

David Bowie, o le virtù del mutamento

Sergio Brancato

David Bowie, or the virtues of change. Who is David Bowie? Perhaps, it is easier to say who Bowie is not. He is not a rock star, not a movie star, not just a celebrity starring on the covers of magazines. His attitude to change makes him unique compared to every other cultural industry protagonist.

Looking at the socio-historical perspective, where its myth originates, I suggest defining Bowie as a “cultural icon”. More than being the symbol of a given context (epochal, cultural, gender), he constitutes the paradigmatic expression of a body concept based on a new and, in many ways, unexpected idea of individuality.

We cannot easily reduce the British artist to a single form, as usually happened to the stars of the first half of the 20th century. From “Major Tom” to “Ziggy Stardust”, from the “Thin White Duke” to the middle class man in his sixties surrounded by semiotic wastes of his artistic life (as he appears in his latest video-clip “The Stars are out tonight”), Bowie is a character made up of a fluid and elusive substance. With its transformations, he is not seeking a simple renovation, but an incessant and radical rewriting of himself.

Keywords: *cultural icon, transformation, cultural industry, individuality*

La maschera della star

Se per il dizionario Treccani l'icona è, fra le altre accezioni, la “figura o personaggio emblematici di un'epoca, di un genere, di un ambiente”¹, definire David Bowie come “icona culturale” significa guardare alla prospettiva socio-storica in cui si origina il suo mito di massa, la sua narrazione collettiva, la sua configurazione immaginaria. Tuttavia, per molti versi Bowie non è un'icona assimilabile ad altre, poiché – più che essere l'emblema di un contesto dato (epocale, culturale, di genere) – costituisce l'espressione paradigmatica di un concetto di corpo fondato su un'inedita e, per molti aspetti, imprevedibile idea di individuo: un individuo caratterizzato dalla propensione all'ibrido e al nomadismo, ovvero da una soggettività fortemente critica nei riguardi della modernità e delle sue stesse categorie di fondazione². Bowie, dunque, porta alla ribalta – letteralmente – un soggetto no-made che, per assioma, è votato alla

¹ “Treccani.it”, <http://www.treccani.it/vocabolario/icona/>, consultato il 4 maggio 2015.

² Cfr. Braidotti, 1995.

mobilità, alla moltiplicazione del sé in multiformi esperienze, alla messa in discussione dell'identità quale struttura rigida nelle relazioni interumane³.

Da Major Tom a Ziggy Stardust, dal The Thin White Duke fino al borghese sessantenne che si reca al supermercato nel videoclip *The Stars (are out tonight)* del 2013, circondato dalle scorie semiotiche della propria biografia artistica, Bowie è personaggio costituito da una sostanza fluida e inafferrabile, teso non tanto al rinnovamento quanto a una radicale e incessante operazione di riscrittura di se stesso, nell'ambito di un processo comunicativo che rimette in gioco gli assetti consolidati dell'industria culturale così come le convenzionali identità di genere. L'artista inglese non può essere ridotto a una singola maschera, come accadeva di solito ai divi della prima metà del '900: la sua qualità iconica rifugge l'immagine monodimensionale della star tradizionale, addentrandosi – insieme al proprio pubblico – nei territori espressivi dell'ibridazione linguistica. Egli non si identifica con una singola cultura, un genere o un sistema di valori. Né, tanto meno, con una strategia di marketing finalizzata alla gestione di un prodotto. Se il profitto fosse l'unico fine, Bowie non avrebbe affrontato, nel 1976, un problematico e rischioso ritorno alla Vecchia Europa, abbandonando Los Angeles, patria dello star system planetario e cuore propulsivo dell'economia immateriale, per finire nella terra di confine della Berlino del Muro⁴.

Risulta più semplice, pertanto, dire che cosa Bowie *non* è. Per sua stessa ammissione, ad esempio, non è una rock-star, sebbene sia stato a lungo individuato come l'esponente più rappresentativo di quel particolare genere musicale definito glam-rock, fortemente centrato sulla sinergia tra immagine e suono⁵. E non è nemmeno un divo del cinema, medium che ha sempre frequentato in maniera rapsodica sebbene con risultati spesso rimarchevoli, sia dal punto di vista della critica che da quello del box-office. Infine: non è il tipico protagonista dei territori del gossip, sebbene la propria vita privata abbia sovente registrato dei cortocircuiti con l'immagine pubblica, specialmente nella fase costitutiva della sua celebrità. Egli preferisce definirsi in altri modi, a volte entrando in

³ Sulle trasformazioni paradigmatiche del concetto di identità, cfr. Giddens 1999; Pecchinenda 1999; Bernabei 2012.

⁴ Sul periodo berlinese cfr. Seabrook 2009; Mainoldi, Guidoni 2012.

⁵ Riportiamo un'affermazione fatta da Bowie nel corso di una intervista realizzata negli anni '70 e inclusa nel fondamentale film documentario realizzato da Francis Whately nel 2013 per la BBC.

contraddizione con se stesso. D'altra parte, la contraddittorietà è certamente una delle chiavi di accesso al corpo polimorfo del performer britannico: solo contraddicendosi, infatti, a Bowie è possibile gestire il ciclico, accelerato e costitutivo processo di mutamento che ne governa l'esistenza mediatica.

