo nell'autore, il materiale empirico raccolto per la tesi permette a De Angelis di formulare alcune ipotesi. In primo luogo, le interviste raccolte conducono a evidenziare l'origine proletaria e il basso tasso di scolarizzazione della grande maggioranza dei frequentatori dei luoghi di ritrovo (e spesso soggiorno) di “Mondo Beat”, la Cava e la successiva occupazione di San Murilio, o delle aggregazioni di “zizzeruti” a Roma, in Piazza di Spagna. Di conseguenza, l'ipotesi di una derivazione *bohémien* della controcultura, in termini di secessione di frazioni giovanili scolarizzate delle classi medie, risulta difficilmente generalizzabile per il caso italiano. Se, nel caso di “Onda Verde”, come si è visto, può apparire calzante, a essa

²⁶ J. Clarke, S. Hall, T. Jefferson, B. Roberts, *Subculture, culture e classe*, cit., pp. 79-92.

²⁷ R. De Angelis, *Il beat italiano*, in P. Ghione, M. Grispigni (a cura di), *Giovani prima della rivolta*, manifestolibri, Roma 1998, pp. 73-84.

sembra sfuggire quello che De Angelis definisce ambito del “beat di strada”, contrapposto al beat come fenomeno di costume e moda.²⁸ Se l'accento viene posto sulla cultura parentale, poi, la determinate di classe in Italia si intreccia con quella costituita dall'appartenenza alle grandi “sottoculture” egemoniche che segmentano il paese. Esemplare, in proposito, quanto affermato da Gianni De Martino, una delle figure di spicco dell'esperienza di “Mondo Beat”, quando rappresenta la svolta decisiva della propria biografia all'insegna di una disaffiliazione, con l'abbandono della tessera tessera della Fgci e la sua sostituzione con quella degli ostelli per la gioventù al fine di mettersi in viaggio per il mondo.²⁹ E non è un caso se, per esempio, scorrendo le pagine di “Mondo Beat” o di altre gemmazioni che seguiranno la sua chiusura si possono rilevare ripetuti riferimenti sarcastici, critici e ironici a Marx, al marxismo e alle sue formule stereotipate e liturgie, evidentemente vissuta non semplicemente come una tradizione critica di cui non si condividono i contenuti ma come parte della cultura parentale, quantomeno in una delle sue declinazioni, da cui si vuole prendere le distanze.³⁰

Sandro Portelli evidenziava come a differenza della controcultura americana, il suo omologo italiano, quantomeno nelle sue declinazioni “di strada”, si caratterizzasse per il passaggio da una dimensione alternativa a una antagonista e conflittuale.³¹ La chiave per leggere tale divaricazione era individuata in un'invariante geografica, relativa alla frontiera come spazio aperto e in espansione, che fin dai tempi di Frederick Jackson Turner e Werner Sombart è costantemente

²⁸ Ivi, p. 75.

²⁹ G. De Martino, *Addio a Barbonia City*, in Moicana (a cura di), *Università della strada. Mezzo secolo di controculture a Milano*, cit., p. 21.

³⁰ Si vedano gli esempi citati in P. Echaurren, C. Salaris, *Controcultura in Italia 1967-1977. Viaggio nell'Underground*, cit., pp. 27-54.

³¹ A. Portelli, *Dall'americanismo all'altra America: pacifismo, antimperialismo, controculture*, in P. Ghione, M. Grispigni (a cura di), *Giovani prima della rivolta*, cit., pp. 133-141.

evocata per rendere conto delle differenze politiche, sociali e culturali fra il vecchio e il nuovo continente.³² Nelle parole di Portelli, “la cultura alternativa americana ha immaginato uscite dal sistema grazie a una percezione dello spazio fondata sulla frontiera, sull’idea di una ‘valvola di sicurezza’ che permette di evitare il conflitto andandosene in un altrove sempre disponibile (un altrove geografico, il West, un altrove economico, lo sviluppo illimitato, un altrove metaforico, il ‘viaggio’ della droga o lo spazio virtuale dell’elettronica)”.³³ Un modello, questo, impossibile da riproporre nello spazio claustrofobico, reale e percepito, dell’Italia, “da cui non si esce, o non si esce altrettanto facilmente”.³⁴ Più nello specifico, invece, De Angelis individua nella reazione incontrata dai “beat di strada” la determinante alla base del passaggio dall’alternativa all’antagonismo. Se negli Stati Uniti ai beat “era stato permesso di viverci la propria differenza”, in Olanda i provos avevano addirittura “avuto la possibilità di avere un seggio al consiglio comunale”, i “beat di strada” furono oggetto di una violentissima campagna stampa e di una capillare azione di repressione, criminalizzazione e intimidazione da parte delle forze dell’ordine e della magistratura scandita da fogli di via, fermi, arresti, condanne. Di conseguenza:

Per non sciogliersi i beat nostrani furono costretti a organizzare la loro differenza e a inaugurare forme di lotta che poi sarebbero state tipiche di tutti i movimenti da allora in poi [...]. Organizzarono manifestazioni dure contro l’arresto per violazione al foglio di via, per solidarietà con quanti erano stati

³² F.J. Turner, *La frontiera nella storia americana*, il Mulino, Bologna 1959; W. Sombart, *Perché negli Stati Uniti non c’è il socialismo?*, Bruno Mondadori, Milano 2006.

³³ A. Portelli, *Dall’americanismo all’altra America: pacifismo, antimperialismo, controculture*, cit., pp. 138-139.

³⁴ Ivi, p. 139.

arrestati per renitenza alla leva. Il mondo beat nostrano si manifestò radicalmente conflittuale sul piano dei comportamenti privati e su quello dell’azione di lotta pubblica come le forme di resistenza civile su vari problemi. La controcultura dei beat di strada produsse le prime forme di movimento antagonista nel nostro paese, anticipando molte delle pratiche che saranno del movimento studentesco del ’68.³⁵

Dopo il ‘68

E appunto, il ’68. L’emergere della mobilitazione studentesca e operaia se da una parte è senza dubbio tributaria delle mutazioni nei comportamenti, nelle sensibilità e negli atteggiamenti culturali giovanili che avevano trovato espressione sia nella dimensione controculturale sia nelle sue ricadute in termini di moda e costume, dall’altra appare segnata da un prepotente ritorno in auge delle forme politiche legate alla tradizione del movimento operaio e comunista, nelle sue diverse varianti.³⁶ In particolare, pur collocandosi risolutamente a sinistra del Partito comunista italiano, vari gruppi e gruppuscoli riproducono in scala miniaturizzata, irrigidendola, la cultura politica, le retoriche e le modalità organizzative di matrice marxista-leninista, magari reinterpretandole in chiave maoista.³⁷ Altre aggregazioni manifestano un minore passatismo, sia in relazione alla rielaborazione teorica e politica dell’eredità marxista (in particolare Potere operaio)³⁸ sia in rapporto alla capacità di mettersi in relazione con i mutamenti di costume e le istanze politico-esistenziali

³⁵ R. De Angelis, *Il beat italiano*, cit., p. 78.

³⁶ E. Francescangeli, “Un mondo meglio di così”. *La sinistra rivoluzionaria in Italia (1943-1978)*, Viella, Roma 2023.

³⁷ N. Balestrini, P. Moroni, *L’orda d’oro 1968-1977. La grande ondata rivoluzionaria e creativa, politica ed esistenziale*, cit., pp. 346-377.

³⁸ M. Scavino, *Potere operaio. La storia*, I, DeriveApprodi, Roma 2018.

emerse in ambito contro culturale (Lotta continua).³⁹ Rispetto a tale scenario, la dimensione underground appare sottotraccia. Non mancano esperienze come “S”, animato da Giancarlo Sanguinetti, volte a veicolare un approccio di tipo esplicitamente situazionista enfatizzando la connessione fra “politica” e “vita”, l’insufficienza degli schemi militanti ereditati dal passato, la rielaborazione dell’eredità delle avanguardie artistiche, l’esigenza di una critica radicale sul piano culturale, il rinnovamento delle modalità espressive e di azione politica. Un testo come *Ma l’amor mio non muore* costituisce uno dei documenti più significativi della persistenza di tali tendenze.⁴⁰

Particolarmente indicative, per quanto riguarda le relazioni fra cultura politica e underground, sono negli anni settanta le vicende di due esperienze allo stesso tempo distanti e prossime, al di là delle polemiche e dei conflitti del tempo. Da una parte abbiamo “Re Nudo”, legata all’iniziativa di un altro reduce da “Onda Verde”, Andrea Valcarengi,⁴¹ con la contro cultura che cerca di farsi canone politico, cercando di contendere l’egemonia ai modelli tradizionali di agire militante.⁴² La formula stessa scelta da Valcarengi per il titolo di un suo libro, *Underground a pugno chiuso*, segnala come lo spazio contro culturale in Italia tenda storicamente a definirsi, in termini non solo oppositivi ma

³⁹ L. Bobbio, *Storia di Lotta continua*, Feltrinelli, Milano 1988.

⁴⁰ *Ma l’amor mio non muore. Origini, documenti, strategie della “cultura alternativa” e dell’“underground” in Italia*, DeriveApprodi, Roma 2003 (prima ed. 1971).

⁴¹ A. Valcarengi, *Re Nudo. Underground a pugno chiuso*, Arcana, Roma 1973. La feroce recensione al libro da parte di Pasolini, al di là delle idiosincrasie personali, può essere assunta come indizio della distanza che la “cultura parentale” comunista poteva manifestare nei confronti di certe posizioni ed esperienze, etichettate aprioristicamente come “borghesi”: P.P. Pasolini, *Andrea Valcarengi, Underground a pugno chiuso*, in Id., *Saggi sulla politica e la società*, Mondadori, Milano 1999, pp. 433-440. Si veda anche, Id., *Il discorso dei capelli*, in ivi, pp. 271-277.

⁴² A. Bertante, *Re Nudo. Underground e rivoluzione nelle pagine di una rivista*, Nda, Rimini 2005; C. Musati, *Gli anni di “Re nudo”*, in Moicana, *L’edicola che non c’è. La stampa underground a Milano*, cit., pp. 69-83.

di reciproca ibridazione, rispetto alle culture politiche provenienti dalle tradizioni del movimento operaio. “Re nudo” non sarà però semplicemente una rivista, la sua capacità di irraggiamento si estenderà a una pluralità di contesti, dai circoli del proletariato giovanile al Festival del proletariato giovanile, la cui edizione del 1976, al parco Lambro, segnerà per molti versi la fine di una stagione precludendo agli scenari del 1977. Su una direttrice, opposta ma convergente troviamo invece “Rosso”, periodico che a partire dalla sua seconda edizione ibrida la forma della rivista militante con la dimensione underground, a partire dall’idea che le “nuove soggettività proletarie”, legate alla fabbrica diffusa o alla figura dell’operaio sociale, non fossero irregimentabili nelle forme di organizzazione politica e nelle aspettative di vita tipiche del declinante fordismo.⁴³ Da questo punto di vista, la dimensione contro culturale può essere vista lungo gli anni settanta come una sorta di sottofondo, che trova momenti di esplicitazioni minoritari quanto plurali e diffusi, in forme ora più critico-politiche ora più edonistiche, spiritualiste e individualiste, interfacciandosi però con gli stili di vita, gli immaginari, i consumi culturali, i gusti estetici e gli orizzonti esistenziali di quegli stessi “giovani” che animano la “politica dei gruppi”. In tal senso, anche in quella fase si conferma la compenetrazione fra la dimensione contro culturale e quella politica, con la reciproca presupposizione dei due ambiti attraverso un gioco a geometria variabile fatto di convergenze e scontri, sovrapposizioni e contrapposizioni.

Con il movimento del ’77, si avrà una sorta di grande ritorno della dimensione contro culturale, nonché una potente riattivazione di quella componente “situazionista” disseminata e latente lungo tutto il decennio. Da questo punto di vista, si

⁴³ T. De Lorenzis, V. Guizzardi, M. Mita, *Avete pagato caro, non avete pagato tutto. La rivista “Rosso”*, DeriveApprodi, Roma 2007; L. Minerva, “Rosso” e le riviste degli anni settanta, in Moicana (a cura di), *L’edicola che non c’è. La stampa underground a Milano*, cit., pp. 85-101.

può evidenziare come al di là delle vicende dell'Internazionale situazionista, che con il suo intransigente settarismo fatto di scomuniche ed espulsioni arriverà a coinvolgere in tutto direttamente solo una settantina di persone a livello mondiale, l'ispirazione e le pratiche che a essa fanno capo, o le vengono attribuite, in genere smarcate dallo sfondo hegel-marxista che le caratterizza nella loro versione originaria, costituiranno un riferimento di lungo periodo per la controcultura e i movimenti o le istanze di contestazione più inclini a quella che Luc Boltanski ed Ève Chiapello definiscono "critica artistica"⁴⁴ o a una concezione giocosa, provocatoria e spiazzante dell'azione e della comunicazione politica, dal maggio francese al '77 italiano, per poi coinvolgere, come si è visto, la scena originaria del punk inglese. In seguito, si potrebbero chiamare in causa, a riprova della persistenza di un lascito, le pratiche di Net.art anticorporation di ®™ark e Yes Men⁴⁵ o, per andare alla scena techno e rave, il rogo di un milione di sterline dei Kln.⁴⁶ Gli esempi si potrebbero moltiplicare, e in tal senso appare lecito parlare di una sorta di pop-situazionismo, passabilmente svincolato da una diretta relazione con le fonti, che presumibilmente Debord non avrebbe esitato a vedere come semplice manifestazione dello "spettacolo integrato",⁴⁷ che si riproduce attraverso la circolazione di concetti, suggestioni e pratiche, dalla "deriva psicogeografica" al "detournement", etichettate come, appunto, "situazioniste". Da questo punto di vista, trova ulteriore conferma l'idea di Mark Fisher delle sottoculture e

⁴⁴ L. Boltanski, È. Chiapello, *Il nuovo spirito del capitalismo*, mimesis, Milano 2014, pp. 100-105, 243-250.

⁴⁵ M. Deseriis, M. Marano, *Net.art. L'arte della connessione*, ShaKe, Milano 2003, pp. 153-188.

⁴⁶ J. Higgs, *Complotto! Caos, magia e musica house*, Not Nero, Roma 2018.

