

Cultura giovanile e condizione di flusso: a partire dal punk

Vanni Codeluppi, IULM

Youth culture and flux condition: from punk. *According to the sociologist Dick Hebdige, young people of the punk movement lived in a condition of flux. It represents an existential condition that they themselves deeply desired, and which anticipated a similar situation of instability and dynamism that is increasingly spreading within contemporary hypermodern societies. Thus, the punk movement has to some extent anticipated one of the most important processes of social change that have occurred in recent decades. This article attempts to trace the main characteristics of punk, as well as to reconstruct synthetically the nature of this social movement. The aim is to investigate whether these characteristics can also be identified within the youth subcultures born in the following decades and within the contemporary social context. If this happens, it is because this context has an urgent need to intensify its flows. Flows that concern the economy of material flows, but especially that of immaterial flows. Finally, contemporary media (radio, television and above all the Internet and digital platforms) also bear a high degree of responsibility for this situation, because these media use a model of communication based on flows.*

Keywords: subculture, media, flux, punk, music.

L'odierna esistenza degli individui appare essere sempre più caratterizzata da una condizione di flusso. Manuel Castells (2002) affermava già diversi anni fa che nelle società contemporanee gli individui devono vivere all'interno di uno "spazio dei flussi", cioè in uno spazio che opera confrontandosi continuamente con lo "spazio dei luoghi", il territorio materiale controllato dagli esseri umani. Tale spazio costituisce una dimensione immateriale e virtuale non radicata in un territorio specifico, ma instabile, tendente verso l'espansione e collocata all'interno del mondo della globalizzazione. Ne deriva così che al suo interno tendono a neutralizzarsi quelle opposizioni che tradizionalmente operavano nell'ambiente sociale e cioè quelle tra il tempo familiare e quello lavorativo, tra lo spazio privato e quello pubblico. Ciò è il risultato di radicali processi di trasformazione delle strutture urbane e delle condizioni di vita avvenuti negli ultimi anni, ma anche del crescente prevalere nella cultura sociale di quel modello della rete e del flusso che caratterizza i media contemporanei.

La cultura giovanile è particolarmente sensibile ai processi di cambiamento e pertanto è possibile leggere in maniera chiara al suo interno la presenza di una condizione di flusso. Il che risulta ancora più evidente se si considera la storia di quelle specifiche subculture giovanili che sono state definite "street styles" (Polhemus 1994,

2009). Tale storia si è sviluppata a partire dal secondo dopoguerra ad oggi grazie all'avvicinarsi di decine di subculture, ma ha avuto un vero e proprio punto di svolta nella seconda metà degli anni Settanta, con la nascita del movimento punk, ed è stata analizzata soprattutto dalla scuola sociologica nata presso l'Università di Birmingham all'interno del Centre for Contemporary Cultural Studies (CCCS), fondato da Richard Hoggart e diretto in seguito da Stuart Hall (Procter 2007; Hall, Jefferson 2017). In questo articolo, faremo principalmente riferimento agli studi condotti da tale scuola con l'obiettivo di mettere in evidenza le più importanti caratteristiche del punk e di evidenziare come all'interno di tale movimento la condizione di flusso fosse già presente in maniera molto significativa e poi cercheremo di individuare come questa condizione si sia successivamente diffusa nell'intero contesto sociale. Il nostro obiettivo non è di analizzare dettagliatamente la letteratura esistente sulle subculture giovanili e sul punk. D'altronde, data la vastità di tale letteratura, sarebbe impossibile portare a termine un progetto di questo tipo in un articolo. Vogliamo invece mostrare come il punk abbia anticipato alcune delle più rilevanti dinamiche sociali attuali.

