

Rock, massa e potere
Non tutte star son quelle che luccicano
di Rudy Marra
ISBN 9788864389608
Collana ZONA Music Books

© 2022 Editrice ZONA
Via Massimo D'Azeglio 1/15 – 16149 Genova
Telefono: 338.7676020
Email: info@editricezona.it
Web site: editricezona.it

Progetto grafico: Serafina - serafina.serafina@alice.it
Stampa: Digital Team - Fano (PU)
Finito di stampare nel mese di gennaio 2022

Rudy Marra

ROCK, MASSA E POTERE

NON TUTTE STAR SON QUELLE CHE LUCCICANO

ZONA

Music Books

Introduzione

La primavera-estate del 1987 rimane data fondamentale nella memoria del cosiddetto popolo del rock, di quello italiano e di quello di Modena e dintorni in particolare. Molti mostri sacri della musica pop-rock internazionale scelsero lo stadio Alberto Braglia come una, se non unica, location italiana dei loro faraonici tour mondiali. Tra i grandi eventi di quel torrido periodo uno, in particolare, segnò e in qualche modo stravolse la pigra monotonia della “bonaria” provincia emiliana: l’arrivo della band di Bono Vox, gli U2, il 29 e 30 maggio, per una doppia tappa dello Joshua Tree Tour.

Modena, già culla del beat italiano negli anni Sessanta, tornò a essere capitale della musica per qualche giorno. La città fu invasa da migliaia di giovani, e anche meno giovani, provenienti per lo più dal nord Italia, ma anche dal centro-sud. I biglietti furono “bruciati” in poche settimane in prevendita, le richieste di altri ticket continuavano ad arrivare a getto continuo a tutti i punti autorizzati, il bagarinaggio, immancabile, faceva il resto: le speranze di poter dire il fatidico “io c’ero” erano ogni ora più esigue. Il servizio d’ordine, così come le forze di polizia e i carabinieri, erano in stato di massima allerta.

Già di primo mattino, il 29 maggio, balzava agli occhi la sproporzione tra i biglietti vendibili in base alla capienza della struttura, circa venticinquemila posti, e l’affluenza di forestieri. I cancelli furono aperti a mezzogiorno, proprio per far entrare senza incidenti e ingorghi quella gran massa di persone. L’inizio del concerto era previsto al calar del sole, come consuetudine della band irlandese. Alle 18 lo stadio era quasi pieno in ogni ordine di posti, prato verde compreso, ma fuori dall’arena un fiume umano reclamava il proprio “posto al sole” (quel giorno si superarono abbondantemente i trenta gradi).

Alle 19.30 la situazione divenne insostenibile. Dapprima le autorità decisero di aprire un altro cancello, chiuso fino a quel momento, che immetteva direttamente sul campo da gioco, poi si risolsero drasticamente a dare lo stop a chiunque si presentasse, con o senza biglietto, a

una qualsiasi delle entrate: eccedere la capienza dello stadio avrebbe innescato seri problemi di controllo. Ma si sa, un fiume in piena tutto travolge. Fu così che quelli rimasti fuori cominciarono a spingere, sempre più forte, nonostante i continui appelli alla calma e alla ragione da parte del questore e degli agenti in servizio.

Io dov'ero? Come tanti altri che non erano riusciti a procurarsi il biglietto (forse non l'avevo neanche cercato più di tanto), ero andato nei pressi dello stadio, solo per respirare un po' l'aria di quell'evento. Non so se per mia volontà – non mi hanno mai fatto impazzire Bono & co. – o forse per puro caso, mi ritrovai proprio nel bel mezzo di quella folla che premeva per entrare e, una volta rotti gli argini, fui letteralmente trascinato dalla piena.

Intanto il concerto era iniziato e le migliaia di watt che esplodevano dagli amplificatori non facevano che aumentare il senso di smarrimento che all'improvviso mi colse impreparato. Un'ansia crescente mi faceva sentire naufrago in pieno oceano, perso e confuso tra migliaia di altri naufraghi. Quando fui sul punto di crollare a tanta pressione fisica e psicologica, volsi lo sguardo all'indietro e, di lontano, vidi illuminata la Ghirlandina, ch'è al centro della città. Come il contadino ne *Il campanile di Marcellinara* di Ernesto De Martino, che quietava le sue ansie e il suo smarrimento non appena scorgeva la torre campanaria del proprio paese, le mie paure si placarono un po' e mi ritrovai ondeggiante tra quarantamila persone a vivere un'esperienza per certi versi intensissima.

Quando – intrapresi gli studi di sociologia all'università di Urbino – mi trovai ad affrontare l'esame di antropologia culturale, ebbi la fortuna di imbattermi in *Massa e potere* di Elias Canetti, premio Nobel per la letteratura nel 1981: fu allora che l'esperienza di quel concerto mi risalì, come dire, in superficie, a livello conscio e teoretico. Capii di aver vissuto le stesse identiche emozioni che furono molla e pretesto alla stesura del capolavoro di Canetti, il quale, appena diciassettenne, nel 1922, si ritrovò coinvolto a Francoforte in una manifestazione contro l'assassinio di Rathenau e, nel 1927, partecipò a un corteo che si concluse con l'incendio del palazzo di giustizia, con la polizia che sparava sulla folla: un essere nella massa. Leggendo quelle pagine mi

ritornarono addosso tutte le sensazioni, le percezioni fisiche e mentali provate in quell'arena nel maggio 1987, come se fossero state scritte su misura per me: un vestito perfetto, con la sola differenza che, chissà per quale incanto, nella mia rielaborazione mentale, non si trattava più di un abito dal taglio classico, ma di una irriverente divisa rock, con tutti i suoi specifici significati simbolici.

La situazione mi parve irrimediabile quando mi resi conto che stavo ragionando del e sul mio mondo, da qualsiasi angolazione io lo guardassi. Ero allo stesso tempo un laureando in sociologia con particolare attrazione per l'antropologia, uno del popolo rock, un musicista, un autore e un interprete con una nemmeno tanto velata aspirazione a diventare una rockstar, o qualcosa di simile. Per questo sentii da subito l'esigenza di tracciare una serie di parallelismi tra le splendide intuizioni di Canetti intorno alla massa e alcune mie riflessioni su una massa del tutto specifica come quella delle tribù del rock e dei movimenti giovanili contemporanei. Una volta intrapreso il viaggio su quei binari paralleli, quasi inevitabilmente mi si palesarono una serie di analogie tra le star della musica pop-rock e i re, i tiranni e i potenti che Canetti ha descritto, nella seconda parte del suo famoso trattato, come "entità di potere, contrappeso, nella loro solitudine, alla proliferazione della massa".

Questo saggio – e mi fa specie chiamarlo così visto che mi ritengo tutto tranne che savio – potrà forse essere d'aiuto a capire la genesi dei movimenti giovanili, in particolare quelli legati alla musica, e a entrare dentro a certi meccanismi, fisici e mentali, apparentemente banali e insignificanti, che per il popolo del rock, invece, sono costitutivi ed essenziali. Infine, visto che in qualche modo del mondo della musica faccio parte, mi sono permesso di violare e in un certo senso dissacrare (consapevole delle critiche che potrei ricevere: di tenere il piede in due scarpe) la figura della star, del mito o più semplicemente dell'artista, che è il collante delle masse rock e giovani. Il risultato potrebbe apparire impietoso e provocatorio, ma spero possa essere di monito per tutti quelli che vedono sotto i riflettori un irraggiungibile esempio di perfezione, quasi divino, da imitare, da emulare, mentre spesso, a luci spente, si tratta di persone qualche volta peggiori di altre, con tut-

to un vasto repertorio di piccolezze, bassezze, lacune, menzogne, patologie dalle quali sarebbe bene prendere le distanze, fermo restando il valore puramente artistico che in taluni casi è innegabile.

Solo alcune precisazioni doverose. In questo studio parlerò indifferente di “massa rock” in due sensi: 1) in senso teoretico e ideale, cioè di una massa fatta di comune sentire, coesa da uguali sentimenti e modi di intendere la vita, pur essendo, nei suoi singoli elementi, spazialmente e temporalmente distante, e che ha come comune denominatore la musica, il cui nome – rock – si riferisce a uno spettro di possibilità che comprende varie forme musicali e relativi movimenti giovanili; 2) di una massa concreta, materiale, quella che si riunisce ai concerti e che, in fondo, non è che un sottoinsieme, una rappresentanza, una materializzazione per contatto dell'altra.

La massa del rock

L'etimologia e l'uso del termine inglese "rock" per definire non solo un certo tipo di musica che si rivelò in pieno tra gli anni Cinquanta e Sessanta del XX secolo, ma anche, più in generale, un modo di essere, è caratterizzata da una doppia accezione: il vocabolo *rock*, in primis, significa, *tout court*, roccia, pietra. Altresì, *rock* vuol dire dondolio, oscillazione, da cui il verbo *to rock* che appunto significa dondolare, oscillare, ma anche scuotere, far tremare, sino a fare opera di distruzione (*to rock the boat*). Si può intuire che il battesimo con questo vocabolo di un certo tipo di musica si deve alla combinazione delle due accezioni. *Rock* in quanto roccia, pietra, ossia una musica dura, compatta, massiccia, e *rock* in quanto dondolio, oscillazione, movimento, appunto, ispirato da quel tipo di ritmo tribale.

Però, se si vuole analizzare in maniera più approfondita l'uso di questo termine, rimasto in auge nonostante la commistione di vari generi musicali confluiti in una stessa corrente, il rock appunto, bisogna tenere conto dell'evoluzione del fenomeno stesso. Il genere musicale, già alle origini, assunse immediatamente ruolo di propagazione di un certo malessere giovanile, di scarico, di protesta e ribellione. I giovani "ribelli" di tutto il mondo si coagularono attorno alla stessa colonna sonora, fino a identificarsi con essa. Nasceva così la tribù, o il popolo che dir si voglia, del rock: stessi usi, stessi costumi, stesse idolatrie, stessi sballi artificiali, stessi mondi simbolici. Ecco, allora, che la parola "rock" esce dalla ristretta funzione di definire un genere musicale, o un ballo, e diventa termine per definire una massa compatta, se pur dispersa in tutti gli angoli del mondo, una massa dura come la roccia, perennemente in movimento, che rotola e tutto travolge e accoglie dentro di sé, fino a diventare, allo stesso tempo, materia costruttiva e distruttiva, che concentra e disgrega senza soluzione di continuità. È esattamente questo, concentrazione e dispersione, quello che accade nel continuo ricambio di stili musicali, nel rinnovarsi dei ritmi, dei suoni, dei modi di vestire, nell'uso ciclico di droghe, nell'acconciatura

dei capelli ed è anche quello che accade in occasione delle pompose celebrazioni dei gran sacerdoti del rock, i concerti.

Il rock è massa, e come ogni massa ha tendenza a coagularsi e, in maniera speculare, a disciogliersi, in un alternarsi continuo e poieticamente necessario.

Apertura dei cancelli e spazio vitale

Chiunque abbia avuto occasione di assistere a un concerto di musica pop-rock sa che l'apertura dei cancelli d'entrata (allo stadio, o palazzetto, parco, spazio apposito, eccetera) viene predisposta dalle autorità di pubblica sicurezza con molte ore di anticipo sull'inizio dello spettacolo. Chi prima arriva, normalmente, ha la possibilità di scegliere dove sistemarsi: i posti più ambiti sono quelli a ridosso del palco, perché da lì si diventa osservatore privilegiato dell'evento, si possono vedere particolari che gli altri, gli ultimi arrivati lì in fondo, possono solo supporre e immaginare. *La massa d'improvviso là dove non c'era nulla* (Canetti). Tutti corrono in direzione dei primi entrati, e vanno a contribuire alla crescita del "nero" sul prato verde. La massa aumenta fino a quando la quantità non giustifica più la meta, quella meta, quella posizione: ora si è troppo lontani o troppo di lato, rispetto alla migliore visuale, e allora la massa cessa di crescere, si cerca un nuovo luogo, una nuova postazione ideale; il fenomeno si ripete esattamente nel nuovo punto. Fino a quando la situazione lo consente, chi ha conquistato i primi posti cerca di delimitare il territorio con zainetti, borse e quant'altro, in questo modo si limita un incremento sregolato e si conserva più a lungo la compattezza del gruppo, si crea il fenomeno della massa chiusa.

Il problema è che l'affluire di una grande massa, dove tutti vorrebbero essere spettatori privilegiati, non assicura l'ordine dei posti così come si erano andati a configurare appena dopo l'apertura dei cancelli. I primi cominciano a sentire la pressione da dietro, lo spazio d'aria che prima era sostenibile comincia a ridursi, si avverte il disagio di essere a contatto, meglio, di essere toccati. Come ben sanno i praticanti di arti marziali, esiste uno "spazio vitale" entro il quale all'*alter* non è permesso l'ingresso, e dunque scatta immediatamente la reazione; nel

caso di una persona comune si prova essenzialmente una sensazione di fastidio, anche con manifestazioni corporee (irrigidimento muscolare, rossore, accelerazione cardiaca, sudorazione, ecc.), nel caso del karateka il *kijai* preannuncia l'attacco mortale! Da qui le immancabili discussioni tra i fan, a volte sfocianti in piccole risse per la conquista e conservazione del proprio spazio vitale. Spinte, prepotenze, rivendicazioni durano fino a che la massa è ancora a maglie larghe, cioè ognuno continua a reclamare come diritto il proprio spazio. La situazione *si capovolge* (Canetti) quando la massa diventa densa, quando lo spazio tra *ego* e *alter* si annulla totalmente. Si finisce per essere un unico corpo, quello che i fan stessi definiscono "un cuore solo che batte all'unisono": è il momento della *scarica* (Canetti). Si passa a una sensazione di sollievo che sembra addirittura moltiplicare le singole energie, come se la fusione con altri corpi si addizionasse e si concentrasse in un grande corpo unico, ed è allora che comincia ad alzarsi forte e ondeggiante il caratteristico canto-grido da stadio: "ALÉ-OO!! ALÉ-OO!!".

La massa comincia a far rumore nell'attesa della star, canti e slogan lanciati verso il vuoto hanno il potere di richiamare altre persone nel punto in cui il rumore è più eclatante; intanto si attaccano le forze di zainetti ed effetti personali messi a confine dello spazio, e non è altro che *un attacco a tutti i confini* (Canetti): si vanno a prendere quelli che tentano di escludersi dalla massa, gli stessi conquistati si liberano dall'ansia di conservare il posto. Si accendono fuochi al cielo, quelli dell'accendino e quelli della "canna". Il fuoco si vede da lontano e attira a sé altra gente. È nel punto dove c'è il fuoco che la massa sente forte il potere, almeno *in virtus*, di distruzione (e a volte di autodistruzione).

Chi partecipa all'evento del concerto, del *live*, contribuisce al cosiddetto *scoppio* (Canetti) in una doppia maniera. In primo luogo la massa esplode nel senso che da massa chiusa diventa massa aperta, ossia gruppi di persone escono fuori dai luoghi chiusi, deputati all'ascolto del cantante o della band preferiti (discoteche, mura di casa, *store*) e si aggregano per soddisfare il gusto di una crescita immediata e illimitata. In secondo luogo la massa dei fan ha una irrefrenabile voglia di

attrarre, di raggiungere tutti; un processo interno, questo, che porta ciascuno a considerarsi rappresentante, in quel momento topico, di tutti i fan del mondo che, sebbene spazialmente e temporalmente non presenti, impossibilitati a esserci, sono comunque idealmente lì a ingrandire oltre i limiti la schiera, come a dimostrare al proprio re o alla propria regina (la rockstar) che tutto il mondo, ma proprio tutto, è ai suoi piedi. I concerti estivi negli stadi si caratterizzano proprio per questa esplosione, questa dimostrazione di numeri enormi – quarantamila, sessantamila, centomila, duecentoventimila (il record modenese della “massa di Vasco”) – che, tuttavia, non si limitano a comprendere i presenti all’evento, ma presuppongono o pretendono la presenza di tutti gli uomini della terra (rock).

Disordini, security e panico

Quando la massa non può più crescere, per questioni di spazio, si assiste a una forzatura della sua naturale tendenza a non porsi limiti di aumentare di numero. La situazione diventa pericolosa per l’ordine pubblico e, così, interviene la sicurezza. Si allontanano persone da punti specifici, per esempio quelli troppo a ridosso delle transenne che delimitano il palco, si bloccano le entrate per non permettere l’accesso, si spostano gruppi in altri settori delimitati. La massa, quasi sempre, reagisce malvolentieri, se non addirittura in maniera violenta a questi attacchi, si sente assediata dall’esterno, ha paura di una sua disgregazione. Questa paura raddoppia nel momento in cui al suo interno vi sono sintomi di cedimento: vi è sempre qualcuno che non è disposto a fare fronte comune e cerca di allontanarsi tradendo la compattezza del gruppo. Questo cedimento interno segnerebbe la fine della coesione, l’interesse privato prevarrebbe sull’interesse collettivo e la massa non avrebbe più forza di opposizione al suo disgregarsi. Per questo motivo si cerca di restare più uniti possibile, di tenere tutti dentro, anche agganciandosi l’uno con l’altro nei repentini spostamenti.

L’intervento di forze esterne per disperdere la concentrazione della massa provoca inevitabilmente disordini e situazioni di squilibrio, a volte pericolose. Lo sanno bene i coordinatori dei servizi d’ordine, che si preoccupano di catechizzare e ripetere ai propri agenti di evitare so-

luzioni drastiche e troppo impulsive. La storia dei concerti rock è funestata da episodi luttuosi e violenti, dovuti a interventi sbagliati degli addetti alla security che, invece di calmare le acque, possono contribuire a creare panico tra gli spettatori. Un esempio storico è il caso degli Hells Angels che, nel 1969, trasformarono un concerto dei Rolling Stones in un bagno di sangue, compresa la morte per accoltellamento di un giovane fan.

L'uso della forza, con manganelli o idranti, crea disordini e reazioni. La massa quanto più è compatta e massiccia tanto più si disgrega in maniera violenta. Gli spazi per passare sono pochi o nulli, la fuga è impedita, si viene ricacciati all'indietro dalla densità stessa, è impossibile un movimento collettivo. Si lotta *per la propria vita* (Canetti) e, chiaramente, si lotta contro gli altri che impediscono il passaggio. Si spinge, si calpesta, si passa sopra, senza rispetto per nessuno, né donne, né anziani, né bambini, né disabili, perché nella massa si è tutti uguali, fan tra i fan. Con la disgregazione si torna a non sentirsi più nella massa, si torna a essere singoli individui ma, paradossalmente, si è ancor di più nella massa. La massa disgregata divampa e minaccia come un incendio, per questo si cerca di spegnere le "fiamme" che tutto intorno si alzano e ci accerchiano, si calpesta il più forte e velocemente possibile nel tentativo di passare dall'altra parte del muro di fuoco. Fortunatamente, in genere, si tratta di focolai che si riescono presto a ricompattare, grazie anche all'intervento del manager dell'artista che, come un pompiere, dai microfoni del palco invita alla calma e, tanto per restare nel piretico, a "focalizzare" le energie per l'ormai imminente arrivo del nostro idolo.

La massa si ricompatta e ricominciano i cori: "ALÉ-OO!! ALÉ-OO!!".

L'arena

I concerti all'interno degli stadi hanno una duplice fisionomia. Si distinguono nettamente due tipi di massa che, in genere, corrispondono a due tipi diversi di essere fan e che dipendono, soprattutto, dalla diversa posizione scelta per assistere allo spettacolo: all'interno del rettangolo di gioco, oppure fuori dalle recinzioni metalliche, sulle gradinate, nei posti a sedere. Della massa sul prato verde abbiamo già detto, e lo faremo ancora in quanto riteniamo che lì siano maggiormente evidenti i caratteri della massa che vogliamo argomentare. Per ora ci basti aggiungere che entrare nel rettangolo a ridosso del palco è scelta dei fan più accaniti, in genere più giovani, di quelli che vogliono vivere l'evento in diretta, da vicino, a contatto con il proprio idolo, per fargli sentire così, in modo massiccio, la loro presenza fisica e adorante.

Chi sceglie le gradinate, di solito, ha un altro tipo di approccio e costituisce un esempio particolare di *essere nella massa*. Innanzitutto vede davanti e sotto di sé un'altra massa, quella del prato, simile nella sua costituzione, con una uguale meta, ma di diversa dinamica. Sugli spalti ognuno ha il suo posto occupato, che è stabile, non intercambiabile, né fluido. All'interno degli anelli con i sedili, i posti sono limitati, è impossibile riempirli oltre. Ciascuno è al proprio posto. L'apertura superiore consente di comunicare con l'esterno, con la città là fuori, rimasta al di là dei muri di cinta. Suoni, rumori, colori e luci del concerto sono ben visibili e risuonano nell'aria e questo, inevitabilmente, calamita altra gente in quella direzione. Però, abbiamo detto, vi è un limite fisiologico di afflusso. A questo punto l'arena rivolge alla città un muro privo di vita, mentre, verso l'interno, costruisce *un muro di uomini* (Canetti). Tutti si lasciano alle spalle la propria storia di singoli cittadini, si rivolgono all'interno, si è circondati da altri fan con lo stesso unico identico desiderio di partecipare alla cerimonia della stessa divinità. Gli altri, quelli fuori dalle mura, sono gli eretici, i non unti, i senza luce; fino all'ultimo posto disponibile si cerca di arruolarli ma,

quando non è possibile ulteriore concentrazione, questa massa si chiude all'esterno e si chiude in sé stessa come l'anello che essa forma e che non si interrompe in nessun luogo, consentendo di manifestarsi di continuo a ogni singolo componente, che vede sé stesso in quanto vede gli altri; c'è lui e ci sono gli altri, c'è lui perché ci sono gli altri. Ci si muove, si grida, si inneggia di comune accordo, in maniera simile, simultanea e omogenea. La particolarità di questa doppia massa, quella più all'interno e quella sulle gradinate, è che quelli più vicini al palco sentono la differenza rispetto agli altri, si sentono più massa, si ritengono, si vantano, di essere una massa speciale: "il fronte del palco".

Il ritmo è tutto: "Con i piedi!", "Con le mani!"

La rivoluzione che la musica rock realizzò negli anni Cinquanta e Sessanta del secolo scorso fu essenzialmente una rivoluzione del ritmo. Prendendo spunto dalla musica etnica di provenienza africana, importata dai neri diventati loro malgrado americani, nacque il blues e la sua evoluzione fu appunto il rock. Sia chiaro che questa è solo una sintesi storica. Tecnicamente, questa evoluzione fu segnata dall'accompagnamento ritmico degli strumenti, dalla chitarra al basso, dalle tastiere agli strumenti a fiato: tutti suonavano in senso percussivo, prevalendo sulla melodia che passava in secondo ordine, al contrario di quello che avevano fatto fino ad allora i bianchi. Naturalmente la parte del leone (africano) la fecero i tamburi e gli strumenti a percussione propriamente detti. La batteria, il *time* in generale, divenne colonna portante delle composizioni musicali. Ci pare, però, che dietro questa scelta propriamente tecnica si celi, in qualche modo, una spiegazione più specificamente sociologica. I giovani del secondo dopoguerra, esclusi dalle scelte dei "grandi", avevano bisogno di far sentire la loro presenza. Cominciarono così a pestare forte i piedi per terra, in modo da farsi sentire, come per dare la sensazione di essere più forti e numerosi di quel che effettivamente erano. Crearono il loro ritmo che, non a caso, era un ritorno alle origini, un ritmo tribale che gli umani, quelli delle praterie americane come quelli delle savane africane, avevano imparato a usare per fronteggiare gli enormi branchi di animali che, a

loro volta, producevano ritmo. Era null'altro che il senso umano dell'accrescimento, l'espressione di una *eccitazione comune* che Canetti definisce, appunto, *ritmica* o *sobbalzante*. L'illusione di un maggior numero di uomini: si sopperisce con l'intensità a ciò che manca nel numero e, in questo modo, si esercita forza di attrazione su coloro che si trovano nelle vicinanze. L'esplosione contemporanea dei mass media moderni (radio, televisione, juke-box...) permise la trasmissione del ritmo a velocità supersoniche, capace di arrivare in ogni angolo del globo, e fece nascere una tribù senza frontiere, globale si direbbe oggi. Tutti i giovani battevano lo stesso ritmo e, per compensare l'impossibilità della naturale tendenza della massa a essere ancor più numerosa del possibile, ci si muoveva nello stesso modo, con gli stessi gesti della testa, delle braccia, del bacino, delle gambe e dei piedi. Di più, la tribù si vestiva alla stessa maniera, si truccava con gli stessi colori, portava amuleti e capigliature in modo simile e conforme, tanto da dare l'impressione di essere una identica cosa, una sola cosa: "i giovani". Tutto ciò è stato trasmesso e ha contagiato anche le generazioni successive. Si è continuato a battere il ritmo all'unisono per far sentire più forte la propria presenza e il proprio numero.

La massima espressione pratica di quanto detto si ha, ovviamente, in occasione dei concerti. In questi casi vi è un raddoppiamento del ritmo: quello della musica e quello della massa *sobbalzante*. Tra il pubblico nessuno batte le mani o i piedi per proprio conto, lo si fa in contemporanea, tutti insieme, in modo equivalente e nel massimo della concentrazione, per avere, così, un effetto di fragore, di esplosione, di scarica elettrica. Il pubblico, già nell'attesa dell'inizio dello spettacolo, fa sentire la propria presenza battendo i piedi a terra e le mani al cielo, nella massima sintesi di quella che è stata definita da Canetti *equivalenza e concentrazione*, un rituale del tutto simile alla danza di guerra dei maori della Nuova Zelanda, la *haka*, la stessa usata dagli All Blacks, la celeberrima e quasi invincibile nazionale di rugby, per mettere paura agli avversari. La tribù si sente massa. "Con i piedi!" (tum tum tum), "Con le mani!" (clap clap clap).

Si abbassano le luci: “Ladies and gentlemen...”

I fari in fila, in senso verticale e orizzontale, sugli alti tralicci che sormontano il palco, le luci alogene sui pali che circondano lo stadio, gli “occhi di bue” che di tanto in tanto vanno a spiare in mezzo al pubblico suscitando saluti ed esibizioni estemporanee al resto del mondo, la musica registrata in diffusione dagli altoparlanti, a un certo punto tutto si spegne. Manca poco all’inizio, la massa si quietava, si azzittisce, ci siamo quasi, si comincia: in questa attesa, la massa diventa *statica* (Canetti). Si tranquillizza e si compatta, sente la pressione della staticità. Si aspetta un segnale, un rullo della batteria, l’attacco di una chitarra o, più semplicemente, l’apparizione sul palco dello speaker che grida il nome della star. Per qualche tempo non accade nulla, silenzio e buio, ma la voglia di agire si accumula e cresce, si attende con pazienza, più si rimane fermi e zitti, più si sente la densità della concentrazione. Ma pazienza ha un limite, anzi, per dirla alla Totò, “ogni limite ha una pazienza” e, difatti, dopo un po’ si cominciano a oltrepassare i limiti. Chi cura alla perfezione gli ingranaggi di un concerto sa che è buona abitudine portare allo stremo l’attesa del pubblico, lo si carica per l’avvenimento, per l’epifania. E così si arriva a un punto che la gente comincia a non sopportare più la pressione, iniziano i fischi, prima isolati, poi di massa, poi si ritorna all’attesa, al silenzio.

Ormai tutto è pronto per la scarica. Si accende sul palco l’occhio di bue, il pubblico trattiene il respiro, lo speaker prende in mano il microfono e nel silenzio generale attacca: “Ladies and gentlemen....”, seguito dal nome della star di turno. La massa scarica un grido improvviso, in maniera tanto più forte quanto più statica è stata l’attesa, e questo per l’incredulità dei fan di poter finalmente, veramente vedere da vicino il proprio idolo, fino a quel momento e altrimenti inarrivabile. Quanto più inarrivabile sembrava, tanto più il grido è dirompente. A questo punto la band attacca e il grido improvviso di prima diventa boato all’apparizione del *leader*. Qui abbiamo uno degli esempi più evidenti della specificità della musica rock rispetto ad altra musica. Elias Canetti evidenzia come il pubblico che interviene a un concerto di musica classica è educato a non rispondere agli stimoli della musica e del ritmo che proviene dal palco. Ogni movimento è escluso, ogni

rumore *biasimato*. La musica vive del proprio ritmo e della propria melodia, vengono a mancare le reazioni esterne, il pubblico è seduto immobile come se non sentisse nulla: tutto ciò è dovuto a una educazione artistica alla staticità. Il pubblico di un concerto rock, in questo senso, è maleducato! Subisce la musica in modo fisico, viene coinvolto dal ritmo, dai suoni, dalle luci, vive la musica nell'eccitazione più sfrenata così come è naturale che sia, cioè senza filtri socio-culturali. Mentre nel concerto classico l'unico residuo di scarica è l'applauso alla fine dell'esecuzione, nei concerti rock si ha un fenomeno che potremmo chiamare "effetto dinamo". La musica che proviene dal palco fa scaricare il pubblico sottostante, la scarica di questi ultimi carica gli esecutori di sopra che ritornano a scaricare, un circuito senza interruzioni, circolare e reciproco. L'alternanza di carico e scarico si quietava solo per un attimo alla fine di ogni singola esecuzione, il pubblico si libera completamente di ogni residua energia e indirizza un'ovazione ai propri beniamini, poi si riporta temporaneamente all'originario stato di quiete, nell'attesa del nuovo stacco del batterista: *one, two, three, four...*

Il rock è una religione

Prima di lasciarci prendere dall'onda d'urto di migliaia di watt sparati dagli amplificatori, e distrarre dai giochi pirotecnici delle luci colorate, è opportuna una breve riflessione su un aspetto latente, ma significativo, che investe il mondo del rock: il *business*. Abbiamo finora considerato il pubblico dei concerti rock come una massa ritmica, dinamica, *sobbalzante*, ma questa è la situazione che si crea una volta all'interno dello stadio, o del luogo ove si svolge l'evento. Prima di questo appuntamento topico, il popolo del rock viene a configurarsi come una massa lenta. È proprio lo show *business* che la organizza in siffatta specie coesa e sobbalzante.

La densità e compattezza del popolo rock si ottiene creandogli una meta, la lontananza della meta è tipica della *massa lenta* (Canetti). Innanzitutto gli organizzatori dei concerti stabiliscono le date e le città dove si terranno le esibizioni, provvedendo a pubblicizzarle attraverso i mass media con largo anticipo, così sui cartelloni presso i punti vendita dei biglietti o presso i (sempre più rari) negozi dei dischi. Caratteristica delle grandi organizzazioni è creare "l'aria dell'evento", dell'irripetibile, dell'unicità dell'occasione. Quello stadio, quella città, quella data finiscono per diventare la terra promessa per il popolo dei fan.

Allora la massa assume le sembianze di un convoglio. La ricerca dei biglietti, spesso fatta in gruppi organizzati, piccole cerchie di amici o fan club che si mobilitano, le file ai botteghini e alle casse dei negozi autorizzati alla prevendita ne sono la più evidente testimonianza. In anni più recenti vi è anche la massa virtuale che usa internet per la prenotazione online. La meta si concretizza sempre più quanto più si è vicini all'acquisto dell'agognato biglietto, la loro meta è la terra promessa ed essi sono massa fin tanto che sperano in quella meta. Spesso le difficoltà sono così grandi (per esempio, poche speranze di trovare ancora posto), che i fan cominciano a *dubitare*, e allora si rischia la *disgregazione* (Canetti). L'uomo (gli uomini, l'organizzazione) che li guida, il/i promoter, si sforza di riaccendere la loro fede: servizi spe-

ciali sui giornali di settore e non, qualche scandalo montato ad arte, polemiche fittizie, un servizio in coda ai maggiori TG per sottolineare il carattere irrinunciabile dell'evento. Così la massa torna a crederci, e s'ingrossa sempre più, e lenta si avvia alla meta come nell'esodo dei figli d'Israele dall'Egitto.

Una seconda forma di massa lenta, ancora più concreta, si viene a creare nell'imminenza del giorno del concerto. Dal mattino l'arrivo in città dei partecipanti assume la fisionomia di un sistema fluviale. Piccoli ruscelli provenienti dalla stazione ferroviaria, da quella dei pullman, dall'autostrada, dalle vie interne cittadine, man mano confluiscono, fino a diventare un grande fiume che si scaricherà nel mare, nello stadio, la Mecca. Questa caratteristica della massa lenta in cerca della meta dove potersi scaricare è fatto ben noto ai *businessmen* della discografia, che agiscono allo stesso modo delle grandi religioni di massa: ritardano il processo di scarica; per esempio, tra l'uscita dell'ultimo disco e le date del tour, lasciano passare un ampio periodo di tempo, in maniera da monitorare e quindi gestire al meglio i propri adepti, le vendite del disco e delle date. Per conservare i fedeli e attirarne altri organizzano la tournée, praticamente una serie di raduni in comunione. Se durante tali raduni si verificano scariche violente, tali scariche devono essere ripetute e possibilmente superate in violenza, violenza che, nell'accezione di un concerto rock, vuol dire maestosità, spettacolarità, eccezionalità, grandezza.

R.I.P.

La massa del rock non è solo massa concreta, visibile, vivente. Vi è una moltitudine invisibile: quella dei morti del rock. Sia da parte di quelli sul palco che tra quelli che stanno sotto si è pagato, dalle origini del movimento, un conto molto salato. I nomi di alcuni di questi sono noti: sul palco, Elvis Presley, Jim Morrison, Jimi Hendrix, Janis Joplin, Luigi Tenco, Rino Gaetano, Bob Marley, John Lennon, Sid Vicious, Kurt Cobain, Mark Sandman, Freddy Mercury, solo per citare una piccola parte di una folta schiera; sotto il palco, sicuramente più numerosi, ci sono i nomi di ragazzi e ragazze comuni di tutto il mondo. Una massa appunto invisibile con la quale, però, il rock fa i conti

quotidianamente, una moltitudine di spiriti in costante presenza terrena. Come i celti delle Highlands scozzesi sentivano riecheggiare *le urla di battaglia dei loro morti* (Canetti), lo *sluagh-ghairm*, così tra il popolo rock continuano a riecheggiare e diffondersi gli slogan dei loro spiriti: FIRE, REVOLUTION, PEACE, EXPERIENCE, RESPECT, ANARCHY, FREEDOM, FREE JOINT, LOVE AND FLOWERS, LET'S GO, EVERYBODY... e via dicendo, incluse le traduzioni in ogni lingua del mondo, italiano compreso.

Gli invisibili sono il sangue della fede, vengono costantemente tenuti in vita per alimentare il credo, ed è per questo che i morti del rock, soprattutto quelli sul palco, non muoiono mai, vengono riproposti alle nuove generazioni intatti, con tutte le loro genialità, preveggenze, ma anche perversioni, devianze, esagerazioni e le loro incisioni edite e inedite, semmai rimasterizzate.

