



INTRODUZIONE

Tra «All You Need Is Love» e «Hot Love», tra i Beatles e i T. Rex: ecco dove affonda le radici il mio rapporto con la musica pop.

Un rapporto nato perlopiù davanti allo schermo televisivo, con i programmi per bambini e *Top of the Pops*.

Con il suo variegato guazzabuglio di hit già in classifica e futuri successi, per gran parte dei suoi quarant'anni di vita a *Top of the Pops* avevano sfilato artisti mediocri, *novelty hits*¹ e brani dignitosi, ma all'inizio dei Settanta la bilancia si era nettamente spostata verso la stravaganza e l'originalità: l'assurdo, l'eccesso e il grottesco avevano conquistato il pop britannico. *Top of the Pops* iniziava a sembrare *pacchiano*, persino a quella maggioranza di famiglie inglesi che ancora lo guardavano in bianco e nero.

Anche noi avevamo un piccolo apparecchio in bianco e nero, il nostro primo televisore, arrivato quando avevo circa otto anni, vale a dire nel 1971. Il che significa che il glam è sostanzialmente il primo genere pop del quale abbia un ricordo nitido. Natural-

1. Le *novelty hits* erano brani musicali comici o legati ad argomenti di stretta attualità, ad opera di artisti che il più delle volte non erano destinati a ripetere il successo.

mente all'epoca non lo conoscevo come quel periodo musicale preciso e distinto che risponde al nome di *glam*: ciò che vedevo in tv era soltanto ciò che il pop era *allora*, estremo e bizzarro, sciocco e spaventoso.

Tra i miei primissimi ricordi legati al pop c'è lo shock provocato dalla vista e dall'ascolto di Marc Bolan a *Top of the Pops* in «Children of the Revolution», o forse «Solid Gold Easy Action». Più ancora dell'inquietante sensualità sonora dei T. Rex, a lasciarmi folgorato fu il look di Bolan: la riccia zazzera elettrica, le guance coperte di lustrini, una giacca che pareva di metallo. Sembrava un guerriero venuto dallo spazio.

Marc Bolan innescò la miccia della bomba glam. L'insurrezione plastificata degli Sweet. Il bubblegum grezzo di Gary Glitter. Il ruggito frenetico e trionfale degli Slade. Lo sgarriante pandemonio di fiati e capelli multicolori degli Wizzard. La chiassosa lezionaggine dei Roxy Music. Alice Cooper, il pifferaio demoniaco. L'istrionismo spaccone degli Sparks. E al centro di tutto David Bowie, destinato a dominare il decennio come i Beatles avevano fatto negli anni Sessanta, una presenza fissa ed elegantemente eccentrica nella classifica pop. Fu proprio «Space Oddity» – il primo numero 1 di Bowie, quando venne ristampato nel 1975 – a lasciare l'impronta più profonda su di me da giovane.

Diverso, sensazionale, isterico (in ogni senso), il luogo in cui ridicolo e sublime si fondono per diventare indistinguibili: l'idea glam che il pop sia e debba essere tutto questo non mi avrebbe più abbandonato.

Riscoprii il glam a metà degli anni Ottanta, quando ormai ero un attento consumatore di musica e un critico in erba. All'iniziale sbalordimento impresso a fuoco nella mia mente infantile poteva ora sovrapporsi un impianto concettuale più maturo e articolato: l'idea che qualcosa fosse andato perduto quando il punk e il post punk avevano inevitabilmente demistificato il processo e smascherato i meccanismi dello spettacolo. Mettendo sul piatto del giradischi i singoli malconci che io e i miei amici recuperavamo nei mercatini – brani degli Sweet, di Glitter, degli Hello, degli Alice Cooper

– percepivo il fascino di un’epoca in cui il pop era titanico, idolatrico e folle, un teatro dell’artificio incandescente e dei gesti grandiosi. Un’era lontana e irresistibile che sembrava l’opposto di ciò che era diventato il pop negli anni Ottanta post-post punk: adulto, responsabile, sensibile e socialmente impegnato.



