



“This is a public service announcement... with guitar!” Le frontiere dell’impolitico e la musica nella letteratura contemporanea

di Luigi Franchi

SOTTOCULTURE E CULTURA EGEMONE

Fin dalla loro nascita i *Cultural studies* britannici hanno individuato nelle sottoculture musicali un fenomeno sociale fondamentale per comprendere il cambiamento significativo avvenuto nello stile di vita della generazione di giovani figlia del secondo dopoguerra e proveniente dalla classe operaia (Hall and Jefferson 1998; Hebdige 1979). Uno degli aspetti più interessanti di questo indirizzo di ricerca è stato quello di interrogare il rapporto dialettico che regola la formazione dell’ideologia dei membri delle sottoculture, quella della loro classe sociale di provenienza e quella della classe dominante. In un saggio collettivo alcuni esponenti del Centre for Contemporary Cultural Studies (CCCS) dell’Università di Birmingham, per esempio, scrivono:

Though not ‘ideological’, sub-cultures have an ideological dimension and, in the problematic situation of the post-war period, this ideological component became more prominent. In addressing the ‘class problematic’ of the particular strata from which they were drawn, the different sub-cultures provided for a section of working-class youth (mainly boys) one strategy for negotiating their collective existence. (Clarke *et al.* 1998: 47)



Benché le sottoculture operino prevalentemente nell'ambito impolitico del tempo libero e, pertanto, non possano incidere significativamente sui rapporti di produzione che regolano il funzionamento della società capitalistica, esse sono in grado di fornire ai propri membri un insieme di pratiche e di saperi che permette loro di inscrivere le proprie esistenze all'interno di una rappresentazione collettiva. Se, come afferma John Storey, "cultural studies assumes that capitalist industrial societies are societies divided unequally along ethnic, gender, generational and class lines [... and] culture is one of the principal sites where this division is established and contested" (1996: 3), il merito principale delle sottoculture è di mettere in discussione un'idea unitaria e pacificata di cultura e di sostituire a essa uno scenario più complesso e all'interno del quale visioni del mondo diverse convivono tra loro, spesso in maniera conflittuale.

Dal momento che la funzione di ogni tipo di cultura è quella di costituire l'insieme di valori e il repertorio di simboli mediante i quali gli individui o i gruppi sociali conferiscono significato alla propria esistenza (Hall 1985: 105), la sottocultura e la cultura egemone alla quale le prime si oppongono tenderanno a fornire interpretazioni della realtà in contrasto tra di loro: la cultura dominante, infatti, mirerebbe a produrre una visione del mondo in grado di coagulare attorno a sé il maggior numero di individui che costituiscono l'opinione pubblica; il consenso ottenuto in questo modo le permetterebbe di imporre il proprio immaginario e di stabilire, volta per volta, la salienza delle problematiche sociali da affrontare. La sottocultura, al contrario, incarnerebbe una visione del mondo alternativa e un modo di interpretare la realtà che dà voce alle diseguaglianze sociali che la cultura egemone non propone come tali, non perché non esistano, ma perché le sono funzionali per riprodurre la propria esistenza.

Alla luce di queste considerazioni, si può comprendere come nelle società nelle quali le contraddizioni di classe sono particolarmente acute la rappresentazione della realtà non sia mai una pratica neutra, ma un'arena discorsiva nella quale visioni del mondo differenti lottano l'una contro l'altra al fine di garantirsi il supporto dell'opinione pubblica e, quindi, il consenso elettorale in grado di legittimare le scelte politiche del vincitore della contesa. Come spiega Valentin Volosinov

la classe non coincide con la comunità segnica, cioè, con la comunità che è la totalità degli utenti della stessa serie di segni della comunicazione ideologica. Così classi diverse useranno la stessa lingua. Come risultato, accenti differentemente orientati si intersecano in ogni segno ideologico. Il segno diventa un campo della lotta di classe. (1976: 78)

In uno scenario di questo tipo, l'analisi della rappresentazione dei fenomeni sociali non deve tenere conto soltanto degli accenti in contrasto tra loro per fornire una propria spiegazione della realtà, ma deve considerare anche la disparità di potere che contraddistingue le posizioni enunciative dalle quali queste spiegazioni vengono formulate. Se, come sostiene Antonio Gramsci, "le idee e le opinioni [...] hanno avuto



un centro di formazione, di irradiazione, di diffusione, di persuasione" (1975: 1625), è chiaro che la cultura egemone disporrà di mezzi di comunicazione più consistenti rispetto alle sottoculture e che le sue rappresentazioni della realtà avranno per questo motivo una pervasività maggiore nel processo di formazione dell'opinione pubblica (Hall *et al.* 1978: 57).

