

Atlante dei movimenti culturali
dell'Emilia-Romagna
1968-2007

III

Arti, Comunicazione, Controculture

a cura di

Piero Pieri e Chiara Cretella



© 2007 by CLUEB
Cooperativa Libreria Universitaria Editrice Bologna

Tutti i diritti sono riservati. Questo volume è protetto da copyright. Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta in ogni forma e con ogni mezzo, inclusa la fotocopia e la copia su supporti magnetico-ottici senza il consenso scritto dei detentori dei diritti.



Atlante dei movimenti culturali dell'Emilia-Romagna, 1968-2007: III. Arti, Comunicazione, Controculture / a cura di Piero Pieri e Chiara Cretella. – Bologna : CLUEB, 2007
255 p. ; 24 cm
(Lexis. 2., Biblioteca delle Lettere ; 26)
ISBN 978-88-491-2899-4

In copertina: Manifesto di Radio Alice, da *Alice è il diavolo, sulla strada di Majakovskij: testi per una pratica di comunicazione sovversiva*, a cura di L. Cappelli, S. Saviotti, Milano, L'Erba voglio, 1976.
Elaborazione grafica di Oriano Sportelli.

CLUEB
Cooperativa Libreria Universitaria Editrice Bologna
40126 Bologna - Via Marsala 31
Tel. 051 220736 - Fax 051 237758
www.clueb.com

INDICE

Chiara Cretella, <i>Alice disoccupata</i>	7
Valerio Evangelisti, <i>L'esplosione creativa del '77</i>	11
Paolo Pullega, « <i>Il cerchio di gesso</i> »	17
Luigi Bernardi, <i>Fumettisti e fumetto a Bologna</i>	23
Renato Busarello, <i>Appunti per una storia dello spazio omosessuale a Bologna</i>	33
Paolo Magaudo, <i>Sottoculture e creatività urbana. Le traiettorie, i luoghi e i miti della cultura giovanile a Bologna</i>	43
Fabiola Naldi, « <i>La mia strada continua e vive oggi più di prima</i> ». <i>Il Writing a Bologna dalla fine degli anni Settanta a oggi</i>	61
Lucio Mazzi, <i>La storia del rock bolognese dagli anni '50 a oggi</i>	75
Linda Altomonte, <i>Francesco Guccini: il (non)senso di una domanda consueta</i>	95
Aurora Scudieri, <i>Il Movimento "MusicalRealtà": Reggio Emilia, 1973-1978</i>	113
Loretta Zaganelli, <i>Viaggi diversi in Italia. La fotografia in Emilia-Romagna</i>	121
Roberto Chiesi, <i>Itinerari dei cineasti dell'Emilia-Romagna (1975-2006)</i>	147
Francesca La Forgia, <i>Comici e comicità in Emilia-Romagna</i>	163
Piersandra Di Matteo, <i>I paesaggi indolorati del Teatro Valdoca</i>	187
Adele Cacciagrano, <i>Societas Raffaello Sanzio: il teatro come prova di un altro mondo</i>	207
Luigi Weber, <i>Soluzioni immaginarie per un teatro reale: il Teatro delle Albe</i>	227
Valerio Montanari, <i>Storia delle istituzioni culturali a Bologna. Dall'Istituto delle Scienze a Sala Borsa</i>	239
Autori	247

Sottoculture e creatività urbana.

Le traiettorie, i luoghi e i miti della cultura giovanile a Bologna¹

Paolo Magaudda

Introduzione: tra realtà e mito delle sottoculture giovanili urbane

A partire dalla fine degli anni Settanta Bologna è stata riconosciuta come uno dei centri principali delle controculture e delle sottoculture giovanili italiane.² Questa immagine della città si è affermata in primo luogo come risultato dell'effervescenza culturale generatasi attorno alla vita universitaria della città e al Movimento del 1977, quel momento di vitalità culturale e politica che coinvolse, in particolare a Bologna, molteplici forme espressive e che proprio dall'innovazione della comunicazione e dei linguaggi espressivi trasse la propria maggiore energia.

Se tale periodo rappresenta sicuramente uno snodo centrale nella storia delle sottoculture della città, una ricostruzione dei processi che hanno condotto all'identificazione di Bologna come centro delle culture giovanili richiede un ulteriore sforzo. Per questa ragione, in questo contributo intendiamo ricostruire le traiettorie, i luoghi e i miti della produzione culturale giovanile di Bologna. In primo luogo, ci soffermeremo su come la cultura giovanile a Bologna abbia preso forma già prima della fine degli anni Settanta, sottolineando in questo modo come le culture giovanili affermatesi dopo il 1977 abbiano rappresentato solo uno snodo – seppure fondamentale – della traiettoria delle culture giovanili della città. Proseguiremo quindi descrivendo come, proprio a partire dall'effervescenza culturale degli anni Settanta, si sia innescato un processo che ha dato vita a nuove forme di cultura giovanile e ad un particolare *urban mythscape*:³ una mitologia giovanile che ha contribuito a creare attorno alla città di Bologna un

¹ Desidero ringraziare Chiara Cterella per i preziosi suggerimenti alla stesura di questo saggio.

² Sulle culture giovanili si vedano S. HALL, T. JEFFERSON, *Resistance through rituals: youth subcultures in post-war Britain*, London, Hutchinson, 1976; D. HEBDIGE, *Sottocultura*, trad. di P. TAZZI, Genova, Costa e Nolan, 1983; *After Subculture*, a cura di A. BENNETT, K. KAHN-HARRIS, New York, Palgrave. In particolare sul rapporto tra culture giovanili e musica si veda I. CHAMBERS, *Ritmi Urbani*, trad. di P. PRATO, Genova, Costa e Nolan, 1996. Sulla storia delle controculture si vedano invece T. ROSZAK, *La nascita di una controcultura*, trad. di G. BARBAGLIA, Milano, Feltrinelli, 1971 e R.U. SIRUS, *Controculture*, trad. di E. FANTASIA, Roma, Fazi, 2004.

³ Cfr. A. BENNETT, *Music, media and urban mythscape: a study of the Canterbury Sound*, in «Media, Culture & Society», 2002, 24, pp. 87-100.

particolare «mondo immaginato», fatto di racconti, di pratiche culturali, di suoni e di immagini, decontestualizzati dalla loro epoca e dal loro ambiente originario e ricontestualizzati da pubblici distanti per età e contesto. Pensare alle culture giovanili della città attraverso il concetto di *urban mythscape* ci permette, infatti, di mettere ulteriormente a fuoco alcuni aspetti che hanno caratterizzato l'evoluzione delle varie forme di cultura giovanile che si sono succedute dagli anni Sessanta fino ad oggi e, inoltre, di tracciare un filo rosso di continuità della vita delle sottoculture della città. Analizzeremo perciò alcuni dei principali fattori che hanno contribuito a creare le condizioni per l'affermarsi di un particolare contesto di fermento culturale giovanile e una particolare «mitologia urbana», tutt'oggi ancora viva, ma che si confronta in questi ultimi anni con una realtà cittadina nel frattempo profondamente mutata dal punto di vista sociale, economico e culturale.