Le subculture giovanili prima del punk

Generalmente si fa risalire la nascita delle subculture giovanili al 1947, anno nel quale un gruppo di giovani bikers, aggressivi motociclisti vestiti con jeans, stivali e giubbotti di pelle, si è radunato a Hollister, un piccolo paese della California, gettando nel terrore le persone che vi risiedevano (Malossi 1987). Dopo tale evento, raccontato anche nel film *Il selvaggio* (1954) interpretato da Marlon Brando, si sono succedute negli Stati Uniti e soprattutto in Inghilterra numerose subculture. Ciascuna di tali subculture possedeva delle specifiche caratteristiche e meriterebbe pertanto un'approfondita analisi. Poiché pertanto, come si è detto, tali subculture sono estremamente numerose, non è possibile in questa sede entrare in dettaglio in ciascuna di esse. Ci limiteremo ad alcune considerazioni di carattere generale e a una disamina dettagliata della subcultura dei mods, particolarmente interessante perché ha evidenziato alcune caratteristiche che sono poi diventate tipiche del punk.

Lo sviluppo delle subculture a partire dalla seconda metà degli anni Settanta del Novecento è probabilmente legato al presentarsi di un processo di cambiamento della condizione giovanile. Negli Stati Uniti negli anni Quaranta e in Europa nel decennio

successivo, infatti, i giovani hanno per la prima volta avuto un reddito da spendere e del tempo libero a disposizione. Di conseguenza, si sono presentati sulla scena sociale e hanno assunto un ruolo da protagonisti.

Le bande di bikers come quella di Hollister si sono moltiplicate, ma, in generale, lo sviluppo delle subculture americane ha sempre più seguito quella strada pacifista e “anti-sistema” che è stata inaugurata negli anni Cinquanta dal movimento beat e successivamente da quello hippy, antimilitarista e contrario a tutto ciò che evocava modernità e industrializzazione. In Inghilterra, invece, la fusione dei bikers con gli ambienti dei teddy boys, seguaci a metà degli anni cinquanta della musica rock’n’roll americana, ha dato origine durante gli anni sessanta ai rockers. Questi appartenevano a famiglie operaie e risiedevano soprattutto nelle contee dei distretti minerari a Nord di Londra e nelle zone industriali del Paese, patria delle marche di motociclette da essi impiegate (BSA, Triumph). Prediligevano la musica prodotta dai musicisti bianchi e hanno pertanto adottato la bandiera confederata appartenuta agli Stati schiavisti del Sud degli Stati Uniti.

Nei primi anni Sessanta, ai rockers si sono affiancati i mods, una subcultura particolarmente ricca sul piano espressivo. Data la profonda diversità culturale – quanto i primi erano rozzi e violenti, tanto i secondi erano sofisticati e ricercati –, le due subculture sono entrate a volte in conflitto con veri e propri scontri urbani. A differenza dei rockers, i mods, il cui nome derivava dalla contrazione di “modernists” (modernisti, innovatori), erano amanti della musica dei neri afroamericani: il rhythm and blues, ma anche il soul e un jazz raffinato come il cool jazz. Ciò che però principalmente li caratterizzava era la loro raffinata ricerca di eleganza nel vestire. Non potendo identificarsi, a causa delle origini operaie, con la tradizionale eleganza delle classi superiori inglesi, i mods hanno guardato all'estero, alla Francia e, soprattutto, all'Italia. Hanno infatti imitato il modo di vestire degli attori delle commedie all'italiana, indossando completi per uomo di linea squadrata, di colore nero o blu scuro, con tre bottoni, risvolti stretti e spacchi laterali. Poiché era impossibile trovare questi abiti sul mercato, i mods se li facevano confezionare su misura dalle sartorie. Utilizzavano anche le magliette polo Fred Perry, i jeans Levis' e il giaccone parka, sorta di eskimo che avevano scoperto negli stock di abiti impiegati nella guerra di Corea dall'esercito USA. I ragazzi mods portavano i capelli molto corti e rifiutavano l'uso della brillantina. Le

ragazze, invece, avevano anch'esse i capelli abbastanza corti, generalmente con la frangia sugli occhi e la scriminatura centrale, e indossavano abiti maschili o di ispirazione maschile.