Uno dei dispositivi retorici più frequentemente impiegati dalla cultura egemone nei confronti delle sottoculture, per esempio, è quello della criminalizzazione: come ha spiegato Stanley Cohen (1972), lo stile di vita alternativo dei membri delle sottoculture viene spesso rappresentato dai mezzi di comunicazione di massa attraverso il *frame* della devianza, con l'obiettivo di suscitare nell'opinione pubblica un senso di timore e di minaccia dettato dalla violazione dei costumi morali della società. Nonostante queste preoccupazioni siano il più delle volte prive di ogni riscontro fattuale, la creazione del *folk devil* da parte dei media è efficace poiché essa fa ricorso alla componente emotiva degli spettatori e dei lettori e sfrutta il sentimento irrazionale della paura che informazioni di questo tipo tendono a generare nelle persone che non hanno esperienza diretta del fenomeno sociale rappresentato.

Nel contesto appena delineato, usando le parole di Michel Foucault, "la produzione del discorso è insieme controllata, selezionata [... e] organizzata" (1972: 9) e, pertanto, ogni possibilità da parte delle sottoculture di autorappresentarsi è ridotta al minimo. È per questo motivo che i romanzi che verranno studiati in questo saggio assumono una rilevanza decisiva: questi, infatti, grazie agli artifici stilistici della narrazione in prima persona e della focalizzazione interna (Genette 1976: 237, 293), restituiscono al lettore un punto di vista inconsueto rispetto a quello proposto dalla cultura egemone e forniscono una lettura contrappuntistica delle strategie di esclusione e di marginalizzazione delle quali sono vittime gli esponenti delle sottoculture. I romanzi di John King, Vanni Santoni e Jean-Claude Izzo, dando voce a *skinheads*, *ravers* e *banlieusards*, mettono in evidenza le fratture di classe presenti all'interno della società contemporanea e le rinegoziazioni simboliche compiute da questi gruppi di individui per contrastare il regime di subalternità nel quale sono relegati. Proprio come afferma Jacques Rancière, in questo caso il potere della letteratura è quello di riconfigurare i "rapporti tra pratiche, tra forme di visibilità di tali pratiche e tra modi di intelligibilità" (2010: 16-17): il conflitto tra la rappresentazione delle sottoculture effettuata dai media e quella presente nei romanzi obbliga il lettore a compiere una scelta di campo o, perlomeno, a riconsiderare la propria idea relativa a fenomeni sociali che ha avuto modo di conoscere solo in forma indiretta.

Per introdurre il ruolo fondamentale del punto di vista all'interno delle narrazioni sarà utile prendere in considerazione l'incipit di *The Dispossessed* (1974) di Ursula K. Le Guin. Nonostante il riferimento a un romanzo fantascientifico possa apparire incoerente rispetto ai fenomeni sociali raccontati da King, Santoni e Izzo, la recente rivalutazione del contributo che la *science fiction* può apportare all'elaborazione teorica e politica del futuro della nostra società (Jameson 2005) mette in luce la natura ambigua di un genere letterario che, al pari delle sottoculture, viene tradizionalmente considerato un epifenomeno della produzione seriale e massificata dell'industria



culturale e che, allo stesso tempo, può costituire un repertorio di simboli e di strumenti teorici utili ad articolare una critica nei confronti nell'economia capitalista.

All'interno di *The Dispossessed* l'autrice statunitense rappresenta un futuro in cui esistono due pianeti gemelli dotati di ideologie antipodiche: Urras, una società turbolcapitalistica dove il benessere di gran parte della popolazione si basa sullo sfruttamento della classe lavoratrice, e Anarres, una comunità dove gli individui, benché in perenne lotta con un ambiente naturale ostile, conducono una vita frugale ma libera dalle dinamiche capitalistiche presenti su Urras. Questo è il modo in cui Le Guin descrive il muro che recinta il porto spaziale che collega i due pianeti:

There was a wall. It did not look important. It was built of uncut rocks roughly mortared; an adult could look right over it, and even a child could climb it. Where it crossed the roadway, instead of having a gate it degenerated into mere geometry, a line, an idea of boundary. But the idea was real. It was important. For seven generations there had been nothing in the world more important than that wall. (2002: 5)

Proprio come nel segno ideologico, nel quale si articolano accenti contrapposti, anche nel muro che separa i due mondi convivono due significati opposti, i quali dipendono dalla posizione occupata dall'osservatore all'interno della bipartizione dello spazio che il muro contribuisce a istituire: per gli abitanti di Anarres esso simboleggia l'indipendenza dalle dinamiche di sfruttamento del lavoro presenti su Urras, mentre per quelli di Urras il confine è una barriera che impedisce il contagio da parte dell'arretrata civiltà anarresiana. L'incipit di *Dispossessed* evidenzia quanto la prospettiva adottata per osservare un fenomeno sociale risulti decisiva per una sua valutazione. Nel caso del romanzo, infatti, il protagonista Shevek, abitante di Anarres, potrà dire di comprendere davvero Urras soltanto dopo avere attraversato questa soglia e non prima, quando la sua conoscenza dell'altro pianeta si basava unicamente sui testi scritti ad Anarres.

