



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea
magistrale

in Lingue e Culture
dell'Asia e dell'Africa
Mediterranea

Tesi di Laurea

**Visual-Kei, tra
ribellione
contro culturale,
divulgazione
mainstream e
stratificazione
espressiva**

Studio della scena e delle
liriche del genere dagli anni
'90 all'era digitale

Relatore

Ch. Prof. Pierantonio Zanotti

Correlatrice

Ch.ma Prof.ssa Caterina Mazza

Laureando

Emanuele Ercole Carloni
Matricola 852392

Anno Accademico

2019 / 2020

INDICE

-要訊.....	4
-Introduzione.....	7
- Capitolo 1: Studio del campo del Visual-Kei nella scena musicale giapponese dagli anni '80 ad oggi.....	15
-I. Premessa: Perché Bourdieu e il Visual-Kei?.....	15
-II. Una breve storia della critica del Visual-Kei.....	17
-1.1. Generazione “X” (1984-1990).....	20
-1.1.1. La scena musicale giapponese negli anni '80: <i>major</i> , <i>indie</i> e band proto-Visual-Kei.....	20
-1.1.2. 1989, l'anno (degli) X: l'inverno delle <i>idol</i> e la maturazione del <i>band boom</i>	26
-1.1.3. Analisi del debutto delle due prime band Visual-Kei: X e Buck-Tick.....	28
-1.1.4. L'origine del sistema Extasy Records e la “società orizzontale”.....	30
-1.1.5. Tassonomia dello stile <i>yankī</i> e <i>habitus</i> degli artisti Visual-Kei.....	34
-1.2. L'epoca d'oro del Visual-Kei (1990-1997).....	37
-1.2.1. L'epopea della Extasy Records e la riconversione della scena.....	37
-1.2.2. PSYCHEDELIC VIOLENCE CRIME OF VISUAL SHOCK: il marchio di fabbrica...	41
-1.2.3. Ricalibrazione del modello Extasy e nuovi modelli.....	45
-1.2.4. Da <i>yankī</i> a pop: la teoria delle generazioni nell'epoca d'oro.....	47
-1.3. La fine dell'epoca d'oro e il Neo-Visual-Kei (1997-2000).....	49
-1.3.1. Saturazione del mercato e irrigidimento del sistema.....	49
-1.3.2. Cattiva nomea e decadenza del Visual-Kei: una breve analisi del caso SHAZNA.....	52
-1.3.3. Da <i>yankī</i> a <i>otaku</i> : nuovi modelli di business.....	57
-1.3.4. Da <i>slave</i> a <i>bangyaru</i> : nuove dinamiche tra i fan.....	59
-1.4. La lunga notte del Neo-Visual-Kei: dal 2000 ad oggi.....	62
-1.4.1. Veterani e Neo-Visual-Kei, devoti e devianti: il nuovo canone.....	62
-1.4.2. Vecchio modello, nuovo contesto.....	64
-1.4.3. Internet e nuove forme di diffusione.....	66
-1.4.4. La ribalta del Neo-Visual-Kei all'estero.....	68
-1.4.5. Il ritorno dei big e la convivenza interna al genere.....	70
-1.4.6. Processo di invecchiamento e modello Golden Bomber.....	72
-1.4.7. Conclusioni: la risultante delle forze di campo nell'era del Neo-Visual-Kei.....	75
- Capitolo 2: Caratteristiche dell'estetica del Visual-Kei.....	78
-I. Introduzione e struttura del secondo capitolo.....	78
-II. L'importanza dei testi nel Visual-Kei.....	79
-2.1. Caratteristiche trasversali ai diversi periodi.....	80
-2.1.1. Onnivivorismo e bricolage.....	80
-2.1.2. Logica dell'addizione ed eccesso.....	84
-2.1.3. Ambivalenze: metropoli-provincia, semplicità-snobismo.....	91
-2.1.4. Le maschere del Visual-Kei: tra <i>roleplaying</i> , interpretazione totale e 2,5 dimensioni...	94
-2.2. Temi generali all'interno del Visual-Kei.....	100
-2.2.1. Estetica dell'oscurità.....	100
-2.2.2. Amore e <i>ballad</i>	110
-2.2.3. Internazionalità e nazionalismo.....	114
-2.2.4. Gender, sessualità e virilità.....	119
-2.2.5. Illusioni, Alice nel Paese delle Meraviglie e fuga dalla realtà.....	126
-2.2.6. Comicità e meta-narrativa interna al genere.....	130

-2.3. Conclusioni: l'eredità Visual-Kei.....	138
-2.3.1. Sulla definizione di Visual-Kei oggi, dopo trent'anni di storia.....	138
-2.3.2. Il Visual-Kei d'ora in poi.....	139
- Capitolo 3:Antologia di brani Visual-Kei.....	144
-3.1.Un excursus fra i classici dell'epoca d'oro.....	146
-3.1.1. X Japan - <i>X</i> : le basi della ribellione Visual-Kei.....	146
-3.1.2. Luna Sea - <i>Rosier</i> : sul modello della <i>ballad</i> dell'epoca d'oro.....	151
-3.1.3. Buck-Tick - <i>National Media Boys</i> : il simbolismo nel Visual-Kei.....	157
-3.1.4. Dir en Grey - <i>Zan</i> : il Visual-Kei come narrazione dell'orrore.....	162
-3.1.5. SHAZNA - <i>Melty Love</i> : ai confini pop del Visual-Kei.....	168
-3.1.6. Malice Mizer - <i>Gekka no yasōkyoku</i> : il Visual-Kei alla ricerca di un ideale di eleganza.....	172
-3.1.7. hide with spread beaver - <i>pinku supaidā</i> : il Visual-Kei come narrazione sincera da dietro una maschera.....	176
-3.2. Innovazioni del canone nel Neo-Visual-Kei.....	182
-3.2.1. Merry - <i>Chiyodasen demokurashī</i> : il Visual-Kei da avanguardia a resistenza artistica.....	182
-3.2.2. D - <i>Der König der Dunkelheit</i> : il Visual-Kei come racconto epico.....	186
-3.2.3. An Cafe - <i>Sumairu ichiban ii ♀</i> : il nuovo <i>oshare kei</i> come purificazione dello stile degli SHAZNA.....	191
-3.2.4. Kagrra, - <i>Tsuki ni murakumo, hana ni ame</i> : interazioni fra Visual-Kei e tradizione....	195
-3.2.5. Acid Black Cherry - <i>Black Cherry</i> : la maturazione del Visual-Kei sulla scena <i>mainstream</i>	202
-3.2.6. Sid - <i>Mōsō nikki</i> : il Visual-Kei come prodotto tra l'interazione tra fan e artisti.....	207
-3.2.7. Golden Bomber - <i>#CD ga urenai konna sekai no naka ja</i> : il Visual-Kei oltre la sfera musicale.....	211
-3.3. Conclusioni e risultati dell'analisi.....	215
-Conclusioni.....	218
-Bibliografia.....	221

要訳

この論文はヴィジュアル系についての論文となる。ヴィジュアル系は何かというと、90年代に流行った派手な見た目がメインな特徴にしている音楽者のグループという風に現在まで短絡的に定義されている。確かに、サウンドの面でヴィジュアル系は一貫してないので、その派手な見た目は一番目立つ要素で、簡単にジャンルの代表的な特徴として思えるが、それは音楽的な定義ともならない。さらに、派手な見た目は多くのヴィジュアル系アーティストの一つの特徴であるが、2000年以降は薄い化粧やカジュアルな服装などをしているアーティストも含めるようになったので、見た目はアーティストの一貫している特徴とも言えない。しかし、音楽的な定義も見た目に基づいている定義もできないなら、どうしてヴィジュアル系というジャンルの定義ができるのか。それはこの論文で深く見探り、分析するつもりである。

ヴィジュアル系とは見た目、音楽と歌詞という要素からなっている音楽のジャンルといっても良いである。ヴィジュアル系の見た目はバンドと曲のコンセプトによると変わることがよくあるので、一貫性があるところと言えない。また、ヴィジュアル系の音楽とサウンドは最初にハードロックやヘビーメタルに近かったが、年に連れて他のジャンルから大変に影響され、90年代からポップと艶歌からニューメタルとエレクトロ音楽まで導入することになっている。従って、何かのジャンルの中の一貫性を探そうとしているなら、それは歌詞にあるといっても良いではないか。

歌詞はただの音ではなく、曲の意味を言葉にできる要素である。歌詞を分析すると、曲のメッセージも意味も理解できることもあり、スタイルを通してアーティストの態度も価値観も現れることもある。現在までの研究が特にヴィジュアル系アーティストの見た目だけに集中することとなったが、本研究でアーティスト達が言葉にしたメッセージ(あるいは歌詞もインタビューもキャッチコピーも)を分析し、その価値観と一貫しているところを発見することを挑戦するつもりである。これができるように、ヴィジュアル系を様々な視点から見探ることを必要となる。

本論文で、章にあたり違う分析のやり方を導入することとなる。第一章にヴィジュアル系の歴史と音楽界との双方関係をピエール・ブルデューのフィールド理論を通して分析することとなる。この理論で、ただ歴史の出来事を研究することではなく、その理由とそれに貢献したエージェントの気質と概念も理解ができる。例えば、1989年にXジャ

パンというバンドのブレイクはただの流行りとして見えることではなく、ドラムの YOSHIKI が創立した Extasy レコードの宣伝のポリシーとその時代の少女のために行った社会変容と根強い関係があると発見できました。これを理解できた上で、ヴィジュアル系の 1989 年から 90 年代の末にかけての大人気には大型レコード会社のコントロールから解放されたアーティストの作曲自由とヴィジュアル系の社会の反逆者のジャンルとしてのスタンスが最大の原因となる。つまり、90 年代にヴィジュアル系が学歴社会に不満していた人を集め、自由であった限り、その人気は増えていたばかりである。従って、90 年代の末にヴィジュアル系はポップ音楽(あるいは一般社会の代表)と混ざるようになった際、一期にその人気を失い、「見かけ倒しのバンド」のジャンルとして定義されるようになった。しかし、ヴィジュアル系はインディーズシーンに進化しながら生きつづけ、近年にゴールデンボンバーというバンドで前と同じような人気を取り戻せた。第一章の最後の部分はゴールデンボンバーの大ブレイクの出来事を奇跡的だと言わずに分析し、X ジャパンの音楽界構造革命との共通点を発見する。

第二章はヴィジュアル系のシーンの中に繰り返した変化を分析することとなっている。まず、哲史市川音楽評論家の理論に基づき、多様化を発展したアーティスト達のスタイルの共通点を定義しだす。その中には、「雑食性」や「足し算の理論」という市川が挙げた定義を発表し、もっと適切に編集することとなっている。ヴィジュアル系のスタイルの基本の特徴を確認した上で、その次の部分でヴィジュアル系な様々な「系」のテーマを分析することとなっている。そのテーマを具体的に例(あるいは歌詞の部分)を挙げながら発表することだけではなく、ファンにそのテーマ何の意味あるのか、またはどうしてそのテーマがある時期に流行るようになったかという質問に答えを導き出す。第二章の終わりに、論文のこのところまで理解できたことの上で、見た目に限らず新しいヴィジュアル系の定義を考えてみる。

第三章は 14 篇の曲についての研究である。曲の歌詞から始め、その意味もスタイルも分析し、論文で発見できたことを本物のプロダクトに確認する。その上、曲についてるビデオも分析し、これからのヴィジュアル系についての研究のために範囲として使うこともできる。