L'attitudine al mutamento è ciò che caratterizza Bowie e lo rende peculiare rispetto ai personaggi celebri cui attribuiamo qualità "iconiche" (ovvero, secondo Douglas Holt, la capacità di tradursi in simboli rappresentativi di insiemi complessi di idee e di valori⁶), ma anche ai protagonisti degli star system dell'industria culturale. In ciò, Bowie segnala una trasformazione di carattere globale che investe la società tardo-moderna ed i suoi apparati mediali. Se infatti riflettiamo – magari con il soccorso del pensiero di Edgar Morin⁷ – sulla genesi delle figure divistiche della cultura di massa, ci accorgiamo che la star cinematografica, nata dal calco originario del divo teatrale compiutamente formalizzato in età romantica grazie a figure rivoluzionarie come Edmund Kean, costituisce un fondamentale dispositivo di ancoraggio dell'esperienza delle moltitudini industriali poiché fissa l'immaginario dell'individuo a identità e ruoli che tendono a ripetersi nelle catene di montaggio del senso hollywoodiano, svolgendo un efficace ruolo di stabilizzazione dell'esperienza. Formidabili catalizzatori del desiderio e dell'inquietudine, efficienti agenti di *assoggettamento* delle masse metropolitane nell'orizzonte ideologico della modernità, le star sono parte integrante dei processi di individualizzazione posti in essere dalla rivoluzione industriale e dalla società di massa che ne deriva.

Il divo cinematografico che emerge dalla sperimentazione mediale del primo Novecento tende a costruire una stabile maschera del sé, una maschera coerente e funzionale ai meccanismi di serialità che costituiscono il cuore dell'industrializzazione culturale. Come nei racconti ancestrali del Mito, il suo personaggio deve ripetersi, film dopo film, permettendo allo spettatore di ritrovarlo, sempre uguale o – al limite – con minime e funzionali variazioni sul tema di una vasta narrazione seriale del mondo. È esattamente quella maschera che a volte lo traduce sul piano di una sostanziale iconicità: da Rodolfo Valentino a John Wayne, da Charlie Chaplin a Woody Allen, da Marlene Dietrich a Marilyn

⁶ Cfr. Holt 2004.

⁷ Sull'analisi sociologica del divismo non si può prescindere dal contributo di Morin 1999.

Monroe, il pantheon divistico del medium filmico sedimenta nel corso del secolo breve una galleria di volti in cui si riverbera il corpus eterogeneo e complesso della società di massa e delle sue pratiche simboliche.

Questa affidabile ricorsività della morfologia attoriale sul grande schermo, confermata sistematicamente dal ruolo della stampa popolare (che partecipa in maniera costante alla mitopoiesi divistica, regolando il rapporto narrativo tra pubblico e apparati di produzione dell'immaginario), si incardina su un sistema integrato della comunicazione capace di sviluppare e reggere il dominio dei media audiovisivi di massa, restituendo le immagini di un mondo che si riorganizza intorno a nuovi livelli di interazione sociale, a una nuova percezione tecnologica e culturale dell'esperienza collettiva. Ma se la star cinematografica incamera – con la dinamica di proiezione e identificazione del sé attuata dallo spettatore⁸ – un portato di stabilizzazione attraverso l'adesione a modelli di comportamento ampiamente codificati, sebbene mai scevri di fluttuazioni e istanze innovative, la seconda metà del secolo XX sviluppa nuovi divismi funzionali allo spostamento d'asse che investe media e società, ovvero quella radicale riformulazione del senso del luogo che ruota intorno alla radio e, soprattutto, alla televisione.

I cambiamenti cominciano a succedersi con una frequenza sempre più rapida nella misura in cui le nuove tecnologie della comunicazione mutano qualitativamente le relazioni performative tra corpo e territorio. In questo contesto, da un lato gli assetti economico-industriali del cinema classico tendono a corrodersi, attaccati dal mutamento globale dell'immaginario cui partecipano i fermenti europei del dopoguerra (dal Neorealismo italiano alla Nouvelle Vague francese sino al Free Cinema britannico); dall'altro, il sistema dei media muta la dimensione politica del consumo, aprendo il campo a nuovi protagonismi ed a nuove gerarchie espressive. In un ambito così mobile, l'idea stessa della maschera divistica viene forzata a mutare: se nel 1950 il corpo glorioso di Marlon Brando "iconizza" – attraverso la performance del reduce paraplegico dalla Corea in *Uomini* di Fred Zinneman – le forme di un desiderio – anche sessuale – che si scopre allargato e ambiguo, sempre meno comprimibile all'interno dei dispositivi di controllo del processo di massificazione, negli anni '60 il nuovo cinema americano assume

⁸ Cfr. Morin, cit.

L'affermazione definitiva di giovani generazioni in conflitto radicale con quelle che le avevano precedute.