Le principali forme della massa rock secondo il contenuto affettivo

1) Come massa aizzata

Il pubblico che si dirige verso lo stadio dove si terrà il concerto, probabilmente non se ne rende conto, ma, in un certo senso, si sta dirigendo verso una vittima designata, per ucciderla. C'è una forte componente di morte/distruzione in un concerto rock, latente e mascherata dalle luci di festa e dai suoni che fanno ballare, ma c'è ed è facile individuarla. Innanzitutto si pensi agli slogan di cui abbiamo detto. Soprattutto alle origini, molte delle parole chiave avevano a che fare, in qualche modo, con la distruzione: *fire, suicide, revolution, wind, hurricane, colpire, sparare, bang, boom, vino, andare a farsi spenti, a tutta velocità, essere spericolati, rischiare, marijuana, heroin, cocaine* e tutte le altre droghe, *simpaty for the devil* e tutta una serie di inneggiamenti al male (si badi bene che non siamo qui per fare i puritani, né i moralizzatori, siamo consapevoli che si tratta puramente di provocazione, altrimenti non si parlerebbe di rock). La ragione dell'uso di questi vocaboli e, per conseguenza, di questi concetti estremi, è da ricercare, al solito, nell'originaria ribellione giovanile, al mondo e alla vita stessa, perlomeno a quella vita e a quel mondo creati e confezionati dalle generazioni adulte. Slogan, grida, *j'accuse* che avevano (e hanno) come obiettivo l'abbattimento, la distruzione, la negazione del paradigma adulto, cioè del pensiero dominante, sentito come tirannia e imposizione di un modo di vivere. Questo malessere, cioè male di vivere, a guardar bene, si manifesta apertamente con l'attenzione, l'amore morboso, l'infatuamento per la rockstar. Cosa c'entrano con la morte la sfrenata passione, l'innamoramento oltre ogni limite, la sotto-messa dedizione, l'empatia totale, la cieca fiducia, l'idolatria verso un artista? È presto detto. In realtà si tratta del bisogno di deviare la propria vita, e quindi anche la propria morte, su qualcun altro. Non è un caso che i cantanti siano "idoli" del pubblico. Gli *èidola*, nella cultura dell'antica Grecia, culla del pensiero occidentale, erano immagini fitti-

zie, simulacri degli dei, superficiali prive di profondità, quindi non vere, non esistenti se non come immagini riflesse da uno specchio, quindi prive di conseguenze, sia nel senso che non avevano influenza sulle persone, sia che la loro profanazione non portava alcuna sventura. Per questa ragione, la massa rock può scaricare ogni paura, in primis quella della morte (e del vivere, che poi è la stessa cosa) guardando “l’effetto che fa” su un *alter*-simulacro, dal quale e per il quale non c’è niente da temere, non può nuocere, in quanto irreale simulazione.

Le masse aizzate *vanno incontro a questo bisogno* (Canetti). La rockstar viene sentita come ir-reale, cioè non appartenente a questo mondo terreno, ma al di sopra, esente quindi dalla caducità degli altri miserrimi umani. I fan, a dimostrazione di quanto sosteniamo, appoggiano totalmente le scelte anche estreme della star, niente di quello che fa e dice viene messo in discussione perché, si è convinti, non costituisce un vero pericolo. Se inneggia all’alcol e ne fa uso, se esalta l’eroina, la cocaina e le altre droghe, bisogna assecondarlo e spingerlo a provarne sempre di più. Nessuno dei fan si sognerebbe di gridare: “smettila, ti fa male, così ti uccidi!”, la rockstar non ha nulla da temere e non farebbe mai niente che non fosse giusto; se canta il suicidio gli si chiede di farlo davvero, con le lamette, con una corda, con un mix di psicofarmaci, come gesto estremo ed eclatante, gettandosi in volo dal palco per morire finalmente, almeno simbolicamente, tra le braccia dei suoi fan. Ognuno vuole partecipare a questa esecuzione e ognuno colpisce la vittima designata e, se anche non colpisce, vuole accorrere a vedere gli altri che lo fanno. Così la massa rock stigmatizza le sue paure, i suoi limiti mortali.

Come gli studi antropologici dimostrano, fra le specie di morte decretate contro un singolo da un’orda o da un popolo, si possono distinguere due forme principali: l’*espulsione* e l’*uccisione collettiva* (Canetti). Il popolo del rock adotta entrambe le forme. Nel primo caso, con l’*espulsione*, rendono la star diversa da loro, non più simile agli altri uomini, con parvenze di dio pur senza esserlo. Viene esposta, in maniera micidiale, al suo stesso paradosso di essere vita umana come quella di tutti gli altri eppure diversa, espulsa dalla comunità degli uomini normali, quando in realtà normale lo è, almeno organicamente.

Nel caso, invece, dell'*uccisione collettiva*, il pubblico dei concerti è lì perché vorrebbe il suo corpo, il suo talento, il suo estro, ogni suo pezzo, anche la sua anima. L'eccitazione della massa aizzata per far sì che la morte dell'altro la liberi dalla propria morte, purtroppo, alla fine di ogni concerto, si rivolge contro gli stessi che costituiscono la massa, si rivela un'illusione. Dopo lo spettacolo, o l'intero tour, la star ha spesso la possibilità di riattaccarsi la testa, disintossicarsi in una clinica privata, di farsi trasportare, ubriaco e sballato, da un autista personale, di contrapporsi allo stress e alle esagerazioni di una vita spericolata in lussuose *beauty farm*; la massa, invece, si scioglie e si disperde in una sorta di angoscia dovuta al fatto che non si è affatto liberata dalla minaccia della morte che, tutt'altro, va a prendersi i suoi martiri, magari nella squallida solitudine di un vicolo buio e maleodorante.

2) *Come massa in fuga*

Abbiamo visto che il panico, per esempio quello che esplode all'interno dello stadio dopo una carica del servizio d'ordine, provoca la disgregazione della massa. Vi è una fuga disordinata, caotica, fatta da singoli elementi. La fuga di massa, invece, a differenza del panico, trae la propria energia dalla propria *coesione* (Canetti). Tra la gente del rock è concretamente fuga di massa anche il movimento coeso, gli spostamenti di gruppo che si fanno per evitare, o prima che s'inneschi, una possibile situazione di panico durante i disordini all'interno dei luoghi del *live*. La massa attaccata si sposta in maniera compatta e massiccia per proteggersi dai manganelli o dagli idranti o da qualsiasi offesa proveniente fuori dalla schiera. Vi è fuga di massa anche in un senso ideale, quando, come è già ripetutamente successo, il movimento rock viene contrastato duramente dalle istituzioni che si sentono troppo minacciate dall'atteggiamento "sovversivo" della musica. Ciclicamente la società (degli adulti) ha messo in atto strategie di controffensiva per disperdere i "capelloni sporchi" negli anni Sessanta, i "nullafacenti comunisti drogati" negli anni Settanta, i "punk violenti e cattivi" negli anni Ottanta ecc. Il popolo rock è stato aggredito duramente, spesso emarginato, a volte portato ad autoisolarsi, è costante e metodico il tentativo di annientarlo o di renderlo inoffensivo. Almeno

finora, la massa rock è stata in grado di reagire, proprio grazie a una fuga di massa, a un continuo ricostituirsi coalizzando le forze a livello globale, magari con poietici “cambi d’abito”, per fuggire e ricompattarsi nel momento tipico della minaccia. Anzi, più le istituzioni provano a soverchiare, più il movimento rock corre forte dalla parte opposta, trovando energie insospettate. Ogni caduto, ogni risucchiato nel mondo degli adulti, per esempio impigliato negli ingranaggi economici, ogni vittima della sovrastruttura istituzionale rappresenta un incitamento a proseguire: il colpito diventava solo una vittima sacrificata, l’isolamento della sua caduta fa aumentare il valore del loro tenersi insieme. Se, come Canetti insegna, la fine naturale della fuga è il *raggiungimento della sua meta* e nella sicurezza quella massa finisce per sciogliersi, così, allora, si spiegano in superficie il disintegrarsi di gruppi, mode, usi, costumi, consumi di droghe del rock che sembravano immutabili: finito l’attacco, non c’è più ragione di stare insieme.

Elvis Presley, ingabbiato e abilmente manovrato dall’industria, con la sua rassicurante faccia da bravo ragazzo, fece rientrare il rock ‘n roll sull’altare della rispettabilità e, in questa maniera, decretò la fine, almeno parziale, di quello specifico movimento ribelle e in fuga. Si faccia attenzione che, però, ciò che cambia è l’apparenza, l’esteriorità, quello che faceva apparire il gruppo massa, ciò che il gruppo aveva scelto per fondersi come fosse una cosa sola. In sostanza: i rockabilly col ciuffo a banana passarono il testimone ai beat capelloni, che lasciarono il passo ai rocker psichedelici, e questi ai punk, e questi ancora ai grunger, e questi ai rapper e così via. Sempre in fuga, perché sempre ugualmente sovversivi al sistema: massa rock, ma con travestimenti diversi.

3) *Come massa del divieto*

La massa rock quando è riunita si astiene, nei suoi singoli elementi, dal dimostrare simpatia nei confronti del sistema, delle istituzioni e dei suoi rappresentanti. Qualsiasi segnale di approvazione, anche solo nel comportamento individuale, viene guardato con sospetto dagli altri e, in genere, l’elemento che trasgredisce al divieto viene allontanato, non è considerato rock, abbastanza rock. Si può parlare, in questo

caso, di una massa negativa, cioè una massa che fa elemento di coesione del rifiuto delle convenzioni, degli usi e dei costumi propri della società dei “grandi”, non vuole apparire convenzionale, e nessuno trasgredisce il divieto di mescolarsi con “quelli che portano giacca e cravatta”. Utilizzando un esempio usato da Canetti per definire le masse del divieto, la massa del rock *sciopera* contro la cosiddetta società civile. Si diventa tutti uguali nel rifiuto della società là fuori, l’astensione da quel mondo viene comunicato all’intero mondo, e contagia chi si trova nelle vicinanze, anche coloro che, inizialmente, non avevano previsto questa evenienza, ma pensavano solo di ascoltare un po’ di musica. Chi si avvicina in modo profano – un “fighetto”, “un normale” – è ritenuto non compatibile, anzi ostile. La coesione viene mantenuta grazie a un vuoto pneumatico che il popolo rock riesce a ritagliarsi appena al di fuori dalla comunità “seria”, cioè durante i concerti, i raduni, nel tempo libero. Quando però la società contrattacca, spaventa e fa sentire la voce del padrone, per esempio minaccia di licenziare chi ha osato farsi un piercing “osceno” al naso, o ha adottato un modo di vestire poco consoni che è foriero di sicura squalifica tra gli aspiranti a un posto di lavoro, è facile che la massa diventi attiva e positiva, il che vuol dire, in sintesi, ri-allinearsi, ri-entrare, ri-educarsi al consueto; così si torna al lavoro, al posto in banca oppure a scuola, sui banchi o dietro la cattedra, o anche solo in famiglia, seguendo la linea di condotta richiesta dall’ordine costituito. A questo punto fa immediatamente da contrappeso “l’organizzazione del rock”, che agisce perentoria per evitare di perdere irrimediabilmente il gregge: la cultura dell’alternativo, dell’essere diversi, dell’essere estranei, del rock insomma, spiega a chiare lettere e illumina, una volta per tutte che, se anche costretti durante la settimana a indossare giacche, camicie e cravatte, sotto di queste può battere comunque un cuore selvaggio e, solo per strategia di guerra, è permesso tener nascosto e camuffato un *tattoo*, pronto, però, a spuntare fuori in bella mostra alla prima occasione favorevole. Per intanto, negli anni, un piccolo orecchino al lobo, un tatuaggio “carino”, qualche catenella penzolante dai jeans, un *coming out* sessuale è roba ormai accettata in ogni ambiente, anche conservatore, perfino all’interno, nel cuore del sistema, tra la casta politica e

parlamentare! Riguardo le droghe, l'importante è non esagerare, quanto meno non farlo in maniera troppo visibile, conservare *aplomb* e comportamenti dignitosi, poi, magari, ci si lascerà andare un po' nel prossimo fine settimana o al prossimo concerto-raduno rock.

4) *Come massa di rovesciamento*

La composizione della massa rock diventa omogenea nel momento dell'incontro, della riunione, della concentrazione; nella sua genesi, però, si presenta eterogenea: i singoli elementi provengono dagli ambienti più disparati. Non c'è una professione che prevalga, un colore della pelle, uno *status* qualsiasi che possa essere visto come causa dell'effetto di *essere* rock. C'è solo una costante che può essere rintracciata negli atomi che andranno a formare questa massa: la rivolta. Vi è questo principio di liberazione e di sovvertimento in ogni singolo che, tacitamente o in maniera manifesta, viene portato all'interno del gruppo che si verrà a costituire. La spina (spina come punizione, costrizione, stato di sottomissione che si subisce e che si scarica su altri per potersene liberare) che lo studente riceve dai docenti, che il lavoratore subisce dal proprio capo, quella che il soldato semplice soffre dal proprio comandante, quella che il nero, il povero, il ricco, il gay, il diverso, il più sensibile e così mille altri esempi patiscono nella comunità, tutte queste e altrettante piccole o grandi spine vengono scaricate dalla massa, una volta diventata massa, in una *liberazione collettiva da ordini-spine* (Canetti). Insieme, nell'insieme, si rivolgono e si rivoltano contro i comandi, gli ordini, le imposizioni, non più quelli specifici della loro condizione, ma contro il potere coercitivo in generale: lo stato, le chiese, i costumi, le tradizioni, le mode imposte ecc. Si assaltano "le Bastiglie" dei luoghi comuni, delle convenzioni, delle regole e si è sempre "contro", contro tutti e tutto quello che è rimasto fuori dallo stadio ("Sono contro, io sono contro e sono contro fino in fondo...", scriveva e cantava Freak Antoni con gli Skiantos nel loro rock-demenziale, demenziale neanche tanto, o secondo i punti di vista). Non c'è parola più usata, dagli autori e dagli interpreti di musica rock, dalle origini a oggi, di *revolution* e/o sinonimi e/o parafrasi. La rivoluzione viene così promessa dai sacerdoti rock, ed è la promessa

della liberazione dalle proprie spine, la resurrezione dalla morte che la cosiddetta società civile ogni giorno infligge. Le spine si consumano (come gli spinelli) nel nome del rock e, finché la musica dura, ci si sente liberi.

5) *Come massa festiva*

In uno spazio limitato c'è moltissimo e i molti che si muovono entro quell'area *possono tutti parteciparvi* (Canetti). Sul palco viene esposto ogni bendidio, luci e lustrini per gli occhi, sesso in abbondanza per gli istinti primordiali, ideologie per nutrire la mente, carne viva (quella dei musicisti e della star ed eventualmente degli ospiti, *special guest*, o artisti minori che aprono il concerto) da addentare e spolpare per soddisfare, una volta raggiunta la preda, la fame atavica, e dell'anima, e del corpo. I promoter sanno bene che per attirare la gente bisogna presentarle una tavola imbandita e ornata a festa: più è ricco il menu, più la massa si raccoglie. Vita e piacere vengono assicurati durante la festa (l'attesa del concerto). Sotto il palco vengono aboliti divieti e separazioni, ogni singolo vive la festa in maniera rilassata adesso che si è sicuri di potervi partecipare, si ha il biglietto e si ha lo spazio conquistato, si vive un'uguaglianza di arbitrio e di piacere, ci si spinge avanti caoticamente; davanti, le luci del palco testimoniano e mostrano che si sono concentrate le cose da consumare, ce ne sono più di quanto tutti potrebbero dissipare, vi è abbondanza, e questo attira ancora più gente in quei pressi, per prendere parte quanto più possibile all'assalto delle scorte. Parliamo di cose materiali: la strumentazione quasi sacra dei musicisti, gli amplificatori, le argentate e scintillanti aste dei microfoni, i fari, le luci, i cavi, i trasformatori, gli alimentatori, le tavole del palco già calpestate dalla star per il *sound check* e quindi sante, e qualsiasi altra leccornia. Parliamo, altresì, di cose astratte, di simbologia, di metafisica: meta, unione, assicurazione, rappresentanza, coscienza, potenza, eternità, assoluzione, sacrificio, spiegazione e ogni altro condimento che la vita umana può considerare. Si ha la sensazione di garantire *eternità alle feste future partecipando a ogni festa attuale* (Canetti). Balli, danze e canti rituali hanno l'effetto di riportare alla memoria occasioni simili del passato. I ragaz-

zi attuali rifanno quello che hanno già fatto i nonni, o addirittura i bisnonni, nelle scatenate feste da ballo di rock 'n roll, in casa coi giradischi, nei bar con i juke box, nelle balere, sale cinema o ai veglioni, con gli antenati dei DJ o i primi gruppi di "suonatori", detti orchestre o orchestre in Italia, *band* nel mondo anglofono. Si replicano le avventure degli antenati, nei raduni pacifisti, freak, hippy come quelli di Woodstock, o anche solo quelli di Parco Lambro a Milano; ci si riappropria, in qualche modo, dello sballo vitale dei fratelli maggiori, più probabilmente dei padri, ai dissacranti *punklive* della fine degli anni Settanta del Novecento. Le feste si richiamano l'una con l'altra e, attraverso la concentrazione di cose e persone, si moltiplica la vita, si ha la sensazione di riprodurre, fertilizzare. Lo sanno bene gli addetti alle pulizie dello stadio: nei *day after* dei mega concerti, sul terreno, si trova di tutto, come per esempio grandi quantità (soprattutto dopo l'incubo AIDS) di profilattici, usati sul posto; questo qualcosa vorrà dire sul senso di vita e del suo naturale rovescio della medaglia, la morte, che si perpetua attraverso la festa e il piacere.

La guerra del rock

In guerra si affrontano due masse, *si uccide a gruppi* (Canetti). La massa che rimane con più vivi vince. La massa del rock è ormai sul piede di guerra da più di settant'anni. I nemici sono, da sempre, le istituzioni in senso lato. Quelle primarie (la famiglia, i "matusa", cioè gli adulti), quelle secondarie (scuola, lavoro, chiese), quelle politiche e di governo (legislative, giudiziarie, economiche ecc.), fino alle istituzioni intese come cristallizzazione di ridondanze secondo accordi sociali (tradizioni, usanze, costumi, pregiudizi ecc.). Da una parte la massa del rock, dall'altra la massa dei non-rock (per tradizione la media borghesia ben inquadrata negli schemi sociali) riluttante a ogni forma di cambiamento e di diversità.

Come si sono formati questi due schieramenti? In sostanza, chi ha iniziato col dichiarare la guerra? Sono stati i giovani *biker* degli anni Cinquanta o i *beat* dei primi Sessanta a lanciare messaggi di sfida? Oppure è stata la generazione adulta post-bellica, che ha giurato battaglia a ogni tentativo di sovvertimento dei valori capitalistici occidentali? Si sia o meno gli aggressori, si cercherà sempre di creare *la finzione di essere stati minacciati* (Canetti). Qualcuno si riconosce il diritto di uccidere, di annientare. Ogni individuo del gruppo di appartenenza è sotto la stessa minaccia, la minaccia rende tutti uguali, a ognuno può accadere di morire: ecco allora che il gruppo si riunisce per allontanare il pericolo fatale. Tutti quelli sotto la stessa minaccia si radunano in grandi concentrazioni e si sottomettono a una direzione comune. Si sono costituiti così i due blocchi monolitici: i giovani ribelli del rock e i conformisti borghesi lontani dalla musica del diavolo. I primi si sentono minacciati nella loro corporeità, nel loro naturale sentirsi liberi, nel bisogno di essere riconosciuti, nel bisogno di far sentire anche la propria voce, nella richiesta che qualcuno chieda anche a loro se sono felici o se sono d'accordo. I secondi sbandierano la minaccia della perdita di un benessere duramente sudato dopo la devastazione del secondo conflitto mondiale, di una democrazia faticosamente conquista-

ta, di un legittimo ruolo di guida per tutte le altre culture del mondo, la predominante visione capitalistico-occidentale.

Lo scoppio della guerra è lo scoppio delle due masse, ciascuna si preoccupa di durare nell'atteggiamento e nell'azione, un abbandono significherebbe la rinuncia alla sopravvivenza. La morte non è il pericolo per una sola vita, la condanna sarebbe collettiva, per questo bisogna stare uniti e non mollare. Le strategie di guerra sono tra le più subdole e terrificanti. I giovani del rock compatti minano i ponti dell'ordine costituito, infrangono in massa i regolamenti, destabilizzano i centri di potere, fino a interferire nelle decisioni fondamentali dei governi e degli stati (guerre, razzismo, pena di morte, energia nucleare, ecologia...). Dall'altra parte la risposta è spietata e cinica: si riesce a superare le trincee nemiche mentre guastatori scelti fanno il doppio gioco: per esempio, cospargono di "polvere bianca" il campo avversario, danno l'illusione di fornire alternative di vita alla purtroppo ingenua compagine ribelle; promesse di aiuti per facili paradisi terreni si rivelano un massacro tra i singoli combattenti della massa rock e, in più, i gruppi di potere possono, con questa strategia, screditare gli avversari agli occhi dell'opinione pubblica e dimostrare la loro inettitudine e debolezza.

Nessuna possibilità di contatto finché è in gioco la minaccia, due blocchi nettamente contrapposti, almeno fino agli anni Ottanta. Poi i giovani *beat*, *biker*, *rocker*, *mod*, *punk* sono diventati adulti e si è assistito a uno strano ed eccezionale caso antropologico di appartenenza contemporanea ad ambedue le masse contrapposte e in guerra perenne. Il nuovo gruppo dirigente è, allo stesso tempo, nella società civile e nella massa rock, c'è fattivamente oppure non può dimenticarne i trascorsi. Un incrocio pericoloso, un intreccio diabolico, la costante presenza di una spia nel proprio territorio, un traditore, stavolta non latente, tra i nostri. Da quale parte starà? Con noi o contro di noi? Queste le domande a doppia uscita dall'uno e dall'altro gruppo. Ma la guerra è guerra, non si può abbassare la guardia, se si muore prima degli avversari è finita per tutti, bisogna precedere il nemico, annientarlo prima di essere annientati. Ma chi è il nemico? Visto quanto appena detto, forse non esistono più due masse? Si sono fuse in un unico bloc-

co? Non c'è più ragione di combattere? No, i blocchi continuano a esistere e a essere contrapposti alla base: da una parte le rivendicazioni della propria biologica corporeità, degli istinti primordiali, della libertà dalle costruzioni e costrizioni sociali, dall'altra la ferma intenzione di non rinunciare al potere raggiunto, all'ordine, alle gerarchie burocratiche. Quello che è cambiato è che nel nuovo XXI secolo si combatte una guerra finta, a salve, una specie di esercitazione senza spargimenti di sangue. Rimangono gli slogan e gli atteggiamenti, giusto per ricordare i motivi alla base di questa dichiarazione di belligeranza, ma, nella sostanza, non c'è più un vero nemico, non ci si sente più veramente minacciati, né da una parte né dall'altra, visto che gli schieramenti hanno imparato pragmaticamente che, quasi sicuramente, finiranno per confondersi nelle fila dell'altro gruppo. L'importante è stare ancora in almeno una delle due parti, essere schierati, si deve restare massa per far continuare la battaglia, seppure a salve. La guerra terminerebbe del tutto se non si fosse più massa, e questo sarebbe un grosso guaio per le multinazionali discografiche!

Cristalli di massa rock

Finora abbiamo parlato della massa rock come di un tutt'uno indifferenziato e compatto che agisce, pensa, ha una visione della vita univoca e solidale. In realtà questo è vero se si considera la massa rock nella sua sintesi generale, nel suo aspetto ideale di massa composta da quei gruppi che Canetti definisce *cristalli di massa*, cioè *piccoli e rigidi gruppi di uomini che contribuiscono alla formazione delle masse*. Caratteristiche di questi *cristalli di massa* sono la loro unità, la consapevolezza del proprio modo di essere, la divisa, i luoghi d'azione. Essi hanno un assetto durevole, non cambia col passare del tempo, né interiormente né esteriormente, chi vi appartiene è addestrato nell'azione e nel modo di concepire la vita e la musica, che poi, in questo ambito, sono un tutt'uno. La loro vita al di fuori del *cristallo* non conta, non è importante se nella vita lavorativa si è un ragioniere o un operatore ecologico, nel *cristallo* si è solo un *punk*, un *mod*, un *rapper* ecc. Anche nel caso di commistione e confusione all'interno della più ampia massa rock, il *cristallo* risalta sempre, in qualunque modo sia stato as-

sorbito. Nei mega raduni con più proposte musicali, ad esempio, il *cristallo* non perderà mai del tutto il senso della propria individualità, tanto è vero che, subito dopo la disgregazione della massa, ristabilirà la sua autonomia. Le varie conformazioni dei *cristalli* possono portare alla creazione di masse del tutto diverse le une dalle altre – come appunto i punk, i mod, i rocker – ma questi fanno comunque parte e contribuiscono all'ingrossamento della massa più generale del rock. In origine vi era una più netta separazione tra i vari *cristalli* rock. Un mod non aveva niente a che spartire con un rocker, anzi erano frequenti gli scontri tra bande punk e mod, vi era separazione di carattere razziale tra la black music e il rock 'n roll bianco; più in generale vi era una distinzione marcata e spesso invalicabile nel modo di vestire, di assumere droghe, di atteggiarsi, tagliarsi i capelli. I vari *cristalli*, addirittura, si distinguevano al loro interno per modalità spaziali: punk inglesi, francesi, italiani, americani, oppure di città o di periferia, di un quartiere piuttosto che di un altro, ed era più improbabile e forzato il loro assorbimento nella generale massa del rock, sembravano ingrossare solo le fila della massa della loro propria specie: solo i punk al concerto dei Sex Pistols! Stesso discorso per i rocker degli anni Sessanta, gli psichedelici dei Settanta, i dark degli Ottanta e così via. Si può dire che erano *cristalli* più rigidi e a tenuta stagna.

In tempi più recenti si è assistito a una confusione dei generi, a un addomesticamento dei confini, a un distanziamento meno netto tra i vari mondi. Così i vari *cristalli*, che comunque continuano a mantenere la loro forma e specificità, vengono spesso e più facilmente a convergere nella creazione della grande massa del rock. Oggi non è difficile vedere assieme, a un concerto, punk, rocker, mod, freak, dark, rasta, rapper, trapper e chi più ne ha più ne metta. Tutto ciò sembra seguire la più generale tendenza dei giovani di oggi a subire e assorbire una molteplicità di stimoli esterni. Come bulimici di emozioni, fagocitano qualsiasi cosa venga proposta loro, con una soglia di filtri molto bassa, frastagliando caleidoscopicamente gusti, interessi, mode e modi, personalità, vizi, consumi. È la generazione di internet, della rete anarchica (almeno apparentemente) e senza limiti, ma anche del consumismo, degli ipermercati e delle droghe sintetiche, che non pri-

vilegiano alcuno sballo particolare e quindi non creano sottogruppi, ma massificano anche in questo senso negativo. Ben altra cosa era fare la spesa nella bottega sotto casa, comprare l'ultimo LP nel negozietto di dischi e sapere esattamente in quali zone della città trovare il *pusher* adatto alle proprie esigenze, e solo a quelle.

I simboli del rock

Canetti definisce simboli di massa *unità collettive che non sono costituite da uomini e tuttavia vengono sentite come masse*. Anche il rock ha i suoi simboli, che vengono vissuti e sentiti come massa, massa che simboleggia la massa. Poiché stiamo trattando la massa del rock come uno specifico del concetto più generale di massa considerata da Canetti, è chiaro che molti sono gli elementi in comune tra il nostro lavoro e quello (dichiaratamente guida) dello scrittore bulgaro: il nostro è un sottoinsieme che gode, però, di una propria specificità. Per questo motivo molti dei simboli analizzati in *Massa e potere* si possono riportare, nelle linee generali, al nostro argomento. Il fuoco, il mare, il fiume, il vento, il mucchio di pietre sono tutti simboli facilmente trasportabili da una visione generale della massa a quella specifica del popolo rock, sebbene in questa accezione assumono caratteristiche peculiari. La massa rock ha, in più, dei suoi simboli precipi: i watt, le luci, il mucchio di ferro. Andremo a vedere analiticamente questi simboli, scoprendo analogie con gli studi di Canetti e particolarità proprie del nostro punto di vista.

Il fuoco

Il fuoco dilaga, è contagioso, insaziabile (Canetti). Il fuoco afferra tutto, unisce tutto in una morsa, contiene tutto dentro di sé, non ci si può difendere contro il suo avanzare, si viene presi in un battibaleno, così come fulminea è anche la sua genesi e il suo sviluppo. Le cause di un incendio sono spesso sconosciute: autocombustione, fatalità, dolo? Il fuoco è misterioso e onnipresente, può manifestarsi ovunque e comunque. È molteplice, è fatto di fiamme, di lingue e di scintille. Il fuoco ha un solo nemico: l'acqua, inimicizia estrema, unica maniera per l'estinzione. Tutte queste caratteristiche del fuoco sono quelle della massa in generale, cioè: è dappertutto uguale, dilaga rapidamente, contagiosa, insaziabile, può nascere ovunque, fulminea, molteplice, distruttrice, con un solo nemico, si estingue; ma ancora di più queste

peculiarità si intrecciano e calzano a pennello con la massa rock. Non a caso *fire* (fuoco) è parola usatissima nei testi delle canzoni: *Come on baby light my fire*, diceva il ritornello di Jim Morrison e dei Doors e, non a caso, i giochi di luce sul palco dei grandi concerti ripropongono l'effetto incendio, né sono senza motivo gli effetti speciali come scintille o fumogeni che si sprigionano da marchinegni e soffioni, così come è usuale, anzi stereotipo, l'uso di accendini accesi, portati al cielo e fatti ondeggiare per sottolineare un momento topico e intenso di un concerto, come se fosse il momento in cui i cuori prendono fuoco tutti insieme, appunto; e neanche è casuale il fatto che l'espressione "il sacro fuoco dell'arte", nel mondo del rock, sembra bruciare ancora più forte, fino a provocare incendi devastanti, a tal punto che le star simboleggiano, spesso e volentieri, più il fuoco dell'inferno con le sue roventi passioni, che angeliche visioni di un freddo paradiso.

La massa rock è dovunque uguale, la forza dirompente della sua energia non è cambiata col passare degli anni, né si differenzia per territorio: in America, in Europa o in Asia, ha le stesse caratteristiche. La massa rock è scoppiata all'improvviso, non si sa di preciso per quale ragione, a dire il vero si avanzano più ipotesi, sociologiche, politiche, biologiche, culturali, di semplice evoluzione musicale, ma non vi è in proposito nessuna certezza, la sua origine è misteriosa proprio come le cause di un incendio. Nessuno o pochissimi di quelli entrati in contatto con essa hanno resistito al suo contagio, insaziabile ha catturato tutto e tutti, con la massima veemenza, amalgamando ogni cosa sotto l'insegna del "rock": atteggiamenti, mode, cultura, industria, altre forme d'arte.

Spontanea e fulminea, la massa rock ha incendiato le capitali e le province di tutto il mondo, *Londra brucia!*, cantavano i Clash agli inizi degli anni Ottanta in *London's Burning*. La massa, come il fuoco, può essere distruttrice e, per questo, si cerca di domarla, smorzarla, spegnerla del tutto se possibile. L'avversario, l'acqua della società, in questi anni ha spesso tentato di spegnere il fuoco del rock agendo dall'interno e all'esterno di esso, con metodi leciti e illeciti, denigrandone l'operato, giudicando non etico, non morale il suo atteggiamento, anti-sociale e tribale il suo movimento, illegale il suo agire, accusando la

massa rock di distruggere tutto e tutti, se stessa compresa. I governi, negli anni, hanno gettato quantità di acqua impressionanti e, così, all'inizio del XXI secolo, pare siano quasi riusciti a circoscrivere l'immenso incendio che era esploso violento alla metà del secolo precedente; non a spegnerlo del tutto, però ad affievolirlo sì, portandolo all'interno del sistema, sotto controllo, sotto l'egida delle proprie industrie, le multinazionali che, come efficienti e solerti pompieri, dettano regole e precauzioni nel consentire l'accensione di qualche fuocherello nella pineta, o durante la scampagnata fuori porta per le consuete, autorizzate, sorridenti grigliate con musica annessa. Il fuoco riunisce se solo si riesce a tenerlo a bada, ricrea atmosfera di festa, di calore, di attrazione, si danza intorno al fuoco come facevano gli indiani Navajos, l'importante, per il potere, è che il fuoco non divampi, che non si alzi improvviso il vento che, soffiando e diffondendo le fiamme, metterebbe in serio pericolo l'intera foresta.

Il mare, il fiume, il vento, il mucchio di pietre

La molteplicità del mare è nelle onde e la coesione delle onde è ciò che gli uomini sentono nella massa, una sensazione di forza, uno slancio, grazie proprio al fatto di *essere tutti insieme* (Canetti). Ora, il popolo del rock, non solo possiede queste caratteristiche della massa in generale, ma, addirittura, le manifesta, le espone, le simula. La *ola* (l'onda) è una delle sue più classiche manifestazioni (comune a quelle dei tifosi sportivi allo stadio): si mettono in scena realmente le onde del mare, si simboleggia la coesione, la potenza, lo slancio. Non solo, si riproduce anche il rumore del mare, il secco *olè!* eguaglia il suono, la voce della risacca, della mareggiata che s'infrange sugli scogli, conferendo ancora più forza al movimento.

Nei grandi concerti si parla spesso di "folla oceanica" e gli elicotteri delle troupe televisive che riprendono l'evento danno panoramiche dall'alto davvero simili a una distesa d'acqua. Il mare del rock è sempre là, perdura negli anni nonostante il cambio generazionale, sociale e ideologico: prima ci sono stati i mega raduni stile Woodstock, intrisi di ideali e voglia di cambiamento, poi tour colossali come il *Bridges to Babylon Tour* degli Stones, con tanto di marchio a sponsorizzare

Jagger e compagni, finanziato dallo stilista Tommy Hilfigher (cit. *No Logo*), poi nel 2017 il record mondiale di pubblico (duecentoventimila) di Vasco Rossi al Modena Park. In ogni caso una marea di persone. Questo simbolo, il mare, come nessun altro, rappresenta l'indifferenziata umanità che compone la massa rock. A guisa delle salmastre acque, la massa rock non è suddivisa in regioni e aree e non ha confini; in ugual misura impersona e si caratterizza per quello stato di calma apparente che ha però in sé la minaccia di una furiosa e improvvisa tempesta e, per questo, fa paura ed è vigilata.

Ad alimentare il mare sono i fiumi che in esso si riversano. I fiumi hanno una direzione definita, un bacino più grande raccoglie i vari affluenti che in esso convergono e scorrono inesorabili verso un'unica direzione, delimitati ai lati dalle rive. L'affluenza della massa rock verso la destinazione di un concerto richiama sicuramente questa immagine. I fan, compatti e disposti in vari bacini, si muovono per andare a riversarsi in un canale che si fa sempre più grande man mano che ci si avvicina al luogo deputato (stadio, palasport, piazza). Passano per le vie della città ospitante (non sempre volentieri ospitante) mostrandosi, facendosi vedere, ricreando lo scorrere del fiume che passa in mezzo alle due rive e ai loro alberi, che quasi sembrano guardare il procedere fluido e senza ostacoli che porta tutto con sé; è una massa lenta, in processione, esibizionista, in una condizione ancora controllata prima dello scoppio e *prima della scarica* (Canetti).

Se il movimento reale della massa del rock è ben visibile, meno apparente è il suo movimento metaforico e ideologico. Come il vento invisibile soffia e si sente, muove le cose intorno, le nuvole, le foglie, così la massa rock muove la società, i modi di pensare, vestire, comportarsi, ed è attraverso "l'intorno" che essa si manifesta, anche quando è apparentemente nascosta e intangibile. È un'invisibile massa che fa sentire il proprio respiro vitale, fiato che da quando ha cominciato a soffiare non ha avuto attimi di pausa, semmai, qualche volta, cattiva prevenzione orale! *Blowin' in the wind*, cantava Bob Dylan.

La massa rock, però, ha un simbolo che più di ogni altro la rappresenta: il mucchio di pietre. Se nella disquisizione classica di Canetti il mucchio di pietre veniva preso in considerazione come elemento stati-

co, come indistruttibile e fermo monumento a testimonianza dello sforzo ritmico di molti, nella nostra accezione questi mucchi di pietre diventano attivi, dinamici, rotolanti. Nella ricerca canettiana, il mucchio di pietre riassume la fatica concentrata di innumerevoli e pesanti cammini, il punto d'arrivo, la manifestazione della compattezza che aveva portato all'unione di tanti singoli uomini, ognuno rappresentato da ogni singola pietra. Nella simbologia del rock le pietre sono perennemente rotolanti, in progresso, di spirito nomade. Anche in questo caso, però, riferiscono dell'omogeneità di uno sforzo comune, ma in un senso dinamico, in continuo divenire, in un continuo aggregarsi.