Introduzione

Il Visual-Kei è un genere musicale, inizialmente ispirato all'heavy metal e al glam rock, la cui nascita viene generalmente fatta risalire alla fine degli anni '80, riferendosi alla formazione di band come gli X o i Buck-Tick.¹ Il fenomeno Visual-Kei ha poi rappresentato un'importante presenza nella scena musicale giapponese nel decennio 1990-2000, di cui si può ancora oggi trovare traccia in numerose riviste di musica e moda (che, per quanto non siano indice univoco di rilevanza culturale, mostrano comunque che vi fosse un business e un interesse legato alla pubblicizzazione del genere). Questa importanza è stata poi ribadita negli studi di Inoue Takako (2003) e Ichikawa Tetsushi (2005, 2006, 2009, 2014, 2016, 2018), che riconoscono nel genere innovazioni che si sono poi traslate in altri generi all'interno della scena musicale giapponese dei successivi anni. Tuttavia, anche se la definizione “Visual-Kei” (lett. “stile visuale”) aiuta a inquadrare gli artisti del primo decennio (chiamato generalmente “l'epoca d'oro del Visual-Kei”), tale denominazione risulta difficoltosa quando si cerca di inquadrare gli artisti della seconda generazione attiva dai primi anni 2000 (generalmente indicata sotto l'etichetta “Neo-Visual-Kei”). Infatti, per quanto l'estetica visiva sia ancora un criterio valido per una vaga delimitazione del genere, essa ha lasciato il posto ad altri fattori determinanti come la musica e i testi delle canzoni. Va infatti precisato che, dopo la fine dell' “epoca d'oro del Visual-Kei”, l'etichetta di questo genere ha acquisito una valenza negativa come uno stile legato puramente all'apparenza e privo di contenuti (si veda la definizione di “*mikake-taoshi no bando*” in Morikawa, 2003), spingendo così gli artisti ancora intenzionati a prendere la propria parte nella scena Visual-Kei a focalizzarsi maggiormente anche sulle altre componenti interne al genere (testi delle canzoni e musica). Questo nuovo periodo ha certamente avuto i suoi artisti di spicco, i quali, tuttavia, hanno determinato una prima definitiva spaccatura tra *indie* e *mainstream* nella scena. Dopo il 2000 vi è dunque una frammentazione del genere in una miriade di sotto-categorie che, all'apparenza cercano di dare un'idea di uniformità legandosi anche tramite la loro denominazione ad una tradizione condivisa del Visual-Kei (basti pensare a tutti gli “stili” con denominazioni simili: *oshare-kei*, *nagoya-kei*, *angura-kei*, etc.), ma che tuttavia hanno avuto traiettorie più o meno diverse

1 Questa definizione è quella generalmente accettata e comunemente usata per dare delle coordinate temporali al genere, anche se rimane sconosciuto l'autore di tale affermazione, tanto che in alcune interviste alcuni artisti ritengono che sia stata creata a posteriori dalle riviste per delimitare il genere. (ICHIKAWA Tetsushi, *Watashi mo vijuaru kei datta koro*, Tōkyō, Takeshobō, 2006, p.24).

e parallele tra loro, sia musicalmente che a livello di successo.² Sebbene ancora poco studiato (forse perché ancora troppo recente), si presterà poi particolare attenzione al periodo attorno al 2011 in quanto in questo arco di tempo numerose band di fama non secondaria (tra i vari esempi, Vidoll e D'espairsray) si sono sciolte e i singoli membri hanno creato band diverse insieme a nuovi artisti emergenti sulla scena. Così facendo si è avuta un'ulteriore frammentazione del genere, ma in questo modo si è iniziato a risanare quel divario tra *mainstream* e *underground* apertosi negli anni precedenti. La data del 2011 risulta inoltre comoda in quanto segna l'inizio dell'ascesa dei Golden Bomber, band che divenne poi di punta del genere influenzando enormemente la scena recente.

Stato dell'arte:

Pur essendo un fenomeno relativamente recente, il Visual-Kei appare in numerose ricerche, a volte come sotto-categoria del fenomeno anime-manga, altre volte come nicchia della scena musicale giapponese, ma raramente come fenomeno a sé stante. Nell'ambito delle ricerche in area europea, il Visual-Kei è stato analizzato frequentemente dal punto di vista del *fandom* e del consumo dei suoi prodotti da parte delle nazioni europee, a seguito di un periodo compreso tra il 2003 e il 2011 in cui un consistente numero di band ha fatto tour e ha partecipato a festival in numerose città europee e americane. L'approccio di questi studi (principalmente brevi ricerche basate su sondaggi somministrati ai partecipanti ai live di queste band all'estero, ad esempio Pfeifle, 2011 o Pellitteri 2008) rimane tuttavia spiccatamente statistico e fornisce solo spiegazioni parziali sull'espansione all'estero del genere, investigando solo sul successo passeggero di questi artisti e finendo per collegare il genere a eventi legati a anime e manga. Così facendo, si è quindi appiattito il genere come fenomeno interno al successo di anime e manga anche in Giappone finendo per ignorare le qualità specifiche del genere.

In ambito anglofono, invece, la ricerca (ad esempio Mitsui, 1983, Martin Ian F., 2016) tende ad avere un approccio più socio-economico, focalizzandosi piuttosto sul funzionamento del sistema discografico giapponese e il susseguirsi dei fenomeni musicali al suo interno. In parallelo a questi studi, è molto estesa la documentazione sui

2 ICHIKAWA Tetsushi, FUJITANI Chiaki, *Subete no michi wa V-Kei e tsūzu*, Tōkyō, Shinko Music Entertainment, 2018.

trend degli ultimi decenni in cui spesso il Visual-Kei viene analizzato in quando trend Made in Japan degli anni '90 (Winge, 2009, McLeod, 2013, Johnson, 2019), lasciando molto spazio allo studio dei *fandom* e del loro potenziale modifica e definizione della scena musicale tramite i propri gusti e molto poco spazio agli artisti e la loro influenza sui trend. Quindi, sebbene fornisca importanti informazioni sui rapporti tra artisti, case discografiche e fan in generale, è di fatto assente a livello accademico uno studio in lingua inglese delle forme di espressione artistica (look, musica e liriche) del genere.

Questo vuoto è in buona parte colmato dalle ricerche in ambito giapponese. I due principali autori che hanno contribuito a delineare le caratteristiche del genere (soprattutto degli artisti del decennio 1990-2000) con un approccio più incentrato sulla visione artistica delle band sono Inoue Takako e Ichikawa Tetsushi. Inoue Takako, docente presso la Daito Bunka University e musicologa esperta in numerosi campi tra cui il pop, si è occupata della relazione tra gli artisti, il loro make-up, e i fan nell'ambito dei gender studies. Nonostante la sua ricerca (2003) sulla relazione tra *gender* e make-up degli artisti sia un po' datata e potrebbe essere rivista,³ grazie ai suoi studi si può ottenere un'idea molto più chiara delle interazioni e delle influenze tra fan e band nel corso degli anni. In ambito non prettamente accademico, ma con un punto di vista da insider dell'industria musicale, vi sono gli studi di Ichikawa Tetsushi, ex redattore e scrittore di *Rockin' On Japan*, che hanno invece un approccio più focalizzato sugli artisti. Nei suoi lavori egli analizza i rapporti tra gli artisti, l'industria musicale e la produzione musicale: a sua firma si possono trovare numerose interviste ad artisti di spicco del decennio 1990-2000 e alcune anche ad artisti del periodo successivo, le quali forniscono una buona copertura storica e aneddotica su argomenti che altrimenti finirebbero per essere trattati solo per il loro aspetto quantitativo (introiti e investimenti delle case discografiche, adattamento ai trend, etc.). Altre ricerche (Morikawa, Murota, Koizumi, 2003) nello stesso ambito hanno un approccio più "storiografico", preoccupandosi di ricostruire la genealogia del genere a partire dagli X, a cui è dedicato sempre più spazio in questi studi. In questo approccio vi è tuttavia l'implicazione che il primo decennio sia quello in cui risiede la vera autenticità, poiché esso considera automaticamente gli artisti della seconda generazione come mere deviazioni del genere

3 L'autrice tende ad individuare nel make-up degli artisti uno strumento di espressione di una "estetica maschile allargata"(2003, pp.122-123) e indicare questo punto come elemento fondamentale del genere, tuttavia numerosi artisti hanno dichiarato il proprio scetticismo nei confronti di tale make-up androgino (Sugizo, chitarrista di una delle band Visual-Kei degli anni '90, i Luna Sea, dichiara che fosse solo un metodo per coinvolgere il pubblico femminile spingendolo a fare suoi cosplay)(Ichikawa, 2005, p.144.) e tendono a ridimensionarlo ad un trend più ampio di quel periodo.

e ignora il fatto che queste band siano state influenzate da altri gruppi Visual-Kei contemporanei agli X come Luna Sea e Penicillin (invece che dagli X). La mancanza di tali informazioni è però compensata da alcune recenti brevi ricerche in lingua giapponese (Saitō, 2013, 2017, 2018) dalle numerose interviste alle band della seconda generazione in poi, svolte, non più da riviste e mensili (ormai scomparsi o convertitisi ad altri temi), ma dalle case discografiche o da siti web interessati al genere o, più recentemente, da testimonianze degli artisti stessi in forma di interviste o risposte ai fan.

Domanda di ricerca:

La tesi si prefigge di analizzare secondo la teoria dei campi di Pierre Bourdieu la scena Visual-Kei e la sua posizione in rapporto alla scena musicale giapponese dalla nascita del genere fino agli anni più recenti. La scelta di adottare il metodo di Bourdieu è stata dettata dalla necessità di dover analizzare una scena come quella del Visual-Kei che è drasticamente cambiata nelle apparenze e nei contenuti nell'arco di pochi decenni. Gli studi portati avanti sino ad ora si sono sempre approcciati al Visual-Kei cercando di unificare tutte le diverse generazioni di artisti sotto un unico criterio stabilito sulla base della prima generazione (per chiarezza, la generazione di X Japan e Buck-Tick). Tuttavia questi studi si fermano subito prima della generazione denominata “Neo-Visual-Kei”, ignorandola o tagliandola fuori dalla tradizione in quanto “deviante” (inteso come in Bourdieu, 1972, pp.81-90): attraverso lo studio dei campi si potrà vedere come il canone iniziale sia stato modificato nel tempo e quindi perché sia potuta nascere una generazione di artisti così lontani artisticamente (o almeno così percepiti dalla critica) a partire dagli anni 2000. Esistono già studi su generi musicali che sfruttano o criticano la teoria di Bourdieu (Peterson, 2004, 2011), tuttavia essi sono spesso applicati per legare i gusti musicali a differenti classi sociali. In questo studio si parlerà anche del ruolo dei fan, specialmente a cavallo degli anni 2000, ma non si vorrà entrare nel merito del loro status sociale in quanto il fine ultimo della tesi sarà quello di delimitare in ambito storico-musicale ed estetico, e non puramente sociologico, la scena Visual-Kei. In questo senso sarà necessario declinare la teoria dei campi di Bourdieu nell'ambito del Visual-Kei (risulteranno utili le definizioni di “devianti” e “devoti” formulate in Bourdieu, 1972, pp.81-126), senza però necessariamente un aggiornamento di tale teoria.

Per studiare il rapporto tra campo del Visual-Kei e campo della scena musicale giapponese, saranno utili non solo alcune ricerche in ambito anglofono (Atkins, 2000, Hebidge, 1979, Martin Ian F., 2016, Johnson, 2019) e le ricerche di Ichikawa Tetsushi sul sistema delle case discografiche giapponesi, ma anche altre pubblicazioni (Craig 2000; Manabe, 2008) che hanno approfondito lo studio dei trend in Giappone e delle strategie di marketing (nel caso di prodotti indirizzati a un pubblico femminile vi sono interessanti spunti in Monden, 2014). Le interviste e le testimonianze degli artisti del genere contribuiranno invece a definire i rapporti di forza e la loro evoluzione all'interno della scena Visual-Kei. L'estensiva produzione sugli artisti del decennio 1990-2000 (Ichikawa 2009, 2006, 2005, Inoue 2003, Sawada 2000, Yoshiki, 1992) servirà invece a delineare potenziali tropi musicali e “poetici” che sono stati ripresi o rimodellati dagli artisti successivi. Per ottenere riferimenti di carattere storiografico in merito ai successi e i trend interni alla scena del Visual-Kei si farà uso della classifica *Oricon* di vendita dei CD (per ottenere un'idea più definita dei trend di mercato), delle liste di canzoni “che hanno fatto la storia del Visual-Kei” e dei titoli e degli artisti che appaiono in eventi specificatamente legati al campo del Visual-Kei (ad esempio partecipazione al *hide memorial summit* o la presenza in raccolte di cover interne al genere, che indicano un riconoscimento all'interno del campo da parte dei fan e degli altri artisti).