I mods avevano il culto della vita frenetica e veloce e per poter essere costantemente in movimento hanno adottato dei mezzi adatti alle loro modeste finanze, ma anch'essi frutto dello stile italiano: gli scooter Vespa e Lambretta. Al contrario delle potenti e rumorose motociclette utilizzate dai rockers, gli scooter evitavano il contatto con il motore, non sporcavano e avevano bisogno di una scarsa manutenzione. Ai mods, infatti, non piaceva mettere le mani nel motore. Personalizzavano però i loro mezzi di trasporto con specchietti retrovisori, fari supplementari, antenne, trombe e cromature.

Soprattutto, però, i mods curavano il loro modo di presentarsi in società, che doveva apparire sempre distaccato. Il loro obiettivo era di fare dell'ironia sulla tradizionale compostezza dei ceti medi inglesi, che essi cercavano di prendere in giro soprattutto attraverso il loro abbigliamento esageratamente elegante, pulito e ordinato. D'altronde, si sentivano esclusi da quell'ondata di benessere consumistico che coinvolgeva in misura sempre maggiore la società britannica dell'epoca. La loro condizione era quella di individui i quali, a causa della crisi del ruolo operaio tradizionale, erano costretti a svolgere dei lavori differenti rispetto a quelli dei genitori. Lavori cioè precari, marginali e comunque dequalificati socialmente. Si sfogavano perciò ironizzando costantemente su tutto.

I mods, probabilmente, sono stati tra i primi giovani appartenenti ad una subcultura a sperimentare le conseguenze di quella situazione di "panico morale" che si può diffondere nella popolazione. Una situazione che è stata definita soltanto qualche anno più tardi dallo studioso Stanley Cohen (1972) e che nasce dalla classificazione e dalla demonizzazione di una subcultura giovanile da parte dei media. In sintesi, comunque, ciò che è rilevante è che la subcultura mod è dinamica e "in continuo movimento e non può essere analizzata da un punto di vista esclusivamente sociopolitico, musicale o legato alla moda" (Gazzara 1997, pp. 25-26). Per questo motivo, è possibile sostenere che per certi versi i mods hanno anticipato alcune di quelle che saranno le principali caratteristiche espressive del movimento punk.

Le caratteristiche del punk

Probabilmente nessuna delle subculture giovanili che hanno preceduto il punk ha avuto l'importanza e la visibilità sociale che ha caratterizzato tale movimento culturale e sociale. Questo si è infatti sin da subito presentato come una vera e propria rivoluzione per il mondo giovanile. Si è trattato di un movimento che è nato in Inghilterra nell'estate del 1976, preceduto da embrionali manifestazioni negli Stati Uniti, e che da subito si è proposto come una forma di espressione che rifiutava di riconoscersi nell'ideologia del progresso, nella famiglia e nelle principali istituzioni sociali esistenti.

Tale movimento ha adottato il termine "punk", che significa "cosa marcia" e "di poco valore", perché i giovani che vi appartenevano si vivevano come individui emarginati dalla società. La loro emarginazione, in realtà, veniva da essi stessi ostinatamente ricercata, perché facevano di tutto per assumere un aspetto disgustoso e "choccante" agli occhi delle altre persone. Con il loro abbigliamento, volevano rappresentare una parodia portata all'estremo di quella situazione di crisi economica di cui i media britannici parlavano molto alla metà degli anni Settanta. Si vestivano in maniera eccentrica, con colori dissonanti, abiti trasandati, scuciti o proprio stracciati e abiti di pelle nera in stile sadomaso. Coloravano i capelli, che venivano tenuti su con la vaselina e la lacca, e spesso avevano soltanto una cresta molto alta al centro della testa. Inoltre, trafiggevano il loro corpo con spille, lo ferivano con sigarette accese e lo tagliuzzavano con lamette, si mettevano addosso catene, guinzagli e collari per cani e facevano spesso ricorso a tatuaggi e piercing di ogni genere (Wojcik 1995).

A volte, per criticare ironicamente il modo di vestire dell'inglese medio, indossavano dei cravattini portati larghi, slacciati e strappati. Si spingevano inoltre sino allo schernimento della figura della cosiddetta "donna-oggetto", motivato anche dalla pratica al loro interno di un rapporto maggiormente egualitario tra uomini e donne rispetto alle subculture giovanili manifestatesi in precedenza.

