

SPECIALE **Discotext: eredità e influenze dei modelli testuali e performativi nella musica disco**

La musica disco rappresenta una tappa fondamentale nell'evoluzione della cultura pop, ben più rilevante di quanto le sia stato riconosciuto. Storie e compendi della *popular music*, specie se pubblicati prima del Duemila, tendevano a tralasciare o a trattare in modo marginale questo periodo storico che ha invece segnato in modo determinante la fruizione musicale e l'intrattenimento globale a partire dalla seconda metà degli anni Settanta. Il giudizio era spesso *tranchant*: la disco veniva considerata "spazzatura", dunque non poteva trovare spazio nella narrazione canonica della *popular music*, articolata invece secondo la linea *blues-rock-funk-punk-indie*. La sua rivalutazione *ex-post* si deve probabilmente all'affermazione – anche sul piano culturale – di due generi musicali che per certi aspetti devono molto alla disco e alle sue pratiche connesse: l'*hip-hop* e la *dance elettronica*. In entrambi i casi, lo studio approfondito delle loro origini e dei presupposti dai quali essi derivano, riportano per strade diverse alla disco. Da questa rilettura – almeno in parte – nasce la legittimazione culturale che la disco ha vissuto nell'ultimo decennio, a partire dalle pubblicazioni di Peter Shapiro. È il caso ad esempio di *Modulations*¹, una storia della musica elettronica pop da lui curata che, partendo da possibili legami con la tradizione colta e con la musica concreta, giunge poi ai Kraftwerk e alla disco music. Ma è il suo *Turn The Beat Around*² che, oltre a rappresentare una storia molto documentata del fenomeno e dei suoi precursori, costituisce una dettagliata analisi culturale. In questo modo ha svolto inoltre un importante ruolo di legittimazione, al pari di altri lavori altrettanto efficaci che vanno nella stessa direzione, come *Love Saves the Day* di Tim Lawrence³, e *Hot Stuff* di Alice Echols⁴.

In America a partire dai primi anni Settanta attorno alla disco in quanto semplice musica si è sviluppato un articolato universo composto da ballo, discoteche, e dj; elementi i quali, sebbene già esistenti, costituivano qualcosa di molto diverso, di scarsamente rilevante e non coeso prima dell'avvento della disco. Raramente nella storia recente una dimensione dedicata all'intrattenimento, ovvero al piacere e al desiderio, separata nel luogo (spazi al chiuso) e nel tempo (durante la notte), aveva assunto un tale carattere di massa.

Richard Dyer, celebre studioso di cinema e studi culturali, detiene un vero diritto di primogenitura nell'aver proposto una "difesa" della disco in tempi non sospetti (ma ostili), fornendone inoltre una efficace definizione: "più che semplicemente una forma musicale, sebbene senza dubbio la musica ne sia il cuore, (... la disco) rappresenta anche una particolare *sensibilità*"⁵. Sotto quest'unica etichetta confluisce un insieme di componenti peculiari, ognuna delle quali risulta singolarmente necessaria.

L'approccio semiotico che verrà sviluppato in questo articolo, tenterà di evidenziare proprio quelle componenti che hanno dato vita al micro-sistema culturale della disco, e assieme tenterà di evidenziare le connessioni testuali esistenti tra differenti sistemi espressivi (sonoro, visivo, audiovisivo), le ricadute socio-culturali, e le peculiarità dal punto di vista mediale.

Scendere in pista: dance party

Della disco va anzitutto colta l'ostentata relazione con un luogo e con una funzione: è alle disco-teche e ai club in quanto spazi fisici che essa deve la sua stessa etichetta. Una musica "da" discoteca che cioè nasce con lo scopo di fare ballare in modo continuativo. Il caso sembra rientrare nelle tipiche dinamiche di un prodotto musicale di *genere*⁶, che deve cioè assolvere ad una funzione specifica seguendo alcune "regole" formali in base al ritmo, alla velocità, alle sonorità⁷. L'idea di concepire una musica specificamente adatta per ballare è stata un dominante motore produttivo e sua volta culturale durato per alcuni anni, all'incirca dal 1973 al 1979 – con un particolare picco negli ultimi due – per poi rapidamente dissolversi. Ma al di là del genere musicale e della sua specifica formula sonora, la disco ha aperto nuove possibilità

SPECIALE esplorative e innovative per la musica da ballo, evolvendo poi in varie formule prevalentemente a carattere “elettronico”: *dance, electro, house, techno, jungle, drum'n'bass*⁸. Nell'esplosione della moda sono state rilevanti numerose componenti: una cultura del ballo di ampia diffusione globale; una musica di grande successo commerciale; nuove e peculiari pratiche di produzione e fruizione, musicali e performative, sino ad allora inedite; infine, un immaginario visivo legato all'arredo dei club, alle copertine dei dischi, alla moda vestimentaria dei protagonisti della scena (artisti, dj, pubblico). Una tendenza, dunque, che ha coinvolto ambiti disparati, il che forse ne spiega l'enorme pregnanza nonché la capacità di rappresentare a distanza di tempo, nell'immaginario collettivo, un periodo molto caratterizzato.

La memoria culturale della disco aveva in realtà vissuto un momento di totale oblio negli anni immediatamente successivi alla sua fine, cioè negli anni Ottanta, ma ha poi visto segnali di ripresa già negli anni Novanta – ad esempio con band come Jamiroquai – per poi mostrare un progressivo recupero che, con l'esplosione nel 2013 della hit *Get Lucky* dei Daft Punk (prodotta da uno dei padri del genere come Nile Rodgers degli Chic), è divenuto un vero e proprio esempio di revival⁹, assumendo in altri casi la denominazione di *nu-disco*.

Tra le sue proprietà tipiche come fenomeno sociale e culturale ritroviamo senza dubbio l'esibizione e la messa in scena pubblica, la produzione tramite ricombinazione di elementi culturali preesistenti, la trasformazione e la riconversione di istanze politiche attraverso la dimensione estetica, la centralità del piacere e dell'intrattenimento come valori chiave. Il ruolo dei media avrà invece un peso diverso rispetto ad altre tendenze musicali, dunque sarà sì determinante ma solo in una fase successiva. Il genere nacque infatti nei club e nelle discoteche underground, per poi essere amplificato dalle radio indipendenti legate a quel tipo di musica.

