

## SPECIALE Un gioco di “specchi culturali”: popular music, italianità e la circolazione transnazionale dell’*italodisco*

### 1. Introduzione: per una storia culturale della musica dance italiana

Nella storia della popular music italiana, la musica *italodisco* – un particolare settore della musica *dance* prodotta, non solo in Italia, tra la fine degli anni Settanta e la seconda metà degli anni degli anni Ottanta – costituisce un fenomeno culturale peculiare, l’esito non scontato di una serie di innovazioni produttive, trasformazioni estetiche e flussi musicali transnazionali. L’italodisco costituisce un frammento della nostra storia culturale per lo più dimenticato e questo per differenti ragioni: un generico disinteresse critico della musicologia italiana per la musica *dance*; la difficoltà di raccogliere documentazione attendibile attorno a pratiche informali e “notturne” come il ballo; ma anche la diffusione soprattutto internazionale di questa definizione e la sua adozione pressoché nulla nel nostro paese. Tali differenti ragioni hanno contribuito a creare un vuoto di ricerche e riflessioni attorno al “genere” musicale, sia sul piano estetico, sia rispetto alle implicazioni culturali, sociali e industriali della produzione musicale italiana degli ultimi trent’anni<sup>1</sup>.

La traiettoria dell’italodisco costituisce dunque anche lo spunto per una riflessione più generale attorno ad alcune questioni che riguardano, in primo luogo, i processi di circolazione dei prodotti culturali in un mondo globalizzato e attorno quello che il sociologo culturale Motti Regev ha definito come l’emergere di un “cosmopolitismo estetico”, incentrato sulla produzione, circolazione, appropriazione di contenuti culturali e delle loro identità a livello eminentemente transnazionale e globale<sup>2</sup>. Nel considerare il caso dell’italodisco possiamo quindi domandarci: in che modo la cultura disco, affermatasi in particolare in Usa, è stata articolata in un paese “periferico” come l’Italia, generando un sottogenere che è stato costruito simbolicamente a partire dalla sua specifica identità nazionale? In quali forme la musica italodisco è emersa, si è diffusa e ha continuato a proliferare a livello transazionale? E, inoltre, quali sono gli aspetti in gioco nella costruzione simbolica dell’*italianità* dell’italodisco, un insieme di elementi identitari diventati significativi prevalentemente al di fuori dei nostri confini nazionali?

Sebbene qui non sia possibile discutere in modo esaustivo queste varie questioni, l’obiettivo che mi pongo è quello di tracciare alcuni spunti di partenza per un’analisi socio-culturale della musica italodisco nel più ampio contesto della globalizzazione culturale degli ultimi decenni, mettendo in luce alcune delle principali implicazioni produttive, artistiche e simboliche rilevanti nella diffusione di questo “oggetto culturale”. Dunque, in una prima parte dell’articolo considererò la nascita della musica italodisco alla fine degli anni Settanta e la sua traiettoria temporale che giunge ai giorni nostri nella forma di una “retromania” nei confronti di un sottogenere musicale precedentemente abbandonato; successivamente mi soffermerò sulle trasformazioni artistiche, organizzative e di mercato che hanno reso possibile il successo della prima ondata di produttori italodisco, osservando in questo contesto l’emergere della centralità della figura del “produttore”; infine, approfondirò la questione relativa alle articolazioni della musica italodisco a livello transazionale, concentrandomi su alcuni aspetti della costruzione simbolica dell’identità dell’italodisco all’interno di flussi estetici tipici della globalizzazione culturale.

Ricostruire il caso dell’italodisco è anche un’occasione per ragionare più in generale sui processi di costruzione dell’*italianità* all’interno dei flussi culturali transnazionali e, in particolar modo, sulle forme ambigue e contraddittorie attraverso le quali l’identità musicale italiana è divenuta oggetto di appropriazioni, identificazioni e alterazioni. Qui l’idea di *italianità* non è intesa tanto come un’attribuzione oggettiva, riferita ad un’origine geografica certificata (come nel caso dell’espressione *made in Italy*), quanto piuttosto alla costruzione simbolica di una relazione tra l’identità di un paese e una serie di caratteristiche estetiche e culturali, che includono anche la moda, l’arte, il design, lo sport e altre forme espressive che si prestino a circolare a livello transazionale<sup>3</sup>. Come vedremo, a partire dal caso dell’italodisco, l’associazione tra produzione culturale e *italianità* si presenta come una sorta di “gioco di

**SPECIALE** specchi”, in cui questa identità è stata di volta in volta fantasticata, modificata, sdoppiata e dissimulata, mettendo così al centro della nostra riflessione il rapporto tra costruzione dell’identità nazionale e le appropriazioni simboliche della produzione musicale nei flussi culturali transnazionali.

