



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

ARCHIVIO ISTITUZIONALE DELLA RICERCA

Alma Mater Studiorum Università di Bologna Archivio istituzionale della ricerca

Lo studio delle sottoculture musicali: sguardi disciplinari, trasformazioni sociali, mutamenti estetici

This is the final peer-reviewed author's accepted manuscript (postprint) of the following publication:

Published Version:

Paolo Magaudda, Lucio Spaziante (2022). Lo studio delle sottoculture musicali: sguardi disciplinari, trasformazioni sociali, mutamenti estetici. *STUDI CULTURALI*, 1, 73-90 [10.1405/104265].

Availability:

This version is available at: <https://hdl.handle.net/11585/891101> since: 2022-07-21

Published:

DOI: <http://doi.org/10.1405/104265>

Terms of use:

Some rights reserved. The terms and conditions for the reuse of this version of the manuscript are specified in the publishing policy. For all terms of use and more information see the publisher's website.

This item was downloaded from IRIS Università di Bologna (<https://cris.unibo.it/>).
When citing, please refer to the published version.

(Article begins on next page)

Lo studio delle sottoculture: sguardi disciplinari, trasformazioni sociali, mutamenti estetici

di Paolo Magaudda, Lucio Spaziante

The approach to the study of subcultures developing from the Birmingham School in relation to youth music was subsequently so much criticized, questioning whether the notion of subculture still constitutes a useful notion. On the other hand, the concept of subculture has continued to be used in several academic field, as well as it is firmly established in common language, especially in media and fashion. The article reviews musicology and sociology disciplinary views on subcultures, exploring more in detail four distinctive issues: the role of subcultural theory within popular music studies; opportunities and limits of the subcultural approach to analyse the case of trap music; the relationship between contemporary fashion and musical subcultures; the role of technological innovation in shaping today's musical cultures.

Keywords: subculture, music, youth, trap, media, fashion.

1. **Rivisitare il rapporto tra sottoculture giovanili e fenomeni musicali**

Lo studio delle sottoculture giovanili rappresenta senza dubbio uno dei temi appartenenti alla tradizione classica degli studi culturali che ha avuto nel corso dei decenni maggior successo e che è stato identificato in modo più diretto con il lavoro del *Center for Contemporary Cultural Studies* di Birmingham. Alcuni dei più importanti lavori fondativi del Centro – tra cui quelli di Paul Willis (1978), Dick Hebdige (1979) e il lavoro collettivo di Stuart Hall e Tony Jefferson (1976) – sono stati incentrati proprio sullo studio di questa materia. Nella prospettiva classica di Birmingham, le sottoculture giovanili e i fenomeni musicali ad esse connessi sono stati interpretati in primo luogo come forme di resistenza a livello simbolico, messe in pratica da giovani appartenenti a classi sociali proletarie e marginali, in opposizione

alle culture tradizionali dei propri genitori, degli stili di vita delle classi superiori e della cultura *mainstream* (cfr. Spaziantè 2008; Magaudda 2009).

A partire da questo quadro interpretativo si è sviluppato nel corso dei decenni un variegato ambito di studi dedicato alle sottoculture, che si è caratterizzato per una serie di progressi teorici – incluso l'importante contributo di Sara Thornton (1995) che ha intrecciato il ruolo delle sottoculture con la teoria della distinzione di Pierre Bourdieu (1979) – culminati alla fine degli anni '90 in quella che è stata definita come la *svolta post-subculturale*. L'approccio post-subculturale ha messo in discussione l'efficacia interpretativa delle categorie classiche degli studiosi di Birmingham (Bennett 1999; Muggleton e Weinzierl 2003; Hesmondalgh 2005), identificando una serie di problemi, tra cui in primo luogo il fatto che, a differenza delle sottoculture classiche, a partire dagli anni Novanta le identità collettive giovanili sono diventate meno stabili, più sfumate e diversificate (Gildart et al. 2020).

Sono infatti diverse le trasformazioni sociali e culturali di ampio respiro che hanno costituito lo sfondo per un ripensamento delle teorie sottoculturali. In una società in cui le identità di classe si sono affievolite a favore dell'identificazione con gli stili di consumo (Sassatelli 2007), l'approccio post-subculturale ha spostato il fuoco dell'analisi dalle sottoculture come resistenza di classe ai meccanismi attraverso i quali si costituiscono le culture del gusto e le pratiche di consumo culturale. Inoltre, a partire da metà degli anni Novanta la diffusione di Internet prima e dei social media successivamente ha contribuito in modo determinante a trasformare l'esperienza culturale delle giovani generazioni, per un verso minando la dimensione locale e situata delle sottoculture e per un altro spingendo ancora maggiormente verso la formazione di sottoculture più centrate sulla condivisione di gusti e stili del consumo culturale, attorno a condizioni sociali strutturali, riferite all'appartenenza di classe (Jenkins 2006): un proliferare di micro-fenomeni sottoculturali legati essenzialmente alle culture digitali che prendono la forma di etichette fugaci e transitorie, individuate come brevi tendenze epocali che poi cadono nell'oblio, per lo più legate alla dimensione visiva ed estetica, e dunque al vestire (*dress*). Le tendenze nel mondo digitale presentano un'apparente mancanza di territorialità tradizionale e di legami con i luoghi, impedendo apparentemente quel radicamento concreto in grado di produrre fenomeni culturali duraturi. Una posizione peraltro non condivisa dal *Subcultures Network* (cfr. *infra*, par. 2) che invece – ad esempio nello studio dei *riots* del 2011 – postula una efficace relazione tra social media e sottoculture (Rice 2017, 51).

Più in generale, al di là delle sottoculture, il ruolo dei media presenta una rilevanza che va al di là della loro influenza nella polverizzazione o meno delle esperienze culturali e riguarda invece la loro centralità nella costruzione

dell'esperienza sociale, tale da mettere in crisi la stessa nozione di *media* come entità ancora separabile dal resto (Eugeni 2015). La connessione *always on* e la diffusione dei social media hanno trasformato la stessa concezione di vita, per la quale si adottano nozioni quali *media life* (Deuze 2011) oppure *onlife* (Floridi 2021): formule diffuse nella letteratura mediale che in qualche misura alludono tutte alla fusione, o quantomeno alla sovrapposizione, tra l'uso dei media e le pratiche di vita quotidiana. In questo contesto le relazioni tra individui e collettività, e la dimensione della fruizione musicale, non possono che essere totalmente ridefiniti attraverso dispositivi tecnologici come smartphone o tablet (cfr. *infra*, par. 5). L'ambito musicale è oramai del tutto integrato con quello mediale, in una maniera che appare del tutto diversa rispetto all'epoca dei primi studi sulle sottoculture musicali. Dapprima MySpace, poi YouTube, e successivamente Spotify e social media, hanno convogliato la fruizione e la condivisione musicale interamente all'interno di culture digitali (Kotarba 2013). A ciò va aggiunto un ennesimo aspetto collegato, ovvero l'esplosione negli ultimi decenni dell'universo dei videogame, oramai del tutto interrelato ai media digitali e alle piattaforme. In particolare, adolescenti e giovani adulti (ma non solo loro) trovano nella fruizione dei videogame e di tutto l'universo culturale ad essi collegato, una delle pratiche di maggiore interesse cui dedicare un tempo di vita quantitativamente rilevante (Shaw 2010). Il tutto porta a considerare – come corollario – quella che appare un'evidenza: la musica occupa un ruolo significativamente *meno* rilevante sia nell'esperienza giovanile, sia nella società nel suo complesso. Fenomeni che dipartono dall'ambito musicale per occupare uno spazio sociale, oppure fenomeni culturali strettamente legati alla dimensione musicale, appaiono senza dubbio minoritari rispetto all'epoca pre-digitale.