Ma l'esplosione della disco ha rappresentato una forma già “tardiva” e linguisticamente avanzata, affermatasi cioè almeno un ventennio dopo l'emersione dei primi esempi di musica e di *lifestyle* legati alla cultura pop¹⁰. Del resto i primi anni Settanta non rappresentavano più l'era del divismo e di quelle grandi narrazioni che avevano avuto protagonisti Elvis e Dylan oppure i Beatles e gli Stones. Nella disco non si ritrovavano modelli generazionali, protagonisti di storie di vita, icone che funzionavano da punti di riferimento dell'immaginario collettivo. Erano anni di crisi nei quali la fase aurea della musica rock si era conclusa mentre le ideologie e i miti giovanili tendevano a dissolversi, e mancava d'altra parte un modello sostitutivo. Da questo punto di vista l'orientamento generale del periodo viene icasticamente rappresentato in particolare nella scena di New York, ovvero nei suoi diversi luoghi e locali: il CBGB's per il punk-new wave, lo Studio 54 per la disco, e i block party per l'hip hop¹¹. Con un leggero sfasamento temporale, qui si affermarono tendenze molto diverse tra loro, che però in comune indicavano un momento di critica di, o di forte rottura con, i modelli culturali precedenti. “No Elvis, No Beatles, No Rolling Stones” cantavano i Clash nel brano *1977*, pubblicato nel medesimo anno.

La disco è a tutti gli effetti una risposta edonistica al decennio precedente che parte dall'interno della cultura americana: la parole d'ordine è *party*, cioè festa e divertimento. Non ci sono narrazioni a cui rifarsi, né celebrità da idolatrare. Formulando una frase a effetto, si potrebbe dire che chi segue la disco, non potendo o non volendo scendere in piazza, è pronto invece a scendere in pista¹².

L'importanza assunta dal ballo non nasceva affatto come un evento improvviso, ma derivava da fenomeni precedenti. Già all'interno del panorama musicale giovanile degli anni Cinquanta e Sessanta il ballo stava assumendo un ruolo crescente, ad esempio in Gran Bretagna, dove, se nel dopoguerra erano pressoché inesistenti luoghi specificamente deputati all'intrattenimento giovanile, a partire dai primi anni Sessanta iniziò invece ad affermarsi la consuetudine di andare nei club o nelle cantine per ballare e ascoltare musica¹³.

Il genere di musica da ballo più diffuso tra i giovani britannici era la Tamla Motown, soprattutto dopo che alcuni artisti di questa etichetta di musica soul, d'importazione americana, fecero tappa in Gran Bretagna, ospiti anche della celebre trasmissione televisiva *Ready Steady Go*.

SPECIALE



Fig. 1 | Diana Ross & The Supremes a *Ready Steady Go*, 1965

La Motown era un genere che conteneva melodie e arrangiamenti di tradizione jazz ma con un beat ritmico rock in 4/4 molto scandito e con un ruolo predominante del basso (pensiamo a Diana Ross & The Supremes o ai Four Tops); elementi che la rendevano appunto particolarmente adatta per il ballo. Fu tale l'influenza della Motown sul suolo britannico da originare una variante locale del tutto unica e peculiare, ovvero il *Northern Soul*: uno stile che si distingueva per il gusto e la ricerca di musiche soul e rhythm & blues rare e poco note, in particolare per quelle che possedevano un andamento ritmico simile alla Motown ma ancora più incentrato su un beat marcato e continuo. Musiche "di genere" nate copiando lo stile Motown ma di scarso successo, dunque sconosciute alla massa e quindi ancor più motivo di culto per gli appassionati. A questa passione compulsiva per la rarità si aggiungeva una smodata passione per il ballo a cui gli adepti si dedicavano tutti i sabato sera fino a notte inoltrata, adoperando un abbigliamento particolarmente adatto al ballo acrobatico, con caratteristici pantaloni ampi e scampanati, detti *baggy trousers*. I luoghi erano siti in particolare nel nord dell'Inghilterra (da cui il nome di *Northern Soul*) ovvero in città dalla forte impronta industriale dove i ragazzi che lavoravano nelle fabbriche individuarono un naturale sfogo alla fatica del lavoro settimanale in una sorta di "febbre del sabato sera" ante litteram. Tra i santuari più noti di questa pratica c'erano il Twisted Wheel (1963-1971) a Manchester, il Mojo (King Mojo Club) a Sheffield (1964-1967), la Highland Room (1967-1979) al Mecca di Blackpool, e il Casino a Wigan (1973-1981), luoghi nei quali il rapporto tra dj e pubblico in sala era particolarmente affiatato. La matrice urbana, il tempo libero del week end, l'uso di droghe, una passione sfrenata anche di tipo fisico per il ballo, l'emergente ruolo del dj fanno del Northern Soul un naturale precursore del fenomeno della disco negli Stati Uniti¹⁴. In entrambe le culture, infatti, era il ballo ancor più della musica in sé ad essere l'elemento portante. Inoltre per un lungo periodo del loro rispettivo sviluppo esse sono state legate unicamente all'universo dei club e della pista, dunque svincolate da meccanismi di classifica e di visibilità mediatica. La totale dedizione verso la musica nera, inoltre, fece sì che la cultura del Northern Soul non fosse minimamente toccata dall'avvento del rock psichedelico dei tardi anni Sessanta, ma proseguisse imperterrita fino ai Settanta, per poi mescolarsi e dissolversi nel nuovo sound americano di Philadelphia e poi con la disco tutta, con la quale il soul aveva molte affinità. La disco ancor più del Northern Soul era un genere concepito espressamente per ballare, in particolare

SPECIALE



Fig. 2 | Wigan Casino

un ballo di tipo “individuale”. Non era necessario seguire la convenzione più diffusa, ovvero ballare con un partner seguendo schemi e passi predefiniti. La convenzione del ballo di coppia era stata già infranta a partire dagli anni Venti con balli “solitari” come il charleston o lo shimmy¹⁵, e poi anche nel dopoguerra, con lo shake, il bluebeat giamaicano, e ancor più con il twist, che fu una vera e propria rivoluzione “individualista”. La disco diventerà una musica anche per il ballo da sala solo in una fase successiva, quando si affermerà come un genere *mainstream*, diffuso ben al di là delle nicchie underground, con le coppie tradizionali che nel fine settimana si vestivano da sera e andavano in discoteca. Ciò anche grazie al singolo *The Hustle* di Van Mc Coy (1975) che lanciò l’omonimo ballo, a sua volta derivante dal mambo e dalla salsa, dunque già praticato soprattutto nelle comunità ispaniche di Miami o New York. C’era persino un programma televisivo, *Disco Step By Step*, che insegnava a ballare l’hustle a casa propria, mostrando passi e figure.

Discoteca, performance musicale, atmosfera

Varianti di scene di coppia basate sull’hustle si possono vedere anche nel film che lanciò la disco a livello mondiale, ovvero *La febbre del sabato sera* (*Saturday Night Fever*, John Badham, 1977).

Il celebre 2001 Odyssey, la discoteca di Brooklyn in cui è ambientato il film, si presentava come un luogo buio con luci stroboscopiche e lampadine sotto il pavimento. In origine però la discoteca-tipo era in realtà un locale più tradizionale, non molto diverso da un’italiana balera, o meglio, da un più sofisticato night-club. Nasceva su un modello francese o comunque europeo, come era il caso del Whisky à Go-Go aperto a Parigi nel 1947 da Paul Pacine¹⁶. Fu qui che la proto-disc-jockey Regine Zylberberg¹⁷ iniziò a selezionare dischi allo scopo di fare ballare i clienti, servendosi di due giradischi e di un impianto luci che lei accendeva e spegnava al ritmo della musica (*cha-cha, twist, hula hoop*), a favore di un pubblico facoltoso mescolato a personalità creative¹⁸. Con la medesima formula Zylberberg aprì sempre a Parigi lo Chez Regine nel 1957.