Esplode un'inquietudine legata all'economia post-bellica, alla crisi di senso del post-Hiroshima così come alla crescita del potere di spesa degli individui, che – agendo sui meccanismi di definizione dell'identità attraverso l'azione sociale del consumo – rinnova le prospettive generazionali e dunque produce nuovi atteggiamenti culturali, spesso dotati di caratteri “antagonisti” all'esistente. La funzione della star all'interno della cultura di massa si diversifica e parcellizza, individuando altri linguaggi e innescando inedite mitopoiesi, legate alla grande crisi strutturale che nel crepuscolo del Novecento investe il sistema dei media di massa e la sua produzione culturale.

Un nuovo individuo, un nuovo individualismo

Le immagini dei divi cinematografici – e, più in generale, dello spettacolo – hanno dominato la scena delle comunicazioni di massa per gran parte del secolo XX, diventando assai spesso delle vere e proprie icone, ma ereditando il loro portato di coinvolgimento dalle grandi figure mediatiche che le avevano precedute, ad esempio dai monarchi o dalle moderne élite della politica, che ancor oggi siglano il potere economico e simbolico del denaro. Quando l'egemonia del cinema nell'ambito sistemico dei media si è offuscata, sono emersi con forza altri mondi immaginari, differenti sistemi valoriali, e dunque altre “icone” atte a prestarsi quali geroglifici sociali delle trasformazioni in atto. La letteratura scientifica anglosassone è molto attenta all'emergenza dei nuovi brand umani, sottolineandone la rilevanza socioculturale⁹. Di questo nuovo e articolato pantheon non fanno parte solo gli ormai tradizionali “eroi delle folle” (campioni sportivi, musicisti di successo, tycoon dell'alta finanza, artisti alla moda e, più di recente, anchormen televisivi), ma un insieme rinnovato di figure che incamerano e restituiscono aggregati di valori, movimenti culturali, diffuse aspirazioni identitarie¹⁰.

Le nuove forme dell'individualismo prendono corpo dentro l'immaginario della seconda metà del Novecento, e in particolare si definiscono attraverso le

⁹ Cfr. Eagar, Lindridge 2014.

¹⁰ Cfr. Saulini, Denti 1999.

morfologie liminali dei grandi sperimentatori della comunicazione, gli esploratori dei linguaggi espressivi che recepiscono – simili a raddomanti dei movimenti sotterranei della società – le tendenze al rinnovamento e danno loro una possibilità di immaginazione. La scena della cultura pop, a partire dagli anni '60, riflette un rapido e progressivo spostamento linguistico in questa direzione, apparendo “scandalosa” ai contemporanei poiché agiva in maniera dirompente, portando alla luce le reti invisibili di un mutamento sociale legato alla riformulazione dei rapporti tra soggetto, cultura e tecnologia. Nella violazione sistematica dei codici di comportamento cominciano a intravedersi gli effetti del nuovo ordine planetario scaturito dalla seconda guerra mondiale. Uno dei segnali sociologicamente più interessanti di tale dinamica risiede nella moda, che a partire da quel periodo registra una sostanziale rinegoziazione estetica dei ruoli sociali: il successo della minigonna, inventata da Mary Quant nel 1964, attesterà – attraverso l'avvento di una immagine *de-armonizzata* della sessualità, rappresentata dal corpo ai limiti dell'anoressia della modella Twiggy, assai simile a quello “etereo” di Bowie negli anni successivi – un ripensamento complessivo dei confini identitari, in specie di quelli relativi al concetto di genere.

Il mondo della musica è una delle piattaforme linguistiche che contengono e illuminano l'emergere delle nuove sensibilità generazionali nel suo proporsi come processo di rifondazione epocale della vita quotidiana. Sin dall'invenzione del rock'n'roll nel corso degli anni '50, il nesso tra ritmo e corpo costituisce una delle cifre più evidenti dei nuovi consumi musicali, e ne caratterizza il portato di destabilizzante innovazione comportamentale. Dalla rotazione pelvica di Elvis Presley in avanti, il nuovo genere musicale emerso dalla subalternità delle culture afroamericane incarna l'inquieta mobilità di un riassetto complessivo dei rapporti tra le generazioni¹¹. Ma è nella Swinging London del decennio successivo che la messa in crisi dei meccanismi sociali della continuità intergenerazionale prende corpo in istanze contro-culturali dal grande impatto politico ed estetico¹². In questo fertile humus di sperimentazioni e incroci linguistici si avvia una possibilità di narrazione sociale delle giovani generazioni, di cui la musica – più o

¹¹ Cfr. D'Amato 1998.

¹² A riguardo cfr. Colaiacomo, Caratozzolo 1996; Miles 2012.

meno identificabile nelle derive del rock'n'roll e nella frantumazione di questo in sub-generi – costituisce probabilmente il vettore più aggregante¹³.

Tra coloro che caratterizzano questo periodo, il giovane David Robert Jones, che diventa David Bowie in chiusura di decennio per evitare scomode omonimie, spicca per il talento sincretico e l'attitudine al trasformismo, ovvero di quella capacità di essere l'uno nessuno e centomila, che per Pirandello rappresenta la malattia della modernità e per Fregoli, sulla scorta di Baudelaire, l'unica possibilità di esistere in essa¹⁴. Non a caso, la sua fase di formazione include anche la recitazione teatrale: nel 1967 esordisce infatti con l'Oxford New Theater nello spettacolo di mimo *Pierrot in Turquoise*, una figura che riemergerà nei suoi successivi travestimenti¹⁵.