⁴⁷ Non a caso, il collettivo Luther Blisset, senza dubbio influenzato dal situazionismo, parlava, con un gioco di parole, di un Guy Debord invecchiato male trasformandosi nel suo autocompiaciuto doppio Guy the Bore: Luther Blisset, *Guy Debord è morto davvero*, in Lutherblisset.net/archive052.

controculture come veicoli di amplificazione e circolazione al di fuori dell'ambito strettamente artistico, del lascito delle avanguardie novecentesche.⁴⁸

Sul punk italiano, le sue specificità e la sua relazione, fatta di continuità e cesure, con il '77 ci già siamo soffermati. Qui ci limiteremo a sottolineare come, ancora una volta, in Italia l'acclimatazione di uno stile sottoculturale proveniente dall'estero avvenga in immediata relazione con la dimensione della militanza politica, in termini sia oppositivi sia dialogici. E lo stesso si potrebbe dire, spostando l'asse dell'osservazione su un ambito che abbiamo volutamente lasciato fuori dalle riflessioni di questo libro, quello legato alla galassia hip hop. Diversamente, vale la pena soffermarsi su un ambito, quello dark, definito nel nostro paese con un termine inglese di cui non si riscontra un analogo uso altrove, dove si tende a utilizzare, in riferimento alle omologhe scene, il termine *goth*.⁴⁹ Ed effettivamente la differenza definitoria sembra rimandare a un dato di specificità del dark, per come si manifesta nella Milano degli anni ottanta. Rispetto a tale realtà disponiamo dell'approfondita ricerca di Simone Tosoni ed Emanuela Zucalà, condotta attraverso ventiquattro storie di vita ricostruite tramite interviste in profondità a individui che, a vario titolo e in modo diverso, avevano gravitato sulla "scena" o, per meglio dire sulle diverse scene in cui, sulla base della loro ricerca si articolava quell'ambito sottoculturale. All'interno della scena più politicizzata e radicale del punk milanese, ossia i punx del Virus, emerge una componente che pur allineata sul piano delle pratiche manifesta una differente sensibilità estetica e culturale. La rivendicata elementarità del punk suona limitata, e ripetitiva, per chi, invece, si mostra ricettivo verso la proposta musicale

⁴⁸ M. Fisher, *Scegli le tue armi. Scritti sulla musica*, minimum fax, Roma 2021.

⁴⁹ P. Hodkinson, *Goth. Identity, Style and Subculture*, Berg, Oxford-New York 2002.

di dischi come *Second Edition* dei Public Image o *Unknown Pleasures* dei Joy Division oppure dei nascenti orientamenti *industrial*. Ma c'è dell'altro. Se nell'ambiente punx si manifesta un rifiuto nei confronti di tutto ciò che non è autoprodotta e la tendenza a un'autorappresentazione "antintellettuale", presso una determinata componente l'esigenza di radicalità non esclude il confronto con istanze culturali e artistiche provenienti da ambienti differenti. Si flirta con il nero e con un immaginario apocalittico ma si raccolgono suggestioni esistenzialiste, istanze antipsichiatriche, spunti legati alle avanguardie storiche. Nelle parole di Joykix, uno dei protagonisti di quella scena, "mentre il punk urlava fuori, il dark urlava dentro". Al di là di tali differenze, attraverso conflitti, negoziazioni e ibridazioni, si ha però una convergenza, nella gestione degli spazi occupati, nell'attivazione di circuiti per la realizzazione e distribuzione di produzioni musicali, testuali e artistiche, nella partecipazione a mobilitazioni intorno a temi quali gli spazi autogestiti o l'opposizione alla repressione e al nucleare.

Nel frattempo a livello globale si era affermata una dimensione sottoculturale a partire dall'impatto, musicale e iconico, di gruppi quali Cure e Bauhaus. Nel chiuso della loro cameretta,⁵⁰ in qualche punto del desolato hinterland, adolescenti poco in sintonia con lo spirito del tempo modellano il loro look su quello di Robert Smith, Peter Murphy o Siouxsie Sioux. Si scontrano con i genitori e affrontano il dileggio dei compagni di classe o dei professori. Il sabato pomeriggio intraprendono viaggi iniziatici a Milano dove, magari girando per via Torino o la Fiera di Sinigaglia incontrano creature simili, che riconoscono

⁵⁰ Già negli anni settanta Angela McRobbie e Jenny Garber avevano portato l'attenzione sulla "cameretta" come territorio "sottoculturale" in cui le adolescenti sviluppavano forme di resistenza e autonomia rispetto ai ruoli loro imposti: A. McRobbie, J. Garber, *Le ragazze e le subculture*, in Hall, T. Jefferson (a cura di), *Rituali di resistenza. Teds, mods, skinheads e rastafariani*, cit., pp. 239-253. Cfr. C. Antonelli, M. Delogu, F. De Luca, *Fuori tutti. Una generazione in camera sua*, Einaudi, Torino 1996.

e da cui sono riconosciuti. Si crea così un'altra scena dark, non direttamente politica e più ortodossa rispetto al mainstream internazionale, vissuta ora in maniera più privata, ora scandita dalle serate e, soprattutto, dalle domeniche pomeriggio all'Hysterika, discoteca nei pressi di Porta Venezia.

L'analisi di Tosoni e Zuccalà individua quindi tre modalità attraverso cui si attualizza e viene appropriato un codice estetico-culturale, una più immediatamente politica, un'altra incentrata sulla dimensione più legata alla frequentazione dei locali, un'altra ancora scandita da una dimensione più privata, vissuta però attraverso la partecipazione a una più ampia rete deterritorializzata, contatti a distanza che si territorializzano in occasione di eventi quali i concerti.

Pur sottolineando le differenze, culturali ed esistenziali, fra i principali filoni del dark milanese, la ricerca di Tosoni e Zuccalà evidenzia anche la reciproca permeabilità fra le diverse tendenze, con una circolazione di figure dall'uno all'altro contesto alla ricerca della collocazione più congeniale. Del resto, anche il filone più distante dall'assunzione di una militanza esplicita manifesta una consapevole politicità, nei termini che Dick Hebdige definiva della "rivolta dello stile". In tal senso, ai codici sottoculturali, ostentati nello spazio pubblico, è affidata la funzione di scioccare, di creare sconcerto nell'ambiente circostante, di esprimere estraneità verso i valori dominanti. Da qui il disprezzo nei confronti dei *fashion dark*, o dei dark della domenica, che si indirizza verso coloro che solo in certe occasioni sfoggiano un look estremo, in contesti separati rispetto a quelli della loro quotidianità. Evidente, in proposito è la distanza rispetto all'itinerario che le tendenze dark intraprenderanno a partire degli anni novanta, ibridandosi con una componente *fetish*, tendenzialmente assente nel decennio precedente, e rinchiudendosi nello spazio separato dei club.

Ritornando ad anni di distanza sui materiali della ricerca, Simone Tosoni propone di considerare le tre tendenze individuate

alla luce di una teoria della pratica. Da questo punto di vista si qualificherebbero come differenti *enactment*, che potremmo tradurre con “attualizzazioni” o “declinazioni” di un condiviso “canone sottoculturale”.⁵¹ Si tratta di un approccio che, a parere dell’autore permetterebbe di aggirare la contrapposizione fra approcci subculturali e postsubculturali, garantendo, da una parte l’assunzione della sottocultura come ambito distinguibile, a partire “dal suo canone di risorse simboliche e culturali, di risorse, gusti e valori”, senza dissolverla in un transitorio crocevia di percorsi individuali effimeri e mutevoli” come vorrebbe un approccio improntato alle retoriche postmoderniste, dall’altra, facendo riferimento alla pluralità di composizioni di pratiche che presiedono alle sue diverse attualizzazioni permetterebbe di non reificarla in termini di un’identità stabile e perimetrata come spesso viene imputato agli approcci subculturali.⁵²

Un esempio particolarmente suggestivo, circa le attualizzazioni localizzate di un “canone sottoculturale”, riguarda la vicenda del cyberpunk milanese degli anni novanta. In questo caso, abbiamo a che fare con una tendenza letteraria interna alla fantascienza che si sviluppa negli Stati Uniti a partire dalle opere di William Gibson, Bruce Sterling, Robert Shirley, Pat Cadigan coniugando immaginario hi-tech legato ai computer e vita di strada metropolitana. Interessante, in proposito, appare quanto scritto di recente da Bruce Sterling relativamente alla scena italiana:

Milano [...] fu un’esperienza unica. Qui c’erano cyberpunk che non erano mai stati appassionati di fantascienza. [...] Erano piuttosto autentici punk ma con i computer, anarchici cibernetici provenienti dalla scena dei centri sociali della città.

⁵¹ S. Tosoni, *Dark Enactments in Milan. A Practice-Centred Exploration of an Italian Post-Punk Subculture in the '80s*, in “Sociologica”, 13, 3, 2019, pp. 27-44.

⁵² Ivi, pp. 32-33

[...] Ma non erano neppure scrittori e basta: erano un gruppo underground europeo e urbano che si occupava di controcultura. Eppure erano dei cyberpunk, e più di noi americani, a dirla tutta. Perfino dopo tutto questo tempo è difficile descrivere quanto quell’esperienza sia stata bizzarra e gratificante. Al posto dei fan che leggevano i miei romanzi, avevo incontrato questi cyberpunk milanesi che si comportavano direttamente come i personaggi di quei romanzi.⁵³

In questo caso, abbiamo a che fare con una tendenza letteraria, volta a emancipare la fantascienza dalla proiezione in un futuro asettico e nell’altrove di altri mondi dispersi nelle immensità spaziali riconducendola alla dimensione “sporca” del “futuro anteriore” di uno sprawl metropolitano sovrappopolato, dominato dai più diversi traffici (dagli organi alle droghe) con il cyberspazio (termine coniato dallo stesso William Gibson) non è un altrove ma uno spazio conflittuale in cui le istanze libertarie degli hacker si scontrano con la volontà di dominio di multinazionali e mafie. In ambito americano, e non solo, si resta nell’ambito della science-fiction, con i suoi diversi orientamenti, di critica e di pubblico. Diversamente, in alcuni ambienti “alternativi” milanesi, quel tipo di narrazione procede a incarnarsi, a prendere vita, venendo assunta come codice estetico alla luce del quale sintetizzare l’esigenza di un profondo rinnovamento delle culture di opposizione.⁵⁴ A entrare in gioco, infatti, nella costruzione del cyberpunk come controcultura è in primo luogo l’esigenza di non subire l’incipiente mutazione legata all’It, e tantomeno di opporsi a essa in termini passatisti, quanto di

⁵³ B. Sterling, *Introduzione*, in *Cyberpunk. Antologia assoluta*, Mondadori, Milano 2021, pp. 18-19.

⁵⁴ B. De Sario, *Resistenze innaturali. Attivismo radicale nell’Italia degli anni 80*, Agenzia X, Milano 2009, pp. 113-140; I. Nacci, *Cyberpunk e Decoder*, in Moicana (a cura di), *Università della strada. Mezzo secolo di controculture a Milano*, cit., pp. 137-155; S. Molho, *Corpi tecnologici e reti*, in Moicana (a cura di), *L’edicola che non c’è. La stampa underground a Milano*, cit., pp. 137-159.

esplorare l'uso alternativo delle nuove tecnologie per sfruttare le potenzialità che offrono per l'aggregazione dal basso, la socializzazione dei saperi, il rinnovamento dei repertori di azione politica. Da questo punto di vista, si disegna un sincretismo in cui l'immaginario della fiction cyberpunk si coniuga con temi della nuova "ideologia californiana" legata alla "frontiera elettronica", le pratiche di *hacking*, il do-it-yourself e l'attitudine punk all'insubordinazione e all'auto-organizzazione orizzontale, le analisi riferibili a quello che verrà definito "post-operaiismo" relative al *general intellect* e alla centralità assunta nel nuovo capitalismo dal lavoro intellettuale e comunicativo. Anche in questo caso, in cui si dovrebbe parlare più di "invenzione" che di declinazione locale di una subcultura/controcultura, possiamo cogliere quei tratti di specificità che abbiamo incontrato in altri casi relativi all'Italia, e a Milano in particolare. In primo luogo, un confronto con la "cultura parentale" che appare in parte legato agli stili di militanza e al confronto con le sue forme culturali e organizzative. Nel caso del cyberpunk poi la rottura avviene rispetto all'atteggiamento nei confronti delle nuove tecnologie.

4. Questioni di gusto: a partire da Pierre Bourdieu

Seguendo una suggestione di Arnold Gehlen, la sociologia può essere vista, nella sua genesi, come un movimento di secolarizzazione della filosofia hegeliana dello spirito oggettivo, in uno spazio teorico segnato e definito dall'elisione dello spirito assoluto.¹ Se si scende più nel dettaglio, spostando l'analisi sui singoli classici, a emergere è invece il carattere prioritario e strategico, oltre che selettivo, del riferimento a Kant. Per Weber e Simmel il Kant della *Critica della ragion pura* (rispettivamente, Come è possibile la scienza sociale? Come è possibile la società?). Durkheim, da parte sua, a partire da *La divisione del lavoro sociale*, manifesta una decisa opzione per la *Critica della ragion pratica*. In sociologia, quindi, la classicità sembra coincidere con il confronto con la filosofia kantiana. Fra i "moderni", pochi come Bourdieu hanno manifestato una vocazione al "classico", fatta di ferma adesione a una specifica disciplina, la sociologia, di aspirazione alla scientificità, perseguita attraverso non la delimitazione di un oggetto ma l'oggettivazione continua, per il tramite di un'illimitata ricorsività riflessiva, del soggetto oggettivante,² di propensione per le distinzioni chiare e rigorose. E anche nel suo caso, come pegno nei confronti della classicità, troviamo una relazione

¹ A. Gehlen, *L'uomo delle origini e la tarda cultura. Tesi e risultati filosofici*, mimesis, Milano 2016, pp. 21-25.

² J. Bouveresse, *Bourdieu savant et politique*, Agone, Paris 2003, pp. 163-179.

privilegiata e selettiva con l'eredità della filosofia trascendentale. Nel suo caso, però, il Kant di elezione è quello della *Critica del giudizio*. L'analitica del bello, infatti, costituisce un sottofondo costante della sociologia della cultura (o del dominio simbolico)³ che Bourdieu sviluppa, intrecciandola con i lavori più specificamente dedicati alla sociologia dell'educazione e della scuola, in una sequenza che dalle ricerche sul pubblico dei musei e sulle pratiche della fotografia giunge alla sociologia del gusto e dei consumi culturali proposta in *La distinzione*, per approdare alla sociologia delle opere che trova il proprio luogo privilegiato di esplicitazione in *Le regole dell'arte* e nel corso su Manet.⁴

Non è un caso, allora, che *La distinzione* rechi il sottotitolo decisamente kantiano di "Critique sociale du jugement", con riferimento alla *Critica del giudizio*, che nella traduzione italiana si è scelto di rendere con "Critica sociale del gusto". Del resto il giudizio della Terza critica cui si fa riferimento è quello estetico, definito anche "di gusto". Al di là di tale scelta di traduzione, a contare è soprattutto l'aggettivazione, che ha un carattere non esornativo ma sostanziale: "sociale" vale come opposto a trascendentale in riferimento alle strutture strutturanti dell'esperienza, ricondotte non agli apriori di un soggetto universale ma alla posizione sociale degli attori e al correlativo habitus incorporato. Alla presa di distanza prospettica, tuttavia, segue un recupero e una riattivazione. Il dettato dell'analitica del bello, la sua gerarchizzazione dei sensi, la distinzione fra piacevole (che si presta al godimento dei sensi) e bello/sublime, la caratterizzazione dell'esperienza estetica pura in termini di disinteresse (qualità), universalità (quantità), finalità senza scopo (relazione) e assenza di concetto (modalità) sono pienamente

³ L. Pinto, *Pierre Bourdieu et la théorie du monde social*, Albin Michel, Paris 2002, pp. 165-187.

