

Francesco Ciaponi

L'underground come attitudine



elèuthera

© Francesco Ciaponi ed elèuthera editrice

progetto grafico di Riccardo Falcinelli

**[www.eleuthera.it](http://www.eleuthera.it)**  
[eleuthera@eleuthera.it](mailto:eleuthera@eleuthera.it)

# Indice

|                                                     |     |
|-----------------------------------------------------|-----|
| Introduzione                                        | 7   |
| CAPITOLO PRIMO                                      | 25  |
| Il fondamento. Perché esiste l'underground?         |     |
| CAPITOLO SECONDO                                    | 59  |
| Gli elementi costitutivi della funzione underground |     |
| CAPITOLO TERZO                                      | 97  |
| Estetiche e linguaggi codificati                    |     |
| CAPITOLO QUARTO                                     | 117 |
| Campi di applicazione                               |     |
| Conclusione                                         | 153 |
| Bibliografia                                        | 160 |



# Introduzione

*Quel che non è leggermente difforme ha un aspetto insensibile – ne deriva che l'irregolarità, ossia l'imprevisto, la sorpresa, lo stupore sono una parte essenziale e la caratteristica della bellezza.*

Charles Baudelaire, *Razzi*

Esistono delle domande apparentemente irrisolte, quesiti che emergono con regolarità disarmante, in particolare modo durante lezioni o interventi pubblici, alle quali spesso è difficile fornire una risposta. Una di queste riguarda senz'altro il significato del termine «underground», ostico per sua natura.

La genesi del termine, inteso in questa accezione specificamente culturale, può essere rintracciata nella metà del xx secolo, sebbene le sue radici metaforiche affondino in un immaginario di clandestinità ben più antico.

Un significativo antecedente europeo, di natura eminentemente politica, si riscontra già negli anni Trenta e Quaranta, quando underground designava la stampa e le reti culturali clandestine attive sotto i regimi fascista e nazista. In quel contesto, il termine era sinonimo di resistenza intellettuale, di circolazione sotterranea di idee proibite e di produzione al di fuori e contro l'apparato di propaganda statale. È però negli Stati Uniti degli anni Cinquanta, nel clima di conformismo maccartista e di esplosione del consumismo di massa, che il termine underground comincia a circolare in un'accezione più ampia, per definire quella produzione cinematografica – nel caso specifico il New American Cinema – che rifiutava radicalmente le strutture di Hollywood, tanto nei linguaggi quanto nelle modalità di produzione e distribuzione. Autori come Jonas Mekas, Jack Smith, Russ Meyer, Roger Corman e Kenneth Anger non solo giravano film al di fuori del sistema degli *studios*, ma costruivano vere e proprie reti alternative di proiezione: scantinati, loft, circoli privati.

Sebbene le istanze di opposizione culturale siano rintracciabili in diverse epoche, l'underground, così come lo intendiamo oggi, è quindi un fenomeno intrinsecamente moderno. La sua emersione prepotente nel corso del Novecento non è casuale: essa è la risposta dialettica all'accelerazione impressa dalla tecnica e dal capitalismo avanzato. In un'epoca in cui la riproducibilità tecnica ha permesso una diffusione dei messaggi senza precedenti, l'underground si è appropriato degli stessi strumenti della produzione di massa – la stampa offset, il nastro magnetico, fino al digitale – per sabotarne i linguaggi e proporre estetiche alternative.

Non si tratta però di una dinamica circoscritta all'Occidente: l'underground si configura come un fenomeno globale, una rete di resistenze che, pur nutrendosi di specificità locali, risponde a una logica di mercato e di controllo tecnologico ormai planetaria. In questa prospettiva, l'azione del Critical Art Ensemble si configura come un esempio paradigmatico di resistenza nomadica; attraverso la pratica del Tactical Media, il collettivo sposta il conflitto dal piano fisico a quello dei flussi informativi e biotecnologici, utilizzando l'intersezione tra arte, teoria politica e scienza per svelare i meccanismi di controllo invisibile del capitalismo autoritario. È proprio in questa tensione tra l'ipertecnicismo della società dei consumi e il bisogno di spazi di espressione non omologati che l'underground trova la sua ragion d'essere come costante della modernità.

