

SPECIALE **Follow Me.** **Amanda Lear nello scenario della disco music: *entertainment*, spettacolo, transmedialità**

Uno scenario culturale

Tra la metà degli anni Settanta e la fine del decennio il fenomeno della disco music, nei suoi risvolti distintamente musicali e in quelli commerciali e socio-culturali, ha uno sviluppo simile a un'onda sinusoidale, tanto negli Stati Uniti quanto in Europa. I produttori e le etichette discografiche lanciano sul mercato una serie di dischi che in breve tempo scalano le classifiche¹: sono gli anni di Donna Summer, Barry White, Gloria Gaynor, dei Bee Gees. Nel dicembre del '77 in America esce *La febbre del sabato sera* (*Saturday Night Fever*, John Badham), che ripropone temi e tensioni della più stretta contemporaneità, e la cui colonna sonora (quasi interamente composta proprio dal gruppo britannico dei Bee Gees) rimane uno dei casi più eclatanti del decennio. Nel giro di pochi anni il successo della disco cresce esponenzialmente, si creano fenomeni sempre più porosi di scambio e parodia², ma rapide trasformazioni nel mercato e nei gusti del pubblico via via conducono fino all'avallamento della curva sinusoidale, a eventi come la celeberrima Disco Demolition Night, il 12 luglio 1979 a Chicago, in cui vengono distrutti più di centomila dischi. Si tratta, com'è comprensibile, di un evento simbolico all'interno di una complessa catena di meccanismi, che attengono tanto ai cambiamenti del mercato o alle innovazioni tecnologiche che consentono un differente ascolto e nuovi processi di diffusione (dello stesso anno è la commercializzazione da parte della Sony del primo walkman), quanto alle crescenti modificazioni del pubblico, in particolare quello giovanile³.

Attraverso una prospettiva interdisciplinare, nel più ampio contesto dei processi culturali che intersecano musica disco, immaginario e forme dell'intrattenimento nella seconda metà degli anni Settanta, si cercheranno di indagare alcune pratiche di scambio che investono il fenomeno, a partire dalla dimensione fortemente distintiva dell'*entertainment*, che ha imposto nel sistema mediale idoli, codici e linguaggi. Si prenderanno in considerazione più le strategie – culturali e contestuali – dell'intrattenimento insite nel meccanismo spettacolare della disco music, più che il suo (dis)valore di raffreddamento ricreativo, a fronte della politicizzazione dei media, più d'una volta preso in esame negli studi ad essa dedicati⁴. Da questo punto di vista si cercherà di seguire una prospettiva che riconsideri le culture d'intrattenimento⁵, gli spazi aggregativi della *club culture*, gli anni precedenti al riflusso⁶, in funzione delle strategie di *entertainment* messe in campo.

In questo orizzonte, nel più specifico ambiente musicale e produttivo dell'Euro disco⁷, si prenderà in esame la figura di Amanda Lear, in particolare analizzandone i caratteri transmediali e transculturali degli anni disco (dal 1977 al 1979 circa) e le ricadute sui fenomeni d'intrattenimento.

Never Trust a Pretty Face. Amanda Lear icona transmediale

Amanda Lear, definita su *Vogue* nel 2013, nel momento in cui sfila per Jean-Paul Gaultier alla Paris Fashion Week, "ultima vera colonizzatrice culturale", è un personaggio camaleontico che dai primi successi degli anni Sessanta ha cambiato pelle e interessi senza tradire i (pochi) caratteri del suo successo. Da quando si fa notare come modella nell'agenzia di Catherine Harlé, a quando è protagonista mondana nella *Swinging London* degli anni '60, il suo personaggio è sostenuto da una combinazione di glamour, erotismo ambiguo, protagonismo mediatico. Tra le altre cose la figura polidiscorsiva della Lear, nella prospettiva prima ricordata, merita attenzione perché racchiude in sé due costanti decisive delle fenomenologie pop, che la inquadrano perfettamente nel sistema discorsivo degli anni in questione e ne mostrano le affinità con altre icone del mondo pop: l'autopromozione e la transmedialità⁸. Da un lato l'autopromozione è un aspetto che accompagna tutta la carriera di Amanda Lear, fin dalle curiosità