Al contempo però, il termine “sottocultura” ha goduto di un particolare successo, dovuto alla sua fuoriuscita dal ristretto contesto critico e accademico, venendo integrato nel lessico comune, e con una ridefinizione del proprio potenziale euristico. Va rimarcato, inoltre, che in italiano, attraverso un calco linguistico dall'inglese, si ritrova con frequenza anche la forma “subcultura”, il cui prefisso “sub” ne ha enfatizzato il tratto semantico di “inferiorità”, rispetto al significato di “parte delimitata”. L'impiego di entrambe le forme, in ogni caso, presenta una diffusa accezione dispregiativa (cfr. Devoto-Oli), solitamente associata a fenomeni culturali di cui si evidenzia il carattere riprovevole: gruppi politici violenti o terroristici, organizzazioni criminali, generici comportamenti antisociali. Solo con una frequenza ridotta il termine è associato alle sottoculture nel senso musicale e/o giovanile.

Le trasformazioni strutturali della società e la messa in discussione delle categorie classiche nello studio delle sottoculture non hanno tuttavia impedito un

ulteriore progresso degli studi sottoculturali in differenti direzioni, anche e soprattutto nel nostro contesto nazionale, dove questo tema è stato sviluppato sia attraverso la ricostruzione del campo di studi e delle sue origini (Corchia 2017; Benvenga 2017; 2019), sia – come ha recentemente osservato Tosoni (2021) – per mezzo di lavori di ricerca che hanno arricchito lo studio delle sottoculture in Italia (Masini 2019; Caglioni 2020; Tosoni e Zuccalà 2020), incluso un particolare interesse per una traiettoria originale caratteristica del contesto italiano nei confronti dello studio delle controculture (Bertoni et al. 2021), laddove peraltro un contesto paragonabile al nostro, quello francofono, presenta una totale assenza di discussione sul tema (Warne 2014, 49). Insomma, se l’approccio alle sottoculture sviluppatosi a partire dalla Scuola di Birmingham sembra essere entrato per certi versi in crisi, e con esso l’idea originaria che le sottoculture giovanili possano rappresentare ancora oggi un oggetto stabile e definito, tuttavia non possiamo non rilevare che questo oggetto di studio ha continuato ad avere un particolare successo, sia in alcuni settori della ricerca accademica, e ancor più attraverso il suo traghettamento nel linguaggio dell’esperienza comune delle nuove generazioni.

L’obiettivo di questo articolo è dunque quello di individuare alcune delle ambiguità, delle contraddizioni, ma anche delle potenzialità e delle linee di riflessione contemporanee attorno allo studio delle sottoculture giovanili, con particolare riferimento alla loro relazione con i fenomeni musicali e con un particolare interesse rispetto alle trasformazioni culturali, tecnologiche e simboliche della musica all’interno della società di oggi. Per fare questo, procederemo approfondendo alcune tematiche specifiche che riteniamo particolarmente significative.

Più in particolare, dopo questa introduzione procederemo soffermandoci sulle trasformazioni di alcuni sguardi disciplinari sulle sottoculture (sezione 2), in particolare da parte della musicologia e della sociologia. Successivamente proveremo a mettere in luce, attraverso il caso della musica trap (sezione 3), alcune delle opportunità e dei limiti dell’approccio sottoculturale. Nella sezione 4 allargheremo lo sguardo di analisi, ragionando sulle trasformazioni relative al mondo della moda e degli stili in relazione alle sottoculture musicali, per poi approfondire, nella sezione 5, il ruolo dei media e delle tecnologie musicali nel dare forma alle culture musicali di oggi.

2. Sguardi disciplinari: le sottoculture, tra musicologia e sociologia

Nei tardi anni Settanta, a partire dagli studi legati alla scuola di Birmingham, il tema delle sottoculture si legava strettamente alla dimensione musicale, il che pose la questione di una relazione con la disciplina musicologica tradizionale, la quale all'epoca stentava a riconoscere uno spazio alla popular music, e alle specificità che questo studio richiedeva. Ma la pregnanza che il tema delle sottoculture musicali aveva assunto nell'intero panorama delle scienze umane aveva avuto la funzione di fornire visibilità anche alla necessità di una prospettiva musicologica: le sottoculture "andavano" studiate perché si trattava di un fenomeno nel quale la musica aveva un ruolo imprescindibile. L'oggetto di studio era in realtà composito e comprendeva dunque molti tratti culturali e sociali, in una mescolanza di elementi sociologici e semiotici, che per certi aspetti ne oscuravano la natura "musicale": opposizione, ribellione, resistenza culturale, spettacolarità sociale, moda, segni visivi, etc. Proprio la prospettiva semiotica di quel periodo tendeva a privilegiare l'attenzione verso la dimensione testuale e oggettuale, e meno verso l'indagine etnografica. Da qui le critiche da parte musicologica verso la poca attenzione alla musica, e da parte sociologica verso lo scarso interesse verso le esperienze quotidiane delle audience (Grazian 2015, 110).

Intanto nei primi anni Novanta maturava una diversa consapevolezza che portò alla nascita di studi musicologici esplicitamente orientati alla popular music e alla cultura popolare, che presero il nome di *critical musicology*, e che, in particolare con il nome di *popular musicology*, si sono concentrati su questioni relative all'industria musicale, e a temi legati a identità, etnicità e genere (Scott 2016, 2-3). Cosa ne è allora del tema delle sottoculture negli ultimi vent'anni? Ad uno sguardo dall'alto, la questione appare confinata a una dimensione storica, cioè a un determinato periodo nel quale essa assumeva quel rilievo significativo che ora non possiede più. Si coglie una più generale volontà di superamento di una prospettiva studi che nel recente passato ha avuto un impatto molto rilevante, ma che per motivi diversi, talvolta contrastanti, attualmente si considera sorpassata. In realtà la "nuova musicologia" si caratterizzava proprio per una rinnovata attenzione agli elementi contestuali nei quali inserire il dato musicale (ivi). Ed è in effetti in questa linea che gli studi sulla popular music si sono sviluppati negli ultimi anni, acquisendo una nuova centralità negli insegnamenti di musicologia, così come nella dimensione pedagogica ed educativa (Moir et al. 2019).

Pur all'interno di una posizione votata a comprendere gli elementi socioculturali, le sottoculture sono però considerate una chiave di lettura superata. Si

osserva un adeguamento alla narrazione - oramai condivisa e canonizzata - che individua nelle nozioni di “scena” e di “tribu” una modalità interpretativa più adatta e aggiornata. In questa prospettiva, le sottoculture non vengono considerate un fenomeno sociale ma solo un *costrutto concettuale* superato. A ciò va aggiunta un'altra tendenza presente nella *popular musicology* contemporanea, ovvero la valorizzazione della *musica per sé*, come fenomeno a sé stante, da affrontare in chiave analitica, facendo astrazione degli elementi contestuali. Una posizione in parte nata anche come reazione all'eccesso di valorizzazione delle componenti extra-musicali, e alla ricerca invece di una piena comprensione del “fatto musicale puro” (Moore 2019, 258). In aggiunta, va considerata anche una componente “disciplinare”, ovvero una volontà da parte della musicologia di vedere riconosciuta una specificità territoriale nello studiare un fenomeno di propria competenza.