## **2. Invenzione, decadenza e riscoperta dell’italodisco**

Un primo aspetto rilevante della traiettoria dell’italodisco riguarda il processo di costruzione culturale di questo sottogenere musicale, con particolare riferimento alla centralità dell’identità “italiana”, a partire dalla dimensione ambivalente e ambigua che caratterizza l’identificazione geografica delle “scene” e dei “generi” musicali<sup>4</sup>. “Italodisco” è un termine utilizzato per identificare gran parte della produzione italiana di musica *dance*, nel decennio compreso tra la fine degli anni ’70 e la metà degli anni ’80, destinata al mercato internazionale. In quel periodo, una nuova generazione di produttori e imprenditori, spesso provenienti dai conservatori o dal mondo del rock progressivo, iniziò a realizzare in modi innovativi brani destinati al ballo di grande successo internazionale. Queste prime produzioni autoctone di discomusic presero avvio intorno al 1977-78, all’apice del successo globale della discomusic proveniente dagli Usa, una musica giunta in Italia non senza suscitare polemiche inquadrate, in primo luogo, all’interno dello schema politico di “destra” e “sinistra”<sup>5</sup>. Più in generale, nel corso degli anni ’70 le “discoteche” avevano iniziato a diffondersi nelle grandi città – soprattutto Milano e Roma – ma anche in Emilia-Romagna, dove la tradizione del liscio e delle balere costituì un terreno fertile per lo sviluppo di una fitta rete di grandi importanti locali, come la *Baia degli Angeli*, aperta in riviera a metà del decennio<sup>6</sup>.

In parte anche per questo motivo, fu proprio in Emilia-Romagna che, intorno al 1977-78, alcuni produttori iniziarono a creare sotto svariati pseudonimi alcune *hits* disco di grande successo nelle classifiche europee e nordamericane. Alcune delle sigle più note erano quelle di Peter Jacques Band, D.D. Sound, Easy Going, BB&Q Band, Macho e Change<sup>7</sup>. Dietro questi nomi si celava un ristretto gruppo di produttori, tra i quali i fratelli Carmelo e Michelangelo La Bionda, Mauro Malavasi, Celso Valli e Jacques Fred Petrus (un dj franco-caraibico che aveva aperto un negozio di dischi a Milano), che producevano musica disco emulando lo stile proveniente dagli Usa e dissimulando inizialmente la propria identità italiana, per esempio grazie all’utilizzo di vocalist afroamericani che comparivano sulle copertine e nelle apparizioni pubbliche<sup>8</sup>. A livello artistico, questi primi produttori di italo disco si distinsero sia per capacità tecniche nell’arrangiamento e nella registrazione in studio sia per la tendenza ad utilizzare elementi stilistici peculiari, come il ruolo centrale per le sezioni melodiche a discapito di quelle ritmiche.

La diffusione internazionale del fenomeno italo disco fu dovuta al fatto che, fin dagli inizi, questa musica italiana venne definita da uno sguardo “esterno” alla cultura musicale nazionale; la definizione “italo disco” nacque infatti in Germania, dove tale espressione venne utilizzata dagli importatori e dai negozi di musica *dance* per definire il variegato insieme di produzioni disco che iniziavano a giungere dall’Italia. Si racconta che la definizione di “italo disco” fu coniata da Bernhard Mikulski, il direttore della ZYX Records, l’etichetta che importava la musica disco straniera in Germania; sicuramente tale nome fece la sua comparsa nei suoi cataloghi di distribuzione dal 1983, anno di uscita della compilation intitolata “Best of Italo Disco” (ZYX Records). A partire da questa iniziale definizione, nata come “dispositivo” per mettere ordine al variegato e confuso flusso di produzioni disco europee, la musica *dance* italiana iniziò a possedere una propria identità, che si sarebbe evoluta con successo nei decenni successivi, al susseguirsi di differenti mode stilistiche: dall’iniziale definizione di “spaghetti disco”, passando per quella di “italohouse” a fine anni ’80, a quella ulteriore di “italodance” dalla seconda metà degli anni ’90 in avanti<sup>9</sup>.