SPECIALE diventate mitologie – abilmente alimentate per cinquant'anni – sulle sue origini, sulla sua data di nascita, sulle sue notizie biografiche, e soprattutto sulla sua ambiguità sessuale, motivo anche di buona parte del suo successo musicale e televisivo⁹. È così che, da musa di Salvador Dalí a protagonista di svariate incursioni musicali – precedenti all'esordio come cantante –, il suo personaggio rivela una gestione del proprio status artistico fortemente orientata alla promozione di sé, e alla elaborazione sempre più specifica di determinati requisiti che destano curiosità nel jet set e nel pubblico. Se diamo una rapida occhiata ad alcuni momenti salienti del suo percorso, emerge con chiarezza l'attitudine alla sperimentazione condotta con lo scopo di autopromuovere un'identità artistica, elemento appunto ricorrente nei fenomeni pop¹⁰: nel 1973 Amanda Lear posa per la copertina del secondo album della band inglese Roxy Music, *For Your Pleasure*, inguainata in un vestito di pelle, con al guinzaglio una pantera nera; collabora con David Bowie, con cui intrattiene anche una relazione sentimentale; nella sua carriera successiva si avvicina al rock e alla *new wave*, fino a collaborare con Giovanni Lindo Ferretti e i CCCP. Anche il medesimo interesse per la disco, alla fine dei '70, assume il carattere di una sperimentazione e di un'autopromozione creativa, assorbendo gli aspetti di un fenomeno all'epoca impossibile da non imitare. E, del resto, in quest'ottica di modificazione incessante e di auto-smentite, non appare neanche troppo discordante la scelta di intitolare, nel 2012, un album *I Don't Like Disco*.

Dall'altro lato, la dimensione transmediale appare tanto come transito in media differenti, quanto come uso dei media in funzione di termometro dei gusti del pubblico e di affermazione dei propri caratteri artistici. In altre parole, la Lear – come altri artisti – è in grado di auto-produrre un personaggio che sfrutta un immaginario, dove la canzone o l'esibizione televisiva fungono da strumenti per imporre sulla scena una pluralità di discorsi che strutturano via via il suo statuto di celebrità, come il giornalismo di gossip, la scrittura, la moda, l'attraversamento di un mercato musicale internazionale e stratificato.

Dopo i precedenti musicali, dopo una collaborazione con i fratelli La Bionda nella Monaco di Baviera di Giorgio Moroder¹¹, la Lear si avvicina alla musica disco nel 1977, nel suo album d'esordio *I Am a Photograph*, prodotto da Anthony Monn per l'etichetta Ariola, che contiene alcune delle canzoni che ancora oggi fanno della cantante un vero e proprio fenomeno di culto (basti citare *Tomorrow* o *Queen of Chinatown*). Nel febbraio dell'anno successivo esce il suo secondo lavoro, *Sweet Revenge*, che ancora una volta impone nel mercato discografico e nell'immaginario collettivo brani come *Follow Me* o *Enigma*. Nel 1979, prima di dedicarsi ad altri generi musicali, sempre con la produzione di Monn e l'etichetta Ariola, realizza *Never Trust a Pretty Face*. Ma il biennio '77-'79 è indicativo soprattutto per una contaminazione di ambiti medialità: tra i vari riferimenti è forse più interessante soffermarsi sulle esperienze televisive e cinematografiche della Lear, soprattutto perché protagoniste di una rimediatazione di aspetti e modelli dell'immaginario disco.

Anzitutto, nel complesso universo cinematografico minore, emerge un prodotto firmato da Joe D'Amato (regista che passa dagli spaghetti western al *softcore*, prima di una lunga produzione hard), intitolato *Follie di notte* (1978), che vede protagonista Amanda Lear. Il film è una sorta di documentario alla *mondo movie* che alterna momenti di vita casalinga della Lear al racconto di alcuni club a luci rosse nel mondo, un tour in quella che la stessa protagonista definisce "una folle notte di piacere". Tra un luogo e l'altro sono inserite diverse esibizioni dei successi della cantante, immersa in un'inequivocabile atmosfera disco, con il tentativo di mostrare la provocante Lear come gran sacerdotessa dei vizi della notte. Nel finale, l'artista compare in scena accompagnata da un motociclista, prima di esibirsi nella canzone *Enigma*, stretta in un'attillata tutina ginnica fosforescente.

Ma è forse l'ambito televisivo ad essere il più interessante, da un punto di vista della rimediatazione dei contenuti disco e dell'accoglienza del fenomeno Lear. L'esempio più rappresentativo riguarda la trasmissione *Stryx*, che va in onda dal 15 ottobre 1978 per alcune settimane su RaiDue, prima di essere chiusa dopo uno strascico di polemiche; la trasmissione, di grande successo e impatto sul pubblico, mette in scena una sorta di girone infernale popolato da streghe e diavoli, "tra sacrifici umani di vergini, ambientazioni orgiastiche, corpi nudi un po' ovunque, demoni, elfi, mostri e fauni"¹². Il programma è ideato

