

a cura di
Gianfranco Marrone

Sensi alterati

Droghe, musica, immagini



MELTEMI

Questo libro raccoglie alcuni scritti che indagano il nesso fra esperienze con droghe ed esperienze musicali e visive. Tale nesso viene esplorato in più direzioni: i modi in cui le prime sono state "tradotte" nelle seconde (canzoni pop, videoclip, cinema); le somiglianze formali fra i due tipi di esperienza (lo "sballo"); le subculture costituite sulla base di una programmatica "alterazione dei sensi" grazie alla droga e alla musica (hippy, psichedelia, punk).

Si tratta dunque di accostarsi a un universo tanto ampio quanto bitrattato – spesso affrontato in senso aprioristicamente moralistico (alla ricerca delle "motivazioni" psicologiche del tossicodipendente) o in senso ingenuamente entusiastico (come stile di vita liberatorio e rivoluzionario) – con gli strumenti della sociosemiotica: studio al tempo stesso rigoroso e critico della società e della cultura contemporanea.

Il volume contiene saggi di Juan Alonso, Nicola Dusi, Gianfranco Marrone, Federico Montanari, Paolo Peverini, Lucio Spaziante.

Gianfranco Marrone insegna Semiotica nell'Università di Palermo. Tra i suoi lavori: *Il sistema di Barthes* (1994), *Estetica del telegiornale* (1998), *C'era una volta il telefonino* (1999), *Semiotica in nuce I e II* (a cura, con Paolo Fabbri, 2000-2001), *Corpi sociali* (2001), *La Cura Ludovico* (2005).

La copertina: Francis Bacon, *Figura sdraiata*, 1969.

Progetto grafico di Gianni Trozzi

www.meltemieditore.it

ISBN 88-8353-420-4



9 788883 534201

No sex, No drugs, No rock'n'roll.
Il paradossale caso dell'ascetismo vitalista punk
Federico Montanari

In realtà non ci interessa la musica... ci interessa il caos.

(attribuita a Steve Jones, dei Sex Pistols)

...e adesso come adesso mi voglio ricordare soltanto i tempi belli, il discorso sociale, le parole che si fondevano sullo sfondo, i ragazzini sbronzi di sidro, lager, snakebite, sidro e lager, sballati di solfato che costava poco e andava bene, bocca sempre larga, pieni di grandi idee, via in mezzo alla vita a cento all'ora, sempre in pista a sentire il meglio delle band del momento, saltando e ballando con Clash, Pistols, Damned, Vibrators, Uk Subs, Dr Feelgod – e poi Jam, Buzzcocks, Ramones... per non parlare di Slits, Members, Lurkers, Stiff Little Fingers – e poi i Boys, gli Adverts – e Rejects, Upstarts, Antinowhere League – e avanti così, un lungo, vecchio appello, gruppi a fottere, milioni di accordi... Oi, band di mohicani anarchici e poeti punk... cuore che tonfa e sangue che pompa, vivi e incazzati e felici.

John King, *Human Punk*, p. 142.

1. Il movimento punk e la nascita di una nuova intellettualità delle pratiche

Il movimento punk ha sin da subito suscitato l'interesse degli studiosi di teoria della cultura: la cultura punk, dal suo nascere e suo prendere forma, attorno agli anni 1976-80, così come per i suoi prodromi e i suoi sviluppi negli anni successivi, è stata considerata immediatamente come un laboratorio: oggetto di studio sperimentale per i teorici dei cultural studies e delle subcul-

ture. Pensiamo, ad esempio, alla lunga serie di studi, da quelli seminali di Hebdige (1979) e poi di Laing, Frith, Chambers e di tanti altri sino a Savage¹, che hanno accompagnato la nascita e lo sviluppo del punk. Ma tale affermazione è in parte fuorviante per un motivo intrinseco all'assoluta novità di questo movimento. Se non si è trattato solo di mera curiosità per un fenomeno di folklore giovanile-urbano è soprattutto perché la "rivolta punk" si è costituita auto-teorizzandosi, mettendo in scena e in pratica una *propria* teoria sociale, antropologica, semiotica. Certo, ogni movimento, si dirà, possiede una "propria teoria implicita", una propria visione del mondo. Ma non si tratta di questo. Come non si è trattato solo di uno sguardo – perlomeno da parte di molti di questi studiosi e scrittori – verso "topi di laboratorio" (anche se la metafora ben si addice al punk, con la sua iconizzazione di temi come "vita nei bassifondi tra i rifiuti della società metropolitana"). Molto più di altri movimenti subculturali – meglio potremmo definirli oggi "alterculturali" – e per la prima volta in modo così totale, il punk esprime esplicitamente, a partire da se stesso, un carattere di intellettuale radicalità, anche se si tratta di una intellettualità sui generis; che potrebbe, con le dovute proporzioni e adattamenti, richiamare, alla lontana, un'idea gramsciana di intellettuale.

Anzi, si potrebbe dire che è la prima volta di un movimento che non solo esibisce la propria "autoconsapevolezza" (movimento "giovanile", termine certo insopportabile, ma valido nel senso di quel nuovo fenomeno che si produce nel secondo dopoguerra, e inteso come nascita di forme estetico-culturali e musicali, indirizzate prima a un pubblico di giovani e poi praticate dagli stessi, e che si incrociano con l'avvento della cultura di massa); ma che teorizza le forme della propria produzione, delle proprie azioni e del proprio senso. E soprattutto, oltre a teorizzare, progetta e soprattutto mette in atto

pratiche coerenti con questa teoria. Pratiche totalizzanti (comportarsi, vestirsi, inventare un certo tipo di musica, ma poi anche produrla, costituire circuiti indipendenti). Tuttavia, non si tratta qui di un vezzo, di una pretesa di “giocare a fare” gli intellettuali, o gli artisti, seppur citando esplicitamente dada e futurismo e poi Burroughs, così come lettrismo e situazionismo (e in realtà non si tratta di citazioni: casomai di rivendicazioni di appartenenza, di appropriazioni). Anzi, al contrario: il punk pone il gesto del disprezzo contro ogni sorta di intellettualismo, o meglio dello sberleffo umoristico; della provocazione e della perversione, contro il “pensatore” isolato e contro il sapere istituzionale; così come verso il critico, artistico o musicale, che pretende di giudicare seduto nella poltrona del suo studio.