La definizione di “italohouse” divenne particolarmente popolare a livello internazionale alla fine degli anni ’80, come ricorda uno dei massimi esperti di musiche *dance*, Simon Reynolds, che testimonia la diffusione di questo tipo di musica nel suo *Energy Flash*, ricordando che “alla fine dell’estate del ’89, i

**SPECIALE** grandi rave erano sono stati dominati da un suono assurdo definito italo-house – voci di dive da discoteca e vibrazioni di pianoforte oscillanti – nato in origine sulle spiagge di Rimini e Riccione<sup>10</sup>. Nella sua descrizione è probabile che Reynolds facesse riferimento a un brano particolare intitolato “Ride on Time”, prodotto nel 1988 dal gruppo Black Box (dietro cui si celava un gruppo composto dal dj Daniele Davoli, dal tecnico di studio Mirko Simoni e dal clarinetista Valerio Semplici) e che raggiunse il primo posto nella classifica dance del Regno Unito<sup>11</sup>. I Black Box, come altre centinaia di gruppi, erano prodotti da una delle principali etichette di dance music italiana di quegli anni, la Disco Magic di Milano, fondata nel 1981 da Severo Lombardoni, un diplomato al conservatorio che aveva iniziato l’attività imprenditoriale con un negozio di dischi per poi diventare il principale produttore nazionale di *dance*<sup>12</sup>. Nella seconda metà degli anni ’90, con la crisi della musica house e del mercato discografico nel suo complesso, la Disco Magic fallì e il suo catalogo venne rilevato nel 1997 proprio dalla ZYX Music dell’importatore tedesco Bernhard Mikulski. In ogni caso, alla fine degli anni ’90 la stagione della italo-disco era ormai ampiamente conclusa e questa definizione era già caduta nel limbo dei generi dimenticati.

Tuttavia, a partire dagli anni 2000, in sintonia con un più generale tendenza al recupero di stili dimenticati, la musica italo-disco ha iniziato ad attraversare un periodo di riscoperta e rivalutazione a livello internazionale, in modo simile a quello che è successo per altre scene *dance* degli anni Ottanta<sup>13</sup>. Questa tendenza ha portato dj e appassionati di vari paesi a rispolverare i vecchi dischi “italo” per dj-set, per selezionare campioni “inediti” da riutilizzare o per collezionismo. In differenti paesi sono state prodotte compilation che hanno contribuito a resuscitare la cultura e l’identità della italo-disco originale, tra cui *Italo Disco: Essential Italian Disco Classics 1977-1985*, prodotta nel 2008 dalla etichetta inglese Strut, e *Danza Meccanica: Italian Synth Wave (1981-1987)*, prodotta nel 2013 dall’etichetta di Berlino Mannequin. Nel frattempo l’etichetta tedesca ZYX Records ha iniziato a pubblicare numerose serie di compilation italo-disco, come la serie *ZYX Italo Disco Collection*, arrivata nel 2015 al ventesimo volume, potendo fare leva anche sull’enorme catalogo della Disco Magic.

In termini culturali, la riscoperta della italo-disco è espressione di una generale tendenza diffusa negli ultimi anni nelle culture musicali contemporanee e caratterizzata dall’attingere voracemente ai suoni e alle identità del passato da adattare nel presente. Questo fenomeno è stato definito come una “retromania”, ovvero come un “approccio musicale ricombinante”, culturalmente frutto in primo luogo del “grado di accessibilità del passato travolgente e senza precedenti” permesso dalle nuove tecnologie digitali<sup>14</sup>. Così ha recentemente spiegato il successo contemporaneo dell’italo-disco un noto esperto e collezionista danese di italo-disco:

Credo che parte del fascino senza tempo [dell’italo-disco] è l’esistenza di un catalogo enorme e sconosciuto, che è diventato disponibile solo lentamente negli ultimi anni. Un sacco di persone sono a caccia di dischi sconosciuti prima di tutti gli altri, soprattutto prima che le registrazioni diventino famose e costose. È una vera gioia per i collezionisti scoprire e trovare nuovi Sacri Graal dimenticati dell’italo-disco. E sicuramente l’attuale cultura delle ristampe e delle riproposizioni ha reso tutto più duraturo<sup>15</sup>.

Anche per questo oggi la musica italo-disco viene riscoperta in differenti forme: dal collezionismo alle pratiche di utilizzo dei campioni musicali originali, fino a una nuova ondata di serate “italo” in varie città europee e in particolare in Germania e Olanda.