Il travestitismo e l'attitudine alla recitazione sono gli aspetti che molti ritengono preminenti nell'affermazione del personaggio Bowie, nella sua conquista della celebrità partendo dalla moltitudine di giovani musicisti attivi sulla scena londinese del tempo. In realtà, Bowie non è l'unico artista in quegli anni a giocare con la costruzione della propria immagine attraverso gli strumenti della moda e del make-up, dunque nella ricerca di un sempre più estremo senso dell'ambiguo e persino del bizzarro. Il rock vede altre figure tese a rappresentarsi mediante il travestimento. Ma per Bowie la logica del travestitismo si carica di significati peculiari, collegata al gusto per la riscrittura dell'artista all'interno di un più ampio processo narrativo che non si fissa mai in un cliché definitivo e, semmai, prevede soltanto l'ironia postmoderna dell'autocitazione. Come Bowie dichiara spesso, egli non inquadra se stesso nei termini di una rockstar quanto in quelli di narratore in senso lato, che procede alla mediatizzazione del proprio corpo al fine di renderlo atto a restituirne l'immaginario. Così, nel tempo, egli diviene Major Tom o Ziggy Stardust, calandosi nei suoi personaggi mediante un'operazione di scrittura multimediale che include il genere musicale, la moda, il trucco, il piano performativo dei concerti, la fotografia e – col tempo – i video¹⁶.

¹³ Cfr. Frith 1982.

¹⁴ Il riferimento a Leopoldo Fregoli non è peregrino, poiché il grande trasformista romano – divenuto icona internazionale dello spettacolo a cavallo tra '800 e '900, al punto di dare vita a neologismi quali "fregolismo" – può essere indicato tra gli anticipatori della corporeità mutante di Bowie.

¹⁵ Cfr. Pagano, Rametta 1981; Majer 1982; Cann, Bowie 2011; Pegg 2012.

¹⁶ Cfr. Broackes, Marsh 2013.

Non solo. Un altro punto che di solito gli analisti del fenomeno Bowie tendono a sottovalutare è la sua propensione per la science fiction. Ma questo piano discorsivo appare invece centrale ove si consideri l'attenzione maniacale che Bowie ha sempre dedicato alla sperimentazione tecnologica dei nuovi linguaggi espressivi, in particolare del videoclip. Il modello narrativo adottato, il tipo di storie che ama narrare e in cui – in tutta evidenza – si immerge, rendono scoperta l'estetica neoromantica del performer, in cui le nuove tecnologie dialogano con la ricerca artistica, nel tentativo costante di trovare punti di mediazione tra mass culture e avanguardie espressive¹⁷. Non a caso, la sua immagine si sovrappone a quella di un'altra icona nel film *Basquiat*, in cui Bowie interpreta il vate della pop art Andy Warhol, un artista che il cantante inglese aveva davvero frequentato in passato e che certamente ne aveva influenzato il modo di pensare e il gusto per il gioco sugli elementi della cultura di massa.

In un contesto di questo tipo, il corpo di Bowie appare più come trans-mediale che meramente transessuale. La provocazione di Ziggy Stardust, il personaggio dell'alieno bisessuale che prende il posto di Major Tom a partire dal 1971/'72, è quindi certamente rivolta contro la società omofoba e conservatrice dei ceti medi britannici, ma soprattutto essa si configura come la strategia narrativa necessaria a usare il rock nei termini di un medium in grado di veicolare nuove idee e prospettive. Con Ziggy comincia davvero l'ininterrotta performance del narratore Bowie, che abbandona l'idea di essere una singola "persona" (dunque, etimologicamente, un'unica "maschera") e si spinge verso la produzione di molti sé, indossandone per brevi periodi i panni prima di elaborare nuovi racconti e nuove personalità. In questa prospettiva, l'androginità è – oltre che una categoria "necessaria" del Novecento – solo una strategia utile a non farsi imprigionare nei cliché del mondo dello spettacolo, nella sua dimensione seriale, nella ripetizione della sua scrittura.

Il corpo transmediale

¹⁷ Gli anni in cui Bowie scrive canzoni come *Life on Mars* sono gli stessi in cui, sul versante di una scrittura di genere sempre meno controllata, autori come Philip K. Dick o James G. Ballard coniugano la ricerca espressiva alla critica dei media elettronici e della loro pervasività, individuata come fondazione di un nuovo principio di realtà.

Nei primi anni '70 Ziggy Stardust diviene una delle mitologie del rock, sancendo in via definitiva lo statuto divistico di Bowie. È il periodo in cui il suo corpo diviene l'opera da plasmare, diversificandola ininterrottamente, dando vita a performance concertistiche di grande risonanza, sovente criticate dalla stampa per l'esibita mancanza di "buon gusto". Ma è proprio quello il ruolo che Bowie attribuisce alla propria creatura: Ziggy è per il proprio autore l'icona dell'eccesso, della trasgressione, della ricerca del nuovo ai limiti del dis-gusto, del superamento pre-punk dell'ideologia, della critica radicale alla modernità. Proprio per questo, Ziggy ha origine nei territori immaginari della science fiction, il laboratorio alchemico collettivo in cui allocano i moderni mostri. Esso è dunque un freak necessario a illustrare – come sempre fanno i mostri – i termini del mutamento in atto sotto la pelle della società e la percezione che questa produce di sé¹⁸.