Per «glam» – noto anche come «glitter» negli Stati Uniti – si intende un insieme di artisti e gruppi che spesso collaboravano tra loro, condividevano i manager ed erano animati da un’amichevole rivalità. «Glam» identifica anche una sensibilità, uno spirito emerso attorno all’inizio degli anni Settanta e destinato a fiorire per quattro anni circa prima di esaurirsi lentamente a ridosso dell’esplosione punk. Al di là della realtà storica universalmente riconosciuta – il glam in quanto epoca, genere, scena, movimento – è possibile vedere il fenomeno come un continuum comprendente da un lato precursori in ambito rock (Rolling Stones, Velvet Underground e Little Richard, per fare tre esempi), dall’altro antenati del rock che risalgono fino all’Ottocento, se non prima ancora. Oggigiorno esistono fan, critici e artisti per i quali il glam è un credo, quasi una cosmologia, il prisma attraverso cui percepiscono tutto ciò che venerano nella musica e nella cultura pop.

In *Polvere di stelle*, «glam» è un’etichetta elastica che copre non solo gli esponenti più ovvi, ma anche la Sensational Alex Harvey Band, i Tubes, i Queen e altri insoliti sospetti del mondo dell’art pop e del rock teatrale. Come la maggior parte dei generi e delle scene musicali, il glam ha un perimetro indistinto che si sovrappone a categorie altrettanto vaghe: il teenybop, il prog, il cantautorato e l’hard’n’heavy. Anche i confini storici del glam sono nebulosi. Emersi dall’underground capellone, artisti come Bowie, T. Rex, Alice Cooper e Roxy Music ci misero parecchio a scrollarsi di dosso i tratti postpsichedelici. Molte delle ultime figure glam prefiguravano il punk, oppure erano destinate a riemergere con la new wave dei tardi Settanta. Piuttosto che aggrapparmi alle definizioni, ho preferito interpretare il termine «glam» nel senso più

ampio e inclusivo della parola, lasciandomi guidare dalla musica, dalle storie e dalle personalità.

Ciò detto, esiste una questione definatoria più ampia che va affrontata: cosa distingue il glamour del glam dallo sfarzo tipico del pop in quanto tale? Dopo tutto, una certa misura di lusso, coreografia e spettacolo è essenziale al pop in particolare e allo show business più in generale. Una differenza importante sta nella profonda autoconsapevolezza con cui gli artisti glam utilizzavano costumi, teatralità ed elementi scenici, spesso rasentando una parodia del glamour più che abbracciarlo senza riserve. Il glam rock *voleva* essere percepito come finzione e i suoi esponenti erano tiranni che dominavano il pubblico, come tutti i veri intrattenitori. Allo stesso tempo, però, intraprendevano una sorta di beffarda decostruzione del proprio personaggio e atteggiamento, alimentando ulteriormente l'assurdità della performance.

Il carattere esplicitamente glamour del glam, inoltre, rappresentava una reazione al passato recente. Il rock *non* glam, la musica adulta e malvestita del 1968-70, rendeva il gesto glam possibile e incisivo: un tuffo provocatorio nel pacchiano, nel frivolo e nel folle. Durante quel triennio – l'epoca di *Abbey Road* e *Music from Big Pink*, di *Atom Heart Mother* e *At Fillmore East*, di *Déjà Vu*, *Tommy* e *Blind Faith* – il rock era maturato, lasciandosi alle spalle cose da bambini come i singoli sette pollici e l'immagine pop. Arene e onde radio erano dominate da un country rock mite, da cantautori seri, da jam band di hippie monocolori e da un'infinità di insulse formazioni boogie-blues. Tradizionalisti o aperti alle novità che fossero, tutti questi gruppi concordavano su un punto: il rock era musica e nient'altro che musica, badare all'immagine e alla spettacolarità era puerile, conformista e commerciale.

Divampato contro quel tetro scenario di barbe e jeans, il glam era la prima vera forza dirompente adolescenziale del nuovo decennio. Per certi versi, faceva rivivere lo spirito originario degli anni Cinquanta, quando il rock'n'roll era un fenomeno da guardare oltre che da ascoltare: l'esuberanza camp di Little Richard, l'impetuosa presenza scenica di Jerry Lee Lewis. Per ottenere un im-

patto audiovisivo analogo, il glam dovette impegnarsi molto più a fondo. Amplificando la vena androgina e omoerotica già presente nel pop degli anni Cinquanta e Sessanta, flirtando con nuovi fremiti di devianza e decadenza, gli artisti glam indossavano costumi scandalosamente esagerati e adottavano soluzioni scenografiche provocatorie per tramortire il pubblico e costringerlo a una sottomissione sbigottita.