SPECIALE e scritto da Enzo Trapani, ed è rimasto nella storia della televisione nostrana per la cura capillare dedicata a scene e costumi, e per la grande documentazione che ha preceduto la messa in onda, soprattutto su magia ed esoterismo¹³: nel ruolo di maghi e fattucchiere si alternano Tony Renis, Ombretta Colli, Grace Jones, Barbara D'Urso (protagonista del primo topless della storia della Rai), Amanda Lear nei panni di Sexy Stryx, ma si annoverano anche esibizioni di artisti come Mia Martini o Angelo Branduardi. Il clima occulto che aleggia fin dalla sigla è un pretesto per organizzare una macchinosa operazione avanguardistica e creare uno show televisivo che unisca scenografie complesse, costumi, esibizioni di canto e ballo, ecc., proponendo una rivisitazione dell'“effetto disco” in voga all'epoca attraverso un filtro non didascalico, che dovrebbe avere un forte ascendente sul pubblico. Le esibizioni della cantante, ma anche di un'altra icona disco come Grace Jones, sfruttano l'atmosfera esot(er)ica creata da scenografie e costumi, per riprendere i caratteri dell'intrattenimento già visibili nei video musicali o negli spettacoli (pensiamo al testo di *Follow Me*, che racconta di un patto col diavolo).

Già da questi spunti si comprende il complesso meccanismo transmediale in cui è inserita Amanda Lear, a partire da una diversa concezione di intrattenimento. È necessario, però, affrontare in modo più specifico la nozione di *entertainment*¹⁴, in particolare approfondendo due versanti che impostano meglio il nostro percorso d'indagine. Nei paragrafi seguenti si concentrerà l'attenzione proprio su due aspetti della nozione di *entertainment*: l'uno in rapporto alla gratificazione e all'utopia, l'altro in rapporto all'intrattenimento spettacolare e all'esibizione.

Appropriazione/gratificazione: intrattenimento e utopia

Già nel 1979, in un libro significativamente intitolato *Disco music. Guida ragionata ai piaceri del sabato sera*, vengono riportate alcune dichiarazioni di Amanda Lear nelle quali si sottolinea la precisa ideazione del suo personaggio, in quell'ottica pubblicitaria e transmediale prima sottolineata. E, altrettanto significativamente, il discorso cade sulla dimensione della politica e sull'assenza di un “messaggio”:

Non ho mai voluto essere una cantante di protesta con un messaggio. [...] Utilizzo il *media-pop* allo stesso modo in cui lo usa Andy Warhol. Lui fa le bottiglie di “Coca Cola” perché, dice, sono le cose più popolari della nostra epoca. Allo stesso modo io prendo le forme di musica più popolare di oggi, che è la Disco, la forma musicale più mediocre che esista al momento. [...] Soprattutto non voglio far ricordare alla gente la nostra fragilità, la nostra noia. [...] Perciò parlo di fumetti, di fantascienza, di Oscar Wilde, di tutto fuorché d'attualità. Il mio è un personaggio creato apposta per far sognare. [...] Sembra che molti non capiscano che quello che vogliamo oggi si chiama *entertainment*, divertimento¹⁵.

Al di là della consapevolezza che queste osservazioni dimostrano, ciò che interessa al nostro discorso è soprattutto il legame con quel serbatoio di cultura della differenza identificato col nome di riflusso, a partire da concetti-perno come l'anti-attualità, il sogno, la necessità dell'evasione. Concetti che nell'ambito degli studi sulla disco hanno goduto di una specifica attenzione. Eppure nella nostra prospettiva l'orizzonte del riflusso, nei suoi caratteri di edonismo, individualismo, rampantismo¹⁶, andrebbe meglio indagato nel versante dell'utopia, così come proponeva Richard Dyer¹⁷, tentando dunque di evidenziare tutta la problematicità della dimensione utopica e la plurivocità della stessa nozione di *entertainment*. La novità del distacco dalle ideologie nell'ambito della cultura popolare rappresenta l'occasione per sperimentare differenti possibilità di intrattenimento e spettacolo, di pari passo con i fenomeni di emancipazione e libertà che via via vanno affrancandosi¹⁸. La dichiarazione della Lear è dunque spunto per ragionare sull'implicita costruzione di un alternativo modello di *entertainment* a partire da aspetti quali l'uso spettacolare del corpo e la sua dimensione performativa, lo show che deve far sognare, il piacere e la gratificazione dei propri desideri, l'appropriazione di un itinerario utopico che presenti tutta la gamma

SPECIALE della possibilità e del cambiamento, non tanto in una chiave di distrazione, quanto in una prospettiva di alternativa e possibilità: “Alternatives, hopes, wishes – these are the stuff of utopia, the sense that things could be better, that something other than what is can be imagined and maybe realized”¹⁹.