In quanto figura indicale della trasformazione, Ziggy non può che avere vita breve. Bowie uccide drammaturgicamente l'alieno nel 1973, chiudendo un ciclo rapido quanto ricco di implicazioni per lui e per i movimenti culturali giovanili cui fa riferimento e dei quali diviene inevitabilmente una sponda mediatica. Ma la morte e la rinascita in un nuovo corpo del musicista Bowie produce, come ogni palingenesi, nuova energia che sposta il musicista londinese dalla celebrità al mito. O, se si vuole, lo avvia a diventare l'icona più rappresentativa di un insieme diversificato di comunità, culture e identità che fanno rete tra loro nel definire un modo di sentire spinto ai limiti semantici della modernità.

Questo processo di iconizzazione di Bowie durerà alcuni anni e passerà per la capacità dell'artista di individuare narratori a lui vicini e dialogare con essi. Il personaggio di Ziggy Stardust, ad esempio, viene immaginato insieme allo stilista giapponese Kansai Yamamoto, che ne disegna i costumi di scena contaminando le tendenze dei Seventies con un'idea della forma in grado di rendere il sentimento di "estraneità" del performer. Giapponese è anche colui che resta forse il fotografo più importante nella mitopoiesi bowiana, quel Masayoshi Sukita che ne ritrarrà, tra il 1972 e il 2009, i transiti da un'identità all'altra. La sua immagine più famosa resta la copertina dell'album *Heroes*, nel 1977, forse il vero momento in cui le possibilità per Bowie di tradursi da stella della scena pop a icona

¹⁸ Cfr. Abruzzese 2007.

rappresentativa di un'epoca e dei suoi fermenti cominciano a palesarsi in via definitiva¹⁹.

La moda e la fotografia sono due dei linguaggi fondamentali nel percorso artistico di Bowie, due media che permettono al performer di costruire un'immagine complessa di sé e di renderne le oscillazioni²⁰. Anche l'uso spregiudicato della propria seducente e anomala sessualità fa parte della costruzione del camaleontico personaggio: nei primi anni '70, il giovane Bowie è già sposato con un figlio ma al contempo intrattiene, esibendole, numerose relazioni con donne e uomini²¹. L'interfaccia tra pubblico e privato della sua vita contribuisce alla narrazione complessiva dell'artista, una narrazione che fonde e contamina linguaggi tra loro diversi, e che pure – proprio per questo – mantiene coerente il nucleo discorsivo di Bowie, il suo essere alieno e freak allo stesso tempo, contenitore di inquietudini ma anche di nuove prospettive, estetiche, valori. La sua personalità ibrida rappresenta bene un decennio in cui la sfera sessuale diviene, prima di essere infranta dalla catastrofe virale dell'AIDS, il territorio privilegiato per la sperimentazione di nuovi modelli relazionali.

Nel 1976 il regista Nicholas Roeg, che aveva già diretto al cinema un'altra star del rock, Mick Jagger, nel film *Sadismo*, ricorre a Bowie per interpretare il marziano de *L'uomo che cadde sulla Terra*. Tratta da un romanzo di Walter Tevis, la pellicola narra di un alieno che arriva sul nostro pianeta alla ricerca di salvezza per il proprio mondo condannato all'estinzione. Surreale e incongruo, dotato di toni molto pop che riemergeranno nelle clip musicali di lì a poco, il film diviene il racconto di una sorta di discesa all'inferno in cui, tra le altre chiavi di lettura, Bowie sembra rivivere la propria travagliata esperienza californiana. Tutto ruota intorno all'immagine post-Ziggy del performer, che dapprima appare “travestito” da essere umano per poi svelare la propria natura aliena in una delle scene più famose del film: nel gioco del make-up, nello scarto tra la carne e la finzione, la prima prova d'attore cinematografico è per l'artista londinese l'attestazione definitiva del proprio personaggio borderline, una figura al limite tra codici

¹⁹ Cfr. Masayoshi 2015.

²⁰ Sul nesso tra fotografia e icone culturali nei processi comunicativi della modernità, cfr. Muzzarelli 2013.

²¹ Qui si rimanda alla testimonianza diretta di Amanda Lear; cfr. Lear 1987.

diversi, un aggregato antinomico tra ruoli e identità, in cui decade ogni ipotesi residua dell'individualismo moderno.