⁴ P. Bourdieu, *La distinzione. Critica sociale del gusto*, il Mulino, Bologna 1983; Id., *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario*, il Saggiatore, Milano; 2005; Id., *Manet. Une révolution symbolique*, Seuil, Paris 2013.

accolte da Bourdieu, ma con un significativo spostamento che ne ridefinisce senso e operatività. L'analitica del bello, da strumento conoscitivo dell'esperienza estetica nella sua universalità, si trasforma in profilo del gusto legittimo "incorporato" dalle classi dominanti per affermare la propria differenza e prendere le distanze, stigmatizzandolo, dal gusto popolare.

La relazione guerreggiata con la filosofia appare come un dato costante del percorso di Pierre Bourdieu. Conformemente ai canoni della sua sociologia, si potrebbe leggere tale atteggiamento nella cornice di un "conflitto delle facoltà", in relazione alle lotte con cui nel campo accademico una disciplina a minor grado di legittimità aspira a scalzare il primato, nell'ambito delle "scienze molli", della filosofia. Il libro su Heidegger, in proposito, potrebbe apparire assai eloquente.⁵ Al di là di ciò, il conflitto con la filosofia ha rappresentato per Bourdieu non il confronto agonico con un fuori, con un ambito disciplinare estraneo e rivale, quanto una costante pratica di riflessività, volta a "mettere sotto tutela" il filosofo che era in lui in forza della formazione ricevuta. Si tratta di un esercizio di autoanalisi le cui tappe possono essere seguite dal piano "oggettivo" di un saggio del 1967, scritto insieme a Jean-Claude Passeron, relativo alle relazioni fra filosofia e sociologia nell'ambito del dopoguerra francese,⁶ attraverso i richiami disseminati nei più diversi scritti fino al duplice registro, caratteristico delle ultime opere, in cui la critica al punto di vista scolastico – di cui la filosofia, al di là delle differenti prospettive teoretiche (e con poche eccezioni) costituirebbe la più pura ipostatizzazione – si coniuga al tentativo riflessivo di oggettivazione del percorso di riscatto dalla filosofia di un *normalien-philosophe*.

⁵ P. Bourdieu, *Führer della filosofia? L'ontologia politica di Martin Heidegger*, il Mulino, Bologna 1989.

⁶ P. Bourdieu, J.-C. Passeron, *Sociology and Philosophy in France since 1945. Death and Resurrection of a Philosophy of Subject*, in "Social Research", 34, 1, 1967, pp. 162-212.

Quel processo, che equivale e si sovrappone a un intero percorso di ricerca, è stato ricostruito da Bourdieu stesso sotto gli auspici di Pascal, o forse in realtà di Spinoza se è vero che la libertà, che in questo caso significa essenzialmente “scientificità”, dipende non da una fantasmatica eliminazione dei vincoli ma dalla messa al lavoro di una sempre nuova consapevolezza circa l'impossibilità di sottrarsi al loro determinismo.⁷ Se questo è il progetto, allo stesso tempo teorico ed esistenziale, ma anche politico, riesce facile capire come esso non si possa attuare nella dimensione, eminentemente scolastica, della discussione universale, generale e astratta tipica del punto di vista filosofico. E così, in sede di autoanalisi, Bourdieu non manca di ricordare come nel corso della propria attività abbia proceduto a esplicitare le proprie prese di posizione teoriche di carattere generale in luoghi testuali marginali, quasi clandestini, dove avevano la possibilità di passare impercettite, come note a piè di pagina, appendici, articoli minori, introduzioni a testi altrui.⁸ E ciò, ovviamente, non per un'indifferenza alle questioni teoriche a vantaggio di un supposto positivismo empirico, del tutto estraneo a Bourdieu, ma a partire dalla ferma convinzione che, per sfuggire il punto di vista scolastico, le si dovesse sviluppare non in termini generali e astratti ma in *corpore vili*, nel confronto diretto con il materiale “basso” dell'empiria, nella ricerca su aspetti quanto più circoscritti e teoreticamente marginali.

I conti in sospeso con la filosofia possono costituire un punto di vista privilegiato per riconsiderare criticamente l'eredità teorica di *La distinzione*. Riprendere oggi in mano quel testo significa sperimentare la familiarità tipica di quando si fanno i conti con un “classico”, con un testo che ha stabilito coordinate da cui non si può prescindere, anche magari solo per prenderne le distanze,

⁷ P. Macherey, *Geometrie dello spazio sociale. Pierre Bourdieu e la filosofia*, ombre corte, Verona 2014.

⁸ P. Bourdieu, *Questa non è un'autobiografia. Elementi per un'autoanalisi*, Feltrinelli, Milano 2005, pp. 97-99.

nell'approccio a tematiche quali la sociologia del gusto o l'analisi dei consumi culturali. Allo stesso tempo, forte è anche un senso di estraneità, l'impressione che il libro ci parli di un mondo che non è più il nostro. E ciò non solo in riferimento ai gruppi sociali o alle opere oggetto di appropriazione. L'impressione, in sintesi, è che non basti rimpiazzare il materiale empirico, introdurre una diversa caratterizzazione degli stili di vita associabili a determinate condizioni sociali e sostituire il riferimento ad attempati *chanson-nier* (peraltro presumibilmente ormai defunti) con quello a star mainstream più o meno *global* per fare tornare i conti.

Fin dalla sua uscita, la topologia proposta in *La distinzione* non ha mancato di generare critiche. In particolare, a suscitare riserve era la caratterizzazione del gusto popolare in termini di gusto dominato, incapace di *agency* che non fosse reattiva. Sul punto, si possono ricordare gli interventi di Jacques Rancière, in cui, bourdieusianamente si potrebbe aggiungere, la contestazione teorica degli schemi di *La distinzione*, ricondotti a una lunga tradizione filosofica (ironia della sorte!) di paternalismo nei confronti del “popolo”, si accompagna al tentativo di valorizzare esperienze neglette e marginali, dai sogni dei proletari saintsimoniani agli esperimenti ottocenteschi di pedagogia popolare, in cui si manifesta una spinta all'autonomia culturale da parte dei subalterni stessi.⁹ In altri casi, la critica è proceduta sul piano della ricerca positiva, evidenziando come analisi empiriche condotte su altre “popolazioni” potessero problematizzare le correlazioni fra appartenenza di classe e manifestazioni di gusto legittime,¹⁰ sottolineando, in dialogo critico con i modelli proposti da *La distinzione*, le problematiche

⁹ J. Rancière, *La Nuit des prolétaires*, Fayard, Paris 1981; Id., *La Philosophie et ses pauvres*, Fayard, Paris. 1983; Id., *Il maestro ignorante*, mimesis, Milano-Udine 2009.

¹⁰ E. Pedler, E. Ethis, *La légitimité culturelle en questions*, in Lahire B. (a cura di), *Le Travail sociologique de Pierre Bourdieu*, La Découverte, Paris 2001, pp. 179-203.

legate alla trasposizione di quell'impianto metodologico al di fuori dalla realtà francese, e al suo arricchimento con altre variabili, relative al genere, all'etnicità, all'età,¹¹ mettendo in discussione il carattere unitario attribuito alla nozione di *habitus*.¹² Al di là di simili rilievi, vale forse la pena provare a interrogare *La distinzione* dal punto di vista del suo nocciolo filosofico: da una parte, rispetto a quell'operazione di dislocazione dell'analitica kantiana del bello che redistribuisce le carte del gusto legittimo e illegittimo lungo la scala del disinteresse, della gerarchia dei sensi e della distinzione fra piacevole e bello; dall'altra, relativamente al fermo proposito di rifuggire al confronto con qualsiasi tematica di ordine filosofico-estetico, argomentato in uno di quei luoghi privilegiati a cui Bourdieu, per sua stessa ammissione, aveva delegato l'esplicitazione del nucleo più astrattamente concettuale del suo lavoro, ossia al *post-scriptum* che chiude il libro, all'insegna di "una critica volgare delle critiche pure".¹³

Apriori: trascendentali, storici, antropologici

Partiamo dal primo punto evidenziato. Sul versante della critica a Kant, come si diceva, Bourdieu "smaschera" il livello trascendentale dell'analitica del bello riconducendolo alla sua dimensione storica di definizione distintiva del gusto propria della frazione "dominata della classe dominante", caratterizzata dalla prevalenza del capitale culturale e scolastico – un dato che, correlativamente al possesso di un adeguato *habitus*, rende possibile il "lavoro di appropriazione" necessario per accedere ai "beni" culturali più

¹¹ T. Bennett T., M. Savage *et al.*, *Culture, Class, Distinction*, Routledge, London-New York 2009.

¹² B. Lahire B., *La Culture des individus: dissonances et distinction de soi*, La Découverte, Paris 2004; T. Bennett T., *Habitus Clivé. Aesthetics and Politics in the Work of Pierre Bourdieu*, in "The Journal of Literary History", 38, 1, 2007, pp. 201-228.

¹³ P. Bourdieu, *La distinzione. Critica sociale del gusto*, cit., pp. 481-502.

legittimi o, addirittura, alla condivisione dell'*illusio* che conduce alle scelte più esteticamente "ascetiche" poste sotto il segno dell'"avanguardia". Fondamentale, in proposito, sarebbe il ruolo ordinante svolto dal distacco dal sensibile, *locus* per eccellenza del punto di vista filosofico, nel definire l'esperienza estetica pura nei termini di presa di distanza dall'animalità. Qui risiede il suo statuto di libertà, enfatizzato da Kant, in quanto l'opera non si impone al fruitore in forza di uno stimolo esercitato sugli automatismi dei sensi, ossia del godimento immediato, come nel caso del gusto popolare, ma stabilisce un particolare piacere mentale, legato al puro gioco delle forme:

La negazione del godimento inferiore, grossolano volgare mercenario, venale, servile – in una parola naturale – racchiude l'affermazione del carattere sublime di coloro che sanno fruire dei piaceri sublimati, raffinati, distinti, disinteressati, gratuiti, liberi. La contrapposizione tra i gusti di natura e i gusti di libertà introduce un rapporto che è lo stesso che passa fra il corpo e l'anima, fra coloro che sono solo natura e coloro che, con la loro capacità di dominare la propria natura biologica, fanno valere la loro legittima pretesa di dominare la natura sociale.¹⁴

E qui, però, sorge un problema. Le articolazioni dell'analitica del bello da condizione di possibilità trascendentali dell'esperienza estetica in quanto tale vengono riconvertite in apriori storici del gusto legittimo. La domanda che a questo punto sorge è la seguente: ma siamo ancora all'interno di quella storia? E se non lo siamo più, non risulta forse necessario ridefinire gli apriori a partire da parametri differenti rispetto ai criteri normativi della *Critica del giudizio*? In realtà, anche tenendo conto della successiva messa a punto in *Meditazione pascaliane*, si ha la netta impressione che Bourdieu proceda a costruire un ulteriore livello trascendentale,

¹⁴ Ivi, p. 490.

di cui certo sottolinea la genesi empirica e la parzialità sociale che si sublima in universalità, ma che non sfugge a una cristallizzazione atemporale nella versione secolarizzata della costante antropologica. Entra così in gioco il secondo punto evidenziato, la rivendicata volontà “in un testo dedicato al gusto e all’arte” di non richiamarsi mai “alle tradizioni dell’estetica filosofica o letteraria”.¹⁵ In quelle pagine, Bourdieu motivava tale opzione con un impensato, relativo alle condizioni sociali dell’universalismo estetico, ossia alle “condizioni impure di un piacere puro” che in *Meditazioni pascaliane* sarà individuato come “terza dimensione dell’illusione scolastica”, condivisa dagli approcci sia ortodossi sia eterodossi alla filosofia dell’arte.¹⁶ Questi, nella loro totalità, al di là dell’eterogeneità delle posizioni che possono manifestare, convergerebbero nella condivisione di un impensato, di una rimozione: “L’universalizzazione inconscia del caso particolare che esse operano dimenticando le loro condizioni storiche di possibilità. In altre parole i loro limiti, finisce per erigere un’esperienza particolare dell’opera d’arte (o del mondo) a norma universale di ogni esperienza estetica possibile, e per legittimare tacitamente coloro che hanno il privilegio di accedervi”.¹⁷ Come esempio Bourdieu sceglieva un saggio di Jacques Derrida, confluito in *La verità in pittura*,¹⁸ in cui l’estetica kantiana era applicata alla stessa *Critica del giudizio*, al piacere mentale puro e austero, privo di godimento, disinteressato che procura la sua lettura. Si trattava, agli occhi di Bourdieu, di un evidente caso di eresia che confermava l’impensato dell’ortodossia, di radicalismo solo apparente che rimpiazzava la riflessività con una mera ricorsività, aprendo a un regresso all’infinito (sottoporre al medesimo trattamento il testo stesso di Derrida...) a cui, aristotelicamente, si poteva porre

¹⁵ Ivi, p. 481.

¹⁶ P. Bourdieu, *Meditazioni pascaliane*, Feltrinelli, Milano 1998, pp. 80-81.

¹⁷ Ivi, p. 82.

¹⁸ J. Derrida, *Il Parergon*, in Id., *La verità in pittura*, Newton Compton, Roma 2005.

termine solo chiamando in causa il “motore immobile”, in veste di “struttura strutturante”, delle condizioni sociali di possibilità di quel tipo di giudizio e di esperienza.

L’estetica, intesa come filosofia dell’arte, che aveva assunto fra Otto e Novecento uno statuto dominante all’interno del campo filosofico, ereditando una vocazione all’assoluto lasciata vacante dal ritirarsi della religione,¹⁹ si presenta da alcuni decenni come un ambito disciplinare in radicale crisi di identità, con l’opera d’arte che si definisce ormai a prescindere dal dato estetico-percettivo²⁰ e il “bello” – elemento specifico intorno al quale si è costituita, in termini di giudizio, l’autonomia del campo artistico – trasmigrato in altri territori abbandonando definitivamente quello delle “belle arti” divenute “arti non più belle”.²¹ Con un apparente paradosso, all’“estetizzazione del mondo” e di un numero crescente di ambiti dell’esperienza, fa da riscontro l’aneestetizzazione del campo artistico. In tale contesto, si consuma la difficoltà, una quasi impossibilità teorica di formulare estetiche di natura sistematica, precettiva e normativa,²² a cui corrisponde il ri-orientamento verso altre prospettive, come per esempio i Visual Studies, in cui la perdita della legittimazione fornita dal riferimento all’arte e al primato dell’esperienza estetica legata al giudizio di gusto è controbilanciata dall’ampliarsi dell’ambito degli oggetti considerati, fino agli esiti iperbolici dell’*image science* recentemente teorizzata da W.J.T. Mitchell come scienza del tutto, nei termini di una sorta di nuova *philosophia prima*.²³

A fronte di ciò, per valutare criticamente che fare di *La*

¹⁹ O. Marquard, *Estetica e anestetica*, il Mulino, Bologna 1994.

²⁰ A. Danto, *Dopo la fine dell’arte. L’arte contemporanea e il confine della storia*, Bruno Mondadori, Milano 2008.

²¹ O. Marquard, *Estetica e anestetica*, cit.; H.-G. Gadamer, *L’opera d’arte in mutamento*, in Id., *La responsabilità del pensare. Saggi ermeneutici*, Vita&Pensiero, Milano 2002, pp. 161-168.

²² P. Sloterdijk, *L’imperativo estetico*, Cortina, Milano 2017.