Ciò trova, certo, una corrispondenza anche nel gioco al complotto, alla manipolazione dei media, alla beffa, alla “grande truffa”, o al *détournement* – inventato dai situazionisti e ripreso dai punk – che appunto del situazionismo sono talvolta concreti continuatori. Pensiamo in questo senso al fin troppo noto caso, esagerato dai media, ma paradigmatico, del manager dei Sex Pistols, Malcom McClaren, a partire dal quale, nell'estate del 1977, si scatenò, con grande scandalo, il lancio del gruppo dei Pistols in pieno Giubileo della regina, e l'interesse della stampa per la nascente scena punk. Tuttavia, anche in questo caso non si tratta, come invece è stato spesso sostenuto, di freddo “gioco a tavolino”, di cinismo, di furbo lancio di un prodotto da parte di chi aveva studiato i media e lavorava sulla guerriglia semiologica (cfr. Fabbri P. 2002, p. 40), di una tattica che sarebbe poi stata facilmente sfruttata e fatta propria da quel momento in avanti dall'industria culturale *mainstream*. No: la dichiarazione di ricerca di una *genuinità* è parte intrinseca della cultura punk; ed è casomai la *denuncia*, tuttavia condotta sotto forma di *ostentazione* – quest'ul-

tima però portata avanti lavorando il profilo estetico e delle forme espressive e non solo di contenuto – a essere al centro del punk. Scrive a questo proposito King nel suo romanzo *Human punk*, sorta di libro-epopea di questa cultura:

Io non ho mai creduto a tutte quelle coglionate che il punk sarebbe cominciato a New York, parte di un piano furbissimo di quel genio di Malcom McLaren: il punto di vista del ragazzo medio è diverso da quello dell'establishment, le vittime della moda e gli interessi economici che vedono nel punk nient'altro che spille da balia e i bidoni dei rifiuti, roba da scuola d'arte. Il mio punk era musica anti-moda, musica da boot-boy, con dei testi sulla vita di ogni giorno. Dr Feelgood e gli Slade sono più importanti della mia idea di punk che tutti gli Iggy Pop e New York Dolls di questo mondo... il punk aveva sgamato la faccenda ma teneva il suo senso dell'umorismo, che si prendeva per il culo da solo. Il punk è la mia vita, e ci sono milioni di storie, dipende se sei uno che viene da Finsbury Park, Ladbroke Grove, Hersham, Swindom, Slough, o Leeds, o un villaggio delle Midlands o una valle gallese, da Belfast o da una città di mare in Scozia... Ed è quella cosa da ricordare, che punk è solamente un'etichetta. Vuol dire tutto e niente (p. 281).

Ma dove inizia questo “tutto” e dove questo “niente”? Proviamo a valutare la forma di questa tensione che, come vedremo, si instaura fra valori che sono al tempo stesso estetici, morali e pragmatici; tensione che c'entra con il problema delle droghe.

La cultura hippy si era considerevolmente normalizzata: per la prima volta l'anticonformismo aveva accettato il fast-food. Significava dire di sì al mondo moderno. Il punk, come Warhol, s'impadroniva di tutto ciò che la gente acculturata e gli hippies detestavano: plastica, cibo dozzinale, film scadenti, pubblicità arricchimento – an-

che se mai nessuno si arricchì. C'era insofferenza per la gente per bene che esortava a comportarsi in modo sano e corretto. Il punk fu nuovo e liberatorio: pensare di fumare sessanta sigarette al giorno e stare svegli tutta la notte in anfetamina².

Prima di arrivare alla questione centrale delle droghe, vogliamo insistere ancora su questo punto e valutarne le implicazioni. Dicevamo che si pone qui la figura di una intellettualità nuova: intellettuale “anti intellettualistico”, che produce mentre osserva e si autosserva; che lavora in autonomia mentre teorizza; che magari suona il basso in un gruppo, o che scrive su una *fanzine* mentre insegna all'università (è il caso di alcuni musicisti della scena punk californiana, così come magari tipico di tanti ricercatori nel campo della popular music). Ma non si tratta di riesumare, come è stato spesso fatto, il consueto termine di “coscienza” – di sé o di autoconsapevolezza (cfr. Fabbri P. 2002; Pedrini 1998). Il problema è un altro, ed è interessante per una semiotica delle culture: quello dell'autorappresentazione.

Cosa intendiamo per autorappresentazione? Prendiamo gli studi di Lotman sulla cultura dell'XIX secolo in Russia e in particolare sui decabristi. (E verrebbe da dire che, forse, i punk, romantici e rigorosi, ribelli ma attenti al gesto, al vestire e all'atteggiarsi, attraverso una pratica di vita che *deve* essere letteratura e poesia, non sono poi lontanissimi, fatte le debite proporzioni – piccolo borghesi e non certo di provenienza dagli alti strati della società – da quegli strani rivoluzionari di inizio Ottocento). Lotman ci propone questa definizione di autorappresentazione, in termini di semiotica delle culture: innanzi tutto non si tratta di una generica idea di “consapevolezza”; tutt'altro: egli sottolinea l'importanza che la vita quotidiana “diventi teatrale”. “Il considerare la vita reale come uno spettacolo oltreché mettere l'uomo in grado di scegliere il

proprio tipo di comportamento individuale, lo riempiva di aspettativa di avvenimenti. L'intreccio, cioè la possibilità di eventi inattesi, di rivolgimenti improvvisi, divenne la norma" (Lotman 1962-75, p. 162). Dunque questi giovani rivoluzionari, dice Lotman, attingevano da un'idea di vita quotidiana come teatro, e questo li liberava dall'idea di conformarsi a regole e comportamenti precostituiti, fuori dall'automatico potere della consuetudine. Certo che in seguito questa teatralità e letterarietà capaci di liberare, si riveleranno poi, come afferma lo stesso Lotman, "norma di gruppo che sarà d'ostacolo alla manifestazione individuale della personalità". Ma ciò non è affatto in contraddizione con i caratteri del punk, potrà casomai essere detonatore, causa scatenante di nuove affermazioni, nuove identità, nuove diaspore. E infatti altro tratto tipico della cultura punk sarà anche questa capacità di "ridicolizzarsi da solo". Non tanto di autolegittimarsi ma casomai di autodelegittimarsi, di dichiarare non più vere le regole che esso stesso si era posto. Non prendersi sul serio, troppo. E inoltre: "vita reale". E la stessa vita come "teatro quotidiano". Insiste il protagonista del romanzo *Human Punk*:

Mi aveva detto di osservare bene il prossimo gatto che avrei visto. Quelli dormono quasi tutto il giorno, ma sentono un sospiro e sono svegli in un attimo, pronti e allerta. Mi ha detto che il segreto è uscire fuori dal modo di pensare Bene-Male, Destra-Sinistra: che se davvero vuoi pensare per te non ti puoi nascondere dietro nessun gruppo, ti devi staccare dalle regole stabilite. Aveva ragione a dire che la gente si prende troppo sul serio. Tutti concetti che c'entrano con il punk, che aveva un sacco di cose da dire ma continuava a prendersi per il culo da solo, cambiando pagina e rompendo le sue regole stesse, sempre un passo avanti, cambiando e continuando senza guardare in faccia (p. 260).

Tuttavia fare spettacolo di se stessi è anche presentare un'attitudine diversa nei riguardi del futuro. Nel punk, questo teatro e questo spettacolo si connette direttamente con le forme della sua stessa letteratura e pratica artistica, con quelle che la stessa cultura punk inventa "*here and now*", in quel momento. I suoi testi, i suoi poeti e le sue canzoni. E questo si connette proprio con la capacità autorappresentativa, ma appunto in quanto autoproduttiva, di quella cultura. Prosegue King:

La nostra educazione è stato il punk, dove le parole riflettevano le nostre vite, c'entravano con le cose che vedevamo e sentivamo, i testi li avevano scritti della gente che rispettavamo, cose scritte dal didentro guardando all'esterno, invece che dai soliti estranei che guardano didentro. Tutto quello che abbiamo avuto a scuola è stato uno spillo mezzo storto piantato su date di battaglia e politica degli Stati, le teste ben disegnate dei nostri signori e padroni, i loro vestiti tutti colorati, torri di castelli che facevano sembrare gli spurghi di fuori dei nani, contadini grigi chiusi in tuguri fuori dalle mura, servi senza volto che biascicavano rape. Noi sapevamo dove vivevamo, ma avevamo più colore e cultura dei tiraseghe con la puzza sotto il naso che facevano i figli dentro il castello. La solfa che ci rifilavano non voleva dir niente, tanto noiosa e fuori dal mondo che gli credevamo veramente ai prof che ci davano dei deficienti, perché non riuscivamo a rimanere interessati per abbastanza tempo da capire dove paravano. Là dentro non c'era niente per noi, quindi ci siam tuffati nella musica, e smetterla con la scuola era un ghigno unico (pp. 154-155).