Interpretando freaks e alieni, in realtà Bowie comincia a prefigurare il superamento dell'umano nel quadro delle tecno-culture che emergono nel crepuscolo del Novecento²². La narrazione dei molti sé continuerà, oltre che nella musica (che ancora resta il terreno d'elezione dell'artista, teso a sperimentarne la produttività di generi e tecnologie), anche nel cinema e soprattutto nelle forme fluide del video, dunque di un linguaggio in fase di evoluzione che Bowie frequenta con grande curiosità sin dall'inizio della propria carriera. Nel cinema, per contro, Bowie diventa ben presto una figura da cameo, ma non mancano i film che rientrano con coerenza nella sua estetica. Tra questi figura di certo *Miriam si sveglia a mezzanotte*, in cui Bowie è un vampiro che dopo alcuni secoli comincia a invecchiare sempre più velocemente, vedendo sparire l'eternità promessa nell'incombente inimmaginabile della morte. Anche in questo caso, il personaggio è quello di un bellissimo freak alle prese con il problema del tempo e, dunque, del senso dell'esistenza: la morte, un tema sempre presente nella poetica bowiana, è qui un concetto polivalente che investe sia la sfera individuale che quella collettiva della vita, definendone la transitorietà.

In ambito cinematografico resta importante anche la partecipazione a *Furyo* di Nagisa Oshima, che conferma la trasversalità culturale di Bowie. Qui l'artista interpreta un ufficiale inglese prigioniero in un campo di concentramento giapponese nel corso della seconda guerra mondiale, una figura dalla struggente e malinconica bellezza che ammalia e rende schiavo d'amore il comandante del campo (interpretato dal musicista Ryuiki Sakamoto), spingendolo al conflitto con se stesso sino a portarlo alla distruzione. Scandito da una colonna sonora pop dal sapore pucciniano, opera di Sakamoto, e soffuso dalle atmosfere decadenti di un erotismo sadico, questo melò estremo viene ancor oggi letto da molti come uno dei gay-movie più rilevanti nella storia del cinema. In realtà, ciò che vi si coglie è una più generale riflessione sul tema della diversità culturale, sui conflitti e sui transiti che investono i mondi della modernità.

²² Cfr. Abruzzese 2011; Braidotti 2014.

Queste tre pellicole sono forse le più importanti tra quelle cui Bowie ha preso parte, poiché ne confermano il piano narrativo generale e ne sostanziano coerentemente l'immaginario. Le sue apparizioni successive – dal delinquente psicopatico Colin Morris di *Tutto in una notte* al lunare Ponzio Pilato de *L'ultima tentazione di Cristo* – sono simili a un raffinato gioco di interpunzione nella gestione del suo personaggio, del suo essere celebrità in transito verso la dimensione dell'icona culturale: tributo e citazione di una star che trascende se stessa per catalizzare un'identità generazionale, per riannodare tra loro alcune fasi della storia delle subculture giovanili. Dalla controcultura mod al movimento hippy, attraversando punk e Modern Romantics, Bowie ha saputo guardare le trasformazioni in atto con uno sguardo sospeso a metà fra arti figurative e mediologia, restituendone le estetiche come il sentimento collettivo. Più interessante ancora è, da questo punto di vista, il suo rapporto con il video, un linguaggio innovativo che si sviluppa soprattutto a partire dalla nascita di MTV come strumento di promozione della produzione musicale²³.

Da star a icona

Nel corso degli anni '70, decennio di snodo che segue e formalizza le esperienze nate con i movimenti giovanili di massa della decade precedente, Bowie ha compiuto nel giro di un solo lustro il passaggio da musicista e, in senso lato, performer a consacrata celebrità²⁴. La sua immagine, veicolata dal sistema dei media, si è ormai affermata nella dimensione planetaria dell'immaginario, ricorrendo quotidianamente nei flussi della stampa popolare, nella televisione, nel cinema. Per Tony Eagar e Andrew Lindridge,

Bowie's iconicity is an emergent process as his symbolic meanings evolve over various time periods from counter-culture musician and as a symbol of sexual ambiguity (1970s), to mainstream musician and aging rock star (80s and 90s), and finally into the merging of Bowie and Ziggy as a unified cultural icon (2000s) (Eagar, Lindridge 2014, p. 304).

²³ Cfr. Di Marino 2001; Perrella, Cascella 2000; Peverini 2004.

²⁴ Cfr. Eagar, Lindridge, cit.

Per i due studiosi, i significati simbolici costitutivi dell'iconicità di Bowie si evolvono in un ampio arco di tempo e intorno ad alcuni step decisivi. Ma è nel conseguimento del simbolismo derivante dalla fusione tra Bowie e Ziggy quale "icona culturale unificata", avviato dall'artista negli anni '90 attraverso i revival delle piatta-forme digitali, che Bowie si renderebbe finalmente in grado di rivestire tale ruolo. In realtà, la lettura di Eagar e Lindridge appare – come spesso accade agli studi anglosassoni dei processi culturali²⁵ – un po' troppo schematica e quindi riduttiva della complessità dei fenomeni analizzati. In particolare, la loro prospettiva tende a dare rilievo soprattutto alla questione dell'ambiguità sessuale incarnata da Bowie, cosa che costituisce certo un elemento importante ma che non può essere ex-abrupto interpretata come preminente rispetto alle tematiche più generali dell'identità e della trasformazione culturale che la percezione sociale della sessualità include senza tuttavia esaurire.