Inoltre, si cercherà di analizzare le liriche di alcuni dei brani del genere per trovare temi, canoni e un immaginario che possa essere omogeneo o quantomeno condiviso da tutti gli artisti del genere, interpretato in modi differenti a seconda della generazione a cui appartengono. In questo modo si verificherà la possibilità di definire il genere Visual-Kei non sulla base dell'estetica visuale, ma su una presa di posizione artistica (musicale e “poetica”) all'interno del campo della musica giapponese. Per fare ciò, si analizzeranno alcuni dei brani più iconici del genere, partendo dai primi artisti che hanno creato la scena e continuando includendo gli artisti che hanno portato avanti il nome del Visual-Kei tra gli anni 2000 e 2011, terminando con un ultimo sguardo ai nuovi artisti emergenti sulla scena dall'inizio dell'ascesa dei Golden Bomber. L'analisi dei brani non si limiterà alle strategie di marketing adottate per attirare determinate fette del pubblico giapponese (a partire dalle *kyacchikopi* fino a veri propri trend del momento), ma cercherà di sviscerare temi e canoni dando più peso all'interpretazione dei messaggi e delle immagini usate piuttosto che allo stile di scrittura, e, allo stesso

tempo, verificando la validità di alcune definizioni utilizzate nello studio del Visual-Kei e di altre avanguardie musicali che hanno punti in comune con il genere.⁴

Struttura dell'elaborato

L'elaborato si svilupperà in tre capitoli. Nel primo capitolo si analizzerà il campo del Visual-Kei in relazione a quello del sistema discografico giapponese attraverso la teoria dello studio dei campi di Bourdieu. Si partirà esaminando a fondo tutti i fattori che hanno permesso al genere di scalare le classifiche di vendita e imporsi anche sulla scena *mainstream* eludendo, almeno inizialmente, il controllo delle principali case discografiche *major*. Per fare ciò isoleremo alcuni degli eventi più importanti all'interno della storia del Visual-Kei e vedremo come gli agenti coinvolti si siano disposti all'interno del campo. Più precisamente, vedremo dunque cosa ha rappresentato l'ascesa del Visual-Kei per gli artisti che hanno preso parte al movimento, per i fan e per il sistema delle case discografiche del tempo, sia *indie* che *major*. Sulla base delle informazioni raccolte su questi agenti, vedremo poi come il Visual-Kei (inteso sia come genere musicale che come campo) si sia adattato e modificato durante il suo periodo di massimo successo e anche dopo la fine degli anni '90. In particolare, esamineremo le nuove dinamiche emerse durante il periodo Neo-Visual-Kei e il ritorno di fiamma del genere con l'ascesa dei Golden Bomber.

Il secondo capitolo sposterà il *focus* dell'analisi all'interno della scena Visual-Kei, concentrandosi sulle innovazioni stilistiche e tematiche che hanno preso piede all'interno del genere. Si inizierà delineando le principali caratteristiche comuni alla metodologia narrativa degli artisti Visual-Kei partendo da alcune riflessioni di Ichikawa sulle peculiarità del genere (in particolare, i concetti di “onnivorismo”, “logica dell'addizione” e “2,5 dimensioni”, ritrovabili in Ichikawa, 2014). Una volta stabilite le basi dell'impianto narrativo del genere, si passerà ad analizzare le tematiche che hanno trovato spazio sulla scena Visual-Kei nel corso degli anni. In particolare, oltre a prenderne in considerazione il valore agli occhi dei fan e degli artisti della scena, l'elaborato si soffermerà anche su una riflessione riguardo ai motivi che hanno portato una tematica o l'altra sulla scena in determinati anni. Nella parte finale del capitolo si

⁴ Le principali sono “Onnivorismo”, “Estetica dell'addizione”, “cultura *yankee/otaku*” (Ichikawa, 2014), tuttavia si includeranno anche riflessioni a partire da altre definizioni ritrovate in Inoue (2003) e Hebidge (1979).

prenderanno in considerazione tutte le peculiarità del genere emerse durante l'analisi e si cercherà di elaborare una nuova definizione più efficace di "Visual-Kei".

Il terzo capitolo dell'elaborato sarà un'antologia di quattordici brani del Visual-Kei, analizzati nella loro componente testuale, visiva ed economica. Questa analisi verrà posta nella parte finale dell'elaborato, così che il lettore possa avere chiaro il contesto storico-sociale di tutti i brani e sia in grado di verificare quanto teorizzato nei capitoli precedenti all'interno di questi prodotti.

Conclusioni/risultati attesi:

Attraverso questa ricerca si cercherà di legare la storia del genere Visual-Kei alle sue liriche piuttosto che all'estetica, nel tentativo di definire gli artisti di diverse generazioni e i legami fra essi in modo più organico. Così facendo si cercherà di attirare l'attenzione sulla praticamente inesplorata galassia dei testi di queste canzoni, nella speranza che possano essere d'aiuto per un'ulteriore comprensione del genere e, magari un giorno, anche di altri fenomeni nati dall'*underground* giapponese, dove il Visual-Kei ancora abita dopo svariati decenni.

Capitolo 1: Studio del campo del Visual-Kei nella scena musicale giapponese dagli anni '80 ad oggi

I. Premessa: Perché Bourdieu e il Visual Kei?

In questa prima parte, sarà mio compito ricostruire una storiografia del genere Visual-Kei, attraverso le testimonianze di artisti che hanno militato nella scena, critici musicali che si sono occupati del fenomeno e fonti accademiche. Ma se già esistono numerose ricostruzioni, perché si rende necessario scriverne una ulteriore e con quale taglio si può scrivere affinché non sia un puro lavoro di trascrizione di informazioni di altri studiosi? La risposta si trova nella definizione di studio del campo elaborata da Pierre Bourdieu, che sarà lo strumento iniziale di questa analisi:

Pensare in termini di campo significa pensare in maniera relazionale. [...] In termini analitici, un campo può essere definito come una rete o una configurazione di relazioni oggettive tra posizioni. Queste posizioni sono definite oggettivamente nella loro esistenza e nei condizionamenti che impongono a chi le occupa, agenti o istituzioni, dalla loro situazione (*situs*) attuale e potenziale all'interno della struttura distributiva delle diverse specie di potere (o di capitale) il cui possesso governa l'accesso a profitti specifici in gioco nel campo, e contemporaneamente dalle posizioni oggettive che hanno con altre posizioni (dominio, subordinazione, omologia).¹

In altre parole, là dove la teorie di Ichikawa Tetsushi o Inoue Takako hanno tracciato dei collegamenti, io cercherò di analizzare in che termini dialogarono e dialogano tuttora gli agenti collegati: ad esempio, non mi dilungherò sull'analisi di quali artisti ispirarono gli X (su cui già Inoue e Ichikawa tanto hanno detto), ma userò tali informazioni per capire in quale contesto gli X misero piede e come si affermarono sfruttando le risorse disponibili nella scena in cui si trovavano. Allo stesso modo, verranno prese in considerazione alcune teorie sui fan del Visual-Kei e sulla loro evoluzione: in questi casi ci si focalizzerà non sulle peculiarità del pubblico, ma sugli spostamenti dei gusti dei fan, soprattutto quando poi andranno ad influenzare il canone del genere.

Proprio in virtù della scelta di usare il metodo illustrato da Pierre Bourdieu nelle sue opere, in questo elaborato verranno usati ampiamente alcuni dei termini specifici dello studio dei campi. Di seguito verranno indicati i principali, di cui verrà data una breve

¹ Pierre BOURDIEU, Loïc J. WACQUANT, *Risposte. Per un'antropologia riflessiva*, Torino, Bollati Boringhieri, 1992, p.66.

definizione in nota, così che quando compariranno in parti successive del testo, questo primo sottocapitolo possa essere un utile glossario per i meno avvezzi alle teorie di Bourdieu. Il mio lavoro sarà quindi orientato in maniera diversa, in un certo senso più trasversale, rispetto ad una normale ricostruzione storica, con uno sguardo alla componente musicale, uno all'aspetto sociale del fenomeno Visual-Kei e delle sue conseguenze sulla scena musicale giapponese e anche sulla società giapponese stessa. Perciò, oltre ad elencare i principali eventi legati al genere, ci si soffermerà in più punti su un'analisi di quegli agenti che, in determinati momenti della storia del genere, ebbero il potere di definire il canone all'interno della scena Visual-Kei (attraverso le istanze di legittimazione² e la violenza simbolica)³ e di quelli che cristallizzarono questo canone nel panorama musicale giapponese (attraverso il potere di consacrazione).⁴ Si parlerà inoltre del capitale simbolico⁵ degli agenti all'interno dei campi di produzione, di ciò che li spinse a prendere parte al gioco del campo (*illusio*)⁶ e di come le loro prese di posizione⁷ determinarono le loro traiettorie.⁸

È possibile che, a causa di questo approccio inedito allo studio del genere Visual-Kei, coloro che sono più avvezzi a tale argomento potranno trovare in certi punti alcune giustapposizioni che possono apparire fuori luogo o argomenti non abbastanza approfonditi. Va tuttavia precisato che non vi è nessun intento di riscrivere la storia del

² Si intendono qui gli agenti del campo con “il potere di stabilire chi è autorizzato a definirsi parte di un gruppo o di un genere”(Pierre BOURDIEU, *Le regole dell'arte*, Milano, Il Saggiatore, 2005, p.299).

³ “In generale, il principale fondamento di ogni forma di dominio è per Bourdieu il misconoscimento della violenza e dell'arbitrio impliciti nel dominio. [...] I meccanismi più sottili ed efficaci del potere non risiedono in un'azione di persuasione, ma nel fatto che applichiamo all'ordine del mondo strutture mentali che sono generate da quell'ordine. [...] Egli designa [questo fenomeno di misconoscimento-riconoscimento] come ‘violenza simbolica’.” (Anna BOSCHETTI, *La rivoluzione simbolica di Pierre Bourdieu*, Venezia, Marsilio Editori, 2003, p.67).

⁴ “Una delle poste in palio centrali nelle rivalità letterarie (ecc.) è il monopolio della legittimità letteraria, ossia, fra l'altro, il monopolio del potere di stabilire con autorità chi è autorizzato a definirsi scrittore (ecc.)[...] o se si preferisce il monopolio del potere di consacrazione dei produttori o dei prodotti.” (BOURDIEU, *Le regole dell'arte...*, cit., p.299).

⁵ “Ogni campo di produzione tende a prodursi un ‘capitale simbolico specifico’ che è il capitale cui si dà importanza in quel campo. Le diverse specie di capitale sono principi di differenziazione il cui peso varia secondo il contesto sociale. Il capitale economico ha sempre un'importanza determinante. Un'altra risorsa che conta è il ‘capitale sociale’: l'insieme delle relazioni influenti di cui un agente dispone.” (BOSCHETTI, *La rivoluzione...*, cit., p.36).

⁶ Ossia “il coinvolgimento nel gioco che sottrae gli agenti all'indifferenza e li spinge e li dispone a operare le distinzioni pertinenti dal punto di vista della logica del campo, a distinguere ciò che è importante” (BOURDIEU, *Le regole dell'arte...*, cit., p.303).

⁷ “Alle differenti posizioni (che nel campo letterario e artistico si lasciano cogliere solo in base alle proprietà dei loro occupanti) corrispondono prese di posizione omologhe, opere letterarie o artistiche ovviamente, ma anche atti e discorsi politici, manifesti o polemiche” (BOURDIEU, *Le regole dell'arte...*, cit., p.307).

⁸ Con il termine si intendono “la serie delle posizioni successivamente occupate da uno stesso agente o da uno stesso gruppo di agenti in spazi successivi” (BOURDIEU, *Le regole dell'arte...*, cit., p.338).

genere, né intenzione di piegarla al fine di adattarla meglio ad una qualche teoria analitica, ma solo l'obiettivo di mostrare la scena e le sue evoluzioni da un punto di vista differente: a tal fine, in più punti di questo primo capitolo, vi saranno alcune brevi digressioni sulle traiettorie di band rappresentative della scena.

II. Una breve storia della critica del Visual-Kei

In generale, quando si parla di Visual-Kei si tende a dividere la storia del genere in due periodi: l'epoca d'oro (dal 1988, anno di uscita dell'album *Vanishing Vision* degli X Japan, alla fine degli anni '90) e l'era del Neo-Visual-Kei (dal 2000 fino alla contemporaneità).

L'epoca del Neo-Visual-Kei è la prima in cui vi sia stata un'analisi critica del genere che non si sia limitata ad una semplice recensione dei prodotti della scena: durante l'epoca d'oro vi era un gran numero di critici che però erano coinvolti nel processo di promozione del Visual-Kei tramite le riviste per cui lavoravano, e quindi impossibilitati ad osservare il fenomeno da un punto di vista esterno. Con la fine dell'egemonia culturale della Extasy Records (la principale casa discografica che ha promosso il Visual-Kei durante tutta l'epoca d'oro) e del Visual-Kei, molti di questi giornalisti si trovarono senza i loro precedenti riferimenti e dovettero dedicare la loro attenzione ad altri generi musicali, creando la giusta distanza per una critica oggettiva di ciò che era stato il Visual-Kei. Fu dunque a partire dagli anni '00 che comparvero le prime opere che non fossero pure ricostruzioni storiche del genere.