Evidentemente i termini dell'appropriazione e della gratificazione hanno a che vedere con la sensualità, il desiderio sessuale, la carica erotica degli artisti, e a questo proposito i testi delle canzoni, che trasversalmente lavorano sull'ambiguità, invogliano all'appagamento (“I need hot stuff”, *Hot Stuff* di Donna Summer, 1979), sanciscono nuove libertà (“You can do whatever you feel”, *YMCA* dei Village People, 1978), alimentano sogni e occasioni (“I'll sell you dreams and new desires”, *Follow Me* di Amanda Lear). In più, l'evasione e l'utopia si correlano all'immaginario dei tardi anni '70, ammantandosi di atmosfere esteriormente sinuose, evanescenti, che nutrono l'*imagerie* dell'epoca. Il contesto disco in particolare permette di mostrare un lato di per sé esibizionistico e performativo, soprattutto nell'uso dei corpi, nelle posture, nelle pose, nel più generale scenario di uno show aperto alle possibilità, esperienziali e spettacolari: “Its eroticism allows us to rediscover our bodies as part of this experience of materiality and the possibility of change”²⁰.

Esibizione/spettacolo: intrattenimento e fascinazione

Lo spettacolo della disco music è considerato nell'immaginario di massa come qualcosa di seducente e insieme luccicante, come uno show trascinate di musica, luci stroboscopiche, movimenti corporei, balli. L'esibizione, al centro di una macro-performance più variegata che è lo spettacolo di per sé, contraddistingue la seconda variante del concetto di *entertainment* che prendiamo in esame. Gli spettacoli di Amanda Lear restituiscono le forme d'intrattenimento transmediale già descritte, riformulando una combinazione di elementi propri dello show con elementi appartenenti alla cultura mediale dei tardi anni '70, tra costume, cinema, immaginario televisivo. Già dalla copertina dell'album dei Roxy Music si solleticavano le fantasie sadomasochiste, poi riproposte nella copertina del suo *Sweet Revenge*, dove la Lear appare con un vestito da *dominatrix* di pelle strappato e una frusta in mano. E, se non bastasse, all'interno dell'album ricorrono alcune fotografie della cantante nella stessa posizione iconica di Marlene Dietrich in *L'angelo azzurro* (*Der blaue Engel*, Josef von Sternberg, 1930), con cilindro, gamba sollevata, reggicalze, e con l'aggiunta di un boa di struzzo che ripropone i caratteri seducenti e androgini di Marlene, ai tempi della disco²¹.

L'immaginario iconografico e simbolico delle canzoni e degli album della Lear prende spunto da un bacino culturale e popolare che fonde echi sadomaso, riformulazioni queer²², iconologia della moda, aspetti della cinefilia e del divismo pronti a farsi specchio del tempo in cui vengono riproposti. Nelle stesse esibizioni e nei video musicali dell'artista emerge la spettacolarizzazione di uno schema pressoché uguale a se stesso, impostato per rispondere a esigenze precise. L'esibizione canora della Lear, con minime variazioni da un testo all'altro, si accompagna a movimenti appena accennati, estremamente serpentini ed ammiccanti, ed è rinforzata in primo luogo dalle scenografie evocative ed allusive (nel video di *Tomorrow* giganteschi rossetti fuxia sono utilizzati come grattacieli fluorescenti), e in secondo luogo da abiti e costumi di grande impatto visivo. Abiti luccicanti con spacchi, i già ricordati costumi di pelle, tutine *animalier*, veli e trasparenze, insistono su un'idea di spettacolo come fascinazione²³, come vitalità ed energia spettacolare, anche rimettendo in campo un'estetica del *kitsch* e del *camp* presente in gran parte della disco music (Boney M., Bee Gees, Grace Jones, Sylvester)²⁴.

È evidente che, da *Stryx* ai testi delle canzoni, da *Follie di notte* fino alle copertine²⁵ o ai video musicali, emerge un complesso macrodiscorso che pone al suo centro un'idea di *entertainment* come performance ed esibizione pura, che coincide con una innovativa rappresentazione della femminilità²⁶, sia nel contesto della musica disco, sia nel più ampio panorama della cultura di massa e mediale dei tardi anni Settanta e dei primi anni Ottanta. La Lear ben si presta a quell'ingigantimento della femminilità che a tratti si fa parodia, a tratti eccesso di seduzione, sempre sul filo di quell'ambiguità che – se letta a partire dall'intrattenimento – rivela quel sottotesto di spettacolarizzazione più votata alla cattura del pubblico

SPECIALE che non al reale valore musicale dello show²⁷. È la Lear a ricordare in diverse occasioni questo parallelo sfruttamento del mercato discografico e pubblicitario, insieme ad un riuso di modelli appartenenti a diverso titolo alla cultura visuale del periodo, per ideare quella che lei stessa definisce una “campagna pubblicitaria, pre-organizzata come un piano di battaglia, come in guerra si prepara una tattica”²⁸. E così il grande successo di vendite e la popolarità permettono di mostrare il percorso di un’artista che cavalca l’onda disco senza esserne completamente assorbita, che canta senza essere davvero una cantante, avendo però ben chiari gli elementi su cui investire per comporre uno show d’impatto e una carriera eterogenea: l’ambiguità, anzitutto; le forme evocative del sogno e della fascinazione, pronte a definirsi come un ibrido artistico, con però aspetti standardizzati come la voce cavernosa o i movimenti ripetuti; l’imitazione di modelli pre-esistenti, o coevi, in grado di connotarla come un’artista fuori dalle epoche, contemporanea, ma anche, a suo modo, *classica*, puro *spettacolo di sé*:

Gli abiti di Amanda Lear, di Patty Pravo, Mia Martini, permettono l’incontro di epoche passate (attraverso alcuni elementi dei costumi) con il presente (attraverso le scenografie psichedeliche, le riprese stroboscopiche, i materiali sintetici e luccicanti degli abiti)²⁹.