Per quanto riguarda l'argomento affrontato in questo articolo, in maniera analoga la maggior parte del sapere prodotto attorno alle sottoculture proviene da uno sguardo esterno ad esse, quello della cultura egemone, ed è proprio questa tipologia di sapere che contribuisce a riprodurre la natura subalterna della sottocultura. Nella prossima sezione di questo saggio, quindi, si cercherà di illustrare la possibilità che la narrativa ha di fare conoscere al lettore uno sguardo che proviene dall'altra parte del muro, quella delle sottoculture.

DALLE PARTE DELLE SOTTOCULTURE

Skinheads è un romanzo dello scrittore inglese John King: ambientato negli anni Zero, esso narra la storia di tre generazioni di *skinhead*, evidenziando l'evoluzione di questo stile sottoculturale dalla sua comparsa, sul finire degli anni Sessanta, alle soglie del presente. La voce narrante è quella di Terry English, capostipite della famiglia e



coscienza storica del movimento *skinhead*: ricostruendo la genealogia della sottocultura di cui fa parte, nata dall'avvicinamento mediato dalla musica e dall'abbigliamento tra sottoproletari inglesi e immigrati giamaicani, Terry contribuisce a decostruire la rappresentazione *mainstream* dello *skinhead*, il quale, in virtù della testa rasata e di uno stile di abbigliamento simile, viene arbitrariamente identificato dai *media* con la figura razzista del *naziskin*.

Negli ultimi anni, grazie alla globalizzazione e ai suoi effetti sulla diffusione degli stili musicali etnici, l'adesione di Terry ai valori promossi dalla cultura giamaicana non desterebbe scalpore. Il fattore decisivo di questa affiliazione, infatti, è sicuramente quello temporale: il protagonista di *Skinheads*, infatti, si appassiona al *reggae* proveniente dalla Giamaica sul finire degli anni Sessanta, *prima* dell'uscita nelle sale cinematografiche del film *The Harder They Come* (1972)¹ e *prima* del soggiorno londinese di Bob Marley (1976). La scelta di modulare la propria esistenza secondo le frequenze musicali provenienti dall'ex-colonia, pertanto, si verifica *prima* che il *reggae* diventi un genere musicale di massa in Inghilterra. Ciò avviene, in parte, perché, rispetto al rock bianco, "la musica giamaicana [...] racconta [...] molto più della vita quotidiana, del mondo reale e dell'essere 'diversi da'" (Pedrini 1996: 65): le avventure amorose, le serate in compagnia e le difficoltà della vita quotidiana del *rude boy*, il teppistello di strada immigrato in Inghilterra dai Caraibi e che ascolta il *reggae*, colpiscono l'immaginario degli *skinhead* e spingono quest'ultimi a vedere nella sua figura il riflesso della loro condizione sociale subalterna.

Negli stessi anni in cui Enoch Powell prospetta per l'Inghilterra "rivers of blood" causati dall'immigrazione incontrollata (Nairn 1970), un gruppo di giovani inglesi si reca nei locali frequentati dagli immigrati giamaicani per ascoltare i propri artisti preferiti e dà origine a forme di socialità inedite che oltrepassano le barriere razziali e stabiliscono nuovi modi di stare assieme. È lo stesso Terry English, di fronte al clima di ostilità in cui le comunità di migranti si trovano a vivere nei primi anni Settanta, a evidenziare il carattere eccentrico di questa sua scelta. Egli, infatti, rivendica: "There's some people call reggae primitive – nigger music – jungle sounds for coons and wogs – but the mods and the skinheads stand up for the West Indian singers when they come to England – and the sound of ska is special – he can't explain it" (King 2009: 54).