La prima vera opera di analisi critica sul Visual-Kei risale al 2003, e fu il libro⁹ a cura di Inoue Takako, contenente articoli della stessa curatrice, di Morikawa Takuo, docente di sociologia alla Shōwa Ongaku Daigaku, e Koizumi Kyōko, docente di sociologia e musica alla Ōtsuna Joshi Daigaku. L'opera spicca fra quelle ad essa contemporanee perché, pur essendo temporalmente troppo vicina alla nascita del Neo-Visual-Kei per riuscire a descriverlo con sufficiente distanza, ricondusse il fenomeno del Visual-Kei delle origini e dell'epoca d'oro al contesto musicale del tempo. A questa analisi, la curatrice Inoue aggiunse una parte dedicata all'esperienza del Visual-kei e della sua ascesa dal punto di vista delle fan, oltre ad una sezione completamente dedicata all'analisi dei testi delle canzoni degli X. Così facendo non si prestò al processo di consacrazione portato avanti dalle altre ricostruzioni (oltre a quelle giornalistiche, vi è

⁹ INOUE Takako (a cura di), *Vijuaru kei no jidai – rokku, keshō, jendā*, Tōkyō, Seikyūsha, 2003.

anche quella di Sawada Taiji,¹⁰ di taglio storiografico), che di fatto avevano contribuito a creare un mito del Visual-Kei dell'epoca d'oro come un genere a sé stante che aveva rivoluzionato la storia della musica giapponese. Nonostante la novità di questo approccio, o in realtà forse proprio a causa di questo ridimensionamento del ruolo del genere nel panorama musicale giapponese, l'opera non venne particolarmente considerata dalla scena Visual-Kei e non seguirono ulteriori studi portati avanti da questi autori.

A partire dal 2005, fu Ichikawa Tetsushi, redattore di articoli di critica musicale per la rivista *Rockin'On*, specialmente sul Visual-Kei dell'epoca d'oro, a continuare l'opera di ri-contestualizzazione del genere nel panorama musicale giapponese tra gli anni '80 e '90. L'approccio di Ichikawa fu tuttavia molto diverso, volto a raccontare la scena Visual-Kei dell'epoca d'oro attraverso aneddoti e consacrando l'esperienza in un tempo ben definito di un passato glorioso. Il primo ciclo delle sue opere, apparso tra il 2005 e il 2009, si concludeva con l'ultimo di tre libri¹¹ intitolato *Sayonara Visual Kei: kurenai ni somatta SLAVE-tachi ni sasagu* (Addio Visual Kei: Dedicato agli SLAVE dipinti di rosso), in cui, come il titolo suggerisce, archiviò il Visual-Kei come un'esperienza finita e irripetibile, tagliando fuori l'intera generazione Neo-Visual-Kei. È in queste opere che Ichikawa demarca la linea di confine degli anni 2000 come divisione tra il vero Visual-Kei (quello degli *yankī*) e quello di sola apparenza del Neo-Visual-Kei (gli *otaku*). Questa sua posizione è comprensibile soprattutto in considerazione del suo rapporto molto più vicino agli artisti dell'epoca d'oro piuttosto che alle nuove generazioni: rappresentativo è il fatto che Yoshiki, leader degli X Japan, lo scelse come intervistatore per il suo libro-intervista *ART OF LIFE*¹² nel 1992. A seguito di queste pubblicazioni, Ichikawa non scrisse più alcuna opera fino al 2014, anno in cui si dovette confrontare con numerosi cambiamenti avvenuti sulla scena sia in ambito musicale che editoriale.

Infatti, tra il 2008 e il 2012, alcuni tra gli artisti più prominenti della scena Neo-Visual-Kei pubblicarono libri e documentari sulla propria carriera: i più importanti furono i Nightmare (2008), gli Alice Nine (2009), i DIR EN GREY (2009) e i the

¹⁰ SAWADA Taiji, *Densetsu no bando "X" no sei to shi*, Tokuma shoten, Tōkyō, 2000.

¹¹ In ordine cronologico: ICHIKAWA Tetsushi, *Watashi ga Vijuaru-kei datta koro*, Tōkyō, Takeshobō Bunko, 2005; ICHIKAWA Tetsushi, *Watashi mo Vijuaru-kei datta koro*, Tōkyō, Takeshobō, 2006; ICHIKAWA Tetsushi, *Sayonara Vijuaru-kei -kurenai ni somatta SLAVE tachi ni sasagu*, Tōkyō, Takeshobō, 2009.

¹² YOSHIKI, ICHIKAWA Tetsushi, *ART OF LIFE*, Tōkyō, Rockin' On, 1992.

Gazette¹³ (2010-2011). In questi libri gli artisti si dichiararono apertamente Visual-Kei, contraddicendo di fatto la tesi di Ichikawa sul fatto che il genere fosse ormai finito. A questo trend si aggiunse anche il manga di Kani Menma, intitolato *Bangyaru no nichijō* (La vita quotidiana di una *bangyaru*)¹⁴ e serializzato tra il 2012 e il 2016, che mostrava quanto attivo fosse il mondo del Neo-Visual-Kei, anche dal punto di vista dei fan. Tuttavia, ciò che spinse Ichikawa a pubblicare nuovamente non fu la volontà di mediare con le testimonianze di questi artisti, ma il successo dei Golden Bomber, una band Visual-Kei che dai primi anni '10 ha conosciuto un grande successo anche sulla scena *mainstream*. Nel libro *Daremo oshietekurenakatta hontō no poppu myūjikkū ron* (Le vere teorie sulla Pop Music che nessuno mi ha insegnato)¹⁵ pubblicato nel 2014, scrisse dei vari generi musicali che a turno avevano scalato la classifica Oricon in periodi diversi, aggiornando anche la parte sul Visual-Kei. Tuttavia, in questo aggiornamento, Ichikawa riassunse la storia del Visual-Kei come la transizione da *yankī* a *otaku* e pose i Golden Bomber come massimi rappresentanti di quest'ultima categoria: secondo Ichikawa, il motivo del successo di questi artisti è che, finalmente, dopo anni erano riusciti ad imitare lo spirito innovativo nel settore discografico, rappresentato dalla Extasy Records (e Yoshiki) dell'epoca d'oro. In questa sua teorizzazione egli finì per tagliare nuovamente fuori dalla scena tutti i primi artisti Neo-Visual-Kei, appiattiti ad una generazione di *otaku* (nella definizione di Ichikawa) tra i big del passato e i Golden Bomber. Anche la sua pubblicazione successiva, *Gyakushū no Visual Kei - Yankī kara otaku ni uketsugareta mono-* (Il Visual Kei del contrattacco -ciò che è stato tramandato dagli *yankī* agli *otaku*),¹⁶ Ichikawa prosegue con la sua teoria, concentrandosi in particolare sui Golden Bomber e sulle loro somiglianze con i big dell'epoca d'oro. Una leggera inversione di tendenza può essere osservata nella sua opera più recente, *Subete wa V-Kei e tsūzu* (Tutte le strade portano al Visual Kei),¹⁷ in cui riprende il formato

¹³ NIGHTMARE, *Naitomea: Revelation [Mokushiroku] photograph and history*, Pia Corporation, Tokyo, 2008; Alice Nine, *Piece of 5ive elements 'The Book': Alice Nine 5th*, Tōkyō, Kadokawa Magazines, 2009; DIR EN GREY, *DIR EN GREY OVERSEAS DOCUMENTARY GREED*, Tōkyō, Entāburein, 2009; SHINKO MUSIC MOOK *the Gazette reita & kai BASS/DRUM BOOK*, Tōkyō, Shinkō Music Entertainment, 2010; SHINKO MUSIC MOOK *the Gazette uruha & aoi GUITAR BOOK*, Tōkyō, Shinkō Music Entertainment, 2010.

¹⁴ KANI MENMA, *Bangyaru no nichijō*, Tōkyō, Entāburein, 2012-2016.

¹⁵ ICHIKAWA Tetsushi, *Daremo oshietekurenakatta hontō no poppu myūjikkū ron*, Tōkyō, Shinko Music Entertainment, 2014.

¹⁶ ICHIKAWA Tetsushi, *Gyakushū no Visual Kei - Yankī kara otaku ni uketsugareta mono*, Tōkyō, Kakiuchi, 2016.

¹⁷ ICHIKAWA Tetsushi, FUJITANI Chiaki, *Subete wa V-Kei e tsūzu*, Tōkyō, Shinko Music Entertainment, 2018.

dialogico per conversare con Fujitani Chiaki, opinionista qui in veste di rappresentante del Neo-Visual-Kei, e Kani Menma. Sebbene la scelta rappresenti un'apertura agli artisti “di mezzo” dell'epoca Neo-Visual-Kei, l'impostazione del dialogo lascia molta più autorità a Ichikawa che ai suoi interlocutori: in più punti del libro, quando vengono spiegate ad Ichikawa alcune dinamiche dei periodi più recenti, lo scrittore se ne stupisce, senza però esprimere un parere positivo a riguardo.

In parallelo a questo tipo di pubblicazioni, anche le ricerche in ambito accademico sono aumentate, in particolare a partire dal 2010. Tuttavia né le prime né le seconde hanno mai avuto un potere di consacrazione interno o esterno al genere tale da avere un qualche influenza sulla direzione degli artisti sulla scena. Al contrario, si potrebbe addirittura dire che le riviste come *Shoxx*, pur trovandosi allo stesso modo in una posizione subordinata rispetto alle band (in quanto riportano le notizie riguardanti le band, ma non le influenzano), abbiano avuto un maggior effetto di campo sul pubblico grazie alla loro ampia diffusione.

1.1. Generazione “X” (1984-1990)

1.1.1. La scena musicale giapponese negli anni '80: *major*, *indie* e band proto-Visual-Kei

Negli anni '80, la scena musicale giapponese presentava una netta divisione fra *underground* e *mainstream*, riscontrabile sia nei *sound*, sia nell'oggettiva difficoltà per un artista emergente di determinati generi nell'inserirsi nel scena “pop” del tempo.

Nella scena *mainstream* vi erano principalmente artisti *enka*¹⁸ e *idol pop*,¹⁹ i cui diritti musicali erano detenuti da un manipolo ristretto di case discografiche. Tuttavia, la principale fonte di profitto di questi artisti non era legata alla musica, ma alla loro immagine, che poteva essere impiegata come testimonial per prodotti di vario genere e i

¹⁸ L'*enka* è un genere musicale giapponese che, poiché riprende alcune musicalità e temi dalla tradizione giapponese, viene considerato come il principale esponente della tradizione canora giapponese. In realtà, l'*enka* moderno è un prodotto musicale del dopoguerra che di tradizionale ha solo alcune tecniche musicali e che, a partire dagli anni '50, ha allargato il canone ad una lunga serie di *ballad* sentimentali più vicine a sonorità pop.

¹⁹ Tra i principali artisti sulla scena giapponese, dagli anni '60 si trovano figure dello spettacolo legate alla musica e denominate *idol* (in giapponese, *aidoru*). Poiché la componente musicale di questi artisti è solo una parte, a volte anche marginale, della loro immagine, è difficile limitare le loro composizioni ad un determinato genere musicale. Dalla nascita del fenomeno, ad eccezione degli anni '90, questi artisti sono sempre stati presenti in cima alle classifiche di vendita e, forse proprio per questo motivo, il loro *sound* è frequentemente accostabile alla musica pop del tempo. Quindi, sebbene il termine *idol pop* sia improprio per descrivere un genere musicale, verrà usato liberamente in questo elaborato per una maggiore chiarezza.

cui diritti erano detenuti principalmente dalla agenzia pubblicitaria Dentsu.²⁰ Questo sistema di sponsor viene denominato *tai-appu* (dall'inglese *tie-up*) ed è considerato una delle componenti principali del sistema discografico degli anni '80.

This phenomenon, called the *tai-appu* (tie-up), or an alignment between artists and products, results in an *imēji songu* (image song) [ossia un prodotto che associava un brano e l'immagine di un artista con un prodotto, molto spesso in forma di *jingle* pubblicitario]. These contracts between manufacturers and artist have been ubiquitous in the Japanese media landscape since the early 1980s. While tie-ups can be considered a kind of celebrity endorsement, common in many consumer cultures, they play a more prominent role in Japanese popular culture, edging out MTV-style videos as the primary method that artists use to promote their music.²¹

L'efficacia di questo modello stava nel fatto che beneficiava sia le agenzie pubblicitarie, che potevano legare un prodotto all'immagine di un artista, sia gli artisti e le case discografiche, che potevano sfruttare queste partnership per ottenere più visibilità sulla scena musicale. Proprio a causa del fatto che era l'immagine degli artisti, e non necessariamente la musica (spesso condensata in un *jingle* pubblicitario), ciò che si legava ai prodotti da sponsorizzare, la televisione divenne il principale veicolo di diffusione per queste *tai-appu*.