### **3. Post-fordismo e flessibilità produttiva della prima ondata italo-disco**

L’iniziale successo dell’italo-disco è poco comprensibile se non si considera il modo in cui la prima ondata di produttori di questo sottogenere ha innovato profondamente i modelli di produzione musicale: dall’applicazione di competenze musicali “colte” al lavoro nello studio di registrazione pop, all’adozione

**SPECIALE** di strategie di marketing e promozione propriamente transnazionali. Dal punto di vista commerciale, l'italodisco fu "forse il primo vero tentativo imprenditoriale *made in Italy* in ambito musicale con l'obiettivo di conquistare i mercati internazionali"<sup>16</sup>. Dal punto di vista espressivo, invece, si trattò dell'adozione precoce di una serie di innovazioni in campo musicale basate su forme di "flessibilità post-fordista", affermatesi successivamente non solo nella *dance music*, ma anche nella musica post-punk degli anni '80<sup>17</sup>, oltre che di un approccio profondamente "post-autoriale" alla creatività e alla costruzione dei prodotti musicali, come nel noto caso del successo di Den Harrow, nome di un "cantante" che si scoprì successivamente non aver mai veramente cantato, ma essere stato utilizzato solo in *playback* per le apparizioni pubbliche<sup>18</sup>. Anche per tale ragione, alcune delle figure musicali di riferimento dell'italodisco non erano più i cantanti o i musicisti, ma i produttori, che misero spesso in pratica l'esperienza maturata in differenti settori musicali (dagli studi in conservatorio al mondo della musica punk) per copiare e perfezionare i suoni della musica disco proveniente dagli Usa.

Per comprendere la trasformazione dei ruoli produttivi è utile soffermarsi sulla figura di Mauro Malavasi, il principale protagonista della prima stagione dell'italodisco. Diplomato al conservatorio di Bologna (come pure Celso Valli), Malavasi incontrò inizialmente la discomusic attraverso la collaborazione di un cantante delle balere romagnole, Marzio Vincenzi, col quale iniziò a collaborare nel 1977 producendo nel 1978 il primo successo internazionale italodisco con la sigla *Macho* dal titolo *I'm a man*<sup>19</sup>. Dietro il successo di queste prime operazioni musicali vi era una complessa organizzazione produttiva e di marketing, che ruotava attorno alla figura organizzativa del dj Jaques Fred Petrus: i brani nascevano generalmente allo studio Fonoprint a Bologna e i nastri venivano poi portati a New York, dove i produttori potevano scritturare *vocalists* soul (Malavasi lanciò per esempio il cantante black Luther Vandross<sup>20</sup>), si completava il mixaggio in studi più adatti ad un sound disco e, infine, si iniziava la strategia di promozione internazionale. Lo stesso Malavasi in varie interviste ha ricostruito alcuni aspetti di questo approccio:

"Allora si registrava tutto acustico, non c'erano ancora i *sequencers*, ci arrangiavamo facendo degli strani 'anelli'. Poi quando eravamo contenti della preparazione, partivamo per New York. Lì c'era Jaques Fred Petrus, che era il nostro manager, un dj di Milano che portava i nastri alle case discografiche. Dopo i primi successi si è creata la richiesta e allora i dischi li facevamo uscire prima in America, un paio di mesi prima, e poi quando il brano usciva in lato nelle chart di Billboard e tutti lo volevano, in Germania, Italia, Francia... Non c'erano artisti, inventavamo le sigle di volta in volta. Quando la cosa andava bene si prendevano due coristi giusto per fare le televisioni."<sup>21</sup>.

Un talento che viene riconosciuto a Malavasi era quello di riuscire a riprodurre con estrema cura arrangiamenti e suoni delle tracce di discomusic in quel momento in voga negli Usa<sup>22</sup>, eguagliando spesso con le proprie produzioni gli originali statunitensi, come nel caso del singolo *Paradise* dei Change del 1981, che rimase per 5 settimane al numero uno nella chart Billboard e venne poi inserito tra i 50 brani di riferimento del mitico Warehouse di Chicago, il locale in cui prese forma la sensibilità musicale che diede vita alla musica house a metà degli anni '80<sup>23</sup>.

La centralità della figura del produttore non fu certo una caratteristica unicamente legata al fenomeno dell'italodisco<sup>24</sup>, giacché in quegli stessi anni si andava assistendo all'affermazione di alcuni noti produttori di discomusic, come Giorgio Moroder, un altro italiano spesso associato all'italodisco, ma di adozione culturale e professionale tedesca. Più in generale, l'emergere del ruolo del produttore è stata anche connessa – come ha notato Theberge<sup>25</sup> – alla trasformazione, a partire dagli anni '70, delle tecnologie dello studio musicale e, conseguentemente, al mutamento delle competenze e delle abilità tecniche dei musicisti/produttori. Senza dubbio Malavasi e gli altri protagonisti della prima ondata di italodisco furono in quegli anni pionieri di questo processo di trasformazione, caratterizzato da un lavoro artistico assemblativo, flessibile, post-autoriale, realizzato a prescindere dalla presenza di una band o