Come detto, è a partire dagli anni Cinquanta che il termine si carica di una nuova valenza: diventa l'aggettivo per un intero ecosistema culturale che, per vocazione critica e antagonista, sceglie deliberatamente di operare in uno spazio parallelo, al di sotto dei radar dell'industria e delle istituzioni ufficiali. Questa transizione semantica è stata brillantemente analizzata da Greil Marcus nel suo seminale *Tracce di rossetto*, dove l'autore rintraccia una continuità tra movimenti ereticali medievali, avanguardie storiche e punk, mostrando come l'underground costituisca una vera e propria controtradizione culturale<sup>1</sup>. Non si tratta più solo di essere «alternativi», ma di costruire un controcampo strutturato, con i suoi canali, i suoi codici e la sua economia spesso informale.

Da quel momento, «underground» cesserà di essere un semplice sostantivo geologico o militare per diventare un'at-

titudine, una postura culturale che di lì a poco, infiniti movimenti ed esperienze delle più disparate, ereditarono e radicalizzeranno, trasformandola in un vero e proprio paradigma organizzativo della dissidenza culturale moderna.

Tuttavia, concentrare la genealogia del termine sulle sue sole manifestazioni occidentali rischierebbe come detto, di ridurne la portata universale. La funzione culturale che esso descrive – la costituzione di un controcampo simbolico in tensione con un centro egemonico – non è un'esclusiva della modernità euro-americana. Essa si manifesta ovunque un potere, coloniale, nazionale o di mercato, tenti di imporre un monopolio sulla narrazione collettiva. Le pratiche di dissenso e di circolazione delle informazioni sotterranee hanno caratterizzato le resistenze culturali nelle dittature dell'America Latina, come nelle reti di *samizdat* nell'Europa dell'Est, o nella produzione artistica e musicale di protesta nei regimi autoritari dell'Africa e dell'Asia.

In Unione Sovietica e nei paesi del blocco orientale, l'esperienza del *samizdat* – autopubblicazione clandestina – non rappresentò solo un mezzo di diffusione di testi proibiti, ma un vero e proprio ecosistema culturale parallelo. Analogamente, si possono citare i *Tarnschriften* tedeschi, opuscoli di resistenza antinazista camuffati da innocui manuali tecnici o guide turistiche per sfuggire alla censura, o l'esperienza degli *Zazous* nella Francia occupata: giovani che, attraverso l'estetica provocatoria, il jazz e il rifiuto del conformismo bellico, trasformarono lo stile in una forma di dissidenza sotterranea.

La copia manuale o a ricalco di manoscritti, la loro distribuzione attraverso reti fiduciarie e la creazione di una opinione pubblica e di un'estetica sotterranee incar-

nano perfettamente la funzione underground come dispositivo di sopravvivenza del senso contro il monopolio della verità mainstream. Stesso discorso può essere fatto per le dittature del Cono Sud in America Latina dove l'underground si è manifestato attraverso l'uso di spazi domestici e parrocchiali per concerti e mostre, o nella circolazione di cassette e pubblicazioni artigianali (come le *liras populares* o le fanzine della resistenza). In entrambi i casi, l'underground non è una scelta estetica di nicchia, ma una necessità vitale che trasforma la marginalità in un'arma di controinformazione e resilienza comunitaria, dimostrando come la sua logica operativa sia intrinsecamente legata alla presenza di un potere egemonico che schiaccia la pluralità.

L'etichetta underground applicata a questi fenomeni non è una forzatura terminologica, ma la riconduzione a un comune paradigma organizzativo della dissidenza. Pertanto, mentre il lessico specifico si cristallizza nel secondo Novecento occidentale, la logica operativa che esso designa è metastorica e globale, ovvero una costante dell'agire culturale.

A questo punto è necessario sospendere la ricostruzione genealogica del termine e chiarire cosa si intende, almeno in questo lavoro, quando si parla di underground. Non certo una banale etichetta storica, né una categoria descrittiva residuale, bensì un concetto operativo, un'attitudine capace di ricoprire una specifica posizione all'interno dei processi di produzione culturale.

L'idea di underground, così come viene oggi comunemente intesa, è spesso trattata come una categoria residuale, episodica o meramente reattiva: una zona d'ombra della cultura ufficiale, composta da fenomeni eccentrici, isolati, talvolta celebrati romanticamente, in altri casi liqui-

dati come marginali. Ciò che emerge con disarmante e sconsolante chiarezza è che questa zona d'ombra non è mai affrontata come un *corpus* unico e organico, basti pensare che non esiste un testo organico e unitario in cui si tenta di ricostruirne la storia e l'evoluzione.