Nella prospettiva sociologica, poi, anche chi come David Hesmondhalgh aveva iniziato il proprio percorso di studio occupandosi di sottoculture, ha successivamente sviluppato una posizione fortemente critica nei confronti di questo campo di studi. In un volume considerato determinante in questo ambito i curatori parlano di una “crescente insoddisfazione verso l'attenzione alle sottoculture come finestra privilegiata attraverso la quale comprendere le *audiences* della *popular music*” (Hesmondhalgh e Negus 2002, 8). In un saggio successivo, Hesmondhalgh afferma, inoltre, che concepire la popular music come musica “giovanile”, correlata all'idea di ribellione, risulta un impedimento verso una compiuta comprensione del rapporto tra musica e società. Con estrema nettezza afferma che “non c'è alcuna possibilità di un ritorno al concetto di sottocultura in una compiuta sociologia della popular music, sebbene il concetto possa avere un qualche uso residuo nella sociologia della gioventù” (2005, 21), sconsigliandone anche possibili sostituzioni, e al contempo proponendo una rivalutazione della nozione di *genere musicale*.

Al dibattito accademico tra musicologia e sociologia, che in molti casi tenta di porre una pietra tombale sullo studio del rapporto tra musica e sottoculture, corrisponde per contro un processo di canonizzazione e storicizzazione delle sottoculture considerate “classiche”. Infatti, la popular music si rivela essere sempre più patrimonio di generazioni di varie fasce d'età, fino a quella senile, con un'emergente riflessione sul rapporto con il passato, suscettibile di svariate prospettive di sviluppo: da un lato legata all'*ageing*, all'età avanzata - sia degli artisti, sia delle audience (Gardner e Jennings 2019); dall'altro collegata al patrimonio della popular music come *memoria* culturale, connessa sia alle vecchie sia alle nuove generazioni, anche nella sua accezione di *retro culture* (Hogarty 2017) (cfr. *infra* par. 5 e il concetto di *retromedia*). Sulle sottoculture si è complessivamente sviluppata un'ampia

narrazione mitica che può essere riscontrata sia in chiave positiva, sia negativa, nella letteratura dei cultural studies e dei popular music studies degli ultimi decenni. Una narrazione che si replica in maniera simile e talvolta speculare da un saggio all'altro, attraverso il medesimo schema, e che in parte è responsabile della stessa sopravvivenza del termine, come argomenta Patrick Williams (2020), già autore di un'ampia e approfondita rassegna sul tema (Williams 2011).

D'altro canto, persiste tuttora in sociologia una linea di studio che individua nella nozione di sottocultura, se aggiornata all'attualità, una chiave di lettura fertile (Blackman e Kempson, 2016), ad esempio applicata a fenomeni come il jihadismo, oppure alle street gang, recuperando il tema della devianza e collegandola al tema dell'intersezionalità (Jensen 2018). Altrimenti, la nozione viene anche recuperata per descrivere comportamenti di consumo in una chiave legata al marketing (Ulusoy e Fırat 2018). Nell'accademia britannica, nello specifico, il campo di studi sta vivendo in realtà un rinnovato e particolare interesse grazie al Subcultures Network: "The Interdisciplinary Network for the Study of Subcultures, Popular Music and Social Change". Il network è stato creato nel 2011 attorno all'Università di Reading da un gruppo di studiose e studiosi di vari atenei, e ha originato una collana editoriale per Palgrave specificamente dedicata alla storia delle sottoculture e della popular music (Osgerby 2014, 2). Oltre all'interesse storico verso l'oggetto di studi, e alla volontà di preservarne la memoria e la tradizione, il network ha promosso lo studio di realtà sottoculturali locali e globali. Un impulso derivante anche dai *riots* di Londra del 2011 i quali, collegati ad altri eventi globali del periodo come le "primavere arabe", hanno generato la percezione negli studiosi del fatto che nuovi fenomeni emergenti rendessero in qualche misura necessaria una rinnovata presa in carico del tema (Subcultures Network 2014).

3. La musica trap come sottocultura?

Se nella sezione precedente abbiamo evidenziato alcune delle trasformazioni strutturali che hanno contribuito ad indebolire il rapporto tra fenomeni musicali e costruzione dell'identità giovanili, proviamo adesso invece a ragionare su uno dei fenomeni musicali dell'ultimo decennio che più sembra prestarsi ad essere tuttora letto attraverso la categoria di sottocultura: quello della musica trap. La trap è un sottogenere musicale dell'hip hop, nato nel sud degli Stati Uniti all'inizio degli anni '90 come ambito di nicchia e ricco di sperimentazioni sonore (Reynolds 2018), ma traghettato nel primo decennio degli anni 2000 nelle classifiche *mainstream*. In Italia

questo genere musicale ha iniziato a diffondersi nel secondo decennio degli anni 2000, con artisti come Sfera Ebbasta, Ghali, Dark Polo Gang e il produttore Charlie Charles (cfr. Marino e Tomatis 2019), diventando ben presto oggetto di un processo di stigmatizzazione nel discorso pubblico, in cui la trap è stata associata al degrado dei comportamenti giovanili, a cominciare dall'enfasi sul consumo di droga e sulla violenza.

Come è facile intuire da questa sintetica descrizione, sono varie le caratteristiche che hanno reso la musica trap particolarmente adatta ad essere interpretata attraverso le categorie della teoria sottoculturale, anche in relazione al contesto italiano. In primo luogo, sebbene prontamente inglobata dall'industria musicale *mainstream* e dai social media, la musica trap può vantare un'origine carica di elementi di autenticità, a cominciare dalle origini nei quartieri degradati della città di Atlanta (Vaught e Bradley 2017). Inoltre, l'insistenza rispetto a pratiche e immaginari tipicamente devianti o marginali – la droga, la violenza, la povertà, etc. (Conti 2020) – rappresenta un aspetto che pone la trap effettivamente in contrasto con gli immaginari ricorrenti del marketing; infine, l'identificazione da parte del dibattito pubblico della musica trap come nuovo “panico morale” profila una traiettoria ricorrente nel modo delle sottoculture storiche. Peraltro, è stato anche messo in luce come questo genere musicale, sebbene caratterizzato da numerose contraddizioni e ambivalenze, abbia iniziato a rappresentare una risorsa simbolica effettivamente utilizzata per articolare l'identità collettiva delle giovani generazioni come contrapposta alla cultura adulta (Cuzzocrea e Benasso 2020), mostrando in differenti contesti un potenziale emancipatorio per gruppi sociali marginali (Kaluža 2018), come nell'esempio delle ragazze di colore delle zone rurali degli Stati Uniti (Miles 2020).

Se per un verso sono vari gli elementi che possono spingerci a riconoscere nella trap evidenti tratti tipici delle sottoculture classiche, tuttavia non dobbiamo sottovalutare una serie di ambivalenze e ambiguità, che ci raccontano invece di un mutato rapporto tra giovani, sottoculture e musica nel mondo contemporaneo. Possiamo qui richiamare sinteticamente due di queste dimensioni: i costanti riferimenti a forme di devianza e marginalità e il rapporto di questo genere musicale con differenti tipi di media.

Partiamo dal primo aspetto: l'insistenza della trap su un immaginario che rimanda a temi caratteristici delle forme di devianza, a cominciare dal consumo di droga, la violenza e i contesti di marginalità che pervadono i testi degli artisti trap. Da un certo punto di vista, l'insistenza su temi e immaginari marginali sembra riconnettere la cultura della musica trap alle sottoculture storiche, in primo luogo attraverso la messa in scena di fasce giovanili appartenenti a classi o gruppi sociali marginali e

subalterni, che adottano nuovi stili e forme culturali per dare visibilità a forme alternative ai modelli sociali dominanti. Per un altro verso, tuttavia, è anche rilevante mettere in evidenza la tendenza presente in questo genere musicale nel giocare in modo riflessivo con questi tipi di immaginari, una tendenza che si spinge fino ad adottare in modo strumentale *topoi* caratteristici delle sottoculture classiche. Nel contesto italiano possiamo riconoscere questi aspetti in più direzioni: per esempio, nel caso di alcuni artisti, come Achille Lauro (Del Gaudio 2020), capaci di mettere in atto performance di identità alternative alquanto raffinate; o ancora nella presenza di una dimensione esplicitamente ironica e stereotipica delle forme di devianza, che caratterizza il gruppo italiano dei Dark Polo Gang; o ancora nell'enfasi sulle forme di divismo e sulle autonarrazioni da parte degli artisti, supportate dalla logica comunicativa caratteristica dei social media (Marino e Tomatis 2019).