Michel Maffesoli ha ben individuato questo mucchio di pietre rotolanti nel suo *Per una sociologia dell'erranza* (2000), esempio, nella società contemporanea, di una massa compatta che non sopporta territori stabili, confini, né materiali e né spirituali, un mucchio di pietre che tutto travolge, così come ci ricordano e ci raccontano anche i tanti esempi nella storia del rock: *I'm a Rollin' Stone* (Muddy Waters), *Like a Rolling Stone* (Bob Dylan), *Papa Was a Rolling Stone* (Temptation) e, di rimando, lo stesso nome del gruppo rock più famoso e rappresentativo: i Rolling Stones. Apoteosi di questa simbologia del mucchio di pietre in movimento è l'apparente contraddizione di una delle opere più significative della musica pop-rock del secolo scorso, *The Wall* dei Pink Floyd. In questo caso il mucchio di pietre, propriamente di mattoni, si presenta al massimo della staticità. Il muro è non solo statico, ma anche perfettamente ordinato, composto di mattoni che sistematicamente composti annullano la loro singolarità creando un tutto omogeneo e resistente, si potrebbe dire un mucchio di pietre ammassato a regola d'arte. *Another Brick in the Wall*, "siamo solo un altro mattone nel muro", recita in sostanza il testo della canzone e questo proclama, da parte di uno dei gruppi-simbolo, sembrerebbe contraddire la nostra definizione del rock come mucchio di pietre dinamico; il paradosso, invece, si scioglieva puntualmente, direi visivamente, nel finale dei concerti di quel loro tour ventennale. Memorabile e significativo, quasi didascalico e illuminante fu, per esempio, il concerto, da singolo, dell'architetto sommo, del *deus ex machina* di questa opera visionaria. Roger Waters a Berlino il 21 luglio 1990, per fe-

steggiare la caduta del “muro della vergogna”, enfatizzò il finale del brano *The Trial* con un’esplosione di grande effetto che mandò in frantumi l’immobile, maestoso muro – lungo centosessantacinque metri e alto venticinque – costruito sul palco. Così, *The Wall* tornava a essere nient’altro che un mucchio di pietre rotolanti, libere e in movimento, come è nello spirito della massa rock.

Simboli di massa propriamente rock:

i watt, le luci, il mucchio di ferro

Simbolo proprio della massa rock sono i watt, ossia la potenza elettrica disponibile in uscita dalle casse di amplificazione e dai diffusori di suono. Se la massa in generale è unione di singoli elementi che perdono la loro individualità fondendosi in un corpo unico, il suono in uscita dagli amplificatori lo dimostra esplicitamente e in vari modi. In primo luogo il suono esce “magicamente” (in realtà opera di mixer e ingegneri del suono) dalle pile di casse sul palco, miscelato di tutti i suoi elementi, fusione di tutte le singole componenti, chitarra, basso, batteria, tastiere, fiati, voci ecc. in una massa unica. La composizione della potenza elettrica, altresì, è essa stessa massa creata dall’aggiungersi di più watt. La sensazione di potenza e compattezza che il pubblico percepisce dall’onda sonora crea maggiore o minore partecipazione all’evento, come se la massa di persone andasse a inglobarsi nel suono diventando un *unicum*.

I watt scaricano la loro potenza allo stesso modo in cui la massa scarica se stessa, in fondo le due scariche vengono a coincidere. Le organizzazioni degli spettacoli hanno intuito, credo solo per istinto, questa simbiosi: di frequente, nei comunicati ai media, per l’annuncio del nuovo tour di questo o quell’altro artista, si sottolinea l’enorme numero di watt di cui è dotato l’impianto di amplificazione utilizzato, come se si trattasse di esaltare il numero di soldati disponibili al generale per affrontare la guerra e, così, allertare il nemico. Di rimando, a proposito di nemici, le immane polemiche dei “civili” nei dopo concerti in una qualsiasi città puntano il dito sulla massa di giovani senza rispetto che ha invaso la loro onesta e paciosa comunità e, soprattutto,

alla massa di watt selvaggiamente alta che ha fatto da colonna sonora, anzi rumorosa, all'evento.

Altro simbolo di massa specificatamente legato al rock sono le *luci*. Si faccia caso che ho usato il plurale, proprio perché qui la particolarità è data dalla composizione di singole luci che formano una massa di luce. Chi guarda il palco da sotto ha l'impressione di vedere muri luminosi, colonne di molecole fluorescenti e colorate che si compattano creando solidità là dove, invece, la loro natura, singolarmente prese, è intangibile, evanescente, incorporea.

Il momento tipico di questo effetto unificante provocato dalle luci si ha quando i "cannoni" sparano i loro fasci luminosi sul pubblico che, immediatamente, ne subisce inesorabilmente gli effetti. La massa di gente, in prima battuta, una volta investita dal bagliore dei fari, sembra cementificarsi ancora di più, quasi fosse ulteriormente unita da quella scia elettrica, così si stringe e si accorpa come se volesse entrare tutta insieme in quel fascio luminoso. A quel chiarore la massa diventa visibile, e noi sappiamo che la visibilità è un altro degli obiettivi della massa, e proprio per questo la luce la esalta e la fa esultare.

Si noti che lo spegnersi delle luci coincide con momenti di smarrimento della massa: come gli attimi di quiete alla fine di una esecuzione e prima dell'ennesima scarica, una nuova scarica che è appunto anticipata dal riaccendersi dei fari e delle luci. Si ha, insomma, la sensazione continua, direi la paura costante, che la massa stia per disgregarsi a ogni fine di canzone, così come si dissolve la luce. Ogni volta, invece, i muri di luce ritornano, dando seguito al concerto e rianimando la massa impaurita. Il timore, però, si fa concreto solo alla fine del *live*: il buio, questa volta, si prolunga per più tempo e le singole luci che si accendono a fine spettacolo non fanno massa, sono singole e servono solo a indicare la via del ritorno ai singoli individui che, a loro volta, non sono più massa.

Simbolo di massa del rock è anche *il mucchio di ferro*. Faccio solo un passo indietro nella storia. Antropologicamente parlando, facciamo riferimento a una tappa precisa (per quanto può essere precisa la protostoria) e importante nel cammino della nostra specie, e cioè all'età del ferro. La scoperta di questo materiale duro e resistente, allo stesso

tempo plasmabile e duttile, fece fare all'umanità un salto di qualità innegabile, nell'agricoltura, nella caccia, nella difesa. Purtroppo segnò anche aspetti negativi della convivenza: chi aveva a disposizione in quantità armi di ferro diventava potente, dominava e tiranneggiava inesorabilmente sugli altri.

Questo nuovo materiale divenne simbolo di potere, sia nei rapporti macro, tra *gens* e *gens*, sia in quelli micro, cioè nei rapporti personali; e potere, spesso, fa rima con sopruso e violenza. Conseguenza fu che i popoli e i singoli cercarono di fare scorta, con la fabbricazione, se si era in grado, o tramite saccheggio, del maggior numero possibile di strumenti di ferro, perché chi aveva gli arsenali più pieni aveva maggiori possibilità di sopravvivenza. Insomma, il ferro venne sempre più a coincidere con le armi, quindi con il potere, di difesa e/o di attacco.

La massa di ferro negli arsenali costituiva garanzia di sopravvivenza alla massa di persone attaccate dall'esterno, prometteva buone possibilità di vittoria e di bottino alla massa in guerra nello scontro con l'altra massa in guerra (doppia massa), buona riuscita alla massa che si ribellava alla tirannia, sempre che la tirannia non avesse essa stessa soverchiante possesso di quel ferro, e libertà dal giogo nemico, giogo perpetrato in precedenza grazie ad altrettanto metallo; in ogni caso, l'accumulo di ferro era simbolo della permanenza in vita delle masse.

Abbiamo già accennato alla guerra del rock: andiamo ora a visitarne gli arsenali. I mucchi di ferro sono da sempre una costante primaria nel mondo rock. A partire dalle origini, il ferro giocò parte importante sostituendo sempre più il legno della maggior parte degli strumenti acustici fino a quel momento usati per produrre musica. Il ferro si sposava tecnicamente con l'elettricità, energia che proiettava nel futuro, ma faceva coppia perfetta anche con la simbologia di una ruvidità (rock = roccia) della e nella nuova musica: le chitarre elettriche divennero le nuove armi del popolo giovane. Le corde divennero di ferro, gli amplificatori erano in buona parte ferrosi e poi le tastiere, i microfoni, le stesse impalcature di sostegno degli strumenti, il palco, tutto aveva abbondanza di ferro.

Mucchi di ferro anche addosso al popolo del rock: collane, orecchini, bracciali, borchie sui giubbotti di pelle (non a caso chiamati "chio-

di”). Ben presto ferro anche nei costumi più estremi: per esempio, la droga si inietta tramite siringhe, in gergo dette “spade”. Insomma, quantità di ferro accumulate a indicare potenza, coesione, forza, una massa difficilmente piegabile, anzi indistruttibile. Una massa che doveva incutere paura, far capire all’avversario che si faceva sul serio, con cattiveria. Così, dopo gli anni Settanta, si sviluppò al massimo grado questa tendenza ad accumulare ferro per farsi rappresentare. Soprattutto nei gruppi più duri il ferro si riversò nella musica stessa: l’hard (duro) rock, l’heavy metal (metallo pesante), il punk con le sue lamette ne furono la chiara dimostrazione.

Il rock come genere musicale si è sempre contraddistinto per essere massa ferrosa, metallica. Negli ultimi anni, nonostante sopravviva ancora ferro in giacenza nei depositi della musica rock, si assiste a una inesorabile nuova età: quella della plastica e dei polimeri. La plastica è molto più facile da plasmare, non ha l’aggressività del ferro, non incute paura, ma soprattutto non è biodegradabile, quindi, dopo il suo ciclo di vita naturale, non sparisce, ma si disperde nell’ambiente in oggetti singoli che, seppur numerosi, non sono certo omogenei, non fanno massa, a meno che non vengano appositamente ricomposti e rimescolati.

Tutto ciò fa buon gioco a quelli che manovrano i fili del potere (politico, discografico, culturale) e che temono il riorganizzarsi di una pericolosa, incontrollabile e agguerrita massa seriamente contrapposta.

Le mute giovanili

La muta è un gruppo di uomini eccitati il cui desiderio più intenso è essere di più (Canetti). È un gruppo limitato dove ancora i componenti non “si perdono” in maniera totale come in una massa. I componenti sopperiscono con l'intensità alla concentrazione che manca. Così anche l'origine dei *cristalli di massa* del rock (i vari gruppi punk, mod, beat, dark, rockabilly ecc.), e quindi della stessa massa rock che tutti questi movimenti comprende, la possiamo attribuire a mute giovanili, piccoli movimenti di quartiere, di città, unità che hanno anticipato le formazioni più estese.

Come in tutti i campi, le primissime origini di una qualsiasi manifestazione non sono mai nitide e perfettamente individuabili. Spesso occorrerà forzare la realtà per rintracciare i primi vagiti di quelli che diverranno urli giovanili, ma questo non ci impedirà di compiere un'analisi veritiera del terreno sociale, politico, economico, storico su cui si sono prima create e poi mosse le varie mute giovanili. Per intenderci, tenteremo di analizzare come e perché piccoli gruppi di giovani, di una stessa tribù metropolitana, si trovano a riunirsi prendendo una certa direzione e non un'altra, perché considerano fondamentali e irrinunciabili alcune convinzioni e convenzioni, modi di vestire, di portare i capelli, certe visioni di vita e non altre. Insomma, vogliamo andare alle micro origini di quelli che diventeranno poi i più importanti movimenti giovanili, e non per niente la parola “muta” deriva dal latino *movita*, cioè movimento.

Al contrario della maggior parte della letteratura al riguardo, che continua ad analizzare gli aspetti maturi dei movimenti, quindi le tendenze e le problematiche già formate dei gruppi giovanili, noi qui indirizziamo la nostra attenzione al brodo primordiale, all'unità primaria, alle mute che hanno poi dato genesi a tali movimenti. Prenderemo in considerazione solo alcune delle mute che ci sembrano più rilevanti, ma le caratteristiche generali sono osservabili ed estendibili a tutti gli altri casi. Nocciolo della nostra tesi è la primitiva, naturale tenden-

za degli uomini a riunirsi in gruppi, prima ristretti e poi sempre più vasti. Un'attrazione antropologica che, ovviamente, non riguarda affatto solo le giovani generazioni, benché proprio queste ultime siano, almeno dal secondo dopoguerra in poi, la testimonianza tangibile e pragmatica del fenomeno che in *Massa e potere* viene identificato in una sorta di legge fisica, ineluttabile, al pari della forza di gravità.

C'è di più: le naturali esperienze giovanili di gruppo vengono etichettate, bollate, catalogate, marchiate seguendo una serie di indicatori e schemi creati, spesso artificiosamente, da mass media e scienziati o pseudo tali (sociologi, psicologi, filosofi, tuttologi...) che si interessano di costume e di mode. Così un movimento, una muta, che nasce da stimoli materiali della realtà circostante ed è sorretto da forti impulsi ideologici – in genere una subcultura che si distingue da quella ufficiale e che a volte diventa controcultura in aperta opposizione – finisce per essere identificato con lo stile di abbigliamento, la musica che viene ascoltata e prodotta, le droghe che vengono assunte e via dicendo. In poche parole, vi è una banalizzazione di un fenomeno spontaneo e istintivo che affonda le radici nella notte dei tempi e che reclama attenzione in profondità, e non solo per il suo aspetto superficiale. È evidente che si tratti di una frammentazione operata dalla società adulta per attirare nella propria orbita i devianti. Questa società dominante li etichetta e impacchetta, a uso e consumo dei mass media e della mercificazione (musicale, della moda, dei consumi in genere) che la stessa gestisce, un incasellamento e una classificazione utile, forse, solo per un elenco storico dei vari movimenti che di generazione in generazione si sono succeduti. Questa predisposizione e ricerca dello stare in gruppo è invece una tendenza antropologica, che si ripete costante e uguale nel tempo, a cui le giovani generazioni hanno dato nuova luce e visibilità negli ultimi cinquanta-sessant'anni e la cui estrinsecazione e attuazione abbiamo voluto chiamare, in termini generali, la "massa rock". Bisogna ricordare che delle quattro caratteristiche essenziali della massa, due della muta sono *fittizie* (Canetti). Crescita e concentrazione sono in realtà un desiderio, un progetto futuro; al contrario, uguaglianza e orientamento sono effettivamente presenti, anzi più forti nella muta. Questo ci fa capire come e perché le

mute giovanili, che si manifestano all'origine dei vari *cristalli di massa*, sono fortemente ugualitarie, i componenti ossessionati dalla medesima meta e orientati nella medesima direzione. In altre parole le mute sono spontanee e concrete, epidermiche, fatte di interazioni faccia a faccia, non ancora condizionate dalla catalogazione operata dalla cultura egemone. I mass media, che sono espressione di tale cultura, finiscono sempre per assorbire e attenuare buona parte della forza originaria. Generalizzano e creano *cristalli* posticci che non hanno più coesione forte per contatto, ma solo deboli linee generali intorno a cui coagularsi. Le mute giovanili originarie, invece, rispecchiano perfettamente le caratteristiche primarie delle mute studiate da Canetti: vi è azione, movimento, non appartenenza statica, ma partecipazione attiva. Cercheremo quindi di osservare come piccoli gruppi adolescenziali e giovanili, in determinati periodi storici e determinati spazi geografici, si siano riuniti spontaneamente guardando alla medesima meta, per percorrere una comune direzione per poi, in seguito, diventare *cristalli* di massa rock. Quasi sempre, però, per colpa di categorizzazioni proprie dei mass media, hanno perso la potenza che avevano in genesi.

I biker

I biker sono nati alla fine degli anni Quaranta negli Stati Uniti, sotto la spinta della rinascita economica del secondo dopoguerra, nel passaggio dall'amministrazione democratica di Harry S. Truman (1945-1953) alla presidenza repubblicana e conservatrice di Dwight D. Eisenhower (1953-1961).

In questo momento storico, le generazioni adulte cullano l'*American Way of Life* e si comincia a delineare negli States l'idea di potenza mondiale e di progresso inarrestabile: la motorizzazione di massa è il segno forte del moderno, la televisione e la pubblicità danno inizio al fenomeno della massificazione.

I giovani scoprono che la moto significa libertà fisica, dagli stereotipi, dalla rigida canalizzazione della vita quotidiana, e si uniscono in bande di stampo teppistico in sella ai cavalli d'acciaio, simulando – nel bene e nel male – le gesta dei leggendari cow boy dell'epopea del west.

Il cinema, in particolare, dà una forte spinta alla creazione del *crystallo* dei biker: con il film *Il selvaggio* Marlon Brando diventa mito e collante per molti gruppi di giovani motociclisti dispersi nel continente nord americano e poi anche in Europa.

I biker sono forse il primo esempio eclatante di subcultura giovanile, e questo si spiega con il fatto che, dopo la seconda guerra mondiale, si opera la prima netta divisione tra il mondo adulto e quello giovanile: gli uni impegnati nella ricostruzione dopo il conflitto, i secondi impediti nel naturale sfogo fisico e a cui poco importava della situazione economica da risollevare. Di ritorno dalle battaglie nella vecchia Europa, i giovani avevano solo bisogno di divertirsi e godersi la vita. La motocicletta stessa è differenziazione dal mondo adulto che, invece, è preso nella morsa fordiana delle auto da produrre, vendere e comprare; le due ruote, perciò, diventano simbolo e mezzo per distinguersi ulteriormente.

Facile immaginare giovani poco più che ventenni, da poco tornati dal fronte, che mandano al diavolo genitori troppo impegnati e partono all'avventura in sella alla propria moto. Piccoli gruppi di ragazzi con giubbotti di pelle, jeans, stivali, catene, utensili e gomme per pronti ricambi, tutto per affrontare le fatiche e i pericoli della strada. I viaggi, sempre più lontano da casa, costringono i pionieri di questi gruppetti a piccoli furti nei market e negli empori e ad altri scaltri sotterfugi, per sopravvivere. Poi, i primi furti occasionali diventano prassi e spesso sfociano in scontri violenti con i gestori o gli eventuali avventori che si oppongono al saccheggio: da qui i sempre più frequenti interventi delle autorità di sicurezza, che finiscono per consacrarli come devianti.

I giovani motociclisti creano mute di viaggio e cominciano ad avere fama di violenti, in molti Stati dell'Unione vengono additati come indesiderati e spesso ghettizzati ed evitati dalla popolazione. Questo, come sempre, accresce il senso di appartenenza e le varie mute cominciano a viaggiare sempre più verso la stessa meta, coagulandosi in gruppi sempre più numerosi e con codici precisi da rispettare. Queste mute scorazzanti cominciano a diventare bande negativamente popolari e il cinema ne approfitta, sicuramente stimolato dai resoconti dei

mass media locali: i giornali riportano gli esiti delle loro scorribande, radio e televisioni condannano gli episodi violenti.

Il già citato film *Il selvaggio* (*The wild one*) di László Benedek del 1953 probabilmente cristallizza definitivamente, cementa le varie singole unità in un movimento, una muta, che adotta uno stile comune e che, ormai, varca anche i confini degli Stati Uniti e riunisce in un sol corpo le varie mute di centauri ribelli, a cui si affibbia il nome di biker. In questo caso abbiamo un esempio chiaro del passaggio da una muta a un *cristallo*: la muta aveva un' intensità e una coesione di intenti che invece si perde nel momento in cui diventa *cristallo di massa*. Dapprima vi erano forti codici di appartenenza: durezza, ribellione, violenza selvaggia; dall'intervento dei media in poi, invece, chiunque si metta un giubbotto di pelle e abbia una motocicletta, a imitazione di Marlon Brando, è un biker. Musicalmente parlando, da questa muta discenderanno tutta una serie di stili e mode musicali contraddistinte da suoni violenti, distorti, esasperati, ritmica ossessiva e voci urlanti. Sono questi i progenitori della parte dura del rock: rocker, metallari, punk, grunger...

Gli hippie

Gli hippie nascono a cavallo tra gli anni Sessanta e Settanta in America, in pieno boom economico, un periodo caratterizzato dalla conquista da parte dei democratici di importanti posizioni di governo e dalle sempre più forti tensioni tra est e ovest.

Sul piano interno agli Stati Uniti, la situazione sociale è paradossale: se l'economia è alle stelle, più profonde diventano le disuguaglianze razziali, di genere, di *status*. A fronte dell'apertura democratica, si vivono forti tensioni all'esterno: il *baby boom* del dopoguerra ha creato una popolazione giovanile numerosa.

I ragazzi sentono il bisogno di ricreare la solidarietà umana che i loro genitori stanno perdendo in nome del successo e dell'individualismo, e si riuniscono in mute che riecheggiano lo stile di vita primitivo, sia nel modo di vestire che di intendere le relazioni sociali.

La musica, il cinema, la letteratura sostengono e incanalano le pulsioni di questi giovani contestatori pacifisti descrivendo, come nel

caso del film *Easy Rider*, la loro voglia di liberarsi dalle catene sociali che si facevano evidenti nell'America sempre più ipocrita della metà degli anni Sessanta.

L'industria della cultura sfrutta questa accentuata tendenza a riunirsi in gruppi. Così fece anche l'industria discografica, al solito alimentandola e poi raccogliendone i frutti: si organizzarono i megaraduni di Woodstock, Whigt, San Francisco e si proclamarono giorni di pace, amore e libertà per il futuro a venire nascondendo, dietro la spinta ideologica, un immenso *business* senza precedenti. La musica pop-rock tocca, probabilmente, il massimo livello di creatività per l'epoca moderna, proprio perché è il linguaggio della musica stessa che permette di evadere, di sentirsi liberi come mai prima di allora. Pop, rock, jazz, psichedelia, progressive, blues, canzone di protesta, tutto si fonde e si amplifica come un unico grido di libertà da parte dei giovani di tutto il mondo.

Si intravedono chiari segnali di cedimento dell'*American Dream*, eppure gli States si candidano a essere guida dell'occidente. Ma non è tutto oro quel che luccica: vengono assassinati John Fitzgerald Kennedy nel 1963 e Martin Luther King nel 1968; è la stagione degli scontri razziali, del Ku Klux Klan e del Black Power di Malcom X; gli organi di informazione massificano e appiattiscono l'opinione pubblica, spingendo a un consumismo esasperato; si comincia a parlare d'inquinamento atmosferico e nucleare, mentre infuria la guerra del Vietnam.

I giovani recepiscono che qualcosa non va, nel perfetto meccanismo che gli adulti si vantano di aver creato a pochi anni dalla fine della seconda guerra mondiale. Soprattutto cercano un'alternativa a quello che gli adulti propongono. L'alternativa è, evidentemente, il contrario. Al crescente espansionismo bellico oppongono i loro ideali di pace e amore; al dilagante individualismo, la collegialità e l'aiuto reciproco; allo sfacciato consumismo, il ritorno alle origini contadine dei pionieri; allo sfrenato progresso tecnico, il ritorno alla natura e al misticismo. Così piccoli gruppi di studenti, sicuramente influenzati dalla cultura beat, cominciano a provocare la società adottando abiti poveri e uno stile etnico: barbe incolte, capelli lunghi, stoffe vivaci e colorate, come reazione al conformismo serio, grigio e rigido degli adulti e

come convinta denuncia del selvaggio capitalismo che rischiava di sacrificare l'intima natura umana.

Se all'inizio questi precursori erano confinati solo in alcuni campus americani ed erano perseguitati dalle istituzioni come devianti, pian piano, come sempre, l'attenzione dei mezzi di comunicazione ne rese evidenti le intenzioni e le idee in tutto il mondo occidentalizzato e ricco. Le reazioni e le imitazioni dilagarono anche in Europa. Ancora una volta, delle mute di giovani "dissidenti" diventano un *cristallo di massa*, quello degli hippie, banalmente identificati e caratterizzati da slogan facili e di gergo divenuto comune – come "mettete dei fiori nei vostri cannoni" o "peace and love" – e da un modo stereotipato di comportarsi, da uno stile di abbigliamento che diverrà moda e sarà preso a prestito anche da quelli che non avevano alcuna vera ideologia. Qualcuno ricorderà la parodia di Carlo Verdone sullo slang, gli atteggiamenti, il *look* dei figli dei fiori "de noantri" – Ruggero e Fiorenza – nel film *Un sacco bello*.

I punk

I punk nascono alla fine degli anni Settanta, prima in Inghilterra, poi anche negli USA. Qui lo scenario è quello della regressione economica e della profonda crisi che seguì al boom economico, dominato dalla cultura conservatrice e dalla linea dura della premier britannica Margaret Thatcher. La disoccupazione, soprattutto giovanile, è in crescita esponenziale, come l'emigrazione dalla periferia verso il centro delle grandi città e la perdita generale di fiducia nel futuro.

Mute di ragazzi senza lavoro, o con occupazioni saltuarie e precarie, alienati dal sistema, si radunano in piccoli gruppi per unire le loro magre risorse, e pagare affitti diventati troppo esosi, e per scaricare rabbia e insoddisfazione su tutto e tutti, anche su se stessi, anzi, soprattutto.

L'industria discografica e cinematografica "inventa" i Sex Pistols che, al grido di *No Future*, diffondono il credo punk in tutto il mondo.

Il punk può essere definito l'ultimo vero movimento di controultura che ha portato riverberi su larga scala. Di filosofia anarchica, ha rappresentato la marginalità giovanile e sottolineato a forti lettere la

crisi del moderno, giunto a saturazione e soffocato dalle sue stesse promesse mancate. Però, anche in questo caso, bisogna distinguere le mute giovanili originarie dal movimento cristallizzato in seguito.

I primi gruppi erano circoscritti nella prima periferia londinese, emarginati dalla politica sempre più intransigente e restrittiva della “lady di ferro” che tentava, a modo suo, di risollevare la decadenza vistosa della vecchia Inghilterra. Se la nazione tutta doveva fare i conti con un futuro incerto, i giovani del sottoproletariato capirono a pelle che per loro ci sarebbe stato davvero poco spazio: esclusi dal nuovo processo produttivo disegnato dal governo conservatore, ritenuti un peso morto, anzi un peso sporco da nascondere, come immondizia, per loro il futuro non sarebbe stato altro che spazzatura. Intuirono, appunto, che per sopravvivere sarebbero dovuti diventare pattume, scarti, ma almeno visibili nella loro fastidiosa presenza.

Fu così che, nei fatiscanti appartamenti affittati a prezzi esosi dagli avidi proprietari della periferia della City, si riunirono le prime mute che decisero di estraniarsi dalla società, ma, allo stesso tempo, di mostrare a tutti il loro stato di alienazione. La filosofia che sottintendeva alle loro scelte era farsi male, per far pesare sulla coscienza di quell’Inghilterra bigotta il risultato di tanta disattenzione: portare in giro corpi martoriati da piercing e spille da balia, capelli tagliati a caso a colpi di forbice, sostenuti da gel improvvisati, anche grasso per scarpe (che puzzava di più), trucco pesante, vistoso, linguaggio blasfemo e irriverente, lo sputo dissacrante su tutto e tutti e, naturalmente, l’uso distruttivo di droghe, in particolare lo speed, un miscuglio di eroina e anfetamine che alternava stati di euforia sfrenata, buoni per scatenare la rabbia, e stati di coma profondo, adatti per il ritiro dalla vita sociale.

Il rifiuto di ogni regola, del “buon gusto”, dell’etichetta, erano tanto più deflagranti se si pensa che contravvenivano al tradizionale e proverbiale *self control* della società inglese, quella borghese, ma, anche, ai modi e alle mode di quella generazione prima rivoluzionaria e adesso vecchia, perfettamente inglobata nel sistema, addomesticata, che aveva cavalcato negli anni Sessanta e Settanta il periodo beat con i Beatles e i Rolling Stones, anch’essi ormai diventati poco credibili,

milionari e insigniti delle massime onorificenze dal “regime fascista” della sovrana.

Le prime mute di punk avevano dunque forte questo senso di alienazione, ma anche di rivendicazione di diritti sociali ed economici a loro negati. Così, se la società non li voleva, loro se ne autoescludevano, in tutti i sensi, erano fuori dal circuito economico, *out* dai canoni estetici, dalla fedeltà alle istituzioni monarchiche, dalla naturale preservazione del sé. Fuori dai giochi, ma – come si diceva –facendo pesare questa esclusione sulla società dei grandi e sbattendo loro in faccia quello che essi stessi, gli adulti, avevano creato: dei figli che erano solo putrida spazzatura.

La musica, come tutto il resto, meritava di essere dissacrata e masacrata: non importava saper suonare, bastava produrre suoni e rumori distorti, anche con strumenti d'occasione, in modo da “far funzionare” le anfetamine e sfogarsi in balli sadici e masochistici, che consistevano nel buttarsi a peso morto gli uni contro gli altri per fare e farsi male (pogare), giusto per sottolineare, ancor di più, l'inutilità di un corpo-pattume. Il mercato discografico fu il primo a incanalare questa energia distruttiva; dal genio di Malcom McLaren nacquero i Sex Pistols. Le band britanniche erano molto più cariche di implicazioni sociali ed ideologiche, ecco perché qui trattiamo del fenomeno inglese e, ancor più, dei Sex Pistols che furono pura distruzione. I Clash, gli Stranglers, i Damned davano voce al malcontento e al disagio con un certo tipo d'impegno, più “intellettuale” e sicuramente in maniera diversa rispetto ai loro alter ego americani, i Ramones, che, cronologicamente, nacquero anche prima, ma puntavano quasi esclusivamente sulla loro ritmica dirompente, ripetitiva e dura, evoluzione naturale, o forse innaturale, dello spensierato e divertente, seppur a suo tempo rivoluzionario, rock 'n roll Fifties e Sixties.

Almeno in Europa, fu l'Inghilterra la culla di questo nuovo distruttivo modo di sentire giovanile. Dai Pistols in poi, le singole mute di giovani anarchici disoccupati londinesi si cristallizzarono unendosi, idealmente, ai pari età e condizione di tutte le città del mondo occidentale. Sid Vicious, *leader* del gruppo, simbolo di questa generazione maledetta, finì la sua giovane vita stroncato da una overdose di stupe-

facenti e il mito accrebbe la coesione del *crystallo* appena creatosi, facendolo diventare fenomeno numericamente considerevole. Industria e mass media, come al solito, ne approfittarono facendo diventare moda da vetrina lo *street style* dei punk. Qui, più che altrove, è evidente il passaggio da mute che basano la loro unione sull'uguaglianza e l'orientamento, a *cristalli di massa* che posseggono come valore specifico anche crescita e concentrazione. Il punk, da controultura sotterranea, divenne fenomeno di massa da sfoggiare nei salotti dell'alta moda e si finì per confondere un semplicistico make up pesante con quello che in origine era stato un profondo grido di malessere e di denuncia, forse l'ultimo spontaneo, venuto dalla strada e non eterodiretto dai mass media. Per chi vuol intendere il passaggio appena descritto, basti ricordare che in Italia, negli anni Ottanta, fu definita cantante punk (per il suo *look*) Anna Oxa, esordiente al festival di Sanremo con la canzone *Un'emozione da poco*.

Riepilogando

Abbiamo provato a tracciare quindi una linea parallela alle teorie generali sulla massa di Elias Canetti, cercando di portarle sul piano pratico, riferendoci ai fenomeni di massa giovanili. Ci siamo rivolti a una massa giovane onnicomprensiva che abbiamo definito rock, non solo per riferirci al tipo di musica che viene comunemente ascoltata, ma, più in generale, a un modo di essere e di sentire che, seppur con piccole e grandi varianti, si osserva costante nel tempo, almeno dal secondo dopoguerra in poi, periodo questo in cui specificamente si comincia a parlare di sottoculture e controculture giovanili. I punti che ci permettono di accomunare sotto la stessa denominazione "rock" le varie formazioni di massa giovanili sono fondamentalmente: 1) spettacolarità, mettersi in mostra; 2) disagio e ribellione nei confronti dello *status quo*; 3) tendenza antropologica alla costituzione di gruppi che, nel caso dei giovani qui analizzati, diventa bisogno fisiologico come difesa dall'individualismo imposto dal moderno e dal post-moderno.

Abbiamo utilizzato il concetto di massa sia in senso materiale, le masse che si riuniscono ai concerti, sia in senso ideale, la massa rock che conserva tutte le caratteristiche della massa anche quando non vi è

reale interazione fisica. Siamo andati a scoprire alcuni dei simboli della massa rock e abbiamo analiticamente suddiviso i *cristalli* che creano la massa. Inoltre, abbiamo analizzato le unità minime della massa, cioè le mute, prendendone in considerazione solo alcune che ci sembravano più significative: quelle dei biker, in quanto tra le prime subculture giovanili, quelle degli hippie, per la portata mondiale del fenomeno, e quelle dei punk, perché probabilmente le ultime provenienti spontaneamente dalla strada e non condizionate e indotte, almeno inizialmente, dai mass media e dalle mode. Ci siamo mossi secondo una strategia che potremmo definire “di insieme”: il grande insieme della massa rock che contiene il sotto-insieme del *cristallo di massa* che a sua volta contiene i sotto-insieme dei vari *cristalli* che contengono i sotto-insieme delle mute.

Il potere del rock

Premessa

Elias Canetti ha magistralmente messo in evidenza la contrapposizione tra massa e potere. Un'antinomia che definisce a somma zero: quello che la massa acquista in quantità e qualità viene sottratto direttamente al potere e viceversa. E quando il potere è al caso limite, cioè concentrato nelle mani di una sola persona, l'erosione operata dall'accrescersi della massa dà vita a un fenomeno estremo: l'uno diventa ancora più uno, cioè diventa solo. Patologie più o meno latenti sono caratteristiche riscontrate in molti uomini di potere: schizofrenia, paranoia, ipocondria. È una difesa del corpo a una costruzione artificiale del sé sociale che, in qualche modo, è da considerarsi, in questo caso, un'eccezione, un fuori schema, un'anomalia dell'essere pari nel gruppo.

Il potere, fondamentalmente, si può ricondurre alla facoltà di decidere della vita o della morte di un altro, intendendo – per vita o morte – non solo l'aspetto materiale, fisico, ma anche, nelle società moderne soprattutto, un punto di vista metaforico. Per potere si può intendere la coercizione fisica di altri al proprio volere, che è quello proprio delle tirannie, oppure il naturale potere derivato dalla dipendenza dell'altro, come nel caso del bambino e della madre che lo nutre; è potere anche quello del capoufficio, che può decidere del licenziamento di un sottoposto, lo è quello degli ufficiali militari che possono decidere una punizione nei confronti di un sottogrado, è potere quello di una istituzione totale, come nel caso trattato da di Erving Goffman nel suo celebre *Asylums* (quindi un centro di igiene mentale, un ospedale, una caserma...), che può decidere di isolare dal consesso civile il singolo cittadino. È potere anche quello della rockstar, che può decidere di non “alimentare” più il proprio pubblico, in questo caso, ovviamente, da un punto di vista diverso rispetto al rapporto madre-figlio.

Qui sta la particolarità di questo rapporto. La star della musica detiene un potere unico, speciale, raro: ha le chiavi, come pochi altri

eletti (gli artisti in genere), che permettono di entrare in una dimensione materialmente preclusa agli uomini, eppure da sempre ricercata, cioè la dimensione onirica. Per dimensione onirica intendo quel vuoto pneumatico in cui le sensazioni e le percezioni avvengono simultaneamente, tutte insieme, senza selezione, senza limiti di spazio e di tempo. Dimensione in cui è possibile attivare tutti i nostri sensi contemporaneamente, per lasciarsi prendere nel vortice del caos senza avere paura di annegare. Questo limbo extraterreno è una dimensione che solo le cosiddette arti possono produrre, le droghe solo per periodi limitati e il sogno solo in stato di non-veglia. La musica, a guardarci bene, è tra le arti quella che ci riesce meglio. Un quadro non si può sentire, la musica invece si può vedere tramite l'artista che si esibisce. La musica si può toccare, si tastano i suoi strumenti, i cavi, i dischi, i CD, persino la chiavetta USB; la musica si può odorare, si respira insieme agli altri a un concerto, si sente nelle narici l'erba del prato o quella delle canne, il sudore dei corpi e la pelle dei chiodi, il gel dei capelli e i fumogeni degli effetti speciali; la musica la vedi in televisione o *live* e, ovviamente, per antonomasia, la puoi ascoltare. Insomma, la musica, più di altre forme artistiche, si può non solo immaginare, sognare, fantasticare, ma anche vivere concretamente.