Teppismo e ribellismo da ragazzini che si trasformano: diventano geopolitica, storia e poesia. Non solo: forma di educazione e di autoeducazione. E inoltre rivendicazione praticata e concreta, immediata, di una identità collettiva, di uno stare assieme.

2. *An other kind of blues?: “an other kind of tension”!*

Ed è qui che interviene la questione delle droghe; tuttavia ancora una volta in una maniera specifica, anomala rispetto alle pratiche estetico-culturali precedenti, di sottoculture o controculture. La droga non è mai stata al centro degli interessi della cultura punk. Tuttavia, proprio per questo, per contrasto, e per motivi paradossali – in apparenza l'uso è di tipo prettamente pratico-funzionale – vi è un motivo di interesse al problema delle sostanze. Intanto droga per il punk può essere birra, pacchetti di sigarette, e soprattutto sostanze a buon prezzo “da ragazzini dei sobborghi”: come lo sniffare colla – «Sniffin' glue» sarà il nome autoironico di una delle prime e storiche riviste, *fanzines* della scena punk – e solventi, o prendere il solfato, lo *speed* – uno stimolante a base di anfetamine – o medicine sempre a contenuto di anfetamine tipo il plegine. Roba che fa star svegli a saltare e ballare per ore; che provoca scariche di adrenalina e gran voglia di contatti con gli altri; contro la coca (la droga dei giovani ricchi, o dei manager rampanti, degli yuppies degli anni a venire), contro l'eroina (roba da hippies, figli di papà, “mai fidarti di un hippy” recita uno slogan ricorrente); forse qualche acido ogni tanto; l'erba e l'hashish adatte più per chi sente “musica lenta” (come il reggae), anche se presto, in questo senso, le commistioni e le mescolanze si faranno interessanti, producendo ibridi musicali e culturali innovativi.

A questo proposito Pedrini (1998, pp. 25-26) ricorda come un noto mensile di cultura hippy e underground come «Re Nudo» qualche anno prima bollasse come “fascista” l'anfetamina. “Droga fascista e popolare”, peggiore quasi dell'allora droga dei ricchi, la cocaina. Aggiunge l'autore, che è esattamente per questo che il punk attacca la controultura hippy che l'ha immediatamente preceduto: oltre per il tradimento di va-

lori e lotte, per questa sua “puzza sotto il naso”, da alternativi figli di papà, e tipica di certa sinistra intellettuale, spesso radical chic e tutto sommato aristocratica. Al contrario “se c’era bisogno di una cosa, a quell’epoca era la *velocità*”.

Quello che è anche rilevante è la modalità d’uso di queste sostanze “povere” e da quartiere di periferia. Utilizzo – e solo in apparenza banale – in una sorta di concatenamenti sintagmatici, con altre sostanze, ma che invece rendono l’idea di una sorta di serialità contingente e di una causalità immanente: ancora una volta “*here and now*”, senza nessuna pretesa di attribuire alle sostanze valori di trascendenza, come poteva essere invece in certi casi per l’LSD (“il Viaggio, la Ricerca”) o l’eroina (“la Verità sulla vita”): lo speed e le anfetamine fanno più che altro venire molta agitazione e sete e dunque voglia di birra...; e questo in correlazione soprattutto con la musica. Ed è qui allora necessario ricordare, seppur per sommi capi, i tratti musicali tipici del punk – certo tenendo sempre conto delle sue tante varianti originarie e negli sviluppi successivi. Attacchi fulminei, ritmo veloce o velocissimo, batteria suonata in modo scarno ed essenziale; basso pulsante e incalzante che fornisce una scarna corrispondenza al giro, alla serie di accordi eseguiti da chitarre distorte, in maniera compatta e in successione rapida, senza assolo, senza fronzoli, senza variazioni. La voce è spesso un *talk over* – quando non si fa cantilena da ballata popolare, o spesso canto che imita, in cadenza *cockney*, i cori da stadio – anticipando così il rap e l’hip-hop, che verrà infatti considerato vicino al punk (“punk nero” dirà Savage); un recitativo che grida slogan politici o denunce e “discorsi” sociali. Il *talking blues* sembra essere una delle fonti, tanto che un ottimo gruppo punk, gli UK Subs, farà uscire un disco dal titolo *An other kind of blues*. Dunque questo altro, strano tipo di blues, dotato di caratteri ibridi, sottrattivo (“toglie”

elementi, in una poetica del “togliere” anziché del “porre”, come dice Fabbri F. 2002, pp. 171-172, per il reggae); capace di farsi essenziale, spesso scheletrica nella struttura – ma fulminea nell’energia e nell’intensità dell’esecuzione – di rifiutare le fioriture, gli orpelli, i virtuosismi solistici tipici del rock (classico e “progressive”) degli anni immediatamente precedenti.

Le velocità, gli improvvisi cambi di velocità, gli stacchi e gli attacchi sembrano essere i caratteri tipici, più che i crescendo o le accelerazioni. Non ci sono tappeti sonori fatti di strumentazioni elettroniche. Se nella musica “da ballare” successiva (soprattutto con l’house e la techno dei decenni successivi), come afferma Fabbri (F., citando Tagg) “lo sfondo diventa la figura”, nel punk, al contrario, figura e sfondo sembrano coincidere in serie pulsanti; nell’impasto dei suoni anche la voce del cantante “viene dallo sfondo”: la figura è la superficie unica.

Dunque questo tipo di droghe povere sembra funzionale a tale musica, o meglio: coerente nella forma e negli effetti; un po’, ma con segno opposto, come lo saranno nei decenni a venire sostanze che ereditano tali funzioni, come l’ecstasy per la musica techno e rave. La sostanza è qui un Aiutante – alla socialità, alla strada, al concerto, alla vita –, non è certo dotata dei valori mitici o rituali, come era avvenuto per le epoche immediatamente precedenti. Ma l’elemento centrale sembra essere l’altro: quello della coerenza e dell’aderenza; di forma e sostanza, potremmo dire. Dell’immanenza degli effetti e delle pratiche. Del rifiuto di ogni trascendenza (mistica, politica, artistica, estetica).

Come accennavamo sopra, vi è un altro tratto, componente della musica, della poetica e dunque delle “sostanze” punk. Si tratta di una serialità speciale che prende varie sembianze. Nella musica; nella pratica di uso delle sostanze stesse; nei testi e nella grafica – fatta di collages dadaisti, di *cut-up* e *fold-in* alla Burroughs. Si tratta,

in generale, ci ricorda ancora Deleuze (1986) a proposito di questo tipo di esperienze di sperimentazione artistica, di lavoro ai bordi del linguaggio: sia esso scritto, visivo, musicale, vestimentario, questi bordi vengono ripiegati, sovrapposti e accartocciati. E la serie, questa volta, come forma del movimento, delle pratiche di azione quotidiana, la ritroviamo nel costituirsi come di una scia, una muta che attraversa le periferie metropolitane. E questo, dello spostarsi, del movimento che attraversa la città, sembra essere uno dei tratti del punk; tratto che lo lega, in parte, ad altri movimenti che lo precedono, come il situazionismo e la sua idea di psicogeografia e di rivisitazione dei percorsi e delle mappe della città.