SPECIALE



Fig. 3 | Tony Manero e Stephanie Mangano (John Travolta e Karen Lynn Gorney) in un passo di hustle ne *La febbre del sabato sera*



Fig. 4 | Il club Chez Regine

Un modello che fu poi esportato grazie all'iniziativa imprenditoriale di Olivier Coquelin, il quale nel 1966 aprì a New York il Cheetah Club (ovvero il Club Ghepardo). In mezzo a tremila lampadine colorate che producevano un'infinità di giochi di luce, il Cheetah conteneva duemila persone: oltre alla pista c'erano una biblioteca, una sala cinematografica e una televisione a colori, per quello che all'epoca rappresentava un vero e proprio spettacolo "intermediale", come racconta il regista Jonas Mekas¹⁹.

SPECIALE

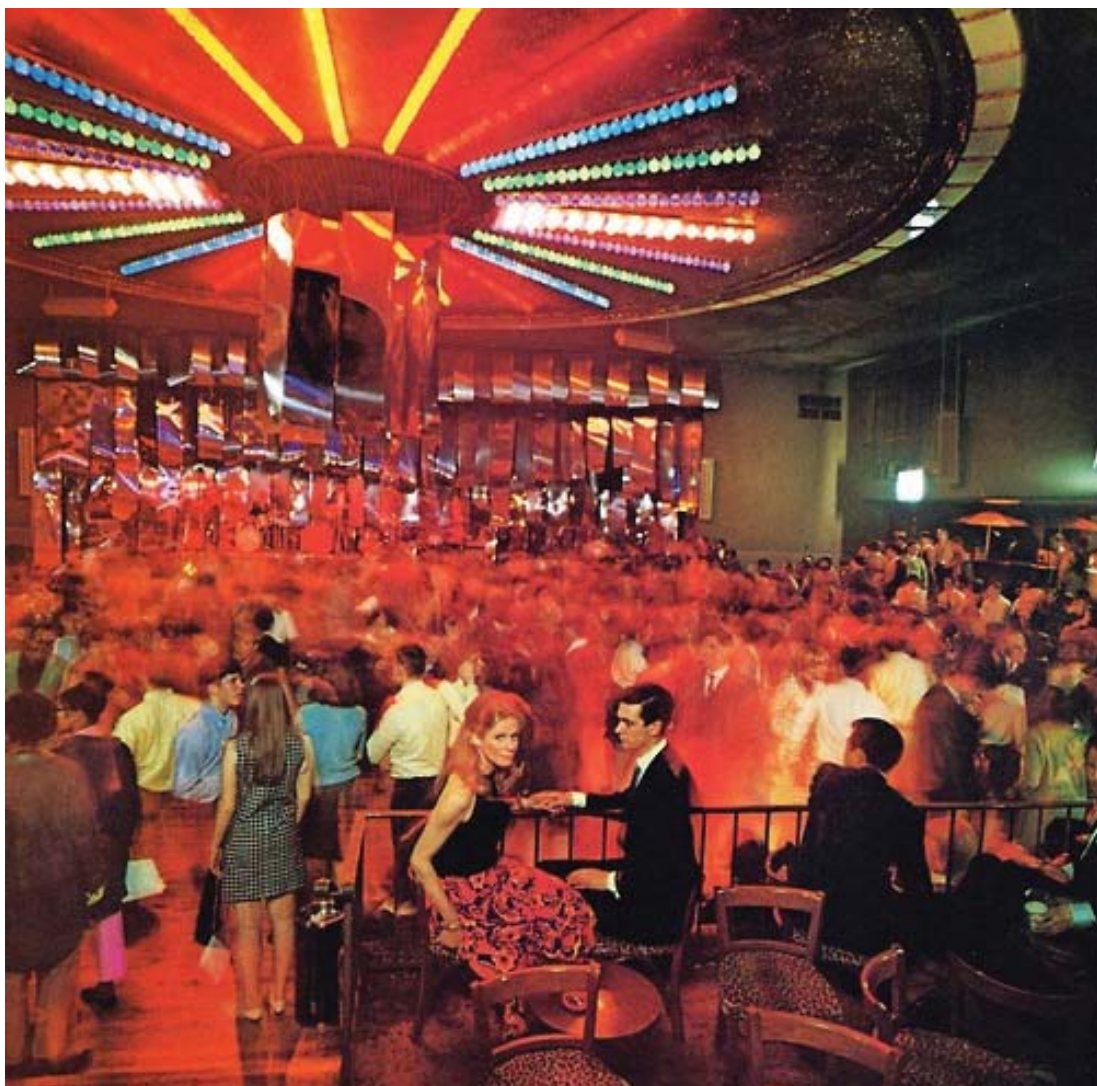


Fig. 5 | Cheetah Club, New York

Se altre discoteche erano per scelta più esclusive, il Cheetah era pensato per le masse e per “andare al di là del personaggio, al di là dell’ego per raggiungere l’impersonale, l’astratto, l’universale”²⁰. Anche qui il disc-jockey proponeva al pubblico una selezione di dischi, ma soprattutto il locale era pensato per creare un’*atmosfera*. Tema quest’ultimo, che ricorrerà, come vedremo, in molte descrizioni dei club che hanno fatto la storia della dance music: creare un luogo che si distinguesse per la combinazione dell’arredamento, dei frequentatori, della selezione musicale.

Un altro esempio che costituisce un salto in avanti evolutivo, nonché il primo caso di locale con un forte orientamento gay, è il Sanctuary di New York, così denominato perché recuperato da una chiesa sconsacrata (abitudine questa assai diffusa, assieme all’impiego di magazzini o teatri abbandonati), dove la postazione del dj era collocata sull’altare. Se ne può avere una descrizione abbastanza fedele in una sequenza del celebre film *Una squillo per l’ispettore Klute* (*Klute*, Alan J. Pakula, 1971), interpretato da Jane Fonda e Donald Sutherland²¹.

SPECIALE



Fig. 6 | Candy Darling e Jane Fonda in una scena del film

Il Sanctuary aveva guadagnato una fama di locale trasgressivo anche grazie a un enorme murale pornografico raffigurante un diavolo circondato da cherubini, intenti in articolate e lascive attività sessuali²².