Rifiutavano le droghe pesanti, ma facevano un intenso uso di anfetamine, considerate indispensabili per potersi spostare in continuazione tra i locali e negli spazi urbani e per poter suonare a quell'infernale velocità che caratterizzava le loro forme di espressione musicale. La musica punk, infatti, era di solito molto ripetitiva e basata su tonalità acute e suoni distorti. Cioè, come è stato scritto, con il punk "la musica si fa compatta, velocissima e breve, pochi accordi con attacchi fulminei e arresti repentini"

(Montanari 2005, p. 60). Il punk, d'altronde, ha fortemente legittimato l'idea che la musica possa essere ridotta all'essenziale e trasformata in un puro rumore. Tutti sono in grado di realizzarla e non è necessario, come nella musica giovanile precedente, essere dotati di particolari competenze tecniche. È sufficiente prendere in mano degli strumenti poco costosi e sfogarsi liberamente. Al contrario di quello che solitamente si pensa, infatti, nel movimento punk, non c'era nichilismo, ma semmai un'urgenza impellente di esprimersi in totale libertà. Il bisogno insopprimibile di creare qualcosa di nuovo e di diverso. Con il primo concerto importante tenuto dai Sex Pistols fuori Londra, quello del 4 giugno 1976 alla Lesser Free Trade Hall di Manchester, si è capito che la musica “si poteva iniziare a crearla, senza saper suonare in modo professionalmente definito. Il che non significa, nel bene e nel male, abbandonarsi al dilettantismo: significa provaci anche tu, chi l'ha detto che non lo puoi fare solo perché non ha mai imparato a farlo? Se lo fanno loro, perché non lo posso fare anch'io? Perché non posso almeno provarci?” (Catellani 2019, p. 43).

I punk volevano dare vita a una musica innovativa e ciò comportava anche il problema di diffondere ciò che creavano. Ecco dunque perché hanno inventato delle etichette discografiche indipendenti e degli strumenti di comunicazione e promozione come le *fanzine*. Hanno sviluppato cioè un sistema alternativo di produzione musicale, senza il quale probabilmente non ci sarebbero state quell'esplosione di musica innovativa che è stata rappresentata dalla cosiddetta “new wave” degli anni Ottanta e nemmeno buona parte delle migliori forme espressive create in seguito dai giovani nell'ambito musicale.

Ma, soprattutto, i giovani punk cercavano di vivere all'interno di una condizione di flusso i cui significati e i cui confini venivano continuamente ridefiniti. Perciò, come ha sostenuto Dick Hebdige nel volume *Sottocultura. Il fascino di uno stile innaturale*, “lo stile punk è in uno stato costante di *assemblage*, di flusso” (1983, p. 139). Più di recente, Monica Sklar (2013) ha confermato ciò sostenendo che una caratteristica fondamentale del punk è di essere “amorfo”, mentre analogamente per Kirsty Lohman (2017) si tratta di ricondurre tale subcultura alla categoria del “disordine”. Non è un caso perciò che i punk vivessero nella strada, ma non sentissero il bisogno di difendere con forza un proprio territorio urbano, come era nella tradizione delle bande giovanili attive nei ghetti delle grandi metropoli (Cristante, Di Cerbo, Spinucci 2021).

Inoltre, i giovani punk adottavano uno stile espressivo cinetico e transitivo in quanto consideravano gli oggetti che impiegavano come degli strumenti e non come qualcosa che doveva essere raggiunto. Vale a dire che concentravano la loro attenzione sulle trasformazioni di senso operate sugli oggetti. Al contrario ad esempio dei teddy boys, che adottavano invece delle pratiche statiche e che tendevano a concentrarsi sugli oggetti in sé.