Gli *skinhead* non si limitano a frequentare i locali dove i dj riproducono brani *reggae* e *ska*; questi adottano anche il modo di vestire degli immigrati caraibici, rivoluzionando così la moda della *working class*. In Inghilterra, infatti, come riportano Ted Polhemus e Pierfrancesco Pacoda, "a parte i più ricchi", quasi tutti "indossavano abiti confezionati industrialmente e [...] la maggioranza vestiva in modo squallidamente conformista" (2009: 48): gli *skinhead*, al contrario, ispirandosi alla tradizione giamaicana, per la quale "l'idea degli abiti su misura [...] non era certo una novità, [...] anche per chi non aveva molti soldi" (*ibid.*), disinnescano il nesso che lega il

¹ Per Simon Jones (1988: 69) il film *The Harder They Come* di Perry Henzell nasce prevalentemente dall'esigenza commerciale di promuovere il *reggae* tra il pubblico inglese bianco. Recandosi al cinema, infatti, secondo lo studioso, gli spettatori possono godere della musica senza avventurarsi, come gli *skinhead*, nei locali frequentati dai giovani immigrati di origine giamaicana.



valore dell'abito alla sua funzionalità, introducono uno scarto decisivo tra la propria provenienza sociale e la tipologia di consumo che ci si aspetterebbe da dei giovani lavoratori. I ragazzi della *working class* che aderiscono alla sottocultura, in questo modo, dimostrano che l'eleganza e l'abito come segno distintivo non costituiscono una prerogativa esclusiva delle classi più agiate, ma possono diventare un mezzo a disposizione di chiunque per sottrarsi al proprio destino sociale, per rendere visibile un modo d'essere che altrimenti rimarrebbe inespresso. Terry English, guardandosi allo specchio e ripensando al suo passato di *skinhead*, per esempio, è ancora orgoglioso della sua passione e dei vantaggi che l'adozione di questo stile di vita ha comportato nel corso della sua vita. Egli, infatti, afferma:

Pulling his Crombie on, Terry stopped in front of the mirror in the hall and smiled. He dressed smart and moved with the times, always wore a neatly ironed Ben Sherman shirt and Levi jeans, his hair shaved in a number two crop, the main difference from his youth the air-ware soles of the Timberlands he sometimes wore to work. Even those matched the DM model. They said everything was different these days, but nothing had really changed. (King 2009: 6-7)

Malgrado Terry English, ascoltando musica e indossando abiti ispirati alla tradizione delle ex colonie, agisca nel campo dell'impolitico, si cercherà di spiegare perché il suo stile di vita, in realtà, si configuri come un insieme di pratiche a tutti gli effetti politico: l'omologazione tra l'estrazione sociale di un individuo e le modalità che questo decide di adottare per trascorrere il proprio tempo libero può rientrare in quella funzione della società che Jacques Rancière ha definito "polizia": secondo il filosofo francese questo dispositivo, in una prospettiva biopolitica, mira ad ottimizzare il funzionamento dell'amministrazione degli individui assegnando a "una serie di gruppi [...] modi di fare specifici, luoghi in cui si esercitano tali occupazioni, modi d'esser corrispondenti a tali occupazioni e tali luoghi" (2011: 190). Ogni tentativo di sottrarsi al proprio destino di classe, quindi, è destinato a incorrere nella controffensiva normalizzatrice della società; all'interno di quest'ultima, continua Rancière, affinché tutto possa funzionare per il meglio, "non c'è spazio per alcun vuoto", è necessario che operi a pieno regime e senza ostacoli "una partizione sensibile caratterizzata dall'assenza [...] di supplemento" (*ibid.*). Sono proprio i protagonisti di *Skinheads* a costituire questo supplemento, a rappresentare quel resto che, attraverso la presa di parola, dichiara la propria irriducibilità e proclama il desiderio di essere riconosciuto. Ricorrendo alla funzione che, secondo Rancière, si opporrebbe a quella della 'polizia', ovvero la "politica", i personaggi del romanzo dimostrano che "la logica della soggettivazione politica [...] non è mai la semplice affermazione di un'identità, ma è sempre contemporaneamente la negazione di un'identità imposta da un altro" (95). Lo strumento peculiare messo in campo dalla letteratura per mostrare il funzionamento di questa dialettica tra dis-identificazione e autorappresentazione è costituito proprio dall'utilizzo da parte degli autori di un narratore omodiegetico e della focalizzazione interna.



Questa scelta narratologica, già presente in *Skinheads*, risulta ancora più evidente in *Muro di casse*, il romanzo di Vanni Santoni dedicato alla rappresentazione della sottocultura *rave* (Thornton 1995; Reynolds 1998). Le motivazioni che spingono l'autore a compiere questa impresa narrativa appaiono simili a quelle di John King; egli, infatti, afferma nelle prime pagine dell'opera: "trovavo ingiusta la scollatura tra la complessità del fenomeno e la narrazione meschina che ne facevano i media, e volevo rendergli un minimo di giustizia" (Santoni 2015: vii). Rispetto al romanzo di John King, tuttavia, i punti di vista utilizzati da Santoni nel suo romanzo sono addirittura tre e ognuno di essi cerca di fornire il proprio apporto per restituire al lettore la varietà dello stile sottoculturale *rave*. Una delle voci narranti è quella di Jacopo: il personaggio, proprio come l'autore, vorrebbe scrivere un romanzo dedicato alla sottocultura *rave*, ma è consapevole che la propria esperienza personale non è sufficiente a restituire in tutte le sue sfaccettature la significatività storica di un fenomeno così complesso e articolato. Egli, inoltre, è convinto che "non bisogna mai scrivere un romanzo solo per celebrare" (12), e per questo, dopo avere rivelato l'importanza dei *rave* e dei *free festival* e il ruolo cruciale che questi hanno avuto per la sua maturazione personale, cede la parola agli amici, i quali, a loro volta, possono mettere in luce altri aspetti legati alla stessa sottocultura, soprattutto quelli più problematici.