Il glam fu anche un dietrofront sonoro, una riscoperta della semplicità del rock'n'roll anni Cinquanta e della potenza dei gruppi beat della prima metà dei Sessanta. Di fatto, segnò una completa inversione di rotta rispetto al rock duro e capellone che l'aveva preceduto: non più virtuosismo strumentale e look scialbo, ma eccessi visivi e rock essenziale.

Cosa impedì al glam di diventare un genere regressivo, puro revival o ricostruzione del passato? Il fatto che le sonorità fossero filtrate attraverso le tecnologie di registrazione della seconda metà degli anni Sessanta, il modo completamente nuovo di far suonare le chitarre e di registrare la batteria. Il risultato fu un'esaltante fusione di primitivismo e artificio capace di unire il subumano e il superumano. Al contempo flashback sugli anni Cinquanta e anteprema del punk, il glitter rock toccò l'apice dell'innovazione con maghi sforma-hit come Mike Chapman, Mike Leander, Phil Wainman e Jeff Wayne. I loro dischi erano talmente scolpiti e lucidati che sembravano possedere una dimensione visiva: ogni hit colpiva gli ascoltatori come un radiodramma. Per dirla con Chapman, era «musica progettata per gli occhi, non soltanto per le orecchie».

Il glam, inoltre, ribaltava i principi politico-filosofici sui quali nei tardi anni Sessanta poggiava il rock dell'era hippie. Rottamando l'ormai vacillante ethos comunitario dell'underground, gli artisti non erano più interessati a unirsi per cambiare il mondo, ma cercavano scampo individuale dalla realtà in perpetue fantasie di fama e stravaganza. A motivarli era un'ossessione semi-ironica, ma in realtà maledettamente seria, per il successo e il suo consueto corollario di lusso e ostentazione. Il glam ripudiava la fede libertaria della generazione dei capelloni per celebrare illusione e masche-

re a scapito di verità e sincerità. Idoli come Bowie, Alice Cooper, Gary Glitter e Bryan Ferry condividevano l'idea che la figura sul palco e sul disco non fosse una persona in carne e ossa, bensì un personaggio che non aveva la benché minima correlazione con il carattere reale dell'artista e la sua vita quotidiana.

Questa esaltazione dell'immagine e della teatralità rappresentava un sovvertimento completo degli istinti e degli ideali prevalenti negli anni Sessanta. Ad aprire le danze era stato Daniel Boorstin all'inizio del decennio con *The Image*, un'analisi della «minaccia dell'irrealità» che si insinuava in ogni settore della vita e della cultura di massa americana. Scritto nei primi anni dell'amministrazione di John F. Kennedy, il fortunato saggio valutava con freddezza la politica delle *photo opportunities* e delle trovate pubblicitarie, che Boorstin chiamava causticamente «pseudoeventi». Brulicante d'immagini di foschia, nebbia, ombre e fantasmi, *The Image* diagnosticava un malessere socioculturale chiamato «nulla», per colpa del quale «il vuoto della nostra esperienza è reso ancora più vuoto dall'ansiosa ricerca di congegni meccanici che la riempiano artificialmente». Le celebrità, che Boorstin notoriamente definiva come «persone famose per essere famose», altro non erano che «ricettacoli nei quali riversiamo la nostra irresolutezza [...] noi stessi visti allo specchio ingranditore». I media – in particolare l'informazione e la pubblicità – alimentavano un'aspettativa esorbitante di stimoli e un'insaziabile fame di novità. A riempire il vuoto provvedevano dunque gli pseudoeventi: i sondaggi d'opinione, il teatrino politico, le *photo opportunities*, le cerimonie di premiazione. Questa rovinosa perdita del confine tra vero e falso, tra reale e artificiale, aveva iniettato «una nuova inafferrabilità, iridescenza e ambiguità» nella vita quotidiana.

Analogamente al sociologo Erving Goffman nel libro del 1959 *La vita quotidiana come rappresentazione*, Boorstin parlava dell'ascesa del termine «immagine pubblica» e di come ormai lo utilizzavano tutti, dagli uomini di spettacolo alle società e alla nazione stessa (la proiezione della potenza americana sugli altri paesi). Un concetto poi sedimentatosi anche nella vita delle persone comuni

e nella loro percezione di sé, al punto che alla fine degli anni Sessanta Muriel Spark intitolò *L'immagine pubblica* il suo romanzo su un'attrice inglese il cui equilibrio tra personaggio cinematografico e vita privata altrettanto teatrale viene sconvolto quando il marito mentalmente instabile si suicida, ma non prima di aver fatto scoppiare uno scandalo che la rovinerà.