La tesi per cui sia la sessualità di Bowie – attraverso il gioco di domande e risposte generate dalla sua esibita ambiguità – ad averne determinato il salto verso la dimensione sincretica dell'icona sembra limitare la portata, la diffusione e la durata del fenomeno Bowie. Sebbene il performer londinese possa senz'altro essere inteso quale simbolo culturale della rinnovata tolleranza della società nei confronti del sesso e dell'omosessualità, pensare che la sua incidenza nell'immaginario si possa risolvere in un singolo piano di lettura sembra mortificare la ricchezza delle relazioni instaurate tra Bowie e il proprio pubblico nel corso di oltre quarant'anni di carriera. Un tempo davvero lungo, ove si consideri la costitutiva obsolescenza dei prodotti e delle pratiche della cultura di massa (o di ciò che fino a non molto tempo fa eravamo abituati a definire come tale).

Invece Bowie riemerge sempre, anche durante il decennio 2003-2013, che ha registrato la sua sparizione, un lungo periodo in cui non ha pubblicato nuovi lavori musicali. La sua immagine e il suo immaginario hanno tuttavia continuato a lavorare nel quadro della costruzione narrativa dello spirito del (nostro) tempo. Ad esempio, nel 2006 è stata prodotta dalla BBC una serie televisiva intitolata *Life on Mars*, che riprende ossessivamente la celebre canzone del 1973

²⁵ Per quanto concerne Bowie vedi, ad esempio, l'approccio complessivo di Devereux, Dillane, Power 2015.

utilizzandola come chiave di accesso alla lettura del testo. La serie, infatti, è in apparenza ambientata negli anni '70, ma il suo plot intreccia tra loro i generi del poliziesco e della science fiction, divenendo nell'insieme una celebrazione del ruolo di Bowie nella cultura pop. Questo telefilm ha visto anche un remake statunitense e uno spin-off intitolato, forse inevitabilmente, *Ashes to Ashes*, che ne riprende la strategia narrativa.

Più di recente, invece, una tv-serie di notevole successo, *American Horror Story*, ha dedicato una stagione all'immaginario dei freaks show. La protagonista è Elsa Mars (superfluo sottolineare l'elemento bowiano nel nome), immigrata tedesca che negli anni '50 dirige un circo di freak negli Stati Uniti. Qui la relazione strutturale fra Bowie e l'immaginario dei freaks viene praticato con sofisticata profondità intellettuale, come emerge dalla versione di *Life on Mars* cantata dalla protagonista, l'attrice Jessica Lange, con un marcato accento tedesco che nei fatti rimanda a Marlene Dietrich, continuamente accusata da Elsa di aver preso il suo posto nello star system hollywoodiano. È un racconto che funziona come una casa degli specchi: la Dietrich fu infatti la diva che negli anni '30 sdoganò con forza il tema dell'androginia nel cinema americano e dunque nell'insieme della cultura di massa, vestendo con provocatoria nonchalance abiti maschili (in specie il frac) nelle pellicole dirette dal suo mentore, il regista Joseph Sternberg. Inoltre, la stessa diva tedesca – senza dubbio una delle icone più rappresentative del Novecento – appare al fianco proprio di un giovane Bowie nel film *Gigolò*, diretto da David Hemmings nel 1978, interpretando una malinconica citazione di se stessa nella pellicola che chiude la sua straordinaria carriera sul grande schermo.

Come si può notare, Bowie è ormai diventato un attrattore narrativo complesso, utile ad agglutinare le tracce semiotiche disperse della comunicazione contemporanea ed a restituire loro un senso rinnovato. Un'operazione che il performer comincia già molto tempo fa. Basti pensare alla ricerca formale che anima il video di *Ashes to Ashes* (stavolta la canzone del 1980), diretto da David Mallet nell'ambito di una stretta collaborazione creativa con lo stesso Bowie, in cui l'innovazione tecnica si abbina a un'apertura alle subculture giovanili degli anni '80 filtrata attraverso il costante rimando alla biografia dell'artista, alle sue

“esistenze” precedenti, dal Pierrot degli esordi teatrali, tradotto nella spettrale visione del clown bianco, al Major Tom di *Space Oddity*.

Il veloce mutamento che lo caratterizza si abbina alla necessità di un ciclico ripensarsi, di ritrovare il filo del proprio discorso artistico ed esistenziale. Tutto ciò era già presente in un suo brano del 1972, *Changes*, che recita: “*Changes, just gonna have to be a different man. Time may change me, but I can't trace time*”²⁶. Il punto di approdo, nel 2013, è probabilmente il brano *Where are we now?* e il video che ne è tratto, didascalicamente teso a illustrare i ricordi berlinesi di Bowie e il senso profondo di un ritorno che dà voce alla struggente malinconia di un rivoluzionario al tramonto: il soggetto nomade che si interroga su dove egli adesso sia. È chiaro che l'artista non stia parlando solo di se stesso, e che la sua autobiografia coincida con quella del suo pubblico e con gli esiti di una lunga stagione di nevralgici cambiamenti. Bowie è ormai un'icona che inevitabilmente fissa la sostanza fluida del performer, la sua transitorietà costitutiva, il suo rifiuto di un singolo sé in un singolo corpo. I concetti che ne avevano informato la spinta propulsiva sono in gran parte diventati terreno di una diffusa elaborazione sociale, patrimonio condiviso anche da chi non ha partecipato alla narrazione collettiva del suo mito.