E ciò ci conduce ad un secondo rilevante aspetto sui cui riflettere, ovvero il rapporto costitutivo che la trap intrattiene con i media e i flussi della comunicazione digitale. Ci sono almeno due direzioni rilevanti, tra esse chiaramente interrelate, da considerare: per un verso, il ruolo dei media mainstream nella costruzione dell'identità sottoculturale della trap e, per un altro verso, le forme distintive di comunicazione all'interno di questa cultura musicale.

Come è noto, il ruolo dei media nel costruire l'identità delle sottoculture è centrale a partire almeno dal lavoro seminale di Stanley Cohen *Folk Devils and Moral Panics* (1972), in cui l'autore descrive il ruolo della copertura mediatica *mainstream* nel processo di costruzione delle sottoculture dei mod e dei rocker negli anni '60. È evidente, nel caso italiano, come la musica trap si sia alimentata proprio grazie anche a dinamiche tipiche del "panico morale", in particolare a partire dalla cosiddetta "tragedia di Corinaldo", un tragico episodio avvenuto nel dicembre del 2018, in occasione di un concerto dell'artista Sfera Ebbasta, in cui persero la vita sei persone. Questo episodio ha rappresentato uno snodo significativo nella ricezione e diffusione della musica trap nella cultura nazionale, rendendola visibile e riconoscibile in termini più generali (Tomatis 2019, 601). Inoltre, media mainstream come la televisione hanno rappresentato punti di passaggio fondamentali nel traghettamento di alcuni artisti trap nel mainstream dell'industria musicale, come ci mostrano due esempi paradigmatici: la partecipazione di Sfera Ebbasta in qualità di "giudice" nel talent show *X-Factor* (Sky) nel 2019 e la presenza ricorrente di Achille Lauro come concorrente al Festival di Sanremo sempre a partire dal 2019.

Oltre al ruolo dei media mainstream, troviamo però anche una relazione particolarmente significativa tra la trap e le forme di comunicazione online. Benasso e Cuzzocrea (2018) hanno messo bene in luce come la circolazione della musica trap sia

strettamente connessa alle modalità comunicative caratteristiche delle nuove generazioni, incentrate sull'uso dei social media, incluso il ruolo centrale svolto dagli *influencer*. Più in dettaglio, Marino e Tomatis (2019, 93) hanno evidenziato come non solo il principale canale di comunicazione degli artisti trap sia costituito dai social media, ma che sia anche possibile osservare quanto le logiche comunicative di questi canali abbiano influenzato direttamente immaginari e riferimenti culturali di questa musica. Per esempio, riguardo alla tendenza di utilizzare in modo strumentale stili di vita devianti come elementi attrattivi e in relazione all'enfasi sulle auto-narrazioni all'interno dei propri profili social.

Come possiamo osservare da questa sintetica ricostruzione, la musica trap presenta allo stesso tempo aspetti di continuità con fenomeni sottoculturali storici, ma non manca di far emergere una serie di contraddizioni e ambivalenze tipiche nell'universo comunicativo contemporaneo.

4. Le sottoculture nella moda contemporanea

Un altro campo nel quale la categoria di sottocultura risulta tuttora molto presente, e che al contempo appare efficace nel fornire spiegazione a molti fenomeni, è quello della moda. Il rapporto tra moda e sottoculture emerge infatti dalla pubblicistica di settore e dal linguaggio dei media specialistici. In parte in quest'ambito si riproducono alcune contrapposizioni che abbiamo già rilevato all'interno del dibattito musicologico (*infra*, par. 2), con posizioni contrastanti sulla sparizione o al contrario sulla persistenza delle sottoculture (Petridis 2014; Pini 2021). Ma nel campo della moda il panorama è estremamente più vivo e diversificato: sono svariati i luoghi di discussione, non necessariamente di matrice accademica, non per questo meno rilevanti. La presenza del tema sottoculture salta subito agli occhi a partire da un volume intitolato *Fashioning Japanese Subcultures* di una delle studiose più accreditate del settore, Yuniya Kawamura, pubblicato nel 2012 (non negli anni Ottanta...). Proponendo una originale mappatura delle sottoculture giapponesi legate alla moda, la studiosa compie una disamina della nozione di sottocultura che pone a cardine descrittivo dell'intero saggio (Kawamura 2012), dichiarando inoltre una totale adesione sia alla prospettiva di Hebdige (1979), sia di McRobbie (1991). Sembrerebbe dunque che nel campo della moda l'annosa discussione terminologica sulla nozione, intercorsa negli ultimi decenni, non abbia attecchito. Vista dalla prospettiva degli studi sulla moda, la sottocultura, da iniziale costrutto teorico, si è poi reificata a tutti gli effetti in un'*entità sociale*, rilevabile in situazioni diverse, per luogo e per tempo. In

un'altra pubblicazione dedicata alle sneaker, Kawamura afferma esplicitamente di “avere preferito adoperare il termine ‘sottocultura’ a differenza dei teorici post-subculturali” (Kawamura 2016, 42).

Se la musicologia e l'intero discorso musicale, dunque, trattano la materia con un certo imbarazzo, nel contesto della moda le sottoculture appaiono invece come un oggetto naturale, potremmo dire quasi “nativo”. Ancora Kawamura, ne fornisce una definizione semplice e omnicomprensiva: “subculture is a system of values, attitudes, modes of behavior, and life styles of a social group that is distinct from but related to the dominant culture of a society” (ivi, 9). Una prospettiva che, inquadrando la *testualità* come un'entità variabile e porosa che mette in connessione gli elementi piuttosto che dividerli, non sfigurerebbe in un saggio di sociosemiotica (cfr. Marrone 2001; Spaziante 2007). È del resto la stessa studiosa a rimarcare l'importanza dell'*analisi semiotica dei dettagli*, come supporto primario nella comprensione del fenomeno delle sottoculture (ivi, 33; 113). Nell'impostazione al problema datane da Hebdige (1979), infatti, si sottolineava l'aspetto “spettacolare” delle culture giovanili, nel quale erano gli elementi espressivi, visivi, oggettuali, vestimentari a fare la differenza. E quel saggio rimane un punto di riferimento essenziale anche negli studi contemporanei sulla moda (Mora, Rocamora, Volonté 2014, p. 6), grazie al fatto che, basandosi sul modello di analisi del punk mostrava una lettura ex-post di fenomeni ad esso assimilabili, e proponeva una metodologia di studio basata sull'individuazione di oggetti osservabili secondo un criterio univoco (ad esempio sullo stile hipster, risalente agli anni quaranta del Novecento, poi divenuto fenomeno contemporaneo nella sua versione riveduta). La capacità del libro di “cogliere lo zeitgeist del punk” la si coglie anche dalle entusiastiche citazioni dalla stampa musicale generalista presenti sulla quarta di copertina (Bennett 2020, p.12). Lo stesso titolo del libro favorì l'entrata del termine nel linguaggio comune, fornendo una fotografia nitida e convincente della realtà: con capacità tanto euristica quanto comunicativa, descriveva, attraverso l'influenza del pensiero semiotico, la relazione efficace tra segni, oggetti, musiche e individui. Ed è proprio questa capacità di descrizione di elementi visivi e della loro relazione interdiscorsiva, che ne ha fatto un modello di osservazione che “resiste”, a dispetto di alcune visioni contrarie. Del resto, anche nel dibattito sociologico è in corso una più ampia rivalutazione dell'approccio sottoculturale, ad esempio in autori come Patrick Williams (2011) e Paul Hodkinson (2015) (cfr. Blackman e Kempson 2016, 6).