Le giovani generazioni hanno scoperto in questa forma di espressione umana il richiamo, antropologicamente irresistibile, dello sballo, del tutto in una volta, del corpo che si lascia andare completamente, del ritorno alla fusione, all'indistinto, al simultaneo, al non sequenziale. La musica è un altro mondo, annulla presupposti che ci sembrano normali, anzi indispensabili, per la sopravvivenza. Il quotidiano *del-l'animale imperfetto* – come il celebre antropologo e sociologo tedesco Arnold Ghelen definisce l'uomo – è fatto di scelte, recinzioni, sequenze, simboli, preferenze, cornici, tutti espedienti per mettere ordine nel caos, che risulterebbe fatale per le nostre esistenze, esistenze non preparate al tutto indistinto. Se questo è vero per la nostra parte razionale, di specie con istinto limitato, di razza che così si tutela nella sua evoluzione, non è affatto scontato dal punto di vista biologico, fisico.

Da sempre gli uomini, come testimoniano anche gli studi di Emile Durkheim sugli aborigeni australiani, sentono questa doppia natura,

questo sdoppiarsi della mente e del corpo. Gli aborigeni hanno esperienza della loro vita come fosse organizzata in due fasi: quella della vita quotidiana e quella delle “corroboree”. Queste ultime erano riunioni del clan in cui ci si lasciava andare a ogni tipo di emozione, danze, canti, libertà sessuale, uso di sostanze allucinogene, eccitazioni, fino a crollare per la stanchezza e il delirio. Niente di nuovo, dunque, quando ci si riferisce ai vari raduni rock, nei grandi concerti o nei rave party, nessuna degenerazione umana nel comportamento dei giovani contemporanei. Paradossalmente, è probabile solo un maggiore sentire fisico della gioventù, di indole più vicina alla pura biologia rispetto a quello che possono captare gli adulti ormai schiacciati e annullati da sovra-costruzioni sociali e culturali. Questo, proprio questo è il potere supremo della rockstar: consentire o meno agli altri l’accesso a un paradiso, un eden, un posto sublime diverso dall’inferno, o dalla banalità del quotidiano. La rockstar sottolinea, è *testimonial*, con la sua presenza fisica, della possibilità di entrare materialmente, davvero, non solo tramite l’illusione dei sensi, dentro questo spazio *altro*.

Canetti ci ha fatto conoscere, nella sua ricerca antropologica, gli organi e gli elementi del potere, le sue varie forme, le patologie che scatena. Nostro intento è ricercare questi elementi, spesso latenti e poco considerati, nell’ambiente sociale particolare creato dalla massa rock (rock nell’accezione che abbiamo già sottolineato, come sintesi delle varie esperienze delle masse giovanili contemporanee). Risultato, ci auguriamo, il poter vedere in pratica, come in un esperimento di laboratorio che seleziona una parte del tutto per l’analisi, le teorie generali descritte in *Massa e potere*. Ancora, si avverte, che con il termine rockstar intendiamo riferirci a un *leader* o a un gruppo di *leader* che si elevano al di sopra di una massa adorante, a prescindere dallo stile musicale di appartenenza; ci rivolgiamo quindi, senza sostanziali differenze, a un cantante pop o a una rock band, a un DJ, a un rapper oppure a un cantautore.

The King

Ancora una volta è interessante notare come il mondo giovanile che stiamo esaminando ricalchi fortemente, direi in maniera estrema e

sorprendentemente esemplare, aspetti antropologici osservati a un livello più ampio, in studi che riguardano l'aggregarsi degli elementi nelle comunità umane, la genesi delle gerarchie e il costituirsi dell'elemento politico. La scelta di un capo è tutt'altro che scontata, non è un caso o una scelta meritocratica. Alla base dell'incoronazione di un re vi è, secondo accreditate teorie, la primordiale dicotomia tra ordine e disordine. La rockstar altro non è che il re della tribù del rock e, quindi, ci muoveremo proprio in questo campo d'indagine, secondo queste direttive. Il caos, abbiamo già avuto modo di accennarlo, è la paura ancestrale del genere umano, è il male assoluto, la notte dei tempi, ma, vedremo, è anche l'*incipit*, la molla, il pretesto dell'esistenza della razza. Il disordine è, quindi, pericolo e potere, due in uno: distrugge, ma è necessario per la costruzione del suo opposto, l'ordine.

Il genere umano ha sperimentato, sin dai suoi albori e sulla propria pelle, come il caos sia da evitare, ma, per converso e inevitabilmente, anche da sfruttare, da riportare a proprio vantaggio. Per fronteggiare il caos l'uomo è divenuto *zoon politikòn*, essere politico, ha sperimentato positivamente il vivere in gruppo per sopravvivere.

Immaginiamo una linea di demarcazione, netta, ben segnalata, che divide il mondo dell'ordine dal mondo del caos. Il confine viene tenuto a debita distanza da quelli che vivono nella parte dell'ordine, che sanno come difendersi da malaugurati salti nel buio aldilà. Si fa ricorso al rituale, a un ordine simbolico, a una serie di convenzioni sociali che differenziano in maniera assoluta quel mondo dell'ordine dall'altro. Di tanto in tanto qualcuno viene attratto dal divieto, dal tabù di oltrepassare il confine. È nella natura umana, è la fame di conoscenza, è il desiderio di vedere mondi altri, altre possibili traiettorie, è Ulisse che doppia le colonne d'Ercole, là dove finiva il mondo conosciuto, sicuro, sperimentato. Quelli, quei pochi, relativamente pochi, che passano, che valicano quel confine, diventano dei fuori casta, dei non appartenenti, degli extra. Il solo fatto di abitare là dove solo gli dei potrebbero conferisce loro dei poteri, malefici innanzitutto. Sono portatori di malattie, carestie, disgrazie, cataclismi. Quelli che abitano nella parte del caos vivono senza regole, senza forme, in un regno indefinito, senza sicurezze assolute, senza verità certe, nel dubbio costante,

nel libero arbitrio. All'opposto, quelli che hanno lottato per costruire un mondo certo, sicuro, realmente reale, guardano quelli e li sentono come una minaccia, ne hanno disagio e paura. Il pericolo che questi fuoriusciti comportano è grande. C'è il rischio che siano di cattivo esempio, che inducano altri a oltrepassare i limiti, che facciano da Caronte per il passaggio all'inferno e, così, attentino all'ordine costituito e alla pace sociale. L'extra è pericoloso e potente, perché abita in un mondo discordante, diverso, non complementare, non compatibile con quello sociale. Rappresenta quello che l'uomo ha dovuto combattere per crearsi un'esistenza possibile, all'esterno e all'interno di se stesso: una natura ostile e – appunto – caotica, non governabile, la fiera non addomesticata, la libertà senza confini, senza schemi che limitino l'azione di ognuno, il surplus di stimoli che per i sensi è impossibile da sopportare.

Gli uomini si sono dati una presenza nel cosmo attraverso processi comunicativi basati sull'imitazione e sulla reiterazioni di azioni considerate, dopo prova e riprova, utili, proficue, vantaggiose, determinanti per il prosieguo della specie. Quando qualcuno non si riconosce in queste cristallizzazioni, in questi recinti culturali, la sola via possibile è diventare un extra. L'extra non può essere accettato dalla comunità socialmente consolidata, la sua presenza da vivo è continuo pericolo per le certezze acquisite, deve essere abbattuto, in nome del sodalizio umano deve essere sacrificato, deve essere espulso, diventare vittima per fortificare le fondamenta su cui si basa la coesione quotidiana del gruppo. Ora, il punto è che, come si è detto, l'impuro, il fuggiasco, l'extra è anche il potente. È potente perché sconosciuto, non prevedibile, misterioso, non rientra negli schemi, è un fuori norma, ha forze sovranaturali, visto che riesce a stare lì dove gli altri umani non possono e hanno paura di abitare. Questo concetto dicotomico dell'ordine e del disordine, del caos e della norma, della vita e della morte, è l'elemento principe attraverso cui la società struttura se stessa: è l'espulsione da sé di tutto quello che sente come *extra-neo*. Ma l'espulsione implica un tacito riconoscimento: la paura di ciò che è stato messo fuori dai confini e, con la paura, l'ammissione implicita della sua potenza.

Esempio pratico e credo illuminante di quanto stiamo dicendo sono i re sacri del continente africano che Cristiano Maria Bellei ha trattato magistralmente nel suo *Violenza e ordine nella genesi del politico* e ai quali dedica un ampio capitolo intitolato, appunto, *Il Re Sacro*. Qui si manifesta chiaramente come il fuoriuscito è anche il potente. In alcune monarchie africane, il re, prima di salire al trono, deve commettere una serie di nefandezze che vanno dall'incesto all'uso di droghe, con effetti terribili, e deve violare tutti i tabù della comunità. Proprio in questo modo egli si pone fuori, diventa extra del gruppo. Portare quell'uomo sul trono vuol dire investirlo di un potere a cui ha diritto in quanto essere speciale, diverso dagli altri componenti della tribù, portatore di malvagità e sciagure, ma, proprio per questo, in grado di poter placare il male – perché lo frequenta – ed evitare le forze avverse. Protagonista principale di questa pantomima è la massa. Il gruppo dapprima sprona il comportamento sacrilego del re e, una volta che i tabù sono stati violati, gli si accanisce contro in maniera violenta, per stigmatizzare quei comportamenti, per renderli manifestamente contrari a quello che, invece, è il bene per la vita del gruppo. Il re, in sostanza, diventa capro espiatorio, vittima sacrificale. Egli ha il dovere di incarnare il male primordiale, il caos e, in seguito, dopo essere stato condannato, riportare a memoria degli uomini la costruzione simbolica del recinto nel quale è possibile perpetuare la vita quotidiana.

Elias Canetti in *Massa e potere* porta a esempio un resoconto di Paul Du Chaillu durante un viaggio in Gabon. Racconta la morte di un vecchio re e la scelta di un nuovo sovrano, Njogoni. Il giovane futuro monarca, scelto perché di buona famiglia e amato dal popolo, fu assalito dall'intera popolazione mentre passeggiava sulla spiaggia. Njogoni fu circondato e insultato nel peggiore dei modi, gli sputarono in faccia, lo presero a pugni e calci, gli gettarono addosso escrementi, lo ingiuriarono con tutta la sua stirpe, insomma, tutto faceva presagire sventure serie per quel giovane. Invece, dopo un po', Njogoni fu portato nella casa del vecchio re e, in presenza degli anziani, tutto il popolo gli giurò fedeltà e ubbidienza. L'interesse per questo racconto sta proprio nel capire come un membro qualsiasi di un gruppo venga sottoposto a un linciaggio materiale e morale, in maniera che, una volta

uscito indenne da tanta violenza, possa avere tutte le caratteristiche per regnare. Sarebbe come dire, in maniera semplice e quotidiana, che solo un uomo che ne ha passate tante e di tutti i colori può aspirare al ruolo di capo. Il re è come un recipiente in cui vengono messi a giacere gli incubi degli altri normali e, proprio perché in lui risiedono tali forze negative, egli possiede capacità sovranaturali in grado di gestire a proprio piacimento le potenze dell'universo. Il monarca garantisce la sua protezione dagli elementi avversi della natura e dal mondo sovranaturale, in primis quello dei morti, in quanto egli stesso è carico di quegli elementi negativi, in sostanza li conosce molto bene e sa come governarli. La salita al trono comincia, quindi, con un obbligo: quello di violare le leggi della comunità, infrangere i tabù e, se il nuovo re non lo ha fatto direttamente, sono i suoi stessi futuri sudditi che glielo imputano di averlo fatto. Il prescelto, per questo suo comportamento deviante, merita, in seguito, le bastonate e gli insulti, espiatore dei pericoli che minacciano la comunità: è un depositario del male, possiede tutto ciò che risulterebbe negativo per la società, per la sua sopravvivenza e, per questo, egli è potente, perché temuto per le possibili conseguenze che potrebbe scatenare. Il re non fa niente di attivo per il bene del suo popolo, si limita a non fare, a non recare il danno che potrebbe fare con il suo potere malefico.

Questa sintetica e veloce escursione nel mondo africano ci occorre per rintracciare punti di contatto con l'intronizzazione di un altro tipo di re, ovvero la rockstar da parte del suo popolo rock. A ben guardare, il mondo giovanile non si discosta per niente da quanto abbiamo visto per l'incoronazione dei re africani. Il mondo rock, come un qualsiasi villaggio del Gabon, ha bisogno di un giovane di stimate capacità, di buone prospettive, anche senza alcuna predisposizione specifica al comando, da riempire come un otre delle umane ancestrali paure, della presenza costante e inquietante del caos, del disordine, dell'antisociale. I giovani hanno forte questa tendenza a fuoriuscire dalla norma, dalle regole, dalle convenzioni, in quanto uomini ancora non completamente plasmati dalla società a cui appartengono, ancora non soverchiati *in toto* dalle sovrastrutture, potremmo dire in parte liberi da recinzioni culturali, organicamente ancora appartenenti, nello specifico,

al mondo animale, immersi istintivamente nella natura, non chiusi in ermetiche gabbie sociali che garantiscono sopravvivenza ed evoluzione alla specie, sacrificandone però la natura fisica e organica.

Per riportarci all'esempio fatto in precedenza, quello della divisione tra territorio dell'ordine e quello del disordine, i giovani abitano instabilmente e pericolosamente sulla linea di confine, molto più attratti, però, dalle lande del caos che dal convenzionale recinto sociale. Questa tendenza neghentropica non è indolore: è carica degli stessi incubi che attanagliano il genere umano in generale. La situazione è di forte tensione, di attrazione e repulsione, di conflitto, è quell'apparente in-comunicabilità che da sempre, ancor più negli ultimi decenni, è caratteristica precipua dei due insiemi che compongono il mondo dei giovani e quello degli adulti. Le nuove generazioni sono con un piede da una parte e uno nell'altra. Esse hanno organiche pulsioni allo sballo totale, tendenza a farsi attrarre nel primordiale, nel caos originario, nel tutto in una volta. Lo sballo dei giovani fa parte esattamente di questo tentativo di sentire tutto simultaneamente, di essere presi senza limiti strutturali e sensoriali, di richiamo all'indistinto, è il ritorno nel ventre materno dove non esistevano coercizioni dei sensi e vi era ogni cosa.

Ma tutto ciò non placa l'ansia, non basta, non è pacifico. I giovani uomini sanno, sentono che non potranno sfuggire facilmente alla morsa sociale, che non sarà possibile rinunciare alla comunità, percepiscono pragmaticamente che ogni loro tentativo di uscita viene frustrato dal potente entropismo sociale che li attrae e li richiama all'interno della società di cui fanno parte, di cui fa parte la loro famiglia, la loro cultura, la loro specie. Lo sballo artificiale è un inganno ancora più faticoso dell'inganno sociale, dura solo il tempo dell'azione chimica, poi li ricaccia nell'angoscia di non essere in grado di far fronte da soli alla pressione cosmica, li rende dipendenti, situazione paradossale per chi invece aspirava all'indipendenza. Per questo le nuove generazioni, così come i loro padri in altro ambito, hanno bisogno di eleggere un capo, di mettere sul trono un re che li rappresenti. La rockstar assumerà su di sé lo stesso identico compito che abbiamo visto assumere dai re nelle monarchie africane: essere recipiente, *èidola*, di ogni comportamento impuro che minaccia il sociale e capro espiatorio per scongiu-

rare che il male si riversi sul popolo. Si elegge a star un uomo, una donna, una band che, sostituendosi alla pericolosa tendenza a fuoriuscire di ogni elemento del suo popolo, si carica lui (o lei, o loro) dell'onere di sopportare il mondo antisociale, si sobbarca il peso di portare a compimento il desiderio represso della comunità a cui appartiene.

La rockstar di oggi, prima di assumere a tale *status*, era null'altro che uno qualsiasi di quella tribù generazionale di cui era parte. Adesso, però, in quanto stella conclamata, diventa un extra, va a vivere in un mondo altro, parallelo a quello ordinario, ma diametralmente opposto. Il suo popolo è sempre sul *limes*, avrebbe voglia di seguirlo dall'altra parte e abbandonarsi al caos, ma è costantemente risucchiato indietro dalla potenza ordinatrice del sociale. La star racchiude in sé i tabù infranti, quegli stessi divieti che i giovani sarebbero tentati di non rispettare, ma che non riescono a sfidare fino in fondo per non essere espulsi drammaticamente del tutto dalla società, o dalle società, a cui appartengono. A questo punto subentra la particolarità dell'universo rock: a decretare la potenza del re non è il suo popolo, o almeno non da solo, ma, cosa curiosa, soprattutto il mondo parallelo, lo stesso in cui vivono, anzi sono costretti a vivere, i suoi sudditi: quello dell'ordine adulto. Più il futuro re – quello che sarà il futuro re – viene perseguitato, insultato, ingiuriato, più gli si concede potere e prestigio agli occhi e nella mente della tribù che lo ha prescelto. È proprio qui che si esalta e si consolida il potere della rockstar: è un extra che ha assunto su di sé tutto ciò che è male per l'ordine sociale e, per questo, viene perseguitato e combattuto dalla comunità ufficiale in quanto portatore di caos. In questo modo, come abbiamo visto, non si fa altro che attribuirgli potenza. Una potenza che aumenta perché la tribù della rockstar abita esattamente sul confine tra i due mondi, quello dell'ordine e quello del disordine, con una forte attrazione, come si è detto, per il secondo.

Se vi pare un paragone forzato quello tra i moderni idoli canterini e i monarchi africani, provate a pensare alla strana coincidenza che, gli uni e gli altri, siano spesso raffigurati nelle foto, dipinti, disegni, caricature e nell'immaginario collettivo come leoni, leopardi, serpenti, animali predatori. Provate a guardare i dipinti con i ritratti dei re del

continente nero e a considerare le caricature sui giornali musicali dedicate a Mick Jagger, Rod Stewart, Alice Cooper, tanto per fare dei nomi della leggenda rock, o i più recenti Marilyn Manson, Bono, Sting. In entrambi i casi, nonostante non si metta in dubbio la loro natura umana, re e rockstar, sono visti come emuli, discendenti, reincarnazioni dei vari predatori, belve da sempre considerate pericolo e terrore da cui gli uomini devono guardarsi e salvaguardarsi, ma, proprio per questo, implicitamente, simboli di forza e di potere.

Abbiamo visto, con i re africani, come si origina l'ascesa al potere, come si diventa *dòmini*, come si diventa extra, fuori casta. Nello stesso identico modo si diventa rockstar, basta, per modo di dire, essere fuori dai confini dell'ordine sociale. Più l'oltre contiene elementi considerati negativi per la società e il sociale, più questo recipiente è potente, perché potenziale (parola che deriva da potere) pericolo, potenziale untore, potenziale disgregatore. Il passo tra l'essere portatore di maleficio e l'essere guaritore di ogni male è davvero breve, si direbbe l'altra faccia della stessa medaglia.

È facile trovare traccia di questo potere taumaturgico nella storia medioevale. Cristiano Maria Bellei richiama una fondamentale opera di Marc Bloch, *I re taumaturghi*. I sovrani delle grandi e piccole dinastie europee erano considerati veri e propri guaritori, stregoni, esseri sovrannaturali con poteri magici, in grado di sanare i malanni dei propri sudditi. Anche in questo caso, il potere di guarigione deriva dalla loro capacità di spargere la malattia, di avere reale potere sulle cose della natura. Riprova e testimonianza di questo fu la grave crisi che colpì le credenze popolari con il propagarsi del cristianesimo. I re persero, in qualche modo, il loro primato sulla gestione delle cose del cosmo, ma la romanizzazione non annullò completamente il legame tra poteri sovrannaturali e regalità. Si arrivò a un compromesso tra le concezioni delle antiche monarchie e la dottrina cristiana. La Bibbia fornì la pratica ebraica di ungere il monarca. Così i sovrani tornarono a coprirsi di sacralità, divennero Cristi del Signore, cioè unti, scelti. Tornavano a essere al di sopra di tutti, fuori dalla normalità, extra-mondo. Il re diventa la controfigura di Cristo, un essere divino venuto sulla terra per salvare il mondo, vittima sacrificale per eccellenza, un dio fattosi

uomo per essere ucciso e, in tal modo, espellere dal mondo i peccati e le colpe degli uomini. Le rockstar vengono unte allo stesso modo, si concede loro il privilegio di essere extra, fuori del mondo terreno, divinità, profeti, recipienti di male ed *èidola*, idoli, perciò taumaturghi, guaritori del popolo, sacri, intoccabili, immortali, in una parola potenti.

Gli organi del potere nel rock

La rockstar studia la sua preda (il pubblico), la spia (ne trae ispirazione per le sue composizioni), la segue di nascosto (non ha un contatto diretto, ma è molto informata, anche tramite i mass media, di mode e tendenze), spesso si mimetizza, ricorre alla trasformazione e imita la preda in modo da ingannarla (usa la demagogia e gli stereotipi), la lusinga dicendo *io sono uguale a te, io sono te stesso. Puoi lasciarmi avvicinare* (Canetti). Dopo l'avvicinamento e il balzo, si ha il primo contatto, l'intenzione del suo corpo verso tutti gli altri corpi si fa concreta tramite il microfono e l'asta che lo sorregge. L'afferrare il microfono in maniera sempre più decisa, anche con tutte e due le mani, è il segno inequivocabile che la preda è ormai in suo potere, è pronta per essere divorata. La bocca si spalanca, pronta a sbranare con i denti perché le sole mani non bastano. L'afferrare il microfono è il vero atto di potere della star, il pubblico è ora interamente in suo pugno. Forse questa è la dimostrazione più chiara del riferimento fatto da Canetti alla parola tedesca *ergriffenheit* (letteralmente: condizione di chi è afferrato), che significa commozione, emozione (da cui si è totalmente afferrati). Ora, si sa, la musica commuove, afferra, ti prende nella sua mano gigantesca, e chi ne è afferrato (*ergriffene*) non può far nulla per difendersi se non lasciarsi andare. Chi dimostra di essere in grado di afferrare, che sia concretamente un altro animale (come il leone) oppure in maniera simbolica un microfono (come la rockstar), dà un chiaro segno del proprio potere. La sua violenza, la sua inesorabilità, la sua sicurezza, l'indiscussa superiorità sugli altri rendono possente l'immagine che si ha di essi. La star punta, come fossero armi minacciose, il microfono e il dito della mano verso il pubblico, afferra la chitarra (basso, tastiera, bacchette, violino, flauto, o il solo microfono

e/o l'asta) come uno scettro che simboleggia la sua sovranità (come il bastone per gli ominidi), tortura lo strumento, lo contorce, lo fa roteare, lo spinge, lo maltratta, o addirittura lo rompe per dichiarare la propria smania di distruzione e per sottolineare la possibilità delle sue mani di uccidere.

Un esempio pratico, vivente ed emblematico del potere nel rock, è Mick Jagger, *leader* dei Rolling Stones. Jagger, come tanti altri prima e dopo (Elvis Presley, Little Richard, Jimi Hendrix, James Brown, Steven Tyler, Johnny Rotten, Rod Stewart...), non solo è maestro nello stringere e roteare il microfono per poi artigliare e scaraventare l'asta dappertutto, ma la sua stessa immagine è costruita, coscientemente o inconsciamente chi può dirlo, proprio per ricordare il leone re della foresta, con tutta la sua criniera e l'avida bocca sempre spalancata, pronta a divorare la preda. Vi è, anche nel rock, un secondo significativo atto di potere oltre a quello dell'afferrare: il *non lasciarsi afferrare* (Canetti). La star mantiene le distanze, come tutti i potenti elimina l'angoscia incessante di essere toccato e afferrato. Quando va in giro per strada, la star è scortata dalle guardie del corpo che le fanno corazzare e tengono lontani i comuni mortali; quando si esibisce al pubblico regna dall'alto del palco, separata da transenne e da un apposito spazio franco, eppure da quella lontananza di sicurezza la rockstar può afferrare chiunque. Tutto questo risulta ancora più evidente se si considerano queste distanze dal particolare punto di vista degli studi sulla comunicazione non verbale, come quelli che riguardano la prossemica di Edward Hall. La star, di solito, da quel che normalmente si può osservare nelle sue sortite, nelle sue esibizioni, conserva proprio quella che viene detta una distanza pubblica in fase di vicinanza, che varia dai tre metri e sessanta centimetri ai sette metri e mezzo. A questa distanza un individuo dà ancora la sensazione di comunicare faccia a faccia, di scambiare messaggi anche non verbali nonostante il corpo cominci un po' a perdere rilievo, ma quello che è importante è che così si può intraprendere un'azione evasiva o difensiva se minacciati.

Come abbiamo già accennato con l'esempio di Jagger, la bocca è l'altro organo di potere primario nel rock. Quello della star è il ruggito del leone che spalanca le fauci, fa sentire la propria voce, mostra i

denti, l'ugola, insomma fa capire ai fan che se volesse potrebbe ingoiarli tutti. Ma è all'interno della bocca che risiede l'organo che più si confà a un re del rock: la lingua. Citando ancora una volta i Rolling Stones (probabilmente sono quelli che incarnano il rock nelle sue più ampie sfaccettature), ricordiamo che il loro logo è appunto una bocca spalancata con una lingua di fuori. La lingua si adatta bene a simboleggiare il tipo di potere che le star hanno nei confronti del pubblico. La loro è potenza di seduzione, la musica è comunicazione, è mettere in comune, condividere, cerca contatto, è seduttiva, si comunica il potere di far godere, di portare all'estasi, di condurre a sé (sedurre) e, così, portare via dalla realtà monòtona e monotona (con un tono solo, si faccia caso). È il potere che hanno i creatori di emozioni e la parola emozione, non per nulla, deriva dal participio *emotus* del verbo *emovere*, ossia portare fuori. Esattamente come la lingua.

Certo, c'è il rischio di essere divorati, dopo le carezze e le lusinghe, dopo la "slurpata", ma, in fondo, essere una cosa sola con la rockstar non è proprio quello che vogliono i fan? La rockstar gode del suo potere verso il suo pubblico e lo dimostra platealmente ancora prima di comparire fisicamente: che cos'è il palco se non una grande bocca spalancata? E la stessa star non è forse la lingua bramosa tra quelle immense fauci di legni e tubi e tralicci metallici? Il pasto viene consumato ritualmente durante i concerti. Il pubblico viene sedotto, rapito, stritolato, masticato, inglobato. Quando tutto finisce, per la rockstar comincia la digestione, sfrutta e si soddisfa, gode di tutte le energie incorporate e quando non rimane più niente di sfruttabile se ne libera di nascosto, come si fa con i propri escrementi, preoccupandosi solo che non appestino l'aria della sua casa (citando per approssimata comparazione il nostro Canetti). Dagli escrementi ci si accorge di ciò che si è ucciso, sono carichi del nostro reato, per questo, una volta chiuso il contatto (nel concerto, nella promozione del nuovo disco, nella serata in discoteca...), il rapporto diventa zero, è nullo, inesistente, non registrato. La star vola, ritorna lassù nel cielo, irraggiungibile, introvabile fisicamente, almeno fino al nuovo pasto (concerto, promozione, serata in discoteca...).

La rockstar sopravvive

Ah, l'eternità! In fondo, anzi, fondamentalmente, gli artisti, con le loro opere, non fanno altro che rincorrere l'immortalità, la sopravvivenza all'ineluttabile appuntamento con la morte fisica. Il sopravvivere è massima espressione di potenza. È la sensazione *di essere eletti tra molti che hanno un comune destino* (Canetti). Chi resta vivo si sente in qualche modo il migliore. Ma per essere un superstite bisogna che ci siano intorno altri che invece muoiono. La rockstar vede intorno a sé comuni mortali, la massa che morirà, mentre lui/lei, con la sua opera omnia, resterà l'unica sopravvissuta. La sua stella brillerà ancora, anche quando gli altri non ci saranno più, quando saranno dimenticati. Questo, però, è solo l'aspetto passivo del sopravvivere. Vi è anche un elemento attivo, per garantirsi la sopravvivenza: uccidere! Si ha bisogno di abbattere qualcun altro per sentire che si esiste ancora quando, al contrario, quello non c'è più. La rockstar più vede morire il suo pubblico, più ha la sensazione di essere immortale. Qui, sia chiaro, la morte è da considerarsi in senso metaforico. Ci riferiamo, per esempio, agli anni che passano per i fan, al loro invecchiamento, il testimone che passa a un'altra generazione, la loro ineluttabile sostituzione come acquirenti di dischi, fruitori di concerti, e del loro ritiro e congedo da fan "attivi", poiché inesorabilmente assorbiti per intero nel meccanismo formale e austero della società: famiglia, figli, lavoro regolare, uniformi adeguate, stile di vita ortodosso. L'abbandono di determinati canoni comportamentali e di vissuto è una morte, in quella particolare società che era per loro il mondo rock. Tutto questo mentre la rockstar sembra immutabile, sempre lì, casomai migliorata col tempo, quasi ringiovanita, come un Dorian Gray: mentre tutto intorno invecchia, lei no, regredisce, o quasi.

Una nota di colore forse spiegherà meglio, più pragmaticamente, quello che sto dicendo. Mi riferisco a un aneddoto sentito dal noto showman Fiorello e che mi ha fatto molto ridere, o forse no. In sostanza, l'eccentrico intrattenitore siculo raccontava che, avendo ormai vissuto un bel po' sotto i riflettori, passati un po' di lustri dai suoi debutti sui palchi amatoriali dei villaggi turistici, oggi, di tanto in tanto, si ritrova nei camerini, alla fine degli spettacoli, donne anziane, ormai

nonne, che, con aria amabilmente sorniona, gli sussurrano ammiccanti: “Ti ricordi di me?”. Fiorello, di primo acchito, non ha idea di chi possano essere quelle gentili e composte signore a dir poco agée, ma, subito dopo, viene assalito da un dubbio che lo terrorizza. Con un rapido calcolo, lui che ora di anni ne ha cinquantasette e ha iniziato a fare spettacoli da giovanissimo, facciamo conto a vent’anni, potrebbe avere incontrato, diciamo intimamente, donne magari un po’ più grandi di lui, quaranta-cinquantenni (ah! il fascino delle *milf* per gli sbarbati!) che ora, appunto, potrebbero avere tra i settantacinque e gli ottant’anni! I nonni tornano! Ops, i conti tornano. Il buon Rosario, riflettendo su tutto questo, si rende conto, tragicomicamente, di quanto sia passato dai suoi esordi artistici, quasi un quarantennio o giù di lì e, se non fosse per le arzille signore, una volta belle e attraenti donne mature che ora glielo ricordano di persona nel suo camerino, non avrebbe alcuna percezione del suo stesso invecchiamento, non ci penserebbe proprio! Il tempo passa per gli altri, non per gli eterni Peter Pan che vivono sotto le luci magiche dei riflettori. E la prassi.

In precedenza abbiamo però accennato che il mondo del rock è un vero e proprio campo di battaglia, con morti realmente lasciati sul terreno di scontro. La morte vera, drammaticamente reale e realistica, compiuta e definitiva, è solo, o principalmente, quella che arriva e prende con sé i ragazzi, quelli che fattivamente o anche solo in maniera ideale frequentano il loro idolo da sotto il palco. Non parliamo, evidentemente, di infortuni mortali durante un concerto, causati dalla ressa, da disordini o da malori e via dicendo, quelli sono soltanto la minima parte da considerare; i più, la maggior parte, hanno lasciato e lasciano tutt’ora la loro vita per inseguire “un’isola che non c’è”, irraggiungibile se si è comuni mortali, semplici numeri della società in cui si vive, solo un altro mattone del muro (*cit.*). Le semi-divinità dal palco, i profeti dai dischi, i Lucignoli da radio e tivù, quell’isola, proprio quella impossibile da toccare, situata nel mare dell’anomia, del senza regole, del senza obblighi, di un paradisiaco vivere, della giustizia giusta, del mondo e del giorno perfetto, insomma quel Paese dei Balocchi, quei signori sopra glielo vendono come méta sicura e facilmente

raggiungibile, a prezzi stracciati, un po' come farebbe una discutibile e disonesta agenzia viaggi.

Superfluo ricordare che l'acquisto del biglietto di andata, con l'aggiunta dei vari optional non considerati inizialmente, alla fine, a molti ragazzi, costa caro, e viene pagato con moneta pesante: va dalle dipendenze varie alla perdita di aderenza sociale, spesso letale psicofisicamente parlando. La morte che invece, più di rado, colpisce le star, è una morte finta, non assodata, finisce per essere solo parte integrante dello show, null'altro che un brano aggiunto alla *track list*, alla scaletta dello spettacolo della loro vita. La dipartita, il trapasso corporeo, nulla cambia: la rockstar è immortale, sopravvive alla fine fisica, anzi vive (e vende!) di più una volta scomparso/a/i. Per le rockstar è sempre stato un gioco attraente sfidare la morte, non hanno molto da perdere, hanno tutto da guadagnare, in fama e in denari, permette di far vedere al mondo come si è in grado di sopravvivere, di scamparla più e più volte alle droghe, all'alcol, alla depressione, al carcere, agli scontri fisici; chi sopravvive, chi la fa franca più volte è il più forte, è un eroe, ha in sé più vita, gli dèi gli sono favorevoli, è invulnerabile, è un mito! E quando, e nel caso dovesse morire sul serio, vedremo più avanti, sarà una morte breve, a tempo determinato. Spesso, per la star, giocare con la morte è solo abile strategia. La stella si fa inseguire dagli adepti fin sull'orlo del precipizio, al limite del burrone, per poi, alla fine, spostarsi repentinamente e lasciar cadere nel vuoto mortale chi la insegue, illusi dalla possibilità impossibile di raggiungere, emulare e imitare il proprio idolo. La rock-stella agisce in questa maniera per puro istinto, per naturale predisposizione del potente a far questo, perché gli altri che muoiono portano godimento a chi è sopravvissuto, è questo il migliore dei modi per sentirsi immortali; e *il popolo vuole invulnerabile il suo eroe* (Canetti).

Nel periodo aureo del rock che va dal 1960 al 1980, le rockstar scendevano in campo in prima persona, senza controfigure, rischiando sulla propria pelle la soddisfazione di sopravvivere agli altri, alla massa. Con il passare del tempo, complice un mutato atteggiamento ideologico nei confronti della musica quale strumento di eccitazione sociale di carattere rivoluzionario – diventato, invece, sempre più prosaica-

mente mero *business*, e/o intrattenimento, – la rockstar ha capito che per soddisfare quel piacere *non è sempre necessario esporre se stessi al pericolo* (Canetti). Nel ventennio che va dagli anni Sessanta in su c'è stato un alto numero di star andate incontro alla morte fisica per via di scelte, più o meno consapevoli, e stili di vita apertamente dichiarati e propagandati come esempi da seguire (vita dissennata, uso di droghe, alcol, suicidio, velocità alla guida, promiscuità sessuale...), assolutamente non paragonabile al numero di vittime dei venti, trent'anni successivi, diciamo dalla metà dei Novanta in poi. Oggi la rockstar non è più in trincea, al fronte, in prima linea, negli avamposti: è diventata borghese, soprattutto integrata perfettamente nel sistema sociale, non è intollerante e nemmeno mal tollerata, se mai comanda da sicuri ricoveri nella retroguardia. Certo, getta ancora la sua gente contro il nemico giurato, incita alla battaglia, lancia il grido di guerra e quindi ne chiede, nel caso, anche il sacrificio, la morte. In caso di vittoria, da buon condottiero, se ne prende i meriti, in caso di sconfitta, da potente, i suoi morti non fanno altro che accrescere la sua invulnerabilità e la sua immortalità. Le star di oggi, di plastica o d'oro che si vogliano considerare, in ogni caso, corrono molti meno rischi di un tempo.