Da un punto di vista generale, una delle principali domande da porsi riguarda perché proprio Bologna sia diventata un luogo nel quale si è concentrato un particolare fermento culturale giovanile. In relazione all'identità sottoculturale di Bologna possiamo pensare, riprendendo le riflessioni dell'antropologo sociale Ulf Hannerz, a come, a Bologna, una serie di particolari condizioni abbiano generato una forma di «serendipità culturale»,⁴ ovvero un'alta concentrazione di eventi, immaginari e persone, le quali, proprio grazie alla stretta convivenza in un unico luogo, hanno trovato con facilità occasioni per creare nuove forme culturali. Nelle città «le cose – scrive Hannerz – si trovano quando non si stanno cercando, perché sono sempre intorno a noi». Questo potenziale, appunto, si concretizza nella «facilità, se non addirittura nell'insistenza, della disponibilità di interfacce culturali»⁵ in un unico e ristretto contesto urbano. Oppure, come sostiene Geof Stahl, un altro studioso di culture giovanili, questa condizione prende la forma di un'«insistenza, una persistenza sociale di una scena [culturale], una domanda e un desiderio che la vita culturale di una città possa trasformarsi in qualcosa di significativo e di diverso».⁶

Da un altro punto di vista, è inoltre necessario considerare come le culture giovanili urbane si generano non solo grazie alle possibilità di incontro, di interazione e di creatività concentrate in un unico luogo, ma anche nel momento in cui esse riescono a creare particolari immaginari e rappresentazioni, che possano svolgere il ruolo di «miti fondatori» di una sottocultura e di una storia culturale urbana. Questo processo di costruzione di una «mitologia urbana» caratterizza tutte le esperienze delle avanguardie culturali urbane del Novecento, come nel caso della Parigi delle avanguardie degli anni venti, della *Swinging London* degli anni Sessanta e della Berlino post-industriale degli anni Novanta. Nel caso di Bologna, le esperienze fondative di un mito sottoculturale si sono concentrate, come vedremo, attorno al Movimento del 1977 e in particolare a

⁴ U. HANNERZ, *La complessità culturale*, trad. a cura di A. BAGNASCO, Bologna, Il Mulino, 1998, p. 263.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Cfr. G. STALH, *It's like Canada Reduced: setting the scene in Montreal*, in *After subculture*, cit., pp. 51-64.

partire dall'esperienza di *Radio Alice* – un connubio di politica (la radio del movimento), di tecnologia (la radiofonia indipendente) e di linguaggi (le nuove forme di comunicazione).⁷ Proprio attorno a questa esperienza si sono inoltre sviluppate, nel corso degli anni, differenti esperienze, che hanno investito il campo della musica, del cinema, del teatro, dei fumetti, generando così un affascinante immaginario di attività sottoculturali che ha lasciato il proprio segno nella vita culturale giovanile dei decenni successivi.

Ma, prima di descrivere più nel dettaglio gli elementi e la traiettoria di questa mitologia sottoculturale urbana, vale la pena soffermarsi brevemente su alcuni esempi di come la cultura giovanile a Bologna già negli anni Sessanta abbia prodotto alcune interessanti e significative esperienze.

Quando a Bologna non c'era ancora il Movimento: la musica beat e le sale parrocchiali

Se i miti principali delle sottoculture giovanili a Bologna prendono avvio a partire dalla fine degli anni Settanta, è comunque utile soffermarsi su come anche prima di tale periodo la città producesse fermenti ed episodi rilevanti. Agli inizi degli anni Sessanta, infatti, Bologna, come pure molte altre città italiane, è nel pieno di una profonda trasformazione sociale e culturale. Dal punto di vista musicale, alle orchestre che regnavano nelle sale da ballo eseguendo un repertorio di tipo «popolare» classico (canzoni «leggere», swing, cha-cha-cha, tango) – che a Bologna portavano i nomi di Hengel Gualdi, Piergiorgio Farina, Paolo Zavallone – succedono poco per volta, con una crescita che dal 1964 diventerà incontrollata, le prime formazioni rock. Il genere di rock importato dall'Inghilterra che tanto successo incontrò in Italia e soprattutto in Emilia (si pensi ad una band storica come i *Nomadi*) era allora la musica beat. In questi anni erano infatti presenti in città vari gruppi beat, come i *Meteors*, i *Jaguars* (poi diventati i Pooh), i *Judas*, tra i cui componenti ritroviamo musicisti che hanno animato in varie forme la vita musicale della città, come Ciarly Rocchetto, Jimmy Villotti e Beppe Maniglia.⁸ In quegli anni, peraltro, le sedi principali dei concerti di questi gruppi erano i teatri parrocchiali. Proprio nelle parrocchie si organizzavano festival e concorsi musicali per le giovani band cittadine, come per esempio nel caso dell'allora popolare *Festival di Primavera* organizzato al *Teatro Tivoli* della parrocchia di Santa Rita.⁹ Proprio i centri parrocchiali contribuirono a costruire negli anni Sessanta non solo dei luoghi di competizione musicale, ma anche un incentivo alla formazione e al rinnovamento della cultura giovanile bolognese.

In questo periodo di rinnovamento rientra anche la diffusione di nuove forme giovanili di ballo che, come vedremo, troveranno nella Bologna degli anni Novanta varie

⁷ Cfr. *Alice e il Diavolo. Storia di una radio sovversiva*, a cura di BIFO, GOMMA, Milano, Shakti, 2002.

⁸ Cfr. L. MAZZI, R.R. GANDOLFI, *Bologna la Rock*, Bologna, Thema Editore, 1991.

⁹ Su questo festival e in genere sull'origine parrocchiale del rock bolognese cfr. *ivi*, pp. 61-66.

peculiari evoluzioni nella musica house e techno.¹⁰ Se la *dance culture* ha, a livello internazionale, le proprie origini nella discoteche di New York degli anni Settanta e nella *Summer of Love* inglese di metà degli anni Ottanta, la regione emiliano-romagnola vanta già in precedenza una propria peculiare tradizione di culture giovanili del ballo. Per un verso, è nel satellite bolognese costituito dalla riviera romagnola, e in particolare a Rimini, che aprono nel 1956 la sala da ballo *Whisky a GoGo* e nel 1964 *L'Altro Mondo*, un nuovo modello di discoteca dalle dimensioni molto grandi che prefigurava l'epoca delle mega-discoteche, poi diffuse nel corso degli anni Ottanta.¹¹ Per un altro verso, anche nel centro di Bologna aprirono in quegli anni varie sale da ballo, come il *Candilejas*, il *Whisky a GoGo* (poi diventato *Kinky*) o il *Nuovo Corallo*, che svolgevano la funzione di palcoscenico per le band musicali locali e diverranno il contesto per l'aggregazione giovanile dell'epoca. Seppure una vera e propria storia della cultura giovanile dell'Emilia-Romagna non è stata ancora scritta, questi pochi esempi sono utili per comprendere come la cultura giovanile bolognese presentasse episodi di fermento e di dinamismo anche nel periodo precedente il Movimento del 1977.

È tuttavia chiaro come l'effervescenza culturale giovanile prenda vita proprio a partire dagli eventi di fine anni Settanta e come il *mythscape* della cultura giovanile bolognese sia stato costruito a partire da esperienze fondative legate alla contestazione politica e giovanile di quegli anni. Vediamo, dunque, più nel dettaglio come, a partire da quegli anni, si generarono particolari condizioni culturali e si produssero quelle esperienze che hanno dato vita, nei decenni seguenti, alla storia delle sottoculture giovanili a Bologna.

Le traiettorie e i luoghi della cultura giovanile: il mito di "Radio Alice"

Se, come abbiamo accennato, le prime forme di sottoculture giovanili urbane – e le strutture necessarie per la sua trasformazione – hanno in parte preceduto gli eventi che si sono catalizzati attorno al Movimento del 1977, è invece proprio con la fine degli anni Settanta – anche in coincidenza con il successo del corso universitario del D.A.M.S. – che a Bologna si intensifica l'attività culturale delle nuove generazioni. Proprio in questi anni si generano infatti quei fermenti giovanili che costituiranno per i successivi decenni i «miti fondativi» della Bologna sottoculturale. Le varie attività culturali giovanili sviluppatesi in quegli anni, che trovano in *Radio Alice* il simbolo più efficace, costituiscono un caso emblematico di generazione di un particolare *urban mythscape*. Alcune particolari esperienze di quegli anni assumono, infatti, il ruolo di momenti fondativi di una specifica sottocultura urbana in cui si sono successivamente identificate le seguenti generazioni di studenti e giovani produttori di cultura, attratti in città nei tre decenni successivi dall'eco dei fermenti politici e culturali di quel perio-

¹⁰ Cfr. P. PACODA, *Discotech*, Roma, ADN Kronos, 1999, p. 79.