²³ W.J.T. Mitchell, *Scienza delle immagini. Iconologia, cultura visuale ed estetica dei media*, Johan&Levy, Milano 2018.

distinzione a quarant'anni dalla sua uscita, risulta forse utile ritornare sulla produzione estetologica, rimossa nell'opera di Bourdieu, ma in maniera assai particolare, ossia tramite la riattivazione di quello che era individuato come suo nucleo teorico in termini di matrice storica del gusto legittimo. Ci si può chiedere: tale matrice deve essere assunta in termini universalistici, come costante antropologica, o si presenta come un dato storico, una struttura strutturante di lungo periodo, còlta tuttavia da Bourdieu "sul fare del crepuscolo", sulla soglia del suo declino? In tal senso, a essere meritevole di interrogazione non è tanto l'archivio dell'estetica (in quanto deposito di enunciati passibili di utilizzazione in una generica ottica multidisciplinare) quanto la crisi di quella disciplina filosofica, il suo carattere storico, la sua dimensione epocale, il fatto che essa rimandi a cesure riguardanti strutture di lungo periodo che hanno caratterizzato le società euro-atlantiche, il loro rapporto con altre storie, le modalità di formazione degli habitus di classe, i criteri di legittimità dei dominanti e le autorappresentazioni dei dominati. Si tratta di una crisi che può essere assunta come punto di osservazione, o come sintomo, di dinamiche che si sviluppano ai più diversi livelli, o a un possente processo di ridefinizione dei singoli campi e delle relazioni gerarchiche fra essi. A entrare in gioco sono sviluppi dislocati a più livelli e distribuiti in più campi. Alcuni di essi afferiscono direttamente ai canoni della produzione e della fruizione artistica: dall'esaurimento delle avanguardie, e della tipologia di esperienza e temporalità che postulavano, all'emergere di uno spazio mediatico sempre più saturato, passando per la completa destabilizzazione del basso e dell'alto, la legittimazione del corpo e del coinvolgimento come chiave di un'esperienza estetica "autentica" e la correlativa stigmatizzazione del piacere mentale connesso al "gusto puro". Certo, si tratta di dinamiche su cui già *La distinzione* prendeva posizione, ma per evidenziarne, al di là delle apparenze, la coerenza con il suo impianto generale: così, ci potevano essere gruppi sociali ad alto capitale culturale

che ostentavano snobisticamente interesse per un genere di consumo come il cinema western, ma a partire da un "distacco" che ripristinava la distanza fra il piacere del gioco formale e il grado zero dell'appagamento immediato dell'*entertainment*. Allora si trattava di una chiave di lettura proponibile solo per fenomeni tutto sommato marginali, eccezioni che confermavano tortuosamente la regola. Oggi essa è assai meno plausibile dal momento che tendenze di questo tipo transitano al centro delle pratiche artistiche e delle epifanie del gusto. A fronte di un simile scenario possono risultare produttive, per esempio, le proposte di ridefinire i criteri di gerarchizzazione del gusto e della distintività dei consumi culturali spostandoli dall'asse legittimo/illegittimo a quello eclettico/unitario, con i gruppi dotati di maggiore capitale culturale in grado di giocare su più tavoli e quelli più demuniti confinati all'interno di un novero più ristretto di scelte.²⁴ Andreas Reckwitz, in proposito, segnala il passaggio da una logica della generalità a una logica della particolarità.²⁵ Sul versante della fruizione musicale, per fare un esempio, trap e grime sono musiche di riferimento per *chav* di periferia, studenti delle scuole tecniche e borderline vari. Tuttavia, esprimere rigetto nei confronti di tali tendenze, facendone il reagente di disgusto a partire dal quale affermare la legittimità delle proprie preferenze, significa posizionarsi sul versante di un "gusto medio" o "gusto superato", chiuso al contempo verso il basso come verso l'alto. Più articolate si fanno le posizioni via via che si ascende sul versante del capitale culturale, giungendo a posizioni che possono manifestare un apprezzamento di trap e grime estraneo all'adesione piena ed esclusiva ai canoni estetici e simbolici di quegli spazi sottoculturali ma nemmeno riconducibile alla semplice ostentazione snobistica di un "gusto

²⁴ Ph. Coulangeon, *Les métamorphoses de la distinction*, Grasset, Paris 2011.

²⁵ A. Reckwitz, *Die Gesellschaft der Singularitäten. Zum Strukturwandel der Moderne*, Suhrkamp, Berlin 2017.

basso” volta a *épater le bourgeois*. Diversamente, l’interesse nei confronti di quelle scene si dispone come un modulo fra i tanti, valorizzato dalla relazione che intrattiene con altri facenti capo, per esempio, a ambiti musicali a maggior livello di legittimazione nei quali, tuttavia, l’attore non intende rinchiudersi in maniera esclusiva. Evidentemente, in ciò svolge un ruolo non secondario quell’elemento di “distacco” che, come abbiamo visto, costituiva per Bourdieu il criterio di accesso, socialmente costruito, alla fruizione delle opere legittime. Tuttavia, nelle dinamiche culturali del presente, tale distacco pare configurarsi non tanto in termini “ascetici” – il piacere estetico puro come “contro natura”²⁶ – quanto in relazione alla “modalità”, al come della fruizione delle opere e alla sua collocazione in uno spazio di possibilità più ampio. Ciò arricchisce la gamma di opzioni stilistiche di determinate classi di attori, fornendo l’accesso a “depositi”, per utilizzare la terminologia proposta da Luc Boltanski e Arnaud Esquerre a proposito delle economie dell’“arricchimento”,²⁷ e contribuendo a processi di accumulazione di un capitale sottoculturale spesso spendibile sul mercato del lavoro.²⁸

Da questo punto di vista, se nella “città connessionista”, come teorizzato da Boltanski e Chiappelo, la distribuzione asimmetrica delle opportunità si definisce in relazione ai differenziali di mobilità, allora il coefficiente di “mobilità culturale”, correlato alla composizione eteroclitica del capitale culturale e al “clivaggio” dell’habitus, può costituire un asset decisivo non solo nelle dinamiche simboliche di distinzione ma anche, e soprattutto, nei meccanismi di riproduzione delle gerarchie sociali e di posizionamento nelle reti di valorizzazione del capitalismo contemporaneo.²⁹

²⁶ P. Bourdieu, *La distinzione. Critica sociale del gusto*, cit., p. 490.

²⁷ L. Boltanski, A. Esquerre, *Arricchimento. Una critica della merce*, il Mulino, Bologna 2019.

²⁸ S. Thornton, *Dai club ai rave. Musica, media e capitale sottoculturale*, Feltrinelli, Milano 1998.

²⁹ L. Boltanski, È. Chiappelo, *Il nuovo spirito del capitalismo*, mimesis, Milano 2014.

Sul versante delle strutture economiche e sociali, infatti, nell’ultimo quarantennio il “gusto”, la manipolazione dei simboli e le capacità relazionali hanno assunto un ruolo centrale nei settori in continua espansione del lavoro cognitivo, dell’industria dello spettacolo, nonché nelle catene di valore generate dai social media.³⁰ In tal senso, il capitale culturale e l’habitus si trovano a essere direttamente messi al lavoro come fattore produttivo fondamentale. Se, come postulato da Loïc Wacquant, *La distinzione* ambiva a porsi come una “economia politica generalizzata della cultura”,³¹ un simile proposito oggi non può che declinarsi in termini che eccedono ampiamente la dimensione dei conflitti simbolici, e implicano un’interrogazione circa l’autonomia dei campi di produzione culturale, la loro relazione con il campo economico, i meccanismi di estrazione di valore dal capitale culturale e dagli habitus.³²

Il nucleo non moderno della modernità

Non siamo mai stati moderni era l’efficace titolo di un fortunato volume di Bruno Latour. Lo si potrebbe parafrasare con un *Non eravamo ancora moderni*, per segnalare la soglia su cui abbiamo collocato, come una nottola di Minerva hegeliana, *La distinzione* e, sulla sua scia, la successiva produzione bourdieusiana. Una

³⁰ Con prospettive diverse: A. Fumagalli, *Bioeconomia e capitalismo cognitivo*, Carocci, Roma 2007; L. Boltanski, È. Chiappelo, *Il nuovo spirito del capitalismo*, cit.; N. Srnicek, *Capitalismo digitale*, Luiss, Roma 2017; L. Boltanski, A. Esquerre, *Arricchimento. Una critica della merce*, cit.; Into the Black Box (a cura di), *Capitalismo 4.0. Genealogia della rivoluzine digitale*, Meltemi, Milano 2021.

³¹ L. Wacquant, *De l’idéologie à la violence symbolique. Culture, classe et conscience chez Marx et Bourdieu*, in J. Lojkine (a cura di), *Les Sociologies critiques du capitalisme*, Puf, Paris 2002, pp. 25-40.

³² M. Guareschi, *Capitale culturale*, in A. Zanini, U. Fadini (a cura di), *Lessico postfordista. Dizionario della mutazione*, Feltrinelli, Milano 2001, pp. 45-50.

soglia che rimanda alla persistenza, al cuore della razionalizzazione delle società capitalistiche, di un nucleo di cultura nobiliare funzionale alla riproduzione e legittimazione, in termini simbolici, dei rapporti di dominio fondati sulla proprietà dei mezzi di produzione e la disponibilità di risorse finanziarie. Ed è a tale residuo, a cui viene riservato un rango tutt'altro che esornativo, e al contrario potentemente costituente, che Bourdieu sembra guardare quando, per esempio, in *Meditazioni pascaliane* individua nel “distacco” dai sensi e dall'animalità, tratto tipico della *adelige Leben*, la costante antropologica che si colloca alla base delle tre forme – epistemologica, morale ed estetica – dell'“errore scolastico”.³³ In termini più generali, poi, si può rilevare come nella sua intera produzione costante sia il riferimento a una serie opere storiografiche o di sociologia storica dedicate alla cultura nobiliare e alla società di corte, da Norbert Elias a Charles Tilly, le cui acquisizioni sono direttamente proiettate sul presente come se il lessico dell'*ancien régime* avesse la capacità di esprimere la verità delle strutture al di sotto dell'increspatura degli eventi e dei discorsi.

A questo punto, tirando le somme, si può avanzare l'ipotesi che sia proprio la destabilizzazione di quel nucleo costitutivo non moderno della modernità a rappresentare la soglia al di là della quale la trasmutazione in apriori storico-sociale dell'analitica del bello manifesta i suoi limiti. Ciò non significa che si debba rinunciare alla ricerca delle condizioni sociali del gusto, dissolvendo la problematica con generici richiami al tribalismo, al nomadismo o a liquidismo. Diversamente, l'obiettivo potrebbe essere quello di riformularla in termini di condizioni impure di un gusto non più puro, ma impuro o, se si preferisce, manipolando una formula ricorrente in *La distinzione*, di una “critica volgare delle critiche impure”.

³³ P. Bourdieu, *Meditazioni pascaliane*, cit., pp. 56-98.

5. Lessici dell'autenticità

Martin Heidegger affidava alla chiacchiera e alla curiosità, tipiche manifestazioni della socialità urbana, il ruolo di esempi eloquenti di “vita inautentica”, del si (*man*) conformistico contrapposto all'autenticità dell'essere-per-la-morte o della cura che, vertigini teoretiche a parte, sembravano trovare un luogo privilegiato di esercizio nella baita della Foresta nera e in quel Kitsch montano-agreste su cui il Thomas Bernhard di *Antichi maestri* avrebbe riversato pagine di condivisibile acredine.¹ Nel dopoguerra, Adorno stigmatizzava sul registro del “gergo dell'autenticità” non solo il crescente culto heideggeriano, nelle sue varianti, ma una tendenza di lungo periodo della cultura tedesca.² Su un registro alquanto diverso, il crepuscolare Lévi-Strauss di *Tristi tropici* individuava nell'autenticità una sorta di Sacro Graal alla cui spasmodica ricerca, destinata a risolversi inesorabilmente in uno scacco, si dedicava una figura come quella del viaggiatore o della sua versione secolarizzata, il turista.³ Quell'autenticità che si cercava era sempre già svanita, e ciò di cui si faceva esperienza era un surrogato deludente, ma

¹ M. Heidegger, *Essere e tempo*, Longanesi, Milano, 2005; T. Bernhard, *Antichi maestri*, Adelphi, Milano 1992.

² T.W. Adorno, *Il gergo dell'autenticità. Sull'ideologia tedesca*, Bollati Boringhieri, Torino 1988.

³ C. Lévi-Strauss, *Tristi tropici*, il Saggiatore, Milano, pp. 30-36.

destinato in seguito ad acquisire l'*allure* dell'autenticità agognata per le generazioni a venire di pellegrini votati allo scacco. Si tratta di un paradigma la cui meccanica trascrizione troviamo in un certo tipo di guide turistiche, penso alla *Guide du Routard*, indirizzate non al "turista" ma al "viaggiatore",⁴ che al di là del tono informale e ironico, appaiono spesso come dei veri e propri cataloghi del lutto: si alletta il lettore magnificando, in alternativa ai percorsi più banali, le mete "autentiche" per poi aggiungere, sadicamente, che il tempo è scaduto, che nel frattempo è avvenuta la profanazione, a opera del turismo, e che forse non vale neanche la pena andarci.

In termini più generali, il critico e teorico della letteratura Lionel Trilling, in un libro del 1972 vedeva nel passaggio dalla sincerità all'autenticità la cifra di un fondamentale mutamento intervenuto nell'economia morale ed estetica dell'Occidente.⁵ Si tratta di un testo che avrebbe fortemente influenzato Charles Taylor, che porrà la questione dell'autenticità al centro della sua lettura della modernità.⁶ Punto di partenza sarebbe la reazione all'illuminismo e al razionalismo sviluppatosi a partire dalla seconda metà del Settecento, all'interno della quale la realizzazione del sé si afferma come un sostituto secolarizzato della perdita della trascendenza. In tal senso, in Rousseau l'accento cade sullo sviluppo, come istanza di verità, della soggettività individuale che può attingere alla propria autenticità rimuovendo i condizionamenti esterni dell'educazione, del conformismo e dell'utilitarismo. Herder, da parte sua, enfatizza le specificità della vocazione individuale il cui perseguimento, attraverso la fedeltà a se stessi, incammina sui sentieri dell'autenticità.

⁴ J. Urry, *The Tourist Gaze. Leisure and Travel in Contemporary Societies*, Sage, London 1990; S. Cousin, B. Réau, *Sociologie du tourisme*, La Découverte, Paris 2014.

⁵ L. Trilling, *Sincerità e autenticità*, Moretti & Vitali, Bergamo 2018.

⁶ C. Taylor, *Radici dell'io. La costruzione dell'identità moderna*, Feltrinelli, Milano 1993; Id., *Il disagio della modernità*, Laterza, Roma-Bari 1998; Id., *L'età secolare*, Feltrinelli, Milano 2009.