Allo stesso tempo, di recente, negli studi sugli stili di vita sottoculturali emerge una crescita nella presenza del tema del *dress* (inteso come “vestire”, in un senso più generale che, come specifica Joanne Eicher, include la moda e l'abbigliamento, cfr.

Kramarae e Spender (2004, 870)), mentre parallelamente si segnala una significativa integrazione di contenuti legati alle subculture, nell'ambito della storia dei testi sul dress (Sklar et al. 2021, 1-2). Se i numeri delle pubblicazioni accademiche sul tema non sono esorbitanti, sono invece in crescita le mostre, le uscite editoriali nel mercato di massa, i blog e i podcast, indicando così un divario esistente tra la tendenza accademica e l'interesse generale.

Permane inoltre l'impressione che l'impatto di Internet, con la susseguente nascita di *sottoculture online*, abbia trasformato radicalmente lo scenario, ponendo un ripetuto interrogativo sul fatto che queste entità possiedano effettivamente requisiti e tratti sottoculturali. Ci si chiede, ad esempio, se l'alone sottoculturale non serva altro che a fornire sostanza e identità "resistenziale" a fenomeni effimeri (Winge 2018).

D'altra parte, il tema delle sottoculture nel campo della moda è diventato oggetto di interesse non più specialistico ma di ampio respiro. È una materia conosciuta e praticata tanto dai fashion designer – letteralmente allevati in questi immaginari - quanto da parte dei pubblici, giovani e meno giovani. Proliferano le pubblicazioni di editori commerciali dedicate a temi relativi a moda e sottoculture: Malcom McLaren e Vivien Westwood sono da anni considerati icone pop a sé stanti (Sklar et al. 2021, 8-9). Ma la presenza dell'universo sottoculturale nell'immaginario vestimentario è radicata più di quanto l'apparizione del tema nelle pubblicazioni possa raccontare, e più di quanto il dibattito pubblico sia in grado di cogliere. La rielaborazione delle pratiche sociali e culturali diffuse, se mai è stata poco rilevante, è oramai una costante nell'universo della moda. In linea con il sentire contemporaneo, vi si coglie una rivalutazione dello spazio sottoculturale anche come forma di differenza, dissenso e riconoscimento identitario (Calia 2021). Dalla fine degli anni Novanta in poi, specie nel rinnovato campo della moda *maschile*, risultano continui i riferimenti alle sottoculture musicali, adoperate come vero e proprio modello di ridefinizione delle identità di genere (Bowstead 2018, 18). Fashion designer come Raf Simons e Hedi Slimane, ad esempio, nelle varie *maison* di cui hanno curato le collezioni, hanno decostruito la mascolinità borghese tradizionale e definito un nuovo modello di mascolinità androgina e senza confini di genere. Un processo messo in atto anche attraverso riferimenti precisi importati dal proto-punk anni Settanta, e poi dal punk e dal grunge, e infine dall'indie e dalla techno anni Novanta. Gli stilisti collaborano essi stessi all'immagine di band musicali, e contribuiscono a rendere mainstream tendenze considerate alternative (ivi, 111-128). Anche nel lavoro di Alessandro Michele per Gucci è del tutto esplicito un lavoro di ricombinazione e di ispirazione compiuto a partire dalle sottoculture (Lezama 2021).

Infine, anche nella nuova generazione di stilisti anni 2010, la tendenza emergente del *post-Soviet style* si è caratterizzata per le sue forme ripetute di rimediazione, nelle quali le sottoculture musicali occidentali (*techno* e *rave* in particolare) sono state rilette e a loro volta riproposte in forma di immaginario già consolidato, da parte di stilisti come Demna Gvasalia (*Vetements*) e Gosha Rubchinskiy, ad esempio attraverso una riformulazione dell'abbigliamento sportivo (ivi, 159; Eizenberg 2021).

Dai vari elementi trattati, emerge quindi in modo inequivoco come la nozione di sottocultura sia imprescindibile nell'analisi dei fenomeni legati alla moda e al suo più ampio universo culturale e antropologico. Per certi aspetti in modalità persino superiori all'ambito strettamente musicale, del quale torneremo ad occuparci nel paragrafo seguente.

5. Il vinile, le piattaforme digitali e il ruolo delle tecnologie

Come abbiamo osservato ripetutamente nel corso dell'articolo, la relazione tra giovani, musica e media costituisce uno snodo altamente significativo nella trasformazione delle sottoculture, almeno a cominciare dalla diffusione della rete internet e degli strumenti digitali. Ragionando sul ruolo di media e tecnologie nella trasformazione delle culture giovanili un aspetto da considerare è senza dubbio quello dei formati e degli strumenti utilizzati per la circolazione della musica e, più in generale, quello delle implicazioni che un panorama tecnologico profondamente mutato ha avuto sui processi di consumo e dunque sulle identità musicali giovanili degli ultimi due decenni.

Se nell'esperienza delle sottoculture classiche gli strumenti attraverso cui la musica veniva veicolata sono rimasti per lo più sullo sfondo dei processi di costruzione delle identità giovanili, nel corso del tempo il ruolo delle tecnologie musicali è diventato via via più rilevante. Il primo e più significativo caso di una tecnologia musicale costitutiva di una cultura è l'influenza che l'audiocassetta ha avuto nella costruzione della cultura post-punk: l'audiocassetta, infatti, non solo permise forme di produzione e distribuzione alternative a quella dell'industria musicale *mainstream*, ma divenne anche un oggetto altamente significativo nell'identità musicale (come documenta per esempio il libro di Thurston Moore del 2004), alimentando così aspetti caratteristici della musica indipendente, incluse le implicazioni politiche legate alla critica nei confronti delle grandi industrie discografiche (Hesmondhalgh 1998).

Possiamo identificare almeno due dimensioni particolarmente rilevanti per esplorare il rapporto tra sottoculture musicali e media sonori nel contesto contemporaneo: per un verso, la crescente capacità di vecchi formati musicali analogici, alternativi alle piattaforme digitali, di rappresentare oggetti significativi nella costruzione delle culture musicali giovanili, come nel caso del vinile; per un altro verso, le trasformazioni introdotte proprio dalle piattaforme digitali nelle pratiche di consumo, nella costruzione dei gusti musicali e nell'articolazione delle culture musicali giovanili.

Partiamo dal ruolo dei “vecchi” formati musicali analogici, come il vinile. Come è noto, il disco in vinile, dopo aver costituito il formato musicale di riferimento tra gli anni '50 e gli anni '80, è stato successivamente soppiantato dal compact disc e dalla musica digitale, per poi iniziare a tornare in voga a partire dagli anni 2000, a partire da alcune particolari culture musicali, come la musica *indie rock*, con un'enfasi sulle piccole produzioni indipendenti (Davis 2007), e la musica elettronica, dove il vinile è rimasto rilevante anche grazie al ruolo dei dischi nel lavoro dei disc jockey (Bartmanski e Woodward 2015). Questi fenomeni fanno parte di una tendenza più generale di rivalutazione dei cosiddetti *retromedia* (Hogarty 2017; Magaudo e Minniti 2019) e si inserisce in più vasto processo di rivalutazione culturale delle culture giovanili (Reynolds 2013), una tendenza rappresentata in primo luogo della sottocultura hipster (Schiermer 2014; Michael 2015; Caglioni 2020).