Traveling infinito durante le sere d'estate, dopo la scuola, nelle strade delle città: il pub, ubriacarsi di birra lager, prendere le "anfe"; i concerti nei club, le ragazze.

Iniziavo a dipendere psicologicamente dalle strade, dai muri, dall'asfalto. Ideologicamente la città era l'unico luogo possibile. Occorreva girarla in lungo e in largo, girare il più possibile, in autobus, a piedi, in motorino. Vedere differenti scenari urbani era appropriarsi delle vie di chi ci abitava. Io rappresentavo la città, e la città rappresentava me (Pedrini 1998, p. 23).

Aggiunge Pedrini: "Il rapporto del punk con la città è talmente profondo da chiedersi se e in qualche misura sia *davvero* necessario sottolinearlo ulteriormente". Crediamo che ciò sia vero, ma non per trovare sovrainterpretazioni (profonde o inconsce); solo per ritrovarne le sue componenti immanenti: lo spostamento, le sue accelerazioni, le sue velocità, i suoi scontri e incontri con altri esseri (veicoli, umani, cose) le sue forme e i suoi stili corporei e prossemici. Movimento più che "baudrillardiano" (nel senso di un atteggiamento rivolto al gioco della simulazione), diremmo "foucaultiano"?

Senza nessuna intenzione di appiccicare etichette, sorta di “patenti” di abilitazione a posteriori – che peraltro sarebbe in totale contraddizione con quanto affermato sopra su questo movimento – è importante comunque rilevare la significativa somiglianza con quanto sottolineato da Foucault quasi proprio in quegli stessi anni. Non solo sulla questione delle pratiche, ma precisamente sulla politica e sui movimenti: sull'intrinseco legame fra formazioni discorsive, pratiche e filosofia politica. Si tratta del legame fra le formazioni discorsive da un lato e le immagini dall'altro: delle forme, delle strategie e delle forze in campo; laddove il potere è sempre questione di relazioni e di rapporti di forza. A esso corrispondono allora sempre nuovi fuochi di resistenza, in buona parte non prevedibili, che si collocano nelle prossimità di curve tendenziali, percorsi che descrivono pratiche, modi di agire, dunque strategie immanenti.

Inoltre, per quanto riguarda il rapporto con le presunte “rappresentazioni” che accompagnano tali pratiche, non si tratta di un rapporto né solo di “parole”, né soltanto di “cose” (come sottolineato da Deleuze, nel suo lavoro dedicato a Foucault, 1986, pp. 20-23, 29): gli enunciati formano parole e oggetti, costituendoli come loro funzioni ed esprimendoli; e le cose – ma con queste le immagini, le pratiche, le azioni – divengono al tempo stesso piano del contenuto di questi enunciati, pur mantenendone la loro irriducibilità. Il problema è la soglia, la sottile striscia, come dice Deleuze, fra l'immagine della pipa e l'enunciato “questa non è una pipa”. Striscia neutra, argentea in cui i colori e la luce si mescolano, ma già pronta anche a contenere la parola. È su questa sottile linea, sempre pronta a farsi piano di espressione, sempre pronta a diventare contenuto, che lavorano il punk e tutti i suoi materiali, comprese le droghe. E qui resta a maggior ragione valida l'indicazione data sempre da Deleuze, qualche anno prima, sulla psichedelia e sulla con-

trocultura americana – non sempre così aprioristicamente contrapposta al punk, ma in qualche caso, come si è visto sopra, in continuità con esso: pensiamo appunto a Burroughs, all'underground newyorkese o a Patti Smith, su quella stessa linea di “sperimentazione sulla superficie del piano dell'espressione”. Non si può rinunciare alla possibilità che gli effetti della droga o dell'alcool (le loro “rivelazioni”) possano essere rivissuti e recuperati per se stessi alla superficie del mondo, indipendentemente dall'uso delle sostanze, se le tecniche di alienazione sociale che lo determinano sono convertite in mezzi di esplorazione rivoluzionaria. Burroughs scrive su questo punto strane pagine che testimoniano di questa ricerca della grande Salute, il nostro modo di essere pii: “Pensate che tutto ciò che possiamo raggiungere per vie chimiche è accessibile attraverso altre vie, mitragliamento della superficie per trasmutare il pugnamento dei corpi, oh psichedelia” (Deleuze 1969, p. 144). Piuttosto, se le controculture anni Sessanta e primi Settanta puntavano su un'idea di “liberazione” dell'espressione (colorismo, flower power, scivolamenti in altri mondi), il punk, nero come l'asfalto delle metropoli, punta sull'iperrealismo, meglio, sulla descrizione della “sur-realtà”; una realtà da cui si tratta comunque di estrarre i punti notevoli, i nodi e di qui i fuochi di resistenza, per poi “rintracciare la storia che libera i suoni e rende indipendenti i corpi” (p. 165).

Ecco in quale senso, concreto, la prassi si fa immediatamente teoria; autoproduzione musicale – di qui l'invenzione del circuito delle etichette indipendenti; delle riviste, delle *fanzines*, poi dei libri. E fin qui, potrebbe sembrare, niente poi di tanto diverso dalla controcultura hippy, e in parziale continuità con la produzione di cultura e di eventi underground dei primi anni Settanta, fra Londra, Parigi, New York (fra moda pop, riviste di agitatori artistici e culturali, ecc.)³. Invece, la diversità diventa

totale in quanto *affermata*, autoaffermata, proclamata come differenza ma non alterità, rispetto al resto del mondo. Il mondo, la città, il quartiere sono qui e noi siamo nel mondo. Il problema è la sottrazione, la distinzione e soprattutto attraverso quale forma e sostanza (estetico-percettiva e pratica prima che politica) essa si produca. Rinuncia al mondo rimanendo ben vivi nel mondo.

Se quello che vi è di più, in generale, è la messa in circolazione di un sapere e di un saper fare autonomi – e già nella forma delle *reti*, anticipazione di quello che saranno Internet e il suo uso da parte dei movimenti globali del nuovo secolo –, d'altro lato, la cultura punk – e interessa qui il punk per un problema culturale in senso ampio più che musicologico, di genere – si costituisce soprattutto come “metamovimento”.

3. *I molti colori del nero: estetica e assiologia*

Di qui la capacità del punk di contrapporsi ad “altro” (altre scene musicali, altre culture, altri generi), ma al contempo di ricodificare tutte le altre scene musicali e culturali circostanti: ridefinendo così i suoi antesignani, i suoi nemici e i suoi confini; le sue ispirazioni, i suoi aiutanti e i suoi avversari; così come il predisporre, e rivendicazioni, da parte dei suoi esponenti, di una maggiore e più vera autenticità e radicalità rispetto ad altri artisti o gruppi. Di qui anche il carattere della cultura punk di lavorare per sintesi, collages e “campionamenti” di tutti gli stili precedenti (non solo in rapporto alla musica e prima che la tecnologia musicale rendesse disponibili le macchine) – paradossalmente, vista la sua vocazione alla rottura – e di tutta la storia del pop (cfr. Savage 1991).