Il concetto negativo di «immagine» diffusosi negli anni Sessanta rientrava in una crescente identificazione della vita pubblica come regno della falsità e delle apparenze. Alla base c'era l'idea che «la verità vi renderà liberi», pilastro di pressoché ogni forma d'espressione alternativa e dissenso radicale fiorita nel corso del decennio. Isolata da tutto ciò che era reale e genuino, l'esistenza borghese era considerata prigioniera di tabù, censure e condizionamenti, e pertanto condannata all'inautenticità e alla repressione. La sincerità brutale e un appello alla «realità» e alla «naturalzza» erano le armi più potenti a disposizione della controcultura.

L'istinto di mostrare e raccontare le verità più sgradevoli risaliva alla metà degli anni Cinquanta, con il gruppo di drammaturghi e romanzieri inglesi noto come Angry Young Men e con i beat in America. Per rimanere negli Stati Uniti, vanno citati anche Norman Mailer e Jackson Pollock, la cui spontaneità – «io sono la Natura» – riempiva le sue tele (ma anche il camino della sua benefattrice Peggy Guggenheim, nel quale Pollock pisciò durante una cena). Holden Caulfield, idolo adolescente del capolavoro di J.D. Salinger, non fa che inveire contro la falsità degli adulti, un lamento che Bob Dylan riprenderà anni dopo in «It's Alright, Ma» dichiarando che «*all is phony*».² Tuttavia, l'antisanto patrono dell'era «la libertà vi renderà liberi» non era un pittore, un poeta o un cantante rock, bensì un comico. Con il suo particolare genere di stand-up comedy Lenny Bruce non si limitava a raccontare barzellette spinte, ma rivendicava il diritto di dire tutto ciò che gli pareva. Secondo il suo biografo Albert Goldman, Bruce venerava «gli dei della Spontaneità, della Franchez-

2. «È tutto falso».

za e della Libera Associazione» e si vedeva come il corrispettivo comico di Charlie Parker. I suoi numeri improvvisati rasentavano la scrittura automatica.

Negli anni Sessanta anche il teatro veniva preso d'assalto dalla realtà, con drammaturghi come Joe Orton i cui linguaggio e contenuti demolivano i limiti del decoro. La ricerca della sincerità era il tema dichiarato di opere come *Chi ha paura di Virginia Woolf?*, un titolo che – spiegava l'autore Edward Albee – andava letto come «chi ha paura di una vita senza false illusioni?» Compagnie d'avanguardia come il Living Theatre tentavano di portare la realtà sul palco tramite l'improvvisazione, la nudità e le interazioni provocatorie con il pubblico. Nel frattempo, una scuola attoriale e registica post Metodo Stanislavskij proponeva una recitazione naturalistica e deteatralizzata tutta mormorii e tic, dalla quale scaturì inevitabilmente un nuovo sistema di manie-rismi che oggi ci appaiono artefatti e prigionieri del loro tempo proprio come l'apogeo hollywoodiano del portamento e della dizione. In ogni forma artistica, a ben vedere, qualsiasi tensione al realismo, per quanto essenziale o grezzo, sembra generare un nuovo repertorio di convenzioni stilizzate e gesti standard. Bowie, per esempio, si era precocemente reso conto che il rock era una *messa in scena* della realtà, non una sua rappresentazione diretta sul palco.

The Realist era il nome di una delle prime e più importanti riviste della controcultura emergente. Fondata nel 1958 da Paul Krassner, questa «Angry Young Magazine» si proponeva di svelare una «realtà» contrapposta alla «terra in cui i sogni si avverano» (vale a dire l'America ufficiale anestetizzata da Hollywood e dalla televisione). Di lì a poco a Krassner e colleghi si affiancarono quei fricchettoni sboccati dei Fugs (da *fug*, storpiatura eufemistica di *fuck* utilizzata da Norman Mailer nel romanzo *Il nudo e il morto*) e *Screw*, la rivista porno creata da Al Goldstein. Rivolta direttamente ai libidinosi scapoli amanti di *Playboy* e al loro mondo ideale di «donne senza peli e uomini senza uccello», la dichiarazione d'intenti pubblicata da Goldstein sul primo numero di *Screw* nel novem-

bre del 1968 proclamava che «nel mondo del sesso la fantasia dilaga sulla realtà» e dichiarava guerra a ogni forma di «ipocrisia, simulazione e falsità».