Nella prospettiva adottata, è forse utile a questo punto soffermarsi sulla controversa popolarità di Amanda Lear, proponendo una riflessione su alcuni aspetti della ricezione italiana dell’epoca, a partire dalle culture dell’intrattenimento che il personaggio fa proprie, e dal modello di femminilità che propone, così come vengono commentati su una rivista popolare come *Tv, sorrisi e canzoni*.

«Com’è vera quella bugiarda dell’Amanda». Estetica dell’ibrido e costruzione dell’ambiguità

Prestando attenzione agli articoli apparsi su *Tv, sorrisi e canzoni*, esempio di periodico popolare, nel corso del 1978, è possibile fare qualche considerazione sul fenomeno della disco music in Italia e sul fenomeno Lear in particolare. Anzitutto, in un anno cruciale della storia del nostro Paese, nel quale tra le altre cose avviene il rapimento e l’uccisione di Aldo Moro o il succedersi, in breve tempo, di tre Papi sul soglio pontificio, la rivista dedicata a canzoni e televisione presta molta attenzione al genere disco, attraverso inchieste, articoli, speciali sulla moda, sullo Studio 54, o sul “travoltismo”³⁰. Più nello specifico, dal febbraio di quello stesso anno si leggono alcuni articoli dedicati alle “regine della discomusic”, per mostrare il crescente interesse verso personaggi come Grace Jones o Sheila (che in quel periodo si esibisce insieme ai Black Devotion). Diverse informazioni che specificano meglio il nostro discorso si possono trovare, però, a partire dal maggio ’78, in una rubrica non a caso intitolata “Le provocatrici viste dagli scrittori”³¹: Giovanni Arpino si dedica al ritratto di Grace Jones, poi nel numero 22 del 28 maggio Carlo Castellaneta scrive di Loredana Berté, nel numero 23 del 4 giugno Umberto Simonetta scrive di Ornella Vanoni, e la settimana seguente è la volta di Amanda Lear³². L’artista, anche posta in copertina, viene presentata da Camilla Cederna, chiamata a scriverne, come “la diva del momento”, “personaggio bifronte che ha saputo sfruttare con grande abilità una voce roca e un corpo ‘misterioso’”. Malgrado l’articolo da subito riprenda le dicerie intorno alla sessualità, si indica con una certa forza la capacità di sfruttare queste stesse leggende per costruire un personaggio popolare e intrigante, un “tipo costruito con estrema bravura in tempi in cui sono troppe le indossatrici o fotomodelle che vogliono diventare cantanti”. E però Camilla Cederna non rinuncia ad offrire un quadro impietoso del fenomeno Lear³³: si sofferma sui diversi aspetti dell’ambiguità, che diventa anche segno di doppiezza; si susseguono epiteti come “bugiarda matricolata”, “giovinotta vagamente equina e decisamente strana”, o “anomalo miscuglio di ormoni”. Fin dal titolo dell’articolo (“Com’è vera quella bugiarda dell’Amanda”) emerge la dicotomia che sosterrrebbe il fenomeno Lear: una verità di fondo, una sincerità, però spettacolarizzata da un alone di mistero e leggenda mai smentito, ma anzi alimentato. Al contempo però la costruzione a tavolino di un

SPECIALE personaggio che vorrebbe sfruttare le caratteristiche di vaghezza sessuale e passato incerto, secondo la Cederna non ha impedito alla Lear di diventare “la regina della disco-music”³⁴. S’intravede lo stretto rapporto che intercorre tra verità e autorappresentazione nei fenomeni pop, dal caso Lear a molti altri casi nel panorama del periodo, e non solo³⁵.

A corredo dell’articolo vi sono diverse immagini della Lear in pose sensuali, e una didascalia recita: “A una notevole carica erotica aggiunge una simpatia e una intelligenza non comuni”. In qualche caso è la stessa Amanda a cercare di smentire alcune dicerie e svelare retroscena sulle sue origini, come in un’intervista, curata da Maurizio Seymandi, apparsa sulla rivista nel novembre dello stesso 1978, dove tra le altre cose ammette di essere cattolica e praticante, e specifica che la provocazione e l’ambiguità sono elementi della sua professione, più che della sua vita: “L’ambiguità non contrasta, ha fatto parte della mia professione. Una che sceglie il mio mestiere [...] deve cercare i cosiddetti colpi giornalistici a sensazione”³⁶.