## SPECIALE un cantante.

Insomma, le condizioni per la nascita e il successo dell'italodisco derivarono da una miscela di diversi fattori: dall'esistenza di una significativa tradizione del ballo in Emilia-Romagna, al ruolo dei conservatori musicali che formarono alcuni dei principali produttori; dalla diffusione di tecnologie di studio che permisero un modello di produzione innovativo e flessibile, alla crescente importanza dei flussi transnazionali della musica e delle importazioni di musica da parte di paesi come Usa e Germania. Questo coagulo di elementi ci aiuta a mettere in luce alcuni degli aspetti che resero possibile non solo un'appropriazione creativa di successo internazionale da parte dell'Italia di un genere musicale nato altrove, ma anche la natura profondamente non lineare e circolare dei flussi estetici in un contesto che già allora si caratterizzava per una significativa globalizzazione culturale.

### 4. L'italodisco in un gioco di "specchi culturali"

Un ultimo aspetto su cui vale la pena soffermarsi riguarda il processo di costruzione simbolica dell'identità di questo genere musicale e la sua appropriazione in differenti contesti locali, spesso molto distanti dall'Italia. Probabilmente più di altre musiche, l'identità degli stili musicali *dance*, infatti, è stata influenzata dalla crescente importanza di flussi culturali transnazionali, che si sono sviluppati a partire da tattiche e strategie di imitazione, metamorfosi e camuffamenti degli stili e delle identità provenienti da altri paesi. Nell'universo della musica *dance* l'esempio emblematico è quello della musica techno, nata stilisticamente in Usa, nella Detroit post-industriale di inizio anni '80, ma definitasi come genere di successo solo alcuni anni dopo, nella seconda metà del decennio, quando il fenomeno della techno venne "addomesticato" dalle strategie del marketing musicale britannico all'apice della scena acid house<sup>26</sup>. Con una traiettoria simile, l'italodisco presenta un eccezionale esempio di come una forma culturale prodotta in Italia abbia ottenuto il proprio successo attraverso un processo transnazionale di costruzione di una particolare identità musicale legata all'italianità, che sarebbe poi diventata lo spunto per ulteriori appropriazioni e articolazioni culturali in altri luoghi e contesti.

Come nel caso della techno, sia il ruolo dello sguardo "esterno" sia la preminenza delle necessità di marketing sono stati aspetti cruciali nella costruzione dell'identità dell'italodisco. Non solo, infatti, come abbiamo osservato, la definizione di "italodisco" fu creata all'estero; ma l'essenza stessa di questa definizione è strettamente radicata in una categoria commerciale utile per mettere ordine e rendere significativi i flussi musicali transnazionali. Simbolicamente, l'italodisco non è forse stata tanto una musica "emigrata", consumata dalle comunità di italiani all'estero, quanto piuttosto una musica "esotica", ovvero attrattiva per un insieme di differenze stilistiche e discorsive, articolate attorno a una vera o presunta "italianità". Questa "italianità" non è però solamente la base di partenza oggettiva di un ambito della produzione culturale, ma può essere meglio intesa come una risorsa, parte di una più ampia catena processuale di generazione simbolica, sviluppatasi in luoghi differenti attraverso forme di appropriazione culturale. Come ha scritto lo studioso canadese Will Straw a proposito dell'ambiguità alla base della diffusione dell'italodisco negli anni '80:

"Il corpus scarsamente circoscritto della disco italiana è venuto a includere i brani realizzati in Italia, che pretendono di essere stati creati da qualche altra parte; altri realizzati da qualche altra parte che cercano di farsi passare per italiani; e innumerevoli remake, imitazioni, sequel, e remix attraverso i quali dischi di musica da ballo sono stati italianizzati, de-italianizzati, o creati col fine di sembrare senza un luogo di origine"<sup>27</sup>.

Non meraviglia, dunque, che, oltre alla Germania dove la definizione è nata, siano anche altri i paesi in cui l'italodisco è prosperata ben al di là del legame originale dei primi produttori italiani, come è successo

**SPECIALE** per esempio in Olanda. In particolare a L'Aia, durante gli anni '80 l'italodisco è divenuta la musica simbolo di una nota radio pirata cittadina *Stad Den Haag*<sup>28</sup>. Ben presto i negozi di musica locali iniziarono a proporre la musica italo-disco diffusa attraverso le classifiche settimanali della radio e nelle feste rave della zona, trasformando così questa musica in una risorsa identitaria condivisa dalle generazioni di giovani olandesi fino agli anni più recenti.