Si tratta di impostazioni che troveranno ampia rielaborazione all'interno della cosiddetta "sensibilità romantica", con l'autenticità che assume la forma di un ricongiungimento del sé con un altrove temporale-geografico, prima della Grecia poi delle radici locali, in contrapposizione alla standardizzazione, all'utilitarismo e alla burocratizzazione della modernità borghese. Tale particolare forma di individualismo, riservato alle élite, a partire dal dopoguerra si sarebbe massificata in relazione al venir meno dei vincoli comunitari e all'emergere dei consumi come chiave di differenziazione e realizzazione individuale. A parere di Taylor, l'"individualismo dell'autenticità", se esposto da una parte al rischio, statisticamente prevalente, dell'individualismo narcisista,⁷ dall'altra, se correlato alla dimensione collettiva e dialogica, attraverso il riferimento agli "altri significativi" di Margareth Mead, esprimerebbe un potenziale "comunitario" nel quale il filosofo canadese individua l'alternativa alle astrazioni del liberalismo.

Fra Heidegger e Taylor, gli autori citati incrociano la questione dell'autenticità, ponendola al centro delle loro analisi, ora descrittive ora prescrittive, della modernità. Il livello su cui si muovono, tuttavia, è quello della diagnostica dell'attualità, della grande sintesi volta a concettualizzare le grandi tendenze che attraversano e danno forma al presente. Negli ultimi decenni, la discussione sul tema si è arricchita di una maggiore attenzione ai dettagli, ai singoli contesti in cui l'autenticità opera come una concreta forza, come una costruzione sociale che informa i processi e orienta l'agire degli attori, modellando le loro identità individuali e di gruppo, ma anche come un criterio di valorizzazione, che opera in senso non solo morale ma anche economico.

⁷ D. Bell, *Le contraddizioni culturali del capitalismo*, Einaudi, Torino 1978; C. Lasch, *La cultura del narcisismo*, Neri Pozza, Venezia 2020.

I luoghi dell'autenticità

Il concetto di autenticità si trova al centro di *Naked City. The Death and Life of Authentic Urban Places* della sociologa urbana Sharon Zukin.⁸ Nel volume, incentrato sull'analisi dei processi di *gentrification* in alcuni quartieri di New York, i nomi di Heidegger e Lévi-Strauss non compaiono.⁹ Ricorrente e costante, invece, è il riferimento a Jane Jacobs, nella doppia veste di sociologa urbana sui *generis*, a partire dal fondamentale *Vita e morte della grande città* su cui si ricalca il sottotitolo originale del libro di Zukin, e di attivista e *community organizer* impegnata a promuovere politiche urbane volte a favorire la conservazione di un habitat “a misura d'uomo” incentrato su unità residenziali di piccole dimensioni, l'eterogeneità sociale ed etnica, il controllo endogeno, lo sviluppo di relazioni di prossimità.¹⁰ Nel lessico di Jane Jacobs, tuttavia, il termine autenticità non svolge alcuna funzione decisiva. E questo Zukin non manca di rimarcarlo, aggiungendo però come gli elementi qualificanti di quell'*urban village*, che costituiva l'ideale normativo proposto da Jacobs, da qualche decennio convergono nel costituire i tratti di una percezione, quella appunto dell'“autenticità”, alla quale si deve attribuire il ruolo di potente vettore dei processi di ridefinizione delle funzioni e modifica della composizione demografico-economica di specifiche parti delle grandi città. In una formula: “La nostra ricerca dell'autenticità – la nostra accumulazione di questo tipo di capitale culturale – contribuisce all'incremento del valore immobiliare, la nostra retorica

⁸ S. Zukin, *L'altra New York. Alla ricerca della metropoli autentica*, il Mulino, Bologna 2013.

⁹ Nella mole sterminata di letteratura sulla *gentrification* si possono citare, oltre i lavori di Zukin: N. Smith, *New Globalism, New Urbanism. Gentrification and the Revanchist*, Routledge, New York 1996; G. Semi, *Gentrification. Tutte le città come Disneyland*, il Mulino, Milano 2015.

¹⁰ J. Jacobs, *Vita e morte delle grandi città. Saggio sulle metropoli americane*, Einaudi, Torino 2009.

dell'autenticità implicitamente avvalga la nuova retorica della crescita in direzione di una maggiore esclusività”.¹¹ A parere di Zukin, Jacobs elaborerebbe un'“estetica dell'autenticità urbana”, senza però coglierne le conseguenze pratiche in termini di aumento dell'appetibilità delle aree che così vengono definite. Ma la percezione di autenticità di uno spazio urbano proviene sempre dall'esterno. Si genera così un paradosso: le zone definite autentiche per caratteristiche urbanistiche, storia e, soprattutto, composizione sociale divengono oggetto di interesse per una platea di residenti a più alto reddito. Ciò determina un incremento dei valori e della rendita immobiliari che contribuisce ad allontanare sia le popolazioni sia le attività economiche su cui l'estetica dell'autenticità si fondava. Il volume di Zukin ricostruisce tale sequenza in riferimento a differenti vicende di *gentrification*, quella strana parola che Dylan, il protagonista del romanzo *La fortezza della solitudine* di Jonathan Lethem, sente pronunciare per la prima volta negli anni settanta, è un bambino, e nella Brooklyn in cui vive viene associata al “ritorno dei bianchi”.¹² E proprio in quell'area della città si trova Williamsburg, dove l'insediamento di gallerie d'arte, locali musicali, studi o ristoranti negli edifici in mattoni di fabbriche dismesse ha fatto transitare il quartiere dal *gritty* dell'archeologia industriale al *cool* della zona di insediamento della *creative class*, con le inevitabili conseguenze non solo per i “nativi”, sospinti in altre parti della città dall'aumento degli affitti e dalla crescente estraneità nei confronti della nuova realtà del quartiere, ma anche dai pionieri del “nuovo inizio”, a cui tocca la stessa sorte nel momento in cui il *real estate* decide di investire massicciamente nell'area e i prezzi iniziano a schizzare alle stelle. Differenti sono le vicende di Harlem, dove la rinascita, peraltro decisamente più precaria, viene ambiguamente,

¹¹ S. Zukin, *L'altra New York. Alla ricerca della metropoli autentica*, cit., p. 11.

¹² J. Lethem, *La fortezza della solitudine*, Marco Tropea, Milano 2004.

e selettivamente, posta all'insegna delle potenzialità evocative dell'Harlem Renaissance e un ruolo decisivo, nel promuovere un *upgrade* del quartiere, lo si deve all'intervento di fondazioni, sul crinale ambiguo fra profit e non-profit, che propongono l'insediamento delle grandi catene commerciali come viatico per sottrarre l'area alla dimensione del ghetto e avviarla a un'integrazione incentrata sui consumi. In tale contesto, come in quello dell'East Village, altro caso dettagliatamente considerato, emerge come la definizione legittima dell'autenticità, oltre che un potente strumento di azione sulla realtà, si presenti come un terreno di scontro fra attori collettivi, ciascuno dei quali portatore di proprie specifiche narrazioni.

Il volume di Sharon Zukin ricostruisce in maniera ricca e articolata, in relazione a New York, i complessi processi spesso collocati all'insegna di una generica *gentrification*. In proposito, l'autrice si sofferma in dettaglio sull'analisi delle dinamiche strutturali, come quelle riguardanti i cambiamenti delle politiche pubbliche, i meccanismi fiscali, le strategie dei soggetti privati, sul versante finanziario, commerciale e del *real estate*. Tale livello è integrato con l'osservazione diretta e il vaglio di testimonianze e resoconti di attori coinvolti, a vario titolo e da diverse posizioni, nelle dinamiche in atto. Paradossalmente, si potrebbe però ritorcere contro Zukin il rilievo che lei stessa muoveva a Jacobs, riguardante un'insufficiente presa in conto delle implicazioni di un concetto sfuggente come quello di "autenticità". Certo, nel volume si mostra come essa operi concretamente, contribuendo a determinare le scelte degli agenti e si specifica come non abbia a che fare con le pietre della città quanto con lo sguardo che a esse si rivolge, manifestando un carattere di rappresentazione collettiva, diversa a seconda dei contesti culturali e delle cerchie di socializzazione. E tuttavia poco viene detto circa i suoi meccanismi di costruzione, sulle narrative a cui ricorre, sulle opposizioni strutturali che la informano, sui criteri di legittimazione e delegittimazione a cui

fanno riferimento le varie "tribù". Zukin, per approcciare il tema dell'autenticità, fa riferimento più volte alla nozione di "capitale culturale" proposta da Pierre Bourdieu e di "capitale sociale". Se quella è la prospettiva, tuttavia, il concetto dovrebbe essere affiancato ad altri strumenti analitici, come l'*habitus* e il campo e le singole prese di posizione riguardo all'autenticità collocate nella dimensione relazionale e diacronica di uno "spazio delle posizioni" che si modifica nel corso del tempo. Ma le prospettive di indagine potrebbero anche essere altre. E allora anche i nomi che si citavano in apertura possono fornire, in proposito, alcune interessanti suggestioni, se non altro in termini negativi, segnalando significative discontinuità rispetto al passato nei termini in cui si pone oggi la questione dell'autenticità. Ritornando su Lévi-Strauss, balza subito agli occhi il significativo dislocamento, in base al quale l'autenticità non è proiettata solo nell'altrove dell'esotismo ma ricondotta alla normalità del "luogo in cui vivere". Riguardo a Heidegger, poi, si potrebbe rilevare come l'autenticità urbana si costruisca in riferimento a modalità di socializzazione e consumo riconducibili a quella dimensione della chiacchiera e della curiosità che il filosofo tedesco marchiava inesorabilmente con lo stigma dell'inautentico.

Il valore dell'autenticità

Il riferimento all'autenticità appare alla base dei processi di valorizzazione legati a un ampio spettro di beni e servizi. Per Luc Boltanski e Arnaud Esquerre, infatti, essa costituisce una modalità di valorizzazione delle merci, legata al modello "collezione", che assume un peso sempre maggiore nel capitalismo contemporaneo.¹³ Nell'"economia dell'arricchimento", un particolare

¹³ L. Boltanski, A. Esquerre, *Arricchimento. Una critica della merce*, il Mulino, Bologna 2019, pp. 291-330.

tipo di estrattivismo prende di mira i suoi “giacimenti”.¹⁴ Questi non sono dati una volta per tutte, come quelli di risorse naturali, ma sono continuamente prodotti e riprodotti. A supportare quel tipo di valorizzazione è la costruzione di una narrazione.

Arricchimento si propone come un innovativo tentativo di proporre un approccio sociologico al tema dei prezzi e del valore delle cose smarcandosi dalle impostazioni filosofiche (il feticismo della merce) o economiche (teoria del valore lavoro o dell'utilità marginale).¹⁵ La merce è qualsiasi oggetto che sia venduto, il prezzo è l'ammontare monetario che si realizza nella “prova” dello scambio,¹⁶ mentre il valore, da elemento collocato a monte del prezzo, come suo fondamento oggettivo al di là delle oscillazioni contingenti del mercato, viene spostato a valle, e considerato come il complesso di argomenti forniti per contestare o giustificare il prezzo delle cose. Ed è su questo punto che opera la “presentazione narrativa”, nelle differenti forme assunte dai diversi regimi di valorizzazione.

Punto di partenza dell'analisi di Boltanski ed Esquerre è il passaggio che conduce al superamento della crisi, di legittimità ma anche, e soprattutto, di valorizzazione del capitalismo fordista. In quella congiuntura, un profondo processo di ristrutturazione esternalizza verso paesi a basso salario la produzione di beni standard, ristabilendo i differenziali di profitto. Ma non solo. Nei paesi a capitalismo avanzato, la deindustrializzazione, secondo Boltanski ed Esquerre, si accompagna a un possente sviluppo di altre modalità di valorizzazione, che vengono stilizzate

¹⁴ Sulla nozione di “estrattivismo” e di “accumulation by dispossession”: D. Harvey, *Breve storia del neoliberalismo*, il Saggiatore, Milano 2007; Id., *L'enigma del capitale*, Feltrinelli, Milano 2011.

¹⁵ Sulla questione del valore nell'ambito della riflessione economica: M. Mazzucato, *Il valore di tutto*, Laterza, Roma-Bari 2018; M. Karney, *Il valore e i valori*, Mondadori, Milano 2021.

¹⁶ Sulla nozione di “prova” nella sociologia di Boltanski: L. Boltanski, L. Thévenot, *De la justification. Les économies de la grandeur*, Gallimard, Paris 1991, pp. 168-176.

nelle figure della collezione, della tendenza e dell'attivo. L'immagine paradigmatica di tale mutamento è quella delle architetture industriali che private di funzioni produttive si trasformano in musei, atelier o luoghi per eventi vari, con parallelo sviluppo nei territori circostanti del turismo, di “economie dell'arricchimento” che traggono profitto “dall'autenticità” dei siti e dei loro prodotti o dagli “attivi” della rendita immobiliare. Il lusso da ambito tutto sommato marginale, diviene settore chiave dell'economia, con la formazione di grandi conglomerati che concentrano marchi e si rivolgono a un mercato non di massa ma di élite, approfittando del progressivo incremento, a livello globale, della concentrazione delle ricchezze.

Boltanski ed Esquerre evidenziano due differenti modelli di valorizzazione, quello del plusvalore ottenuto attraverso lo sfruttamento del lavoro, e quello del plusvalore di mercato, teorizzato da Braudel, in cui è nella sfera della circolazione, attraverso spostamenti, un tempo prevalentemente geografici oggi sempre più culturali, che risiede la chiave per la realizzazione del profitto.¹⁷ Se per i beni standard la chiave di valorizzazione risiede nella prima modalità, e la qualificazione delle merci avverrebbe in via “analitica” attraverso l'evidenziazione delle loro proprietà intrinseche, le tipologie della collezione, della tendenza e dell'attivo puntano sul plusvalore di mercato. Collezione e tendenza, in particolare, sarebbero supportate da una presentazione narrativa. Cruciale, in tal senso, viene ritenuta la risorsa della “storia”, assunta non come un dato legato al passato ma come un costruito sociale continuamente prodotto e riprodotto. Si tratta di veri e propri “giacimenti” continuamente ricreati e riarticolati dall'azione congiunta, a geometria variabile, di istituzioni pubbliche, stili di vita, lavoro intellettuale, spazi sottoculturali, dalla cooperazione sociale, in

¹⁷ F. Braudel, *Civiltà materiale, economia e capitalismo (secoli XV-XVIII)*, 2, *I giochi dello scambio*, Einaudi, Torino 1997.

sintesi, nelle sue più diverse forme, lavorative ed extralavorative, di cui i grandi e piccoli player si appropriano stabilendo nuove “enclosure”. Ed è in tale dimensione che risiederebbe lo specifico dello sfruttamento nelle economie dell’arricchimento, dove il valore prodotto collettivamente viene captato e monopolizzato da specifici attori privati.