Il personaggio di Cleo, raccontando del suo tentativo di connettere tra loro l'aspetto ludico e impolitico della festa e quello militante che caratterizza i movimenti di rivendicazione sociale, introduce il lettore alla possibile esistenza di un legame tra la partecipazione ai *free festival* e l'attivismo politico. La ragazza, per esempio, mette in luce la differenza che sussiste tra le discoteche tradizionali e i *rave*, affermando che

al rave puoi andartene dietro al sound e nessuno ti dice niente, in discoteca c'è addirittura il privé; in discoteca ci sono i buttafuori, al rave no; in discoteca c'è selezione, al rave no; in discoteca il dj è una star, al rave neanche sai chi stracazzo sta suonando; in discoteca a una cert'ora tutti a casa, al rave stai quanto ti pare. Insomma, in discoteca si riproducono gli schemi di potere del mondo fuori, mentre al rave, almeno in teoria, li si fanno saltare. L'unica cosa in comune, alla fine, è l'elettronica. (Santoni 2015: 49)

Nonostante in precedenza si sia fatto riferimento all'impossibilità da parte delle sottoculture di agire politicamente al livello della produzione capitalistica, analizzando l'orizzonte temporale della sottocultura e quello della protesta politica sarà possibile individuare una complementarità tra queste due forme differenti di antagonismo. Se l'attenzione verso il quotidiano e il tempo libero è uno dei fattori che contraddistingue le sottoculture dalla protesta politica, quest'ultima, al contrario, ha come obiettivo principale quello di raggiungere un cambiamento nei rapporti di produzione all'interno della società. Essa, pertanto, dà origine a delle pratiche collettive che sono dotate di una propria progettualità e che consentono di individuare nel futuro il suo orizzonte temporale. Come spiega Paul Gilroy, tuttavia, nel momento in cui il subalterno possiede un "limitato potere espressivo del linguaggio", lo stile di vita



mutuato dalle sottoculture musicali diviene “un’opportunità di riscatto” che sopperisce ad “altre forme di autonomia individuale negate” (2003: 154).

La sottocultura, grazie al vincolo affettivo che la musica instaura nelle situazioni di convivialità che essa contribuisce a creare, è in grado di ricomporre in forma di comunità un insieme di individualità disperse. Allo stesso tempo, soprattutto nei periodi di crisi politica, queste reti di solidarietà, mediante la socializzazione della sofferenza individuale ed economica, possono neutralizzare la frustrazione dei militanti e impedire che alcuni di questi decidano di abbandonare l’attività politica o, ancora peggio, di perseguire il cambiamento politico mediante l’impiego della violenza. In uno scenario di questo tipo, politico e impolitico non costituiscono gli estremi di un’opposizione binaria, ma necessitano l’uno dell’altro per operare al meglio: l’attenzione alla quotidianità della sottocultura e le forme di socialità che essa rende possibili costituiscono il tessuto micropolitico sul quale la progettualità dei militanti può imbastire il cambiamento macropolitico del futuro (Fiske 1989: 161).

La natura collettiva dell’esperienza musicale, tuttavia, è una condizione necessaria ma non sufficiente per dare vita a un soggetto politico. Il punto di vista di Cleo esibisce la precarietà che contraddistingue le sottoculture, l’essere costantemente in bilico tra la loro natura impolitica e il potenziale politico che esse potrebbero sprigionare. Per questa ragione, i risultati della sottocultura sono sempre provvisori e possono essere messi in discussione in qualsiasi momento. Questo è il punto di vista offerto dal terzo personaggio del romanzo, Viridiana, la quale affronta la questione più controversa dei *free festival*, quella del consumo delle sostanze stupefacenti: illustrando in maniera dettagliata le ragioni sottese a questa pratica, Viridiana rivendica l’utilizzo consapevole delle droghe e rintraccia le radici di questa scelta di vita in esperienze culturali simili del passato, come quelle dello sciamanesimo o della cultura hippy degli anni Sessanta (Lapassade 1976; 1990). Lo scopo principale di Viridiana è quello di contrastare la rappresentazione *mainstream* dei rave, quella in cui, indipendentemente dal contesto, il consumatore di stupefacenti viene criminalizzato e giudicato secondo le categorie sociologiche della devianza. La ragazza, al contrario, reintroducendo nel dibattito critico sui rave la differenza tra i diversi tipi di sostanze, restituisce al fenomeno sociale oggetto della narrazione di Santoni la sua complessità. Viridiana, per esempio, afferma:

L’avvento di ketamina e speed ha cambiato in peggio la vibrazione in generale, e quando poi la gente ha iniziato a scacciare coca e farsi di roba la scena è degenerata, perché gli scraconi sono nevrotici e i robbosi avidi e privi di sentimenti [...]. Un momento di liberazione dalle forze di quello che una volta [...] era chiamato “il sistema”, si trasformava in un mercato e quindi nel sistema stesso. (Santoni 2015: 102-103)

La voce in prima persona del subalterno incaricata di condurre la narrazione fa sì che “nella letteratura minore [...] tutto assume un valore collettivo”: data la rara visibilità di cui godono gli enunciati prodotti in prima persona da *skinhead* e *raver*, “non si danno le condizioni di una *enunciazione individuata*” e per questo motivo “ciò



che lo scrittore, da solo, dice, costituisce già un'azione comune" (Deleuze e Guattari 2001: 31). Romanzi come *Skinheads* e *Muro di casse*, riportando al loro interno sia la voce delle sottoculture sia quella della cultura egemone, interpellano il lettore e lo obbligano a prendere una posizione sui fenomeni rappresentati.

Questa presa di posizione è proprio ciò che viene descritto all'interno di *Total Khéops*, romanzo di Jean-Claude Izzo e primo titolo della trilogia *noir* avente come protagonista il poliziotto Fabio Montale. Rispetto ai due romanzi finora analizzati, quello di Izzo non mira a rappresentare una sottocultura particolare, ma ha il pregio di mostrare l'incontro tra alcuni esponenti di quest'ultima e un soggetto che, invece, non ne fa parte. Il pretesto per questo incontro è costituito dai disordini che avvengono su una linea del metrò di Marsiglia ad opera di alcuni giovani migranti di origine araba. Fabio Montale è il poliziotto al quale è stato affidato l'incarico di risolvere questo problema: egli, a differenza dei colleghi che avrebbero optato per le maniere forti, decide di instaurare un dialogo coi ragazzi. È lo stesso protagonista a fornire nelle prime pagine del testo le ragioni che, in una città ricca di contraddizioni come Marsiglia, lo hanno spinto ad effettuare questa precisa scelta di campo; Fabio Montale, infatti, afferma che

Marseille n'est pas une ville pour touristes. Il n'y a rien à voir. Sa beauté ne se photographie pas. Elle se partage. Ici, il faut prendre partie. Se passioner. Être pour, être contre. Être, violemment. Alors seulement ce qui est à voir se donne à voir. Et là, trop tard, on est en plein drame. Un drame antique où le héros c'est la mort. À Marseille, même pour perdre il faut savoir se battre. (Izzo 1995: 47)

Il primo contatto tra l'agente e i giovani, tuttavia, non è mediato dalla parola, ma dalla musica: sul vagone del metrò, infatti, i ragazzi stanno ascoltando una canzone *rap* degli IAM intitolata *Non soumis à l'État* e della quale Izzo riporta alcuni versi nelle pagine del suo romanzo:

On survit d'un rythme de rap.
voilà pourquoi ça frappe.
Ils veulent le pouvoir et le pognon, à Paris.
J'ai 22 ans, beaucoup de choses à faire.
Mais jamais de la vie je n'ai trahi mes frères.
Je vous rappelle encore avant de virer de là,
Qu'on ne me traitera pas
de soumis à ce putain d'État. (Izzo 1995: 96)

Questa canzone permette a Fabio Montale di comprendere la considerazione che i ragazzi arabi hanno delle istituzioni – basti pensare alle parole conclusive "ce putain d'État"; una considerazione che non è di carattere ideologico, ma che si fonda sui modi violenti con cui i colleghi del poliziotto sono soliti relazionarsi con gli abitanti delle periferie multietniche. L'agente comprende che la musica, i suoi testi contro lo Stato francese e i piccoli atti teppistici sono gli unici strumenti attraverso i quali i giovani migranti possono ottenere una visibilità altrimenti negata dal sistema



(Tomasello 2015). Una visibilità che di volta in volta viene riempita di gesti e di pratiche che questi giovani utilizzano per articolare sul piano simbolico la propria ostilità nei confronti della cultura dominante (Lapassade et Rousselot 1990). La musica *rap*, isola di libertà espressiva all'interno di una società altrimenti opprimente e vessatoria, costruisce un ponte tra i membri della sottocultura e l'esterno, permette a Fabio Montale di assumere una posizione di apertura nei confronti della comunità araba di Marsiglia e di riflettere sulla critica mossa all'istituzione che egli rappresenta.