E può risultare non casuale la citazione, riportata nel già richiamato *Disco music. Guida ragionata ai piaceri del sabato sera*, nella quale la Lear spiega di voler modificare il suo percorso, allontanandosi dai clamori della disco. Ciò suona come ammissione provocatoria e paradossale, nell’ambito di un’intervista rilasciata ad interlocutori percepiti come “intellettuali”, ma anche come implicita necessità di modificare il proprio status in funzione dei cambiamenti del mercato e del pubblico³⁷: “Si è esagerato l’anno scorso e il pubblico tra breve sarà stufo delle cantanti sexy e della Disco, per questo, se io voglio salvarmi, devo cambiare completamente. Cambierò positivamente, diventerò meno spettinata, più intellettuale”³⁸.

Questi caratteri del fenomeno Lear, limitatamente agli anni disco, rivelano aspetti essenziali per comprendere la formazione di un modello di *entertainment* che tenga in considerazione tanto gli elementi del mercato, dell’industria e dei consumi, quanto la costruzione di un’identità fortemente votata alla spettacolarità, nell’ambito delle fenomenologie della *pop culture* e soprattutto nel versante della *celebrity*³⁹. Dall’altro lato, come abbiamo visto, il caso di Amanda Lear – tra altri – permette di riconsiderare l’intreccio di fenomeni che dà forma al linguaggio e all’immaginario della disco music, il valore intrinseco dell’esibirsi, la cultura spettacolare e il piacere complesso che ne deriva, dietro il luccichio sfavillante di un’epoca.

Gabriele Rigola

Note

1. Intorno a queste questioni si rimanda a Francesco D’Amato, *Musica e industria. Storia, processi, culture e scenari*, Carocci, Roma 2009.
2. Merita un discorso a parte, in queste linee introduttive, il fenomeno parassitario legato alla disco music e al cosiddetto “travoltismo”, dopo *La febbre del sabato sera*, a partire dai sottoprodotti italiani (come *Disco delirio* [Oscar Righini, 1979], *American Fever* [Claudio De Molinis, 1978], o *John Travolta... da un insolito destino* [Neri Parenti, 1979]) fino ad arrivare a riscritture più complesse, come l’intera sequenza-parodia di *L’aereo più pazzo del mondo* (*Airplane!*, Zucker-Abrahams-Zucker, 1980), dove i protagonisti citano il film, sulle note di *Staying Alive* dei Bee Gees.
3. Cfr. Alessandro Carrera, *Musica e pubblico giovanile. L’evoluzione del gusto musicale dagli anni Sessanta a oggi*, Feltrinelli, Milano 1980. Per una ricostruzione di parte del fenomeno, attraverso dati su vendite, pubblici, influenze almeno nella scena italiana, cfr. il capitolo “È la disco, bellezza, e non ci puoi fare nulla!”, in Edoardo Tabasso, Marco Bracci, *Da Modugno a X Factor. Musica e società italiana dal dopoguerra a oggi*, Carocci, Roma 2010, pp. 80-83. Sempre rispetto alla scena italiana, per una visione d’insieme dei fenomeni prettamente musicali della popular music evidentemente esclusi da queste pagine, Franco Fabbri, Goffredo Plastino (a cura di), *Made in Italy. Studies in Italian Popular*

SPECIALE *Music*, Routledge, London-New York 2013.