Infine essa, e proprio per questa capacità “metaosservativa”, è in grado di costituirsi come una sorta di

“intercodice”: canale di intercomunicazione e di traduzione di tutti i generi e gli stili (dal reggae, che trionfa in quegli anni, alle altre musiche nere, le diverse forme di “rock da pub”, alle controculture degli anni Sessanta, ai teddy boys, ai rockers). Non si tratta certo di mediazione, o di mero bricolage: il “supermarket degli stili” (per come lo definirà Polhemus) è ancora di là da venire e rappresenterà piuttosto la normalizzazione, la risposta dell’industria culturale degli anni successivi. Traduzione e intercomunicazione sono processi caratterizzanti il punk, ma si costituiscono al loro interno attraverso componenti specifiche che sembrano tipiche di questa cultura. Piuttosto, ancora una volta sembrano essere tipiche le tecniche del collage e del cut-up.

L’elemento principale sul piano delle strutture di significato è dato dalla tensione semantica fra queste categorie di diaspora e auto- o meta rappresentazione⁴. Diaspora verso tutti i generi e gli stili musicali e culturali all’esterno; così come verso il proprio interno, in un continuo inseguimento fra originalità, tradimenti, autenticità. (Ad esempio, fra “punk della prima ora”, “vero punk”, o “essenziale”, punk commerciale o “modaiolo” da “fashion victim”, e nella precessione dei diversi generi e sottogeneri, connotati come “autonomi”, più o meno radicali o di sinistra o anarchici, o al contrario con connotazioni meno marcate politicamente e con riferimenti alla cultura popolare o alla vita quotidiana, ecc.). Questo anche attraverso l’espressione di diversi stili estetico-musicali – brani più o meno veloci e compatti, uso di un certo tipo di testi, con parole più o meno esplicite, con riferimenti, si diceva sopra, a cori tipici magari dei tifosi del calcio ecc. – e nei codici vestimentari. Di qui al tempo stesso l’opposizione, cui si faceva riferimento, alla cultura hippy.

In questa direzione può essere solo in parte accettata l’affermazione del musicologo Franco Fabbri, secondo il

quale con il punk ci troviamo di fronte per la prima volta a un “genere musicale che si autodefinisce consapevolmente nell’ambito della cultura rock” (Fabbri P. 2002, p. 40). Sicuramente. Tuttavia, in questo senso tale caratteristica va estesa a tutto il movimento, non isolandone gli elementi strettamente musicali. Prosegue a tale proposito Fabbri affermando che i punk traggono il massimo vantaggio dalle caratteristiche della comunicazione di massa. Ma ecco emergere ancora il problema accennato sopra, punto controverso fondamentale per la nostra questione. Continua infatti lo studioso, sottolineando un punto che avevamo anticipato sopra:

I musicisti punk inglesi non sono, come riescono abilmente a rappresentarsi, sottoproletari urbani colpiti dalla crisi economica che ha investito l’Europa dopo la crisi petrolifera del ’73: sono in buona parte studenti delle art schools, così come lo sono stati tutti i principali esponenti del rock a cominciare dai Beatles, fino agli odiati virtuosi del progressive. Ma proprio per questo sono giovani intellettuali che conoscono i media: i Sex Pistols – che riescono a imporsi fulmineamente strappando alle case discografiche contratti tanto vantaggiosi quanto volgari e aggressivi sono i loro insulti ai discografici medesimi, alle istituzioni, al pubblico – sono prodotti da Malcom McLaren un seguace dell’Internazionale Situazionista. In qualche modo il punk porta all’industria musicale una consapevolezza della propria capacità di manipolare ciò che fino ad allora era sembrato fuori portata, e cioè la consistenza stessa delle sottoculture (...) (ib.).

Il problema, in realtà, per il punk sembra essere proprio l’opposto (e al di là dell’esagerazione del già citato “caso dei Sex Pistols” e del loro “complotto”). Quello di smascherare i meccanismi della produzione e del sistema del mercato e dei media, non attraverso la “denuncia” ma spingendone sino in fondo le leve stesse. Non si tratta tanto del fatto che i punk “siano” o non “siano” o “rie-

scano abilmente a rappresentarsi”: non è un mero gioco di finzione né tantomeno di furbesca o semplice manipolazione dei media o del pubblico. Si tratta di attaccare sino alla radice la realtà stessa, non solo smascherare, ma mostrare, svergognare, offendere, sbeffeggiare, attaccare, e fuggire dalla propria provenienza piccolo borghese, con le proprie ipocrisie, e soprattutto “fare altro” e comportarsi e mostrarsi diversamente; costi quel che costi. Non si tratta di cinici e disincantanti figli della borghesia che frequentano istituti d’arte ma, al limite, del miscuglio fra questi e i *rude boys* dei quartieri periferici europei o delle “new towns” inglesi, figli di un welfare oramai in piena crisi, che vivono negli squat e del sussidio di disoccupazione; e in attesa del repulisti della Thatcher (in felice compagnia col suo caro amico Ronald Reagan: deregulation & guerre stellari).

Si tratta in ogni caso di un’opposizione estetica. Ed ecco allora che torna sotto altre forme la questione delle sostanze e delle droghe. Come dice Siouxsie, una delle cantanti della prima scena punk:

Detestavo la strada in cui abitavamo, ai margini della piccola borghesia. In un certo senso più puritana della stessa piccola borghesia, quasi maligna. Mia sorella ballava nei locali notturni: quella fu una delle mie vie d’uscita. Andavo con lei... luci abbaglianti, completamente irreali. Alcuni pub erano per metà gay e per metà regolari. C’erano disco Tex... Bowie e i Roxy; Barry White era grandissimo (in Savage 1991, p. 167).

Le luci, i lustrini i colori delle discoteche, e i trucchi del glam rock: cosa c’entrano con la rottura, con la radicalità punk? Ecco l’elemento ulteriore della novità del punk e che è in stretta relazione con l’argomento centrale di questo saggio: le droghe.

Il problema qui, non colto o svalutato dagli ambienti “alternativi” di quegli anni (il rock progressivo, le con-

troculture hippies, e i critici musicali), è la via nuova praticata dal punk: via estetica che attraversa e cattura i “segni dei tempi” – i materiali, i vestiti, le capigliature, i trucchi, e li rimette a disposizione in una tavolozza di disposizioni infinite e ricombinabili. I trucchi colorano i capelli, i capelli si impastano e si cristallizzano, le facce si deformano in smorfie. I corpi, specie quelli dei musicisti durante i *gigs*, si irrigidiscono o sono in preda a spasmi da epilettici o da psicopatici. La musica si fa compatta, velocissima e breve, pochi accordi con attacchi fulminei e arresti repentini. Quello che conta è comunque ancora una volta la velocità: *Speed*.

Forse, come è stato più volte detto, in qualche modo i punk portano sino al fondo il situazionismo. Ma addirittura ne rovesciano lo stesso punto di arrivo (contro un Guy Debord oramai dogmatico e neo-hegeliano): non più l’antitesi e lo smascheramento e la sola denuncia della società dello spettacolo. In fin dei conti gli artisti del circuito lettrista e poi situazionista (tranne alcune eccezioni), o quelli delle neoavanguardie, portavano ancora la giacca e la cravatta dei loro avversari... Gli hippies e prima di loro i beatnik già si cambiano d’abito e di segno. Ma la denuncia è verso l’ipocrisia e il riflusso degli ex hippies che vivono oramai del *mainstream* del grande business del rock e della pop music primi anni Settanta.