Qual è il senso della permanenza di questi supporti, appartenenti al passato, nel mondo delle culture giovanili contemporanee? Il ritorno dei vecchi supporti musicali (che riguarda peraltro anche altri formati, come l'audiocassetta; cfr. Harrison 2006; Duster e Novak 2018), non è un fenomeno legato unicamente ad un effetto nostalgia o ad una valorizzazione del passato (un aspetto senza dubbio dominante, invece, nel mondo del collezionismo), ma costituisce invece una risorsa attivamente in gioco nell'articolazione di particolari culture musicali e scene locali, in opposizione i contenuti, alle estetiche e alle modalità di consumo rappresentate dalle piattaforme musicali digitali. In altre parole, questi fenomeni apparentemente legati al passato possono essere interpretati come il tentativo di articolare, a livello materiale, forme di resistenza simbolica nei confronti dell'innovazione in campo musicale, con dirette ripercussioni sia sugli aspetti economici (costruendo mercati musicali alternativi a quello delle piattaforme) che su quelli culturali (fornendo una dimensione materiale per articolare nuove le identità musicali).

Questo ci permette di passare velocemente ad alcune riflessioni sul ruolo delle piattaforme digitali nel dare forma alle culture musicali contemporanee. Non c'è dubbio che molte delle nuove culture musicali – a cominciare, come abbiamo

osservato in precedenza, proprio dalla trap – si siano costruite in via preferenziale attraverso le piattaforme digitali musicali e sulla base di un consumo di musicale basato sugli smartphone (Magaudda 2021). Questo modello di consumo musicale presenta svariate implicazioni rispetto ai modi e alle forme attraverso cui possono emergere oggi le nuove culture musicali giovanili. Per un verso, la circolazione istantanea e spesso senza costi della musica attraverso le piattaforme amplifica i meccanismi di circolazione dei contenuti, che sempre più facilmente possono diventare istantaneamente “virali”; per un altro verso, il consumo attraverso lo streaming, in cui la musica è un flusso da ascoltare e non più un oggetto da possedere, scambiare, regalare, mette in discussione alcuni importanti elementi alla base della costruzione delle identità musicali individuali e collettive. Inoltre, la circolazione della musica attraverso le piattaforme è al centro di un processo di *datificazione* (Prey 2016), dipendente da una serie di meccanismi tecnologici ed economici alquanto raffinati, guidati in primo luogo da opache logiche economiche e finanziarie tipiche del capitalismo digitale (Vonderau 2019; Eriksson et al. 2019). A questo possiamo aggiungere che la selezione musicale operata anche in base agli algoritmi (Morris 2015; Bonini e Gandini 2019) non solo risponde a logiche di massimizzazione del profitto delle piattaforme, ma è anche sempre più incentrata sulla personalizzazione dell’offerta su base dei gusti dei singoli individui, con implicazioni dirette rispetto a come gli ascoltatori possono scoprire nuova musica, e dunque sui processi di costruzione di più ampie culture del gusto condivise tra le nuove generazioni (Webster, 2020). In altre parole, la diffusione delle piattaforme musicali quali principali veicoli di circolazione della musica sembra mettere in questione alcuni dei principali aspetti e meccanismi attraverso i quali la musica è capace di alimentare la costruzione di identità giovanili condivise, in autonomia almeno parziale rispetto ai processi guidati dal mercato e dal marketing.

Queste riflessioni sul rapporto tra sottoculture musicali e gli strumenti tecnici utilizzati per consumare la musica rendono visibile un’ulteriore ambivalenza da tenere in considerazione oggi nei processi di costruzione delle sottoculture musicali: da un lato, la tendenza a storicizzare e valorizzare aspetti del *passato*, anche riferiti alle sottoculture classiche, grazie alla permanenza di oggetti culturali duraturi, come i dischi in vinile, contrapposti alla transitorietà dello streaming digitale; dall’altra, il carattere marcatamente *transitorio* e sfuggente, ma anche fortemente incastonato nei meccanismi delle industrie globali e nel marketing digitale, tipico delle pratiche di consumo musicale delle nuove generazioni.

6. Conclusioni

In questo articolo abbiamo esplorato la traiettoria dello studio delle sottoculture musicali, che così fortemente hanno caratterizzato una parte importante degli studi culturali. Sebbene non rientri nella possibilità di un singolo articolo mappare in modo esaustivo il tema delle sottoculture (per esempio, il ruolo di Internet e delle culture online è rimasto in gran parte fuori dalla presente riflessione), alla fine di questa esplorazione possiamo in ogni caso tracciare almeno due aspetti cruciali emersi, apparentemente contraddittori e in contrasto tra loro, ma a ben vedere parte, invece, di una medesima traiettoria di evoluzione dello studio delle sottoculture.

Per un verso, l'idea di sottocultura, emersa a fine anni '70 a partire dal noto lavoro di Dick Hebdige, si è dimostrata figlia della propria epoca e di un peculiare contesto, all'interno del quale l'espressione simbolica delle culture giovanili è stata identificata come faglia di una serie di profonde tensioni che attraversavano la società, la cultura, la politica, le relazioni intergenerazionali della Gran Bretagna di allora. In quanto specifica espressione di un particolare momento storico, l'idea di sottoculture è stata negli anni successivi criticata e superata nelle direzioni più differenti, come abbiamo osservato nel corso dell'articolo: superata per una trasformazione degli ambiti disciplinari e del ruolo degli studi sulla popular music; superata per l'emergere di una serie di nuovi fenomeni sociali e tecnologici, che hanno trasformato il rapporto tra nuove generazioni e musica; superata, infine, dall'evoluzione di concetti e teorie che si sono susseguiti per provare a inseguire le trasformazioni socio-culturali. Da questo punto di vista, potremmo addirittura affermare che una prospettiva sottoculturale distintiva è probabilmente defunta nel momento stesso in cui, più di quarant'anni addietro, è stata generata.

E tuttavia, allo stesso tempo, l'idea di sottocultura ha iniziato a godere di una popolarità che anche gli stessi studiosi della prima generazione dei cultural studies difficilmente avrebbero immaginato, non tanto sul versante accademico, quanto in differenti sfere del mondo reale. In primo luogo – come abbiamo sostenuto nel corso dell'articolo – l'idea di sottocultura è diventata parte del linguaggio comune, trasformandosi in un riferimento utilizzato esplicitamente dalle nuove generazioni giovanili per definire aspetti della loro stesa esperienza diretta della realtà. Le sottoculture sono diventate, inoltre, il centro di processi di rivalutazione culturale, storica ed economica, grazie al riconoscimento di alcune delle esperienze originarie – in primo luogo il punk – quali oggetti culturali e artistici; anche per questo, esse sono entrate a pieno titolo come risorsa simbolica e come modello culturale per

rielaborazioni identitarie e di genere all'interno dei meccanismi della moda, all'incrocio tra creatività artistica e sfruttamento commerciale.

Insomma, se la sottocultura come nozione ha ben presto iniziato a sgretolarsi, e ad essere criticata e superata, la sua fortuna al di fuori dell'accademia è stata piena e convincente, trasformandola in un elemento parte della più ampia cultura contemporanea. Ovviamente tutto ciò ha avuto un riflesso anche nel mondo accademico, in cui – come abbiamo segnalato all'inizio dell'articolo – a fronte di un superamento della nozione originaria, gli studi sottoculturali o post-sottoculturali continuano a mostrare segnali di fermento ed effervescenza. Ciò che questi nuovi studi stanno probabilmente portando alla luce non è dunque tanto l'importanza dello studio delle sottoculture giovanili in quanto tali, ma il rilievo che l'idea di sottocultura ha iniziato ad acquistare in molteplici e diversificate sfere dello spazio culturale contemporaneo.