Sul concreto, Boltanski ed Esquerre mettono alla prova la loro chiave di lettura con il *case study* del coltello Laguiole, con lama pieghevole e manico d’osso, venduto in Francia e all’estero a partire dagli anni ottanta come prodotto tipico il cui nome deriva dall’omonimo villaggio dell’Aubrac. Si tratta di un caso di invenzione della tradizione, dal momento che in quel villaggio non si producevano coltelli dagli anni venti e, del resto, non se ne sarebbero prodotti anche dopo il boom del Laguiole, avvenendo la fabbricazione altrove, con l’eccezione di qualche laboratorio artigianale sorto a opera di residenti che, comunque, erano dovuti andare altrove a “imparare il mestiere”. Nel caso analizzato, la costruzione di una “giustificazione narrativa” riguardante i coltelli si è estesa ad altri ambiti, dal paesaggio alla gastronomia, attraverso l’azione di una serie di attori – istituzionali, economici, culturali e informali – fino a generare un “giacimento”.¹⁸

Ritornando, ai processi di gentrificazione, le analisi di Boltanski ed Esquerre sulle modalità di creazione di valore nell’economia dell’arricchimento consentono di specificare maggiormente la valenza strategica rivestita dall’autenticità nei meccanismi di valorizzazione del *real estate* e nei coestensivi processi di sostituzione di popolazione. Si potrebbe evidenziare il contributo offerto in tal senso dalle sottoculture e controculture nel disporre gli elementi su cui costruire un certo tipo di narrazione sull’autenticità. Questa, quindi, sia opera all’interno

¹⁸ L. Boltanski, A. Esquerre, *Arricchimento. Una critica della merce*, cit., pp. 411-447.

dello spazio culturale, come criterio distintivo e polarità classificante, sia viene generato rispetto verso l’esterno, come una sorta di altra faccia della stigmatizzazione del panico morale.

Sul primo versante si può rilevare come l’autenticità costituisca una posta in gioco fondamentale nell’autorappresentazione della sottocultura. In proposito, l’approccio di Hebdige è stato criticato in quanto, collocandosi in una posizione giudicativa terza, procederebbe da una polarizzazione fra il momento genetico della sottocultura, segnato dall’attribuito della genuinità, e un successivo “recupero” da parte dell’industria dello spettacolo e della moda che finirebbe per anestetizzarne il contenuto polemico e perturbante.¹⁹ Tale privilegio attribuito alla fase aurorale, nelle sue forme più spettacolari, unito a una chiave di lettura di ordine principalmente semiologico avrebbe poi contribuito all’ipostatizzazione di una sorta di idealtipo della sottocultura, colta in termini unitari e rigidamente perimetrati. È rispetto a tale modello che si sarebbe definita, in relazione alla sua prossimità o distanza, la qualifica dell’autenticità, con la conseguenza di rimuovere “le plurime autenticità e strutture di significato che operano all’interno di una stessa subcultura”.²⁰ Successivamente, la maggiore attenzione portata non agli inizi ma agli sviluppi delle sottoculture, ai contesti periferici, alle attualizzazioni dei codici sottoculturali nei diversi contesti, ma soprattutto alle pratiche, a “che cosa fanno” le sottoculture piuttosto che ai segni che le connotano, ha dissolto l’idea di un’entità discreta e unitaria, delimitata verso l’esterno e stabile nel tempo. E l’autenticità, di conseguenza, è stata concettualizzata non come un attributo essenziale, data una volta per tutte,

¹⁹ J.P. Williams, *Youth-Subcultural Studies: Sociological Traditions and Core Concepts*, in “Sociology Compass”, 1-2, 2007, pp. 585-587; P. Lewin, J.P. Williams, *The Ideology and Practice of Authenticity in Punk Subculture*, in P. Vannini, J.P. Williams (a cura di), *Authenticity in Culture, Self and Society*, Ashgate, Farnham 2009, pp. 67-68.

²⁰ E. Hannerz, *Performing Punk*, Palgrave-MacMillan, New York 2015, p. 193.

ma nei termini di un criterio giudicativo, una “grandezza”, come direbbero Boltanski e Thévenot,²¹ costantemente ridefinita e riprodotta, in termini plurali, più o meno conflittuali. Per esempio, come si è visto, la ricerca di Tosoni e Zuccalà ha evidenziato i differenti modelli normativi di autenticità che caratterizzano le differenti declinazioni del dark milanese lungo gli anni ottanta: se per la componente più militante, essa risiede nella coerenza fra le dimensioni estetica e conflittuale, per quella legata maggiormente ai locali nell’adottare sempre i propri segni distintivi, marcando la differenza con i *poseurs* che se nelle “serate” eccedono nell’abbigliamento provocatorio, invece nella quotidianità assumono un atteggiamento mimetico e conformista.²² Sul versante della “cameretta”, invece, si privilegia un’equazione fra autenticità e dimensione interiore, non spettacolare, di adesione a una subcultura che paradossalmente può essere definita “spettacolare”.

Philip Lewin e Patrick Williams, per fare un altro esempio, interrogano la scena hardcore punk attraverso un’etnografia riferita a un’area metropolitana del sud-est degli Stati Uniti.²³ Al centro della loro attenzione sono non tanto la “cultura materiale”, ossia gli elementi estetico-stilistici, quanto i processi di negoziazione e costruzione attraverso cui, sul piano dei “valori e dei sistemi di credenza” si stabilisce e definisce l’autenticità cui fanno riferimento gli aderenti alla sottocultura, i cui tratti fondamentali sono così sintetizzati: il rifiuto, la riflessività, l’autorealizzazione. Al di là delle diverse sfumature, il quadro

²¹ L. Boltanski, L. Thévenot, *De la justification. Les économies de la grandeur*, cit., pp. 107-157.

²² S. Tosoni, E. Zuccalà, *Creature simili. Il dark a Milano negli anni ottanta*, Agenzia X, Milano 2013; S. Tosoni, *Dark Enactments in Milan. A Practice-Centred Exploration of an Italian Post-Punk Subculture of the '80s*, in *Sociologica*, 13, 3, 2019, pp. 33-38.

²³ P. Lewin, J.P. Williams, *The Ideology and Practice of Authenticity in Punk Subculture*, in P. Vannini, J.P. Williams (a cura di), *Authenticity in Culture, Self, and Society*, Routledge, London-New York 2009, pp. 65-83.

che emerge rimanda in primo luogo al “rifiuto” nei confronti della “cultura dominante”, del conformismo, della “agenzie di socializzazione” e degli stili di vita definiti “mainstream”. La costruzione di un referente negativo unitario, da questo punto di vista, appare fondamentale nel determinare, in positivo, i tratti di alterità della sottocultura. All’uniformità attribuita al mainstream corrisponderebbe la pluralità del punk, all’eterodirezione l’autonomia, allo scollamento fra apparenze ed essere la loro corrispondenza: questi i tratti, in sintesi, iscritti sotto la rubrica della “riflessività” e dell’“autorealizzazione”. In tal senso, dall’analisi di Lewin e Williams emergerebbe come la dimensione politica e la contestazione delle relazioni di potere, per quanto presenti, si collocherebbero in termini in qualche modo derivativi. Chiaramente, ci troveremmo qui in piena continuità rispetto all’“individualismo dell’autenticità” teorizzato da Taylor o dalle analisi di Gary Fine, secondo cui “il desiderio di autenticità occupa una posizione centrale nella cultura contemporanea”.²⁴ Da qui la perentoria affermazione di Lewin e Williams circa il fatto che il “punk riflette più che resistere alla cultura mainstream”.²⁵ Si tratta, evidentemente, di un giudizio non generalizzabile all’intera galassia rubricabile sotto il significante punk, con le sue estensioni nel tempo e nello spazio, correlato al materiale empirico posto alla base della ricerca qui considerata, alle caratteristiche culturali e sociali della scena hardcore statunitense degli anni a cavallo del volgere del millennio. Come si è visto, la scena punk italiana, specie in alcune sue fasi, ci riporta a una versione più politica e meno “intimista” dell’autenticità sottoculturale. E altri esempi potrebbero ulteriormente complicare il quadro. Tuttavia, ci è parso significativo soffermarci su uno dei possibili *enactment*

²⁴ G.A. Fine, *Crafting Authenticity. The Validation of Identity in Self-Taught Art*, in “Theory and Society”, 32, 2003, p. 153.

²⁵ P. Lewin, J.P. Williams, *The Ideology and Practice of Authenticity in Punk Subculture*, cit., p. 68.

del codice stilistico punk, sia per mostrare la varietà delle sue possibili declinazioni sia per mostrare come l'autenticità sottoculturale o contro-culturale possa manifestare, al di là della volontà e degli atteggiamenti di rottura, significative assonanze con tendenze culturali più ampie, diffuse presso gruppi sociali apparentemente distanti. E ciò ci fornisce un ponte per transitare all'altro aspetto dell'autenticità sottoculturale, che non si manifesta all'interno del gruppo ma si proietta verso l'esterno, modificando la percezione di luoghi, oggetti e spazi e contribuendo alla costruzione di "narrazioni" funzionali alle "economie dell'arricchimento". Lo si può vedere, per esempio, nel caso di Milano, riguardo le vicende sia del Ticinese sia dell'Isola. Punto di partenza per entrambi è rappresentato dal passato di quartieri popolari, più sottoproletario il Ticinese e più proletario l'Isola, con una certa vocazione criminale, della "leggera" il primo", di rapinatori e scassinatori il secondo.²⁶ Il Ticinese negli anni settanta vanta la maggior percentuale di sedi di formazioni di estrema sinistra per chilometro quadrato (o almeno la narrazione diffusa è questa) e in seguito è luogo di aggregazione per eccellenza delle varie sottoculture che si susseguono nella scena cittadina. L'Isola, da parte sua, a partire dagli anni novanta è il luogo di elezione della più avanzata scena del clubbing, attraverso i centri sociali Pergola e Garigliano, nonché di esperienze come l'Isola Art Center e la Stecca degli artigiani.²⁷ È su questo materiale che si costruisce la narrazione del quartiere autentico nei termini di popolare, alternativo, non conformista, creativo, con una punta di equivocità.²⁸ Ma anche altre possono essere le tipologie di autenticità. Per esempio, in

²⁶ P. Moroni, *Geografie della rivolta*, Dinamo Press, Roma 2019.

²⁷ Isola Art Center, *Fight Specific Isola*, Archive Books, Berlin 2016. Per una narrazione letteraria: V. Latronico, *La rivoluzione è in pausa*, Einaudi, Torino 2022.

²⁸ L. Tozzi, *L'invenzione di Milano. Culto della comunicazione e politiche urbane*, Cronopio, Napoli 2023.

una gentrificazione a venire, quella di via Padova, è facile immaginare come la "presentazione narrativa" volta a valorizzare l'area attingerà al registro della multiculturalità, dell'etnico, della diversità. La "società civile", il terzo settore e le associazioni civiche che insistono sul territorio,²⁹ cercando di promuovere un miglioramento della vita sociale del quartiere, da questo punto di vista appaiono quindi funzionali, promuovendo un cambiamento di immagine di via Padova e producendo un ambiente vario e appetibile per una certa platea di possibili residenti, a un'incipiente gentrificazione. Si tratta del destino riservato a quelli che Neil Smith definisce "pionieri". Ovviamente non si tratta di stigmatizzare un certo tipo di iniziative, evidenziando come in fondo contribuirebbero alla distruzione di ciò che stanno costruendo, preparando il terreno per i processi di "arricchimento" di altri attori. Dal piano analitico, però, si passa qui a quello politico. E allora, da un punto di vista situato, se non si assumono come priorità gli interessi del *real estate* o l'esigenza di attrarre gli "investimenti internazionali", la prospettiva non può che essere quella di promuovere e implementare forme istituzionali e partecipative in grado di contrastare l'appropriazione privata del valore prodotto collettivamente e socialmente.

²⁹ Si vedano gli studi di caso relativi a via Padova in S. Citroni, *L'associarsi quotidiano. Terzo settore in cambiamento e società civile*, Meltemi, Milano 2022.

Conclusioni

Sottocultura, tribù, scena

Dopo il percorso tracciato, è giunto il momento di tirare le somme o, quantomeno, di riannodare alcuni dei vari fili che si è tentato di dipanare. Per fare ciò vale forse la pena partire da una questione fino a ora lasciata insondata, nonostante la sua indubbia centralità, e relativa al concetto stesso di “sottocultura”, o se si preferisce “subcultura” allo scopo soprattutto di sondarne la “tenuta” come strumento analitico da proiettare sulle dinamiche del presente.

In ambito sociologico, il concetto di sottocultura ha una sua lunga storia, a prescindere dalla caratterizzazione che ne hanno dato i British Cultural Studies.¹ Un consolidato *locus* storiografico ne attribuisce in maniera generica il primo utilizzo alla Scuola di Chicago.² In realtà, nelle opere dei maggiori esponenti della scuola e nei testi che per argomento si prestavano particolarmente all’uso del termine, per esempio *The Gang* di Frederic Thrasher,³ non pare fosse rinvenibile alcuna evidenza testuale che rimandasse all’uso di “sottocultura”.⁴ Di conseguenza, si

¹ K. Gelder, *Subcultures. Cultural Histories and Social Practice*, Routledge, London-New York 2007, pp. 27-82.

² Si veda, per esempio, C. Jenks, *Subculture. The Fragmentation of the Social*, Sage, London 2005, pp. 51-71.

³ F. Thrasher, *The Gang. A Study of 1313 Gangs in Chicago*, University of Chicago Press, Chicago 1927.

⁴ P. Williams, *Subcultural Theory*, Polity Press, Cambridge 2011, p. 5.

è cercato altrove, evidenziando come il primo uso del termine potesse risalire, negli anni dell'immediato dopoguerra, ad autori quali Alfred McClung Lee e Milton M. Gordon, che lo avrebbero utilizzato per evidenziare l'esistenza di suddivisioni, basate su localizzazione, etnicità, provenienza, rispetto alla cultura nazionale.⁵ Shane Blackman, da parte sua, ha provveduto a riportare la "sottocultura" a Chicago, individuando un ricorso al termine nel manuale di Vivien Palmer *Field Studies in Sociology. A Student's Manual*, uscito nel 1928, e ipotizzando in proposito l'influenza dell'antropologo Edward Sapir, anche egli attivo a Chicago.⁶ Parallelamente, in Gran Bretagna, il termine *subculture*, semanticamente connesso a *subnormal*, si affacciava a partire dagli anni venti nella letteratura psichiatrica e criminologica, fortemente orientata in senso biologistico ed eugenetico, e tendente a leggere i comportamenti devianti e gli scarti rispetto alla norma in termini di patologia individuale.⁷ Al di là di simili approcci, sarà nell'ambito della sociologia della devianza che "sottocultura" da termine utilizzato in maniera generica ed episodica si affermerà come concetto. A.K. Cohen, per esempio, sviluppa la nozione di "subcultura criminale".⁸ Sullo sfondo troviamo l'elaborazione struttural-funzionalista. In Talcott Parsons la subcultura è vista nei termini di una sorta di mimesi di segno opposto dell'integrazione sociale. L'incapacità di adattamento ai valori genera, in termini compensativi, il ripiegamento sulla dimensione subculturale chiamata a svolgere una forma vicaria di integrazione.⁹ Gli esempi forniti riguarda-

⁵ M. Brake, *The Sociology of Youth Culture and Youth Sub-cultures*, Routledge, London 1980, p. 5.

⁶ S. Blackman, *Subculture Theory. An Historical and Contemporary Assessment of the Concept for Understanding Deviance*, in "Deviant Behavior", 35, 6, 2014, pp. 496-501.

⁷ Ivi, pp. 502-503.

⁸ A.K. Cohen, *Delinquent Boys. The Subculture of Gang*, Free Press, New York 1955.