Radio composers struggled to adapt their sound-only strategies to an advertising media [la televisione] that gave such prominence to visual imagery. [...] These contracts are attractive to the performer because even though they initially promote products, they have a dual function of publicizing the performers and their music. Many of the first tie-ups featured performers from the genre called 'New Music', a movement that emerged concomitantly with the relationship with TV in the late 1970s and early 1980s.²²

In questo senso, ciò che determinava l'ingresso sulla scena mainstream degli artisti non era tanto il successo presso il pubblico, ma piuttosto l'appetibilità di questi artisti agli occhi delle agenzie pubblicitarie. Di conseguenza, poiché queste *sponsorship* passavano per la televisione, era proprio quest'ultima, e non le *label*, ciò che aveva il potere di

²⁰ Prima dell'avvento della Dentsu, vi erano già altre agenzie pubblicitarie (ad esempio la Hori Production e la Sun Music) che erano solite acquistare i diritti delle *idol* appena queste arrivavano sulla scena *major*, spesso a seguito delle apparizioni nei talent show dedicati. "Il colpo di genio della Dentsu fu quello di bypassare il modello [di introduzione sulla scena] dei talent e di presentare le nuove idol direttamente attraverso apparizioni televisive in pubblicità, così che poi l'immagine di questi personaggi potesse essere resa più proficua e rivenduta come quella di personaggi televisivi." (Ian F. MARTIN, *Quit your band – Musical notes from the Japanese underground-*, New York, Awai Books, 2016, pp.58-60).

²¹ Carolyne STEVENS S., "Touching the Audience: Music and Television Advertising in Japan", *Japanese Studies*, Vol. 31, No. 1, May 2011, p.37.

²² STEVENS S., *Touching the...*, cit., pp.39-41.

determinare quali musicisti fossero quelli di spicco (potere di consacrazione). E proprio in virtù di questo potere, la direzione artistica dei canali televisivi, più rivolta a soddisfare il grande pubblico, fu ciò che determinò, come vedremo più avanti, una netta divisione fra scena *mainstream* e scena *underground*.

This personal message [riferendosi al messaggio della canzone] was transformed into an image; and this personal image was later combined with a product image. Singer-songwriters whose songs were ambiguous were popular because their songs could be interpreted in a variety of contexts, with relation to a variety of products, and by a variety of consumers.²³

Infatti, il genere che più beneficiò di questo sistema fu quello dell'*idol pop* che, a differenza dell'*enka*, era slegato da temi e musicalità tradizionali, cosa che permetteva dunque una maggiore malleabilità nel rispondere alle esigenze degli sponsor e nella creazione di jingle pubblicitari. L'esempio principe è quello di Matsuda Seiko,²⁴ che grazie alle *tai-appu* (tra le tante, si ricordano quella con la Glico e la Shiseido) riuscì a raggiungere con ogni nuova uscita la prima posizione nella classifica Oricon nel periodo tra il 1980 e il 1989. Il legame tra il sistema delle *tai-appu* e l'*idol pop* divenne in breve tempo così stretto che alcuni artisti, ancora prima di pubblicare una qualche uscita discografica, venivano lanciati sulla scena attraverso apparizioni televisive su *Sutā*, *Tanjō!*²⁵ o spot pubblicitari dalle agenzie che detenevano i loro diritti d'immagine. Grazie al successo ottenuto con queste iniziali apparizioni televisive, le agenzie pubblicitarie potevano successivamente vendere i diritti di questi artisti alle *label*, le quali potevano contare su un elevato numero di vendite assicurato dalla fama acquisita attraverso il passaggio in televisione.

Con la graduale normalizzazione di questo processo, le etichette discografiche *major* ebbero sempre meno spazio decisionale nella scelta dei nuovi artisti che sarebbero potuti entrare sulla scena *major*, in buona parte “calati dall'alto” dalle agenzie pubblicitarie o comunque necessariamente graditi da queste ultime. E proprio per il fatto

²³ STEVENS S., “Touching the...”, cit., p.41.

²⁴ Nata a Fukuoka nel 1962 come Komachi Noriko, entrò nel mondo della musica idol nel 1980 sotto il nome di Matsuda Seiko (alcuni dicono che la scelta del cognome fosse un tentativo per spingere una *tie-up* con la Mazda, in virtù dell'assonanza fra il cognome e il nome della famosa marca di automobili. Già dal terzo singolo, uscito nello stesso anno del suo debutto, Matsuda Seiko ottenne la prima posizione nella classifica Oricon e ripeté lo stesso successo per i successivi 24 singoli, fino al 1989: grazie a questa fama e ad una lunga serie di episodi legati alla sua figura, viene chiamata dai media giapponesi “idol eterna”.

²⁵ Un talent show per la promozione di nuovi artisti sulla scena *major*, trasmesso dalla Nippon TV tra il 1971 e il 1983. Sebbene sulla carta fosse aperto a qualunque genere, la partecipazione era interamente di artisti *idol*, molto più facilmente sponsorizzabili.

che il successo sulla scena *major* fosse appannaggio degli artisti che potevano aggiudicarsi un'apparizione televisiva, l'unico modo per accedere al grande pubblico per gli artisti *underground* era non tanto avere un elevato numero di fan, ma piuttosto avere un'immagine che potesse interessare le produzioni televisive e pubblicitarie.

Dal lato della scena *underground* invece vi era da ormai una ventina di anni un costante fermento di generi derivati da quelli occidentali, che aveva lentamente creato le basi per un piccolo ecosistema di *label*, studi di registrazione e locali in cui potersi esibire. Nonostante si trattasse di piccole scene *underground* concentrate nelle zone di periferia delle città più grandi, esse davano la possibilità agli artisti in grado di radunare un discreto pubblico di sopravvivere fintanto che i loro prodotti non fossero passati di moda:

In the late 1970s, modern “live house” culture began to coalesce in Tokyo, with bands gathering into a circuit built around small clubs. [...] and the flood of new bands helped cause a shift from a situation where artists would compete for paying gigs at a small number of venues to one where hundreds of venues offered gigs on a pay-to-play basis to whoever could bring in the crowds or afford the costs.²⁶

Sebbene questa scena fosse considerata minoritaria, vi furono alcuni casi già a partire dagli anni '80 in cui la *fanbase* di alcune band *underground* superava quella di artisti *major*, consentendo, almeno in teoria, il passaggio sulla scena *major*. Tuttavia, proprio a causa del fatto che il potere di consacrazione era nelle mani delle agenzie pubblicitarie e televisive, il numero degli artisti che effettivamente fecero questo salto fu limitato a quello di chi fu disposto ad accettare le condizioni dei pubblicitari e degli sponsor. In questo senso, alcuni generi *underground* più vicini al pop, come lo Shibuya-Kei,²⁷ furono più facilmente assimilabili al panorama *major* rispetto ad altri, come il punk o il metal, che avevano *sound* distanti ed erano fortemente legati ad un messaggio di controcultura.

I generi musicali che popolavano la scena *underground* traevano ispirazione da quelli emergenti in Europa, portati inizialmente in Giappone da piccole *label underground*, e, successivamente, dal 1981 dal canale giapponese di MTV trasmesso via satellite.²⁸ Questi generi venivano poi ulteriormente diffusi da quegli artisti come Japan

²⁶ MARTIN, Ian F., *Quit your band...*, cit., pp.70-72.

²⁷ Nato negli anni '80 come sottogenere del city pop, incorporò sonorità di svariati generi musicali e già prima degli anni '90 riuscì ad entrare nella scena *major* grazie ad artisti come i Pizzicato Five (debutto *major* nel 1986).

²⁸ MORIKAWA Takuo, “Vijuaru rokku no keifu”, in INOUE Takako (a cura di), *Vijuaru kei no jidai – rokku, keshō, jendā*, Tōkyō, Seikyūsha, 2003, pp.77-79.

(inizialmente poco conosciuti in Europa, poi, dopo il loro tour in Giappone nel 1979, ritornati sulla scena con un enorme successo) o i Deep Purple (il titolo del loro album *Made in Japan*, uscito nel 1972, è notoriamente un riferimento alla fama che accumularono a seguito del loro lancio sul mercato giapponese) che passavano in tournée per il Giappone: vi era infatti un vivace mercato di partnership fra *label* giapponesi e americane che guadagnavano dal lancio di tali artisti sulla scena musicale giapponese.²⁹

Tuttavia, a partire dagli anni '80, vi fu un cambio di prospettiva da parte delle *label* giapponesi nei confronti dei rapporti di forza tra artisti stranieri e giapponesi, a fronte della decrescente popolarità dei primi rispetto ai secondi,³⁰ cosa che spinse queste case discografiche ad orientarsi verso un mercato più locale, promuovendo dunque artisti giapponesi influenzati dalle sonorità americane e inglesi, come confermato da Mitsui:

On the other hand, as competition for foreign labels grew intense, some companies threw more energy into domestic records, the extreme case being Nippon Columbia, the oldest Japanese record company, whose sales figures in 1981 showed domestic records taking 95 per cent. [...] After having parted from CBS, they continued to release records by minor foreign labels. "We will not cut off foreign records", said Toshihiko Hirahara, head of the International Section, ". . . but I don't think it's advisable for companies with domestic capital to keep working in the field of foreign records in the present situation, at a narrower margin of profit and with high rises in royalty and advance[...]"³¹

Sull'onda dei movimenti punk e metal portati dall'estero, si era creata già dagli anni '70 una *fanbase* di musica internazionale composta in gran parte da giovani ragazze,³² e, con il progressivo *shift* di popolarità delle band giapponesi, si era via via consolidato nella scena *underground* un pool di artisti comunemente chiamati "Nagomu Band". Con questo nome si indica una serie di artisti che gravitavano attorno alla *label* Nagomu Records, caratterizzati da un sound vicino al rock della scena *underground* giapponese

²⁹ MITSUI Toru, "Japan in Japan: Notes on an Aspect of the Popular Music Record Industry in Japan", *Popular Music*, Vol. 3, Producers and Markets, 1983, Cambridge University Press, pp.107-120.

³⁰ "The decline has hit the foreign record business disproportionately, as the ratio of domestic records and foreign records manufactured in Japan during 1970-81 indicates: 53 to 47 in 1970, 58 to 42 in 1975-7, 62 to 38 in 1978, and 64 to 36 in 1981. This change is presumably due to a changed market, in which many more consumers buy both domestic and foreign records, while once there was a clear distinction between purchasers of domestic records and purchasers of foreign records, and also to the growing internationalisation of style in domestic youth popular music." (MITSUI, "Japan in Japan: Notes on a...", cit., pp.107-12).

³¹ MITSUI, "Japan in Japan: Notes on . . .", cit., pp.107-120.

³² "According to the marketing research conducted by Victor, some 90 per cent of the purchasers were teenage girls, and instead of shrinking from the music which was unlike the catchy tunes of their usual pop idols, they apparently tried to understand the more serious ideas which their new idols were trying to express. (MITSUI, "Japan in Japan: Notes on...", cit., pp.107-120).

degli anni '80 e alla *new wave*. Tra gli artisti principali troviamo i Kinniku Shōjo Tai, attivi dal 1982 ad oggi, e gli Uchōten, attivi fra il 1982 e il 1991.

L'importanza del genere Nagomu ai fini di questa ricerca³³ è che, per quanto sia difficile individuare un solo punto d'origine del genere Visual-Kei, sia i critici che gli artisti stessi concordano nel fatto che entrambi i generi abbiano condiviso tra loro una buona parte del pubblico:

Prima degli X c'erano già alcune band con un certo stile legato all'estetica, ad esempio i Madame Edwarda per la *new wave*, anzi no, a dire il vero anche gli artisti *positive punk*³⁴ e in generale quelli degli anni '80 avevano un qualche elemento estetico... erano solo un po' flaccidi... In questa situazione sono piombati gli X gridando “in guardia!” e così [...] un gran numero di ragazze, sostenendo che fosse ora di lasciare la scena agli *yankī*,³⁵ si sono radunate sotto l'egida del Visual-Kei.³⁶

È inoltre molto probabile che il pubblico acquisito da queste Nagomu Band fosse lo stesso che acquistava o aveva acquistato produzioni di musica occidentale. L'identikit delle “Nagomu Gal” (chiamate così proprio per la loro vicinanza agli artisti della Nagomu Records) è infatti quello di “appartenenti al gruppo delle ragazze con una tendenza artistica [*artsy girl*], radunatesi negli anni '80 attorno ad un generale interesse per la musica *underground*”,³⁷ mostrando quindi numerose somiglianze con i fan degli artisti precedenti come la stessa vicinanza alla scena indipendente e la ricerca di significati più profondi nei prodotti dei loro artisti preferiti. Theresa M. Winge inoltre accredita una enorme centralità alla figura delle “Nagomu Gal” come “la subcultura che regnò sulle strade di Tokyo per tutti gli anni '80”,³⁸ corrispondente al periodo in cui l'attenzione dei fan interessati alla *new wave* si spostò dalle produzioni straniere a quelle locali.