Riferimenti

- Bartmanski, D. e Woodward, I. (2015). *Vinyl: The analogue record in the digital age*, London, Bloomsbury.
- Bennett, A. (1999) *Subcultures or Neo-Tribes? Rethinking the Relationship Between Youth, Style and Musical Taste*, in «Sociology», 33 (3), pp. 599-617.
- Benvenga, L. (2017) *Cultural Studies and Subcultures Conversation with Tony Jefferson.*, in “Studi Culturali”, 14 (2), pp. 281-292.
- Benvenga, L. (a cura di) (2019) *Il conflitto subculturale e la comunità operaia di Phil Cohen*, in “Studi Culturali”, 16 (2), pp. 311-328.
- Bertoni, F., Caroselli, A. e Sterchele, L. (2021) *Are the kids alright? Valerio Marchi e le prospettive divergenti nella ricerca*, in “Studi Culturali”, 18(1), pp. 49-52.
- Blackman, S. e Kempson, M. (2021) *The Subcultural Imagination: Critically Negotiating the Co-Production of 'Subcultural Subjects' through the Lens of C. Wright Mills*, in “Sociological Research Online”.
- Blackman, S. e Kempson, M. (a cura di) (2016) *The subcultural imagination: theory, research and reflexivity in contemporary youth cultures*. Abingdon, Routledge.
- Bonini, T. e Gandini, A. (2019) “*First Week is Editorial, Second Week is Algorithmic*”: *Platform Gatekeepers and the Platformization of Music Curation*, in “Social Media+Society”, 5 (4).
- Bourdieu, P. (1979) *La distinzione. Critica sociale del gusto*, trad. it. Bologna, Il Mulino, 1982.
- Bowstead, J. M. (2018) *Menswear revolution: the transformation of contemporary men's fashion*, London, Bloomsbury Publishing.

- Caglioni, L. (2020) *Hipster. Subcultura della crisi*, Anzio-Lavinio, Novalogos.
- Calia, R.M. (2021) *The Imaginary Dress. An Interdisciplinary Fashion Approach Among Sociological, Anthropological, and Psychological Orientations*, in "Fashion Theory", 25(2), pp. 243-268.
- Cohen, S. (1972) *Folk Devils and Moral Panics: The Creation of the Mods and the Rockers*, Oxford, Basil Blackwell.
- Conti, U. (2020) *Urban youth in transformation: considerations for a sociology of Trap subculture*, in "Italian Sociological Review", 10(2), pp. 257-270.
- Corchia, L. (2017) *I Post-Subcultural Studies e le identità giovanili. Retrospectiva di un dibattito*, in «Studi Culturali», 14 (2), pp. 293-320.
- Cuzzocrea, V. e Benasso, S. (2020) «*Fatti strada e fatti furbo*»: *generazione Z, musica trap e influencer*, in "Studi Culturali", 17(3), pp. 335-356.
- Davis, J. (2007) *Going analog: Vinylphiles and the consumption of the 'obsolete' vinyl record*, in C.R. Acland (a cura di), *Residual Media*, Minneapolis, University of Minnesota Press, pp. 222-238.
- Del Gaudio, V. (2020) *Amleto sulla fune. Le performance pop di Achille Lauro*, in "Studi Culturali", 17(3), pp. 413-428.
- Deuze, M. (2011) *Media life*, in "Media, Culture e Society", 33(1), pp. 137-148.
- Düster, B. e Nowak, R. (2018) *Cassette cultures in Berlin: Resurgence, DIY freedom or sellout?*, in A. Bennett e P. Guerra (a cura di) *DIY Cultures and Underground Music Scenes*, London, Routledge, pp. 150-159.
- Eizenberg, A. (2021) *With No Twist: The Metamodern Sartorial Statement of Vetements*, in J. Blanco, e A. Reilly, (a cura di) *Fashion, Dress and Post-postmodernism*, London, Bloomsbury Publishing, pp. 51-73.
- Eriksson, M., R. Fleischer, A. Johansson, P. Snickars and P. Vonderau (2019) *Spotify Teardown: Inside the Black Box of Streaming Music*, Cambridge, MIT Press.
- Eugeni, R. (2015) *La condizione postmediale. Media, linguaggi e narrazioni*, Brescia, La Scuola.
- Floridi, L. (2021) *Digital Time: Latency, Real-time, and the Onlife Experience of Everyday Time*, in "Philosophy e Technology" 34(3), pp. 407-412.
- Gardner, A. e Jennings, R. (2019) *Aging and Popular Music in Europe*, London, Routledge.
- Gildart, K. Gough-Yates, A., Lincoln, S., Osgerby, B., Robinson, L., Street, J., Webb, P. e Worley, M. (2020) *Hebdige and Subculture in the Twenty-First Century*, London, Palgrave.
- Grazian, D. (2015) *Ethnography and interaction*, in J., Shepherd e K. Devine, (a cura di) *The Routledge Reader on the Sociology of Music*, pp. 107-115.
- Hall, S., Jefferson, T. (1976) (a cura di) *Rituali di resistenza. Teds, Mods, Skinheads e Rastafariani. Subcultura giovanili nella Gran Bretagna del dopoguerra*, trad. it. Anzio-Lavinio, Novalogos, 2017.
- Harrison, A.K. (2006) '*Cheaper than a CD, plus we really mean it*': *Bay Area underground hip hop tapes as subcultural artefacts*', in "Popular Music", 25(2), pp.283-301.

- Hebdige, D. (1979) *Sottocultura. Il significato dello stile*, trad. it. Roma, Meltemi, 2017.
- Hesmondhalgh, D. (1998) *Post-Punk's attempt to democratise the music industry: the success and failure of Rough Trade*, in "Popular Music", 16(3), pp. 255-274.
- Hesmondhalgh, D. (2005) *Subcultures, scenes or tribes? None of the above*, in "Journal of Youth Studies", 8(1), pp. 21-40.
- Hodkinson, P. (2015). *Contextualizing the Spectacular*, in A. Dhoest, S. Malliet, J. Haers, e B. Segaert (a cura di) *The borders of subculture: resistance and the mainstream*, Abingdon, Routledge, pp. 5-14.
- Hogarty, J. (2017) *Popular music and retro culture in the digital era*. Routledge.
- Jenkins, H. (2006) *Fan, blogger e videogamers. L'emergere delle culture partecipative nell'era digitale*, trad. it. Milano, Franco Angeli, 2016.
- Jensen, S. Q. (2018) *Towards a neo-Birminghamian conception of subculture? History, challenges, and future potentials*, in "Journal of Youth Studies", 21(4), pp. 405-421.
- Kaluža, J. (2018) *Reality of Trap: Trap music and its emancipatory potential*. In "IAFOR Journal of Media, Communication e Film", 5(1), pp. 23-42.
- Kotarba, J.A. (2013) *Understanding society through popular music*, London, Routledge.
- Kramarae, C. e Spender, D. (2004) *Routledge international encyclopedia of women: Global women's issues and knowledge*, Abingdon, Routledge.
- Kramer, E. (2020) *New vintage-new history: The sukajan (souvenir jacket) and its fashionable reproduction*, in "International Journal of Fashion Studies", 7(1), pp. 25-47.
- Lezama, N. (2021) *Intensified: Alessandro Michele's hyperaesthetic at Gucci*, in J. Blanco, e A. Reilly (a cura di) *Fashion, Dress and Post-postmodernism*, London, Bloomsbury Publishing, pp. 75-98.
- Magaudda, P. (2009) *Ridiscutere le sottoculture. Resistenza simbolica, postmodernismo disuguaglianze sociali*, in «Studi Culturali», 6 (2), pp. 301-314.
- Magaudda, P. (2021) *Smartphones, streaming platforms, and the infrastructuring of digital music practices*, in *Rethinking Music through Science and Technology Studies*, London, Routledge, pp. 241-255.
- Magaudda, P. e Minniti, S. (2019) *Retromedia-in-practice: A practice theory approach for rethinking old and new media technologies*, in "Convergence", 25(4), pp. 673-693.
- Marino, G. e Tomatis, J. (2019) *"Non sono stato me stesso mai": rappresentazione, autenticità e racconto del sé nelle digital identities dei trap boys italiani*, in "La Valle del'Eden", 35, pp. 93-102.
- Marrone, G. (2001) *Corpi sociali. Processi comunicativi e semiotica del testo*, Torino, Einaudi
- Masini, A. (2019) *Siamo nati da soli. Punk, rock e politica in Italia e in Gran Bretagna (1977-1984)*, Pisa, Pacini.