¹¹ Sulle origini italiane delle discoteche nel contesto della riviera romagnola si veda M.T. TORII, *Abitare la notte*, Genova, Costa e Nolan, 1997.

peculiari evoluzioni nella musica house e techno.¹⁰ Se la *dance culture* ha, a livello internazionale, le proprie origini nella discoteche di New York degli anni Settanta e nella *Summer of Love* inglese di metà degli anni Ottanta, la regione emiliano-romagnola vanta già in precedenza una propria peculiare tradizione di culture giovanili del ballo. Per un verso, è nel satellite bolognese costituito dalla riviera romagnola, e in particolare a Rimini, che aprono nel 1956 la sala da ballo *Whisky a GoGo* e nel 1964 *L'Altro Mondo*, un nuovo modello di discoteca dalle dimensioni molto grandi che prefigurava l'epoca delle mega-discoteche, poi diffuse nel corso degli anni Ottanta.¹¹ Per un altro verso, anche nel centro di Bologna aprirono in quegli anni varie sale da ballo, come il *Candilejas*, il *Whisky a GoGo* (poi diventato *Kinky*) o il *Nuovo Corallo*, che svolgevano la funzione di palcoscenico per le band musicali locali e diverranno il contesto per l'aggregazione giovanile dell'epoca. Seppure una vera e propria storia della cultura giovanile dell'Emilia-Romagna non è stata ancora scritta, questi pochi esempi sono utili per comprendere come la cultura giovanile bolognese presentasse episodi di fermento e di dinamismo anche nel periodo precedente il Movimento del 1977.

È tuttavia chiaro come l'effervescenza culturale giovanile prenda vita proprio a partire dagli eventi di fine anni Settanta e come il *mythscape* della cultura giovanile bolognese sia stato costruito a partire da esperienze fondative legate alla contestazione politica e giovanile di quegli anni. Vediamo, dunque, più nel dettaglio come, a partire da quegli anni, si generarono particolari condizioni culturali e si produssero quelle esperienze che hanno dato vita, nei decenni seguenti, alla storia delle sottoculture giovanili a Bologna.

Le traiettorie e i luoghi della cultura giovanile: il mito di "Radio Alice"

Se, come abbiamo accennato, le prime forme di sottoculture giovanili urbane – e le strutture necessarie per la sua trasformazione – hanno in parte preceduto gli eventi che si sono catalizzati attorno al Movimento del 1977, è invece proprio con la fine degli anni Settanta – anche in coincidenza con il successo del corso universitario del D.A.M.S. – che a Bologna si intensifica l'attività culturale delle nuove generazioni. Proprio in questi anni si generano infatti quei fermenti giovanili che costituiranno per i successivi decenni i «miti fondativi» della Bologna sottoculturale. Le varie attività culturali giovanili sviluppatesi in quegli anni, che trovano in *Radio Alice* il simbolo più efficace, costituiscono un caso emblematico di generazione di un particolare *urban mythscape*. Alcune particolari esperienze di quegli anni assumono, infatti, il ruolo di momenti fondativi di una specifica sottocultura urbana in cui si sono successivamente identificate le seguenti generazioni di studenti e giovani produttori di cultura, attratti in città nei tre decenni successivi dall'eco dei fermenti politici e culturali di quel perio-

¹⁰ Cfr. P. PACODA, *Discotech*, Roma, ADN Kronos, 1999, p. 79.

¹¹ Sulle origini italiane delle discoteche nel contesto della riviera romagnola si veda M.T. TORTI, *Abitare la notte*, Genova, Costa e Nolan, 1997.

do. Questo processo di genesi di una mitologia sottoculturale non avrebbe potuto concretizzarsi se a Bologna non ci fosse stato questo momento di fermento alla fine anni Settanta. È dunque utile ripercorrere brevemente alcuni degli eventi, delle condizioni istituzionali e delle traiettorie che hanno caratterizzato la fondazione di un mito sottoculturale urbano, alla base delle successive evoluzioni della vita culturale giovanile della città.

La fondazione del mito urbano sottoculturale di Bologna prende forma in un breve arco di tempo che coincide con gli anni che vanno dal 1976 al 1980, e trova il proprio simbolo più rilevante nella nascita ed esperienza di *Radio Alice*. Una radio dal taglio più politico che musicale, ma che contribuì a creare nell'ambiente cittadino uno spiccato interesse per la radiofonia che tutt'oggi rimane particolarmente accentuato. *Radio Alice* fu concepita nel 1975 durante il periodo di esplosione delle radio libere, e iniziò le trasmissioni il 9 febbraio 1976 dagli studi radiofonici di una casa di studenti di Via del Pratello, per essere poi chiusa dalla polizia il 12 marzo 1977, un evento trasmesso in diretta, di cui è oggi disponibile la registrazione.¹² La radio venne infatti chiusa dai carabinieri con l'accusa di avere diretto via etere i violenti scontri all'indomani dell'assassinio da parte della polizia dello studente di medicina Francesco Lorusso, crivellato di colpi in Via Mascarella.

La breve ma intensissima esperienza di *Radio Alice* ha lasciato profonde radici nel mondo giovanile e universitario. Infatti, il mondo della radiofonia giovanile cittadina è stato ricco e intenso nei decenni successivi, tanto da delineare a livello cittadino l'affermarsi di una vera e propria comunità elettronica urbana. Diverse radio locali – come per esempio *Radio Città* (dal 1987 *Radio Città 103* e dal 2004 *Radio Città Fujiko*), *Radio Città del Capo* (nata nel 1987 da una costola dissidente di *Radio Città*), *Radio K Centrale* (dal 2005 *Radio For Peace*)¹³ – hanno infatti rappresentato, allo stesso tempo, delle palestre per gruppi musicali e operatori culturali e, contemporaneamente, il lubrificante della produzione e dell'organizzazione del mondo delle controculture urbane. Così, come il ruolo delle *college radio* inglesi è stato in parte determinante nello sviluppo della musica indipendente nel mondo anglosassone,¹⁴ il ruolo delle radio locali bolognesi ha rappresentato uno dei principali strumenti e supporti all'evoluzione delle varie esperienze culturali giovanili.

Radio Alice ha rappresentato un mito fondativo non solo nel contesto cittadino, ma anche nei confronti di varie forme di attivismo mediatico a livello nazionale,¹⁵ ponendo dunque le basi per differenti esperienze di comunicazione alternativa che nel

¹² Nel 2001 si ascolterà un tragico *ramake* della chiusura in diretta di una radio libera, *Radio Gap*, in occasione degli scontri avvenuti a Genova in occasione del G8.

¹³ Sulle esperienze di due radio locali bolognesi contemporanee si vedano P. SOGLIA, *Radio Città del Capo, per una grande radio metropolitana*, in «Inchiesta», 2004, 144/145, pp. 45-46; F. CLEMENTONI, *Radio Città 103, una radio comunitaria*, «Inchiesta», 2004, 144/145, pp. 47-48.

¹⁴ Sul ruolo delle *college radio* si veda H. KRUSE, *Site and Sound: Understanding Independent Music Scenes*, New York, Peter Lang, 2003, pp. 70 e segg.