Fig.7 | Sanctuary Club, New York

La formula su cui si basavano la fruizione e l'intrattenimento in discoteca era basata sulla scelta di una collezione archivistica di dischi che venivano proposti e serviti a un pubblico per poter ballare. Compiere una selezione in base a un gusto musicale costituiva già in sé una modalità creativa. Vi era sottesa l'idea di un evento dal carattere performativo, che cioè avveniva in quel luogo e in quel momento, preservando un certo margine di unicità. Il dj spesso proponeva una selezione standard che però ogni sera prevedeva

SPECIALE una certa indeterminazione, ovvero qualcosa di dinamico e non del tutto prevedibile. Il dj non doveva essere un musicista, come accadeva invece nel caso di un concerto, dunque il pubblico era partecipe di una performance inserita in una dimensione collaborativa e di scambio reciproco. La musica era solo una delle componenti necessarie per dare luogo a un processo performativo che era incentrato sul *ballare*, ancora più che sul ballo, dunque sulla corporeità dei partecipanti; quelli che oggi potremmo definire *clubbers*, ovvero i frequentatori della discoteca. Apparentemente la fruizione di una musica registrata su disco, dunque non “dal vivo”, poteva attenuare la percezione di un evento creativo e performativo. In realtà la performance-disco aveva luogo tramite la messa in parallelo della selezione musicale e del ballare, come azioni di condivisione performativa non predeterminate. Il dj viveva un coinvolgimento pieno attraverso la propria selezione musicale e l’interazione diretta con il pubblico mediante il microfono e la propria gestualità²³. Ma anche chi ballava in pista viveva una propria performatività, da solo o in coppia, esibendosi, o al contrario semplicemente lasciandosi andare, nelle dinamiche di sguardo e di contatto fisico con i propri vicini. In questo tipo di situazione c’erano componenti legate sia alla performance sia alla fruizione, all’interno di una dimensione di tipo partecipativo.

Questa realtà musicale che si stava sviluppando nelle discoteche dei primi anni Settanta aveva poco a che fare con un’altra dimensione storicamente più accreditata, quella del concerto: quel rituale su cui si era formato il gusto dei critici musicali pop e rock. Costoro svilupparono rapidamente un giudizio fortemente negativo sulla disco, bombardati dalla sua enorme pervasività, fino a raggiungere posizioni ai limiti dell’aggressività²⁴.

Era in corso effettivamente un profondo mutamento di prospettiva riguardo a quelli che erano i valori in gioco nella musica: stavano mutando i luoghi e modificandosi le pratiche, definendo contrapposizioni alquanto più eterogenee rispetto a un tempo. L’universo valoriale della musica rock era stato storicamente pervaso da narrazioni esistenziali con accenti anche politici, nonché da un’energia aggressiva tipicamente maschile che mescolava rabbia e ribellione giovanile (pensiamo solo alle performance distruttive di gruppi come The Who). C’era quindi una profonda differenza con la disco, soprattutto se messa a confronto le forme di rock più “bianche”, oramai istituzionalizzate secondo una logica di ribellione-mainstream. Il lato deviante, provocatorio e ben poco istituzionale della disco trovava piuttosto maggiori punti di contatto con una coeva forma anti-mainstream quale era il punk²⁵. Del resto a New York nella seconda metà degli anni Settanta, a poca distanza l’uno dall’altro, come già detto, c’erano luoghi dove allo stesso tempo si poteva ascoltare punk, ballare la disco o suonare hip-hop nelle strade.

Anche l’universo “black” però presentava posizioni non univoche. C’era infatti una forte accusa nei confronti della disco per aver rimosso la componente identitaria, l’orgoglio etnico e la carica innovativa presenti invece nel *rhythm & blues* e nel *funk*. Per Nelson George, ad esempio, il giudizio sulla disco era quello di una “forza esterna che aveva contribuito a distruggere il rhythm & blues, strappando quella musica dalle sue radici”²⁶.

Al di là dell’essere semplicemente una musica molto commerciale, la disco conteneva elementi eterogenei che erano in grado di creare rotture e mettere in crisi gli schematismi culturali. Lo evidenzia bene Simon Reynolds, raccontando il proprio modo di approcciarsi alla musica dance elettronica - a fine anni Ottanta - provenendo da una formazione culturale rock.

Questo è il modo con cui i critici rock tendono ancora ad approcciarsi alla musica dance: si interessano all’autore-genio perché risulta il più promettente in vista di una carriera di lunga durata, fondata sulla realizzazione di interi album. Ma semplicemente non è così che funziona la scena dance: ciò che conta in questo ambito è il singolo a 12 pollici; non sussiste un particolare legame con l’identità di un’artista; e chi è davvero importante per i fan sono i dj piuttosto che gli sconosciuti e anonimi produttori²⁷.

SPECIALE I dj sono dunque figure chiave che svolgono un ruolo di mediazione tra l'incisione del disco, ovvero la pura creazione dell'artista, e il pubblico, verso il quale si pongono sia come divulgatori di un sapere musicale, sia come veri e propri performer in carne ed ossa. Pensiamo ad esempio al celebre dj newyorchese Larry Levan, definito un "DJ-sciamano",²⁸ in quanto nel descrivere le sue notti al Paradise Garage, tempio della musica disco e poi house nel quartiere di Soho a New York, si adoperavano termini come: "atmosfera, elettricità, esperienza religiosa"²⁹. Un luogo del piacere underground a base di cocaina, ecstasy, corpi nudi e sudati, sesso promiscuo consumato all'interno del locale, ma anche "espressione di una gioia collettiva che andava oltre il mero piacere, verso un senso di abbandono condiviso di natura religiosa"³⁰. Il punto di attrazione di questo rituale era lui, il dj Larry Levan, grazie alla sua capacità di creare "semplicemente mettendo i dischi, un senso di spiritualità".



Fig. 8 | Larry Levan

Un elemento centrale nel costruire l'atmosfera, oltre naturalmente al consumo collettivo di droghe, era la narrazione che emergeva dalla sua selezione musicale: temi come "amore, speranza, fratellanza", attraverso i quali Levan creava un senso di comunanza³¹. Un effetto cui contribuiva anche l'enorme capacità tecnica a lui universalmente riconosciuta, nel saper operare sul *suono* ancor più che sulla selezione musicale, anche grazie a un lavoro tecnico operato sulle frequenze e sul posizionamento del *sound system* all'interno del Paradise Garage.

Una forma neutra e ripetitiva

Essendo basata sulla selezione di singoli brani musicali, la disco era basata sulle tracce e non sull'*album*, entità questa che nel rock era stata salutata - in particolare nel caso del *concept* album - come la consacrazione verso lo statuto di opera d'arte. Con la disco invece si tornava indietro agli anni Cinquanta

SPECIALE e ai 45 giri, o meglio ancora si andava verso il futuro, verso l'attuale contemporaneità, nella quale domina la traccia singola da ascoltare in streaming. Ancora Reynolds ci parla di un "modo totalmente diverso e non-rock" di *adoperare* la musica nell'ambito della dance, di diretta derivazione dalla disco.

C'era una gioia liberatoria nell'abbandonarsi alla radicale anonimìa della musica, senza doversi preoccupare del titolo dei brani o del nome degli artisti. Il "significato" della musica aveva a che fare con il macro livello di quell'intera cultura, ed era decisamente maggiore della somma delle parti³².