L'underground non è un accidente della storia, né una semplice collezione di deviazioni occasionali rispetto a un cammino più o meno imposto. Al contrario, è una necessità strutturale delle società, una funzione costante che emerge ogniqualevolta una cultura si organizza attorno a un canone egemone. Ogni società sufficientemente complessa tende infatti a produrre sistemi di legittimazione simbolica: norme estetiche, modelli di comportamento, gerarchie di valore, forme riconosciute di espressione e di produzione culturale. Questi sistemi non sono mai neutri, ma tendono a definire ciò che è accettabile e ciò che non lo è, ciò che può circolare liberamente e ciò che resta confinato ai margini, ciò che viene riconosciuto come *cultura*, e ciò che viene relegato a rumore di fondo. La modernità, in particolare, ha perfezionato questo processo attraverso istituzioni, mercati, apparati mediatici e dispositivi educativi che hanno reso il mainstream non solo dominante, ma anche pervasivo e autoreferenziale.

È precisamente in questo spazio di normatività che si genera, in modo simultaneo e inevitabile, una zona di attrito. Non come semplice reazione contingente, ma come effetto strutturale.

Dove esiste un canone, esiste anche ciò che quel canone esclude, comprime o neutralizza. Questa zona, è bene precisare, non coincide se non in casi sporadici e residuali, con il caos. Al contrario, sviluppa nel tempo linguaggi propri,

regole interne, modalità di riconoscimento e trasmissione. L'underground, inteso in questo senso, non è l'assenza di forma, ma la produzione di forme alternative; non è il rifiuto della cultura, ma un'idea di cultura diversa, costruita in tensione permanente con il mainstream. Chiarire il significato di underground in questi termini implica, inevitabilmente, uno spostamento di prospettiva rispetto agli studi del passato. Se l'underground non è una semplice area marginale o un insieme di episodi isolati e reattivi, allora diventa necessario interrogarne lo statuto storico e la funzione sistemica all'interno delle società moderne. Questa è la tesi da cui muove il libro che avete tra le mani.

Per dimostrarla, il libro adotta un approccio che non si limita alla cronaca storica, ma utilizza una metodologia analitica tesa a far emergere la natura metastorica dei fenomeni trattati.

Il saggio si articola in tre parti distinte. La prima parte stabilisce il quadro teorico, attingendo soprattutto dal pensiero di Antonio Gramsci, Michel Foucault e Pierre Bourdieu per mostrare come l'egemonia culturale generi necessariamente il suo controcampo. La seconda parte isola e analizza gli elementi costitutivi di questo controcampo – l'etica, le strategie e le estetiche – definendoli come costanti che operano al di là delle singole epoche. La terza parte, infine, fornisce la dimostrazione storica di questa funzione applicando l'analisi a tre campi specifici: la musica, l'arte visiva e l'editoria. L'obiettivo finale non è redimere o mitizzare il margine, ma comprendere la modernità stessa attraverso la dialettica tra mainstream e underground, riconoscendo in quest'ultimo una necessità strutturale e vitale per la produzione di senso.

L'ipotesi centrale di questo lavoro è che l'underground non possa essere compreso se ridotto a fenomeno generazionale o, peggio ancora, se isolato in singoli momenti storici ognuno isolato dal resto. La sua specificità risiede infatti nella continuità. Le pratiche, le estetiche e le strategie che emergono in contesti underground non nascono mai dal nulla. Si trasmettono, spesso in modo informale, talvolta carsico, attraversando epoche, tecnologie e contesti socio-politici differenti. Ciò che cambia è il contesto storico-culturale su cui queste pratiche si innestano. Ciò che permane è la funzione che esse svolgono: mettere in crisi il senso comune dominante, destabilizzare i codici dati, aprire spazi di possibilità non immediatamente assimilabili.

In questo senso, l'underground può essere letto come un campo di forze storicamente coerente, seppur internamente assai eterogeneo. Le sue manifestazioni non sono evidentemente identiche, ma analoghe. Esse condividono una logica di fondo che riguarda il rapporto con il potere simbolico, con l'economia culturale, con l'idea stessa di autorialità e valore.