¹⁵ Sulle pratiche di attivismo mediatico si veda *Media Activism*, a cura di M. PASQUINELLI, Roma, DeriveApprodi, 2002.

corso dei decenni successivi hanno dato vita a molteplici progetti. Non è, dunque, un caso che proprio a Bologna abbia preso avvio nel 2002 il movimento delle «TV di strada» a partire dall'esperienza di *Orfeo TV*¹⁶ (sempre ad opera di Bifo), la prima *street tv* italiana nata appunto in Via Orfeo. Del resto, il fatto che tra i fondatori di *Orfeo TV* fossero presenti, a esattamente 25 anni di distanza, alcuni degli stessi fondatori di *Radio Alice* è solo un esempio della continuità sviluppatasi tra le differenti esperienze generazionali nel campo dell'attivismo mediatico in città. Le varie forme di sperimentazione del linguaggio e della comunicazione avviate negli anni Settanta trovano nel corso degli anni Novanta ulteriori sviluppi anche nel campo della letteratura. Tra le molteplici esperienze sorte in questi anni – come il movimento degli *Astronauti Autonomi*,¹⁷ – il lavoro del gruppo *Luther Blisset*¹⁸ (successivamente divenuto *Wu Ming*) rappresenta sicuramente quella più rilevante, sia per i suoi riflessi a livello cittadino che per il successo ottenuto a livello internazionale. Il gruppo *Luther Blisset* – composto originariamente da quattro giovani studenti liceali – inizia realizzando una serie di «beffe» mediatiche ordite a danno dei mass media, articolando una radicale critica ai concetti del diritto d'autore e di proprietà intellettuale (poi sviluppatosi nelle battaglie per il *copy left*). Usciti dall'anonimato, il gruppo *Luther Blisset* ottiene nel 1999, con il primo romanzo di larga diffusione *Q*,¹⁹ una straordinaria popolarità, venendo tradotto in numerose lingue e riscuotendo un generale successo di internazionale di pubblico e critica.

Sempre a partire dall'esperimento di *Radio Alice* sorgono anche nuove esperienze musicali. Uno degli esempi più interessanti è quello della nascita nel 1978 – originariamente quale struttura di supporto proprio di *Radio Alice* – della *Harpo's Bazaar*, una cooperativa dotata di uno studio di registrazione a bassissimo costo per la produzione musicale delle band amatoriali locali, a cui si deve, peraltro anche l'iniziativa, nel 1979, di *Bologna Rock*, un grande concerto che avrebbe dovuto funzionare da trampolino per i gruppi della città (molti dei quali avevano inciso grazie alla stessa struttura le prime «demo» su cassetta). *L'Harpo's Bazaar* è stata – grazie all'impulso e alla tenacia dei suoi giovani soci gestori, tra cui Oderso Rubini²⁰ – una cruciale risorsa per la costruzione, in particolare attorno ad artisti come Roberto «Freak» Antoni e i suoi *Skiantos*, di una nuova scena rock bolognese. In quegli anni in città prende vita anche una scena musi-

¹⁶ Sulle TV di strada si veda F. BERARDI, M. JACQUEMET, G. VITALI, *Telestreet: macchina immaginativa non omologata*, Milano, Baldini Castoldi Dalai, 2003; si veda inoltre il numero monografico della rivista «Inchiesta», *Storia e geografia delle tv di strada in Italia*, n. 152, 2006; sulle radio cfr. L. BERARDI, S. RAMUNNO, P. SOGLIA, *Con una certa frequenza: trent'anni di radio a Bologna, la città da cui tutto ha avuto inizio*, Modena, Yema, 2007.

¹⁷ Cfr. R. BALLI, *Anche tu astronauta: guida all'esplorazione indipendente dello spazio secondo l'Associazione Astronauti Autonomi*, Roma, Castelveccchi, 1998.

¹⁸ Cfr. LUTHER BLISSET, *Mind Invaders. Come fottere i media. Manuale di guerriglia e sabotaggio culturale*, Roma, Castelveccchi, 1995.

¹⁹ Cfr. ID., *Q*, Torino, Einaudi, 1999.

²⁰ Cfr. *Non disperdetevi. San Francisco, New York, Bologna*, a cura di O. RUBINI, A. TINTI, Roma, Arcana, 2003.

cale punk,²¹ a cui ha offerto un contributo indispensabile anche l'apertura e la gestione, da parte di un gruppo a cui partecipavano membri dello stesso *Harpo's* e esponenti della sottocultura punk locale, di un locale specificamente dedicato alla musica rock, il *Punkreas*, una cantina senza prese d'aria o uscite di sicurezza, situata in pieno centro, a due passi dalla Questura. Durato solo pochi mesi (dal novembre del 1978 al marzo del 1979) il locale costituì una risorsa fondamentale per il passaggio dalle cantine e dalle cascine in cui i gruppi provavano, al palcoscenico.

Le esperienze fondative del mito urbano della Bologna sottoculturale sono disseminate in svariati ambiti dell'espressività giovanile e della comunicazione, come per esempio nel settore del teatro (per esempio con l'arrivo a Bologna nel 1973 della compagnia *Teatro Nuova Edizione* presso il *Teatro delle Moline*)²² e soprattutto nell'ambito dei fumetti. Anche in questo caso, già prima del 1977, Bologna costituiva la sede di alcuni dei più noti autori del fumetto italiano, come Bonvi (*Strurmtruppen*) e Magnus (*Kriminal*, *Necron*, *Lo sconosciuto*, *Alan Ford*...). Ma, anche nel mondo del fumetto, il 1977 e gli anni subito successivi costituiscono un particolare momento di innovazione e di creatività. Alcuni giovani, giunti a Bologna per frequentare il D.A.M.S., diventano in pochi anni figure storiche del fumetto italiano: come Andrea Pazienza e Filippo Scòzzari (fondatori nel 1977 della *Traumfabrik Productions* in Via Clavature) o il gruppo *Valvoline*, creato anch'esso a Bologna nel 1983.²³ Questa eredità troverà nel corso degli anni Novanta ulteriori sviluppi, con il successo di vari autori di rilevanza nazionale come Daniele Brolli, Stefano Ricci, Igort e Lorenzo Mattotti.

Insomma, a partire dalla fine degli anni Settanta si generano a Bologna particolari condizioni e specifiche situazioni culturali attorno alle quali si generano alcuni miti della sottocultura giovanile. Tra i differenti fattori che hanno creato le condizioni per l'evoluzione di queste esperienze vi è, in particolare, la presenza dell'università e, come adesso vedremo, dell'allora innovativo corso universitario del D.A.M.S., che contribuisce in differenti forme alla genesi di questo mito urbano.

Università, creatività giovanile e culture regionali

Un fattore centrale nel processo di generazione per le condizioni di sviluppo delle culture giovanili a Bologna è sicuramente rappresentato dall'istituzione del D.A.M.S., il

²¹ Per una ricostruzione della scena punk a Bologna si veda il libro di R. PEDRINI, *Ordigni*, Roma, Castelvechchi, 1998; per una storia del punk italiano cfr. M. PHILOPAT, *Costretti a sanguinare*, Torino, Einaudi, 2006.

²² Cfr. *Trent'anni dopo: il Teatro delle Moline*, a cura di L. GOZZI, M. MANICARDI, Ferrara, EdiSai, 2006.

²³ Per una storia del fumetto bolognese di quegli anni – raccontata peraltro da uno dei suoi protagonisti – si veda F. SCÒZZARI, *Prima pagare poi ricordare. Da Cannibale a Frigidaire: storia di un manipolo di ragazzi geniali*, Roma, Castelvechchi, 1997. Una storia di Andrea Pazienza è invece in R. GHEDINI, *Andrea Pazienza. I segni di una resa invincibile*, Torino, Bradipolibri, 2005. Sul gruppo di fumettisti *Valvoline* si veda invece D. BARBIERI, *Valvoforme e Valvocolori*, Milano, Idea Books, 1990.

corso di laurea in discipline dell'arte, della musica e dello spettacolo "inventato" all'università di Bologna sin dal 1971, di cui molti dei giovani creativi che allora stavano "costruendo" la scena culturale locale erano studenti.²⁴ Non è assolutamente un caso, infatti, che la maggior parte dei protagonisti della cultura giovanile bolognese fossero studenti del corso di Laurea del D.A.M.S., attirati dagli angoli più lontani della penisola dall'innovativo taglio artistico e creativo di questo corso di laurea. Il rapporto tra culture giovanili e università ha rivestito un ruolo fondamentale nella storia della creatività giovanile nella Bologna degli ultimi decenni. Si può infatti affermare che il D.A.M.S. abbia svolto in città un ruolo per certi versi simile a quello che sin dagli anni Sessanta in Inghilterra ebbero le *art schools*, e cioè una riserva di idee, di immagini, di giovani, in una parola di creatività, per la sperimentazione ed attuazione di progetti culturali.²⁵