Eppur si muore

La mia personale esperienza nel mondo della discografia mi ha confermato, sul campo, certe caratteristiche generali individuate da Canetti a proposito dei potenti. Nessun dubbio che più la star è luminosa, ricca, famosa, più è facile che sia diffidente, sospettosa, per meglio dire, paranoica. Ciò è ben visibile e facilmente constatabile sia da un punto di vista strettamente fisico che da quello più propriamente legato alla professione, mestiere, attività, arte, chiamatela come vi pare. Nel primo caso, quello organico-fisico, ho incontrato, conosciuto e frequentato un'alta percentuale di artisti, non per forza superstar, che hanno un rapporto paranoico con il proprio corpo. Molti di questi, ossessionati dalle malattie o dalla possibilità di subire danni per incidenti casuali, in auto, sul palco, in casa, in vacanza. Se vi sta venendo voglia di leggere nomi e cognomi fatevela passare, rientra nel diritto alla

privacy non divulgare questo genere di notizie e io non ho nessuna intenzione di finire in tribunale. Naturalmente non posso cavarmela semplicemente così, son bravi tutti a spararle grosse, senza dare un minimo di riscontro, per cui vi invito, semplicemente, a fare una veloce ricerca nel mare magnum della rete, estrapolando da biografie, autobiografie e interviste ai protagonisti dello *star system*, in particolare di quelli del mondo musicale che qui si tratta. Se inserite nei motori di ricerca alcune parole chiave, tipo “artisti con attacchi di panico... depressione... anoressia...”, avrete dei risultati soddisfacenti per la vostra insana curiosità.

Ipocondriaci e paranoici si circondano frequentemente di persone di fiducia pronte a intervenire al minimo malessere fisico o psichico, e il più delle volte, si sa, i due sono sovrapposti. Pensate all’alto numero di artisti che ricorre all’aiuto della psicanalisi e di professionisti (super pagati) del settore. Negli Stati Uniti, in particolare, la cosa è frequentissima, e qui posso fare qualche nome perché si tratta di informazioni dichiarate, quasi ostentate, e di pubblico dominio: Beyoncé e Lady Gaga, per esempio. In Italia siamo ancora poco disponibili ad affidarci agli strizzacervelli, oppure si è restii a dirlo. Posso garantire, in alcuni casi è notorio, che alcune grandissime star nostrane hanno rinunciato a favolose tournée in America o all’estero perché terrorizzate dal volo in aereo, altre riducono al minimo indispensabile i *live* perché hanno paura della folla, degli spazi aperti, oppure di quelli chiusi, altre evitano i luoghi sovraffollati per paura di malattie trasmissibili, tal altre ricorrono continuamente a medici e analisi perché convinti di avere tumori, gravi patologie, inguaribili virus. L’uso e abuso di alcol, psicofarmaci e droghe delle più svariate è una consuetudine da sempre nel mondo del rock, una volta era normalità, oggi in calo perché sostituiti da alternative paranoicamente ipersalutistiche che, però, non cambiano la natura di queste dipendenze maniacali.

Al di là della mitizzazione di queste abitudini poco ortodosse, si possono scorgere chiari i segnali dell’insicurezza, della paura, della ricerca di protezione, magari di uno sballo che tenga lontano la sola ipotesi di essere, ebbene sì, comuni mortali. Anche se la vita spericolata degli artisti rock è diventata stereotipo – si è rock se si eccede e se si

eccede si è rock – è difficile non scorgere una patologia alla base di certi atteggiamenti. Per gli stessi identici motivi di cui sopra, insicurezze e tutto il resto, si può verificare facilmente, nell'ambiente musicale o artistico in genere, lo smodato ricorso alla superstizione. Gesti scaramantici, amuleti, veri riti, consulti con maghi e fattucchiere, esclusione e allontanamento di persone che si dice portino iella, l'attirare invece nella propria orbita quelle che si dice portino bene. Si usa ogni mezzo per tenere distante il pericolo dal proprio corpo. Nei casi più perversi, la superstizione viene usata attivamente contro qualcuno, senza alcuno scrupolo, anche a scapito della vita (in senso figurato, in quanto carriera, o anche come salute fisica e mentale) di qualcun altro. Così capitò nella triste storia, ormai certificata, della grande Mimì, ossia Mia Martini.

Tutto questo si riscontra anche in tutto quanto attiene alla gestione professionale: gli artisti hanno una preoccupazione costante e ossessiva di essere traditi, colpiti alle spalle. La star si circonda volontariamente – ed è circondata, per forza di cose – da molte persone, ma la sua personale vigilanza è costante nei confronti di tutti, ha occhi e orecchie per ognuno, vive nell'angoscia di essere accerchiata, imbrogliata, anche solo mal consigliata di proposito, insomma, nonostante alcune persone meritino la più assoluta fiducia, difficilmente la star si fida davvero di qualcuno.

Certo sì, anche la rockstar ha paura di morire. E se alla morte fisica, nonostante ogni sforzo, non si può sfuggire, se non rimandandola più in là possibile, a quella professionale-artistica si dedica ogni sforzo per evitarla totalmente. Per tenere lontano questo tipo di morte, la star la augura e, in alcuni casi, la spinge verso le altre star del firmamento, lo fa simbolicamente e non. Un po' come si favoleggia di Jerry Lee Lewis, che diede fuoco al pianoforte su cui aveva appena suonato soltanto per non far esibire il suo rivale Little Richards, in scaletta dopo di lui (bella scena nel film *Great Balls of Fire!* di Jim McBride). Nessun dubbio che, simbolicamente, stava dando fuoco all'altro in carne e ossa, visto che lo minacciava artisticamente.

Se poi vogliamo analizzare fatti meno simbolici, basta dare un occhio a certi ambienti del mondo hip-hop e rap americano, dove si spa-

ra mica per finta contro i propri contendenti. Il divo, come detto, protegge se stesso facendo in modo che nessuno si avvicini, almeno non più del consentito, alla sua persona. Questo vale, ancora una volta, sia nel senso fisico che in quello più astratto: neppure il più stretto collaboratore può osare stargli vicino più di tanto e i fan sono sempre tenuti a debita distanza. La rockstar ha il potere, sempre e ovunque, se ne ha voglia, di infliggere una condanna capitale, definitiva. Potrebbe, per esempio, licenziare i propri collaboratori, i propri musicisti, la propria casa discografica, una delle tante donne (o uomini) con cui si accompagna. Può decidere anche di licenziare il suo stesso pubblico, cambiarlo o farlo cambiare proponendo nel prossimo disco e progetto in uscita un genere musicale nuovo, un diverso modo di esprimersi, di vestire, di essere, lontano da quelli per cui era osannata. Normalmente non lo fa, è generalmente codarda la stella, ha la sindrome “del primo posto in classifica”, si ripete e ripropone eternamente e stancamente allo stesso modo, proprio per conservare pigramente gli ormai fidelizzati sudditi acquisiti e, naturalmente, aggiungerne altri, generazione dopo generazione. Però, se solo volesse... La perdita di un punto di riferimento, lo sappiamo, porterebbe i suoi fan a un angoscioso smarrimento.

Nonostante i pareri e i consigli possano essere contrari, il suo potere rimane assoluto finché il suo diritto di infliggere la morte resta incontestato. Chi vuol stare con lui/lei (la star) non deve muovere obiezioni sulla pronuncia di una condanna, ed è veramente soggetto a lui/lei solo chi si fa uccidere (comparando ancora con Canetti). Questo, nel nostro particolare studio, vuol dire eventualmente accettare di farsi trascinare sul fondo di una carriera ormai finita, magari naufragata a causa di scelte sbagliate, oppure distrutta per eccessi ed egoismi personali, senza preoccuparsi delle conseguenze che, naturalmente, nessuno del suo *entourage* ha avuto il coraggio di contrastare. Per questo suo potere di vita e di morte la star viene venerata come un dio, la star è un divo/a. Ma, a differenza di un vero dio, sa bene che non potrà vivere eternamente e sa anche che se i suoi sudditi decidessero di non ubbidirle più sarebbe in serio pericolo. Più sente questo pericolo, più si affretta a comminare esecuzioni capitali: cambia spesso i col-

laboratori, rescinde contratti discografici apprendone altri, cambia i musicisti, cambia genere alla ricerca di nuovi palati, cerca novità stilistiche, si propone in altra veste estetica, oppure si ostina, nonostante i giudizi contrari, a riproporsi, con la stessa identica schizofrenia, sempre nel medesimo modo. Ogni esecuzione comandata gli/le conferisce nuova forza, poco importa se chi è stato eliminato meritava veramente quella fine: tutto serve da monito a non essere di ostacolo alla sua potenza. Per fare questo deve confermare costantemente la sua presenza: più la sua voce si sente alla radio più esiste, più la sua faccia è in TV più è vivo/a e chi vuole sopravvivere deve sottomettersi totalmente ai suoi voleri.

La rockstar non accetta di avere eredi o successori. Quando qualcuno (i mass media o anche la *vox populi*) accenna a questa ipotesi, la star si sente immediatamente attaccata, sa che questo vuol dire agevolare la sua fine, la sopravvivenza di un altro al posto della sua. Passare il cosiddetto testimone artistico è un atto di debolezza che non si addice alla potenza di una stella che vuole essere lucente, semmai può essere un ultimo atto di generosità di un fine carriera senza più speranza, così potrebbe accadere che lui/lei indichi quello o quell'altro come (indegno) successore. Paradosso è che invece la star medesima si sente erede di qualcuno che non c'è più. Si tratta di una forma di sopravvivenza, quella degli *antenati* (Canetti) dai quali ha ereditato, per il fatto stesso di esser loro sopravvissuto, quello che i popoli nativi dell'Oceania chiamano *mana*, cioè *un potere impersonale e soprannaturale che può passare da un uomo all'altro* (Canetti). In sostanza la rockstar riceve forza dall'essere prosecuzione e sopravvivenza di altri trapassati e non sopravvissuti prima di lui/lei, ma non accetta di passare il proprio *mana* ai pretendenti, illusi candidati alla successione.

L'AIDS: un'epidemia rock

A metà anni Ottanta il mondo scoprì una malattia terribile e inesorabile: l'AIDS. Certo per gli epidemiologi non era affatto una malattia sconosciuta, il virus era già noto da tempo, ma, come spesso succede, non aveva fino a quel momento raggiunto lo *status* di oggetto culturale, vale a dire di problema sociale, quindi visibilità e affanno per una possibile risoluzione. I morti che il virus si era portato dietro non erano morti di serie A, appartenevano a nicchie marginali, come l'ambiente omosessuale e soprattutto le popolazioni dei paesi del terzo mondo. Tragicamente, però, il virus cominciò a infettare anche l'ambiente eterosessuale, in particolare i giovani occidentali. Il problema ebbe un'impennata d'interesse quando, purtroppo, alle vittime si aggiunsero nomi di personaggi d'eccezione, star del cinema come Rock Hudson, dello sport come Arthur Ashe, della cultura come Michel Foucault. La commozione e la definitiva consacrazione a problema sociale raggiunse l'apice nel momento in cui si diffuse la notizia della malattia di un'icona della musica pop-rock mondiale: Freddy Mercury. L'effetto di quella voce ebbe amplificazioni non solo per la notorietà del nome, ma, soprattutto, per il ruolo che Mercury incarnava. L'epidemia ha da sempre connotati di morte collettiva, *gli aggrediti sono massa, uguali nel loro destino, mucchio di cadaveri senza più singolarità* (Canetti). Proprio questo connotato di morte di massa veniva a stridere con la potenza, quindi l'invulnerabilità, l'eccezionalità, la singolarità del *leader* dei Queen decretata da una massa sterminata di milioni di giovani in tutto il mondo. Lo stordimento creato da questo paradosso ebbe ripercussioni in tutto il pianeta rock e, più in generale, in quanto per larghe linee coincide, nell'universo giovanile. Se un simbolo dell'immortalità, della potenza, dell'eterna giovinezza era stato attaccato da nemici microscopici e invisibili, nessuno, davvero nessuno, poteva ritenersi al sicuro. Se i mass media e l'informazione scientifica fino a quel momento avevano sortito scarsi effetti di propaganda sulla profilassi, dal coinvolgimento di Freddy Mercury in poi

gli stessi ragazzi si fecero promotori nel richiedere una più completa ed efficace informazione, per esempio esigendo a gran voce l'abbattimento di certi tabù nei mezzi di comunicazione di massa, come per esempio la pubblicità dell'uso dei profilattici. Un secondo effetto, sicuramente meno positivo, dipese dalla natura stessa dell'epidemia, cioè la propensione della stessa a dividere, a isolare gli uomini gli uni dagli altri.

Il re stava morendo e il popolo perdeva di coesione. Da quel momento il mondo rock sembrò voltare pagina, come se avesse perso quella sfrontatezza, quella sicurezza e spavalderia tipica della gioventù. Il rock si scoprì, d'un tratto, vulnerabile, un mondo per niente *altro*, per nulla diverso e distinto da quello reale. I potenti del rock non erano più re assoluti e intoccabili, ma esseri umani come gli altri, massa come tutti. Alla morte di Mercury, il 24 novembre 1991, il tributo tenuto a Wembley vide la partecipazione di quasi tutte le teste coronate della musica, che di regale quel giorno ebbero ben poco, se mai si ebbe la sensazione di un avvicinamento al popolo: testimonianza ne fu la maniera informale, un po' depressa e senza i tipici eccessi, in cui si svolse il Mercury-Day. In quel momento, anche se in maniera latente, si assistette a uno sfaldamento della compattezza della massa rock; si misero in discussione regole di vita, ideologie che sembravano incrollabili, vacillarono le sicurezze di un quarantennio, sembrò crollare una fede cieca e assoluta, sembrò farsi chiaro il fatto che quel mondo non era affatto a tenuta stagna e che le star non erano così potenti come andavano raccontando.

Quello che sto sostenendo non ha alcuna certezza inconfutabile ed è di difficile dimostrazione: fatto sta che, con la fine degli Ottanta, non abbiamo più assistito a fenomeni di idolatria di massa così carichi di implicazioni socio-ideologiche paragonabili a quelli maturati a partire dagli anni Cinquanta fino ad allora. Se poi si è avuto qualche picco all'interno del mercato discografico è più da attribuire a ottime strategie di marketing che a reale coinvolgimento spontaneo delle masse giovanili, come dimostrano i fatui e relativamente brevi successi di molte star degli ultimissimi anni.

Sociologicamente parlando possiamo tracciare un parallelo, forse arduo, ma di sicuro effetto esplicativo, tra questo passaggio storico del movimento rock e quello che portò in Europa dalle comunità antiche alla società moderna. Il crollo dei centri di potere, la fine delle meta-narrazioni, la perdita delle comunità organiche, la divisione e specializzazione dei ruoli, l'anomia, la massa inorganica venutasi a creare, tutto questo sembra, appunto, lo specchio esatto di ciò che è divenuta la società rock a seguire il tragico evento appena ricordato. Spiego più concretamente: è vero che morto un re se ne fanno molti altri, lo stesso Mercury sembra averlo profetizzato con *The Show Must Go On*, ma con una fondamentale differenza, mi sembra. I re-rock ascesi al potere fino agli anni Settanta presero il dominio su un territorio fertile, dove era possibile costruire castelli incantati e raccontare favole, abitato da una spinta al cambiamento totale, impregnato di rivolta allo *status quo* e, proprio per questo, il popolo vi veniva a costituire una massa organica e compatta, pronta a morire nel nome del signore che sosteneva e capeggiava la loro causa contro il mondo dei grandi.

Quando la cortina di fumo (forse quello della *cannabis*?) ebbe a diradarsi, crollarono valori e convinzioni e, con essi, la coesione del movimento. La massa, questa speciale massa, oggi è divenuta inorganica, come già approfondito in precedenza: è una massa più nel senso negativo, quella che nella tradizione degli studi sociologici è stata delineata da Auguste Comte, fino al concetto di uomo massificato proprio del pensiero marxista. Una massa senza più un obiettivo comune, creatasi solo per evitare un isolamento anomico, che porta all'interno del gruppo il peso della propria singolarità, passiva e alienata, caleidoscopica.

Chiarisco subito che la morte di Mercury non può di certo spiegare *in toto* questa trasformazione, probabilmente causata anche da altri fattori concomitanti, ma siamo sullo stesso piano di generalizzazione e approssimazione usata dagli studiosi, che datano e attribuiscono il passaggio dall'antico al moderno alla caduta del Sacro Romano Impero o alla morte dei grandi sovrani europei.

Per chiudere il cerchio del discorso, non voglio dire che il movimento rock è defunto alla fine degli anni Ottanta, ma i re che hanno preso il potere da quel momento in poi sono saliti al trono con l'aiuto

massiccio e attivamente decisivo delle organizzazioni industriali preposte alla creazione di prodotti culturali, facendo divenire la produzione di musica, più che in passato, un fatto da catena di montaggio per prodotti di massa usa-e-getta. Forse, parafrasando, potremmo allora pensare che sarebbe stato molto più indicato cantare *The Business Must Go On*, perché l'industria che non si ferma. Come si diceva, assistiamo oggi, sempre per restare nella metafora, a prese di potere quanto mai brevi e labili, soggette a rapide detronizzazioni da parte di una massa che riconosce sempre meno e/o per poco tempo la sovranità e l'invulnerabilità del proprio re. In particolare, non assistiamo più a tirannie totalitarie, prerogativa solo di chi può dimostrare senza dubbi di essere veramente potente, se non proprio un dio, almeno un suo intermediario. Per spostare l'argomento su un piano mondano, il rock è divenuto adulto, civile, uniformato, perdendo le caratteristiche che gli erano proprie, congenite e fortemente associabili a quelle del popolo che lo sosteneva, cioè i giovani, con tutto il loro carico di sogni, istintività, rabbia, purezza e disincanto.

La sindrome di Stendhal

Si può dire che Stendhal fosse rock *ante litteram*. Uomo che rivolgeva *attenzione alla vita terrena* (Canetti), al piacere, alla materialità, un epicureo. Sono gli stessi paradigmi che troviamo nel mondo rock e di conseguenza, o *per* conseguenza, nella maggior parte dei giovani. Il *carpe diem*, il cogliere l'attimo fuggente, va da sé, non sono concetti di un recente moderno, ma, oserei dire, fisiologici bisogni della giovinezza in tutte le epoche. Il fatto è che dopo gli anni Cinquanta queste convinzioni sono state gridate ai quattro venti da una compatta massa di giovani piuttosto che da qualche isolato pensatore libertino, licenzioso o rinascimentale che dir si voglia. Naturalmente ogni generazione si serve di un portavoce, di un capopopolo per avanzare le proprie istanze; così, se i giovani del mondo greco del III secolo A.C. si rifacevano a Epicuro e quelli del Rinascimento a Lorenzo il Magnifico, i ragazzi venuti dopo la seconda guerra mondiale hanno consacrato, come propri devianti paladini filosofi, i cantanti del mondo pop-rock. Abbiamo visto, all'inizio della parte dedicata al potere nel rock, l'aspi-

razione delle star all'eternità, all'immortalità, alla sopravvivenza ai propri contemporanei e, proprio nel concretarsi di questo, abbiamo colto il loro potere nei confronti degli altri mortali. Ma, seppure ciò sia comune denominatore per le stelle della musica, vi sono delle differenze di non poco conto. Come Stendhal, le moderne rockstar, almeno quelle che più incarnano lo stereotipo del rock, predicano i beni terreni, il godere del mondo, il mordere l'attimo. Quelle che in maniera convinta danno esempi concreti di quanto predicano – cioè lo testimoniano con le loro vite spericolate, esagerazioni, scialacquamento di denaro, sesso droga e così via – sono le star che più brillano, che più hanno successo e potere; naturalmente, siccome hanno successo e potere, possono mostrare come si vive pericolosamente, come si esagera, come si dissipa. C'è il fatto, però, che solo alcuni regnano davvero in questo mondo, diciamo piuttosto che sono in carica, altri aspirano a succedere (avere successo) in un immediato futuro, altri ancora, come Stendhal, ricercano l'immortalità non tra i contemporanei, ma quando questi non ci saranno più, scelgono di appartenere alla schiera di quelli che furono nei tempi trascorsi, ma la cui opera vive ancora, cent'anni dopo di loro, potenti non per gli attualmente vivi, ma per quelli che verranno in seguito. È la convinzione, forse la speranza, di certuni che, in genere, non si piegano alle mode, al mercato, ai gusti momentanei, che lavorano per pochi, sperimentano, anticipano, sicuri che tra un secolo molti saranno quelli che daranno ragione della loro fatica e anche alla loro sofferenza. È proprio del vero genio non essere compresi, presi dentro al proprio tempo. Saranno compresi dopo, più in là, al di là. Nel mondo rock sono gli artisti che difficilmente acquisiranno successo popolare, visibilità, fama, denaro. In realtà saranno oggetto di continuo saccheggio da parte di altri protagonisti contemporanei e di qualche riga benevola di una parte della critica illuminata e indipendente (i due aggettivi, ahimè, sono di rarissima combinazione). Il loro potere è rimandato ai posteri, a quelli che vedranno in questi lo spirito di quel tempo passato che non li ha capiti e le fondamenta, grazie alle loro intuizioni-premonizioni, di quello che ora, proprio loro, stanno vivendo e sperimentando.

Elementi di potere rock

La rockstar, come tutti i potenti, usa elementi di potere per sublimare la sua supremazia sulla massa. Come al solito ci faremo guidare da ciò che Canetti ha portato allo scoperto nella sua visione generale sul potere.

1. *La forza e il potere* sembrerebbero facce della stessa medaglia e in effetti sono strettamente collegate, ma, nella realtà, sono due cose distinte. Canetti ha usato la metafora del *gatto* e del *topo* (Canetti), sottolineando che il topo afferrato dal gatto è costretto a soccombere alla sua forza e non ha più speranze di vita, mentre il felino che gioca con il roditore, lasciandolo libero di muoversi entro uno spazio determinato, pronto a riprenderselo a piacimento, ha più a che fare col potere. Nella nostra trattazione, la rockstar agisce in questo stesso ultimo modo. La sua forza è scontata, nota, accettata, ma non viene esibita, sfruttata sfrontatamente. Non si otterrebbe alcun risultato schiacciando il topo (la massa rock), si passerebbe dalla parte del nemico che quella stessa massa combatte, cioè le istituzioni viste come totalitarie, la forza prevaricatrice del mondo adulto e, in generale, un intero mondo vissuto come imposizione e tirannia.

La rockstar, invece, con il suo popolo gioca, gli concede spazio e tempo, l'illusione di essere libero, la speranza di trovare nel mondo rock la libertà che l'altro mondo, quello della società degli adulti, non gli concede; l'unico e solo dovere del popolo è quello di sottostare alle direttive del proprio idolo, pena l'esclusione dal paradiso. La star trova proprio in questo suo arbitrio la conferma del potere, la consapevolezza che potrebbe far finire il gioco, se solo volesse, negando spazio e tempo ai suoi seguaci e richiudendo le sbarre che li farebbero tornare prigionieri, senza via di scampo, della società istituzionale. A ben vedere è un gioco doppio, forse un doppio gioco. I ragazzi fuggono dalle prevaricazioni delle istituzioni concedendosi al potere di una rockstar, la quale esercita il proprio potere senza usare la forza, illude la massa

adorante di essere massa libera e senza giogo. La stessa massa, a sua volta, chiede alla star proprio una prova di forza, un segno che la consacri degna di essere star e di ricevere ubbidienza e fede, che si dimostri realmente guida e protettrice del suo popolo. È per questo che la rockstar non disdegna di mostrare, tramite i media, come vive fuori dalle righe, come è in grado di sfuggire al destino comune degli schemi sociali, senza catene, senza padroni... e grida più forte degli altri, grazie a migliaia di watt.

2. È la *velocità* nel raggiungere e afferrare *che dà potere* (Canetti). La velocità è elemento essenziale del rock e questo molto prima che lo dicesse in TV Adriano Celentano. In origine “il rotolamento della roccia” fu dato proprio da una velocizzazione del metronomo rispetto alle velocità normalmente usate nella musica moderna. Penso che questo aspetto tecnico non sia affatto astratto da influenze sociali. La nuova musica giovane nacque negli stessi anni in cui si cominciò a parlare di movimenti giovanili, nei Cinquanta, anni di prosperità economica, di rinascita, di una nuova spinta all’affermazione umana dopo il decadimento della guerra, della corsa a recuperare il tempo perduto, con la consapevolezza, però, della labilità dei destini di ognuno. I giovani recepirono prima degli adulti, impegnati nella ricostruzione, questo desiderio di riprendersi la vita. “Tutto e subito” fu la parola d’ordine. Se questo doveva essere lo stile di vita, la colonna sonora non poteva avere un ritmo lento e cadenzato, ma veloce e rotolante proprio come le loro stesse esistenze.

Le rockstar si calarono perfettamente in questo ordine di idee, rappresentando l’essenza dell’essere veloci, più veloci di tutti e, per questo, diventano potenti. Le star del rock hanno tanto più potere quanto più velocemente raggiungono il successo, la fama, i soldi, quanto più in fretta cambiano le loro donne/uomini, quanto più veloci vanno con le loro auto, quanto più rapidamente distruggono la propria vita. Oggi siamo arrivati a ritmi insostenibili, al pari dei nostri stili di esistenza sempre più frenetici, la musica si fa seguendo i *bit (bpm)* ad altissima frequenza, stiamo superando la soglia di accettabilità acustica e corporea, come ci segnalano certe composizioni elettroniche in uso nelle di-

scoteche che producono effetti allucinogeni o sono sostenibili solo per mezzo degli allucinogeni, con tutte le conseguenze note del sabato sera.

3. *Domanda e risposta*. “Siete caldi?!”. “Are you ready?!”. “Come va?!”. Queste sono le domande tipiche che vengono gridate dal palco verso il pubblico dei concerti. La risposta corale non quieta l’interrogante, che le ripete più forte per ottenere una risposta più massiccia. L’effetto della domanda sull’interrogante è un incremento del suo senso di potere, *colui che risponde si assoggetta tanto più, quanto più accondiscende alle domande* (Canetti).

La tirannide della star è tanto più evidente quanto più si può permettere di pressare con le domande. Se a Madonna o a Mick Jagger, a Vasco Rossi o a Bono Vox si concede di ripetere tre o quattro volte o più il medesimo interrogativo, a un neofita della musica, a un musicista non ancora potente, non si perdonerebbe tanta pressione e, di sicuro, sarebbe bersaglio di disapprovazione (del tipo “ahó, datte ‘na mossa e canta!”). Porre una domanda significa penetrare nell’altro sé, violare la libertà dell’altra persona di non interagire con altri se non con sé stesso. Chi riesce a violare tale intimità può dirsi potente. Si costringe altri a liberarsi della propria protezione per concedersi all’esterno. Chi concede risposta, in fondo, esterna la propria persona, che è quanto di più sacro e intimo. La domanda implica sempre uno scopo già determinato, si sa già quello che si vuole trovare, si cercano conferme. Si provi a immaginare gli effetti disastrosi di una rockstar che grida al pubblico “Siete caldi?” e per risposta riceva un secco “No!”, o peggio nessuna risposta. In realtà la risposta secca e concisa richiesta dalla star non lascia vie di fuga, è una domanda retorica, il pubblico si sottomette al potere del proprio idolo di porre domande e risponde per sottomettersi.

La domanda come elemento di potere delle rockstar non si ritrova solo nel contatto diretto col pubblico, ma si esplica in una serie di altre situazioni. I grandi del rock nelle loro composizioni, per esempio, difficilmente forniscono risposte, spesso affermano categoricamente, come un comando, le proprie convinzioni, ma frequentemente fanno

domande, anche se in maniera indiretta. Chiedono. Chiedono spiegazioni alle istituzioni di come stanno veramente le cose, a quelli del pubblico se sono disposti a lottare, fare la pace o l'amore insieme a loro, chiedono se è giusto il mondo che ci circonda, quale sarà il futuro per l'umanità e via dicendo.

Nelle conferenze stampa o nei programmi radiotelevisivi dove si tratta di musica (nei pochi ancora esistenti), quando, ormai raramente, si intervistano gli artisti, quando cioè non c'è solo un veloce passaggio promozionale, in quelle interviste il potere delle star potrebbe essere messo a dura prova dal giornalista (o conduttore radio-TV), altro potente che può permettersi di chiedere. In queste occasioni si può vedere quanto la star sia veramente potente e, di rimando, quanto lo sia davvero l'intervistatore. Per un po' la star può stare al gioco, fare finta di essere sottomessa, rispondendo alle domande (da qui l'interesse per certi *talk show* provocatori: vedere il re nudo!), ammesso che, come accade nella maggior parte dei casi, le domande non siano pilotate e già concordate, quindi a volte volutamente urticanti e pruriginose. Ma nel momento in cui la domanda prova a scalfire davvero l'armatura di protezione della star, quando il giornalista o l'intervistatore non rispetta le regole prefissate, allora scatta la difesa. La star si finge sorda, incapace di comprendere, non informata dei fatti, o solo svogliata a rispondere. Ammicca, si distrae, si cala nella parte del fuori-di-testa, al limite attacca, insulta, schernisce, si divincola dall'interrogatorio cambiando repentinamente argomenti. È una difesa concessa solo a chi è veramente potente, a chi non ha problemi a non rispondere: se così non fosse, sarebbe torturato nel suo proprio silenzio da una domanda ossessiva, incalzante e insistente. Paradigmatici, nel loro piccolo, certi storici dopo-festival della canzone italiana, con giornalisti spietati solo nei confronti di scartine travestite da star e muti e ossequianti, direi accondiscendenti, con i potenti veri, che non vuol dire i più popolari, ma quelli che, in genere, godono di protezione e immunità da consolidati circoli politico-culturali.

4. *Il segreto*. Un alone di mistero copre la vita di tutte le rockstar. È una vita segreta, la loro, restano nascoste per buona parte dell'anno,

nessuno sa di preciso dove poterle trovare: in una spiaggia dei tropici o nel loro rifugio dorato alla periferia nobile di una qualsiasi città. Certo si sa che da qualche parte stanno, ci spiano, mimetizzate, in agguato, pronte ad aggredire, per tornare sul mercato e riprendersi il proprio pubblico e, possibilmente, conquistarne del nuovo. Nel loro corpo, nella loro mente, nella loro anima c'è il *segreto* che nessuno, tranne loro, conosce: il segreto del carisma, dell'eccezionalità, delle capacità artistiche, tutte cose che ne hanno fatto individui unici, fuori dalla massa. In sostanza, il segreto proprio delle star è: dove, come e quando hanno attinto quel potere magico in grado di oltrepassare i confini fisici per colpire all'interno, nei sentimenti, nell'immaginario, con tutte le sue emozioni, vibrazioni, coinvolgimenti mentali annessi? È il moderno stregone, capace di guarire o di fare ammalare, nessuno è al corrente delle sue prossime mosse, delle sue future magie. Lo stregone è onnisciente, guarda la vita da fuori, conosce perfettamente il nostro lato nascosto, i nostri prossimi piani, le direzioni che prenderà il mondo, sono gli altri che non conoscono affatto ciò che egli farà e dirà, tiene tutto in serbo fino alla prossima riunione magica.

Nei periodi in cui la rockstar non è impegnata a promuovere i suoi prodotti, tutto tace. Il silenzio non solo difende il segreto, ma lo concentra, *si congettura che chi tace sappia moltissimo* (Canetti). Si aspetta allora di risentirla parlare, cresce l'attesa per le sue nuove esternazioni, si attribuisce a esse maggiore peso, in maniera inversamente proporzionale al tempo d'attesa. Quando la rivelazione accadrà, le sue parole saranno comandi. Una volta allo scoperto, il *segreto* della rockstar sarà, almeno parzialmente, rivelato, si esplicherà tra le righe dei versi cantati, tra le note delle composizioni musicali, tra i gesti e la mimica del corpo che si esibisce, nelle corde – vocali, degli strumenti, ma anche in quelle emotive – che si tendono. Solo coloro che saranno presenti e partecipi alla teofania avranno l'illusione di conoscere a fondo, più di chiunque altro, lo stregone. Fino a un altro silenzio: la star si riveste del suo mantello e concentra di nuovo su di sé il mistero che gli accorda una potenza non condivisa con nessun altro.

5. *Sentenziare e condannare*. Da sempre il mondo è diviso in buoni e cattivi, quelli dalla parte del giusto e quelli dalla parte del torto, mute ostili e mute amiche. Nel mondo rock i due schieramenti sono nettamente distinti e visti a seconda della prospettiva da cui si guarda. Da una parte i giovani, nomadi, senza frontiere, senza limiti, aperti alle esperienze alternative, caotici, anarchici, perdenti; dall'altra gli adulti, sedentari, prigionieri delle leggi sociali, delle istituzioni, dominanti. *Entrambe le parti non si fanno mancare il piacere di condannare* (Canetti). Per gli adulti, i giovani rock sono senza veri ideali, sognatori senza i piedi per terra, brutti, sporchi e cattivi. Per i ragazzi gli adulti sono grigi, prevaricatori, senza sogni, animali in cattività. Il problema che viene a presentarsi è quello delle rispettive posizioni nello scacchiere sociale. I giovani devono fare i conti con un mondo che contestano, ma nel quale vivono a tutti gli effetti e dal quale ricevono sostentamento materiale, non per ultimi i soldi con i quali comprano i dischi (o i PC con cui scaricare musica) e i biglietti per i concerti. Gli adulti non possono fare a meno di ricordare di essere stati essi stessi giovani e che quei giovani, con i quali non sono in accordo, non sono altro che i loro figli. In conclusione sono due insiemi che si intersecano, anche se si vorrebbero divisi e, per questo, nessuno dei due può arrogarsi il diritto di essere nel giusto mezzo. Solo una terza parte neutrale potrebbe permettersi di sentenziare e condannare definitivamente gli uni o gli altri. La rockstar, allora, si eleva a giudice: non fa parte né della massa giovanile, seppur la lusinga e la coinvolge, né di quella adulta, seppur la finanzia e ne è finanziata, apparentemente sta nel mezzo, sul confine che separa il bene dal male. In realtà, la star si schiera da sé, più o meno dichiaratamente, tra i buoni, come se fosse nata per diritto divino nel regno del bene. La sua parola è vincolante, sia per il mondo adulto – visto che viene propagata attraverso i mezzi di cui questi sono proprietari: stampa, televisione, industria discografica... – e sia per l'universo giovanile, per via del fatto che, demagogicamente, le sue condanne colpiscono quasi sempre la parte avversa alla generazione nuova. Non è un caso che condanne allo stile di vita, a certe abitudini, modi di vestire, di fare politica, partite per voce delle rockstar, abbiano finito per travolgere l'intero assetto societario col-

pendo, indifferentemente, il mondo adulto e quello giovanile. Questa è una delle ragioni del grande potere mediatico che viene attribuito alle star, un pericolo per lo *status quo* degli adulti e una speranza di cambiamento per i giovani. Una volta che un tale giudice emette la sua sentenza definitiva, difficilmente non la si terrà nel giusto conto, da una parte e dall'altra.

Capita anche che una rockstar veramente potente non abbia nemmeno bisogno di parlare per giudicare e sentenziare, come è successo a Vasco Rossi in un concerto allo stadio Meazza di Milano nell'estate 2003: lui semplicemente indossava una t-shirt con su stampata una foglia di marijuana. Per i giovani un messaggio chiaro a favore della liberalizzazione delle droghe leggere e una condanna al proibizionismo; per i politici, per gli adulti, nuove discussioni in parlamento sul tema e occasione di notorietà per qualche anonimo onorevole; per i sociologi, filosofi, psicologi, teologi e quant'altro, tavole rotonde e *talk show* sull'etica delle droghe e sugli effetti sociali di una tale libera scelta. Per il Blasco, giudice supremo, nuova linfa per il doppio CD *live* in uscita in concomitanza con il tour.

6. Il comando nel rock

L'uso dell'imperativo, foss'anche nei toni, è una costante nella comunicazione linguistica della star: "Come on", "Let's go", "Voglio vedervi ballare", "Siamo solo noi", "No future for you", "All together"... La rockstar dà gli ordini, il pubblico esegue, indicazioni brevi e chiare, come l'addestratore fa con gli animali, giusto per chiarire chi comanda. L'ordine suscita una determinata azione, e un'azione che particolarmente si adatta alla massa rock è quella di procedere tutti nella medesima direzione.

Il comando che la star impartisce non è rivolto a una sola persona presa singolarmente, ma è diretto al gruppo nella sua interezza, è un ordine inequivocabile: quello di rimanere compatti, uniti, di muoversi facendo, tutti insieme e nello stesso istante, la stessa cosa, fisicamente e metaforicamente. In questo modo, abbiamo già visto, la massa ha l'illusione di crescere, di essere più numerosa e più forte, ma, allo

stesso tempo, chi ha impartito il comando tanto più conferma il suo potere quanto più riesce a ottenere una risposta compatta.