Riferimenti bibliografici

Abruzzese A., (1979), 2007, *La Grande Scimmia*, Sossella, Roma

Abruzzese A., 2011, *Il crepuscolo dei barbari*, Bevivino, Milano.

Bernabei V., 2012, *Shared Identities. Processi culturali e nuove forme del sé*, Ipermedium, Napoli.

Braidotti R., 1995, *Soggetto nomade. Femminismo e crisi della modernità*, Donzelli, Roma.

Braidotti R., 2014, *Il postumano. La vita oltre l'individuo, oltre la specie, oltre la morte*, DeriveApprodi, Roma.

²⁶ “*Mutamenti. Devo solo diventare un uomo diverso. Il tempo può cambiarmi, ma io non posso inseguire il tempo*”. L'espressione *to be a different man* può essere tradotta anche con “cambiare identità”.

- Brancato S., 2003, *La città delle luci. Itinerari per una storia sociale del cinema*, Carocci, Roma.
- Broackes V., Marsh G., 2013, a cura di, *David Bowie è*, Rizzoli, Milano.
- Cann K., Bowie D., 2011, *Any day now. Gli anni londinesi: 1947-1974*, Arcana, Roma.
- Colaiacomo P., Caratozzolo V.C., 1996, *La Londra dei Beatles*, Editori Riuniti, Roma.
- D'Amato F., 1998, *Miti in sette note. Le star e le mitologie del rock*, Costa & Nolan, Genova-Milano.
- Devereux E., Dillane A., Power M., 2015, (edited by), *David Bowie. Critical Perspectives*, Routledge, London.
- Di Marino B., 2001, *Clip. 20 anni di musica in video (1981-2001)*, Castelvechi, Roma.
- Eagar T., Lindridge A., 2014, *Becoming Iconic: David Bowie From Man to Icon*, in *NA - Advances in Consumer Research*, vol. 42, eds. June Cotte and Stacy Wood, Duluth, MN : Association for Consumer Research, 2014, pp. 302-306.
- Frith S., 1982, *Sociologia del rock*, Feltrinelli, Milano.
- Giddens A., 1999, *Identità e società moderna*, Ipermedium, Napoli.
- Holt D.B., 2004, *How Brands Become Icons. The Principles of Cultural Branding*, Harvard Business Press, Boston.
- Lear A., 1987, *La mia vita con Dalì*, Costa & Nolan, Genova.
- Mainoldi V., Guidoni M., 2012, a cura di, *David Bowie. Berlino: a new career in a new town*, Auditorium, Milano.
- Majer L., 1982, *David Bowie*, Arcana, Milano.
- Masayoshi Sukita, 2015, *David Bowie Heroes*, Auditorium, Milano.
- Miles B., 2012, *London Calling. La controcultura a Londra dal '45 a oggi*, EDT, Torino.
- Morin E., 1999, *Le star*, Olivares, Milano.
- Muzzarelli F., 2013, *Moderne icone di moda. La costruzione fotografica del mito*, Einaudi, Torino.
- Pagano A., Rametta F., 1981, *David Bowie*, Gammalibri, Milano.
- Pecchinenda G., 1999, *Dell'identità*, Ipermedium, Napoli.
- Pegg N., 2012, *Bowie. Le canzoni, gli album, i concerti, i video, i film, la vita: l'enciclopedia definitiva*, Arcana, Roma.

- Perrella C., Cascella D., 2000, a cura di, *Video Vibe. Arte, musica e video in Gran Bretagna*, Castelvechi, Roma.
- Peverini P., 2004, *Il videoclip. Strategie e figure di una forma breve*, Meltemi, Roma.
- Saulini F., Denti F., 1999, *Teen Idols*, Castelvechi.
- Seabrook Th.J., 2009, *Bowie. La trilogia berlinese*, Arcana, Roma.
- Simone R., Berruto G., D'Achille P., 2010, *Enciclopedia dell'italiano: il vocabolario* Treccani, Istituto della Enciclopedia Italiana, in "Treccani.it", <http://www.treccani.it/vocabolario/icona/>, consultato il 4 maggio 2015.

Filmografia

- L'uomo che cadde sulla Terra* (1976) di Nicholas Roeg.
- Gigolò* (1978) di David Hemmings.
- Miriam si sveglia a mezzanotte* (1983) di Tony Scott.
- Furyo* (1983) di Nagisa Oshima.
- Tutto in una notte* (1985) di John Landis.
- Absolute Beginners* (1986) di Julien Temple.
- Labyrinth. Dove tutto è possibile* (1986) di Jim Henson.
- L'ultima tentazione di Cristo* (1988) di Martin Scorsese.
- Fuoco cammina con me* (1992) di David Lynch.
- Basquiat* (1996) di Julian Schnabel.
- Il mio West* (1998) di Giovanni Veronesi.
- Everybody Loves Sunshine* (1999) di Andrew Goth.
- Mr. Rice's Secret* (2000) di Nicholas Kendall.
- Zoolander* (2001) di Ben Stiller.
- The Prestige* (2006) di Christopher Nolan.
- Bandslam - High School Band* (2009) di Todd Graff.
- 5 Years* (2013) di Francis Whately.