È solo facendo propria la visione del mondo della sottocultura e mettendosi in risonanza col ritmo della sua musica che Fabio Montale riesce a rimodulare la propria concezione dei quartieri periferici, a sviluppare un senso di solidarietà nei confronti dei giovani migranti. L'adozione del punto di vista sottoculturale da parte del protagonista di *Total Khéops* è mediata dalla musica: il protagonista del romanzo, infatti, afferma che: "Le rap, ce n'était pas ma musique. Mais IAM, je devais le reconnaître, leurs textes cartonnaient juste. Beau et bien. En plus, ils avaient le *groove*, comme on dit. Il suffisait de regarder les deux jeunes qui dansaient devant moi" (Izzo 1995: 96). In questo caso, la combinazione di musica, testi, *groove* e danza ha la forza di disinnescare la visione stereotipata dei migranti delle periferie e dischiude a Fabio Montale un mondo fatto di nuove sonorità e di ritmi differenti. Ciò è reso possibile dalla natura particolare della musica: essa, infatti, grazie alla sua capacità di passare indisturbata "across fences and walls and oceans, across classes, races and nations" (Frith 2007a: 310), ha il potere di spostare di continuo la frontiera tra politico e impolitico e di prefigurare alleanze inedite tra giovani proletari inglesi e migranti caraibici, tra *raver* e militanti della sinistra e addirittura tra poliziotti e giovani *balieusards*. I romanzi analizzati in questo lavoro, inoltre, agendo da inedite "cartografie sonore", violano "frontiere nazionali e linguistiche" e, tratteggiando "combinazioni vibranti e risonanze culturali" (Chambers 2012: 34) che uniscono le periferie di Kingston, Londra e Marsiglia, confermano le acquisizioni teoriche della neo-musicologia, per la quale la provenienza sociale dei membri delle sottoculture costituisce un dato ineludibile per interpretare correttamente la matrice antagonista di questo fenomeno giovanile (Frith 2007b: 13). Come scrive Izzo:

À Marseille, on tchatte. Le rap n'est rien d'autre. De la tchatte, tant et plus. Les cousins de Jamaïque s'étaient trouvé ici des frères. Et ça causait comme au bar. De Paris, de l'État centraliste, des banlieus pouraves, de bus de nuit. La vie, leurs problèmes. Le monde, vu de Marseille. (1995: 95-96)

Forse non è un caso che all'interno del romanzo di Izzo sia proprio un poliziotto, dimissionario nei romanzi successivi della trilogia (1996; 1998), a rendersi conto del fallimento di quella funzione di 'polizia' teorizzata da Rancière e a cui si è fatto riferimento nei paragrafi precedenti. Prendendo spunto da un saggio di Roland Barthes e utilizzando una metafora tratta dalla musica cara alle sottoculture, si potrebbe affermare che una delle aspirazioni che la società tenta di realizzare attraverso l'operato della 'polizia' sia quella di raggiungere l'equilibrio sonoro del "brusio", ovvero "il rumore di ciò che, funzionando alla perfezione, non fa rumore"



(1988: 79). Se è vero che “il brusio [...] implica una comunità di corpi” e che “nei rumori del piacere che ‘funziona’ nessuna voce si leva al di sopra delle altre” (80), i corpi in rivolta di *skinhead*, *raver* e *banliusard* segnalano che qualcuno all’interno della comunità intende sottrarsi a questa dinamica di potere, sono il sintomo che la finalità governamentale della ‘polizia’ di ottenere il ‘brusio’ è un sogno irrealizzabile, perché non tiene conto di coloro che non sono disposti ad accettare in silenzio la posizione che la cultura egemone ha ritagliato per loro all’interno della società. Con la musica a tutto volume, i membri delle sottoculture segnalano la propria presenza e, grazie alla mediazione letteraria di John King, Vanni Santoni e Jean-Claude Izzo, passano dalla condizione di “esseri senza nome, privi di *logos* e di iscrizione simbolica nella città” a quella di “esseri che imbastiscono sulle parole un destino collettivo” (Rancière 2007: 43-44).