Lo status di anonimìa di cui parla Reynolds non va riferito solo allo scarso peso conferito all'attribuzione di un brano a uno specifico autore, ma come una più generale tendenza a non caratterizzare la musica in un senso identitario. In questo modo si dava la possibilità a chiunque di potersene appropriare, senza connotazioni etniche, di genere sessuale o di appartenenza sottoculturale. In questo senso la disco è una musica *neutra*, poco "flessiva", che tende cioè a non caratterizzarsi ma piuttosto a trasformarsi in qualsiasi cosa.

Sulla disco si sono alternate nel tempo due opposte narrazioni: la prima, fortemente critica, che la includeva nei "forgettable" anni Settanta, quella "Me decade" di Tom Wolfe che campeggiava sulla copertina del *New York Magazine* (23 agosto 1976) della quale la disco, genere trash e scadente, sarebbe stata una tipica espressione negativa. All'opposto nell'ultimo decennio si è affermata, come già accennato nell'introduzione, una tendenza a rivalutare la disco come un momento di affermazione identitaria multiculturale e transgender, con istanze di apertura verso ambiti dapprima tenuti ai margini del dibattito culturale.

L'impulso della disco portò in America all'emersione dell'universo legato alla vita notturna ad un livello dapprima impensabile. (...) Promiscua e onnivora, la disco assorbiva suoni e stili provenienti da ogni parte, e con questo processo accelerò il flusso transnazionale di idiomi e idee musicali. L'influenza della disco si estendeva al di là del semplice ambito della popular music³³.

Ma la capacità della disco di funzionare da veicolo di istanze identitarie assai diverse era dovuta proprio alla sua sostanziale neutralità, al suo essere una forma poco *territorializzata*³⁴. Era come un treno senza nome sul quale chiunque poteva saltare in corsa.

L'apparente suo limite, quello cioè di avere edulcorato e annacquato le energie rivoluzionarie della black music, l'ha resa in realtà una musica inter-etnica (nera, ispanico-caraibica ma anche bianca) *trans-age* ante litteram (per giovani e per meno giovani), trans-genere (tanto gay e lesbo, quanto etero). È stata attaccata per essere troppo *poco* black dalla fazione funky, oppure *troppo* black da gruppi bianchi e omofobi come i promotori della Disco Demolition Night. In quell'occasione, il 12 luglio 1979, a Chicago, durante l'intervallo di una partita di baseball, all'urlo di "Disco Sucks" ("la disco fa schifo"), furono bruciate cataste di vinili³⁵.

Anche il funky di James Brown con le sue infinite varianti era una musica di tradizione afro-americana adatta a essere ballata, e pensata per il corpo. Funzionò da base per la nascita della disco proprio perché era costruita su una grammatica circolare e ripetitiva che non poggiava su uno sviluppo "narrativo", ovvero non raccontava una storia in musica. Era una musica energetica, basata su una scansione temporale sincopata, nella quale tutte le componenti, comprese la voce e i fiati, possedevano una valenza ritmica. Ma il funky era a suo modo una musica troppo sofisticata e al contempo troppo viscerale e connotata. Il ballo in discoteca necessitava invece di una ripetitività pressoché totale, senza irregolarità e senza interruzioni. Pur possedendo una derivazione musicale afro-americana, la disco

SPECIALE deve il proprio successo all'essere una forma poco caratterizzata e facilmente edulcorabile, ripetibile, clonabile, mescolabile con ogni altro genere musicale. Quando Vince Aletti scrisse su *Rolling Stone* uno dei primi articoli sul fenomeno, da subito individuò gli elementi caratteristici dei brani che venivano proposti nelle prime discoteche underground, come il Loft di David Mancuso: uno stile "afro-latino nelle sonorità o nella strumentazione, con le percussioni in forte evidenza, testi ridotti al minimo, e un ritornello monotono e ripetitivo"³⁶. Un esempio-tipo all'epoca poteva essere considerato *Soul Makossa* (1972) di Manu Dibango³⁷.

La coerenza stilistica e di genere non era necessaria, anzi: l'eclettismo diverrà una cifra distintiva della disco, così come la sua matrice transnazionale e in fondo poco americano-centrica. Oltre all'influenza africana, molte idee provenivano dall'Europa (con personaggi come Giorgio Moroder, alto-atesino emigrato in Germania) dove la diffusione del genere fu tale da far coniare l'etichetta di Euro-Disco.

Nuovi modelli di creazione e produzione discografica

La disco si contraddistingueva per tracce musicali di lunga durata nelle quali prevalevano i *groove* (le basi ritmiche), all'interno di uno spettro acustico dove dominavano le frequenze basse, il tutto allo scopo di costruire una fruizione basata su un flusso ininterrotto. Le esigenze provenienti dalla pista influenzarono il lavoro dei produttori nello studio di registrazione, favorendo modifiche dei brani in "versione disco" ad esempio attraverso l'inserimento di ampie parti strumentali. Il tutto affinché il dj fosse facilitato nel connettere le tracce tra loro, ovvero in gergo "fare i cambi".

Quelli che possono apparire dettagli tecnici marginali, sono in realtà elementi che comporteranno una trasformazione radicale della pratica musicale. Non solo andranno a modificare la fruizione del pubblico ma, come abbiamo visto, anche la produzione discografica e addirittura i formati editoriali. Fu infatti creato una sorta di maxi-singolo appositamente per l'uso in discoteca. Girava a 33 o a 45 giri di velocità, era grande come un LP ma contenente una sola canzone, e fu definito in diversi modi: 12" (12 pollici),³⁸ perché riferito alla grandezza del vinile; oppure *extended play*, in quanto era una versione temporalmente più lunga; infine semplicemente *mix*, in quanto il brano veniva smontato, decostruito e ricostruito. Nella tipica versione *mix* ad esempio, una parte collocata originariamente a metà del brano poteva diventare una lunga introduzione strumentale posta all'inizio, magari con la sola sezione ritmica e gli strumenti (batteria, basso, percussioni) aggiunti in modo progressivo.

L'idea di base era molto semplice ma a suo modo rivoluzionaria: non esisteva più il *testo* discografico conchiuso, definitivo e intoccabile. Non si trattava di un'opera d'arte originale e sacra, bensì di un insieme di moduli, simili a fotogrammi di un video, che potevano essere singolarmente spostati, modificati, dilatati, ripetuti o compressi, a seconda delle esigenze. Un brano potesse essere riadattato in base alle differenti esigenze di fruizione (radio edit, disco edit, instrumental edit, ecc.). Il produttore, che nello studio di registrazione sedeva davanti al banco del mixer, possedeva in questo processo un ruolo determinante, in qualche misura paragonabile al responsabile del montaggio finale nel cinema, grazie al quale si realizza il "final cut".