Le violazioni frequentemente apportate dai punk ai significati e ai linguaggi dominanti all'interno della società hanno spesso suscitato delle sensazioni di fastidio e delle reazioni di rigetto nei loro confronti. Il sistema sociale ha infatti spesso adottato diverse strategie miranti a ridurre la loro natura disturbante: l'impiego dello strumento brutale della censura, la classificazione dei comportamenti dei punk come devianti (polizia, magistratura, ecc.) oppure la trasformazione dei simboli e degli oggetti più significativi in discorsi dei media o beni di consumo e di moda (Clark 2003). Il che è stato del resto reso possibile proprio dall'esistenza di quelle operazioni di decontestualizzazione e risemantizzazione degli oggetti e dei loro utilizzi che gli stessi punk hanno per primi massicciamente praticato e diffuso.

Rimane il fatto che i giovani punk si sono caratterizzati per avere sistematicamente adottato per sé una filosofia di vita basata sul concetto di flusso. L'hanno praticata sul piano fisico del rapporto con lo spazio urbano, ma l'hanno soprattutto attuata mediante un atteggiamento fortemente libero sul piano dei significati da attribuire a ciò che li circondava nel contesto sociale.

Le subculture giovanili dopo il punk

Il movimento punk può essere considerato, allo stesso tempo, l'ultima delle subculture legate alla cultura operaia e il definitivo superamento di esse. Può essere pertanto vista come la prima subcultura dell'epoca "ipermoderna", cioè di un'epoca caratterizzata dallo sviluppo ipertrofico di tutte le forme di comunicazione e dal progressivo unificarsi e mescolarsi dei diversi ambiti culturali (Codeluppi 2012). Secondo Hebdige, d'altronde, "Il punk riproduceva l'intera storia stilistica delle culture dei giovani della working class nel dopoguerra nella forma del "cut up", combinando cioè elementi che erano appartenuti originariamente ad epoche del tutto diverse" (1983, p. 28). È per questo motivo che il punk non appariva così omogeneo come le subculture

che l'avevano preceduto. Era caotico, anche se si trattava di un caos che conservava una sua coerenza interna. Nell'abbigliamento, ad esempio, rappresentava la combinazione sincretica di quello che era stato espresso sul piano del vestire dalle subculture giovanili precedenti. Vi convivevano inoltre dei simboli che veicolavano valori ideologicamente contrari per la società, come la svastica e la falce e il martello. Ma tutto ciò appare se si leggono le subculture con il filtro dell'ideologia, perché i punk non si riconoscevano in realtà in nessuna ideologia tradizionale di tipo politico.

I punk, comunque, pur non avendo un chiaro progetto politico da perseguire, hanno dimostrato di possedere una notevole capacità di relazionarsi con il sistema dei media. La pubblicizzazione infatti delle loro azioni sembrava star loro a cuore più delle azioni stesse. Erano cioè totalmente orientati a “dare spettacolo” nella società. “E lo ‘scandalo’ che essi rappresentano è voluto, premeditato, costruito, intenzionale, estroverso, già ‘mediatizzato’, si potrebbe dire, ancor prima di incontrare lo sguardo sociale” (Bollon 1991, p. 154).

Nell'attuale società dell'ipercomunicazione, però, qualsiasi novità viene immediatamente divulgata e impoverita dall'azione esercitata dai media. Le subculture incontrano perciò sempre maggiori difficoltà nel sottrarsi all'assorbimento da parte del flusso mediatico, anche se hanno imparato a rapportarsi ai media, poiché questi consentono loro d'intensificare la visibilità sociale delle azioni che effettuano. Nelle subculture il ruolo svolto dai media e dall'industria musicale è inoltre fondamentale per mantenere attiva la condivisione di uno stile subculturale tra individui che spesso non si conoscono personalmente, in quanto abitano in realtà geografiche diverse, a Praga come a San Francisco. Allo stesso tempo, però, va considerato che l'eccesso di notorietà, la stereotipizzazione e la banalizzazione che i media e il mondo dei consumi inevitabilmente determinano nelle forme espressive prodotte dalle subculture può mettere in crisi il valore di base di queste ultime: l'autenticità (Moore, 2004). Perché è evidente che, come ha scritto Nello Barile, “uno *street style* globalizzato, divenuto ormai logica ed estetica dominante nelle mani dei grandi brand, ha perso molto del suo contenuto originario” (2022, p. 8).