Ogni comando è costituito da un impulso e da una spina, l'impulso costringe chi riceve il comando a eseguirlo, *la spina permane in chi esegue il comando* (Canetti). In tutto ciò possiamo trovare più di una particolarità, nell'ambito rock. *In primis*, la mera illusione della massa rock di trovare nella star un modello diverso da quello a cui si è abituati nella società, cioè l'illusione di un mondo egualitario, senza capi, senza padroni e servi, senza imposizioni, senza comandi. Abbiamo visto, al contrario, come invece il potere nel rock viene regolarmente esercitato. In questo modo, *il comando si diffonde orizzontalmente tra tutti i vari componenti della massa stessa* (Canetti), magari colpendo da principio solo pochi, che però contagiano immediatamente tutti gli altri. Grazie alla diffusione immediata del medesimo comando, essi *diventano massa* (Canetti) e, grazie a questo, il singolo non percepisce la spina e gli viene evitata l'angoscia di subire. Quell'angoscia che invece ogni individuo preso isolatamente subisce fuori dal mondo rock.

La rockstar contribuisce così, impartendo ordini a tutti, a far nascere la massa e a mantenerla in vita: può permettersi di chiedere qualunque cosa al suo pubblico, partecipazione e coinvolgimento per rendere più avvincente il suo spettacolo, cantare al suo posto solo puntando il microfono nella loro direzione (eppure il pubblico ha pagato per vedere cantare lui/lei/loro), diventare cloni della sua immagine fino a perdere la propria identità specifica, correre al primo negozio di dischi e comprare il suo ultimo CD. Per essere chiari: quello che i ragazzi eleggono come simbolo di libertà, altro non è che un dittatore totalitario, un duce che asserve la massa. Ma anche chi detiene il comando e lo lancia risente di un lieve contraccolpo, creando *l'angoscia del comando* (Canetti). È un senso di pericolo che quelle stesse minacce, implicite nel comando, possano un giorno rimbalzare all'indietro: che la massa diventi potente e la star minacciata. Nello specifico è la paura di perdere il potere sul pubblico e doversi abbassare a doverlo inseguire, sottostare alle sue regole per essere presi in considerazione. In poche parole è la paura della perdita del successo, della visibilità nei me-

dia, la sciagurata probabilità di dover aderire a mode e tendenze dettate da altri.

Come già detto, la star viene percepita dal pubblico come qualcosa di dato, che esiste da sempre, quasi una predestinato, che vive in un mondo altro, parallelo, non conseguente. Anche per questa ragione i comandi dell'idolo non vengono percepiti come tali: un comando divino non è il comando di un pari che cerca di prevalere, ma una necessaria e ovvia sottomissione alla supremazia della divinità. Ma la star proviene dallo stesso mondo della massa che lo segue, probabilmente faceva parte di qualche gruppo e tribù esattamente come gli altri, con la sola differenza di essere riuscita a prevalere, a uscire *fuori dal gruppo* (come Jack Frusciante). In che modo? Qui torniamo a bomba. Si diventa *leader* quando si ha la possibilità, cioè il potere, d'impartire dei comandi che dissolvono delle spine ricevute a causa di ordini prima subiti e poi passivamente interiorizzati. Il dissolvimento della spina si ha scaricando un comando con la medesima forza con il quale si è ricevuto.

Con questo schema è possibile spiegare anche l'iter della maggior parte delle rockstar dagli anni Cinquanta in avanti. Vittima come tutti, ma presumibilmente più di altri (per reale sottoposizione sociale, o per particolare sensibilità umana non importa), di comandi e imposizioni nella società, dalla famiglia alla scuola, dall'educazione religiosa a quella civile, la futura star, posto che ogni individuo potrebbe esserlo *in virtus*, tenta di liberarsi di queste spine nella sola maniera in cui in età adolescenziale le è possibile e consentito: nella massa. Questa è un'ulteriore spiegazione e conferma del formarsi di quelle mute giovanili di cui abbiamo discusso qualche pagina addietro. Canetti chiarisce proprio questo, che la massa di capovolgimento viene costituita da molti per lo scopo comune *della liberazione dalle spine del comando cui ciascuno, da solo, non può sperare di sfuggire* (Canetti).

Cosa sono le mute giovanili se non gruppi formati in modo da coagulare le forze singole per ribellarsi a comandi e imposizioni che non si ritengono giusti? Abbiamo visto come l'espressione e la comunicazione verso l'esterno si esplicano in questi gruppi tramite il modo di vestire, di parlare e comportarsi e, soprattutto dagli anni Cinquanta in

poi, per mezzo della musica popolare, che i giovani sentono come un mondo totale, capace di esprimere in un colpo tutti i sensi, simultaneamente e senza troppe conoscenze specialistiche. Quasi sempre, presto o tardi, da queste mute, che in origine sono organizzazioni orizzontali, spuntano fuori dei *leader* capaci di imporre il proprio carisma e i propri comandi al resto degli affiliati. L'industria culturale fa il resto, pesca in questi gruppi e, spesso, crea "il fenomeno", che continua sì a comandare, ma non viene più recepito dalla tribù come un pari, perché il possessore dell'*X factor* (negli ultimi tempi termine arcinoto e usato a vanvera) viene elevato a entità superiore e può permettersi, ne ha facoltà, di dare ordini ad altri come lui che, al cospetto della sua singolarità, diventano massa.

Il cerchio è destinato a riaprirsi, prima o poi: da questa nuova massa, per principio egualitaria, si possono creare sottogruppi composti da singoli elementi particolarmente soverchiati, nella vita, da comandi e imposizioni che non riescono a trovare scarico nel contesto circostanziato ed ermetico del gruppo già formato. Si creano, così, nuove mute, con altre direzioni, per scaricare le spine accumulate e, di conseguenza, nuovi *leader*, nuovi "portatori" di *X factor*. L'industria sceglie una nuova star e l'aiuta a elevarsi a un livello superiore dai pari, per svolgere così, a pieno diritto, la sua già innata tendenza al primato su una moltitudine di individui. Gli ordini, frazionandosi, non vengono sentiti come tali, e la moltitudine si gratifica; e gratifica anche la star a causa della quale (dal loro punto di vista soggettivo "grazie alla quale") sono diventati massa e, in virtù della quale la loro singolarità, altrimenti debole, rimane protetta all'interno del gruppo. Il cerchio si richiude. La rockstar, dal canto suo, sa di avere il compito di mantenere in vita questa massa e non ha remore a lanciare i comandi imperativi che rinsaldano il suo potere: "Voglio vedervi ballare!.."

7. *La metamorfosi rock*

Una delle principali capacità che una rockstar deve possedere per potersi dire potente è quella della metamorfosi. Le varie facce della metamorfosi, trattate da Canetti come un grande enigma, vengono a

concentrarsi nelle stelle del rock e finiscono per coinvolgere anche le altre componenti collaterali di questo specifico universo giovanile.

Il *presentimento* è una delle sfaccettature della metamorfosi che Elias Canetti prende in considerazione attraverso un'opera di Wilhelm Heinrich Immanuel Bleek, *Esemplari di folklore nei Boscimani*. Tali presentimenti, spiega, sono accenni di metamorfosi in forma semplice. In sostanza, i Boscimani pre-sentono sul loro corpo l'arrivo di uomini o animali quasi tramutandosi in questi essi o assumendone le sembianze: per esempio, nelle battute di caccia, quando pre-sentono la preda, hanno la sensazione di sentir scorrere su di sé il sangue caldo della ferita aperta dalla lancia, lo sentono scivolare lungo i garretti, arrivano fino a schiumare dalla bocca, come fossero davvero quegli animali colpiti a morte. Per la rockstar avviene un fenomeno simile, una sorta di preveggenza sul futuro della società. L'artista vero si dice anticipi il domani, i suoi testi sono spesso profetici, una sorta di pre-visione, e quasi sempre la sua moda anticipa la moda che sarà: pre-sente il futuro, e spesso ci prende. Una sensibilità innata si direbbe, residuo di quelle stesse arcaiche facoltà dei Boscimani, forse. Fatto è che la sua potenza dipende molto da questa capacità di pre-sentire/vedere e assumere in maniera totale sulla sua persona gli avvenimenti che la società in evoluzione ci riserverà in un più o meno immediato futuro.

La metamorfosi più comune è quella di fuga. Ci si trasforma per sfuggire a una possibile presa, *le metamorfosi sono inattese, possono ripetersi più volte e lasciano stupefatto l'inseguitore* (Canetti). La rockstar usa proprio queste trasformazioni: si traveste da stella per sfuggire alla grigia catalogazione della società, cambia, continuamente o quando occorre, l'aspetto esteriore e quello interiore per liberarsi dal pericolo di diventare noiosa abitudine per il suo pubblico; per non essere afferrata e fatta prigioniera in maniera definitiva dai mass media, il che la screditerebbe nei confronti dei fan che la considerano essenza libera e intoccabile, cambia pelle mutando il suo modo di essere disponibile, accomodante e predisposta, cambia carattere, atteggiamenti ecc. Per far questo, per non lasciarsi catturare, per lasciare ai media quel desiderio insaziabile di possederla, si trasforma e diventa all'occasione: accondiscendente, gentile controparte, simpatica, vezzosa-

mente irriverente (queste personalità sono in genere adottate in fase di promozione), oppure riservata, misantropa, misteriosa, addirittura in-trattabile, inavvicinabile, maleducata, odiosa e spocchiosa. Queste sono solo alcune delle numerose facce che può assumere una rockstar per non essere ingabbiata, e deprimere quindi la propria potenza.

Si pensi a quante sembianze alternative può assumere un divo per il suo pubblico: può essere *sex simbol*, profeta, poeta, comandante rivoluzionario, punto di riferimento per migliorarsi, o per annientarsi, extra-umano inarrivabile, compagno di banco sempre presente, amico fidato, evocatore, incantatore, fascinatore, fuori di testa, santo, demone...

È notorio che l'artista sia definito un istrione, nel senso proprio di simulatore. Conseguenza inevitabile è che, a ogni sua mutazione, muti anche il cacciatore, cioè chi è proteso nello sforzo di afferrarlo. Il pubblico emula la sua agognata preda, tenta di somigliarle (nei modi, nella forma, nella sostanza, nell'ideologia) per poterglisi avvicinare il più possibile e, quindi, inevitabilmente subisce passiva i suoi cambiamenti. I mass media, anch'essi, si trasformano e si plasmano sulla star: lacchè e amplificatori quando la stella, in qualche modo, rientra nelle strategie di mercato, politiche e/o amicali del gruppo editoriale che questi rappresentano, oppure al contrario critici spietati e distruttivi, o peggio ancora indifferenti e silenziosi, quando la star non è allineata, o non lo è più, con i loro canoni estetico-artistici, commerciali, ideologici e via dicendo. Le star, infine, fanno mutare con loro l'intera società, con tutte le sue istituzioni. Si assiste, di solito, a una schizofrenica alternanza di comportamenti e di approcci: le istituzioni prima giudicano severamente le deviazioni e condannano i pericoli che la rockstar rappresenta per tutti noi, poi finiscono, in genere nel tempo, col diventare complici, corresponsabili, conniventi e poi patrocinanti di un percorso culturale pronto a osannare e a portare a esempio la pecorella che una volta fu smarrita. Ora redenta, la pecorella diventa esempio e scaltra trappola per le altre del gregge, quelle che corrono il rischio di smarrirsi fuori dai canoni sociali e diventare nocive al sistema. Per esser concreti: finché la rockstar agisce da angelo espulso dal paradiso, il dio sociale punta il dito contro di lei e le lancia i suoi strali; quando

però la star viene risucchiata dalle regole del *business* del supremo dio denaro, l'istituzione miracolosamente muta, diventa grimaldello della società per assaltare le fortezze dei figli ribelli arroccati a difesa del loro mondo-altro.

Un esempio recentissimo è quello di Vasco Rossi: un tempo figlio drogato e degenero di Modena, è divenuto dal 2017 – ossia dopo il concerto-record in terra emiliana – cittadino modello e onorario, con tanto di chiavi della città consegnategli dal sindaco davanti a un pubblico perlopiù adulto e/o inquadrate, ma festante.

Alcuni atteggiamenti patologici sopraggiungono come conseguenza di queste continue trasformazioni e metamorfosi. A cominciare dall'*isteria* che si manifesta nel momento in cui ci si rende conto che tutti i cambiamenti adottati non sono serviti a nulla. Un *surplus* di facce non evita la cattura da parte di qualcuno che sia *più* potente. Il pubblico, per esempio, di sovente arriva a forme di isterismo che, visto da fuori, può superficialmente sembrare follia pura. In realtà, i ragazzi hanno reazioni incontrollate e incontrollabili perché organiche, dettate dal paradosso irrisolvibile, perlopiù ormonale, che si crea tra mente e corpo. Si rendono conto, forse inconsciamente, che la morsa della società non li abbandonerà tanto facilmente e, nonostante le proprie metamorfosi, non riusciranno mai a emulare *in toto* i loro idoli, gli unici veramente liberi, secondo loro, da quella tirannia sociale. Non riusciranno mai a diventare proprio come loro. I pianti, le grida, lo sbattersi come tarantolati, con vere convulsioni e attacchi d'ansia, con tentativi di farsi del male fisico, strapparsi i capelli, graffiarsi la pelle, sono scarico, vie d'uscita istintive che il corpo adotta a causa dell'accumulo di tentativi di trasformazione per la fuga dalle mura sociali. L'evasione fallita diventa tangibile quando ci si rende conto dell'impossibilità di raggiungere il corpo e, tanto meno, l'anima di chi, invece, almeno si crede, ce l'ha fatta a fuggire: le star.

Dalla parte di queste ultime, la situazione è inversa, le varie metamorfosi vengono controllate, gestite. Come gli *sciamani* (Canetti), le star si fanno travolgere da tutte le esperienze senza darsi alla fuga, rimangono immobili, ma non si lasciano catturare, sono loro che affermano e dominano, in quanto alle stelle le vie di fuga dall'overdose di

trasformazioni sono garantite dal pubblico sulle quali si riversano, dai mass media usati come latrine dove scaricare i cambiamenti; per conseguenza ovvia, spalmano sulla società queste trasformazioni continue, protette dall'industria discografica che seleziona e sfrutta abilmente i vari passaggi trasformativi. Semmai, per la star, si possono creare problemi nel privato, nell'intimo, se questo ancora esiste. Forme d'isteria per eccesso di mutamenti si verificano spesso tra le mura domestiche, con le compagne/i, i genitori, i figli, la servitù, i camerieri di un ristorante o di un albergo, quando tra le varie mutazioni non si trova più l'originale.

Altre affezioni psichiche che vengono a galla a causa delle metamorfosi di fuga sono la *mania* e la *melanconia*. Nel primo caso, soggetto principale è il fan. La mania è *un parossismo del far preda* (Canetti). Nonostante il fan cambi continuamente, da un lato per fuggire agli artigli della società e dall'altro per riuscire ad avvicinare la star-preda, si rende conto che alla fine, prima o poi, non è possibile fare né l'una né l'altra cosa, ma, nonostante ciò, continua ciecamente e ostinatamente, maniacalmente, a inseguire la stella, la sua effimera speranza di una possibile-impossibile via di fuga. La melanconia, invece, coinvolge più propriamente la rockstar e si verifica quando *le metamorfosi di fuga sono alla fine, e tutte si sono rivelate vane* (Canetti). La star non può più trasformarsi, è rimasta incastrata, diventa stereotipo, vecchia gloria, meteora passata, a uso e consumo di chiunque voglia approfittarne (media, pubblico, società), catturata e in balia degli altri diventa melanconicamente polvere di stella.

Un altro aspetto particolare del fenomeno della metamorfosi è quello della *simulazione*. Qui non si attua una vera trasformazione, è in gioco la finzione, il travestimento, ci si mette un vestito diverso per ingannare la preda, per farsi accettare come amico, ma in realtà l'aspetto interno non muta, rimane ostile, impegnato a perpetuare la propria potenza. Abbiamo già detto che molto del potere delle rockstar deriva da questa abilità di simulare l'universo giovanile facendosi accettare da quello e insediandovisi con l'unico scopo, qualcuno non si dimostri il contrario, di trarne vantaggio economico e di potere.

Tutte le metamorfosi che la star è in grado di adottare, in genere, si concentrano e si fossilizzano in una *maschera*. È la maschera da rock-star. La maschera crea una figura, è intangibile, stabilisce una distanza fra sé e l'osservatore, *la rigidità di forma diventa anche rigidità di distanza* (Canetti). Dietro la maschera c'è il mistero che abbiamo incontrato già tra gli elementi del potere in riferimento al *segreto*. La maschera manifesta molte cose, ma altrettante ne cela, e minaccia con il segreto che si accumula dietro di essa, non vi si può leggere il mutare dell'animo come si potrebbe sul volto. La massa rock conosce bene e sa di conoscere solo "il davanti" del proprio idolo, la facciata anteriore, senza sapere esattamente ciò che c'è dietro. Il potere della star deriva propriamente dall'estrema familiarità che la sua maschera implica, ma anche dall'estremo rispetto per tutto ciò che si considera ignoto. Questa maschera, che potrebbe dare l'idea del falso e quindi dell'ingannevole, finisce per diventare rassicurante per tutti. La maschera, infatti, sta nel mezzo, fra il pericolo che si cela dietro di lei e l'osservatore, quindi, se maneggiata opportunamente, *tiene lontano il pericolo* (Canetti).

Quello che c'è dietro la maschera della star non è solo la vita privata, i misteri artistici, ma, soprattutto, il pericolo, il rischio concreto che quell'idolo, quel dio, non viva oltre le nuvole, su nel cielo, in un'altra dimensione come dovrebbe, ma, invece, faccia parte disgraziatamente della stessa società perversa e malata in cui abitano tutti gli altri, quello stesso tessuto sociale da cui tentano di fuggire quelli della massa rock. La maschera non esercita la propria azione solo verso l'esterno, ma anche su chi la indossa. La star la sente su di sé come qualcosa di estraneo, è costretta a indossarla, ma per quanto possa farci l'abitudine, è pesante da portare. Finché la esibisce si sente una creatura doppia, se stesso e la maschera. Se il segreto, all'esterno, è timore di ciò che non si conosce, all'interno diventa paura di essere smascherato. Per questo timore – per questa ossessione, direi – la star non può mai abbandonarsi completamente: la maschera non deve cadere, è condannata a essere duplice, a subire uno sdoppiamento di personalità carico e pregno di sofferenza, esattamente come Dottor Jeckyll e Mister Hide.

Un esempio pratico: Michael Jackson

Premessa

La prima parte di questo capitolo è stata scritta prima della tragica morte di Michael Jackson, avvenuta nel 2009. Sarebbe stato naturale, forse furbo, aggiornare il testo, magari semplicemente coniugando al passato i verbi usati. Invece ho preso la decisione di lasciare intatto e immutato quanto avevo già messo nero su bianco per almeno tre motivi: in primo luogo, perché l'emozionalità del momento avrebbe potuto inquinare la genuina e distaccata osservazione del fenomeno-Jackson e, quindi, indurmi a modificare quanto avevo scritto con qualche indulgenza di troppo, cassando magari qualche velata critica a certe distorsioni dell'artista e del mondo che lo circondava; secondo, perché mi sembrava, in questo modo, di sottolineare, ancora una volta, che la star, quando davvero lucente, lo si voglia o no, sopravvive a se stessa, alla sua corporeità, alla sua materialità e, così facendo, avrei reso doveroso omaggio a Michael; terzo motivo, per umano, misero, se volete squallido compiacimento di dimostrare che parte delle teorie qui esposte, in anticipo sui fatti, venivano confermate, messe in risalto, provate dal triste accadimento e dalle conseguenze che la morte aveva reso tangibili. Ho così deciso di dividere il capitolo in due paragrafi: il primo, quello originario, scritto quando ancora la rockstar era in vita, intitolato con la sua data di nascita, il secondo con la data della sua morte corporea.

29 agosto 1958

Per chiarire praticamente quanto esposto nella teoria della *metamorfosi*, mi sembra illuminante l'esempio di Michael Jackson. Il personaggio compendia tutto quello che abbiamo rilevato sulla metamorfosi e, più in generale, sul potere delle star del rock (si ribadisce, perché non sembri un errore concettuale, che qui per rock s'intende il movimento di massa giovanile contemporaneo legato alla musica in generale, senza distinzione di stili musicali).

Ci basti ricordare le radici di questa icona della musica leggera. *Jacko*, come lo chiamano i fan, nasce il 29 agosto 1958 in un quartiere povero di afroamericani nella città di Gary, nello stato dell'Indiana. Bambino prodigio, insieme agli altri quattro fratelli dà vita a un gruppo, i Jackson Five, che propone soul e funky per l'etichetta Motown, storica casa discografica di *black music*. Successo immediato, una vita riscattata prestissimo dalla costrizione alla povertà e al ghetto.

Poi, Michael lascia i fratelli e intraprende una via solitaria nel mondo delle sette note, ma, soprattutto, diventa simbolo ed esempio sociale per i *black* e gli emarginati di tutto il mondo. Fin qui niente di nuovo, altri e in altri campi sono stati paladini dei poveri e degli esclusi, ma MJ non si contenta di essere un esempio, vuol essere di più, diventare potente e dominatore senza preclusioni di razze, vuole sfuggire alla norma. Inizia così ad adottare sistemi di metamorfosi via via sempre più sofisticati e totali. Comincia, ancora insieme ai fratelli, con l'abbandonare la Motown, che di per se stessa catalogava e ghettizzava il mondo dei neri, e firma un contratto con la Epic. Da solista, poi, diventa, con soli due album – *Off the Wall*, 1979, e *Thriller*, 1982 – il Re del Pop.

Innumerevoli operazioni di chirurgia estetica, stratagemmi clinici per schiarire la pelle, attenzione maniacale al *look*, accurata scelta dei mezzi da usare per la promozione (con lui il boom dei videoclip), gestione artistica costosa e planetaria, relazioni umane selezionate e mirate a vendere la propria immagine (Liz Taylor e Liza Minnelli nelle campagne sociali e bambini ospiti del suo immenso ranch in California, Neverland, attrezzato a parco giochi), atteggiamenti stravaganti come indossare mascherine mediche in pubblico, riluttanza a concedere interviste, tutto accresce le leggende sulla sua vita, come quella secondo cui dormirebbe in una sorta di camera iperbarica (abbiamo già parlato del potere che deriva dal mistero e dal segreto), elementi che ne fanno, nel giro di pochi anni, un vero mutante.

Le fotografie degli esordi parlano chiaro: era un ragazzino afro con tutte le caratteristiche somatiche e culturali (modo di vestire, pettinarsi ecc.) al loro posto. Nei primi anni del cambiamento si avvicinò a fattezze mulatte, più vicino al mondo dei bianchi, almeno a quelli di

schiatta mista. Il percorso di metamorfosi sembrò completarsi con il definitivo schiarimento della pelle e con l'appiattimento dei crespi riccioli neri. MJ era diventato un quasi-bianco, ricco, potente e famoso.

Ma il processo di mutamento non si fermò lì. Oggi Jacko non ha quasi più sembianze umane, è uscito fuori dai canoni somatici dei cepi etnici, è diventato artificiale, una specie di replicante da laboratorio, un uomo di plastica e transistor, un *cyborg*. Fino a qui abbiamo considerato questa capacità di metamorfosi di Jackson da un punto di vista superficiale, esteriore. Per entrare nello specifico della teoria, però, bisogna riagganciare quel fenomeno che abbiamo visto, grazie a Bleek e a Canetti, a proposito dei Boscimani: il *presentimento*.

MJ sembra aver sentito e assunto sul proprio corpo le trasformazioni che l'intera società post-moderna ha poi effettivamente messo in evidenza pienamente dagli anni Ottanta in poi. La superficie senza profondità, specchi senza penetrazione, nessuna meta-narrazione, frammentazione e cambiamenti repentini, nessuna concessione etnocentrica, piuttosto globalizzazione e via dicendo. In Jackson c'è un'immagine riflettente, frammentata, mutante, che comunica universalmente. C'è il tentativo dell'artista di non andare in profondità, di non dare conto delle sue origini per esempio, ma di raccontare tutto tramite l'immagine esteriore. Come i Boscimani presentivano la cattura di un'antilope sentendo fisicamente il sangue caldo dell'animale scorrere lungo i polpacci, così Michael sembra aver assunto in anticipo sul suo corpo le caratteristiche del post-moderno: plastica manipolabile e, appunto, superficie senza profondità.

Più evidente è il potere assunto dall'autore di *Thriller* in riferimento alle sue capacità di metamorfosi di fuga. Si direbbe una preda non catturabile. Tramite le sue trasformazioni è riuscito a sfuggire dapprima al ghetto nero e al suo destino di sottomissione, poi, di conseguenza, ai dominanti bianchi che lo avrebbero comunque e sempre ricacciato indietro nel suo inferno e, infine, è sfuggito alla razza umana nella sua totalità diventando un replicante artificiale, ultraterreno.

Per la fuga dal ghetto ha usato l'unico travestimento possibile, quello del potere dei soldi. A undici anni il padre gestiva per lui, e i suoi fratelli, milioni di dollari; era un ex povero che era riuscito a mu-

tarsi in ricco, difficile da identificare come un piccolo nero emarginato. Però era sempre possibile catturarlo per via della sua origine etnica, in quanto *coloured*. Ma *Jacko* cominciò un lavoro di alta metamorfosi, quasi al di là delle possibilità di modificazione genetica che la scienza poteva immaginare.

Lo schiarirsi della pelle è stato niente a confronto con le altre trasmutazioni affrontate da Michael. A cominciare dall'acquisto della ATV Publishing, che possedeva i diritti di molte canzoni dei Beatles: in fondo, era come comprare il mondo della musica dei bianchi. Seguirono tutte le sue continue trasformazioni: da *sex symbol* che amma-liava a colpi di bacino machisti e mani sulla patta dei pantaloni (nel video di *Thriller*), all'uso di un *look* effeminato fatto di ciprie, masca-ra e, naturalmente, chirurgia plastica, che evidenziavano un nasino all'insù alla francese e zigomi arrotondati, da efebico giovinetto, sotto ondulati riccioli neri, come da effetto bigodini e permanente. In grado di diventare primario difensore dei bambini africani organizzando il progetto *We Are the World* e, allo stesso tempo, accusato di pedofilia per le troppe attenzioni particolari ai bambini ospiti del suo lettone a Neverland.

Il vero colpo di genio delle sue metamorfosi fu quando sposò, nel 1994, Lisa Marie Presley, figlia del re del rock 'n' roll Elvis. Un matrimonio con il quale sfuggiva, ancora una volta, al pericolo di essere etichettato e giustiziato come "anormale". Ma fu ancora di più: fu un golpe. Due imperi sotto un unico re, né bianco né nero, né uomo né donna, né buono né cattivo: indecifrabile, quindi non catturabile, cioè il più potente. Non è un caso, forse, che il suo album pubblicato nel novembre 2001 abbia come titolo *Invincible*.

Un ultimo aspetto illuminante del rapporto tra MJ e la nostra teoria della metamorfosi è quello che lo vede autentica *maschera* del pop. Le sue continue, fluide metamorfosi sembrano solidificarsi nella maschera che ha deciso di indossare, quella di un moderno Peter Pan senza terra né tempo, una maschera che non concede di vedere nel profondo, imperscrutabile, a tutti nota eppure inavvicinabile, contatto e barriera. Una maschera rassicurante che porta i segni caratteristici dell'eterna ingenuità dei bambini, eppure inquietante e da rispettare per il mistero

inspiegabile che cela. Questo sforzo di avvicinamento al pubblico tramite la maschera è ben visibile in vari passaggi della sua biografia. Ogni volta che le sue trasformazioni rischiavano di non essere più riconosciute e accettate, si è affrettato a dare fondamento alla sua “normalità”: accusato di pedofilia, si è fatto promotore di *We Are the World*; tacciato di essere asessuato, ha sposato Lisa Marie Presley; sospettato dai tabloid di essere un extraterrestre, diventa ambientalista e difensore della terra. Michael è diventato definitivamente *Jacko*.

Inutile soffermarci a lungo sulle patologie derivate da questi continui cambiamenti. Sono note universalmente le sue angosce, i suoi stati paranoici, la sua schizofrenia, la sua ipocondria. Forse merita qualche riga di attenzione la più nota delle sue paure: quella dei microbi. La mascherina medica perennemente sul volto, la leggenda della camera iperbarica, non possono non essere presi, dal punto di vista del nostro studio, se non come segnali di una paura della massa, della massa degli altri uomini dai quali ha preso le distanze, e di una massa, quella dei batteri, ancora più subdola, perché invisibile e che, in qualche modo (la morte del corpo?), potrebbe minacciare il suo *status* di *King of Pop*.

25 giugno 2009

È morto il re. Un altro re, uno dei re del regno musica. Come Elvis, come Jim, come Freddy. È morto, si dice, per una eccessiva somministrazione di antidolorifici prescritti dal suo medico personale, Conrad Murray. Si dice sia stato un miscuglio di farmaci, troppi, presi tutti insieme, a bloccargli per sempre il cuore. Perché prendesse tutti questi medicinali, se fosse vera malattia, dolori ossei e muscolari o ipocondria assecondata dal suo medico, è cosa da lasciare a chi voglia fare deduzioni e comparazioni, anche con riferimento a quanto ho scritto fin qui e in particolare su di lui, quando ancora il re era fisicamente vivo. Quello che adesso attira la mia attenzione è verificare tutte le cose teorizzate, e dichiaratamente prese a prestito dall'opera di Elias Canetti, che ho riferito al mondo del rock, qui concentrate nel momento in cui uno dei suoi re lascia il trono terreno.

Non vorrei sembrare cinico, ma studiare a caldo un evento è cosa auspicata da ogni ricercatore, ogni osservatore. La teoria, in questo modo, può essere dimostrata compiutamente dai fatti. Allora rivediamo certi meccanismi rivelatisi dal giorno in cui è defunto Michael Joseph Jackson, soffermandoci sulle fenomenologie relative al nostro studio sul potere e la massa.

È quasi superfluo sottolineare come la fama planetaria di MJ, testimoniata e confermata dalla contemporanea diffusione della notizia della sua morte da parte di tutte le agenzie di stampa del mondo, fosse inversamente proporzionale alla sua condizione di solitudine, di extra-neazione, di allontanamento, soprattutto negli ultimi tempi. La star si trovava nella nuova casa di Bel Air, affittata per centomila dollari dopo aver rinunciato alla residenza di Neverland, abbandonata a causa dei debiti che aveva accumulato e delle accuse di pedofilia che avevano minato la credibilità di *Jacko*. Nel periodo precedente la sua scomparsa, di Michael si parlava poco e lui stesso non mostrava, non si faceva sentire, come si fosse ritirato e rintanato insieme a pochi fedelissimi prima di un nuovo, probabile e trionfale ritorno sulle scene.

Il re, ovviamente, è destinato a star da solo, non può portare con sé tutta la marea di sudditi, né può fare favoritismi tra l'uno e l'altro, deve mantenere equidistanza, se vuole essere veramente grande deve decidere da solo e deve anche risolversi i problemi per conto suo. Da una intervista del 2003 a MJ: "Avere degli amici è difficile. Spesso esco di casa da solo, la notte, sperando di incontrare qualcuno con cui parlare". Esattamente quella che Canetti definiva *un'antinomia a somma zero*: più si ha potere, più si è soli. I riferimenti che ora però ci interessano maggiormente sono quelli evocati nelle pagine precedenti dedicate all'aspirazione all'immortalità della rockstar: da lì possiamo confrontare le teorie con quanto è poi effettivamente avvenuto a seguito della dipartita di MJ.

Abbiamo già visto che il sopravvivere è la massima espressione di potenza; *gli altri* muoiono, chi è veramente potente no. MJ era considerato, nei canoni che stiamo trattando, il più potente, il re. Come conciliare l'incontrovertibilità dell'avvenuta morte fisica con la supposta eternità della star? Difficile come mettere d'accordo il mondo fisico e

il mondo delle idee, quello materiale e quello dei sentimenti, per dirla come Vilfredo Pareto, quello logico-sperimentale e quello non-logico. La massa, lo sappiamo, ha bisogno di convincersi, deve credere in qualcosa, in qualcuno, deve avere degli esempi in modo da non arrendersi alla morte, alla sua inevitabilità, a un'evidenza scientifica, naturale, fisica, che però poco si addice al mondo in gran parte meta-fisico che ci siamo creati e ritagliati su misura. La massa si convince in maniera non-logica, cioè senza che vi sia alcuna relazione causa-effetto, semplicemente senza riprova scientifica. Sempre Pareto chiarisce, però, che non-logica non vuol dire il-logica. Ragionare in questa maniera conviene, è utile, funzionale. Le religioni assolvono da sempre a questo compito, dalla notte dei tempi, ma la crisi mistica e spirituale del moderno e post-moderno ha avuto bisogno di re-inventare nuove forme di religione. Il rock ha così integrato, soprattutto a livello giovanile, le tradizionali forme di culto.

Può morire un dio? No. Forse. Forse sì, ma non è sicuro. Morte apparente. Tanto poi risorge. Così tutte le televisioni e i mass media del mondo, a poche ore dall'avvenimento, si rimbalzarono la notizia, ma senza darne conferma per molte ore. Nessuno ostentò sicurezza, i pare e i si dice si accavallarono anche dopo che la CNN in forma ufficiale (perché solo un altro dio, quello della comunicazione, può dare notizia della morte di un dio) annunciò: "Michael Jackson is dead".

Il primo a parlarne fu TMZ, sito di gossip della CNN, ma si dava per certo un brutto malore della star, non la sua morte. Jackson era stato ricoverato d'urgenza all'Ucla Medical Center di Los Angeles, ma, si sarebbe saputo solo dopo dalle testimonianze dei primi soccorritori, il suo cuore, all'arrivo in ospedale, aveva già smesso di battere. Tutti i media ufficiali, via via che passava il tempo, cercavano conferme alla notizia, ma con la massima prudenza, con il terrore di incorrere in un sacrilegio per aver annunciato la falsa fine di un re-dio e gettare nel panico e nell'angoscia milioni di fan.

È noto come, per la massa, il vuoto lasciato da un re, da un simbolo, è fonte di smarrimento, di perdita d'identità. L'anomia, cioè l'assenza di legge e di regole, quindi di una guida, ce lo ha insegnato Émile Durkheim, può portare al suicidio. La notizia fu dunque confermata

per gradi, quasi addizionando le voci che via via aggiungevano dettagli incontestabili. Quando proprio tutto e tutti non poterono più dubitare dell'avvenuta morte della star, lo storico conduttore della CNN Wolf Blitzer a testa china commentò: "Per gli Stati Uniti è una notizia molto triste, che lascia tutti scioccati". Già, lo choc della massa.

L'angoscia che prende in questi casi è facilmente riassumibile in un pensiero che viene a tutti, in certe occasioni: "Se è morto uno così grande e potente, uno che credevamo immortale, allora vuol dire che si muore proprio tutti, vuol dire che di sicuro morirò anch'io". È come se il cervello umano si svegliasse dall'anestesia sociale, dalla copertura della massa, e scoprisse il dolore fisico, intimo, dell'uomo singolo, solo e mortale. Scattano immediatamente le contromosse sociali, gli antidoti funzionali per ricompattare il gruppo ed evitare pericolosi scollamenti, irreparabili rese.

Il re è morto, viva il re! Nel giro di pochissimo tutti i media si adoperarono alla resurrezione, a far diventare il mito più mito. Ogni stazione radio del globo cominciò a trasmettere voce e musica di MJ, come a dire che *Jacko* era quanto mai vivo, anzi più vivo degli ultimi tempi, quando la sua fama si era offuscata e le radio lo passavano molto meno. Le tv del pianeta mandarono in onda per ore i suoi video e i suoi concerti (*live* anche se era *dead*), i notiziari aprirono tutti con la notizia della sua morte, ma chiudevano con quella dell'imminente uscita del film appena girato da Michael, *This is It*.