Il ruolo del D.A.M.S., e più in generale quello dell'attrazione esercitata dall'ateneo bolognese nei confronti di moltissimi giovani italiani, è stato quello di concentrare in città una nuova generazione di creativi provenienti da tutta la penisola; la presenza a Bologna di studenti universitari provenienti da tutte le regioni italiane ha sicuramente rappresentato una risorsa determinante per le sottoculture nate in città. Ciò è ancora più vero se si fa riferimento a quegli stili e generi musicali che, appunto, da questo incontro tra differenti culture regionali hanno trovato nuovi stimoli. Dal punto di vista stilistico, per esempio, la presenza di giovani creatori provenienti da diverse regioni italiane, e soprattutto dal Sud Italia, ha favorito lo svilupparsi di forme estetiche innovative, caratterizzate dalla commistione di culture giovanili di stampo urbano e dal recupero di specificità regionali provenienti dalle culture tradizionali.²⁶

Una parte importante della cultura giovanile di Bologna ha tratto la propria linfa proprio dalle culture regionali arrivate in città attraverso i flussi di persone e culture differenti: ciò si realizzò dando vita a nuove e differenti estetiche legate per esempio all'hip hop, mettendo in risalto soprattutto le caratteristiche linguistiche specifiche dei dialetti, come nel caso dei gruppi hip hop dei primi anni Novanta, come l'*Isola Posse All Star* e i *Sud Sound System*, infine permettendo la diffusione di altre forme di musica popolare, di cui il revival della pizzica salentina tra gli studenti bolognesi è solo il più evidente e diffuso sintomo. Inoltre, ciò che negli anni Ottanta è stata una convergenza di differenti culture regionali, a partire dalla fine degli anni Novanta si è trasformata in una convergenza di culture internazionali. Alcuni centri, come per esempio la *Scuola di Musica Popolare Ivan Illich* (creata nel 1992 dall'attività di alcuni studenti del D.A.M.S.), hanno rappresentato dei luoghi in cui si è assistito alla convergenza di danze, musiche e culture popolari internazionali, come la musica tradizionale rumena, araba e magrebina. Negli anni nei quali la città di Bologna diventa sempre più multiculturale – assistendo all'arri-

²⁴ Si veda per esempio R. LEYDI, *È stato il DAMS. Gli Skiantos e i Perigeo sono nostri «ragazzi»*, in «Bologna Incontri», n. 5, 1983, pp. 34-35.

²⁵ Sul ruolo delle scuole d'arte nelle culture giovanili inglesi si veda S. FRITH, H. HORNE, *Art into pop*, London, Routledge, 1987.

²⁶ Sul ruolo delle culture regionali italiane nella rearticolazione delle estetiche musicali urbane come il rap si veda G. PLASTINO, *La mappa delle voci*, Roma, Meltemi, 1996.

vo sul proprio territorio di una forte ondata migratoria – anche nelle culture giovanili si assiste all'interazione tra culture giovanili internazionali, esperienze locali e tradizioni culturali di altri paesi: alla piadina si preferisce il kebab.

Sottoculture giovanili e istituzioni locali: tra sostegno e conflitto sociale

Le culture giovanili urbane non sono solamente il risultato di contingenti convergenze tra attivismo politico, creatività giovanile e esperienze universitarie. Un aspetto importante nella loro evoluzione dipende, infatti, anche dal sostegno e dalle strutture messe loro a disposizione dalle istituzioni locali e dalla sfera politica.

Rispetto all'effervescenza culturale della fine degli anni Settanta, l'interessamento delle istituzioni pubbliche – e in particolare del Comune – fu tardivo, ma si concretizzò in ogni modo in una serie di progetti strutturali, e in particolare attraverso il *Progetto Giovani*, avviato dal Comune nel 1980. Fu questo un atto non solo simbolico da parte delle istituzioni, che dava legittimità ufficiale ad un intero movimento artistico e musicale, sostenendolo anche con infrastrutture e servizi (dalle sale prova alle scuole di musica). Come ebbe modo di scrivere a metà degli anni Ottanta Walter Vitali – Assessore alla Cultura e più tardi Sindaco dell'ultima giunta di sinistra precedente al municipio di Guazzaloca – il ruolo delle istituzioni locali fu quello di offrire un sostegno costruttivo ai fermenti delle nuove giovani generazioni: «Fu proprio una iniziativa musicale, nel maggio del 1980, il primo atto del neonato Progetto Giovani del Comune di Bologna. Ebbe nome «Ritmicità» e fu una grande esibizione, nella Piazza Maggiore, in più serate, di tutta la realtà rock della città, un movimento ricco e vivo da aver fatto parlare di sé, a più riprese, la stampa nazionale. Gruppi già abbastanza famosi, come gli *Skiantos*, i *Windopen*, i *Gaznevada*, ma soprattutto decine di gruppi conosciuti solo a cerchie ristrette, percepibili dal cittadino comune solo da nomi stravaganti scritti sui muri o dai suoni provenienti dalle cantine [...] Da allora ogni anno si svolge un'esibizione di tutti i gruppi non professionali della città. Almeno una trentina di gruppi usano come sala prova spazi concessi dal Comune, prevalentemente all'interno dei centri giovanili. Due scuole di musica funzionano regolarmente e con successo, mentre più limitate esperienze di corsi si svolgono in quasi tutti i quartieri. Ora, su richiesta del Coordinamento dei gruppi musicali della città, il Comune sta studiando la possibilità di mettere a loro disposizione uno studio di registrazione, un punto-spettacolo, un «service» per l'uso collettivo da parte dei gruppi. Presi nel loro insieme, tutti questi interventi sono la prova dell'importanza che il Comune assegna alla musica come arricchimento delle capacità espressive dei giovani, come occasione di comunicazione, come possibilità di presenza attiva nella vita della città».²⁷

Pur mancando in Italia una consolidata tradizione nel campo delle politiche di sostegno pubblico alla cultura giovanile, Bologna, e in generale l'Emilia-Romagna, pre-

²⁷ W. VITALI, *Presentazione*, in C. BONDI, *Vita da Rock. Viaggio tra I gruppi musicali giovanili a Bologna*, Milano, Angeli, 1983, pp. 7-8.

sentano, per la loro tradizione politica e socio-culturale, una radicata esperienza di sostegno, diretto e indiretto, nei confronti dell'attività culturale giovanile. Se, tuttavia, negli anni Ottanta questo sostegno si è concretizzato in progetti dal respiro strutturale, negli ultimi anni esso si è trasformato prevalentemente in un supporto solamente episodico all'associazionismo culturale. Se il *Progetto Giovani* avviato dal Comune negli anni Ottanta costituisce un importante punto di snodo nelle relazioni tra istituzioni e cultura giovanile, nella prima metà degli anni Novanta si concretizzano altre forme, seppure meno strutturate, di sostegno pubblico all'effervescenza culturale giovanile. Il risultato probabilmente più interessante di questo periodo è la costruzione del *LINK Project*, costruito a partire dall'attività di studenti universitari, ma favorito anche dall'interessamento dall'allora Assessore alla Cultura (oltre che Professore di Comunicazione del D.A.M.S.), Roberto Grandi.

Negli anni successivi, tuttavia, il rapporto tra istituzioni locali e cultura giovanile è divenuto sempre più problematico. Le possibilità di un dialogo, del resto sempre difficile, tra giovani e istituzioni, si è trasformato spesso in forma di conflitto sociale che ha visto il più delle volte protagonisti i numerosi centri sociali che nel corso degli anni si sono succeduti in città.