A questa situazione di pericolo per la loro stessa esistenza le subculture giovanili hanno reagito dando vita a quello che Ted Polhemus (1994) ha denominato il “supermercato degli stili”, un enorme spazio culturale nel quale tutte le subculture del

passato sembrano essere ancora attive e collocate su degli immaginari scaffali per essere liberamente assemblate le une con le altre. Ne nascono nuove subculture ibride che sono anche la sintesi di tribù in passato in conflitto, come gli hippies e i punk. Le subculture si comportano cioè come le tribù primitive studiate dagli antropologi, le quali, di fronte ad una grave minaccia per la loro sopravvivenza, deponevano le armi e univano le rispettive forze.

I giovani, liberi anche da quei vincoli derivanti da quella matrice culturale di origine operaia al cui interno si erano formate quasi tutte le prime subculture inglesi, hanno cominciato così a giocare liberamente con i segni, creando stili mutanti e in perenne variazione per rendere difficoltosa la classificazione da parte dei media e l'imitazione da parte della società. Inoltre, hanno tentato di nascondersi nelle reti informatiche oppure di "deteritorializzarsi", come i ravers, che danno vita a *rave parties* difficilmente rintracciabili, perché organizzati in luoghi che mutano ogni volta e sono collocati ai margini della società, come le vecchie fabbriche abbandonate. Anche i travellers sono totalmente sganciati da qualsiasi territorio (Lowe, Shaw 1996). Sorta di eredi degli hippies che hanno scelto di vivere allo stato nomade, viaggiano continuamente su camper, roulotte, furgoni, pullman e si riuniscono negli appuntamenti costituiti dai grandi raduni musicali. Subculture più recenti come gli steampunk o gli hipsters (Bonini 2014; Young 2016) si dedicano invece al recupero degli stili espressivi elaborati negli scorsi decenni. I secondi, ad esempio, cercano di rifugiarsi in un mondo saturato da mode e consumi del passato e dunque sono "in netto contrasto con i giovani ribelli di un tempo che fondavano la propria identità sul conflitto generazionale con le generazioni più anziane" (Barile 2022, p. 49).

Verso la società dei flussi

È possibile sostenere dunque che le subculture giovanili hanno anticipato con i loro comportamenti quello che negli ultimi decenni si è progressivamente presentato nelle società ipermoderne. Tali società hanno visto infatti sempre più intensificarsi i loro flussi circolatori, in seguito soprattutto alla necessità del capitalismo di superare gli effetti di quella grave crisi economica che ha dovuto attraversare durante gli anni Settanta (Crary 2015). Per attivare quei processi di circolazione che caratterizzano i flussi, si è resa necessaria la presenza di messaggi e significati che attivano il desiderio

dei consumatori nei confronti delle merci e permettono a queste ultime di circolare. L'economia dei flussi immateriali è andata dunque progressivamente a integrare quella dei flussi materiali, mentre il sistema comunicativo del consumo ha affiancato il tradizionale sistema materiale ed economico di circolazione delle merci.

Alcune grandi metropoli sono state facilitate nel fare progredire questi processi, in quanto sono dotate delle attrezzature per le comunicazioni e delle grandi arterie di trasporto terrestre o aereo a grande velocità e hanno potuto pertanto inserirsi più facilmente all'interno di quei flussi globali che sono in azione. Si è sviluppata pertanto una rete di "megacittà globali" che consente e incentiva la circolazione internazionale di capitale, merci, design, moda, pubblicità, arte, musica e cinema. L'odierna ossessione sociale per la circolazione dei flussi tende però soprattutto a sviluppare le aree territoriali che, come le metropoli, favoriscono gli spostamenti ad alta velocità. Si tratta solitamente di aree extraurbane, nelle quali perciò vanno a collocarsi i nuovi luoghi del consumo, i quali hanno la necessità di sfruttare i punti di massima intensità dei processi di circolazione delle persone e delle merci. Ecco perché è soprattutto fuori dagli insediamenti urbani che sono stati realizzati i centri commerciali e gli altri luoghi del divertimento (parchi dei divertimenti, parchi a tema, ecc.) (Pomodoro 2013; Codeluppi 2014).