Al contrario: si tratta ora di fare di se stessi – nelle strade della città e dei suoi sobborghi – uno spettacolo. Fare dei propri corpi uno spettacolo, un palcoscenico o un *tableau vivant*; dei propri capelli, della propria pelle una pellicola. I segni impressi su questa pellicola sono ben noti. Uso per la prima volta del *piercing*, capigliature come da “rasta bianchi” ma con le punte multicolori (cfr. Hebdige 1979); dunque trionfo per la prima volta del meticcio culturale e del bricolage fra le diverse subculture. La musica stessa comincia da subito a rime-

scolarsi con le musiche nere, il funk o il reggae, o con la sperimentazione elettronica. Jeans strappati; trucchi, materiali e accessori fetish, collari sadomaso (il sesso con le calze a rete e le minigonne di plastica, diventa solo parte di questa circolazione dei segni), uniformi militari. Molti di questi tratti, spesso anticipati nella boutique *Sex* dalla futura famosissima stilista Vivienne Westwood, allora compagna di avventura di McClaren, passeranno sia nelle mode di strada che in quella ufficiale. Per la prima volta in una “cultura di strada” troviamo concatenamenti di enunciati eterogenei (eteromaterici) che si ricombinano tra loro producendo un affollamento dei segni sui corpi, nei concerti, nelle strade e fra i gruppi.

Pensiamo, per concludere, al nero. Il nero viene reinventato prima come colore del materiale di recupero (plastica); come sostanza per forme diverse (il “chiodo”, giubbotto di pelle da motociclisti, da rockers, trafitto da infinite spille, badges, ossa, immagini; gli scarponi Doctor martens che facevano “vero stile proletario” degli skinheads). Come ricorda Savage (1991, p. 29), citando Malcom McLaren: “Il nero è il colore più eccitante (Goya): quando viene impiegato in modi diversi, il nero risulta il più infinito e misterioso, il più libero e spaziale”.

Più in generale esso diventa una sorta di schermo (lo schermo nero, saturo); di supporto su cui installare il resto della panoplia dei segni punk (badges, spille, colori, simboli politici). La scandalosa svastica della primissima ora del punk, intesa ora come “siamo noi i figli dell'Europa di Auschwitz e Bergen Belsen”, ora più semplicemente come segno tracciato sul muro o sul diario dal “ragazzino incazzato”; e, per questi due elementi associati, forse più vicina all'altro segno della prima ora che a un simbolo politico, la spilla da balia che fora la pelle: nella rottura letterale, del bucare, nello spaccare. Pugno o sputo in un occhio – simboli assai presto sostituiti dalla A cerchiata di un inaspettato ritorno dei movimenti anarchici⁷.

Ma allora l'interesse per il caos, ricordato nella frase in esergo a questo articolo, va qui preso alla lettera e ancora una volta in relazione con la questione delle droghe: non solo "interessati a scatenare il caos" ma soprattutto "interessati a vedere, sperimentare cosa accade nel caos dei mescolamenti e dei contrasti". Alle velocità che prendono questi mescolamenti e contrasti. La droga è per il punk solo una fra le tante sostanze e forme possibili del grande *cut-up*.

¹ Oltre a Hebdige 1979 facciamo riferimento a Laing 1985; e a studiosi come Chambers (1982) o Tagg (1994) e a Savage (1991), in cui si trovano le fonti bibliografiche sia primarie (con fanzines) che secondarie, oltre che una completa discografia.

² Dall'intervista di Mary Harron, giornalista della rivista newyorkese «Punk», 1975, citata in Savage 1991, p. 152. La storia è nota e ripresa in molti dei libri che trattano del punk (Laing, cit. in Savage 1991; Pedrini 1998). Ed è già interessante il fatto che, come segnalato dagli studiosi, il termine "punk" circolasse da qualche tempo nel gergo delle culture musicali underground in particolare negli Usa. E soprattutto che fosse sin dal 1975 il nome di una rivista. Tuttavia ciò che è anche in questo caso interessante è il riutilizzo, la riedizione e ritraduzione di concetti, elementi, sia musicali che di altri tipi di linguaggi, in nuove forme sia espressive che di contenuto. E, ancora una volta, l'idea di "autorappresentazione".

³ Si veda in questo Savage 1991, pp. 34-70, e Marcus 1989, in part., pp. 356-385. Entrambi gli autori sottolineano qui il brodo di coltura del punk, perlomeno nella sua versione di cultura e pratica underground, con i diversi gruppi neosituzionisti o di artisti che si muovono nella Londra dei primi anni Settanta, con collegamenti newyorkesi e parigini.

⁴ Così come è arcinoto il fatto che il punk si codifichi come "momento" circondato da scene musicali e culturali che lo precedono o che esso riconosce come predecessori o anticipatori; ma che esso stesso contribuisce a ricodificare, ridefinire (la "scena del nuovo rock americano" a partire dalla metà degli anni Settanta, prima con Patti Smith, Ramones, Television e Talking Heads; la "scena della nuova avanguardia newyorkese", la scena di band considerate antesignane, tipo Stooges o MC5. La scena "Glam rock" e i suoi sviluppi, con il suo gusto per la teatralità, l'ambiguità sessuale, il gioco estetizzante. Fino alla scia dei suoi successori, sempre sul limite della moda, della tensione fra "originalità" e revival (post punk degli anni Ottanta, il punk che in parte si fa "genere" e purismo, delle diverse diramazioni del più duro e veloce "hardcore", il punk com-

merciale degli anni Novanta, il neo punk più recente, le derivazioni e gli incroci, dichiarati o impliciti).

⁵ La canzone dei Sex Pistols *Holidays in the Sun* recita all'incirca: "Non voglio andare a fare vacanze al sole, quest'estate voglio andare nella nuova Bergen Belsen, voglio andare a vedere un po' di storia, a vedere come Hitler trattava i suoi nemici". A proposito invece della ripresa dei movimenti anarchici, soprattutto in Inghilterra ma anche in Germania e Italia, è significativo come proprio grazie al punk, a partire dagli anni Ottanta ripartano movimenti anarco-pacifisti ad esempio all'interno del CND – la campagna per il disarmo nucleare – in Inghilterra o i movimenti contro gli euromissili o eco-pacifisti nell'Europa continentale; i quali incrociando varie istanze sia politiche che culturali ed estetiche (il nomadismo, dunque sino in un certo qual modo alla cultura dei *raves* dei primi anni Novanta; gli squatters e occupanti di case, fra Londra, Amsterdam, l'Italia e Berlino; la creazione dei centri sociali occupati in Italia) influiranno su e innerveranno anche le nuove forme dei nuovi movimenti altermondialisti a cavallo del nuovo secolo.

Bibliografia

Nel testo, l'anno che accompagna i rinvii bibliografici secondo il sistema autore-data è sempre quello dell'edizione in lingua originale, mentre i rimandi ai numeri di pagina si riferiscono sempre alla traduzione italiana, qualora negli estremi bibliografici qui sotto riportati vi si faccia esplicito riferimento.