A questa tendenza si affianca negli ultimi decenni anche una certa "istituzionalizzazione" di alcuni centri sociali cittadini, che vanno anche nell'ottica di una normalizzazione dell'offerta culturale. La sovvenzione delle istituzioni ha modificato alcune esperienze di rottura estrema in centri di produzione culturale (si pensi al *Festival Gender e Bender* del Cassero o al *VAG61*, officina dei media indipendenti, o a *Piazza Grande*). Queste trasformazioni hanno però il vantaggio di definire una sorta di contratto tacito tra le due parti, in cui è fondamentale il patto di non aggressione da parte delle istituzioni, cioè la definizione della sede occupata come concessa stabilmente.

Centri sociali e innovazione sottoculturale

A partire dagli anni Novanta, sono proprio i centri sociali – e diverse entità generate dalla loro attività – a costituire i principali centri di produzione culturale giovanile e i più visibili interlocutori nei confronti delle istituzioni locali. Soprattutto nel corso degli anni Novanta, infatti, le nuove forme di cultura giovanile si sono sviluppati in stretta connessione con i centri sociali. Il riconoscimento di questa stretta relazione tra cultura giovanile e centri sociali, tipicamente italiana, costituisce un aspetto peculiare delle sottoculture italiane, e ha destato peraltro un particolare interesse anche in studiosi e commentatori stranieri.²⁸ Nel circuito dei centri sociali sono state so-

²⁸ Studiosi internazionali che si sono occupati del caso dei centri sociali italiani sono T. MITCHELL, *Popular music and the local state*, London, Leicester University Press, 1996; S. WRIGHT, *A love born hate. Autonomist rap in italic*, in «Theory Culture and Society», XVII, n. 3, 2000, pp. 117-135; D. ANSELMi, *From Cantautori to Posse: sociopolitical discourse, engagement and antagonism in the Italian Music scene from the '60s to the '90s*, in *Music Popular Culture and Identities*, a cura di R. YOUNG, New York e Amsterdam, Rodopi, 2002, pp. 17-45.

prattutto le forme culturali urbane e alternative a riuscire a trovare spazi pubblici e possibilità produttive. Come ha messo in rilievo la sociologa della cultura Diana Crane: «le culture urbane sono culture di classe e come tali riflettono i valori, gli atteggiamenti e le risorse dei gruppi sociali che le consumano».²⁹ A Bologna, questa cerchia sociale è stata composta prevalentemente da studenti fuori sede provenienti da altre città e da ex-studenti, che dopo aver terminato l'università sono rimasti a Bologna integrandosi dal punto di vista lavorativo. I centri sociali hanno rivestito un importante ruolo nelle sottoculture giovanili, sia per la loro capacità di offrire le prime possibilità produttive per le nuove generazioni (mettendo a disposizione spazi e forme di organizzazione, in più oggi contro la grande distribuzione e il caro vira si è anche ripresa la formula dei mercatini biologici di quartiere, per esempio al *TPO* e all'*Ex Mercato24*), sia per avere spesso svolto una funzione di importazione di nuove culture giovanili dall'estero.³⁰

Proprio il caso dei centri sociali mette in rilievo come l'analisi delle culture urbane debba essere modificata per tenere in conto la presenza determinante anche nelle reti sociali che costituiscono le culture urbane (e non solo nei pubblici dei media periferici) a partire da gruppi sociali che non sono riconducibili immediatamente ad uno schema di classe, come appunto gli studenti – un gruppo socialmente differenziato che si definisce molto più in termini di «stili di vita» che di «classe sociale».³¹ Giacché i pubblici dei centri sociali sono costituiti in modo predominante dalla fascia studentesca, le forme culturali che hanno trovato spazio e sostegno in questi luoghi sono corrisposte alla richiesta di innovazione culturale di questa categoria di giovani, al cui interno esistono segmenti che sono portatori non solo di un alto «capitale culturale», ma anche e soprattutto di un alto «capitale sottoculturale».³²

Uno dei principali luoghi che hanno contribuito allo sviluppo di un pubblico urbano di nuove forme di cultura giovanile, come abbiamo già accennato, è stato il *LINK Project*. Pur non avendo le caratteristiche tipiche dei centri sociali, e in particolare non essendo caratterizzato da un esplicito impegno nel dibattito e nelle problematiche propriamente politiche, il *LINK* nacque come luogo autogestito a seguito delle esperienze di protesta studentesca di inizio degli anni Novanta – la cosiddetta “Pantera” (da cui uscirà anche il collettivo dei futuri *Luther Blisset*) – che avevano stimolato l'occupazione, in un primo tempo, di uno spazio autogestito nel centro della città, *L'Isola Nel Cantiere*. Sgomberato quest'ultimo nel 1992, il *LINK* iniziò le proprie attività nel 1994

²⁹ D. CRANE, *La produzione culturale*, trad. a cura di M. SANTORÓ, Bologna, Il Mulino, 1997, p. 148.

³⁰ Cfr. A. IBBA, *Leoncavallo, Venti anni di storia autogestita*, Genova, Costa e Nolan, 1995, pp. 191 e segg. A livello nazionale gli anni Novanta costituiscono il periodo nel quale i centri sociali si definiscono come luogo di antagonismo culturale e musicale, come nel caso, appunto, del *Leoncavallo* a Milano, del *Forte Prenestino* a Roma e dell'*Officina 99* a Napoli.

³¹ Sulla distinzione tra «stile di vita» e «classe sociale» si rimanda ancora a D. CRANE, *La produzione culturale*, cit.

³² Cfr. per il concetto di «capitale sottoculturale», ripreso da P. BOURDIEU, *La distinzione*, trad. di M. SANTORÓ, Bologna, Il Mulino, 2001; si veda anche S. THORNTON, *Dal club ai rave*, trad. di S. FADDA, Milano, Feltrinelli, 1998, pp. 20-25.

occupando i locali dell'ex-macello appena fuori al centro storico, per poi essere trasferito nel 2003 in una zona ulteriormente periferica.

L'attività di questo spazio esemplifica una tipica strategia della produzione culturale urbana, e cioè l'opportunità di accentrare in un unico luogo forme culturali differenti che vengono normalmente prodotte da organizzazioni differenti e destinate a pubblici diversificati. Nel caso specifico, questo spazio ha proposto ai propri pubblici urbani forme culturali diverse, come la musica, il cinema, teatro e la letteratura e le culture elettroniche.³³ Infatti, nel corso degli anni si sono avvicinati nello stesso spazio concerti rock e festival di teatro, arti elettroniche e situazioni assimilabili alle attività delle discoteche; incontri nazionali della cultura hip hop e serate incentrate sulla musica etnica. Non è un caso dunque che un semiologo Paolo Fabbri – che è stato anche presidente del D.A.M.S. – vi abbia registrato una trasmissione televisiva, *L'ombelico del mondo*, incentrata sulle culture alternative.

L'opportunità offerta dalla sovrapposizione di culture, di stili e di network di creatori in un medesimo luogo consente la circolazione di nuove idee, l'elaborazione di nuovi approcci artistici e, in generale, la valorizzazione di creatività che in altri contesti rimarrebbero confinate all'interno dei propri ristretti *network* di riferimento. Nel corso degli anni il *LINK* ha rappresentato un importante punto di riferimento per la musica *dance* (con il festival *Distorsione*) per l'hip hop (con il meeting *Flava of The Year*), per la musica d'avanguardia (con il festival *Angelica*), per la musica rock più ricercata e per le culture digitali (con il festival *Netmage*). Soprattutto per la cosiddetta *club culture*, la cultura cioè che in Italia si continua spesso a chiamare «da discoteca» – ma che conta ormai al suo interno stili, estetiche e sottoculture molto più ricche e diversificate di quanto non si lasci intendere con questa generica definizione – il *LINK* – insieme al *Club Maffia* della vicina Reggio Emilia – ha costituito uno dei principali riferimenti a livello nazionale.