Il Canada, e in particolare la regione del Québec, è un altro paese in cui la italo-disco ha messo radici ben più solide di quelle di un semplice "genere di importazione". In particolare la città di Montréal è divenuta uno dei centri in cui non solo la musica italo-disco si è maggiormente diffusa, ma anche uno spazio culturale in cui l'identità dell'italo-disco è stata appropriata e riconvertita in una risorsa locale, tanto da dare vita, già nella prima metà degli anni '80, a produzioni autoctone in stile italo-disco create da musicisti locali come il francofono Pierre Perpall o l'italo-canadese Gino Soccio. Le ragioni del successo dell'italo-disco in Québec sono differenti e includono senza dubbio sia la presenza di una folta comunità di immigrati italiani sia il fatto che il Québec ha costituito un crocevia privilegiato tra i flussi culturali europei continentali e il mondo nordamericano anglosassone. Ma gli ingredienti di questa anomala alchimia geoculturale coinvolgono, secondo lo studioso Will Straw, anche altre questioni più legate alla logica delle forme di appropriazione locale dei generi musicali globali e, in primo luogo, dalla radicata tendenza di Montréal a "incoraggiare pratiche di produzione [musicale] in cui i marcatori dell'identità locale vengono mascherati"<sup>29</sup>. La disco italiana e quella del Québec possono così essere interpretate come accomunate da sensibilità simili in termini musicali: in parte per una condizione comune di "perifericità" dei due paesi nel crocevia dei flussi musicali transnazionali, in parte anche per aspetti culturali sottili, che Straw riconduce per esempio a una comune sensibilità nei confronti della messa in musica della "dimensione erotica", più portata ad appoggiarsi su "impulsi edonistici, cattolici e anti-puritani che anche a livello stereotipico sono usati per definire questi luoghi"<sup>30</sup>.

La comune condizione di perifericità di Québec e Italia nel mondo musicale degli anni '80 rivela, dunque, per converso, anche l'esistenza di una particolare gerarchia geoculturale della musica *dance*. Come nota Straw, la decadenza e il duraturo oblio di cui è stata fatta oggetto la italo-disco per molti anni possono essere in parte spiegati come il risultato di un ricorrente pregiudizio nei confronti delle distorsioni e contaminazioni che le varianti "mediterranee" imprimono stilisticamente alle versioni "originali". Così dunque, sottolinea ancora Straw<sup>31</sup>, la traiettoria culturale della musica da discoteca prodotta in Italia – ma più in generale tutta quella prodotta in altri paesi come la Spagna o la Francia – ci racconta non solo dell'apertura dei processi transnazionali di circolazione della cultura, ma anche e soprattutto dell'esistenza, in un mondo culturalmente globalizzato, di sottili ma assai radicate gerarchie simboliche, all'interno di questi processi di circolazione.

### **5. Conclusione: l'italianità e la circolazione transnazionale dei prodotti culturali**

Il fenomeno italo-disco si è sviluppato a partire dalla fine degli anni '70 con modalità profondamente postmoderne e post-fordiste, tanto nelle innovative forme di produzione messe in atto dai primi produttori, quanto nei processi simbolici che ne hanno permesso la diffusione come categoria significativa a livello transnazionale. La dimensione post-moderna dell'italo-disco si manifesta nell'attitudine di questo genere musicale a ridefinire i modelli tradizionali di autorialità, attraverso forme di camuffamento e dissimulazione dell'identità, anche geografica, di produttori e musicisti, anche per poter meglio competere all'interno di flussi musicali della musica *dance* sempre più transnazionali. Dal punto di vista produttivo, invece, le modalità post-fordiste dell'italo-disco emergono chiaramente nella scomposizione delle differenti fasi creative, come è emerso nel caso dei primi produttori italo-disco, che assemblavano la propria musica attraverso un lavoro in studio realizzato in due differenti continenti. Questi aspetti, caratteristici soprattutto della prima ondata dell'italo-disco, hanno anticipato più generali tendenze verso la ristrutturazione organizzativa delle industrie culturali, tendenze poi sono poi maturate successivamente anche in



**SPECIALE** conseguenza della diffusione di internet e degli strumenti digitali<sup>32</sup>. Questo insieme di caratteristiche hanno contribuito a porre le basi per una peculiare diffusione dell'italodisco, che ha sperimentato un duplice processo di *de-localizzazione*, messo in atto dalle prime produzioni che dissimulavano la propria origine italiana, e di *ri-localizzazione* in altri luoghi, avvenuta attraverso la costruzione di affinità estetiche e culturali tra luoghi tra loro distanti, come per esempio nel caso dell'appropriazione dell'italodisco in Québec e in Olanda.