- Abruzzese, A., 1989, *Metafore della pubblicità*, Genova, Costa & Nolan.
- Abruzzese, A., 2001, "Le estetiche del corto. Avanguardie di rete", in Bevilacqua 2001.
- Barthes, R., 1980, "L'arte, questa vecchia cosa...", ora in *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III*, Torino, Einaudi 1982.
- Bas, J., 2003, *Tratado sobre la resaca*, Madrid, Temas de Hoy; trad. it. 2004, *Trattato sui postumi della sbornia*, Milano, Castelvecchi.
- Becker, H. S., 1963, *Outsiders*, New York, Free Press; trad. it. 1989, *Outsiders*, Torino, Edizioni Gruppo Abele.
- Bevilacqua, E., a cura, 2001, *I corti. I migliori film brevi da tutto il mondo*, Torino, Einaudi.
- Boyd, D., 1998, *Addictions*, Shaftesbury, Element Books Limited; trad. it. 2000, *Liberarsi dalle dipendenze*, Milano, Mondadori.
- Burgess, A., 1962 (1996³), *A Clockwork Orange*, intr. di Blake Morrison, London, Penguin books; trad. it. 1996², *Arancia meccanica*, con una intervista a Stanley Kubrick e una testimonianza di Anthony Burgess, Torino, Einaudi.
- Burroughs, W. S., 1959, *The Naked Lunch*, Paris, Olympia Press; trad. it. 2001, *Il pasto nudo*, Milano, Adelphi.
- Burroughs, W. S., 2001, "Lettera di un supertossicomane da droghe pericolose", appendice a *Il pasto nudo*, Milano, Adelphi.
- Camilla, G., Gosso, F., 2004, *Pionieri della psichedelia*, Torino, Nautilus-Sissc.
- Castoldi, A., 1994, *Il testo drogato*, Torino, Einaudi.
- Chambers, J., 1982, *Urban Rythms*; trad. it. 1985, *Ritmi urbani*, Genova, Costa&Nolan.
- Chion, M., 1990, *L'Audio-vision. Son et image au cinéma*, Paris, Nathan; trad. it. 1997, *L'Audiovisione. Suono e immagine nel cinema*, Torino, Lindau.
- Chion, M., 1994, *Musiques, médias et technologies*, Paris, Flammarion; trad. it. 1996, *Musica, media e tecnologia*, Milano, il Saggiatore.

- Davidson, T., a cura, 1988, *Intoxications*; trad. it. 2005, *Intoxications*, Milano, M. Tropea.
- De Carlo, Andrea, 1982, *Uccelli da gabbia e da voliera*, Torino, Einaudi.
- Deleuze, G., 1969, *Logique du sens*, Paris, Minuit; trad. it. 1984, *Logica del senso*, Milano, Feltrinelli.
- Deleuze, G., 1981, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, La Différence; trad. it. 1995, *Francis Bacon. Logica della sensazione*, Macerata, Quodlibet.
- Deleuze, G., 1986, *Foucault*, Paris, Minuit; trad. it. 1987, *Foucault*, Milano, Feltrinelli.
- Deleuze, G., 2002, *L'Abbecedaire*, a cura di Pierre André Boutang, Paris, Éd. Montparnasse (interviste, 3 DVD).
- Deleuze, G., Guattari, F., 1991, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris, Minuit; trad. it. 1996, *Che cos'è la filosofia*, Torino, Einaudi.
- Derrida, J., 1988, *Rhétorique de la drogue*, «Autrement», 106; trad. it. 1993, *Retorica della droga*, Roma, Theoria.
- De Rogatis, J., 1996, *Kaleidoscope Eyes: Psychedelic Rock from the '60s to the '90s*, Secaucus (N.J.), Carol Pub. Group.
- Dusi, N., 1999, *Strategie della defigurazione. Lo sfocato: dinamiche espressive e processi di enunciazione tra pittura e cinema*, «Documenti di lavoro», nn. 280-281-282, Urbino, Centro internazionale di semiotica e linguistica.
- Dusi, N., 2003, *Il cinema come traduzione. Da un medium all'altro: letteratura, cinema, pittura*, Torino, Utet.
- Eco, U., 2002, *Forme semplici e forme brevi*, «L'Espresso», 4-11 aprile.
- Ehrenberg, A., 2003, *L'individu incertain*, Paris, Hachette.
- Ejzenštejn, S. M., 1963-1970a, «Montaž», in *Izbrannye proizvedenija v šesti tomach*, Moskva, Iskusstvo; trad. it. 1985, *Teoria generale del montaggio*, Venezia, Marsilio.
- Ejzenštejn, S. M., 1963-1970b, *Izbrannye proizvedenija v šesti tomach*, Moskva, Iskusstvo; trad. it. 1986, *Il montaggio*, Venezia, Marsilio.
- Fabbri, F., 2002, *Il suono in cui viviamo*, Roma, Arcana.
- Fabbri, P., 2002, *La svolta semiotica*, Roma-Bari, Laterza.
- Fontanille, J., 1995, *Sémiotique du visible. Des mondes de lumière*, Paris, Puf.
- Fontanille, J., 2004, *Figure del corpo. Per una semiotica dell'impronta*, Roma, Meltemi.
- Fontanille, J., a cura, 1993, *Formes de vie*, «RS/SI» 13.
- Fontanille, J., Zilberberg, Cl., 1998, *Tension et signification*, Liège, Mardaga.
- Frith, S., 1988, *Music for Pleasure. Essays in the Sociology of Pop*, New York, Routledge; trad. it. 1990, *Il rock è finito. Miti giovanili e seduzioni commerciali nella musica pop*, Torino, E.D.T.

- Frith, S., Goodwin, A., Grossberg, L., a cura, 1993, *Sound and Vision. The Music video reader*, London, Routledge.
- Ghelli, F., 2003, *Viaggi nel regno dell'illogico. Letteratura e droga da de Quincey ai giorni nostri*, Napoli, Liguori.
- Gnoli, A., et al., 2003, *Il dio degli acidi. Conversazioni con Albert Hofmann*, Milano, Bompiani.
- Greimas, A. J., 1976, *Maupassant. La sémiotique du texte: exercices pratiques*, Paris, Seuil; trad. it. 1995, *Maupassant. La semiotica del testo: esercizi pratici*, Torino, Centro Scientifico Editore.
- Greimas, A. J., 1987, *De l'imperfection*, Périgueux, Pierre Fanlac, 1987; trad. it. 2004, *Dell'imperfezione*, Palermo, Sellerio.
- Greimas, A. J., Courtés, J., 1979, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette; trad. it. 1986, *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, Firenze, La casa Usher.
- Hebdige, D., 1979, *Subculture*, London, Routledge; trad. it. 1991, *Sottocultura*, Genova, Costa&Nolan.
- Hofmann, A., 1979, *LSD. Mein Sorgenkind*, Stuttgart, Klett-Cotta; trad. it. 2005, *LSD. Il mio bambino difficile*, Milano, Apogeo.
- Home, S., 1995, *Cranked Up Really High: An inside Account of Punk Rock*, London, Codex; trad. it. 1996, *Marci, sporchi e imbecilli*, Roma, Castelvechi.
- Huxley, A., 1954, *The Doors of Perception*, New York, Harper; trad. it. 1958, *Le porte della percezione*, Milano, Mondadori.
- King, J., 2000, *Human Punk*, London, Jonathan Cape; trad. it. 2004, *Human Punk*, Parma, Guanda.
- Kubrick, S., 1972, *Stanley Kubrick's Clockwork Orange*, basato su un racconto di Anthony Burgess, New York, Ballantine books; rist. 2002, Southwold, Suffolk, Srennepress books.
- Laing, D., 1985, *One Chord Wonders. Power and Meaning in Punk Rock*; trad. it. 1991, *Il punk. Storia di una sottocultura rock*, Torino, EDT.
- Landowski, E., 1997, *Présences de l'autre*, Paris, Puf.
- Landowski, E., 2004, *Passions sans nom*, Paris, Puf.
- Lawrence, T., 2004, *Love Saves the Day: A History of American Dance Music Culture, 1970-79*, Durham, Duke University Press.
- Leary, T. et al., 1964, *The Psychedelic Experience*, New Hyde Park, University Books, N.Y.
- Lentini, G., 2002, *I due volti del farmaco*, «Il farmacista», 1.
- Lévi-Strauss, C., 1962, *La Pensée sauvage*, Paris, Plon; trad. it. 1993, *Il pensiero selvaggio*, Milano, il Saggiatore.
- Lévi-Strauss, C., 1971, *Mythologiques 4. L'Homme nu*, Paris, Plon; trad. it. 1974, *L'uomo nudo*, Milano, il Saggiatore.
- Lotman, J. M., 1962-1975, *Da Rousseau a Tolstoj*; trad. it. 1984, Bologna, il Mulino.