La storia dei centri sociali bolognesi diventa particolarmente ricca nel corso degli anni Novanta. Il *Livello 57* – che prende il nome da un fumetto di fantascienza che descrive un mondo fatto di livelli differenti – si configura come centro sociale antagonista e “resistente”. Proprio per questo, le forme sottoculturali ospitate in maniera preferenziale all'interno del *Livello 57* sono tra quelle meno legittimate dal punto di vista culturale e, dunque, quelle più strettamente connesse ad una “cultura della strada”, come appunto l'hip hop, la musica rave, gli *skater* ed i *writer*. Il *Livello 57* ha infatti catalizzato attorno a sé le culture contemporanee più estreme e ancor meno legittimate dal punto di vista culturale rispetto a quelle proposte dal *LINK*. Una delle sale più note del *Livello 57* è stata, per esempio, *Zona Dopa*, che ha rappresentato uno dei centri storici dell'hip hop italiano degli anni Novanta. Infatti, *Zona Dopa* – che ospitava al proprio interno anche una grande rampa da skate – fu il centro di ritrovo dei nomi più celebri della scena nazionale hip hop, come Neffa e i Sangue Misto, Dj Deda e Kaos.³⁴

³³ Sull'universo culturale legato alle culture elettroniche del *LINK* cfr. *LINK PROJECT*, a cura di NETMAGE, Milano, Mondadori, 2000.

³⁴ Cfr. P. PACODA, *Hip hop italiano*, Einaudi, Torino, 2000.

Se i primi anni Novanta corrispondono al periodo in cui in Italia l'hip hop si diffonde come il più importante stile musicale urbano, la seconda parte del decennio vede invece lo sviluppo della musica techno e degli eventi tipici di questo tipo di musica, le feste rave illegali, spesso organizzate in capannoni industriali in disuso fuori dai centri abitati. Quando, durante i primi anni Novanta, i gruppi che in Inghilterra organizzavano rave illegali furono costretti a fuggire dal proprio paese in seguito alla repressione del movimento da parte delle autorità pubbliche, essi emigrarono, e alcuni dei più gruppi importanti giunsero proprio a Bologna e trovarono presso il *Livello 57* il loro punto di appoggio e a volte la loro casa. Di questi gruppi, i *Mutoid Waste Company* – stabilitisi in un primo tempo a Sant'Arcangelo di Romagna – sono conosciuti soprattutto per le loro sculture in ferro dall'estetica post-industriale, che sono divenute diffuse in molti degli spazi alternativi della città.³⁵ Tutto ciò costituì l'occasione per moltissimi giovani di entrare in contatto con la cultura delle carovane di *traveller* e *raver* nord europee, facendo diventare la città di Bologna uno dei principali centri della musica techno italiana. Del resto, la cultura rave si presenta in parte come una delle evoluzioni della cultura punk della fine degli anni Settanta, articolando attorno alle musiche da ballo le identità alternative sia dei propri creatori che degli ascoltatori, che hanno associato a questo consumo musicale anche l'elaborazione di peculiari forme di estetiche e di abbigliamento.

La stretta relazione tra Bologna e la cultura techno risale alle attività del *Livello 57* ed è anche strettamente connessa con l'organizzazione di un particolare evento, la *Street Rave Parade*. Questo evento musicale è stato organizzato a partire da metà degli anni Novanta e per una decina di anni (per essere poi per ora interrotto nel 2007 in seguito a critiche e discussioni a livello cittadino)³⁶ da una rete di soggetti attivi nel mondo delle sottoculture, tra cui lo stesso *Livello 57*. Questo evento, che ricalcava note esperienze europee come la *Love Parade* di Berlino e *Street Parade* di Zurigo, rappresenta un caso di aggregazione culturale peculiare poiché pur non avendo alcun tipo di sovvenzione pubblica e potendo avvalersi solo di ridottissime risorse economiche, ha raccolto nel corso delle ultime edizioni un pubblico numerosissimo, quasi 100.000 ragazzi provenienti da tutta Italia. Nell'arco di una giornata e di una notte sfilano per le strade della città decine di camion dotati di un impianto musicale che propongono musica da ballare, soprattutto ma non solamente, techno. La *Street Rave Parade* ha costituito, peraltro, una parziale massificazione della cultura techno, originariamente caratterizzata da una dimensione strettamente sottoculturale e di nicchia e veicolata attraverso una comunicazione di tipo "esoterico". Ancora una volta entrano dunque in gioco i meccanismi di «distinzione sottoculturale»: dalla prospettiva di coloro che hanno animato la scena rave a partire dagli anni Novanta, organizzando feste illegali in capannoni industriali, la massificazione pro-

³⁵ Cfr. S. REYNOLDS, *Generazione ballo/ballo*, trad. a cura di C. MAPELLI, Roma, Arcana, 2000.

³⁶ L'accesso dibattito politico relativo all'organizzazione dell'edizione del 1999, ad appena qualche giorno dall'elezione del nuovo Sindaco di Bologna, Giorgio Guazzaloca, è raccontato nei dettagli in V. MONTEVENTI, R. GHEDINI, *Guazzaloca 50,69%*, Roma, Luca Sossella, 1999, pp. 11-17.

dotta da un evento "alla luce del sole" ha a volte prodotto una reazione di parziale rifiuto.³⁷

Il contributo fondamentale – ed anche le critiche più feroci – sono derivate dalla natura fortemente antiproibizionista della manifestazione (si è sfilato ad esempio con vasi di marijuana sui camion), e sulla situazione del degrado dei rifiuti e della devastazione dell'arredo urbano (durante la sfilata si producono graffiti, si camuffano i verdi semaforici, si interviene sulla geografia del centro storico). Non è un caso che molte di queste manifestazioni hanno nel tempo – proprio come i centri sociali – trovato difficoltà a concordare un percorso di sfilata. Di solito si parte dal centro sociale per arrivare a Piazza Maggiore, ma nel tempo le autorità hanno limitato l'accesso al centro storico, relegando il tutto ai viali o alle arterie periferiche, preferendo convogliare la fine della serata (che si conclude all'alba del giorno dopo) in grandi parchi periferici.

Stessa sorte è toccata al *TPO*, il teatro occupato di Via Irnerio, relegato ai margini della città. In questa tendenza a spostare le espressioni giovanili è presente un cambio d'impostazione nella politica cittadina. Non è un caso che le ultime tensioni si siano accese su Piazza Verdi – centro della zona universitaria, e sede del «Bunker» del 1977 (oggi occupata simbolicamente dalla Polizia Municipale) nonché degli scontri dei giorni dopo l'11 marzo –. Dopo una campagna cittadina sostenuta anche dai commercianti e dai cittadini residenti nella zona universitaria, si è arrivati alla proibizione del consumo degli alcolici in strada e ad una restrizione dell'orario di apertura di negozi e bar. Certamente, dietro il «coprifuoco» promosso dalla giunta di Sergio Cofferati – il primo Sindaco della ripresa della sinistra su Bologna dopo la parentesi guazzalochiana – si nascondono differenti motivazioni, che riguardano tanto i problemi relativi all'assetto di una politica locale per il quale il commercio al dettaglio riveste un alto valore sia economico che simbolico, quanto difficoltà della città di trovare un nuovo equilibrio tra il processo di modernizzazione e i flussi migratori nazionali e internazionali.

La distanza tra le sottoculture e l'industria culturale nazionale

Uno dei tratti caratteristici della cultura giovanile di Bologna riguarda il fatto che, se si escludono alcuni particolari e sporadici momenti, le sue produzioni culturali sono rimaste distanti ed estranee dall'industria culturale nazionale e confinate, dunque, all'interno delle forme di comunicazione sottoculturale e di nicchia. Ad esempio in metropoli come Milano questo aspetto è molto più sfumato, ed anche le scuole di approfondimento di discipline creative, come l'Istituto Europeo del Design, sono strutturati come bacini di giovani cervelli per i media, per le gallerie d'arte, per il design, per la moda e per i grandi studi pubblicitari. Questo aspetto non è privo di conseguenze per comprendere l'evoluzione delle traiettorie della cultura giovanile

³⁷ S. TORNTON, *Dal club ai rave*, cit. pp. 43 e segg.

bolognese. Intatti, le culture giovanili locali si definiscono in una relazione dialettica con le culture *mainstream* o nazionali, attraverso un duplice processo. Per un verso queste culture giovanili si definiscono, come abbiamo già accennato, in contrapposizione con i simboli dell'industria dello spettacolo nazionale; per un altro verso, esse spesso vengono assorbite da queste industrie e vengono così riadattate in differenti forme per un pubblico nazionale. A tal riguardo, un esempio emblematico è quello delle culture musicali.