4. Si veda Alice Echols, *Hot Stuff. Disco and the Remaking of American Culture*, W. W. Norton & Company, New York 2010. Va anche ricordato, però, che negli anni sono apparsi diversi studi che trattano del fenomeno disco e della sua implicita forza di rappresentazione sociale, nei suoi risvolti politici, nei suoi legami con le rivendicazioni delle minoranze, con il sottobosco della delinquenza, in particolare statunitense: si rimanda al documentato contributo di Peter Shapiro, *You Should Be Dancing. Biografia politica della discomusic*, Kowalski, Milano 2007. Si veda anche, rispetto al caso del gruppo degli Chic, Daryl Easlea, *Everybody Dance: Chic and the Politics of Disco*, Helter Skelter, London 2004.
5. Sul concetto di intrattenimento nella popular music si veda almeno Franco Fabbri, *Around the Clock. Una breve storia della popular music*, Utet, Torino 2008.
6. Sul passaggio al disimpegno degli anni '80, sulle varie fasi del riflusso in ambito italiano, tra giornalismo, processi culturali e fenomeni mediatici, si veda Paolo Morando, *Dancing Days. 1978-1979, i due anni che hanno cambiato l'Italia*, Laterza, Roma-Bari 2009.
7. Sulla diffusione del "mito disco" in ambito italiano ed europeo, cfr. nuovamente Paolo Morando, *op.cit.*
8. Intorno ai caratteri costitutivi e ricorsivi del pop, si rimanda a Fabio Acca (a cura di), "Performing Pop", *Prove di drammaturgia*, n. 1 (2011); Lucio Spaziante, *Sociosemiotica del pop: identità, testi e pratiche musicali*, Carocci, Roma 2007.
9. Diverse questioni della vita e della carriera di Amanda Lear esulano dal nostro discorso, anche se il riferimento all'ambiguità sessuale risulta determinante anche per le ripercussioni sull'universo disco. La leggenda alimentata parla, tra l'altro, di alcune foto che ritraggono la Lear prima di un'operazione a Casablanca, o delle esibizioni al celebre Carrousel di Parigi, cabaret tempio degli spettacoli *en travesti* di transessuali e *drag queen*.
10. Si veda il recente testo di Lucio Spaziante, *Icone pop. Identità e apparenze tra semiotica e musica*, Bruno Mondadori, Milano 2016.
11. Per un aggiornato resoconto della storia della disco, cfr. Andrea Angeli Bufalini, Giovanni Savastano, *La Disco. Storia illustrata della discomusic*, Arcana, Milano 2014.
12. Paolo Morando, *op.cit.*, p. 54; si veda tutto il capitolo "I seni di Stryx", *Ivi*, pp. 53-58.
13. Pur esulando dagli obiettivi di questo lavoro, ci permettiamo una digressione sul carattere fortemente innovativo della trasmissione, rimandando – in particolare per la realizzazione tecnica, scenografica e dei costumi – al saggio di Sara Martin, "Stryx. La sperimentazione pura e libera dei costumi di Gianna Sgarbossa", in Lucia Cardone, Sara Filippelli (a cura di), *Filmare il femminismo. Studi sulle donne nel cinema e nei media*, ETS – FAScInA/1, Pisa 2015, pp. 205-210. Rimandiamo poi ad alcuni articoli dell'epoca che danno conto del "fenomeno Stryx", a livello televisivo e di costume: "Streghe, diavoli, tigri e serpenti protagonisti del sabato sera", *Tv, sorrisi e canzoni*, vol. XXVII, n. 31 (30 luglio 1978); Enzo Trapani, "Arriva Stryx... e il video odora di zolfo", *Tv, sorrisi e canzoni*, vol. XXVII, n. 42 (15 ottobre 1978), e si segnala anche la copertina del medesimo numero 42, dal titolo "Le streghe in casa".
14. Cfr. Richard Dyer, *Only Entertainment*, Routledge, London-New York, Second Edition 2002.
15. Sandro Baroni, Nicola Ticozzi, *Disco music. Guida ragionata ai piaceri del sabato sera*, Arcana, Milano 1979, p. 117.
16. Per una contestualizzazione si rimanda almeno a Guido Crainz, *Il paese reale. Dall'assassinio di Moro all'Italia di oggi*, Donzelli, Roma 2012.
17. Richard Dyer, *op.cit.*
18. Si veda, sull'emancipazione femminile in questo frangente culturale, Alice Echols, *op.cit.*, e soprattutto il capitolo "Ladies' Night. Women and Disco", pp. 71-120. Sulla valenza politica di pop,