- Lotman, J. M., 1997, "La semiotica dello specchio e della specularità" in R. Galassi, M. De Michiel, a cura, *Il simbolo e lo specchio. Scritti della Scuola Semiotica di Mosca-Tartu*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, pp. 127-129.
- Marcus, G., 1989, *Lipstick Traces*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press; trad. it. 1991, *Tracce di rossetto*, Milano, Leonardo.
- Marrone, G., 2001, *Corpi sociali. Processi comunicativi e semiotica del testo*, Torino, Einaudi.
- Marrone, G., 2005, *La Cura Ludovico. Sofferenze e beatitudini di un corpo sociale*, Torino, Einaudi.
- Marsciani, F. 2001, "La testualità e il problema della sua costituzione fenomenologica", in *Forme della testualità*, a cura di Paolo Bertetti e Giovanni Manetti, Torino, testo&immagine.
- Mathewson, J., 1968, *The Love Tribe*, New York, Signet.
- McInerney, Jay, 1984, *Bright Lights, Big City*; trad. it. 1986, *Le mille luci di New York*, Milano, Bompiani.
- Merleau-Ponty, M., 1945, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard; trad. it. 1965, *Fenomenologia della percezione*, Milano, il Saggiatore.
- Metz, C., 1972, *Essais sur la signification au cinéma*, Paris, Klincksieck; trad. it. 1975, *La significazione nel cinema. Semiotica dell'immagine, semiotica del film*, Milano, Bompiani.
- Metz, C., 1991, *L'énonciation impersonnelle, ou le site du film*, Paris; trad. it. 1995, *L'enunciazione impersonale o il luogo del film*, Napoli, ESI.
- Metzner, R., 1998, *Hallucinogenic Drugs and Plants in Psychotherapy and Shamanism*, «Journal of Psychoactive Drugs», v. 30 (4), October - December.
- Michaux, H., 1967, *Connaissance par les gouffres*, Paris, Gallimard; trad. it. 1968, *Allucinogeni e conoscenza*, Milano, Rizzoli.
- Michaux, H., 1972, *Misérable miracle*, Paris, Gallimard; trad. it. 1972, *Miserabile miracolo*, Milano, Feltrinelli.
- Milner, M., 2000, *L'imaginaire des drogues*, Paris, Gallimard.
- Montani, P., 1999, *L'immaginazione narrativa. Il racconto del cinema oltre i confini dello spazio letterario*, Milano, Guerini & Associati.
- Montes, S., Taverna, L., 2000, "Forme del fumare e del gusto: modelli antropologici e significazione", in E. Landowski, J. L. Fiorin, a cura, *Gusti e disgusti. Sociosemiotica del quotidiano*, Torino, testo&immagine.
- Ongaro Basaglia, F., 1979, "Farmaco/droga", in *Enciclopedia*, vol. VI, Torino, Einaudi.
- Osmond, H., 1957, *A Review of the Clinical Effects of Psychotomimetic Agents*, «Annals of the New York Academy of Sciences», vol. 66(3), pp. 418-434.

- Pedrini, R., 1998, *Ordigni*, Roma, Castelveccchi.
- Peverini, P., 2002, "Il videoclip. Un'analisi dei dispositivi enunciativi", in Pezzini, a cura, 2002, pp. 67-109.
- Peverini, P., 2003, *No distance left to run. Strategie enunciative di una forma breve*, «Documenti di lavoro», nn. 320-321-322, Urbino, Centro internazionale di semiotica e linguistica.
- Peverini, P., 2004a, *Lo stile e il ritmo. Estetiche del videoclip*, «E/C», rivista on line dell'Associazione italiana di studi semiotici (www.associazionesemiotica.it/ec).
- Peverini, P., 2004b, *Il videoclip. Strategie e figure di una forma breve*, Roma, Meltemi.
- Pezzini, I., 2004, "Giovani nel tempo a passo di danza", in G. Ardrizzo, a cura, *L'esilio del tempo*, Roma, Meltemi, pp. 105-225.
- Pezzini, I., a cura, 2002, *Trailer, spot, clip, siti, banner. Le forme brevi della comunicazione audiovisiva*, Roma, Meltemi.
- Pivano, F., 1977, *Beat hippie yippie*, Milano, Bompiani.
- Pozzato, M. P., 1993, *Mito e parabola*, Palermo, Sellerio.
- Rastier, F., 2001, *Arts et sciences du texte*, Paris, PUF; trad. it. 2003, *Arti e scienze del testo*, Roma, Meltemi.
- Reynolds, S., 1998, *Generation Ecstasy: into the World of Techno and Rave Culture*; trad. it. 2000, *Generazione ballo/sballo: l'avvento della dance music e il delinarsi della rave culture*, Roma, Arcana.
- Savage, J., 1991, *England's Dreaming*; trad. it. 2002, *Il sogno inglese*, Roma, Arcana.
- Sissa, G., 1997, *Le plaisir et le mal. Philosophie de la drogue*, Paris, O. Jacob; trad. it. 1999, *Il piacere e il male*, Milano, Feltrinelli.
- Sorlin, P., 1992, *Esthétiques de l'audiovisuel*, Paris, Nathan; trad. it. 1997, *Estetiche dell'audiovisivo*, Firenze, La Nuova Italia.
- Svevo, I., 1988, *La coscienza di Zeno*, Milano, Mondadori.
- Stafford, P. G., Golightly, B. H., 1967, *LSD, the problem-solving psychedelic*, New York, Award Books.
- Szasz, Th., 1974, *Cerimonial Chemistry*; trad. it. 1991, *Il mito della droga*, Milano, Feltrinelli.
- Tagg, P., 1994, *Popular music. Da Kojak al Rave*, Bologna, Clueb.
- Wolfe, T., 1968, *The Electric Kool-aid acid Test*, New York, Bantam Books; trad. it. 1970, *L'acid test al rinfresco elettrico*, Milano, Feltrinelli.