Alla filiera che dalla composizione passava poi alla registrazione e alla produzione, nella musica disco andava infine aggiunto il dj, il quale in discoteca compiva un ennesimo passaggio. Il suo compito non si esauriva nell'abbassare la puntina sul solco, ma egli poteva compiere un'ulteriore operazione di scomposizione e ricomposizione agendo manualmente sul vinile. I dj adoperavano due - o addirittura tre - giradischi assieme, non solo per miscelare diversi brani tra loro e costruire la loro "scaletta" ma, riproducendo lo stesso identico disco su due diversi giradischi, potevano costruire versioni personalizzate di uno stesso brano, compiendo di fatto un'operazione di *remix* in diretta. Ed ecco che da qui in poi il remix (dapprima denominato semplicemente *mix*) assunse i contorni di un formato inedito e assieme di una nuova modalità compositiva³⁹.

SPECIALE La consuetudine invalsa nella disco di costruire musica anche servendosi, come in questo caso, della ricomposizione di frammenti pre-esistenti, indicherà una formula creativa che, a partire dall'hip-hop, condurrà nei decenni successivi alla creazione non solo di nuovi generi musicali, ma modificherà in modo definitivo il più generale statuto del testo musicale.

L'immagine disco

Per completare almeno parzialmente il quadro del micro-sistema culturale disco, e di ciò che di esso è rimasto nella memoria, non si può non delineare brevemente l'immaginario più specificamente visivo a esso collegato. Come già accennato, la disco rappresentò l'emersione a livello superficiale di un mondo sommerso, all'interno del quale si trovavano, nascosti alla visibilità sociale, abitudini e comportamenti legati alla droga, alla sessualità, alla vita notturna. Non è un caso che siano questi temi, oltre alla rivalsa sociale delle comunità marginali, tra quelli dominanti nel film *La febbre del sabato sera* (*Saturday Night Fever*, John Badham, 1977).

Essendo quel periodo precedente all'invenzione del videoclip, ne manca una diffusa documentazione video ad hoc, se non facendo riferimento alle apparizioni televisive degli artisti in show quali *Soul Train* oppure *The Midnight Special*. Per questo è alle copertine dei dischi che va rivolta una particolare attenzione. Superfici comunicative dove la disco riconferma la propria attitudine a valorizzare e a raffigurare le pratiche quotidiane collettive piuttosto che l'immagine del singolo artista, valorizzando il molteplice piuttosto che il singolare. Si prenda per esempio quello che è uno dei brani rappresentativi della disco per eccellenza, come *Disco Inferno* (1976) dei Trammps: sulla copertina vediamo un sandalo rosso *plateau* indossato con calza fucsia, con una zeppa verde dal motivo *animalier* leopardato⁴⁰.

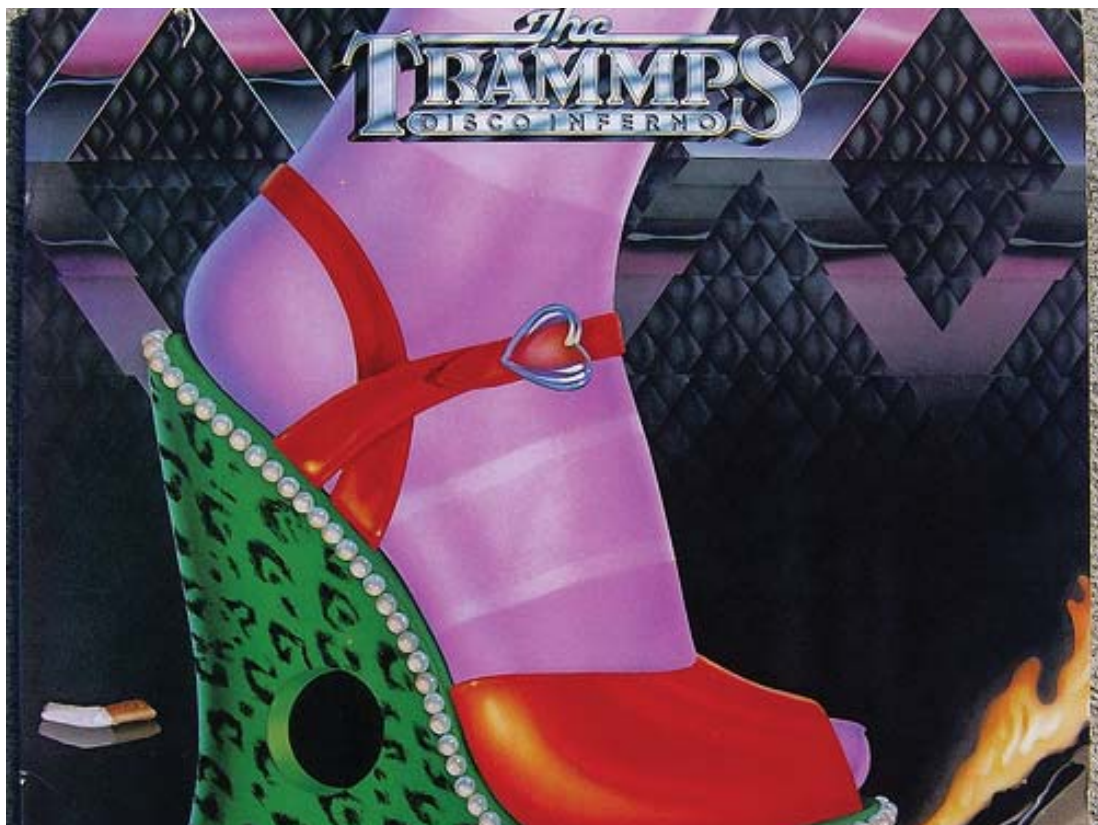


Fig. 9 | Copertina di The Trammps, *Disco Inferno*, 1976

SPECIALE Non vi troviamo la foto della band bensì una semplice scarpa, sebbene palesemente riferita a una pista da ballo e a una serata in discoteca. Anche nelle copertine di *Le Pamplemousse*, ad esempio, troviamo stivali neri, di latex o plastica, oppure shorts e pattini a rotelle. Dunque più che descrivere o raffigurare l'artista, o essere strumento per la costruzione identitaria di una popstar, le copertine disco spesso costituivano un modo per rappresentare il fruitore, ovvero i luoghi, l'uso e la funzione che la stessa disco evocava. Prevalgono capi di abbigliamento, e in particolare pellicce, scarpe e shorts, ovvero l'abbigliamento per il ballo, oppure la ricerca del lusso e del glamour più spinto. Si evocava il mondo della notte, del vestirsi per uscire, in modo elegante o meglio ancora vistoso. Lusso, eccesso e un'estetica orientata all'artificio sono tra gli ingredienti di questo immaginario visivo. Le uniche tracce di natura presenti sono l'esotismo *animalier*, dunque ben poco "naturale", e il corpo umano, prevalentemente femminile e preferibilmente nudo; in precedenza mai la nudità era forse stata così presente sulle copertine dei dischi. Risulta del resto esplicita l'allusione, spinta quasi ai limiti della pornografia (anche questa del resto oggetto di una totale emersione sociale già a partire dagli inizi degli anni Settanta), alla sessualità notturna vissuta nelle discoteche. Gli esempi potrebbero essere innumerevoli ma basti citare tra le copertine più rappresentative quella di Silver Convention, *Fly Robin Fly* (1975), dove appariva un sesso femminile coperto da mani ammanettate.