Le avanguardie storiche come il futurismo, il dadaismo, il surrealismo e il situazionismo, per citarne solo alcune, costituiscono il prototipo moderno di questa logica antagonista, ma se ne distinguono per intenzione e temporalità. Esse irrompono nel campo egemonico con manifesti programmatici e gesti spettacolari, mirando a una scalata interna: il paroliberismo marinettiano o i collage di Hanna Höch non si limitano a operare nei margini, ma ambiscono a ridefinire il centro estetico, infiltrandosi in accademie e musei per operare un ribaltamento totale. L'underground, al contrario, adotta una postura elusiva, non aspira alla visibilità trion-

fale, ma alla persistenza opaca, carsica, dove la decostruzione non si annuncia, ma si diffonde per contagio informale. Si pensi al Cabaret Voltaire dadaista del 1916 a Zurigo, con le simultaneità nonsense di Tristan Tzara che sabotavano la retorica bellica, e al loro erede beat nella poesia cut-up di Burroughs a Tangeri negli anni Cinquanta. In entrambi i casi si tratta di tecniche di guerriglia linguistica, ma il Dada le esibiva in teatri per scandalo pubblico, mentre Burroughs le confinava in rotocalchi fotocopati per piccoli circuiti di adepti. Questa dialettica dà vita anche a forme ibride e produttive. Un esempio emblematico è rappresentato dagli Indiani Metropolitani a Roma nel 1977, che fusero la provocazione dell'happening futurista con le tattiche della guerriglia urbana underground. Le loro azioni – come bloccare le strade indossando maschere da pellerossa per contestare le politiche di austerità – non puntavano a pubblicare manifesti teorici, ma a destabilizzare il consenso politico attraverso un assedio simbolico quotidiano. Così facendo, creavano spazi urbani effimeri e alternativi che sfuggivano sia alla repressione della polizia, sia alla retorica dei partiti.

Una logica analoga di trasformazione si ritrova nel percorso dei situazionisti guidati da Guy Debord. Tra il 1957 e il 1962, le loro famose *dérives* (vagabondaggi urbani) segnarono un passaggio dall'essere un'avanguardia pubblica (che praticava il *détournement*, cioè il riuso critico dei messaggi pubblicitari), a un vero e proprio network underground. Tuttavia, ognuna di queste esperienze condivide il destino della cooptazione, che ne rivela una certa complementarità strutturale. L'orinatoio di Marcel Duchamp presentato nel 1917 alla mostra della Society of Independent Artists (che però si rifiutò poi di esporlo), troneggia oggi

al MOMA; il punk londinese del 1976 e i concerti al Roxy di Londra o al CBGB di New York, diventano Vivienne Westwood e sfilate patinate dei grandi marchi già nel 1980.

La continuità fra fenomeni apparentemente distanti viene però compresa da alcuni studiosi, si pensi a questo proposito a Manfredi Scanagatta che traccia le continuità fra le avanguardie e la controcultura hippie oppure al critico Maurizio Calvesi che, parlando di «avanguardia di massa», delinea le continuità fra i fenomeni di inizio secolo e il movimento italiano del '77.

L'underground, per sua natura, deve allora accelerare il moto perpetuo: surfare l'attualità per superare obsolescenza e cooptazione, passando dal vinile al digitale opaco, preservando l'attitudine nel rifiuto della storicizzazione museale o commerciale.

Le avanguardie storiche, le sottoculture, le controculture, le scene indipendenti, le reti informali e le culture digitali alternative, non costituiscono una sequenza discontinua di rotture, ma una genealogia di tentativi che si richiamano, si correggono e si reinventano a partire da esperienze precedenti, tutte riconducibili a una evidente radice comune, ciò che possiamo definire un approccio o un'attitudine ben precisa, l'underground appunto.

Questa prospettiva si radica in una solida tradizione teorica che decostruisce l'immagine della cultura come «organismo» coerente e piatto. Ciò che qui interessa, tuttavia, non è applicare meccanicamente un apparato teorico preesistente, ma utilizzare questi strumenti solo nella misura in cui ci permettono di rafforzare una visione ben precisa: la cultura underground come continuità organica e adattiva e non come eccezione momentanea.

È importante chiarire, fin dall'inizio, che questo libro non intende proporre una storia alternativa della cultura moderna, né costruire un canone rovesciato che si limiti a sostituire nomi, movimenti o opere escluse dal racconto ufficiale. L'obiettivo non è redimere il margine, né mitizzare la marginalità. Al contrario, ciò che ci si propone è conoscere le specificità della storia della cultura (moderna) osservata dal suo controcampo. Questo significa analizzare il mainstream e l'underground come poli interdipendenti, legati da una relazione dinamica e conflittuale, in cui ciascuno – se visto in controluce – contribuisce, direttamente o indirettamente, alla definizione dell'altro.