Malgrado il sessismo spudorato, *Screw* divenne un insospettabile modello per i settori più aggressivi del femminismo militante: basti pensare a sfrenate libertine come Germaine Greer, che cofondò un'altra rivista porno assolutamente priva di limiti con un titolo di quattro lettere che cominciava per *s*: *Suck*. La prima ondata femminista era alimentata dal desiderio di svelare la verità nuda e cruda, demolendo la mistica della femminilità e dei suoi miglioramenti cosmetici e rappresentando la realtà della guerra dei sessi come sofferenza femminile e misoginia maschile. Tra i momenti chiave della lotta femminista contro l'inganno si ricordano le proteste ai concorsi di bellezza come Miss America del 1968, quando le attiviste del Women's Liberation Movement gettarono reggiseni e trucchi in una «Pattumiera della Libertà».

Non ci è dato sapere se le femministe gettassero nell'immondizia anche i rasoi, fatto sta che i peli – delle ascelle, delle gambe, sul cranio e (per gli uomini) sul volto – si trasformarono insieme alla nudità nel simbolo per eccellenza di naturalezza e spontaneità, il ritorno del corpo a una purezza edenica. Appropriandosi della controcultura, il leggendario musical *Hair* culminava con un palco gremito di corpi nudi. La nudità divenne presenza fissa in lavori teatrali radicali come *Dionysus in '69* e *Paradise Now*. Allo stesso modo, festival gratuiti come Woodstock e Glastonbury Fayre erano inevitabilmente popolati da hippie nudi e tutt'altro che sensuali che sgambettavano nelle pozze di fango o scopavano innocentemente su prati idilliaci. L'immagine più emblematica dei tardi anni Sessanta è forse la fotografia di John Lennon e Yoko Ono nudi sulla copertina del loro album *Two Virgins*: i capelli lunghi e flosci, i genitali penzolanti da un tetro cespuglio pubico. Dopo aver sperimentato il trauma della regressione allo stato infantile con la terapia dell'urlo primordiale – una sorta di nudismo emotivo – Lennon distillò l'anelito della controcultura in una canzone di protesta disperata come «Gimme Some Truth».

Ovvero l'esatto opposto dello spirito glam: sarà la fantasia a rendervi liberi, non la realtà. Rifiutando il naturale, l'organico e il salubre in favore dell'innaturale, della plastica e dell'artificiale, in sostanza il glam anticipava la sensibilità di quello che avremmo imparato a chiamare postmodernismo. Nei primi anni Settanta l'aggettivo «postmoderno» era tutt'altro che diffuso, anzi, pressoché sconosciuto al di fuori di una cerchia esclusiva di teorici dell'architettura. Tuttavia, la mentalità e le tecniche artistiche erano state prefigurate in settori ribelli della cultura dei Sessanta, in particolare l'underground gay e la pop art. Il glam attingeva da queste avanguardie, così come dal camp e del warholismo. Ma i tratti ironici e autoreferenziali del glam derivavano anche dalla tendenza intrinseca del pop a ripiegarsi su se stesso, celebrando e reinterpretando le proprie origini, l'euforia vergine dei suoi primi anni. Una tendenza che nasce dalla nostalgia, ma anche dall'irriverenza, l'istinto di prendersi in giro per mezzo della parodia e della caricatura.

La mia esperienza del glam – la meraviglia incredula e preconcezionale da bambino, la riscoperta e l'apprezzamento più consapevole e analitico anni dopo – rispecchia la traiettoria del glam stesso. Molte delle figure maggiori – Bolan, Bowie, Mott the Hoople, Roxy, Gary Glitter, Slade, New York Dolls, Roy Wood – invocavano e ricreavano intenzionalmente il loro incontro primordiale con il pop e il rock negli anni Cinquanta e nella metà dei Sessanta. Nel 1972 ciò che in me destava uno scalpore puro e irreflessivo era per gli artisti glam una soluzione già ponderata e ironica, un'*idea* d'«innocenza» e «naturalzza».