- McRobbie, A. (1991) *Feminism and Youth Culture: From "Jackie" to "Just Seventeen"*, Houndmills, Basingstoke, Hampshire, and London, Macmillan International Higher Education.
- Michael, J. (2015) *It's really not hip to be a hipster: negotiating trends and authenticity in the cultural field*, in "Journal of Consumer Culture", 15(2), pp. 163-182.
- Miles, C. (2020) *Black Rural Feminist Trap: Stylized and Gendered Performativity in Trap Music*, in "Journal of Hip Hop Studies", 7 (1).
- Miller-Idriss, C. e Graefe-Geusch, A. (2020) *Studying the peripheries: Iconography and embodiment in Far Right youth subcultures*, in S. D. Ashe, J. Busher, G. Macklin, e A. Winter, (a cura di) *Researching the Far Right: Theory, method and practice*, London, Routledge, pp. 323-335.
- Moore, A. (2019) *Afterword* in N. Braae, e K. A. Hansen (a cura di) *On Popular Music and Its Unruly Entanglements*, London, Palgrave Macmillan, pp. 257-261.
- Moore, T. (2004) *Mix tape. L'arte della cultura delle audiocassette*, trad. it. ISBN, 2008.
- Mora, E., Rocamora, A., e Volonté, P. (2014) *The internationalization of fashion studies: Rethinking the peer-reviewing process*, in "International Journal of Fashion Studies", 1(1), pp. 3-17.
- Morris, J.W. (2015) *Curation by code: Infomediaries and the data mining of taste*, in "European Journal of Cultural Studies", 18 (4-5), pp. 446-463.
- Muggleton, D. e Weinzierl, R. (a cura di) (2003) *The Post-Subcultures Reader*, Oxford, Berg.
- Osgerby, B. (2014) *Subcultures, popular music and social change: theories, issues and debates*, in Subcultures Network, *Subcultures, Popular Music and Social Change*, Cambridge Scholars Publishing, pp.1-45.
- Petridis, A. (2014) *Youth subcultures: what are they now*, in "The Guardian", March, <https://www.theguardian.com/culture/2014/mar/20/youth-subcultures-where-have-they-gone>.
- Pini, B. (2021) *Quel che rimane delle subculture giovanili dagli anni '90 a oggi*, "i-D" 14 giugno, <https://i-d.vice.com/it/article/8xj3v3/foto-subculture-europa-boris-postma-scena-underground>.
- Prey, R. (2016) *Musica Analytica: The Datafication of Listening*, in R. Nowak e A. Whelan (a cura di) *Networked Music Cultures*, Basingstoke, Palgrave, pp. 31-48.
- Reynolds, S. (2011) *Retromania. Musica, cultura pop e la nostra ossessione per il passato*, trad. it. ISBN, 2011.
- Reynolds, S. (2019) *Futuromania. Sogni elettronici da Moroder ai Migos*, trad. it., Roma, Minimum Fax.
- Rice, L. (2017) *The language of the unheard: social media and riot subculture/s*, in Gildart, K. et al., (a cura di) *Youth Culture and Social Change: Making a Difference by making a noise*, London, Palgrave, pp. 47-77.
- Sassatelli, R. (2007) *Consumer culture: history, theory and politics*, London, Sage.

- Schiermer, B. (2014) *Late-modern hipsters: New tendencies in popular culture*, in "Acta Sociologica", 57(2), pp. 167-181.
- Scott, D.B. (a cura di) (2016) *The Ashgate research companion to popular musicology*, London, Routledge.
- Shaw, A. (2010) *What is video game culture? Cultural studies and game studies*, in "Games and culture" 5(4), pp. 403-424.
- Sklar, M., Strübel J., Freiberg K. e Elhabbassi S. (2021) *Beyond Subculture the Meaning of Style: Chronicling Directions of Scholarship on Dress since Hebdige and Muggleton*, in "Fashion Theory", pp. 1-2.
- Spaziante, L. (2007) *Sociosemiotica del pop: identità, testi e pratiche musicali*, Roma, Carocci.
- Spaziante, L. (2008) *La musica popolare e gli studi culturali*, in C. Demaria e S. Nergaard (a cura di), *Studi culturali. Temi e prospettive a confronto*, Milano, McGraw-Hill.
- Subcultures Network (a cura di) (2014), *Subcultures, Popular Music and Social Change*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing.
- Thornton, S. (1995) *Dai club ai rave. Musica media e capitale sottoculturale*, trad. it. Milano, Feltrinelli, 1998.
- Tomatis, J. (2019) *Storia culturale della canzone italiana*, Milano, Il Saggiatore.
- Tosoni, S. (2021) *Italowave. I nuovi studi accademici delle subculture spettacolari in Italia*, in "Studi Culturali", 18(3).
- Tosoni, S. e Zuccalà, E. (2020) *Italian Goth Subculture. Kindred Creatures and Other Dark Enactments in Milan, 1982-1991*, London, Palgrave.
- Ulusoy, E. e Firat, F.A. (2018) *Toward a theory of subcultural mosaic: Fragmentation into and within subcultures*, in "Journal of Consumer Culture", 18(1), pp. 21-42.
- Vaught, S. e Bradley, R.N. (2017) *Of the Wings of Traplanta: (Re) Historicizing WEB Du Bois' Atlanta in the Hip Hop South*, in "Phylon" 54(2), pp. 11-27.
- Vonderau, P. (2019) *The Spotify effect: Digital distribution and financial growth*, in "Television e New Media", 20(1), pp. 3-19.
- Warne, C. (2014) *Subcultural theory in France: a missed rendez-vous*, in The Subcultures Network (a cura di) *Subcultures, Popular Music and Social Change*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, pp. 49-63.
- Webster, J. (2020) *Taste in the platform age: Music streaming services and new forms of class distinction*, in "Information, Communication e Society", 23(13), pp. 1909-1924.
- Williams, J. P. (2011) *Subcultural Theory. Traditions and Concepts*. Cambridge, Malden, Polity.
- Williams, J. P. (2020) *Myth and Authenticity in Subculture Studies*, in B. van der Steen e T.P. Verburgh (a cura di) *Researching Subcultures, Myth and Memory*, Cham, Springer International, pp. 35-53.
- Willis, P. (1978) *Profane Culture*, London, Routledge.

Winge, T. M. (2018) *Do androids dream of electric sheep dressed in street fashions? Investigating virtually constructed fashion subcultures*, in S. Holland e K. Spracklen, *Subcultures, Bodies and Spaces: Essays on Alternativity and Marginalization*, Bingley, Emerald Publishing Limited, pp. 13-26.