- SPECIALE** rock, dance, cfr. Barbara Bradby, "Like a Virgin-mother? Materialism and Maternalism in the Songs of Madonna", *Cultural Studies*, vol. 6, n. 1 (January 1992), pp. 73-96. Discorso a parte merita la questione del filone disco-gay, soprattutto nelle forme del clubbing omosessuale e dell'emancipazione GLBT, per cui si rimanda a: Luca Locati Luciani, *Crisco disco. Disco music & clubbing gay tra gli anni '70 e '80*, vololibero, Milano 2013; John Gill, *Queer Noises. Male and Female Homosexuality in Twentieth-Century Music*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1995, in particolare il cap. "Nightclubbing", pp. 134-142.
19. Richard Dyer, *op.cit.*, p. 20.
20. *Ivi*, p. 159. Si rimanda anche, nell'ampia bibliografia dell'autore sui fenomeni disco, a Tim Lawrence, *Love Saves the Day. A History of American Dance Music Culture 1970-1979*, Duke University Press, Durham-London 2003.
21. Cfr. lo studio di Jane Gaines e Charlotte Herzog (a cura di), *Fabrications. Costume and the Female Body*, Routledge, London-New York 1990; sul costume e l'uso del corpo femminile nel cinema americano, cfr. "Jane Gaines, Introduction: Fabricating the Female Body", *Ivi*, pp. 1-27.
22. Tim Lawrence, "Disco and the Queering of the Dance Floor", in Angela McRobbie (a cura di), "Queer Adventures in Cultural Studies", *Cultural Studies*, vol. 25, n. 2 (2011), pp. 230-243.
23. Intorno alla fascinazione del costume cfr. Kaja Silverman, "Fragments of a Fashionable Discourse", in Tania Modleski (a cura di), *Studies in Entertainment. Critical Approaches to Mass Culture*, Indiana University Press, Bloomington-Indianapolis 1986, pp. 139-152.
24. Si veda almeno Andrea Mecacci, *L'estetica del pop. Teorie e miti della cultura di massa*, Donzelli, Roma 2011; Fabio Cleto (a cura di), *PopCamp, Marcos y Marcos*, Milano 2008; Gianluca Meis, "Camp?", in Luca Locati Luciani (a cura di), *op.cit.*, pp. 209-236.
25. Ricordiamo che nello stesso 1978 Amanda Lear posa per la rivista *Playboy*, in un servizio dal titolo "Sono donna, donna e ancora donna!".
26. Cfr. Nicola Dibben, "Representations of Femininity in Popular Music", *Popular music*, vol. 18, n. 3 (October 1999), pp. 331-355.
27. Si veda nuovamente Tania Modleski (a cura di), *op.cit.*
28. Sandro Baroni, Nicola Ticozzi, *op.cit.*, p. 116.
29. Sara Martin, *op.cit.*, p. 209.
30. Si vedano gli articoli: Armando Gallo, Gherardo Gentili, "Il suono degli anni '80. Discomusic", *Tv, sorrisi e canzoni*, vol. XXVII, n. 5 (29 gennaio 1978); Gianni Boncompagni, "I riti della discoteca", *Tv, sorrisi e canzoni*, vol. XXVII, n. 16 (16 aprile 1978); "Le canzoni dalla A alla Z, testi delle canzoni" (di Donna Summer, The Ritchie Family, Amanda Lear), *Ivi*. Ricordiamo inoltre che il Telegatto dell'anno 1978 è stato assegnato a "1978. L'anno del sabato sera".
31. "Le provocatrici viste dagli scrittori", *Tv, sorrisi e canzoni*, n. 21 (XXVII, 21 maggio 1978). Parte della ricezione dell'epoca è anche discussa in Andrea Angeli Bufalini, Giovanni Savastano, *op.cit.*
32. Camilla Cederna, "Com'è vera quella bugiarda dell'Amanda", *Tv, sorrisi e canzoni*, vol. XXVII, n. 24 (11 giugno 1978).
33. Dobbiamo sottolineare che lo stile affilato della Cederna è parte di una più ampia critica da parte degli intellettuali cresciuti e maturati nel contesto italiano dell'epoca, nei confronti della cultura popolare, e delle figure ad essa legate.
- ³⁴ Camilla Cederna, *op.cit.*
35. Sull'autenticità, tra verità e rappresentazione, si veda Fabio Acca, "Performing Pop: dieci punti per un inquadramento teorico", in *Id.* (a cura di), *op.cit.*, pp. 5-12.
36. "Facciamo il processo al varietà televisivo", *Tv, sorrisi e canzoni*, vol. XXVII, n. 46 (12 novembre 1978).
37. Per lo scenario del dopo disco music basti pensare a un film come *American gigolo* (Paul Schrader, 1980), film che non a caso apre il "decennio del riflusso", rimodulando diversi aspetti degli

SPECIALE anni precedenti: il contesto disco lascia spazio alle sperimentazioni di Moroder, insieme al singolo *Call Me* cantato da Deborah Harry, star dei Blondie. Lo stesso protagonista, Richard Gere, incarna un nuovo modello maschile che innova molte delle caratteristiche del divismo precedente (John Travolta, corpo dell'epoca disco per eccellenza, aveva rifiutato la parte del protagonista): ricordiamo soltanto l'importanza della moda nel film, in un'ottica di *fashion culture*, e degli abiti di Giorgio Armani che vestono il protagonista. Per un approfondimento, si veda almeno: Adrienne Munich (a cura di), *Fashion in Film*, Indiana University Press, Bloomington-Indianapolis 2011; Rachel Moseley, *Fashioning Film Stars: Dress, Culture, Identity*, BFI, London 2015; intorno alla mascolinità, in relazione alla musica nel cinema americano, Amanda Howell, *Popular Film Music and Masculinity in Action. A Different Tune*, Routledge, London-New York 2015.

38. Sandro Baroni, Nicola Ticozzi, *op.cit.*, p. 118.

39. Pramod K. Nayar, *Seeing Stars. Spectacle, Society and Celebrity Culture*, Sage, London 2009.

L'autore ringrazia Jacopo Tomatis per le preziose indicazioni e i suggerimenti nell'ambito della *popular music*.

Abstract

This paper focuses on Amanda Lear's artistic career between the late Seventies and the early Eighties. This period is analyzed through the investigation of the social and cultural context and the relation between disco music, the imaginary and the forms of entertainment. Amanda Lear's figure has been analyzed by focusing on the creation of precise models of entertainment – between utopia and fascination –, that are connected to the coeval transmedia context.