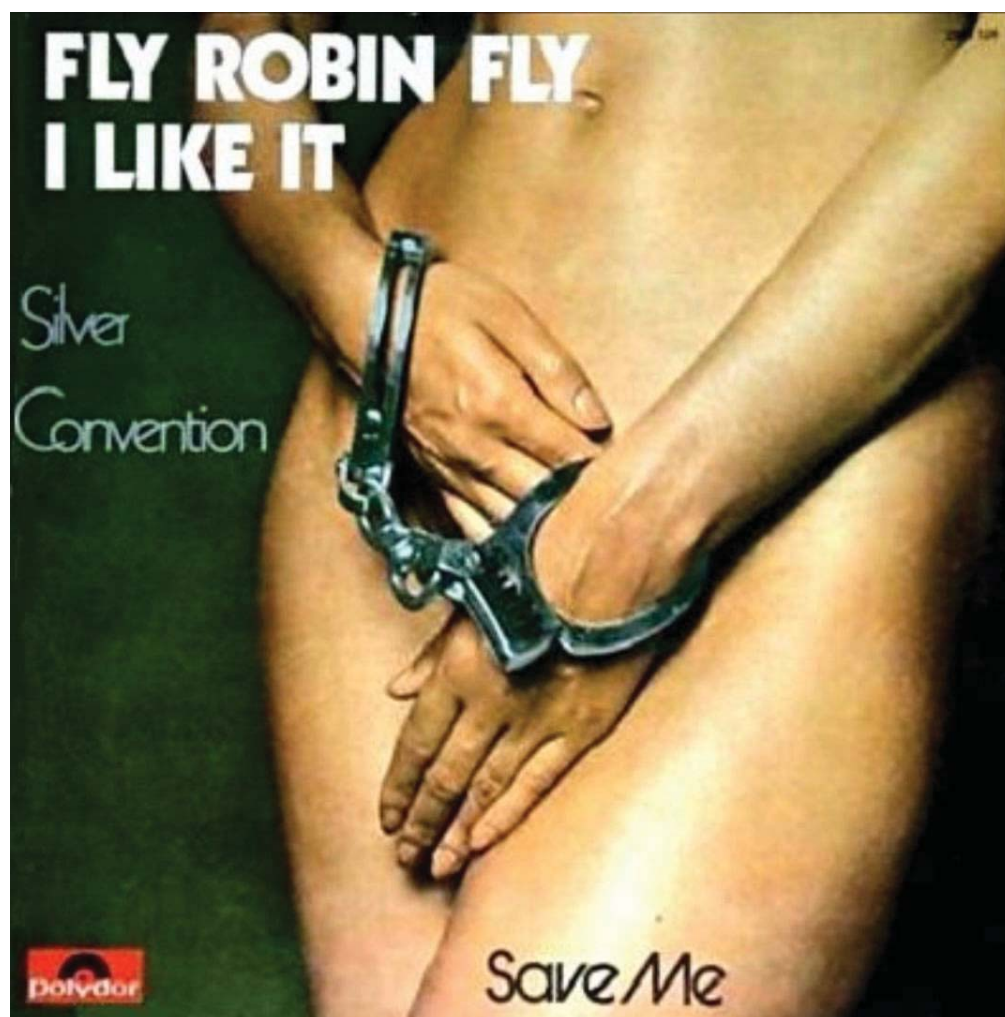


Fig. 10 | Copertina di Silver Convention, *Fly Robin Fly*, 1975

SPECIALE Oppure *How Much, How Much I Love You* (1978) di Love And Kisses, dove appariva una donna nuda su un cavallo, con stivali e frusta; o infine *Stop Telling Lies* (1978) di Hurricane FiFi, dove troviamo seduta una donna completamente nuda, con un uomo vestito ai suoi piedi.

Spesso la composizione visiva presentava gruppi di donne con un uomo solo, mani di uomo in primo piano sul corpo di una donna, oppure donne incatenate sovrastate da un uomo, fino ad arrivare ad allusioni esplicite di atti sessuali orali. È evidente che all'epoca la conquista sociale della disinibizione sessuale non corrispondeva ancora a una sensibilità *politically correct* o comunque orientata al genere femminile.

Conclusioni

L'impatto della disco sulla cultura pop nei tardi anni Settanta fu così pervasivo (tutto veniva riproposto in versione disco, dalla musica brasiliana alla musica classica, dalla polka alla musica italiana) da generare rapidamente un senso di rifiuto e di ripulsa.⁴³ Al volgere del decennio la disco nella sua accezione originaria sparì rapidamente come tendenza culturale e di mercato, sebbene poi, come già detto, in anni successivi abbia vissuto vari momenti di ritorno. Non sparì però la discoteca, che, divenuta "club" negli anni Ottanta, si era trasformata in un fenomeno ancor più di massa, portando alla nascita della cosiddetta *club culture*⁴¹. Negli anni Novanta, poi, dopo la cosiddetta nuova "Summer of Love" del 1987, e la relativa ondata *acid*, fortemente legata alla cultura dei rave e della dance elettronica⁴², la musica da ballo ha assunto all'interno della produzione musicale contemporanea un ruolo stabile e centrale, la cui origine può ancora una volta essere individuata nella musica disco⁴⁴. L'intrattenimento legato ai locali notturni musicali ha quindi dato il via a un processo molto ampio e globalizzato, tuttora fiorente, sebbene in costante trasformazione.

Ciò che è opportuno evidenziare è che la disco ha lasciato tracce ed eredità profonde nella cultura pop, nella musica e nelle modalità di produzione e creazione di contenuti audiovisivi. Dopo il suo passaggio, i luoghi e le modalità di fruizione dell'intrattenimento, nel bene e nel male, non sono più stati gli stessi.

Lucio Spaziante

Note

1. Peter Shapiro, *Modulations. A History of Electronic Music: Throbbing Words on Sound*, Caipirinha Productions, New York 2000.
2. *Id.*, *Turn the Beat Around: The Secret History of Disco*, Faber and Faber, New York 2005.
3. Tim Lawrence, *Love Saves the Day: A History of American Dance Music Culture: 1970-1979*, Duke University Press, Durham 2004.
4. Alice Echols, *Hot Stuff: Disco and the Remaking of American Culture*, W. W. Norton & Company, New York 2010.
5. Richard Dyer, "In Defense of Disco", *Gay Left*, n. 8 (1979), pp. 20-23, p. 20, trad. nostra.
6. Rick Altman, *Film/Genre*, British Film Institute, BFI Publishing, London 1999.
7. Franco Fabbri, "Navigando per gli spazi musicali: le categorie e la mente musicale", *Musica/Realtà*, n. 61 (2000), pp. 89-108, pp. 98-100.
8. Tim Lawrence, "In Defence of Disco (Again)", *New Formations*, n. 58 (Summer 2006), pp. 128-46, p. 135.
9. Lucio Spaziante, *Icone pop. Identità e apparenze tra semiotica e musica*, Bruno Mondadori, Milano 2015.
10. *Id.*, *Icone pop. Identità e apparenze tra semiotica e musica*, Bruno Mondadori, Milano 2015; *Id.*,

SPECIALE *Sociosemiotica del pop: identità, testi e pratiche musicali*, Carocci, Roma 2007.