Se tuttavia la denominazione di “Nagomu Gal” si è poi cristallizzata attorno ad uno stile, quella di “Nagomu Band”, almeno per quanto riguarda l'aspetto musicale, è a posteriori

³³ Va infatti precisato che vi erano altre band altrettanto di spicco che influenzarono il Visual Kei in altri aspetti, come ad esempio i Dead End (in attività tra il 1984 e il 1990), più vicini al genere *dark*, e i LADIESROOM (attivi fra 1987 e 1996), più marcatamente metal.

³⁴ Termine usato solamente nel contesto musicale giapponese poiché elaborato dal cantante dei Madame Edwarda per indicare un genere con influenze post punk e goth, viene considerato come un lontano predecessore del trend *gothic lolita*.

³⁵ Il termine è usato dall'autore a più riprese per sottolineare un legame tra i primi artisti Visual-Kei e la cultura degli *yankī*, una delle forme di criminalità diffusa fra i più giovani al tempo.

³⁶ Ōtsuki Kenji in ICHIKAWA, *Watashi ga...*, cit., p.34.

³⁷ Theresa M. WINGE, “Review: Molten Hot: Japanese Gal Subcultures and Fashions”, *Mechademia: Second Arc*, Vol. 4, War/Time, University of Minnesota Press, 2009, pp.318-321.

³⁸ *Ibid.*

(e quindi dettata da un canone che, come Bourdieu afferma, “ne definisce le frontiere, le difende e ne controlla gli ingressi”)³⁹ e si può quindi ben pensare che al tempo i primi artisti Visual-Kei fossero percepiti come appartenenti alle Nagomu Band. A riprova di questo fatto, lo stesso Ōtsuki Kenji, leader della band Kinniku Shōjo Tai e acclamato esponente del genere Nagomu, intervistato da Ichikawa Tetsushi nel 2005 afferma, in parte ironicamente, che è stato lui stesso “a creare il Visual-Kei”.⁴⁰

1.1.2. 1989, l'anno (degli) X: l'inverno delle *idol* e la maturazione del *band boom*

Come detto precedentemente, questa divisione piuttosto rigida tra *major* e *underground* continua fino all'inizio del periodo denominato generalmente “inverno delle idol” (*aidoru no fuyu* in giapponese), che viene fatto corrispondere al novembre del 1989, “anno in cui il nuovo singolo di Matsuda Seiko non riuscì ad aggiudicarsi la prima posizione nella classifica Oricon al momento dell'uscita”.⁴¹ Questo fenomeno, che poi tracciò il solco nella scena *major* in cui il Visual-Kei si inserì, fu in parte causato da altri due avvenimenti.

Il primo di questi avvenimenti fu il successo della prima compilation denominata *Eurobeat*,⁴² prodotta da Komuro Tetsuya, (denominato dai media giapponesi “padre del J-Pop” e, tra le altre cose, compositore del brano *Gravity of Love* che scavalcò il singolo di Matsuda Seiko nel 1989) e distribuita dalla Avex, casa discografica *major*, ma in posizione decisamente minore rispetto alle altre case che gestivano l'enorme business discografico e pubblicitario delle idol. Questo successo metteva in luce due importanti fatti: il primo, che vi era un pubblico interessato ad un sound diverso dall'*idol pop* della scena *mainstream* giapponese⁴³ e che era abbastanza vasto da permettere al nuovo trend di scalare le classifiche anche alla sua prima pubblicazione senza l'intercessione di nessuna agenzia pubblicitaria; il secondo, che una produzione *major* di successo poteva anche passare per una casa discografica che non fosse una delle principali e che quindi nel mercato, sia discografico che pubblicitario, i tempi erano maturi per un radicale

³⁹ BOURDIEU, *Le regole dell'arte...*, cit., p.300.

⁴⁰ Ōtsuki Kenji in ICHIKAWA, *Watashi ga...*, cit., p.27.

⁴¹ MARTIN, Ian F., *Quit your band...*, cit., p.76.

⁴² La compilation includeva di brani di artisti giapponesi influenzati da sound *dance* e *Hi-NRG* provenienti dall'Europa. Tra le principali *featurings* di questa compilation troviamo gli access, Amuro Namie e i globe (di cui Komuro era il tastierista).

⁴³ Va infatti precisato che, a differenza di oggi, lo *idol pop*, e il J-pop erano due generi nettamente distinti, sia per periodo di nascita (l'*idol pop* nasce attorno agli anni '60, il J-pop intorno agli anni '80) che per sound.

cambiamento. La scena *underground* che, fino a quel momento, era stata considerata come una piccola realtà da sondare per cercare qualche elemento per un nuovo sound da integrare nella scena *major*, o al massimo come cuscinetto per produzioni e tour di artisti occidentali in Giappone, si ritrovava in una posizione in cui il capitale simbolico (rappresentato, in questo caso, dalla novità del *sound* rispetto alla musica pop *major*) era pronto per essere investito con profitto nella scena *major*.

L'altro avvenimento, legato al primo, fu l'inversione dei rapporti di forza tra media (tv da un lato, radio e riviste dall'altro), che contribuì a scardinare il monopolio delle agenzie di pubblicità principali. Infatti, già dalla seconda metà degli anni '80, il successo commerciale delle band *underground* aumentò esponenzialmente sull'onda del fenomeno chiamato *bando būmu*⁴⁴ (*band boom*), che coinvolse gran parte della generazione di artisti attivi sulla scena *underground* del tempo. All'inizio i rapporti di forza fra *label major* e *underground* non vennero completamente sconvolti, con le etichette minori che facevano *scouting* di nuovi artisti emergenti, ma questo equilibrio non durò a lungo. Il graduale cambiamento tra questi rapporti di forza spinse quindi anche la televisione a correre ai ripari in più modi, tra cui il programma *Ikasu Bando Tengoku!* (Il paradiso delle band in voga), in breve *Ikaten!*,⁴⁵ un talent show che presentava una serie di artisti *underground* da lanciare sul mercato *major* (in realtà largamente basata sul precedente *Sutā, Tanjō!*, ma che di fatto apriva il business delle sponsorizzazioni ad un numero maggiore di agenzie pubblicitarie e quindi contribuiva ulteriormente a scardinare il monopolio dell'agenzia pubblicitaria Dentsu).

Già dai primi successi di vendite discografiche (e non di promozione televisiva) delle band della scena *underground* e, ancora di più, dopo il successo della compilation *Eurobeat*, tutti i media considerati “minori” rispetto alla tv generalista (radio, riviste e canali secondari) si trovarono in posizione di vantaggio rispetto a buona parte della case discografiche *major*. Infatti queste *label* più grandi e i loro sponsor si erano tenute lontane dalla scena *underground*, non avendone bisogno per sostenersi, a differenza delle *label* minori che erano state relegate al di fuori dal business delle *tie-up*, ma che avevano attirato nel tempo questo nuovo pubblico. In questo modo, questo mondo di

44 Con questo termine, si indica generalmente un periodo che va dalla fine degli anni '70 fino ai primi anni '90 in cui le band rock e dei generi derivati acquisirono un successo crescente presso il pubblico e determinarono la formazione di un grande numero di band che aspiravano al successo sulla scena rock. Questo incremento di successo non fu lineare, ma avvenne a più riprese, tanto che alcuni studiosi dividono il fenomeno in un primo boom (dalla fine degli anni '70 ai primi anni '80), un secondo boom (verso la fine degli anni '80) ed un terzo boom (per buona parte degli anni '90).

45 Trasmesso tra il 1989 e il 1990 dall'emittente TBS Television.

mezzo tra *underground* e *major* (composto da tutte quelle band e *label underground* con un pubblico equiparabile a quello delle *major*) diventava di maggior interesse, sia per chi aveva il compito di trovare il nuovo astro nascente della musica, sia per chi era interessato a puntare su una potenziale stella come sponsor per i propri prodotti.

Fu in questo contesto che le due band considerate progenitrici del Visual-Kei, gli X e i Buck-Tick, mossero i loro primi passi.

1.1.3. Analisi del debutto delle due prime band Visual-Kei: X e Buck-Tick

Poiché X⁴⁶ e Buck-Tick⁴⁷ nacquero nello stesso contesto storico-musicale, la critica tende ad analizzare i loro percorsi come un unicum, ignorando però il fatto che le due band abbiano intrapreso strade molto differenti quasi fin da subito, delineando due traiettorie molto diverse.

X e Buck-Tick inizialmente condividevano un unico background culturale: i membri di entrambe la band provenivano dalla provincia ed erano affascinati dalla cultura *yankī*. A pochi anni dalla formazione, entrambe le band si trasferirono a Tokyo, dove esordirono nella scena *underground* musicale, al fianco di numerosi altri artisti che militavano nell'*underground* già da prima. Fu in questo periodo in cui le due band iniziarono a farsi un nome che probabilmente questi artisti si incontrarono e crearono legami di amicizia artistica tra loro e altri esponenti della scena (e accumulando di conseguenza capitale simbolico nel campo).

Il motivo del successo quasi improvviso che queste due band riscuotono è riconducibile allo stile innovativo di X e Buck-Tick rispetto a quello dei loro contemporanei. Se infatti il trucco pesante, a volte addirittura androgino, e la sperimentazione musicale erano elementi rintracciabili nella scena *underground* già dagli inizi degli anni '80, l'innovazione di questi artisti fu quella di mescolare diverse sonorità:

Perché X e Buck-Tick hanno avuto così tanto successo? Il primo motivo è che questi artisti hanno mai temuto il disprezzo delle altre correnti musicali quando hanno mescolato sonorità diverse per trovare il

⁴⁶ Originari della prefettura di Chiba, si formarono nel 1982 attorno alle figure di TOSHI, il cantante, e YOSHIKI, il batterista e debuttarono nella scene *indie* di Tokyo. La line up degli artisti che li affiancavano cambiava frequentemente fino al 1987, anno in cui Pata e hide, i due chitarristi, e Taiji, il bassista, si unirono stabilmente alla band. Nel 1992, Taiji lasciò la band per divergenze artistiche e venne sostituito da Heath.

⁴⁷ Originari di Fujioka, nella prefettura di Gunma, si formarono nel 1983 attorno alla figura di Imai Hisashi, chitarrista e leader della band. Nel 1984 la band la line up della band divenne stabile, con Sakurai Atsushi alla voce, Hoshino Hidehiko e Imai Hisashi alle chitarre, Higuchi Yutaka al basso e Yagami Toll alla batteria. Dallo stesso anno si trasferirono a Tokyo e debuttarono nella scena indipendente locale.

proprio sound. [...] La maggior parte delle altre band aveva paura di essere vista dal pubblico come “imbarazzanti artisti che non rispettavano i limiti dei generi” ed evitano di forzare le linee di confine di questi *sound*. Al contrario, gli X e i Buck-Tick cercarono proprio questa mescolanza di generi, vedendola come un’opportunità per nuove sperimentazioni musicali.⁴⁸

In questo mondo, le due band riuscirono a radunare fan di generi diversi, che fino a quel momento erano divisi in fazioni nella scena *underground*.⁴⁹

La traiettoria standard di una band *underground* del tempo culminava con il debutto *major* tramite una casa discografica di media importanza, come ad esempio la Victor Music Japan. In questo senso, i Buck-Tick ebbero un grande successo nel seguire questa strada, con il contratto con la Victor Music Japan nel 1987, raggiungendo nello stesso anno la quarta posizione della classifica *Oricon* per gli album con la *release* della registrazione del loro evento live *Buck-Tick Phenomenon Live at the Live Inn* a Shibuya. Nell'anno successivo ottennero una *tie-up* pubblicitaria per il nuovo sistema stereo della Victor, promuovendolo in qualità di testimonial e fornendo uno dei propri brani come sottofondo musicale per lo spot pubblicitario. In questo passaggio, i Buck-Tick mantennero il loro *sound* originale, garantendosi così il sostegno dei propri fan anche dopo il salto *major*, senza quindi perdere il loro capitale simbolico presso la scena *indie* ma di fatto convertendolo in vendite sulla scena *major*. Questo fu anche possibile grazie al fatto che il contenuto dei loro prodotti, sebbene sempre di controcultura, era espresso più indirettamente attraverso simbolismi e metafore, rendendoli quindi accettabili da una casa *major*. L'accordo era ulteriormente vantaggioso per la *label* in quanto i Buck-Tick si erano mostrati decisamente molto più duttili nel recepire le nuove sonorità e i nuovi stili da Europa e America rispetto ai loro compagni di scena: ciò dava alla casa discografica la possibilità di avere un'entrata molto più stabile e duratura da un determinato *sound* portato da una band straniera, che nella maggior parte dei casi produceva un solo album in Giappone per ritornare nel proprio mercato d'origine.