Com'è noto, è la comunicazione pubblicitaria che cattura i significati già esistenti nell'immaginario collettivo, anche grazie al lavoro di tipo produttivo che viene svolto dai media, e li associa direttamente alle merci proposte dalle aziende sul mercato (Codeluppi 2021). Se ciò però avviene, è soprattutto perché i media contemporanei – la radio, la televisione e soprattutto Internet e le piattaforme digitali (Van Dijck, Poell, De Waal 2019) – utilizzano come modalità primaria di funzionamento la comunicazione di flusso. Prima di tali media, infatti, i messaggi mediatici erano definiti da precisi confini e ciò rallentava la circolazione dei flussi. Giornali e manifesti, ad esempio, proponevano messaggi che prevedevano una fruizione concentrata e dotata di limiti temporali. Il modello dominante, insomma, era quello dell'opera d'arte, fruibile soltanto all'interno di un'apposita cornice. I media contemporanei, invece, hanno introdotto e progressivamente sviluppato un modello di comunicazione imperniato sui flussi. Un modello, cioè, che fa perdere di coesione alle singole unità testuali, le quali si avvicinano pertanto sempre più tra loro, anche se, come ha sottolineato Raymond

Williams (1981), quello che viene costruito di solito è un “flusso programmato”, vale a dire un flusso progettato e organizzato con attenzione da parte di chi lo emette. E il digitale, da quando ha cominciato ad installarsi, ha ulteriormente rafforzato e intensificato il modello basato sui flussi comunicativi.

Ciò vale evidentemente in misura maggiore per gli appartenenti alle subculture giovanili, i quali, poiché si sono formati in anni recenti, sono maggiormente attrezzati rispetto alle altre generazioni per fronteggiare le difficoltà comportate dal mondo digitale. Nel contempo però, proprio per la loro più evidente natura “digitale”, sono anche facilmente indotti a essere condizionati nei loro comportamenti dai flussi odierni, che, come si è detto, sono principalmente dei flussi di tipo consumistico.

Conclusioni

La subcultura punk esiste ancora e continua a svolgere un ruolo significativo all'interno della cultura sociale. È però decisamente meno visibile e in grado di assumere una rilevanza centrale. Ciò è avvenuto anche in conseguenza della sua identità flessibile, che l'ha portata a modificare la sua natura. Non a caso è stata in grado anche di adattarsi all'enorme impatto sociale determinato dall'arrivo di Internet e dai processi di globalizzazione (Sklar 2013). Il nostro obiettivo però era di mostrare non tanto come il punk sia andato evolvendo nel corso del tempo, ma soprattutto come tale subcultura abbia anticipato nella sua prima epoca di manifestazione alcune delle più rilevanti dinamiche sociali odierne. Abbiamo cioè anticipato l'attuale tendenza verso un sistema sociale basato su una condizione di flusso.

In anni recenti, la subcultura punk è stata studiata anche mediante il ricorso ad approcci sociologici che in precedenza non erano stati applicati. Ad esempio, si è utilizzato il lavoro teorico di Pierre Bourdieu, impiegando i concetti di “habitus” e “campo” elaborati da questo studioso (O'Connor 2016). Riteniamo però che tali tentativi non abbiano indebolito la validità dell'analisi della subcultura punk che alcuni autori della Scuola di Birmingham hanno sviluppato qualche decennio fa. Pertanto, l'idea di Hebdige che il punk debba essere visto come una subcultura che si trova in un costante stato di flusso dev'essere ancora considerata rilevante. Poiché tale stato caratterizza anche il funzionamento del sistema capitalistico contemporaneo, ne deriva che non può essere accettata quella concezione del punk come forma di opposizione

politica alla società che la stessa Scuola di Birmingham aveva coltivato in alcuni autori, ma che in seguito si è rivelata totalmente irrealistica.