Insomma, se Jackson era morto, non lo sembrava poi tanto. Conseguenza di ciò fu che, una volta annebbiata le menti della massa con l'altalena delle certezze — "è morto, ma non è morto" — bisognava continuare ad alimentare lo *status* di potente, la condizione di potere, della star proprio come se questa fosse ancora viva. Chi, vi domanderete voi, ha interesse ad alimentare e confermare la luce di una star che si è fisicamente spenta? Tutti, e per tante ragioni. Il dio-società, per naturale propensione a colmare l'angoscia di cui abbiamo appena trattato. I mass media, perché stanno nel mezzo, *media* appunto.

La primissima contromisura per colmare il vuoto alla ineluttabilità della morte fisica e, allo stesso tempo, riconfermare la potenza della star fu dunque coprirla di mistero. È morto davvero? Com'è morto? È

stato ucciso? Suicidio? Complotto? La famiglia, il dottor Murray, la CIA, l'FBI, il KGB, la mafia? A poche ore dalla morte c'era chi giurava di averlo visto passeggiare su una spiaggia delle Hawaii, chi ipotizzava una messinscena architettata per sfuggire ai creditori, dato il suo colossale crollo economico, e poi c'era chi sospettava che in realtà il morto fosse uno dei tanti sosia.

Nulla di nuovo, le stesse strategie furono adottate per Elvis Presley, oppure per Jim Morrison, funziona. Naturalmente si tratta anche di reazioni assolutamente personali, senza premeditazione, da parte di chi non vuole rassegnarsi a tanta dolorosa evidenza. C'è una speranza, un appiglio, una via di fuga per non confermare la certezza della morte, una morte che confermerebbe inesorabilmente quella di tutti, soprattutto la nostra. Lo *show business* carica questa naturale tendenza emotiva, ha interesse ad alimentare il mistero intorno alla star e, lo sappiamo, il mistero è una fondamentale componente del potere. Se prima non si capiva con precisione cosa ci fosse dietro la maschera, ancor di più adesso, ora che la maschera è totale, completa, copre e nasconde l'intera vita e il suo rovescio. Il segreto diventa assoluto, il potere diventa eterno. È per lo più lo *show business* che manovra e indirizza i burattini della commedia, o della tragedia: ci sono interessi enormi dietro la morte di una stella.

Giusto per restare in campo astronomico, e per riordinare un po' tutto quello che andiamo dicendo, ci basti pensare realmente ai corpi celesti che illuminano la notte. Le stelle sono misteriose, ci appaiono immortali, eterne, non contemporanee, atemporali eppure visibili qui e ora, luccicanti eppure lontanissime. Qualora dovessero morire, se è vero che muoiono come sostengono gli scienziati, vengono risucchiate nei buchi neri, in uno spazio-tempo ipotizzato, ma a noi umani quasi del tutto concretamente sconosciuto. Lo sconosciuto fa paura, lo si tiene lontano, lo si evita, non ci si mette in competizione con esso e per questo ci domina facilmente. Ecco il motivo per cui le stelle per noi continuano a essere sempre e solo quelle che vediamo, quelle che brillano nel cielo di notte, non muoiono, non finiscono, sono là appese alla notte insieme alla luna. Sono appunto misteriose e segrete, testimoni dell'eternità dell'universo, per questo continuiamo a stare con il

naso in su, attratti da quelle fiammelle, perché ci sembrano speranza della nostra stessa immortalità, se non di quella personale, almeno di quella della razza. Non si dice da sempre che i nostri cari defunti sono andati in cielo? E la tradizione romantica non vuole forse che la luce delle stelle sia alimentata dal trapasso dei nostri cari volati nell'aldilà?

Qui sulla Terra, a partire dal 25 giugno 2009, la macchina del *business* si è instancabilmente preoccupata di tenere accesa la stella di MJ. In un battibaleno si è reso disponibile per le platee il film-documento che era stato preparato per quella che doveva essere la nuova tournée di Michael, *This is It*. La discografia ha rimesso a lucido l'opera omnia di *Jacko* piazzandola in bella mostra in tutti gli scaffali dei punti vendita, autogrill compresi. Nessuno, proprio nessuno si è accorto veramente che MJ non esistesse più fisicamente, c'è ancora, più presente di prima.

Evidenti e palesi i meccanismi rituali tendenti a preservare la coesione della massa dal pericolo della disgregazione, a causa della vacanza del trono. Il funerale pubblico, in questo senso, ha fatto da apripista. Qualsiasi lutto, per poter essere elaborato senza troppe conseguenze, necessita di una catarsi, uno scarico, una dispersione del dolore. È antico come il mondo il rituale della condivisione del cordoglio, il clan si riunisce per piangere il defunto insieme a chi è stato direttamente colpito, i figli, la vedova, i genitori. Il pianto purifica, lava, monda, mentre la vicinanza fisica scaccia il senso di abbandono, di smarrimento, di perdita del legame.

Antichissima e molto studiata in antropologia è la figura delle prefiche, donne che venivano pagate per piangere e lamentarsi durante i funerali, di fatto presenti fino a qualche tempo fa nelle nostre regioni meridionali e, in ogni caso, ancora esistenti pur senza percepire denaro, solo per uso e dovere sociale, nella figura classica della vicina o conoscente che va a far visita al morto. La funzione era ed è molteplice: serve a scaricare il dolore accumulato, Canetti direbbe *a scaricare la spina*, a disperderla nella massa senza che la singola persona se ne faccia intero carico, ma serve anche al resto della comunità, per allontanare da sé lo spettro della morte, dell'isolamento, della paura ancestrale di restare da soli in balia della natura ostile.

I funerali di Michael Jackson sono stati tutto questo. Per iniziare, l'annuncio delle pubbliche esequie sono state anch'esse velate di mistero. Si faranno? Non si faranno? Quando? Dove? Ricordate, un po' di pagine addietro, quando abbiamo trattato il tema della *massa lenta*? Dicevamo che gli organizzatori di concerti creano "l'aria" dell'evento, dell'irripetibile, dell'unicità, dell'occasione. Ed esiste nulla di più unico e irripetibile della morte di un dio? I familiari chiariscono subito che si tratta di una celebrazione della vita di Michael, quindi della vita stessa. Così – come per i concerti il luogo, la città, la data finiscono per diventare la terra promessa – il 7 luglio 2009, alle ore 10 locali (ore 19 in Italia), lo Staples Center di Los Angeles divenne il Santo Sepolcro, la Medina dove la massa fisica, come un fiume, si riversò fino a che gli undicimila posti disponibili furono occupati. Erano stati sorteggiati dal sito dell'arena tra cinquecentomila iscritti: per questo motivo si allestì anche un maxi schermo nel vicino Nokia Center. Un'altra massa, quella virtuale, immensa, planetaria confluì nello stesso istante verso il palazzo dello sport sede dei Lakers: internet raccolse milioni di fan che non potevano essere materialmente presenti e li portò lì con una diretta dal sito della CNN. Un mega *live* in piena regola, con un numero immenso di persone, una massa senza limiti. Copertura televisiva totale: nel nostro paese fu Italia1 a trasmettere l'evento.

Sembrerebbe l'ultimo show di *Jacko*, non di Michael, bensì quello della sua maschera, del suo personaggio, dal quale non si riesce a scinderlo. È la AEG, promoter della star, a organizzare il tutto, proprio come quelli che sarebbero dovute essere le cinquanta date londinesi in programma per il tour che non si terrà mai più. Questa *celebration*, però, è assolutamente *free*, senza biglietto. Ci sarà tutto il tempo per recuperare il mucchio di soldi persi con i mancati concerti: ci sono pronte oltre duecento ore di registrazioni video delle prove – riprese effettuate, guarda il caso, proprio allo Staples Center – e poi il *merchandising*, gli inediti chiusi in qualche cassetto, le antologie, le *special edition* e via dicendo. Quello che interessava, al momento, era trasformare il funerale in un evento planetario, soprattutto grazie all'apporto di internet, affinché restasse per sempre nella memoria collettiva, un mondo e una memoria artificiale per consentire a milioni di fan

di testimoniare che *Jacko* era ancora vivo, almeno virtualmente. Fu un evento mediatico senza precedenti, una diretta di sei ore sui canali digitali e tradizionali. Ai funerali non potevano mancare le altre star: Lionel Ritchie, Steve Wonder, Mariah Carey e tante altre.

Ricordate? Chi è davvero potente, chi è veramente una star, sopravvive. E per potersi dire sopravvissuto qualcun altro bisogna che muoia. Mistero, sopravvivenza, velocità, metamorfosi, sono tutti elementi del potere, caratteristiche che MJ non sembra aver perso neanche con la sua scomparsa: la morte è già di per sé stessa un mistero per gli uomini, sicché il mistero intorno alla morte di Michael è due volte mistero; la sopravvivenza di *Jacko* a Michael è indubbia, la maschera è sopravvissuta all'uomo, esisterà per sempre; la velocità della sua fine è stata identica alla caduta di una stella nella magica notte di San Lorenzo, non si fa in tempo a vederla, oppure non si è proprio sicuri di averla veramente vista; la metamorfosi ora è veramente compiuta, il corpo non esiste più, si è trasformato in imperitura memoria.

Rest in Peace, Michael.

Aspetti del potere nel rock

Le posizioni

Partendo dall'assunto che il nostro corpo comunica continuamente, non solo attraverso parole, gesti, espressioni del viso, ma anche per mezzo di posture, attraverso lo spazio che occupa, tramite le distanze, è interessante notare in che modo la rockstar comunichi "fisicamente" il proprio potere alla massa.

Innanzitutto la star, per antonomasia, sta in alto. Il palco è sempre staccato da terra di qualche metro, in questo modo domina il pubblico. Più è grande la star, più il palco sta in alto, in genere. Lo stare in piedi sul palco è fondamentale. Chi sta in piedi senza appoggiarsi a nulla è autonomo, è alla massima altezza che gli è consentita, *dimostra forza e resistenza* (Canetti). La rockstar trasmette la propria energia essenzialmente stando in piedi: in questo modo può camminare, correre, saltare, in contrapposizione alla costrizione a cui è soggetta la massa in basso. Può succedere, durante un concerto, che la star si sieda, al sedile del pianoforte, su una cassa dell'amplificazione, su uno sgabello al centro del palco. La star, comunque vada, siede su un trono, è sempre sopra la massa, la pressione delle sue natiche sulla seduta diventa ancora più pesante, perché il sedile fa già pressione di per sé verso il basso, e la pressione del sedersi è simbolica nei confronti di chi guarda, rivela potenza a partire dal peso corporeo.

Lo stare seduti su un punto elevato non deve essere confuso con lo stare *seduti per terra* (Canetti). Significato particolare assume infatti il gesto della star di sedersi sul proscenio, a ridosso del pubblico, quasi nel vuoto, quasi senza difese. Si noti che ciò accade in particolari momenti dello spettacolo, quando si cerca di far arrivare emozioni dirette e intime, in genere in concomitanza di un pezzo lento, sofferto, di un certo spessore testuale e musicale, assolutamente importante per la carriera dell'artista o che, magari, riguarda i suoi affetti privati. In questi casi, la star dà l'illusione di scendere tra il pubblico, di mettersi allo stesso livello, di fare partecipe la massa dei suoi stessi sentimenti.

Un colpo di teatro ovviamente, un gioco da illusionista e manipolatore, perché la posizione rimane alta e distante, anche se crea partecipazione emotiva.

Tra gli atteggiamenti e le posizioni particolari che la rockstar assume durante il suo show ci sono l'appoggiarsi all'asta del microfono e l'inginocchiarsi. Appoggiarsi all'asta potrebbe sembrare una smentita a quanto detto in apertura di questo paragrafo, cioè che lo stare in piedi senza appoggio sia segno di autonomia, quindi forza e potere. In realtà, qualche pagina addietro, abbiamo anche considerato il microfono e il suo sostegno come simbolici canali di contatto con il pubblico. In sostanza c'è uno speciale rapporto tra questo mezzo tecnico e la folla. Tramite il microfono la voce della star raggiunge la massa, ed è sempre tramite questo strumento che anche i fan riescono ad avvicinarsi e adorare il proprio idolo. C'è una simbologia uguale e contraria nel microfono: da parte del pubblico, la possibilità di tagliare la distanza che lo separa dal re; dalla parte della star, perpetuare la minaccia di inghiottire tutti in un boccone solo. L'asta del microfono, dunque, può essere considerata un'estensione dell'artista, ma anche del pubblico. Nel primo caso è propriamente un simbolo di potere, forse o probabilmente, un simbolico prolungamento sessuale della star: simbolo fallico se si tratta di un uomo; se si tratta di una donna, invece, rappresenta la sua capacità di controllo e gestione di *quel* simbolo fallico. La donna rockstar è trasgressiva, non subisce fallocrazie di sorta: di sovente esibisce il proprio potere sollevando l'asta e il microfono, mettendoli in bella mostra verso la folla, proprio a simboleggiare potenza. Se la si vuol vedere in termini meno freudiani e più antropologici, l'asta può richiamare il ramo spezzato e agitato verso gli altri che caratterizzò la presa di potere dei primi ominidi. Nella seconda ipotesi, e cioè che il microfono rappresenti il pubblico, la star utilizza l'asta per mimare teatralmente il sostegno che la sua gente, il suo popolo dovrebbero continuamente darle. Il *leader* si finge stremato, afflitto, disperato, solo, così appoggiandosi all'asta simula di appoggiarsi a tutti, li incita a essere fedeli negli anni e a sostenerla *everybody, always, together!*

Dicevamo che un'altra delle posizioni tipiche è l'atto di inginocchiarsi, che potrebbe sembrare ambiguo o contrario rispetto al ruolo di potere. L'inginocchiarsi è inteso comunemente come una supplica, chi lo fa mostra di rassegnarsi a essere ucciso, ma spera nella clemenza del carnefice, e così attribuisce a chi gli sta dinanzi *il potere supremo, quello di vita o di morte* (Canetti). Questo tuttavia, per le star, è un gesto molto comune; esempio famoso, prototipo di tutti gli altri, era il crollare sulle ginocchia a capo chino di Elvis Presley. Facendo così attribuire appunto al pubblico il supremo potere di decisione, ribaltava le posizioni in gioco: il pubblico diventava re e lui umile servitore. L'inganno anche in questo caso è evidente. La grazia è assicurata, la massa è davanti a un paradosso senza uscita. Chi è potente deve anche poter concedere la grazia: se il potente non la concede appare meno grande di quanto sia nel momento in cui *l'implorante gli si inginocchia davanti* (Canetti), e in effetti la folla perderebbe il motivo stesso per cui si è radunata lì, al cospetto della star. Allo stesso tempo, però, nell'istante in cui il pubblico decide di ringraziare il proprio idolo (ed è scontato che lo faccia, proprio perché è un idolo), sublima il potere di lui, lo incorona re e signore, con gli applausi e le ovazioni gli viene restituito il potere supremo, quello di decidere, lui e lui solo, della vita e della morte degli altri. Elvis si rialzava da terra con uno scatto di reni e, dopo aver simbolicamente rimesso corona e mantello, lanciava uno dei suoi foulard intrisi di sudore in mezzo alla folla, esattamente alla stessa maniera di re e signori quando lanciavano giù dal balcone del palazzo una manciata di monete d'oro al popolo implorante e prostrato, monete che magari avevano ricavato dai pesanti e iniqui tributi che gravavano sui sudditi stessi.

Su Youtube c'è un video di cui è protagonista Vasco Rossi, forse la rockstar italiana per eccellenza, che è una dimostrazione lampante di quanto esposto finora. Il rocker viene ripreso durante un suo concerto al Palamaggiò di Caserta il 6 novembre 2009. Solita grinta sul palco, il vecchio leone ruggisce ancora, ma, mentre la band esegue il finale di *Albachiara*, Vasco corre verso la batteria, inciampa o scivola e fa un volo che lo fa crollare per terra, mi si passi la volgare metafora, come un sacco di patate. Prontamente soccorso dagli addetti, lascia il palco

e il concerto si conclude in fretta. Naturalmente il video non passa inosservato. Giornali e TV riportano l'accaduto, prima come una curiosità, poi con qualche velata allusione alla caduta della star in senso figurato. Vasco finito? Blasco ormai pronto alla pensione? Il rocker modenese agli sgoccioli? Quello che è successo, dal punto di vista antropologico culturale, è molto semplice nonché indicativo: un uomo per terra ha poche capacità di difesa, viene calpestato, è inerme, senza potere. Capite bene che l'immagine che dovrebbe dare una star è esattamente il contrario, lo abbiamo detto, è l'immagine del potere. In piedi, in alto, sovrasta. Comunemente la sensazione che si prova vedendo un uomo che cade è essenzialmente di fastidio, quasi ci indispette, riporta alla memoria inconscia, quella ancestrale, gli spostamenti dei gruppi umani: chi cadeva era ostacolo per gli altri, rallentava la fuga o la marcia, oppure era la dimostrazione visibile della debolezza dell'orda. Chi crollava veniva lasciato sul terreno, calpestato, escluso dal gruppo. Una star che cade sul palco distrugge, in un colpo solo, una serie di aspetti che lo configurano come re. Diventa un comune mortale, un debole, non può più essere un capopopolo. Per dirla tutta: una rockstar non può fare queste figure di merda! Il primo effetto, si è già detto, è stato quello di malignare sulla effettiva forma fisica e mentale di Vasco, come se quella caduta fosse segno di una vera eclisse dell'ormai ammuffito rocker emiliano, il fu Vasco Rossi, ormai ex *Komandante*. La notizia, così, si amplifica, e passa da una caduta *sul* palco a una caduta *dal* palco. In questo cambio di preposizioni c'è già tutto. Sono convinto che il Blasco, a livello personale, abbia accusato la botta, un po' perché uomo di acuta sensibilità e intelligenza, un po' perché fare certe figure davanti a tutti è l'incubo di tutti quelli, grandi e meno grandi, che si sono esibiti almeno una volta. La spina, quindi, doveva essere scaricata. A questo punto non saprei dirvi quanto la contromossa sia stata reazione spontanea di Vasco e quanto, invece, sia stata decisa a tavolino dal suo *entourage*. In ogni caso, quell'immagine della star rovinata in terra, e non in cielo, non in posizione di potere, ma da comune mortale, doveva essere cancellata in modo categorico e convincente, eliminata, soprattutto dalla testa del suo popolo. Il 22 novembre successivo appare sulla pagina Facebook di Vasco un video di

appena trentuno secondi. La star, con un cappellino in testa, fa un breve prologo per spiegare come chi diffonde certe notizie sia in malafede, non credibile e anche figlio di buona donna: “Dopo la scivolata di Caserta, la caduta *sul* palco, per un errore di scrittura, diventa la caduta di Vasco *dal* palco. La prossima sarà la caduta di Vasco dal cielo”. Detto ciò, Vasco fa inquadrare dal basso il suo braccio bendato che, pian piano, scende a favore di camera, e mostra il dito medio rivolto verso l’alto. Il video si chiude con un sarcastico ghigno. Questo sì che è da star! La spina è stata scaricata. Vasco, in cuor suo, sa bene quanto contino certe posizioni per restare credibile e continuare a essere il *Komandante* alla testa delle sue truppe. Testa alta e petto in fuori!

Nell’aprile 2018 un’altra rockstar over 60 scivola sul palco durante un concerto: si tratta di Gianna Nannini, che mentre come suo solito zompetta giuliva come una ragazzina, nell’uscire di scena prima dei bis canonici, inciampa e crolla sulle tavole. La situazione appena esposta per Vasco si ripete identica per quest’altra testa coronata. I comunicati stampa del *management* affermano perentoriamente che “L’artista non ha interrotto il *Fenomenale Tour* dopo l’infortunio nella tappa di Genova e si è presentata a Montichiari (con le stampelle, *nda*) seduta su uno scranno come una vera regina del rock”. In ogni luogo, TV, giornali, web, dichiarazioni stemperanti e rassicuranti intorno a quanto accaduto alla divina Gianna.

Gloria a due sillabe

Non c’è da stupirsi se tra i primi problemi che sorgono all’interno della macchina discografica, al momento del lancio di una nuova stella, ci sia quello del nome che dovrà portare l’artista o la band. Il nome che sarà pronunciato, gridato, proclamato, scritto, dovrà restare ben impresso per essere ripetuto più volte possibile, dinanzi a più persone possibile, affinché tutti lo imparino e lo ripetano. È *il nome di colui che raccoglie insieme una massa* (Canetti), avrà vita autonoma, è un marchio, è il logo. Il nome da solo dovrà evocare un modo d’essere, di essere alla moda, di consumare, uno stile di vita. Non avrà alcuna importanza *chi* pronuncerà quel nome, si raggiunge la celebrità solo

quando lo griderà un coro indistinto, e quanto più grande sarà il coro, tanto maggiore sarà la gloria di chi porta quel nome.

Una ricerca veloce e molto poco scientifica, ma credo accettabile, *evidence based* si direbbe in medicina, ha posto in luce una curiosa coincidenza: molte rockstar hanno nome e cognome mono o bisillabo, come Mick Jagger, Bruce Springsteen, David Bowie, Bob Marley, Elton John, Elvis Presley, Michael Jackson, John Lennon, Vasco Rossi e tantissimi altri. Lo stesso accade per molte band: Pink Floyd, Deep Purple, Rolling Stones, Beatles, Oasis, Bee Gees. Laddove non è così, ci si affretta a trovare un diminutivo o un nomignolo che lo sia: nessuno grida ai suoi concerti Lu-cia-no Li-ga-bue, ma, più semplicemente, Li-ga. Così per la Nannini, che è semplicemente Gian-na. Non si discute sulle qualità artistiche delle star menzionate, ma, probabilmente, la celebrità e la gloria che hanno ottenuto è dipesa anche dalla facilità del nostro cervello di memorizzare le parole mono e bisillabe e, di conseguenza, la facilità di ripeterle linguisticamente, quindi comunicarle agli altri (e ciò vale anche per i mass media) in modo da formare, alla fine, un grande coro. Per inciso, anche Rudy e Marra sono bisillabi...

Pippone finale

Abbiamo dunque chiamato *massa rock* i vari movimenti giovanili contemporanei che, per quanto diversi nell'ideologia e nel modo di presentarsi, hanno come minimo comune denominatore la forza aggregante della musica, indipendentemente dai suoi stili. Di questa massa abbiamo sottolineato gli aspetti e le caratteristiche principali, il suo formarsi, il modo di muoversi, riprodursi, sciogliersi, perpetuarsi, così notando e annotando che si tratta delle medesime coordinate riscontrate da Elias Canetti in *Massa e potere*, ricerca antropologica riguardante la massa in una visione più generale. Allo stesso modo le caratteristiche precipue del mondo delle rockstar, esempio di potere per la massa specifica da noi esaminata, sembrano ricalcare istinti antropologici già descritti da Canetti: la concentrazione intorno a un capo, il bisogno di una guida, la ricerca di un *leader*, l'opposizione a un duce e così via. Ci siamo soffermati anche e proprio sul ruolo di questi "capi

rock” ritrovando in essi le stesse prerogative e inclinazioni, nonché deviazioni, riscontrate nei potenti e nella teoria sul potere descritta dallo studioso bulgaro. Questo parallelismo continuo ha messo in luce la sostanza antropologica della maniera di agire delle masse giovanili contemporanee: assolutamente niente di nuovo da un punto di vista delle tendenze della razza umana. Mute, *cristalli di massa*, tribù, *leader*, sottomissioni, rovesciamenti, continuano a essere caratteristica della nostra specie, proprio come viene mostrato in maniera evidente, anzi illuminante, dai movimenti giovanili moderni.

Si può tranquillamente affermare che, dagli anni Cinquanta del Ventesimo secolo, sia venuto prepotentemente a galla uno strato di popolazione, quello adolescenziale-giovanile, fino a quel momento non riconosciuto come autonomo e che, da allora in poi, ha invece assunto personalità specifica, tanto da poter essere considerato una massa alternativa a quella adulta, come se si fosse aggiunta, in un gioco paradossale di insiemi che si contengono l’un l’altro senza appartenersi, una nuova massa umana. In realtà, i giovani, hanno semplicemente fatto tornare alla luce certe caratteristiche originarie, ancestrali, fisiche, in seguito sommerse e nascoste, forse coscientemente camuffate, dalla vertiginosa corsa del sistema capitalistico e, *tout court*, del moderno. La massa rock – rinunciando a certe sovrastrutture umanocentriche che, per mistificazione culturale, hanno allontanato il genere umano dagli istinti primordiali e naturali – ha riportato all’attenzione della società e degli studiosi, sociologi e antropologi in testa, il meccanismo e i modi, le leggi statiche con cui e a causa delle quali il genere umano si raggruppa, si concentra, si scontra, stabilisce regole, gerarchie. Tutto questo non da un punto di vista teorico – cioè di creazioni culturali da parte degli uomini, come il creare uno stato, una democrazia o una repubblica, una costituzione ecc. – ma da una visuale che potremmo definire naturalistica, di istinto primario, animale.

Spero sia emersa nella nostra trattazione, almeno in alcuni punti, una certa ironia per quel che riguarda l’evoluzione (o involuzione) subita negli anni da questa speciale collettività umana. In effetti, agli inizi del Ventunesimo secolo, appare evidente uno snaturamento di questa massa, soprattutto se messa a confronto con le intenzioni origina-

rie, con l'impulso rivoluzionario che aveva al momento della sua genesi. La massa rock, così come i suoi re, sembra avere subito un duro attacco da parte della società "ufficiale". Un attacco subdolo che non cancella totalmente, ma, con perfida astuzia, assorbe l'avversario all'interno del proprio paradigma, del proprio recinto. Quella massa di giovani che aveva riportato alla luce una umanità *più umana*, evidenziando certi aspetti antropologici che erano stati coperti dalle sovrastrutture, si ritrova risucchiata e resa nuovamente invisibile nelle sue peculiarità più profonde, anche se, ancora, rimangono chiare e nette quelle esteriori (mode, atteggiamenti, tendenze...). Tutto il movimento del rock è finito per diventare artificiale oltre il lecito. Il *business* delle multinazionali della musica – sempre più attente, forse solo attente, a capitalizzare denaro – ha reso questo fenomeno antropologico un mero fenomeno da sfruttare, degradandolo a *status* di merce, di materia, privandolo *in nuce* di quella ancestrale umanità di cui invece era profondamente pervaso. Il popolo del rock ha perso quell'istinto primordiale, quel ritorno all'organico – seppure, paradossalmente, intriso, si faccia attenzione, di mitologia e racconto culturale – abituandosi così a essere solo massa fisica e null'altro, accettando passivamente i propri *leader* come pupazzi manovrati e manovrabili, usa-e-getta, prodotti industriali qualsiasi. La crisi della musica pop-rock in tutto il mondo è chiaro segnale, o conseguenza, di questa patologia.

Non parliamo qui del crollo delle vendite di dischi, o non solo, la crisi, il vuoto, è di natura più ampia, riguarda l'approccio, l'avvicinamento a un meta-mondo che doveva essere di contrasto, in opposizione a quello ufficiale, a quello ortodosso. La riprova è data dal fatto che, a livello globale, le nuove mute, che per inclinazione naturale vanno via via a crearsi, sono prontamente assorbite dal sistema, i nuovi raggruppamenti giovanili in partenza uniti alla ricerca della preda con cui sfamarsi, finiscono per diventare oggetto di caccia e, quindi, intrappolati. Oggi vi è la tendenza all'isolamento: nelle proprie case si sta da soli davanti ai PC, dove si trova musica gratis per ogni gusto o esigenza, per strada con le cuffie stereo dei lettori e degli smartphone nelle orecchie, con qualità sempre più basse di ascolto. La colpa non è degli apparecchi elettronici sofisticatissimi, ma della compressione

della musica, minimizzata in modo da essere inserita in grandi, enormi quantità in quei dispositivi, oggetto di ricchissimo *business* delle multinazionali globali. All'origine, invece, vi era ricerca di aggregazione, piccoli gruppi umani si ritrovavano, la musica era mezzo e causa per la condivisione delle emozioni: si cercavano analogie, sociali, politiche, sessuali, sensoriali, si ricercavano sì *quantità* esperienziali, ma *qualità* di rapporti; poi, abbiamo visto come, ci si coagulava e si cresceva di numero fino a diventare massa, comunità, collettività contro-culturale. Non si cada nell'errore, anche in previsione di ciò che diremo tra poco, di considerare, verso gli anni Cinquanta, il ritorno dei giovani alle origini, alla natura semplice, al loro scrollarsi di sovrastrutture, come un denudarsi *in toto* di valori culturali, di rinuncia alla storia, alla comunità; tutto questo era, semplicemente, un rifiuto di *quella* storia, *quei* valori, *quella* comunità che i "grandi" volevano imporre, in nome di un progresso che soverchiava di sovrastrutture asfissianti la nostra insopprimibile naturale originaria animalità. In buona sostanza, i giovani, non rinnegavano la metafisica, cioè il racconto umano oltre la natura *sic et simpliciter*, anzi, a volte ne chiedevano di più e ancora – "la fantasia al potere", – ne volevano un'altra meno condizionata da fattori socio-economici e religiosi presi per assoluti dal mondo adulto.

Di questo abbiamo parlato, ci tocca ora capire cosa stia succedendo adesso, in questo momento storico, in diretta temporale. "Quantità non qualità, digitale non analogico", dice Giuliano Piazzi per analizzare l'evoluzione del moderno nel suo libro *Il principe di Casador*. Questo è un fenomeno più grande del semplice problema di aver mortificato la musica grazie a un algoritmo di compressione audio, di essere passati dai dischi in vinile ai CD e poi agli MP3 scaricabili sui lettori multimediali e a video e audio fruibili direttamente dai nostri PC, con una qualità d'ascolto omogenea, cioè non più distinguibile, nel senso di disuguaglianza meritocratica: tutto suona uguale, una cosa vale l'altra, più o meno. Tutto questo è solo l'aspetto elementare, evidente, direi tecnico, di un cambio epocale che non riguarda solo la musica, è una direzione forse inarrestabile presa dall'umanità intera o, meglio, da chi

si è messo alla guida di questa umanità, e ha a che fare con tutto il nostro vivere, con il significato stesso della parola vita.

Giuliano Piazzi dice: “Il moderno non è altro che il farsi concreto dell’astratto”. In sostanza e sintesi: si riduce a materia qualsiasi cosa, qualsiasi oggetto e, addirittura, il vivente. È in atto una nuova ragione digitale, il concretizzarsi in pratica della teoria fisica subatomica. Coinvolge tutto, la cultura, la tecnologia, l’esistenza. Il mondo sta diventando questo, mettiamoci l’anima in pace: pura meccanica quantistica. Il rapporto dell’uomo con le cose, cioè la materia, è stato finora mediato dal simbolo; tramite la sua attività simbolica l’umano ha creato il mondo: è l’idea che ha di quell’oggetto che rende l’oggetto fruibile in maniera flessibile, contingente, adattabile ai suoi bisogni. L’uomo ha usato la metafora, la finzione, per creare l’universo, così le cose non sono più vincolate, vengono tirate fuori dal loro contesto normativo e diventano altro, anzi più, del loro semplice essere materia: “L’esperienza simbolica non è altro che la crisi delle cose dal punto di vista del loro essere materia”, afferma ancora Piazzi. Nell’attività simbolica dell’uomo le cose finiscono di essere semplice materia, le cose cominciano ad assumere significati diversi, molteplici, potenziali. La virtualizzazione è l’apice di questo processo cognitivo, il possibile altrimenti, nessuna verità assoluta. È pur vero, però, che il simbolo resta, per molto tempo, ancora forzatamente legato a una *langue*, cioè a una storia, alla storia di una coscienza collettiva che tiene ancorato, per esempio, il rapporto lessicale tra parole e cose: la *langue* è materia della comunità. I simboli, le parole, significano le cose, ma sotto il controllo della comunità, nel senso che il significante deve sempre avere un riscontro di significato con le cose, in maniera diretta o indiretta il *logos* intorno alle cose-materia deve tornare a indicare la loro verità di essere cose e materia, questo proprio perché il linguaggio appartiene alla *langue*, cioè al sapere della coscienza collettiva.

Così è stato fino a un certo punto, di sicuro agli albori del mondo rock e per un bel periodo della sua crescita. Gli anni dal 1950 alla fine dei Novanta sono da considerarsi come pre-moderno, mentre invece con il nuovo millennio siamo nel moderno. L’evoluzione del mondo trasforma anche il simbolico, i significanti mettono sempre più in crisi

la materia, il simbolico vuole diventare autonomo. Il significante comincia a perdere ogni legame col significato, immagini, suoni, parole prendono le distanze dalla *langue*, dalla storia. Il significante rimanda sempre più a un altro significante, non più al significato, simboli che rimandano ad altri simboli, lontani ormai dalla materia con una sua *langue*, un suo sapere, un suo controllo da parte della comunità. È il salto di qualità del simbolico che si stacca completamente dalla materia, è la virtualizzazione della realtà.

Non ci riferiamo solo alle nuove tecnologie, come ci avverte Giuliano Piazzi, la simulazione, gli ipertesti, il cyberspazio, l'intelligenza artificiale e via dicendo, qui si tratta di cosa ancora più pervasiva dei *software* delle memorie elettroniche. Il professore chiarisce ancora una volta che siamo di fronte al “farsi concreto dell’astratto”. Non c’è più solo una realtà di fatto, concreta, attuale, ce n’è anche un’altra possibile, un possibile che deve essere sempre possibile *altrimenti*. Contingenza esponenziale del possibile, possibile all’infinito. Tutto ciò ha avuto bisogno di un supporto, di un alleato tecnico, fisico: la microfisica delle particelle. Per questo motivo il virtuale non può essere meta-fisica, deve attenersi a qualcosa che è fisico, per quanto micro.

L’astratto è dentro l’elettronica. Windows, Mac, Apple, Bill Gates, Steve Jobs. Con un esempio simile preso ancora in prestito da Piazzi, semplifico la questione sull’evoluzione virtuale. Il cinema, lo sappiamo, è ostentatamente finzione, finzione della realtà, ma, con il virtuale, si sposta ancora più avanti. Prendiamo il grande successo cinematografico di *Bohemian Rhapsody*, diretto da Bryan Singer, che racconta il percorso dei Queen dalla loro nascita fino al *Live Aid* del 1985. La finzione del cinema consente di far rivivere Freddie Mercury grazie a un attore, Rami Malek, che lo riporta a noi vivo, ma “finto”. Per quanto bravo il protagonista, per quanto bravi i truccatori, i costumisti, nessuno può restituirci il vero, autentico Freddie. Ci accontentiamo di rivivere il cantante dei Queen “come se” fosse lui, ma non lo è, ovvio. Con il cinema virtuale, però, Freddie sarebbe potuto essere proprio lui, il vero, l’autentico, avrebbe potuto cantare e muoversi su un palco come faceva da vivo, senza l’attore che lo interpreta, la microfisica lo avrebbe potuto tranquillamente riportare com’era, lui proprio lui,

come se non fosse morto fisicamente e, infatti, almeno visivamente, esisterebbe ancora. Capite bene che è tutta una questione di microfisica, digitalizzazione, materia plasmabile sempre possibile altrimenti.