Se, da un lato, questa scelta stilistica dei Buck-Tick permise loro di entrare nella scena *major*, dall'altro, gli X, mantenendosi più vicini ad uno stile esplicitamente di controcultura (dalle copertine dei CD e titoli di canzoni con forte contenuto sessuale, agli episodi di violenza nelle *live house*)⁵⁰ non riuscirono a percorrere la stessa strada dei loro contemporanei. Non trovando un accordo con la Sony per l'uscita del loro album *Vanishing Vision*, gli X pubblicarono il disco nel 1988 tramite la propria etichetta, la Extasy Records, dominando la classifica *Oricon* per le band *indie* e raggiungendo la diciannovesima posizione della classifica *Oricon* istituzionale, qualcosa di inaudito per il sistema discografico del tempo. Questo successo, non solo permise agli X di incrementare la propria fama come “band che non si era venduta” (e quindi il proprio capitale simbolico presso il pubblico *indie*), ma valse loro anche un riconoscimento da parte della altre case discografiche *major*, prima fra tutte la Sony, che non avevano creduto che un'operazione del genere sarebbe stata possibile. Infatti, a seguito del contratto firmato tra X e Sony per la

48 NARAKU Ikki, “Imi o seotta buruha, muishiki o tsuikyū shita X”, *Ongakushi ga kakanai Jpoppu hihyō*, vol.52, 18 aprile 2008, pp.88-89.

49 ICHIKAWA, FUJITANI, *Subete wa...*, cit., p.50.

50 MATSUMOTO Kōya, “Yoshiki densetsu + X Japan menbā hiwa”, *Ongakushi ga kakanai Jpoppu hihyō*, vol.52, 18 aprile 2008, pp.90-91.

pubblicazione del successivo album, la Extasy non venne smantellata; questo non fu un passaggio ovvio, poiché nulla avrebbe vietato alla Sony di porre una clausola simile: questo dimostra che non vi fu la volontà da parte delle case discografiche di ostacolare o arginare il fenomeno emergente.

Il successo degli X, sebbene minore in termini di vendite rispetto a quello dei Buck-Tick, fu quindi molto più emblematico poiché il modello Extasy aveva dimostrato di poter aprire una strada diretta verso il pubblico *major*, senza dover passare da nessuna casa discografica preesistente. Se infatti Buck-Tick e X avevano creato nello stesso modo legami di collaborazione e partnership artistica con gli artisti della scena *indie*, un legame con gli X aveva molto più valore ai fini di una produzione discografica che puntava alla scena *major* con la volontà di mantenere una totale autonomia nella produzione artistica: l'interlocutore finale dalla parte dei Buck-Tick era una *label major*, mentre dalla parte degli X era Yoshiki stesso. Questo fatto conferiva un ulteriore capitale simbolico agli X, non solo in veste di band indipendente (in senso lato) di enorme successo, ma anche in qualità di gruppo produttore di altre band vicino alla scena *underground*.

Alla fine del 1988, a seguito del successo di X e Buck-Tick nel panorama *major*, le due band vennero assimilate poiché simili nell'atteggiamento (legato alla cultura *yankī*) e nelle origini, ma le loro posizioni nella scena *underground* erano differenti: i detentori diretti delle chiavi di accesso al successo sulla scena *major* (senza alcuna perdita di capitale simbolico presso il panorama *indie*) erano gli X.

Quindi, sebbene le due band continuassero a condividere una buona fetta del pubblico *underground* tra loro e a collaborare artisticamente in live performance ed eventi, è evidente che le due band avessero intrapreso due strade imprenditoriali differenti che portarono a risultati diversi già prima della fine degli anni '90. Ma in cosa era diversa la Extasy Records dalle altre case discografiche?

1.1.4. L'origine del sistema Extasy Records e la “società orizzontale”

La Extasy Records costituì uno dei principali trampolini per buona parte delle band Visual-Kei dell'“epoca d'oro” e, anche quando venne affiancata da altre case discografiche concorrenti, rimase il punto di riferimento della scena Visual-Kei: tutto ciò è dovuto ai cinque fattori che verranno analizzati qui di seguito.

1) Per quanto gli X fossero sulla carta ancora una band *indie*, come spiegato precedentemente, il periodo degli anni '80 fu prospero per il mondo della musica *underground* in Giappone, garantendo buoni guadagni anche agli artisti fuori dalla scena *major*. Con i guadagni delle precedenti uscite, Yoshiki fu in grado di negoziare direttamente con tutti i livelli della produzione discografica (registrazione, produzione, pubblicizzazione), pagando studi di registrazione, fabbriche di CD e in generale tutti

coloro a cui si rivolse come privato a fronte di un servizio effettuato, un qualcosa di impossibile in un periodo diverso.

2) Yoshiki e la Extasy Records di fatto bypassarono tutte le fasi di produzione delle case discografiche, rivolgendosi direttamente alle aziende di produzione fisica dei dischi, agli studi di registrazione e alle agenzie pubblicitarie:

[Nel 1988] Volevo produrre per conto mio le nostre canzoni, però non sapevo come fare, quindi ho iniziato a cercare [...] Una volta che ebbi capito che avrei dovuto siglare un contratto con una *label*, ho pensato che non avrei mai trovato nessuna *label* disposta a farlo [...] e allora sono andato in una fabbrica di CD.[...] Alla fabbrica mi hanno detto che se avessi voluto stampare dei CD avrei dovuto portare l'audio in formato cassetta a nastro.[...] Dopo essere venuto a conoscenza dell'esistenza degli studi di registrazione, ci sono andato. [...] Una volta inciso il nastro, l'ho portato alla fabbrica e ne ho fatte stampare delle copie.[...] Poi ho pensato che avrei dovuto venderle. Allora ho cercato quali negozi di *label* fossero disposti a venderle e ho affidato a loro i CD. [...] Poi ho pensato che avrei dovuto pubblicizzare il CD, quindi sono andato da una rivista.⁵¹

In questo modo si comprese come la produzione fisica dei CD, la registrazione e la pubblicizzazione non fossero prerogative delle case discografiche, le quali avevano di fatto solo accordi di produzione e non di esclusiva. Dopo il primo enorme successo degli X con il loro album auto-prodotto *Vanishing Vision* (1988), la Extasy Records divenne una concorrente delle altre case discografiche *major* e fu in grado di negoziare contratti migliori da una posizione di vantaggio in veste di *label* che gestiva il nuovo trend emergente e garantendo quantitativi di vendite superiori a quelli di altre case discografiche *major*.

3) Pur presentandosi come una *label*, la Extasy Records di fatto gestiva inizialmente una singola band: gli X. Poiché la gestione della band coincideva di fatto con quella della *label*, almeno all'inizio, la Extasy Records poteva permettersi una flessibilità maggiore negli investimenti per la produzione, ma soprattutto per la pubblicizzazione rispetto alle altre case discografiche che, invece, dovevano gestire più band allo stesso tempo. Esempio particolarmente eloquente è il fatto che “per pubblicizzare l'album di debutto dei Luna Sea nel 1991, Yoshiki e la Extasy Records investirono 30 milioni di yen, tre volte di più di quanto era stato speso per il debutto *major* degli X [sotto la Sony]”.⁵² Inoltre, a differenza delle *label major* in cui la direzione artistica affidata ai produttori

⁵¹ YOSHIKI in ICHIKAWA, *Watashi ga...*, cit., pp.74-76.

⁵² ICHIKAWA, *Daremo oshietekurenakatta...*, cit., p.104.

era subordinata al sistema di produzione e distribuzione pubblicitaria, lasciando così molto poco spazio agli artisti, nella Extasy Records tutto era affidato a Yoshiki. Di conseguenza, anche le strategie di marketing furono diverse, come vedremo nel punto successivo.

4) L'insieme dei tre fattori precedenti fu probabilmente ciò che portò Yoshiki a prendere la decisione che poi divenne una delle chiavi di questo nuovo modello di business discografico: la pubblicità. Se normalmente in un contratto con una *major* gli investimenti in pubblicità erano calcolati in modo che non vi fosse il rischio di un flop, Yoshiki decise di investire un'enorme quantità dei fondi non usati per la registrazione, l'incisione e la produzione dell'album, in pubblicità, in particolare sulle riviste. In modo simile a quanto successo in Inghilterra con il punk, “i media furono i primi interessati alla diffusione delle nuove tendenze”⁵³ e furono quindi anche i loro principali promotori nel mercato generale. La scelta risultò assolutamente vincente in quanto le case discografiche tradizionali si basavano principalmente sulle apparizioni televisive per la promozione dei propri artisti, dedicando poca attenzione alle riviste di critica musicale a cui concedevano interviste, più a scopo promozionale che altro. Il prezzo relativamente basso di tali sponsorizzazioni tramite riviste, il fermento per documentare il nuovo fenomeno e l'effetto a catena dovuto alla galvanizzazione di questo sistema pubblicitario catapultarono gli X sotto i riflettori del grande pubblico senza passare da nessuna delle principali case di produzione discografica.

5) Questo successo permise alla Extasy Records di consolidarsi in una posizione di estremo vantaggio rispetto ai concorrenti nella scena musicale del tempo: essa era l'unica *label* direttamente collegata agli artisti della scena *underground* in grado di produrre album con ricavi pari o superiori a quelli di una *major*, senza la necessità di una censura artistica per migliorarne la commercializzazione. Il fatto che gli X fossero riusciti ad entrare nella classifica *major* senza piegarsi a nessuna etichetta discografica non li aveva distanziati dalla scena *underground*, nella quale intrattenevano gran parte delle loro affiliazioni musicali, contribuendo a creare un “senso di fratellanza” fra gli artisti del loro entourage. Nel descrivere questa rete di relazioni, Ichikawa parla di un vero e proprio modello di “società orizzontale” (*yoko shakai*), contrapposto a quello di “società verticale” (*tate shakai*) delle *label major*.⁵⁴ In questa rete chiunque avesse un progetto musicale in linea con lo stile di Yoshiki poteva rivolgersi direttamente a lui

⁵³ Dick HEBIDGE, *Subculture – the meaning of style*, Londra, Methuen & Co. Ltd, 1979, p.93.

⁵⁴ ICHIKAWA, *Watashi ga...*, cit., p. 36-38.

tramite conoscenti tra le altre band, o andare a cercarlo direttamente in qualche bar per proporglielo. Questa modalità di interazione inedita di Yoshiki gli valse numerose critiche sia da parte di altri artisti,⁵⁵ sia da una parte della critica musicale,⁵⁶ i quali considerano ancora oggi l'intero sistema come una forma di “*yakuza economica*” (*keizai yakuza*),⁵⁷ sebbene non ci siano fonti confermate a riguardo all'effettiva esistenza di uno schema criminale per gestire la scena *underground* da parte di Yoshiki.

Sconvolgendo il sistema discografico del tempo, in pochi anni la Extasy Records divenne così il lasciapassare nella scena *major* per una serie di band che fino agli anni precedenti, se non si fossero adattate alla scena *major*, sarebbero state relegate nella scena *underground* fino al tramonto del trend. Lo stesso Komuro Tetsuya, che spodestò Matsuda Seiko dalla prima posizione nella classifica *Oricon* con il brano “Gravity of Love” e che successivamente produsse la compilation *Eurobeat*, intervistato da Ichikawa, ammette di aver percorso la strada che Yoshiki e la Extasy avevano aperto per tutti gli artisti dell'epoca:

Lui [Yoshiki] era un artista *indie*. E quindi, fin dall'inizio era convinto che gli artisti stessi dovessero avere per sé le tracce originali delle proprie canzoni, ed era convinto di questo non solo per gli X, ma anche per tutti gli artisti che li seguivano: ho pensato che una cosa del genere fosse incredibile.[...] Comunque la si voglia vedere, ho pensato che sarebbe andato bene seguire il trend degli X.⁵⁸

Komuro infatti radunò un gruppo di artisti sotto l'egida della Avex, creando così una stretta relazione di collaborazione artistica tra coloro che poi diventarono i progenitori del J-pop. Questo sistema, che di fatto ricalcava i legami tra gli artisti legati a Yoshiki, non culminò con la fondazione di una casa discografica (come nel caso della Extasy), ma venne ricondotto alla Avex, che in questo modo riuscì a mantenere una posizione stabile nel mercato discografico anche nel decennio successivo. Tuttavia, il network di Komuro rimase confinato all'interno delle politiche della Avex, nonostante l'effettivo primo posto nella classifica *Oricon* fosse stato preso da una delle prime canzoni J-Pop. Ne conseguì che l'effetto di sconvolgimento provocato dagli X e dal sistema della Extasy Records fu tale che alcune ricostruzioni, sebbene incomplete, correlano ancora oggi l'ascesa degli X all'inizio dell' “inverno delle Idol”.