Riferimenti bibliografici

- Barile N., 2022, *Dress Coding. Moda e stili dalla strada al Metaverso*, Meltemi, Milano.
- Bollon P. (1990) 1991, *Elogio dell'apparenza. Gli stili di vita dai Merveilleux ai Punk*, Costa & Nolan, Genova.
- Bonini T., 2014, *Hipster*, Doppiozero, Milano.
- Castells M. (1996) 2002, *La nascita della società in rete*, Egea-Università Bocconi, Milano.
- Catellani G., 2019, *La filosofia dei Sex Pistols. Chiunque può farlo, fallo tu stesso!*, Mimesis, Milano-Udine.
- Clark D., 2003, *The death and life of punk, the last subculture*, in D. Muggleton, R. Weinzierl (a cura di), *The Post-Subcultures Reader*, Berg, Oxford.
- Codeluppi V., 2012, *Ipermondo. Dieci chiavi per capire il presente*, Laterza, Roma-Bari.
- Codeluppi V., 2014, *Metropoli e luoghi del consumo*, Mimesis, Milano-Udine.
- Codeluppi V., 2021, *Leggere la pubblicità*, Carocci, Roma.
- Cohen S., (1972) 2019, *Demoni popolari e panico morale. Media, devianza e sottoculture giovanili*, Mimesis, Milano-Udine.
- Crary J., (2013) 2015, *24/7. Il capitalismo all'assalto del sonno*, Einaudi, Torino.
- Cristante S., Di Cerbo A., Spinucci G. (a cura di), 2021, *La rivolta dello stile. Tendenze e segnali dalle subculture giovanili del pianeta Terra*, DeriveApprodi, Roma.
- Gazzara F., 1997, *Mods. La rivolta dello stile*, Castelvecchi, Roma.
- Hall S., Jefferson T. (a cura di), (1976) 2017, *Rituali di resistenza. Teds, mods, skinheads e rastafariani. Subculture giovanili nella Gran Bretagna del dopoguerra*, Novalogos, Aprilia.
- Hebdige D., (1979) 1983, *Sottocultura. Il fascino di uno stile innaturale*, Costa & Nolan, Genova.
- Lohman K., 2017, *The Connected Lives of Dutch Punks. Contesting Subcultural Boundaries*, Palgrave Macmillan, Cham.
- Lowe R., Shaw W., (1993) 1996, *Traveller e raver. Racconti orali dei nomadi della nuova era*, Shake, Milano.
- Malossi G., 1987, *Liberi tutti*, Mondadori, Milano.
- Montanari F., 2005, *No sex, No drugs, No rock'n'roll. Il paradossale caso dell'ascetismo vitalista punk*, in G. Marrone (a cura di), *Sensi alterati. Droghe, musica, immagini*, Meltemi, Roma.

- Moore R., 2004, "Postmodernism and punk subculture: Cultures of authenticity and deconstruction", *The Communication Review*, 7 (3), pp. 305-327.
- O'Connor A., 2016, "Towards a field theory of punk", *Punk & Post-Punk*, 5 (1), pp. 67-81.
- Polhemus T., 1994, *Street Style: From Sidewalk to Catwalk*, Thames & Hudson, New York.
- Pomodoro S., 2013, *Spazi del consumo. Shopping center, aeroporti, stazioni temporary store e altri luoghi transitori della vita contemporanea*, FrancoAngeli, Milano.
- Procter J., (2004) 2007, *Stuart Hall e gli studi culturali*, Cortina, Milano.
- Sklar M., 2013, *Punk Style*, Bloomsbury, London-New Delhi-New York-Sydney.
- Van Dijck J., Poell T., De Waal M., (2018) 2019, *Platform society. Valori pubblici e società connessa*, Guerini Scientifica, Milano.
- Williams R., (1974) 1981, *Televisione. Tecnologia e forma culturale*, De Donato, Bari.
- Wojcik D., 1995, *Punk and Neo-Tribal Body Art*, University Press of Mississippi, Jackson (MS).
- Young C., (2016) 2016, *Tribù urbane. Un secolo di mode e culture giovanili*, Atlante, Valsamoggia (Bologna).