11. Si veda il documentario *NY77: The Coolest Year in Hell* (Henry Corra, 2007), (<https://vimeo.com/34429641>).
12. Un'affermazione che per quanto riguarda l'America risulta abbastanza fedele alla realtà, mentre in Europa la situazione era di certo più articolata, soprattutto in Italia, dove i movimenti di rivolta giovanile ebbero una durata ben più lunga, arrivando fino a tutti gli anni Settanta. Qui tra l'altro si venne a creare una contrapposizione tra gli attivisti politici di sinistra, i quali rifiutavano ogni forma di intrattenimento che non avesse una chiave di impegno politico, e coloro che iniziarono a frequentare le discoteche e dunque anche solo per questo potevano essere etichettati come "fascisti".
13. Si veda il documentario *Northern Soul: Living for the Weekend* (James Maycock, 2014), (https://youtu.be/g_rGgpAccdY).
14. Bill Brewster, Frank Broughton, *The Record Players: DJ Revolutionaries*, Grove/Atlantic, New York 2011, p. 87.
15. Helen Thomas, *The Body, Dance and Cultural Theory*, Palgrave Macmillan, Basingstoke-New York 2003, p. 196.
16. Peter Shapiro, *Turn the Beat Around: The Secret History of Disco*, cit., p. 17.
17. Si veda in proposito l'intervista a Regine Zylberberg (<https://www.youtube.com/watch?v=yHC2jI0CVhw>).
18. Lori Ortiz, *Disco Dance*, ABC-CLIO, Santa Barbara 2011, p. 3.
19. Steven Watson, *Factory made: Warhol and the Sixties*, Pantheon Books, New York 2003, p. 324.
20. *Ibidem*.
21. Lori Ortiz, *Disco Dance*, ABC-CLIO, Santa Barbara 2011, p. 11.
22. Alice Echols, *Hot Stuff: Disco and the Remaking of American Culture*, W. W. Norton & Company, New York 2010, p. 74.
23. Kai Fikentscher, "The disc jockey as composer, or how I became a composing DJ", *Current Musicology*, nn. 67-68 (2002), pp. 93-98.
24. Alice Echols ricorda che Lester Bangs, tra i più celebri critici rock, pur essendo anch'egli poco amante della disco, rimase attonito quando si rese conto che per l'ambiente del punk newyorchese la disco era considerata "merda da negri" (Alice Echols, *Shaky Ground: The Sixties and Its Aftershocks*, Columbia, New York 2002, p. 163). Nel mondo del rock più in generale, la disco all'epoca era considerata - anche in ambienti accreditati come la rivista *Rolling Stone* - semplicemente come una musica adatta a neri, gay e donne (*Ibidem*).
25. Peter Shapiro, *Turn the Beat Around: The Secret History of Disco*, cit., p. 252.
26. Nelson George, *The Death of Rhythm and Blues*, Pantheon Books, New York 1988, p. 153, trad. nostra.
27. Simon Reynolds, *Energy Flash: A Journey Through Rave Music and Dance Culture*, Soft Skull Press, Berkeley 2012, p. 50, trad. nostra.
28. *Ivi*, p. 80.
29. *Vibe Magazine*, novembre 1993, pp. 62-66.
30. *Ibidem*.
31. *Ibidem*.
32. Simon Reynolds, *Energy Flash: A Journey Through Rave Music and Dance Culture*, cit., p. 52, trad. nostra.
33. Alice Echols, *Hot Stuff: Disco and the Remaking of American Culture*, cit., pp. 22-23, trad. nostra.
34. L'estremizzazione in senso astratto della configurazione puramente ritmica e ripetitiva contenuta nella disco, porterà da un lato all'evoluzione in direzione elettronica e dall'altro a forme dilatate e minimali, quasi sperimentali, come alcune lunghe e ipnotiche versioni *extended* (si pensi ad esempio a

- SPECIALE** *Rock Groove Machine* di J.B.'s, 1979); le cui influenze si potranno ritrovare anche nel percorso sonoro dei Talking Heads, del progetto David Byrne-Brian Eno, dei Material, e più in generale della new wave.
35. Si vedano in proposito: Gillian Frank, "Discophobia: Antigay Prejudice and the 1979 Backlash against Disco", *Journal of the History of Sexuality*, vol. 15, n. 2 (May 2007), pp. 276-306; e anche Tim Lawrence, "In Defence of Disco (Again)", cit., pp. 128-146
36. Vince Aletti, "Discotheque rock '73: Paaaaarty!", *Rolling Stone* (13 settembre 1973), trad. nostra.
37. *Ibidem*.
38. Tom Moulton, passato alla storia per essere stato l'inventore della versione *mix* (Ulf Poschardt, *DJ-Culture*, Quartet Books, London 1998, pp. 123-124), ebbe anche l'idea di realizzare un album per Gloria Gaynor, *Never Say Goodbye* (1974), dove le canzoni erano miscelate tra di loro.
39. Nicola Dusi, Lucio Spaziante, *Remix-remake: pratiche di replicabilità*, Meltemi, Roma 2006.
40. Gabriella D'Amato, *Moda e design: stili e accessori del Novecento*, Pearson Italia, Milano 2007, p. 187.
41. Sarah Thornton, *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital*, Polity Press, London 1995 .
42. Simon Reynolds, *Energy Flash: A Journey Through Rave Music and Dance Culture*, cit.
43. Gillian Frank, "Discophobia: Antigay Prejudice and the 1979 Backlash against Disco", cit., pp. 276-306, p. 291.
44. Nel film *Trainspotting* (Danny Boyle, 1996) è efficacemente rappresentato il momento di passaggio che conduce alla nascita della *club culture*, nella sequenza il cui il protagonista interpretato da Ewan McGregor si trasferisce da Glasgow a Londra, e qui in discoteca si avvede della transizione avvenuta dal rock alla dance elettronica.

Abstract

This article semiotically analyses constituent elements of disco, describing the traces left in pop culture, at a time when it is enjoying a cultural re-legitimation, not only as music but as a whole lifestyle. Here emerges a micro-cultural system which, through different dimensions (sound, visual, audiovisual), has given rise to innovative processes (a new dance relevance, while arises the dj figure) relating to new sound production practices (mix and remix) which changed forever the status of sound reproduction, finally marking a profound change of perspective about the values at stake in pop music.