Guardare la cultura moderna dal punto di vista dell'underground consente di mettere a fuoco non solo ciò che viene escluso, ma i meccanismi stessi dell'esclusione. Consente di comprendere come nascono le norme estetiche, come si stabiliscono le gerarchie simboliche, come certe forme di espressione vengono legittimate mentre altre vengono neutralizzate o recuperate. Questo sguardo obliquo, condotto dal controcampo dell'underground, non ha quindi il solo scopo di illuminare una nicchia di storia culturale. Riconoscere l'underground come funzione strutturale significa infatti comprendere che ogni analisi storico-culturale che lo consideri un materiale accessorio, un rumore di fondo o un «effetto collaterale» del processo culturale, si condanna – come è tristemente evidente dalla pubblicistica non solo contemporanea sul tema – a essere monca.

Pur con tutti i suoi limiti, le sue ingenuità e le sue contraddizioni, la cultura underground rappresenta un ambito in cui l'espressione non è primariamente determinata da logiche di mercato o da meccanismi di consolidamento

del potere simbolico egemone. Questa relativa autonomia, questa posizione di esteriorità critica, le conferisce una potenziale capacità di scarto e di anticipazione, una capacità innata di aprire spazi di significato e di esperienza altrimenti negati, rivelando così non solo le strutture profonde della cultura dominante, ma anche le possibilità latenti che essa contiene e reprime. Ignorare questa dimensione significa, in ultima analisi, fraintendere la storia stessa come un processo lineare e pacificato, anziché come il campo di tensione permanente che essa effettivamente è.

La storia che segue intende essere un tentativo di dimostrare che, fin dalle origini della modernità, esiste una linea sotterranea che attraversa movimenti, pratiche e comunità diverse, mantenendo una coerenza attitudinale pur nella trasformazione delle forme. Una linea che non corre ai margini della storia, ma sotto la sua superficie, sostenendone, contestandone e talvolta anticipandone le trasformazioni.

Se questa funzione sotterranea attraversa la storia in forme diverse, è nel presente che essa assume una configurazione particolarmente rivelatrice. In un contesto in cui il mainstream non si limita più a imporre modelli, ma tende ad assorbire e monetizzare ogni deviazione nel tempo più breve possibile, l'underground non può più limitarsi all'opposizione frontale. Sottrarsi al mainstream, oggi, significa adottare strategie di elusione piuttosto che di conflitto: pratiche di anonimato, opacità, dispersione identitaria e rifiuto della visibilità come valore. Là dove l'esposizione coincide con la cattura, il sotterraneo non si definisce più per ciò che mostra, ma per ciò che riesce a sottrarre allo sguardo normativo. Ne ripareremo.

Se l'invisibilità è una delle strategie storicamente più efficaci dell'underground, essa rappresenta anche uno dei suoi punti di massima ambiguità. Sottrarsi allo sguardo normativo, rifiutare la visibilità come valore, operare sotto la soglia della rappresentazione ufficiale: tutte queste pratiche hanno costituito, in epoche diverse, strumenti fondamentali di resistenza culturale. Tuttavia, l'invisibilità non è di per sé una virtù. È una condizione instabile, reversibile, e soprattutto ambivalente. Può funzionare come spazio di autonomia, ma può anche trasformarsi in isolamento, irrilevanza o, paradossalmente, in pura sopravvivenza. Pensiamo alla scena steampunk, nata come sottogenere della fantascienza speculativa con venature anarchiche e antivittoriane, è oggi spesso ridotta a una moda vintage-futurista per festival, matrimoni a tema e oggettistica da salotto.

L'invisibilità è innanzi tutto resistenza quando opera come scelta strategica, quando è il risultato di una decisione consapevole di sottrazione. Nei contesti di forte pressione normativa o repressiva, il sotterraneo non è una metafora romantica, ma una necessità operativa.