⁹ C. Jenks, *Subculture. The Fragmentation of the Social*, cit., pp. 73-90.

no soprattutto le subculture criminali, che sviluppano codici, linguaggi, norme, forme di solidarietà, volti a offrire un sostituto, anche pratico, alla mancata integrazione nell'ordine normativo.¹⁰

Il concetto di subcultura è estremamente mobile, a seconda dei contesti teorici in cui è calato, e oscilla fra una dimensione constatativa e un profilo implicitamente o esplicitamente svalutativo. Parsons e altri autori che si muovono in una prospettiva funzionalista si collocano sul secondo versante, magari con qualche concessione riguardo al carattere di innovazione sociale che in certi casi le "subculture" possono rivestire.¹¹ Completamente diverso è il registro su cui si collocano in proposito i British Cultural Studies e altri approcci alle culture giovanili. Non a caso, nelle traduzioni italiane si è scelto di rendere il termine con "sottocultura" anziché "subcultura", parola, quest'ultima, che incorpora una dimensione svalutativa, come mostra l'uso che se ne fa attualmente per caratterizzare, per esempio, il "complotto" o altri gruppi esposti a una stigmatizzazione che si presume generale. Inoltre, per precisare l'oggetto di indagine, si è fatto ricorso non solo all'aggettivo "giovanili" ma anche a quello "spettacolari", con riferimento a una volontà di estroflessione, di eccesso comunicativo, di gioco con i codici estetici rivolto a un "pubblico" esterno. Le linee generali di quell'approccio possono essere così riassunte. Si parte dall'assunto in base al quale le sottoculture giovanili si svilupperebbero nel contesto della *working class*. Una chiara distinzione è operata nei confronti della "controcultura", considerata manifestazione interna alla *middle class*. Poi abbiamo un carattere generazionale, che segnala una presa di distanza non solo dalla "cultura ufficiale" e dalla cultura parentale ma anche, si potrebbe aggiungere, da quella dei "fratelli maggiori". Asse portante dello stile sottoculturale è la musica, segnatamente una specifica declinazione del rock, ma anche la

¹⁰ Ivi, pp. 84-85.

¹¹ Ivi, p. 84.

soul music (mod e northern soul), ska e rocksteady (skinhead) o reggae (punk). Tuttavia, la sottocultura non si esaurisce nella condivisione del gusto musicale ma si estende alla dimensione dello stile attraverso una modellizzazione dell'abbigliamento, del gergo, delle posture, delle modalità di socializzazione, dei codici morali. All'interno della sottocultura i criteri di giudizio della "società adulta" sono sospesi, così come le sue poste in gioco e gerarchie. A essi se ne sostituiscono altri, incentrati sia su una dimensione edonistica (con correlativo rigetto dei "limiti" ordinariamente stabiliti) sia di critica e presa di distanza nei confronti degli obiettivi e dei segni di riconoscimento comunemente accettati. La prospettiva, però, non è meramente secessionista ma, attraverso la visibilità dello stile sottoculturale, si mira a impattare sul resto della società, a suscitare scandalo, a comunicare un messaggio di estraneità rispetto alle logiche e agli stili di vita prevalenti e legittimati. Da questo punto di vista, in esse opera una logica che, sulla scia di Bourdieu può essere definita "della legittimità dell'illegittimità". Lo stigma funziona come elemento di autenticazione, mentre al riconoscimento si accompagna una delegittimazione, in termini di autenticità, della sottocultura stessa. In tal senso, le sottoculture vengono definite come pratiche di "resistenza",¹² attribuendo loro una politicità almeno simbolica ma non articolata negli stili costituenti della militanza. Rifacendosi alla sociologia della *Weltanschauung* di Mannheim, si potrebbe dire che l'analisi condotta da Hebdige e altri è di tipo "documentale".¹³

Sarah Thornton, al termine "sottoculture" preferisce quello di culture del gusto o dello stile. Nella sua lettura, la "sottocultura", lungi dal costituire uno spazio altro, in cui gerarchie e conflitti sono sospesi, si qualifica come un campo, caratterizzato

¹² J.P. Williams, *Youth-Subcultural Studies: Sociological Traditions and Core Concepts*, in "Sociology Compass", 1-2, 2007, pp. 580-582.

¹³ K. Mannheim, *L'interpretazione del concetto di "Weltanschauung"*, in Id., *Sociologia della conoscenza*, il Mulino, Bologna 2000, pp. 3-63.

da uno spazio delle posizioni, retto da un'omologia strutturale fra piano della produzione e piano del consumo, stabilito sulla base della detenzione di una specifica tipologia di capitale, detto "sottoculturale" sondato a partire dalle tre grandi opposizioni autentico vs inautentico, hip vs mainstream, underground vs media su cui ci siamo più volte soffermati.¹⁴ Tuttavia il campo ha una dimensione non solo verticale ma anche orizzontale, che contrappone differenti declinazioni della legittimità sottoculturale. Si tratta di una realtà non statica e pacificata, continuamente messa in tensione dalla presenza di nuovi "entrati", che all'alternativa di collocarsi ai piani bassi della gerarchia, preferiscono il lancio di una "sfida di legittimità", legandosi a specifiche opzioni stilistiche che forniscono i quadri per riarticolare le tre grandi opposizioni. All'analisi di Thornton spetta senza dubbio il merito di avere "laicizzato" l'approccio alle sottoculture, restituendole a una dimensione sociale di conflittualità non solo verso l'esterno ma anche interna. Inoltre, se il suo approccio si colloca sulla scia della sociologia del gusto di Bourdieu, non si può non rilevare l'assenza, di fatto, del riferimento a un concetto, quello di habitus, fondamentale in quell'impianto analitico. E non a caso, si potrebbe aggiungere, si tratta del concetto che più di altri è chiamato a cogliere la dimensione inerziale dell'appartenenza di classe. Ciò appare decisamente in sintonia con la valutazione della dimensione politica dell'ambito sottoculturale analizzato. L'impressione è che, al fine di prendere le distanze dall'iperpoliticizzazione imputata alla scuola di Birmingham, si sia scelta un'ostentata tendenza a minimizzare. Con riferimento alla Gran Bretagna, e attenendosi a una concezione estremamente ristretta della politica, Thornton individua due soli casi in cui clubber e raver, come tali, si sarebbero organizzati sul terreno della protesta.¹⁵

¹⁴ S. Thornton, *Dai club ai rave. Musica, media e capitale sottoculturale*, Feltrinelli, Milano 1998.

¹⁵ Ivi, pp. 216-217.

Ciò sarebbe avvenuto in “vertenze” che “avevano a che fare soprattutto con la ricerca incondizionata del piacere”: la campagna Freedom Party (1990) contro un disegno di legge volto a rendere illegali le “feste a pagamento” e le mobilitazioni contro il Criminal Justice Bill del 1994. Al di là dell’attendibilità di tale “lista”, ci si potrebbe chiedere che cosa significhi “ricerca incondizionata del piacere”, e se tale motivazione, definita in termini alquanto naturalistici, possa esaurire il significato delle mobilitazioni contro il Criminal Justice Bill. Altre ricostruzioni, del resto, presentano, magari con toni troppo apologetici, un bilancio molto diverso del coinvolgimento di traveller e raver in lotte e mobilitazioni.¹⁶ Il problema però non risiede solo nel numero di aderenti a una determinata sottocultura che partecipa a cortei o ad altre forme di conflitto, e tantomeno nella determinazione del posizionamento politico di una fantomatica “comunità” di clubber e raver. Alla dimensione della politica istituzionale e della mobilitazione orientata all’ottenimento di obiettivi di interesse generale o parziale, se ne possono affiancare altre, che hanno a che fare con la sedimentazione dei repertori di azione, la trasformazione di elementi considerati scontati in temi problematici passibili di discussione e azione,¹⁷ le ricadute, nelle storie di vita e nelle biografie, dei processi di acculturazione e socializzazione legati alla frequentazione di determinate “scene”, l’incorporazione e adattamento dei canoni stilistici e organizzativi della sottocultura a contesti locali, la circolazione di simboli, linguaggi, e rituali. In proposito, si potrebbe prendere spunto dall’aspetto più vistoso, evidenziando come la *parade*, con l’amplificazione, la consolle e il dj che dal camion danno il tempo a chi sfila sotto cassa, sia divenuta a partire dalla fine

¹⁶ G. McKay, *Atti insensati di bellezza. Le culture di resistenza hippy, punk, rave, ecoazione diretta e altre taz*, ShaKe, Milano 2008 e le storie di vita raccolte in R. Lowe, W. Shaw, *Traveller e raver. Racconti orali dei nomadi della prima era*, ShaKe, Milano 2007.

¹⁷ C. Hay, *Why We Hate Politics*, Polity Press, Cambridge 2007.

degli anni novanta una delle forme principali della mobilitazione di piazza, rinnovando profondamente le liturgie del “corteo” e promuovendo forme di ibridazione fra *leisure* e partecipazione capaci di coinvolgere un ampio spettro di attori, specie fra le fasce più giovani. Particolarmente significativa, in proposito, è stata a Milano l’esperienza della May Day Parade (dal 2004 Euro May Day), generata dalla confluenza fra realtà militanti, sindacalismo di base e techno tribe che a partire dal 2001, in un arco temporale che si diffonde fino all’edizione del 2015, aveva progressivamente scalzato la centralità della manifestazione sindacale del Primo maggio portando a visibilità il tema della precarietà come condizione lavorativa condivisa.¹⁸ Più in generale, il ciclo di mobilitazioni e lotte poste sotto l’insegna fuorviante di “no global”, da Seattle a Genova, è stato fortemente marcato da codici e forme tributari delle esperienze legate a un’ampia stratigrafia “sottoculturale”, in cui il rave e la club culture si ibridano con esperienze di squatting, nomadismo traveller, ecologismo radicale, hacking. Dick Hebdige, da parte sua, presentando alcune riflessioni a trent’anni dall’uscita di *Sottocultura*, evidenziava le omologie che sarebbero intercorse fra la dimensione del rave e della club culture e alcuni tratti particolari di quel tipo di mobilitazioni. La perdita di centralità del palco, sulla cui assialità si indirizzavano sguardi e attenzioni nella forma del concerto rock, a vantaggio della lateralità della postazione del dj, troverebbe una corrispondenza nel carattere acentrico e disseminato delle forme di organizzazione e delle modalità di azione.¹⁹ Ciò si rifletterebbe anche nella questione della visibilità e dell’identità. La maggiore novità dei movimenti

¹⁸ A. Bruni, A. Murgia, *Atipici o flessibili. San Precario salvaci tu*, in “Sociologia del lavoro”, 105, gennaio 2007; A. Foti, *The Theory of the Precariat. Great Recession, Revolution, Reaction*, Institute of Network Cultures, Institute of Network Culture, Amsterdam 2017.

¹⁹ D. Hebdige, *Afterword After Shock. From Punk to Pornetration to “Let’s Be Facebook Friendz!”*, in Subculture Network, *Subcultures, Popular Music and Social Change*, Cambridge Scholars, Newcastle upon Tyne 2014, pp. 267-293.

partiti dalla contestazione della Wto a Seattle viene individuata, infatti, non “nel carnevale fotogenico delle differenze e delle differenze-trascese (molto evidenziata all’epoca, tramite le foto di eco-pagani che marciavano fianco a fianco agli operai con caschetto) ma nella diffusa cancellazione del volto della dissidenza per la quale molti manifestanti, nello stile Black Bloc, sceglievano di non mostrarsi – il rito di passaggio della sinistra radicale degli anni settanta – e si collocavano fuori dai ranghi attraverso strategie di mascheramento (apprese nel cyberspazio) che eludevano la presentazione di sé: [...]: una resistenza *all’identità* anziché una resistenza *attraverso l’identità*”.²⁰ Al di là di tali ipotesi, tuttavia, si può evidenziare come nel contesto degli ultimi decenni, caratterizzato dalla crescente privatizzazione dello spazio pubblico, dalla proliferazione degli strumenti di controllo e sorveglianza, dall’ipersanzionamento selettivo dei comportamenti che non rientrano in un’ottica commerciale, la rivendicazione e la pratica dell’aggregazione collettiva e di un uso alternativo degli spazi, dell’autoproduzione dello svago, della sottrazione ai meccanismi di selezione e disciplinamento acquisisca una natura immediatamente politica, nonché una valenza economica. Non a caso, in Italia, uno dei primi atti, se non il primo, del governo di destra presieduto da Giorgia Meloni, è stato il cosiddetto decreto antirave, giustificato da una parte con motivazione di tipo “Law and Order” ma, dall’altra, come esplicitamente dichiarato dal ministro degli Interni Matteo Piantadosi con l’esigenza di “tutelare” locali e discoteche dalla “concorrenza sleale”.²¹

Se il bilancio tracciato da Thornton appare riduttivo, egualmente unilaterale sarebbe ribattere su una dimensione militante e ribelle l’intera galassia di rave e dance culture, prendendo troppo alla lettera le suggestioni di Hakim Bey sulle Taz (Temporary

²⁰ Ivi, p. 270.

²¹ F. Sarzanini, *Piantadosi: “Fermaremo solo i rave, il decreto non sarà esteso a occupazioni e assembramenti*, in “Corriere della Sera”, 2 novembre 2022.

Autonomous Zones),²² evocando uno spirito dionisiaco di massa contrapposto all’apollineo delle relazioni utilitaristiche²³ o ricavando astrattamente considerazioni di merito da opposizioni quali illegalità vs legalità, tempo contratto della produzione vs tempo espanso della danza, individualismo vs deindividualizzazione empatica ecc. L’auto-organizzazione dal basso, la reinvenzione dei format, l’uso alternativo di tempi, spazi e tecnologie, la creazione di altre economie se da una parte può essere posta in relazione alla produzione concreta di alternative alle forme di organizzazione sociale prevalenti e alla sfida ad assetti e modelli consolidati, dall’altra si presta a essere vista come propedeutica allo sviluppo di attitudini imprenditoriali e modalità di accumulazione di un capitale sottoculturale funzionale al posizionamento nell’ambito delle catene del valore legate all’industria culturale e all’*entertainment*. Si tratta di un tema, come si è visto, che emergeva con forza già nella trattazione della sottocultura proposta da *Resistance Through Rituals*. La questione, però, non è quella di cogliere l’essenza immutabile di una determinata cultura o sottocultura, ribattendola alternativamente sul registro della ribellione o su quello della funzionalità ai meccanismi del profitto. Diversamente, si tratta di valutare come lo stile sottoculturale, nella sua dimensione formale, possa essere soggetto a molteplici incarnazioni, in relazione ai contesti in cui si realizza, al gioco di forze con cui entra in contatto, alle possibilità che gli si offrono.

Nell’ambito di quelli che sono stati definiti Post-Subcultural Studies non sono poi mancati gli inviti ad abbandonare il concetto di “sottocultura”. È il caso di Andy Bennett, che in alternativa proponeva il concetto, ripreso da Michel Maffesoli, di neo-tribalismo, giudicato più adatto a descrivere il carattere contingente, situazionale, fluido, plurale delle scelte musicali

²² H. Bey, *Taz. Zone temporaneamente autonome*, ShaKe, Milano 1996.