BIBLIOGRAFIA

- Barthes R., 1988, “Il brusio della lingua”, in R. Barthes, *Il brusio della lingua*, Einaudi, Torino, pp. 79-81.
- Chambers I., 2012, *Mediterraneo blues. Musiche, malinconia postcoloniale, pensieri marittimi*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Clarke J. et al., [1976] 1998, “Subcultures, Cultures and Class”, in S. Hall and T. Jefferson (eds.), *Resistance through Rituals. Youth Subcultures in Post-War Britain*, Routledge, London, pp. 9-74.
- Cohen S., 1972, *Folk Devils and Moral Panics. The Creation of the Mods and Rockers*, MacGibbon & Kee, London.
- Deleuze G. e F. Guattari, 2010, *Kafka. Per una letteratura minore*, Quodlibet, Macerata.
- Fiske J., 1989, *Understanding Popular Culture*, Routledge, London and New York.
- Foucault M., 1972, *L’ordine del discorso. I meccanismi sociali di controllo e di esclusione della parola*, Einaudi, Torino.
- Frith S., 2007a, “Music and Identity”, in S. Frith, *Taking Popular Music Seriously. Selected Essays*, Ashgate, Aldershot, pp. 293-312.
- Frith S., 2007b, “Youth and Music”, in S. Frith, *Taking Popular Music Seriously. Selected Essays*, Ashgate, Aldershot, pp. 1-29.
- Genette G., 1976, *Figure III. Discorso del racconto*, Einaudi, Torino.
- Gilroy P., 2003, *The Black Atlantic. L’identità nera tra modernità e doppia coscienza*, Meltemi, Roma.
- Gramsci A., 1975, *Quaderni del carcere*, Einaudi, Torino.
- Hall S., 1985, “Signification, Representation, Ideology: Althusser and the Post-Structuralist Debates”, *Critical Studies in Mass Communication*, 2, pp. 91-114.
- Hall S. et al., 1978, *Policing the Crisis. Mugging, the State, and Law and Order*, Macmillan, London.
- Hall S. and T. Jefferson (eds.), [1976] 1998, *Resistance through Rituals. Youth Subcultures in Post-War Britain*, Routledge, London.



- Hebdige D., 1979, *Subcultures. The Meaning of Style*, Methuen, London.
- HENZELL P., 1972, *The Harder They Come*, 16 mm, 103'.
- Izzo J.-C., 1995, *Total Khéops*, Gallimard, Paris.
- Izzo J.-C., 1996, *Chourmo*, Gallimard, Paris.
- Izzo J.-C., 1998, *Solea*, Gallimard, Paris.
- Jameson F., 2005, *Archaeologies of the Future. The Desire Called Utopia and Other Science Fiction*, Versus, London and New York.
- Jones S., 1988, *Black Culture, White Youth. The Reggae Tradition from JA to UK*, Macmillan, London.
- King J., [2008] 2009, *Skinheads*, Vintage, London.
- Lapassade G., 1976, *Essai sur la transe*, Delarge, Paris.
- Lapassade G., 1990, *La transe*, Presses Universitaires de France, Paris.
- Lapassade G. et Ph. Rousselot, 1990, *Le rap ou la fureur de dire*, Talmart, Paris.
- Le Guin U. K., [1974] 2002, *The Dispossessed*, Gollancz, London.
- Nairn T., 1970, "Enoch Powell: the New Right", *New Left Review*, 61, pp. 3-27.
- Pacoda P. e T. Polhemus, 2009, *La rivolta dello stile*, Art, Padova.
- Pedrini R., 1996, *Skinhead. Lo stile della strada*, Castelvevchi, Roma.
- Rancière J., 2007, *Il disaccordo. Politica e filosofia*, Meltemi, Roma.
- Rancière J., 2010, *Politica della letteratura*, Sellerio, Palermo.
- Rancière J., 2011, *Ai bordi del politico*, Cronopio, Napoli.
- Reynolds S., 1998, *Energy Flash. A Journey through Rave Music and Dance Culture*, Picador, London.
- Santoni V., 2015, *Muro di casse*, Laterza, Roma e Bari.
- Storey J., 1996, "Cultural Studies: An Introduction", in J. Storey (ed.), *What is Cultural Studies? A Reader*, Arnold, London, pp. 1-13.
- Thornton S., 1995, *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital*, Polity, Cambridge.
- Tomasello F., 2015, *La violenza. Saggio sulle frontiere del politico*, Manifestolibri, Castel San Pietro Romano.
- Volosinov V.N., 1976, *Marxismo e filosofia del linguaggio*, Dedalo, Bari.

Luigi Franchi ha conseguito nel 2017 un dottorato di ricerca in Letterature comparate presso l'Università di Bologna con una tesi dedicata allo studio della rappresentazione letteraria del conflitto politico e sociale. Ha pubblicato diversi articoli in rivista (*Between*, *Griseldaonline* e *Nuova rivista letteraria*) e ha partecipato in qualità di relatore a convegni in Italia e all'estero.

luigi.franchi3@unibo.it