Per un verso, le origini dell'italodisco sono inscindibili dall'affermarsi negli anni '70 di una nuova modalità di produzione musicale, flessibile e parzialmente delocalizzata, che rendeva non più determinante il nesso tra una scena musicale e un contesto locale definito; per un altro verso, i processi di costruzione di identità di questo genere hanno fatto leva sull'italianità quale risorsa simbolica da cui attingere in modo disinvolto e arbitrario da parte di differenti contesti e in momenti temporali differenti. Questi processi produttivi e simbolici che hanno infatti contribuito ad una particolare traiettoria temporale dell'italodisco, grazie all'affermarsi una tendenza globale al recupero e alla rivalorizzazione dei prodotti culturali del passato; da questo punto di vista, il caso dell'italodisco ci permette dunque anche di riflettere proprio su alcune delle implicazioni di questa "retromania" rispetto alla (ri)circolazione di un'italianità musicale a livello transnazionale. Come ha messo in rilievo Simon Reynolds<sup>33</sup>, tra le conseguenze generate dei media digitali e della loro capacità di accumulare e rimettere in circolazione contenuti del passato, vi è al senza dubbio una profonda trasformazione delle possibilità di appropriazione e consumo di forme culturali ancora esistenti, ma a volte dimenticate. Le inedite possibilità di accesso, spesso gratuito e immediato, della produzione culturale dei decenni passati, stanno modificando i processi di riscoperta e ricostruzione dell'identità attorno a particolari generi o stili musicali, rimettendo dunque in discussione anche il legame tra la musica e la sua origine geografica e culturale. L'evoluzione dell'italodisco in differenti luoghi e periodi temporali si presenta, dunque, come uno dei frutti di un più ampio processo – al tempo stesso simbolico, tecnologico e produttivo – incentrato sulla trasformazione dei flussi culturali ed estetici a livello transnazionale. La traiettoria dell'italodisco rappresenta quindi un caso specifico che può però aiutarci a gettare luce su alcune questioni più ampie e generali e che investono il dibattito attuale sulla produzione culturale in Italia e sulle nuove modalità di circolazione della cultura e dell'identità italiana in un mondo sempre più globalizzato.

Paolo Magaudda

## Note

1. Sugli studi musicologici sulla musica elettronica *dance* in Italia si veda: Nicola Bizzaro, Alessandro Bratus, "Just for Dancing? Studi italiani sulle musiche elettroniche popolari all'alba del terzo millennio", in *Philomusica on-line*, 13 n. 2, 2014; un recente panorama sui *popular music studies* in Italia è: Franco Fabbri, Goffredo Plastino (a cura di), *Made in Italy Studies in Popular Music*, Routledge, London 2014; una discussione sul genere della italo-disco da un punto di vista musicologico è invece: Dario Martinelli, "Lasciatemi Cantare and Other Diseases", in Franco Fabbri, Goffredo Plastino (a cura di), *Made in Italy Studies in Popular Music*, Routledge, London 2014, pp. 209-220.
2. Motti Regev, *Pop-Rock Music: Aesthetic Cosmopolitanism in Late Modernity*, Polity Press, Cambridge 2013, p. 3 e seg.
3. Sullo studio dell'italianità come costruzione simbolica transnazionale dell'identità italiana si veda Cristina Demaria, Roberta Sassatelli, "Introduction: Italianicity/Italianess", in *Cultural Studies*, n. 3, 2015, pp. 311-315.
4. Will Straw, "Systems of articulation, logics of change: communities and scenes in popular music", in *Cultural Studies*, n. 5, 1991, pp. 368-388; Thomas L. Bell, "Why Seattle? An Examination of an