Bologna è stata, infatti, un centro importante della produzione musicale indipendente e locale fino dai primi anni Ottanta, momento in cui, per la prima volta, piccole produzioni differenti dalla grande industria acquisiscono una rilevanza nazionale. Un giornalista musicale specializzato ricorda, infatti, come proprio un'etichetta bolognese di quegli anni, la *Italian Records*, abbia rappresentato «il primo, vitale esperimento di discografia indipendente che ha dimostrato come fosse possibile azzerare il divario (che sembrava incolumabile) tra chi 'fa' e chi 'vende' la musica».³⁸ Non solo, infatti, nei primi anni Ottanta, la *Italian Records*, dotata di pochissimi mezzi produttivi e esterna alla grande industria, riuscì a traghettare alcuni dei gruppi musicali bolognesi nelle classifiche di vendita nazionali, come ad esempio nel caso degli *Skiantos* e dei *Gaznevada*. Ma, successivamente, lo stesso gruppo di persone, sotto un altro marchio, importò in Italia alcuni dei gruppi stranieri che in quegli anni rappresentavano gli esiti del nascente mercato internazionale della musica indipendente come i *Tuxedomoon*, *New Order*, *Joy Division*, e *Bauhaus*.

Questo riferimento di ordine più storico non rappresenta un caso isolato per la storia della musica bolognese, ma anzi trova varie conferme in tempi più recenti. Alla fine degli anni Novanta è un'altra piccola etichetta indipendente bolognese, la *Underground Records*, a produrre alcuni importanti gruppi del mondo musicale indipendente, come i *Massimo Volume*, come rilevano alcuni libri che ricostruiscono la storia e le tradizioni del rock italiano.³⁹ Agli inizi del nuovo secolo altre etichette musicali bolognese – come la *Irma*, la *Homesleep* e la *Unhip* – hanno ottenuto importanti risultati musicali, raggiungendo buoni risultati di vendita o affermandosi in particolari nicchie musicali alternative. Tuttavia, rispetto all'industria discografica nazionale, tutti questi vari esempi sono rimasti per lo più marginali e distanti dai media *mainstream*.

Tutto ciò ci aiuta a mettere sotto nuova luce l'identità della musica bolognese, soprattutto in relazione alle difficoltà di entrare in mercati commerciali più vasti, a dispetto di una marcata effervescenza creativa a livello locale. In questo senso, il contesto musicale bolognese è stato caratterizzato molto più nella direzione di una cultura urbana locale piuttosto che in quella di una industria culturale. A Bologna, come nota Roberto «Freak» Antoni, uno dei musicisti degli *Skiantos* e protagonisti della prima onda musicale del 1977, questa differenza ha alimentato una disposizione ideologica di op-

³⁸ A. ZOCCO, *Emilia Romagna: terra di rock*, in «Musicplus.it», luglio 2000, testo reperibile all'indirizzo: <http://www.musicplus.it/organ/zine/zineDetail.asp?catid=5&subid=44>.

³⁹ Il successo di metà degli anni Novanta dei nuovi gruppi rock bolognesi è descritto in A. CAMPO, *Nuovo Rock? Italiano!*, Roma, Arcana, 1995.

posizione nei confronti dell'industria musicale e delle sue pratiche: «È evidente – afferma – che i fatti dimostrano che alla fine gli artisti per essere valorizzati devono poi confrontarsi con l'industria che è a Milano. Bologna probabilmente su questo non vuole sporcarsi le mani, non vuole entrare nel business».⁴⁰

La produzione cultural giovanile bolognese è dunque rimasta spesso ripiegata su se stessa e non è riuscita, la maggior parte delle volte, a trasformare l'effervescenza giovanile in imprese della cultura. Tutto ciò ha prodotto due differenti risultati. Per un verso, molte delle attività culturali giovanili sono state caratterizzate da una traiettoria "meteorica": momenti di intensa attività di luoghi, gruppi e produttori – come appunto il 1977 – si sono conclusi con fallimenti, scomparse o morti. Per un altro verso, proprio attorno a questi particolari momenti si sono costruite particolari mitologie urbane, come appunto successo attorno all'esperienza di *Radio Alice*, ai fumetti di Andrea Pazienza o alla musica demenziale degli *Skiantos*. Rimanendo spesso all'interno delle nicchie culturali giovanili urbane, le sottoculture di Bologna sono riuscite in parte a non essere divorate dai media nazionali, continuando a circolare, appunto, nella forma di *urban mythscape* tra i giovani studenti e creativi di tutta Italia. Oggi ad esempio, la produzione underground di fumetti, graffiti e *writers* è in continuo fermento e di ottimo livello.

Conclusione

In questo capitolo abbiamo tracciato lo sviluppo delle sottoculture di Bologna, dei loro miti fondativi e delle loro successive evoluzioni. In conclusione, è invece utile riflettere seppur brevemente su come questi miti – *Radio Alice* e Andrea Pazienza in particolare, l'una chiusa dalla polizia, l'altro stroncato giovane dall'eroina – abbiano acquisito il ruolo di simboli e «miti fondatori» – della cultura giovanile urbana a Bologna. Non è un caso, infatti, che a 25 anni di distanza siano state proprio le esperienze culturali nate intorno al 1977 ad attrarre l'attenzione dell'industria cinematografica nazionale, che ha prodotto quasi contemporaneamente due differenti film sulla Bologna di quegli anni: *Paz!* (2002) e *Lavorare con lentezza* (2004). Questi film costituiscono, appunto, gli esempi più evidenti di un processo ricostruzione, a posteriori, di una particolare rappresentazione di una cultura giovanile urbana attraverso forme culturali destinate ad un pubblico nazionale appartenente ad una generazione successiva.

Bologna è divenuta una delle capitali delle culture giovanili, anticipando negli anni Settanta l'uso di nuovi media e di linguaggi innovativi, a partire da determinate situazioni storiche, politiche e culturali. Questo fermento è stato reso possibile anche dalla diffusione dei corsi universitari artistici e dall'affermarsi di un movimento politico giovanile particolarmente attivo. Le radici delle tradizioni sottoculturali di Bologna affondano, dunque, proprio in questo insieme di fattori. L'interazione tra queste esperienze storiche e il mito urbano sviluppatosi successivamente, permette tutt'oggi alla città di

⁴⁰ Intervista personale di P. MAGAUDDA a R. «FREAK» ANTONI, Bologna, giugno 2000.

essere riconosciuta e apprezzata come uno dei principali luoghi di innovazione delle culture giovanili: in breve, come una delle «capitali sottoculturali» italiane.

Guardando il prossimo futuro, invece, diviene interessante chiedersi in che modo, in questi ultimi anni, le varie esperienze sottoculturali urbane si siano trasformate in conseguenza di un mutato contesto cittadino, che sempre più spesso non sembra in grado di assorbire e valorizzare – come invece in parte riuscì a fare tra la fine degli anni Settanta e gli anni Novanta – l'effervescenza e la creatività giovanile. Sarebbe sicuramente utile studiare e approfondire in che modo le nuove generazioni di studenti bolognesi saranno in grado di trasformare e innovare nuovamente i linguaggi e le forme di comunicazione, a partire dal mutato contesto culturale e sociale della città. A queste domande dovranno rispondere proprio quei nuovi studenti che oggi siedono sui banchi dell'ateneo bolognese e che in passato hanno contribuito in modo determinante a creare e rigenerare le esperienze delle culture giovanili di Bologna.