²³ M. Colombani, *Lo spettro di Dioniso nell’underground*, mimesis, Milano-Udine 2020.

e delle aggregazioni giovanili.²⁴ La sottocultura rimanderebbe a un senso di appartenenza esclusivo, a una coerenza interna e a una chiara perimetrazione verso l'esterno. Le neo-tribù, diversamente, si presenterebbero come gruppi che si definiscono intorno a un ambiente, a una situazione, a determinati consumi, manifestando confini labili e appartenenze mutevoli. Inoltre, sarebbero, inevitabilmente plurali, rispetto a coloro che vi partecipano: l'individuo, non deriverebbe la propria identità dal gruppo ma passerebbe da un'identità all'altra transitando temporaneamente dalle varie tribù. Al concetto di neo-tribù viene poi affiancato, quello di lifestyle, stile di vita, senza che si indichi quale sarebbe la loro articolazione. Al di là di ciò, esso appare come una sorta di sostituto individualizzato della "sottocultura", all'interno di una prospettiva per la quale la sempre maggiore differenziazione di merci e servizi con il conseguente aumento dei segmenti di mercato offrirebbe al singolo la possibilità di costruirsi i propri percorsi di individuazione e differenziazione attraverso la selezione e la composizione dei consumi. Se in Maffesoli il neo-tribalismo si proponeva come concetto per evidenziare le rotture intervenute nella costruzione del collettivo nella cosiddetta "postmodernità",²⁵ Bennett ritiene la categoria in grado di operare retroattivamente, fornendo una prospettiva più adeguata per leggere, nella loro totalità, i fenomeni giovanili posti sotto l'etichetta di "sottocultura" o "controcultura". In tal senso, gli sviluppi intervenuti in ambito culturale, sociale, tecnologico e culturale a partire dagli anni ottanta si presenterebbero nei termini non della rottura quanto del progressivo rafforzamento di tendenze pregresse.

²⁴ A. Bennett, *Subcultures or Neo-Tribes? Rethinking the Relationship Between Youth, Style and Musical Taste*, in "Sociology", 33, 3, 1999, pp. 599-617. Un analogo richiamo al neotribalismo: R. Shields (a cura di), *Lifestyle Shopping. The Subject of Consumption*, Routledge, London 1992.

²⁵ M. Maffesoli, *Il tempo delle tribù. Il declino dell'individualismo nelle società postmoderne*, Guerini, Milano 2004.

Più di recente, come sostituto di "sottocultura" si è diffuso il ricorso a "scena". Si tratta di un termine che, a differenza di "sottocultura" o "neo-tribù", ha sempre avuto una certa circolazione in ambito musicale e nelle culture giovanili. In realtà, una funzione pionieristica in tal senso è stata svolta dallo studio di John Irwin dal titolo, appunto, di *Scenes* uscito nel 1977.²⁶ Come notato da Ken Gelder, il libro esce nello stesso anno di *Sottocultura* di Hebdige, ma il suo impatto sul dibattito britannico sulle sottoculture sarà pressoché nullo.²⁷ Il testo di Irwin si concentra in particolare sulle aggregazioni di hippy e di surfer della metà degli anni settanta. Dal punto di vista teorico l'autore si muove nel solco della scuola di Chicago ma, a partire dal materiale empirico raccolto, sceglie di non ricorrere al concetto di *subculture* che, ai suoi occhi, avrebbe implicato l'attribuzione alle aggregazioni analizzate di un carattere eccessivamente compatto, caratterizzato da un pieno *commitment* dei loro membri. Diversamente dalle bande analizzate da Thrasher, che ricordiamolo però non ricorre mai al termine sottocultura, o ai gruppi criminali su cui si era appuntato lo sguardo dei sociologi della devianza, le appartenenze su cui si concentra la sua attenzione appaiono a Irwin più fluide, instabili e passibili di incrocio e sovrapposizione con altre reti sociali. Da qui la scelta del termine "scena". Più di recente anche Victor Ferreira, per esempio, dopo avere compendiato le consuete critiche alla subcultura e ai tratti che le attribuirebbe l'approccio del Cccs, propone l'adozione di "scena",²⁸ evidenziandone le assonanze con l'idea goffmaniana di una ribalta su cui avviene una rappresentazione.²⁹ La "scena", quindi, sarebbe il "microspazio"

²⁶ J. Irwin, *Scenes*, Sage, London-Los Angeles 1977.

²⁷ K. Gelder, *Subcultures. Cultural Histories and Social Practice*, cit., pp. 53-54.

²⁸ V.S. Ferreira, *Aesthetics of Young Scenes: From Art of Resistance to Art of Existence*, in "Young", 24, 1, 2016, pp. 66-81.

²⁹ E. Goffman, *La vita quotidiana come rappresentazione*, il Mulino, Bologna 1997.

in cui i giovani possono “sperimentare nuove identità, mettere in scena specifici ruoli sociali e agire per pubblici quotidiani, attirando la loro attenzione”.³⁰ Ferreira non intende negare ogni valenza politica alle scene che analizza, ma non pensa la si possa descrivere in termini di “resistenza”. Piuttosto, per sottrazione di una consonante, vede all’opera nelle pratiche considerate delle “politiche di esistenza”, volte a ottenere il “riconoscimento sociale della propria identità personale auto-realizzata e autodefinita come singolare, autentica, creativa e libera”.³¹ Al di là del riferimento al tardo Foucault come nune teorico di una simile proposta, che appare del tutto pretestuoso, vale la pena forse di soffermarsi sul gesto selettivo che presiede alla costruzione dell’oggetto “scena”, da cui vengono escluse le forme di partecipazione connotate in termini esplicitamente politici, che hanno a che fare con movimenti sociali e ambientalisti, mentre vi viene ricompreso un ampio spettro di fenomeni aggregativi giovanili, dai cosplayer alle varie forme di revival di “sottoculture” del passato, dall’attitudine straight edge agli hipster fino a fenomeni effimeri della cultura di rete quali il seapunk o la dedizione ossessiva per qualche tipologia di prodotto o tema degli Otaku. Si tratta di un insieme assai eterogeneo, stabilito tramite enumerazione e non attraverso la definizione delle caratteristiche che presiederebbero alla classificazione. Non stupisce, quindi, che a fronte di una tale eterogeneità sia difficile individuare elementi condivisi che vadano oltre una estrema genericità.

Al di là delle questioni nominalistiche, ci sarebbero evidenti buone motivazioni per abbandonare la categoria di sottocultura. In primo luogo, quel prefisso “sub”, che le traduzioni italiane addolciscono in “sotto”, presuppone una chiara linea di demarcazione e contrapposizione fra cultura legittima e cultura illegittima,

³⁰ V.S. Ferreira, *Aesthetics of Young Scenes: From Art of Resistance to Art of Existence*, cit., p. 68.

³¹ Ibid.

fra cultura alta e cultura bassa, sulla base di una topologia che, come si è visto discutendo della sociologia del gusto di Pierre Bourdieu, appare ormai alle nostre spalle. Inoltre, nell’approccio del Cccs, la sottocultura era tale in quanto sottoinsieme di una cultura più ampia, detta appunto parentale, che altro non era che quella della *working class*, nella sua fase crepuscolare. Già questo poneva problemi nella trasposizione del modello al di fuori dell’ambito britannico, al di fuori cioè di un contesto in cui l’appartenenza di classe non è dato economico-statistico ma un’identità culturale, stabilizzata tramite istituzioni, rituali, linguaggi, simboli. Ed è esclusivamente in riferimento ad aggregazioni giovanili che si sviluppano in Inghilterra che viene costruita la categoria di sottocultura. Una storia britannica, quindi, ma che incorpora non solo i fenomeni osservati ma anche, in un gioco di azioni e retroazioni, lo sguardo che li costruisce e analizza, come momento di riflessività interna, esterna o liminale, a partire dalle biografie di studiosi caratterizzate al contempo da un vissuto sottoculturale e/o dalla militanza politica e da una presa di distanza da alcuni tratti del discorso accademico ufficiale del tempo: Dick Hebdige, ex mod e collaboratore di sound system oltre che giovane ricercatore al Cccs appare emblematico di tale condizione di liminalità,³² così come, su un altro registro, Stuart Hall che si definisce “intellettuale organico” di qualcosa di imprecisato e a venire. Phil Cohen, la cui elaborazione ha costituito la base teorica su cui si sviluppano le riflessioni di *Resistence Through Rituals*, ha alle spalle un vissuto che oltre a vederlo protagonista, sotto il nome di Dr. John, dell’occupazione della London Street Commune (1968-1971), incrocia quello di Malcolm McLaren nella comune vicinanza al gruppo anarcosituazionista King Mob.³³

³² D. Hebdige, *Afterword After Shock. From Punk to Pornetration to “Let’s Be Facebook Frenz!”*, cit.

³³ S. Blackman, *Subculture Theory. An Historical and Contemporary Assessment of the Concept for Understanding Deviance*, cit., p. 506.

Poi viene il punk, che costituisce l'inveramento e, allo stesso tempo, la messa in crisi di un paradigma. Un inveramento in quanto la tipica operatività individuata come base dello stile sottoculturale, ossia la risignificazione degli oggetti attraverso il loro inserimento in serie diverse da quelle originarie, emerge con un'assoluta nettezza, con un gioco di decontestualizzazioni e ricontestualizzazioni che si fa più raffinato e provocatorio. La tentazione immediata è di leggerlo come un ulteriore anello di quella sequenza di sottoculture *working class* che si era aperta con i teddy boy, applicandovi le chiavi di lettura che a tali fenomeni erano state proposte in *Resistance Through Rituals*. L'esplicita polemica nei confronti degli hippy, della stagione psichedelica, dei grandi raduni rock, unitamente all'ostentazione di segni distintivi *working class*, nell'abbigliamento come nel gergo, contribuivano a suggerire la distanza rispetto alla controcultura di un fenomeno etichettabile come sottocultura. È il passo che fa Hebdige in *Sottocultura*, inserendolo in quella genealogia, come una sorta di compimento che tutto ricapitola e rende intelligibile ma che, in realtà, testimonia l'esaurirsi di un modello. Al di là dell'autorappresentazione della fase inaugurale, come si è visto, il punk avrebbe preso un'altra strada, riproducendosi in tempi e luoghi diversi secondo linee che si ricalcano sul modello più della controcultura che della sottocultura. E all'interno di quei processi che si presenterà il "compromesso storico" della rave culture, incontro fra attitudine punk e immaginario psichedelico. Si parlerà di ultima sottocultura. Alcuni ingredienti certo non mancavano, in primis il panico morale. Altri no, in particolare la connotazione generazionale. Ma soprattutto era venuto meno il riferimento alla *working class* come plausibile cultura parentale dotata di carattere normativo, che costituisce il fulcro intorno a cui ruota la costruzione del concetto di sottocultura e il contestuale riferimento alla chiave interpretativa della "resistenza" attraverso lo stile. Rispetto al rave l'automatica estensione di quelle griglie interpretative risultava così del tutto spiazzata. E

lo erano al contempo, su un altro registro, le letture incentrate sulla loro critica, spesso espressa in termini di mero ribaltamento di prospettiva.

In sintesi, quel modello, se preso sul serio, non era mai stato estendibile al di fuori della Gran Bretagna, e un certo punto non lo era nemmeno più in quel contesto. Non a caso nessuno degli autori presenti in *Resistance Through Rituals* continuerà a occuparsi di sottoculture. Detto ciò, la questione non si risolve attraverso la ricerca di un nuovo termine definitorio. Essendosi ormai consolidato da decenni di utilizzo, sottocultura, come direbbe Neil Young, *is here to stay*. Piuttosto si tratta di liberare il concetto dalle scorie accumulate, da alcune assunzioni implicite sedimentate a partire dalla sua genesi. In primo luogo, come nota Gary Alan Fine, non necessariamente, anzi, solo in casi assai particolari, si può procedere all'assimilazione di "subculture" e "subsociety", dando per scontata la loro coincidenza.³⁴ L'esigenza, a partire da un approccio interazionista, è quella di non reificare il concetto, assumendo la sottocultura come qualcosa di sostanziale, definito, esclusivo, compatto, stabile, chiaramente perimetrato verso l'esterno. Su un terreno empirico e operativo, si può accogliere, per esempio, l'invito di Simone Tosoni che, come si è visto, al fine di aggirare la contrapposizione fra "subculturalisti" e "postsubculturalisti" proponeva un'applicazione alle culture "legate alla musica e allo stile" del concetto di *enactment* di John Law, che si potrebbe tradurre con attualizzazione. Le sottoculture sono concepite non come internamente omogenee ma come dotate di varianti che conducono a diverse possibili declinazioni in relazione ai contesti in cui opera il loro principio formale.³⁵ Su un piano

³⁴ G.A. Fine, S. Kleinman, *Rethinking Subculture. An Interactionist Analysis*, in "American Journal of Sociology", 85, 1, 1979, pp. 2-5.

³⁵ S. Tosoni, *Dark Enactments in Milan. A Practice-Centred Exploration of an Italian Post-Punk Subculture of the '80s*, in "Sociologica", 13, 3, 2019, pp. 27-44.

più squisitamente teorico, invece, può risultare utile focalizzarsi sulla questione dello stile, svincolandolo da una lettura in termini esclusivamente semiologici, raccogliendo, per esempio, alcuni spunti dalle tradizioni teoriche su cui ci siamo soffermati nell'*Introduzione*. Lo stile non come programma ma come “programma per programmare”, secondo la formula di Luhmann.³⁶ Oppure lo stile come modalità di articolazione del livello individuale e sovraindividuale in equilibrio fra le due polarità, seguendo la sociologia formale di Simmel.³⁷ O ancora lo stile non come semplice sommatoria di segni o differenze ma come forma percettiva, come generatore di pratiche, tenendo insieme le elaborazioni sulla *Kunst ohne Namen*, e la sociologia del gusto e delle opere di Bourdieu riconsiderata alla luce dei mutamenti avvenuti nelle dinamiche della legittimità culturale e, come suggerito da Marielle Macé, sottratta all'imperialismo della “distinzione”.³⁸ Inoltre, ritornando da dove si è partiti, all'archivio del Cccs, più che sull'inflazionata questione della resistenza, vale forse la pena soffermarsi criticamente su altri aspetti. In particolare, approfondendo, dotandosi degli opportuni strumenti analitici, la nozione di “omologia strutturale” proposta da Paul Willis per individuare le logiche in base alla quale l'unità dinamica dello stile si struttura concatenando elementi eterogenei che vanno dalla musica all'abbigliamento, dal gergo alle immagini.³⁹ E poi c'è la questione della cultura parentale, vero convitato di pietra di quella narrazione sottoculturale, su cui sarebbe opportuno ritornare in una nuova prospettiva, svincolata da una visione dicotomica in cui alla cultura dominante se ne contrappone una dominata.

³⁶ N. Luhmann, *L'arte della società*, mimesis, Milano-Udine 2017, pp. 245-246.

³⁷ G. Simmel, *Il problema dello stile*, in Id., *Stile moderno. Saggi di estetica sociale*, cit., pp. 107-117.

³⁸ M. Macé, *Styles. Critique de non formes de vie*, Gallimard, Paris 2016, p. 40.

³⁹ P. Willis, *Profane Culture*, Routledge, London 1978.

Finito di stampare nel mese di ottobre 2023
presso Digital Team, Fano (PU)