- SPECIALE** Alternative Rock Culture Hearth”, in *Journal of Cultural Geography*, n. 18, 1998, pp. 35-47; Andy Bennett, *Popular music and Youth culture: Music identity and place*, Macmillan, London 2000.
5. La prima descrizione della diffusione della disco music in Italia è in: Sandro Baroni, Nicola Ticozzi, *Discomusic. Guida ragionata ai piaceri del sabato sera*, Arcana, Roma 1979.
6. Peter Shapiro, *You Should be dancing. Biografia politica della discomusic*, (trad. it.) Kowalski, Milano 2007, p. 340.
7. Francesco Cataldo Verrina, *Italo Disco Story*, Kriterius Edizioni, Roma 2014, p. 41.
8. Paolo Magaudda, “Disco, House and Techno: rethinking the local and the global in Italian Electronic Music”, in *Proceedings of the 13th Biennial International IASPM Conference*, IASPM 2008, pp. 468-483.
9. Pierfrancesco Pacoda, *Discotech*, Adn Kronos, Roma 1999, p. 79.
10. Simon Reynolds, *Generazione Ballo/Sballo. L'avvento della dance music e il delinearci della rave culture*, (trad. it.) Arcana, Roma 2000, p. 92.
11. Carlo Antonelli, Fabio De Luca, *Disco Inferno*, Theoria, Roma 1995, p. 119.
12. F. C. Verrina, *Italo Disco Story*, cit., p. 235.
13. Paolo Magaudda, “Dalle periferie al museo. Note sul processo di legittimazione culturale della musica elettronica da ballo”, in *Philomusica on-line* v. 13 n. 2.
14. Simon Reynolds, *Retromania. Musica, Culture pop e la nostra ossessione per il passato*, (trad. it.) ISBN, Milano 2011, p. xx.
15. Flemming Dalum citato in Finn Johannsen, “Rewind: An Expert On How Italo Disco Became Cool Again”, in *Electronicbeats.net*, 3 Luglio 2015, <http://www.electronicbeats.net/rewind-an-expert-on-how-italo-disco-became-cool-again/> (ultimo accesso 27 aprile 2016).
16. Lucio Mazzi, *Disco Story*, Buone Notizie, Bologna 2000, p. 51.
17. David Hesmondhalgh, “Flexibility, post-Fordism and the music industries” in *Media Culture Society* n. 18, 1996, pp. 469-488.
18. Ross Harley, “Beat in the system” in Tony Bennett, Simon Frith, Lawrence Grossberg, John Shepherd, and Graeme Turner (a cura di), *Rock and popular music: Politics, policies, institutions*, Routledge, New York, 1993, pp. 210-230.
19. F. C. Verrina, *Italo Disco Story*, cit., pp. 62-63
20. Clay Montana, “Dalla dance alla canzone d'autore, Malavasi Style”, in *Musica & Dischi*, n. 8, 1990.
21. Intervista a Mauro Malavasi in: C. Antonelli, F. De Luca, *Disco Inferno*, op. cit., p. 51.
22. R. Harley, “Beat in the system”, op. cit., pp. 210-230, p. 215.
23. Bill Brewster, Frank Broughton, *Last Night a DJ saved my life*, Headline Book Publishing, London, 1999, p. 453.
24. Sull'emergere dell'importanza della figura del produttore di *popular music* si veda in particolare Antoine Hennion, “An Intermediary Between Production and Consumption: The Producer of Popular Music” in *Science Technology & Human Values*, v. 14, n. 4, 1989, pp. 400-424.
25. Paul Theberge, *Any Sound You Can Imagine*, Wesleyan University Press, Hanover 1997, pp. 221 e seg.
26. B. Brewster, F. Broughton, *Last Night a DJ saved my life*, op. cit., p. 355.
27. Will Straw, “Music from the Wrong Place: On the Italianicity of Quebec Disco”, in *Criticism*, v. 50 n. 1, 2008, pp. 113-131.
28. Arno van der Hoeven, “The popular music heritage of the Dutch pirates: illegal radio and cultural identity” in *Media, Culture & Society*, v. 34, n. 8, 2012, pp. 927-943.
29. W. Straw, “Music from the Wrong Place: On the Italianicity of Quebec Disc”, cit., pp. 113-131, p. 118.
30. *Ivi*, pp. 113-131, p. 119
31. *Ivi*, pp. 113-131, p. 123



- SPECIALE** 32. Manuel Castells, *La nascita della società in rete*, (trad. it.) Egea, Milano 2002, pp. 235 e seg.  
33. Simon Reynolds, *Retromania. Musica, Culture pop e la nostra ossessione per il passato*, cit.

## **Abstract**

The article presents an analysis of the music genre italo-disco within the broader context of globalization and transnational circulation of musical styles and local identities. In a first part the article addresses the birth of italo-disco in the late 70's and its dynamic trajectory of diffusion up to the present time. Then it unfolds some of the main artistic, organizational and commercial phenomena that accompanied the international diffusion of early italo-disco artists and, finally, the article examines the transnational circulation of italo-disco, focusing on the symbolic process of identity construction of Italianity within the aesthetic flows of today's cultural globalization.