Il problema emerge quando questa strategia, da tattica, si cristallizza in identità. Quando l'invisibilità non è più un mezzo, ma un fine. In questo passaggio, l'underground rischia di smettere di agire come controcampo e di ridursi a enclave autoreferenziale. L'assenza di visibilità non genera più attrito, ma silenzio; non più tensione, ma chiusura. In molti casi, soprattutto nel tardo Novecento, scene nate come radicalmente sotterranee hanno progressivamente perso capacità di incidere sul campo culturale proprio perché incapaci di modulare il rapporto con l'esterno. Alcune frange dell'industrial più estremo, del noise o di certa

microeditoria volutamente illeggibile hanno trasformato l'opacità in un valore assoluto, confondendo la sottrazione al mercato con l'autoesclusione dal discorso culturale. In questi casi, l'invisibilità non protegge più dall'assimilazione, protegge solo dall'essere messi in discussione.

Esiste poi una terza soglia, ancora più problematica, in cui l'invisibilità non produce più né resistenza, né isolamento, ma folklore. È il momento in cui pratiche un tempo sotterranee sopravvivono come simulacri, private della loro funzione antagonista ma conservate come repertorio estetico o rituale. Qui l'underground non viene recuperato dal mainstream in forma esplicita – come avviene nei processi di cooptazione commerciale – ma viene musealizzato nella sua invisibilità. Festival alternativi istituzionalizzati, archivi digitali che accumulano fanzine e flyer senza più comunità vive, revival ciclici di estetiche do-it-yourself (DIY) svuotate di necessità storica: tutto questo produce un underground che non disturba, non sfida, non rischia. Un underground che esiste, ma non agisce più, una versione utile per gli studiosi, ma innocua e docile.

Questo paradosso è particolarmente evidente nel contesto digitale contemporaneo. In un ecosistema governato da algoritmi di visibilità, l'invisibilità può apparire come l'ultima forma di libertà. E tuttavia, quando ogni forma di sottrazione viene immediatamente tradotta in nicchia, tag o sottocultura archiviabile, il sotterraneo rischia di essere neutralizzato proprio dalla sua coerenza. L'underground diventa una categoria riconoscibile, una postura prevedibile, un'estetica già compresa dal sistema che dovrebbe eludere. L'invisibilità, in questo scenario, non è più una fuga, ma una posizione già mappata.

Il nodo teorico, allora, non è difendere l'invisibilità in quanto tale, ma comprendere quando essa produce attrito e quando lo annulla. La forza storica dell'underground non risiede nello stare sotto la soglia, ma nel muovere continuamente quella soglia. Non nel rimanere invisibile, ma nel decidere a chi, quando e in quali forme apparire. È in questa gestione instabile, conflittuale e mai pacificata del rapporto con la visibilità che l'underground conserva la sua funzione metastorica. Quando questa tensione si spegne, ciò che resta non è più un controcampo, ma un'ombra decorativa della cultura dominante.

In questo senso, molte pratiche culturali contemporanee – dall'uso di identità collettive all'assenza deliberata di biografie, fino alla rinuncia alla tracciabilità algoritmica – non rappresentano una ritirata, ma una trasformazione coerente della funzione underground, che continua ad agire non come contenuto alternativo, bensì come dispositivo strutturale di resistenza alla normalizzazione.

Uno degli aspetti meno indagati, ma strutturalmente decisivi, per comprendere la natura metastorica dell'underground riguarda il suo rapporto con il tempo. L'underground non si definisce infatti soltanto per una posizione spaziale – sotto, ai margini, fuori dai circuiti ufficiali – ma per una temporalità specifica, spesso in aperta frizione con il regime temporale imposto dal mainstream. Se quest'ultimo è governato dall'accelerazione, dalla sincronizzazione forzata e dalla continua produzione di novità, l'underground tende invece a svilupparsi secondo una logica asincrona, discontinua, carsica. Non procede per picchi di visibilità immediata, ma per accumulazioni lente, ritorni inattesi, riemersioni improvvise di pratiche e linguaggi che sembravano scomparsi.

In questa prospettiva, la lentezza non va intesa come un limite o una nostalgia reazionaria, ma come una vera e propria strategia culturale. L'underground si sottrae deliberatamente al tempo corto dell'*hype*, alla necessità di essere costantemente aggiornato, ottimizzato e immediatamente leggibile. Le sue forme di produzione e circolazione – fanzine, cassette, edizioni autoprodotte, reti informali di scambio – operano secondo una durata estesa, spesso imprevedibile, in cui il valore di un contenuto non coincide con la sua esposizione istantanea, ma con la sua capacità di sedimentarsi nel tempo e di essere riattivato in contesti differenti.