Prima, nel pre-moderno, la materia aveva a che fare con l'analogico, intrisa e sintesi di tutti i saperi e le esperienze umane, gioie e dolori, valori, simboli, riti, eventi, azioni eccetera, che intervenivano nella sua costituzione e, per questo, finivano per diventare un tutto unitario, unico, non più scomponibile. Ora non più, tutto è virtualmente scomponibile sempre. Bello no? Certo, possibilità infinite, fino a far risorgere i morti, cosa che fino a qualche tempo fa era roba di esclusiva competenza divina. A quali costi? Con quali conseguenze? La materia smette di essere materia, diventa pura forma. Esattamente: "La crisi definitiva delle cose dal punto di vista del loro essere materia" (Piazzini). Se Freddie Mercury fosse "risorto" grazie alla digitalizzazione, avrebbe potuto interpretare se stesso rendendo reale la finzione, il suo corpo e la sua voce sarebbero potuti essere veri nel finto di uno schermo e di una proiezione, non certo, ancora, nella vita comune e reale. Il digitale, però, vuol spostarsi ancor di più, passare dalla finzione del reale (cinema) alla finzione reale (realtà virtuale) e, da questa, alla finzione *del* reale (virtualizzazione della realtà): Freddie Mercury ci apparirà un giorno con i suoi baffoni, il suo torso nudo e la sua voce che canta una nuova canzone all'apertura delle prossime Olimpiadi, magari una canzone in giapponese. Poco credibile? È già successo e succederà sempre più di frequente. Come Whitney Houston, che è tornata in tour grazie a un ologramma, e non da sola. Prima di lei Tupac, Maria Callas, Roy Orbison, Ronnie James Dio e Frank Zappa. Qui non siamo in un film, cioè una dichiarata finzione, un trucco artistico, siamo piuttosto a una finzione che vuol far passare per reale il finto, seppur ancorato alla realtà: questi artisti cantano le loro *vere* canzoni, con la stessa voce e gli stessi movimenti con cui le eseguivano da vivi, siamo ancora nella realtà virtuale. Cosa succederà quando questi canteranno canzoni nuove di zecca, scritte da autori contemporanei proprio per loro, nonostante siano passati dieci o vent'anni dalla loro morte? Succederà, statene certi, la corsa alla virtualizzazione della realtà è già iniziata ed è a buon punto. La loro bocca si muoverà per-

fettamente pronunciando parole che non avevano ancora pronunciato quando erano in vita, o che magari avevano pronunciato in altro contesto, ma qui vengono ricombinate in maniera nuova, così come i loro movimenti, le loro posture, le espressioni facciali. Canteranno di nuovo. Saranno di nuovo materia vivente, non certo materia che vive, sia chiaro, questo no.

Non c'è più sapere nelle cose e dietro non c'è più la comunità in quanto madre delle cose, ora c'è solo informazione, significanti della materia con plusvalore di possibile altrimenti, di manipolazione, di ricombinazioni, fino alla possibilità di sostituire il divino e resuscitare i morti. La realtà di prima era la realtà della materia, ora è quella della sua scomparsa. Tutti noi subiamo questa alterazione di *status*, di paradigma. Il passaggio è drastico, da una realtà virtuale a una virtualizzazione della realtà. Non è poco. Vuol dire che non esiste più un collegamento con i contenuti, non esiste più un sapere normativo, che nella realtà virtuale era ancora presente: la realtà virtuale era ancora materia, materia che aveva la potenza (*virtus*) di essere *altro*, *altrimenti*. La virtualizzazione ora non ha più vincoli normativi, non ha più appartenenza organica, non ha più *langue*, né terra, comunità, non ha più la macro-fisica del corpo.

In questo momento mi metto nei panni rock del lettore, un lettore che vuol sapere di cose intorno alla musica mentre io, invece, gli sparo un bel pippono di socio-antropologia, e dunque chiedo a chi scrive, cioè a me: “Ma di che cazzarola parli?! Che c'entra tutto questo con la musica, con le rockstar?!”. Allora vi faccio un esempio musicale, così torniamo in pari: la musica elettronica non è nata con i computer e il digitale è roba degli ultimi anni, dell'era Windows o Mac. Di musica elettronica si parlava già negli anni Quaranta del secolo scorso, con studi di registrazione specializzati per la musica detta “d'avanguardia” o sperimentale. Negli anni Sessanta ci fu un'esplosione di strumenti elettronici, come i sintetizzatori, che si diffusero in qualsiasi ambito musicale, dal pop al rock al jazz, dalle colonne sonore alla musica classica. Nel 1964 la genialità dell'ingegnere Robert Moog portò alla completa evoluzione elettronica delle tastiere, che divennero colonna portante della maggior parte delle produzioni musicali, con nomi che

restano mitici a livello mondiale, uno su tutti, tanto per fare un esempio, Brian Eno. Sarebbe lunghissimo citare l'uso di campionatori, batterie elettroniche, effettistiche varie, tecnologie MIDI e via dicendo presenti nella composizione ed esecuzione di musica di ogni genere, dai Pink Floyd ai Talking Heads, da Moroder a qualsiasi produzione che, a partire dagli anni Settanta, ha visto trionfare gli "aiutini virtuali".

La musica analogica delle origini, quella fatta suonando fisicamente uno strumento, che cioè produceva suono per effetto di un'azione diretta del corpo umano sullo strumento, si arricchisce di un nuovo processo artistico, grazie al virtuale dell'elettronica. *Virtus*, potenzialità, possibilità altre, certo, ma un altrimenti ancorato a un sapere, a una materia, a una comunità. La musica sintetica si innestava, prendeva in considerazione, partiva da conoscenza analogica pregressa. La musica d'avanguardia destrutturava e ristrutturava i classic" e chi ci arrivava aveva già esperito l'altro modo di fare musica, in poche parole l'elettronica dava la possibilità di suonare *altrimenti*. Cito un esempio per tutti, forse non conosciutissimo in Italia: Pete Drake, chitarrista e produttore americano, già nei primi anni Sessanta sperimentava l'elettronica con la sua *steel guitar* e la sua voce. Provate ad ascoltare la sua *I'm Just a Guitar* (la trovate anche in rete): un innesto di futuro nel passato più lontano, voce e chitarra filtrate elettronicamente per quello che si può definire un classico blues che sembra arrivare direttamente dai neri d'inizio secolo. Un suono nuovo, sorprendente, che moltiplica le possibili strade della musica, da percorrere dopo, però, le strade già battute. Nella micro-fisica elettronica che dava nuovi suoni c'era sapere trasmesso, ereditato e assimilato. Sia che rimanesse pura, sia che si inserisse e coordinasse con la musica fatta da strumenti tradizionali, l'elettronica conteneva ancora conoscenza, sapere, eredità, era un plusvalore musicale che poteva allargare la potenza della creatività in maniera esponenziale, allo stesso tempo facilitandone i modi tecnici ed espressivi, la registrazione, la composizione, la cura dei particolari, la perfezione timbrica, stilistica, uditiva e quant'altro. Potenza aumentata, arte virtuosa, in grado di aggiungere manipolazione, scelte, possibilità.

È Picasso che stravolge i tratti del disegno e li porta nel futuro, ma partendo da profonde basi di pittura figurativa, addirittura da studi dei disegni preistorici. La même chose. È così che funziona in modo concreto la realtà virtuale, è una realtà aumentata e quindi virtuosa, che si appoggia ancora sull'essere materia del reale, con i suoi carichi di sapere e di storia, pur rendendo quella realtà contingente, cioè possibile *altrimenti*, evoluta, all'infinito. Succede però che il moderno non voglia più saperne di qualità, non è più materia che vive con una sua *langue* e un'appartenenza alla comunità, il moderno esige che sia solo ed esclusivamente materia vivente, materia senza alcuna trascendenza, sempre citando Piazzì. La materia che vive viene nettata dalla sostanza simbolica, diventa materia e basta. Il moderno, inteso come attuale della musica, adotta questa rivoluzione di paradigma. Per essere precisi, la musica viene portata ad accettare passivamente questa rivoluzione globale e globalizzante, ne fa parte come sub-mondo. Il moderno vuole la superficie, natura vivente, certo, ma non natura che vive, materia nuda e cruda in grado di essere manipolata all'infinito, ma sempre più lontana dalla realtà *reale*, non realtà virtuale, ma virtualizzazione della realtà. Risultato concreto: i suoni della musica non hanno più corrispondenza con un sapere ereditato, con la cultura musicale, con un vissuto di storia, tradizione, stratificazione di conoscenza, nulla, sono semplici suoni campionati, digitalizzazione e micro-fisica pura in grado di essere plasmata, usata, reinvestita da chiunque, senza una specifica competenza musicale, neppure una particolare vibrazione artistica, il che presupporrebbe appunto *langue*, storia, comunità, sapere eccetera. Il *new general intellect* tutto questo non lo accetta, non gli torna. Non servono più gli strumenti classici, né i musicisti che li suonano e neppure gli studi di registrazione, non servono *sound engineer* esperti per mixare, servono solo personal computer, dispositivi elettronici, *device*, *software*, programmi più o meno sofisticati, banche dati per suoni e ritmiche, Windows, Apple, Audacity, Garage Band, Pro Tools, Logic, Cubase...

Sia chiaro, il problema non è la tecnologia, la tecnologia aiuta a produrre realtà virtuale, una realtà virtuosa, nel caso della musica sarebbe una musica virtuosa, come già detto, con molte più possibilità

rispetto al passato analogico. Il problema è sempre lo stesso, è che ora siamo in presenza della virtualizzazione della realtà, di materia da ricombinare, alla musica è stato tolto il sapere simbolico, la trascendenza, la storia, la materia è scomposta e ricomposta in unità micro, buone da ri-scomporre e ri-comporre a piacimento, secondo procedimenti micro-fisici accessibili a chiunque stia dentro al *general intellect* informatico, cioè praticamente tutti, o quasi: Windows, Apple, le finestre a cui si deve affacciare la massa e la mela che è l'intero da mordere. La musica ora è un insieme infinito di possibilità non più vincolato da norme, canoni, spartiti, scritture, esecuzioni strumentali. Si potrebbe dire che la musica ora è più democratica? O forse più anarchica? Non so, certo rientra anch'essa nella profonda trasformazione del sociale che comprende cose come la bioetica, la fecondazione artificiale, il protagonismo del gene, i computer sempre più *personal affective*, le pillole salvatutto.

E ora: economia. Rifletteteci: siamo passati gradualmente (mica tanto) dallo scambio merci-moneta metallo, allo scambio merci-carta moneta, allo scambio merci-titoli finanziari e poi all'assenza totale di merci nella compravendita finanziaria, azioni verso azioni, proprio come siamo passati da "pago con i soldi per comprare l'ultimo album del mio artista preferito nel negozietto di dischi del quartiere" a "pago con vaglia postale una delle offerte-dischi dei vari giornali di musica o cataloghi che vendono per corrispondenza", a "compro il disco con carta di credito da siti specializzati che me lo inviano con corriere espresso in meno di una settimana", a "scarico a pagamento dalla rete (*download*) MP3 di una o più canzoni", ad "ascolto canzoni in internet su piattaforme musicali che, grazie alla pubblicità di cui sono piene, richiedono a volte, solo in alcuni casi, giusto l'iscrizione al sito web": insomma, non ho niente in mano, non pago niente, ascolto e basta, la musica è aria, aria fritta. *General intellect*.

Il concetto di fondo di questa nuova direzione umana è che siano presenti queste principali caratteristiche: 1) che le cose, la materia, non abbiano dentro sapere simbolico, quindi trascendenza; 2) che la materia sia un'organizzazione unitaria, ma scomponibile in parti mini-

me, intercambiabili, trasferibili, sostituibili; 3) tutto deve essere una continuità biologica, chimico-fisica, materia pura.

Le rockstar della musica, lo abbiamo detto, appartengono alla categoria dei miti, esattamente come, nella mitologia classica greca e romana, gli dei o i semidei. Non è un aspetto da poco, non sono solo questioni di adolescenti infervorati nell'età dello sviluppo. Finora ha funzionato un meccanismo umano concreto che, fondamentalmente, ci ha portati fin qui, intendo come storia dell'umanità, e cioè la nostra tendenza a pensare alla realtà in termini mitologici. La creazione del mito, il raccontarsi le favole, le fantasticherie, hanno creato un mondo fatto di linguaggio, comunicazione, trasmissione, quindi di sapere, cultura e storia, e tutto questo è stato fertilizzante per la comunità e, di rimando, per l'io, fino a penetrare nei cromosomi, nel patrimonio genetico, organico delle persone, degli esseri viventi che hanno usufruito di questa ricchezza bio-simbolica riuscendo a essere altro dalla biochimica, dalla semplicità organica, *encore* con i concetti e parole di Giuliano Piazzzi: "materia che vive e non semplicemente natura vivente". La digitalizzazione ha escluso o sta cercando di escludere questa miglioramento simbolica, questa variazione sulla biochimica semplice, tutto deve invece essere materia pura, perché solo così è scomponibile e ricomponibile senza vincoli e norme.

Oggi si continua a produrre musica, sì certo, perché no? Le radio diffondono ancora canzoni, ritmi, melodie, con parole annesse, più o meno allegre, tristi, divertenti, impegnate socialmente, di semplice svago, come sottofondo. La rete è colma di piattaforme digitali dove è possibile ascoltare la musica dei nostri giorni, dove è anche possibile acquistarla digitalmente, o scaricarla in maniera gratuita, in ogni caso si può ascoltare all'infinito. Sia chiaro, grazie alla digitalizzazione e a internet si può sentire anche musica di un vicino o lontano passato, come il rock dei padri fondatori, quello dei Settanta o il punk e la new wave post Ottanta, o addirittura il blues degli anni Cinquanta: diciamo però che questo è più che altro pertinenza di archeologi e ricercatori musicali, la maggior parte delle cose da sentire e vedere sono contemporanee, e senza dubbio i nuovi suoni, i nuovi effetti sonori e visivi hanno maggiore *appeal* con la tecnologia.

La sensazione, però, è che tutto suoni uguale, e questo nonostante un'incredibile aumentata possibilità creativa e riproduttiva. Vorrei chiarire che queste non sono le patetiche considerazioni di un conservatore dei tempi andati, di un nostalgico della tradizione del passato; sono sempre stato tutto tranne che ancorato alla memoria e al folklore. Quando si è trattato di contestare la musica dei genitori ho fatto presto a passare da Celentano e Morandi ai Led Zeppelin, Alice Cooper, Pink Floyd e compagnia bella, e quando c'è stato da abbattere i Settanta ero già punk con i Sex Pistols, e dopo è venuta la nuova ondata di Talking Heads o Cure e Devo, e poi la musica classica e il jazz e l'alternative per non essere di moda, e difenderò sempre chi cambia e sposta in alto l'asticella, però... Sì, c'è un però imprescindibile che si collega al pipone sul digitale testé affrontato: l'innovazione s'innesta su qualcosa che è stato sperimentato, assimilato, vissuto e condiviso e, a un certo punto, ripudiato, per assorbire e promuovere il nuovo. Nella musica funziona come nell'evoluzione umana, si stratifica sapere, anzi il sapere diventa continuità bio-chimico-fisica, va a depositarsi nei cromosomi, metafisica che diventa patrimonio genetico, quindi fisico, organico, che ha però un legame indissolubile con l'esterno.

La comunità è utero del singolo individuo e il singolo assorbe dal cordone ombelicale il sapere genetico, anche la musica. Cosa sta succedendo allora con la digitalizzazione o, se vogliamo, con la virtualizzazione della realtà? Il patrimonio si sta perdendo, la storia, l'eredità degli antenati, il sapere, tutto è diventato pura materia, manipolabile all'infinito, senza *langue*, senza legami. Sì certo, ci sono melodie interessanti, anche testi profondi, sonorità e ritmi coinvolgenti, voci eclatanti, ma tutto rimane in superficie, senza profondità uterina, semplice scomposizione e composizione di particelle micro-fisiche.

C'è un suono, bene. C'è un ritmo, bene. Una voce, bene. Ma quella voce sarà proprio della faccia che canta? Ma quali strumenti suonano nella maggior parte della musica che si produce ultimamente? Voi li sapete riconoscere? Se chi ascolta non è dentro le tecniche musicali, quindi semplice ascoltatore, vi dirà che li riconosce sì gli strumenti: il ritmo lo fa una batteria, poi si sente un piano e forse una chitarra, e sicuramente un basso, che dà profondità. L'udito è ancora irretito (cre-

do) dai ricordi genetici ed epidermici degli strumenti tradizionali. Errore caro ascoltatore: quel tum tum che senti non è una batteria, non è neanche una batteria virtuale, cioè una batteria a cui sono stati aggiunti effetti, volumi che la potenziano, le danno potenza, *virtus*, rispetto a quella analogica, no caro ascoltatore, quel tum tum è la virtualizzazione di una batteria, cioè elementi micro del campionamento di una batteria che possono essere composti e ricomposti a piacere. Lo stesso vale per il basso, il piano e la chitarra che ti pare di sentire. La voce è filtrata, intonata, effettata, potrebbe essere di chiunque, oltre a quello che appare nei crediti come il cantante.

Chi ha suonato in quel pezzo o in quell'album? Non si sa, non si sa neanche se qualcuno abbia suonato davvero. Si conosce, a volte, il cantante, cioè l'idolo di turno. Guardate bene che non parlo solo di rap, trap, musica elettronica, oggi sono coinvolti in questo processo anche quelli considerati più tradizionali. Il pop (e il rock-pop) è nella melma quanto gli altri. L'analisi che si faceva una volta all'uscita di un nuovo disco partiva sempre da chi vi aveva partecipato, quali gli strumenti utilizzati. La band che accompagnava *live* il nuovo tour di questo o quello era fondamentale, tutti andavano a vedere se le chitarre del nuovo album di Bob Dylan erano di Eric Clapton oppure se aveva ancora al fianco il fedele Robbie Robertson di The Band; i musicisti che suonavano nel nuovo (disco o tour) di Pino Daniele cambiavano di molto la sonorità e di conseguenza il gusto di chi lo seguiva: alla batteria c'era Tullio De Piscopo, Agostino Marangolo o Mauro Spina? E si sapeva tutto anche degli strumenti: la Black Strat di David Gilmour, la Fender di Eric Clapton o la Eko dodici corde di Edoardo Bennato, e lo stesso era per tastiere, batterie, bassi e tutto il resto. Si conosceva il produttore artistico e anche quello esecutivo, quasi sempre volevano significare qualcosa per il nuovo progetto. Un LP, cioè il disco a trentatré giri, il *Long Playing*, non conteneva solo le canzoni (in analogico) della rockstar o della band, conteneva un mondo il più possibile dettagliato, e dipendeva anche da questo il successo di vendita e la fidelizzazione del pubblico, l'avventura di quel progetto musicale: le foto in studio, nel *backstage*, quelle dei musicisti, del cantante, dei tecnici, del *sound engineer*, delle sale, dei microfoni, degli stru-

menti; i testi, le possibili introduzioni testuali alla canzone, i *credits* per tutti, musicisti e tecnici, produttori artistici, arrangiatori, produttori esecutivi, casa discografica, e tutti i ringraziamenti, anche privati (mogli, fidanzate, fratelli, sorelle, genitori, amanti, cani e gatti!), insomma c'era da sentire, leggere, vedere, andare a scavare *dentro*, oltre i suoni e le melodie, si entrava nella comunità.

Oggi chi suona con quello o quell'altro non ha nessuna importanza, sempre che ci sia qualcuno che suoni. Si conosce la superficie, il *look* di chi canta, del rapper o del trapper, della pop star si sa anche con chi è fidanzato/a, ma lo si sa dal gossip, dai social, roba che potrebbe essere anche falsa, oppure non vera, oppure vera, ma falsa: è il digitale! L'idolo è sempre più un simulacro vuoto all'interno, conta solo l'esteriorità, dentro non c'è sapere, non ci sono antenati, non c'è comunità, non c'è stratificazione, c'è solo materia da comporre e scomporre, all'infinito, in infinite possibili combinazioni. La base è sempre quella della materia, si parte dalla cosa organica, sia che si tratti di materia vivente, l'essere-uomo, sia che si tratti di produzione umana, cioè cose realizzate dall'uomo, come le forme artistiche, musica compresa. La differenza, la discriminante è solo, si fa per dire, se la materia, organica o vivente, viene contaminata da elementi esterni alla bio-chimica-fisica, se viene arricchita dal racconto che l'umano è in grado di fare intorno alle cose che lo circondano, nel viaggio cosmico, trasformando la materia vivente, continuità bio-chimica-fisica, in materia che vive, cioè continuità bio-chimica-fisica-simbolica. La mitopoiesi "concede l'anima, o lo spirito" (Piazzi) fino a intaccare il nucleo primario della natura vivente (cellula, zigote), creando così la nuova *materia che vive*, carica di sapere, conoscenza, eredità, passato, presente, futuro. Il processo globale di riduzione, o ritorno, a semplice materia, riporta, appunto, tutto all'origine, esclude la metafisica, la mitopoiesi, il "falso mondo" che gli umani si creano intorno e dentro, il *trompe l'oeil* che dall'esterno-natura diventa natura-propria dell'umana *experience* viene riportato al vero assoluto, alla fine senza implicazioni culturali, materia pura da ricombinare senza problemi di sorta, senza legami normativi, senza dover dare retta agli antenati, al sapere, al contesto, all'utero, non originario sia chiaro, ma sopravvenuto, della

comunità. C'è vuoto culturale, il mito non esiste più, è questa la vera crisi della musica, non – o non solo – il crollo delle vendite, che molto più probabilmente ne è conseguenza. Se il *general intellect* micro-fisico elettronico non sa che farsene del meta-racconto, del sudore del batterista sulle pelli dei tamburi, dei calli sulle dita di chitarristi e bassisti, degli intrecci di mani sperimentati da pianisti e tastieristi e dei loro relativi studi, stati d'umore, racconti di vita privata, sofferenze, gioie, uso di droghe, alcol, oppure visioni politiche, sociali, economiche, religiose, se questo racconto non ha più importanza il sociale non ha alcun interesse a creare il mito, nel nostro caso quello della rockstar, chiunque la può sostituire fattivamente, o almeno superficialmente è in grado di farlo, senza bisogno di sapere, basta combinare elementi sempre più micro, e quindi sempre più flessibili e possibili, per creare simulacri della stella. Elvis Presley o Muddy Waters, Jimi Hendrix o i Beatles, i Rolling Stones o i Sex Pistols, Guccini o De Gregori, i Police o Michael Jackson, Vasco, gli Skiantos, Clapton, Bowie, i Nirvana, i Clash, i Pooh, i Nomadi, De André, i Bee Gees e tutto l'olimpo musicale senza distinzione di genere e giudizio critico non ha più ragione né di esistere, né del normale avvicinamento generazionale, il mito non può più avere spazio.

Il mito ha da sempre consentito, nei più svariati ambiti della crescita umana, un *continuum*, ha collegato con una sorta di filo, nel secolare passaggio del tempo, il nostro vivere sociale, fino a diventare costituzione interna del nostro organico bio-chimico, è entrato nel nostro nucleo cellulare come sapere ereditato e trasmissibile, ha agito sulle nostre esistenze non più come solo condizionamento esterno. La digitalizzazione ha bisogno di essere libera di intervenire sulla materia, sulle cose, quindi ha bisogno di vuoto, non di mito e contenuti, piuttosto di una superficie perfettamente visibile al momento, ma da distruggere e ricostruire secondo infinite possibilità di ricombinazioni, senza vincoli. Quantità, non qualità. Punto.

Dove sono le rockstar oggi? Qualcuna è rimasta, ma è eredità di ieri e non splende neanche più tanto, fatica, faticano anche quelle che una volta erano luminosissime. Oggi non si ascolta più il contenuto profondo, si ascolta in superficie. Si sente la melodia, il ritmo, il canto

e pure il testo e si vede il video, per il resto non si sa null'altro, probabilmente perché c'è molto poco altro da sapere, a parte qualche interessato che intuisce quale *plug in* sia stato usato per questa o quella parte, della ritmica o della voce. Così, per riallacciarsi ad argomento già trattato, al posto dei miti da utilizzare all'occorrenza come *eidola*, svuotandoli per poi riempirli dei nostri malesseri e paure, oggi è rimasta solo la possibilità di avere idoli, vuoti simulacri da riempire per lo più delle eterne naturali insicurezze adolescenziali, senza la possibilità, però poi, di recuperare sapere profondo, in grado di alimentare la nostra materia vivente e farla diventare materia che vive.

Non hanno nessuna colpa personale le nuove generazioni di cantanti, non si tratta di un attacco personale a quello o quell'altro artista, non è questione di persone, di intelligenza, bravura, personalità, spessore e via dicendo, è che tutto è da relazionarsi con quello che abbiamo detto finora, cioè che ci troviamo di fronte, anche nel pianeta musica, a un inesorabile e apparentemente lento (in realtà velocissimo) processo di riduzione ai minimi, anzi ai micro-termini della materia; un movimento impercettibile, ma che lavora costante nel sottofondo, come i movimenti sotterranei della crosta terrestre, con ogni tanto una scossa di terremoto, sperando non ci sia l'esplosione totale che, guarda caso, riporterebbe tutto allo stato di materia originaria.

La musica, quindi, come il resto, ha cambiato modo di comunicare, cioè di metterci in comunicazione e comunione, di condividere, un cambiamento netto e deciso che sta portando inevitabilmente alle conseguenze di cui abbiamo detto finora, una musica che non ha più storia da insegnare, non ha più potenza per penetrare fin dentro alla comunità e poi, da questa, dentro ogni singolo individuo per diventare sapere cromosomico, parte integrante della materia vivente che si arricchisce e rinasce come materia che vive. La musica oggi ha sempre il potere, però limitato e circoscritto, di entrare negli apparati auricolari e toccare in superficie i nostri centri emozionali, ognuno per una qualsiasi ragione personale, insomma può collegare ancora, a livello organico, il cervello e le altre parti del corpo, generando reazioni del sistema vegetativo, variazioni del ritmo cardiaco, del respiro, stimolazione del movimento, ma è tutto molto veloce, mi verrebbe da dire oc-

casionale, scomposto, frazionato, la musica pop-rock di oggi non ha più potenza vera, non ha più *virtus* tale da incidere sul nostro sapere profondo, e quest'opera per la sola ragione che è stata privata all'origine di quel sapere. Si dia per scontato, ovviamente, che la musica "di superficie" è sempre esistita, la musica solo "per muoversi" in discoteca, solo "per aspettare il proprio turno" dal dentista, solo "per divertirsi" d'estate, solo "da fischiettare" mentre si ridipingono i muri di casa; non stiamo qui a pretendere profondità e significati a tutti i costi, anche la superficie e i significanti contano, certo che sì, ma non creano massa stabile, non compattano a lungo, semmai a livello stagionale, o non lo fanno per niente. Quantità, non qualità (grazie ancora della sintesi concettuale prof. Giuliano Piazzi).

A specchio, oppure come conseguenza del pippone: nei dischi c'era sapere, stratificazione culturale, l'utero comunitario che tramite il suo soffio vitale dall'esterno trasformava materia grezza, un disco, in materia che vive, con lo stesso meccanismo che, finora o fino a poco tempo fa, coinvolgeva la specie umana, materia vivente, organica, trasformata dalla comunità-madre in materia che vive già a livello cromosomico, già zigote. Il digitale, nella sua fenomenologia globale e globalizzante, cancella tutto questo, e così come l'umano viene a trovarsi orfano della comunità e torna a essere materia vivente, di conseguenza anche i suoi prodotti culturali diventano materia semplice e semplice materia. Illimitate possibilità di manipolazione in entrambi gli aspetti considerati, così a caso e mescolando le carte: "democrazia" artistica, velocità di produzione, bioetica, virtualizzazione della realtà, quantità compressa, velocità di comunicazione, sperimentazione genetica, fecondazione artificiale, scomposizione cellulare, ricerca quantica, *microchip*, gestione artistica autodiretta, piattaforme digitali, capitalismo finanziario, carte di credito, *download*, cibernetica, musica *live* virtuale, flessibilità del lavoro, *affective personal computer*, sesso online, droghe sintetiche, pillole, sub particelle, intelligenza artificiale, *auto-tune* in tempo reale, gestione delle risorse centralizzata, *homework*, *plug in*, sono tutti lati della stessa medaglia.

E adesso: storia. Vorrei, infine, uscire dalla contestualizzazione dell'attuale e fare una panoramica storica, guardare dall'alto i cicli del

tempo umano, perché, come sempre accade, osservare troppo da vicino finisce per non farci vedere. Non stiamo vivendo una eccezione temporale, una singolarità cronostorica: uno svuotamento di contenuti meta-fisici, un tentativo di azzerare sapere, cultura, eredità, comunità e riportare tutto a materia semplice, a organico, a continuità bio-chimico-fisica, è ricorrente nel percorso degli uomini, direi quasi un'esigenza poetica, una potatura per ottenere nuove infiorescenze. Tralasciando la storia antica, fin troppo lontana da noi per essere analizzata a sufficienza, il medioevo fu paradigmatico, in questo senso, universalmente riconosciuto come periodo buio, precipizio etico, morale, culturale e sociale. La caduta dell'impero romano d'occidente (476 d. C.) con le invasioni barbariche rase al suolo, in senso materiale e spirituale, l'architettura del sapere conquistato fino a quel momento, la stratificazione di esperienza umana e sociale che la storia antica aveva fin lì maturato. Tutto tornò a essere materia, bisogni primari, a preservare, quando possibile, l'esigenza di sopravvivenza bio-chimico-fisica dei viventi. Fame, povertà, malattie non lasciavano spazio a sovrastrutture che non fossero i bisogni essenziali, non c'era tempo per costruzioni metafisiche. Questo non vuol dire che gli umani si annullarono, scomparvero in quanto specie, assolutamente no, continuarono a lottare per la sopravvivenza e a cercare di essere protagonisti nel mondo, solo che lo poterono fare in maniera basica, con l'attenzione rivolta solo ed esclusivamente a fatti materiali e organici: nutrirsi, ripararsi dal freddo o dal caldo, superare in qualche modo le malattie, sconfiggere la massa invisibile dei microbi e dei germi che causavano epidemie. L'inevitabile ricorso all'extra-terreno, allo spirito, pur in tanta materialità, venne ugualmente riportato a fenomenologia bio-chimico-fisica: sacrificio, punizione corporale, espiatione terrena per un possibile migliore aldilà, come nella regola monastica benedettina (povertà, castità, obbedienza). La comunità non esisteva più, almeno nel senso di sapere condiviso, di comunione culturale, ognuno doveva pensare a se stesso, alla propria salvezza, prima fisica, poi spirituale. Insomma, tutto "il prima" fu cancellato, distrutto, incendiato, proprio come i libri degli antichi, così anche i modi di vivere, i pensieri, le filosofie: non aveva alcuna importanza sapere del mondo, dell'estraneo, cioè dell'altro da

sé, importava solo il sé, *hic et nunc*, la propria cellula vitale. Si continuò a vivere, certo, ma bio-chimico-fisicamente, il simbolico fu accantonato, almeno relegato a certe sparute frange di religiosi chiusi nei monasteri a tentare di salvare il salvabile. Il vostro pensiero è probabilmente a *Il nome della rosa* di Umberto Eco. Il medioevo, almeno l'alto medioevo, non fu un periodo buio semplicemente perché si portarono alla scomparsa le sovrastrutture culturali, ma perché erano cambiati il modo di interfacciarsi con il mondo e la comunicazione con l'universale, cioè con un tutto organico – che va in un solo verso, *unus versus* – e non c'erano più regole, legami, norme sicure, confini stabiliti, esperienza condivisa e accettata, schemi rigidi e confermati, ora c'era contingenza, possibilità indefinite, anomia, *multis versi*.

Per il medioevo, quindi, non parlerei di buio, direi piuttosto vuoto. Un mondo che non si riusciva più a riempire di racconto, di esperienza umana, di eredità culturale e di innovazione poggiante su quei lasciti. Sapete qual è il risultato concreto? Che del medioevo abbiamo pochissima traccia, non è rimasto quasi nulla, molto meno di ciò che è rimasto della Roma degli imperatori, della Grecia classica o dell'antico Egitto. Vi dice niente il fatto che in quell'arco temporale vi fu: diminuzione di natalità, spopolamento delle città, il declino degli scambi commerciali, il fenomeno delle migrazioni, miseria diffusa e probabilmente anche un aumento delle temperature, fenomeno noto come l'*optimum* climatico medievale! Vi ricorda qualcosa? Corsi e ricorsi. In sostanza la realtà degli umani era diventata ignota, non più nota, non conosciuta nella potenzialità di evoluzione, pur essendo possibile in una vasta gamma di combinazioni. Non c'era più sapere genetico, tutto era stato resettato, riportato per forza di cose a livello organico, materiale. Alla fine, l'uomo ha saputo ricostruire un nuovo sé stesso, già nel basso medioevo si avvertivano i prodromi del Rinascimento e quindi del moderno, ma, si sappia che occorsero qualcosa come mille anni per uscire dal vuoto, e questo senza cadere nel luogo comune di considerare solo in maniera riduttiva e decadente l'età di mezzo. C'era anche lì qualcuno che cercava di non essere compreso, preso dentro, ma la moltitudine viveva secondo quei parametri, subiva la pressione che la costringeva a essere materia vivente, con poco spazio possibile

da dedicare ad essere materia che vive. Questo era l'*humus* del medioevo, questo il diffuso senso della vita, questo l'imperante *general intellect* di quei tempi, e ancora non c'erano né Windows né Apple, non ancora! *Shut down*.

La massa rock è scomparsa? Sta scomparendo? Può darsi, forse, però ci sono anche segnali che lasciano un minimo di speranza. Il nuovo aggregarsi dei giovani intorno a movimenti non ancora totalmente controllati, con *leader* che non sono imposti dal *music system*, dai *talent show* guidati dai mass media a loro volta assoggettati a interessi editoriali legati ai colossi digitali. Sono alcuni artisti nati da un tam tam di strada, propagato dalle purtroppo sempre più sparute nicchie contro-culturali, poche ostinate nuove mute fuori del sistema, ragazzi ancora richiamati dagli istinti primari, calamitati da quella tendenza antropologica di cui abbiamo trattato fin qui e che, come detto, si è andata via via perdendo. Come i monaci eremiti, i benedettini dei monasteri che, ostinatamente, a volte segretamente, si sacrificarono per riportare in vita, far riapparire gli antichi *auctores*, trascrivendo, rileggendo, facendone l'esegesi dei testi, nel tentativo ultimo di un recupero dell'eredità classica, una eredità di sapere condiviso, di comunità, di meta-narrazione, di storia.

Non è un caso che assistiamo a un prepotente, nuovo interesse per i dischi in vinile: nel 2019 negli Stati Uniti la vendita dei vinili ha superato quella dei CD; magari è solo una moda *vintage*, chissà, oppure la voglia, per alcuni delle nuove generazioni, di ritrovare il perduto sapere della musica, può darsi, lo spero. Forse – me lo auguro per un minimo di libero arbitrio e dignità del genere umano nei suoi singoli componenti, per quelli non del tutto annientati dalla coercizione sociale – si ricomincerà, come in un nuovo ciclo naturale, da piccole mute, per poi ricreare *cristalli di massa* che daranno vita a una massa nuova, a una nuova massa rock. Sempre che e fino a che, come è probabile, la società dominante – attraverso i suoi diabolici stratagemmi, i paradigmi consumistici, la moda e i media, il processo di digitalizzazione che non accetta intrusioni metafisiche – non riassorba nella sua orbita questi movimenti spontanei che nascono come subculture o controculture e vanno poi a trasformarsi in massa “di comodo”, cioè sottoinsieme

funzionale che finisce per far parte ed esaltare l'insieme principale, la cultura dominante, il paradigma ufficiale socialmente concordato, contrattualizzato e accettato più o meno passivamente.

Basterebbe mettere un altro centesimo nel jukebox, baby!

I love rock n' roll
So put another dime in the jukebox, baby
I love rock n' roll
So come and take your time and dance with me

I love rock n' roll , Joan Jett & the Blackhearts

Bibliografia

C. M. Bellei, *Violenza e ordine nella genesi del politico. Una critica a René Girard*, Edizioni Goliardiche, Trieste 1999

E. Canetti, *Massa e potere*, Adelphi, Milano 1981

R. Escobar, *Metamorfosi della paura*, Il Mulino, Bologna 1997

R. Fabbri, *Giovani e mode: modalità del comunicare*, Mediateca delle Marche, Ancona 2000

E. Goffmann, *Asylums*, Edizioni di Comunità, Torino 2001

W. Grinswold, *Sociologia della cultura*, Il Mulino, Bologna 1997

N. Klein, *No Logo, economia globale e nuova contestazione*, Baldini & Castoldi, Milano 2001

N. Luhmann, *La realtà dei mass media*, Franco Angeli, Milano 2001

M. Maffesoli, *Del nomadismo. Per una sociologia dell'erranza*, Franco Angeli, Milano 2000

G. Piazza, *Il principe di Casador*, Quattroventi, Urbino 1999

B. Valli, *Comunicazione e media. Modelli e processi*, Carocci, Roma 1999

U. Volli, *Il libro della comunicazione*, Il Saggiatore, Milano 1994

Indice

editricezona.it
info@editricezona.it