Questa durata carsica produce una relazione peculiare con la memoria. A differenza del mainstream, che archivia per classificare, monetizzare e storicizzare, l'underground sviluppa forme di memoria sotterranea, spesso non istituzionalizzata, affidata a collezioni private, archivi informali, passaggi orali, ristampe intermittenti. È una memoria fragile, esposta alla perdita, ma proprio per questo dinamica e non museificata. Un esempio emblematico è rappresentato dalla circolazione delle fanzine punk e hardcore degli anni Settanta e Ottanta, molte delle quali non sono mai entrate in archivi ufficiali, ma continuano a riemergere attraverso ristampe non autorizzate, scansioni condivise, citazioni visive e tipografiche che ne riattivano il senso ben oltre il loro contesto originario.

In questo quadro, anche l'obsolescenza tecnologica assume un valore strategico. Tecnologie considerate superate – dalla stampa tipografica al nastro magnetico, dalle musicassette fino a software volutamente non aggiornati – vengono spesso recuperate dall'underground non per nostalgia, ma per sottrarsi ai cicli di dipendenza e aggior-

namento forzato imposti dall'industria. L'obsolescenza diventa così una forma di autonomia temporale: rallentare significa anche rendere meno immediata la cattura, meno efficiente la sorveglianza, meno prevedibile la circolazione. La persistenza della cultura delle cassette, o il successo della stampa risografica in ambito editoriale indipendente, mostrano come il rifiuto della novità possa funzionare come dispositivo di resistenza.

Questo rapporto con il tempo consente di riformulare in modo meno ingenuo anche il discorso sul digitale. L'underground non è mai stato, né oggi lo è, semplicemente antidigitale. Al contrario, ha storicamente incorporato le tecnologie disponibili, piegandole a logiche non previste dai loro progettisti. Ciò che muta, nel capitalismo delle piattaforme, non è la presenza del digitale in sé, ma il regime temporale che esso impone: un tempo continuo, accelerato, misurabile e monetizzabile, in cui ogni gesto espressivo è immediatamente trasformato in dato. In questo contesto, molte pratiche underground contemporanee non rispondono opponendo nuovi contenuti, ma sabotando la temporalità stessa del flusso: pubblicazioni irregolari, assenza di aggiornamento, rifiuto dell'ottimizzazione algoritmica, uso deliberato di canali chiusi o semi-invisibili. Esempio di queste pratiche nel campo delle arti visive digitali è la net-artist olandese Rosa Menkman che ha teorizzato e praticato una forma di «antiottimizzazione visiva». Nei suoi lavori, spesso diffusi attraverso canali come IPFS (InterPlanetary File System) o su pagine web statiche prive di qualsiasi interfaccia user friendly, celebra deliberatamente il glitch, la lentezza di caricamento, l'incompatibilità con alcuni browser. Le sue esposizioni online

non hanno date di apertura o chiusura definitive; i lavori appaiono, scompaiono e riappaiono su diversi nodi della rete decentralizzata, in modo imprevedibile. Rifiutando di ottimizzare i propri lavori per la velocità e la compatibilità universale – requisiti fondamentali del web commerciale – Menkman trasforma i limiti tecnici in un'estetica politica. L'utente è costretto a un rapporto paziente, spesso frustrante, con l'opera, sperimentando in prima persona un tempo digitale *altro*, non fluido né istantaneo, ma fatto di attese, errori e ritrovamenti inattesi.

L'underground, inteso come funzione, agisce quindi anche come perturbazione temporale. Introduce ritardi, disallineamenti, ritorni anacronistici che rompono l'illusione di un presente perpetuo e perfettamente sincronizzato. La sua forza non risiede nella velocità della risposta, ma nella capacità di sopravvivere al ciclo dell'attenzione, di riapparire quando il contesto è mutato, di mantenere attive possibilità di senso che il tempo dominante tende a espellere come inefficienti o superflue.

In questa gestione anomala del tempo si gioca una parte decisiva della sua funzione metastorica: non stare al passo con la storia ufficiale, ma continuare ad attraversarla da sotto, secondo una durata propria, irriducibile ai calendari dell'egemonia.

## **Nota all'Introduzione**

1. Greil Marcus, *Tracce di rossetto. Percorsi segreti nella cultura del Novecento dal dada ai Sex Pistols*, Odoya, Bologna, 2010.