⁵⁵ ICHIKAWA, *Watashi ga...*, cit., p.40.

⁵⁶ Daniel MORALES, “Internet Go BOOM: Visual Kei's Deep Throat”, *The Japan Times*, 9 Marzo 2010, https://www.japantimes.co.jp/news/2010/03/09/national/media-national/internet-go-boom-visual-keis-deep-throat/#.XbAXDENS_Qo, 29/09/2020.

⁵⁷ ICHIKAWA, *Watashi ga...*, cit., p.41.

⁵⁸ ICHIKAWA, *Watashi mo...*, cit., pp.79-80.

1.1.5. Tassonomia dello stile *yankī* e *habitus* degli artisti Visual-Kei

In questi primi sotto-capitoli abbiamo visto come X e Buck-Tick si siano fatti strada sulla scena *underground* di fine anni '80, cambiandone gli equilibri e, di fatto, dando origine al mito fondativo del genere Visual-Kei. Proprio per questo motivo sarà utile soffermarsi su una riflessione sull'*habitus* di queste due band, in particolare confrontandolo con quelli di altri artisti e gruppi sociali che operavano nello stesso periodo.

Buona parte degli artisti *underground* attivi alla fine degli anni '80 parla di X e Buck-Tick come delle band con qualcosa di diverso e quindi non completamente assimilabili alla scena del tempo: tutti li ricordano come band scatenate e piene di voglia di cambiare i meccanismi prestabiliti nella scena. In particolare, Ōtsuki Kenji (considerabile come uno degli esponenti di spicco della scena *underground* prima dell'avvento di X e Buck-Tick), come abbiamo visto nella nota 37, si riferisce alle due band che in quegli anni iniziavano a crearsi il proseguito sulla scena con il termine *yankī*, creando così un interessante paragone con l'omonimo gruppo sociale. Questa intervista ha particolarmente influenzato anche Ichikawa che ha definito le vere band Visual-Kei come i detentori di uno "spirito *yankī*". Ma qual è il legame tra *yankī* e Visual-Kei?

Partiamo da un primo ritratto storico-sociale degli *yankī* tra gli anni '80 e '90 che la ricerca di Satō ci offre:

[Il termine *yankī*] refers to a distinctive style adopted by youths as individuals or group. It also means a youthful social type who is often associated with juvenile delinquency, including participating in *boso* driving. In the Kansai region [...] most *bosozoku* are "Yankees". [...] In other regions, a certain number of students and working youths with no college education affect ways of life and sartorial styles similar to those of the Yankees. [...] Police records show that the majority of *bosozoku* members are either working youths or high school students. Technical studies on *bosozoku* have found that working youth either perform in blue-collar labor or are employed as store clerks. These findings seems to extend to Yankees.⁵⁹

Attraverso le informazioni raccolte dagli archivi della polizia e da coetanei di *yankī*, Satō racchiude il fenomeno *yankī* nella sfera degli adolescenti di sesso maschile, spesso cresciuti in famiglie di bassa estrazione sociale, che ricercano una forma di riscatto

⁵⁹ SATŌ Ikuya, *Kamikaze biker: parody and anomy in affluent Japan*, Chicago, University Chicago Press, 1998, pp.107-108.

sociale in forme di delinquenza più o meno gravi. Inoltre, la ricerca di Satō dà anche spazio alle voci di giovani appartenenti a *gang*, riuscendo a mostrare quanto, al di là delle categorizzazioni sociologiche, la figura dello *yankī* funga da termine-ombrello per una serie di attività criminali, spesso compiute per volontà di ribellarsi alle convenzioni sociali. Tra i vari esempi di queste attività troviamo sia atti minori, come ad esempio fumare a scuola o modificare la propria divisa scolastica, sia crimini più gravi come il consumo di anfetamine o la collaborazione con gruppi di estremisti di destra o la *yakuza*.

There are, indeed, many similarities among the public stereotypes of the *bosozoku*, Yankee and *tsuppari* [inteso qui come il gruppo sociale che adotta l'omonimo stile]: a common denominator of the images of the three social types is the figure of the *ochikobore* (the drop out), who suffers from a chronic inferiority complex. [...]

Most informants agreed that their career as Yankees began in junior high school and that their development as delinquents followed a gradual process as their interacted with companions of the same age. [...] A new and “more serious” step is often taken as a result of imitating the actions of a clique of older Yankees. My informants generally describe the sequence of deviant acts as follows: smoking at home, smoking in school, coming late to school frequently, wearing modified school uniforms, dying hair, having perms, truancy, staying up late, sleeping over at friends' houses, inhaling paint thinner or glue, joining *boso* driving, using (meth)amphetamine.⁶⁰

È interessante notare come gli unici veri comuni denominatori che gli intervistati trovano tra tutte le caratteristiche degli *yankī* siano il loro look e la loro volontà di commettere crimini solo per dare nell'occhio (*tsuppari*).⁶¹ Il loro look è caratterizzato dall'unione di diversi stili appartenenti a *gang* e sottoculture differenti, combinati in un mix che viene facilmente riconosciuto da gran parte dei giapponesi per l'aspetto bizzarro e le combinazioni inusuali di accessori e vestiario. Simile è l'effetto dello *tsuppari*, l'atteggiamento irrispettoso degli *yankī* nei confronti delle regole della società, volto appunto a contrapporsi ad esse in modo efferato tramite atti di disobbedienza sociale.⁶²

In sintesi, esiste uno stile *yankī*, definito da un look specifico e dallo *tsuppari*, che caratterizza il gruppo sociale degli *yankī*, composto da giovani con un basso grado di istruzione e provenienti dalla fasce più povere della popolazione. Ma se da un lato il

⁶⁰ SATŌ, *Kamikaze biker...*, cit., pp.108-116.

⁶¹ SATŌ, *Kamikaze biker...*, cit., pp.107-108.

⁶² SATŌ, *Kamikaze biker...*, cit., pp.112.

gruppo sociale degli *yankī* appare ristretto ad una determinata fascia di età (studenti delle superiori o giovani lavoratori) e a determinate attività di micro-criminalità, dall'altro lato nell'immaginario comune lo stile *yankī* appare molto più libero da caratterizzazioni di sorta.

È dunque verosimile pensare che quando Ichikawa usa il termine “spirito *yankī*” si riferisca ad alcune peculiarità dello stile *yankī*, in particolare alla tendenza alla re-interpretazione di stili diversi e allo *tsuppari*, tralasciando l'aspetto della criminalità. Tuttavia, così facendo, Ichikawa forza un'equivalenza fra stile *yankī* e Visual-Kei e cerca di giustificarla attraverso una coincidenza geografica che rimane troppo vaga:

In realtà, quasi tutte le band Visual-Kei a oggi provengono da Chiba, Saitama, Gunma, dalle periferie della prefettura di Tokyo o da quelle città al di fuori dei ventitré distretti di Tokyo. Non è un caso che [queste aree] siano quelle in cui è presente il maggior numero di *yankī* della zona. Inoltre, sono tanti fra i membri di queste band quelli che furono influenzati dalla seconda stagione di *Professor Kinpachi del terzo anno sezione B*⁶³ [...] e che avevano tanti amici *yankī*.⁶⁴

Questa interpretazione non giustifica una completa coincidenza fra stile *yankī* e Visual-Kei, ma si può comunque dire che vi sia stato un certo grado di influenza fra i due fenomeni. In particolare, il fatto che condividano *background* simili (sia geograficamente, sia probabilmente a livello sociale)⁶⁵ suggerisce che, per quanto possano essere due fenomeni divisi, *yankī* e Visual-Kei si siano sviluppati all'interno dello stesso contesto storico-sociale. Sulla base di questa considerazione possiamo accettare il termine “spirito *yankī*” per sottolineare questo legame, ma sarà necessario riconsiderare alcuni aspetti del termine usato da Ichikawa nel contesto del genere Visual-Kei.

Uno di questi aspetti è il legame fra il Visual-Kei, lo stile *yankī* e la musica e la cultura occidentali. Ichikawa sostiene che le influenze della musica americana ed europea nel Visual-Kei siano retaggi della cultura *yankī*, che ha mescolato e interpretato alla

⁶³ Popolare serie televisiva andata in onda sul canale TBS a cadenza irregolare (la serie è stata interrotta e ripresa più volte anche a distanza di anni) tra il 1979 e il 2011 con il titolo *3nen B-kumi Kinpachi Sensei*. La storia è incentrata sulla figura del professore Kinpachi, il quale si scontra con le difficili realtà presenti all'interno di diverse scuole medie e superiori. Ogni stagione affronta tematiche differenti e la seconda stagione, mandata in onda tra il 1979 e il 1980, affronta il tema della criminalità tra gli studenti e la violenza all'interno delle scuole, toccando anche il tema della cultura *yankī*.

⁶⁴ ICHIKAWA, *Daremo oshietekurenakatta...*, cit., p.97.

⁶⁵ Vi sono plurime testimonianze (anche se non del tutto accertate) che riportano che buona parte dei membri di queste band provenissero da famiglie di bassa estrazione sociale e che nei primi tempi fossero costretti a lavorare part-time per poter sostenere le spese delle band.

giapponese elementi di queste due tradizioni musicali straniere.⁶⁶ Tuttavia, secondo le testimonianze degli stessi esponenti del genere, i primi artisti Visual-Kei sono stilisticamente debitori ad artisti americani ed europei da cui hanno preso direttamente ispirazione e non tramite la mediazione della cultura *yankī*.

Un altro aspetto è quello del legame con la criminalità. Abbiamo precedentemente visto come gli atti criminali degli *yankī* siano percepiti come forme di ribellione all'ordine imposto dalla società e in un certo senso si può dire che il Visual-Kei condivide alla base un pensiero simile. Infatti, riflettendo sulle motivazioni di Yoshiki nel fondare la Extasy Records⁶⁷ o sugli episodi violenti e di criminalità di X e Buck-Tick, possiamo notare i punti in comune con la cultura *yankī*. Tuttavia, poiché Ichikawa ha utilizzato il termine “spirito *yankī*” riferendosi a tutti gli artisti Visual-Kei dell'epoca d'oro, ha finito anche per includere band come Luna Sea, Malice Mizer e Glay, che non hanno nessun vero legame con forme di criminalità di alcun tipo.

In ultima analisi, lo “spirito *yankī*” del Visual-Kei di cui parla Ichikawa è in realtà molto più edulcorato: gli artisti Visual-Kei non sono *yankī* e le peculiarità del Visual-Kei non sono un calco di quelle dello stile *yankī*. Le azioni controcorrente e spericolate di X e Buck-Tick ricordano particolarmente lo *tsuppari* degli *yankī*, al punto che gli artisti contemporanei assimilavano già all'epoca i membri delle due band al gruppo sociale degli *yankī*. Simile è anche la loro tendenza al mix di stili diversi, nel vestiario nel caso degli *yankī*, nel look e nella musica nel caso del Visual-Kei. Tuttavia, per quanto nei casi di X e Buck-Tick vi siano stati casi di atti criminali, il principale metodo del Visual-Kei per ribellarsi alle imposizioni della società è l'innovazione stilistica (ossia rompere le regole dello stile *mainstream*) e non il crimine (come nel caso degli *yankī*). Questo passaggio rende molto più comprensibile la transizione verso un'immagine pubblica più pulita che avvenne già con le band successive a X e Buck-Tick, le quali, pur rimanendo simboli controcorrente, non divennero note all'opinione pubblica per efferati atti criminali.

1.2. L'epoca d'oro del Visual-Kei (1990-1997)

1.2.1. L'epopea della Extasy Records e la riconversione della scena

⁶⁶ ICHIKAWA, *Daremo oshietekurenakatta...*, cit., p.97.

⁶⁷ Sia il Visual-Kei che gli *yankī* hanno avuto origine dall'idea che “questa società basata sul rendimento scolastico non ci appartiene, quindi dobbiamo crearci uno spazio fatto apposta per noi” [...]. “Visto che nessuno lo fa, lo farò io” e “Visto che mi viene vietato dagli altri, lo faccio”. La logica del comportamento di Yoshiki [che lo spinse anche a fondare la Extasy Records] è sempre stata così incredibilmente semplice (ICHIKAWA, *Daremo oshietekurenakatta...*, cit., p.101-103).

Anche se subito dopo il successo di *Vanishing Vision* gli X firmarono un contratto con la Sony, la più grande *label* del Giappone, la Extasy Records non venne smantellata, ma anzi Yoshiki la usò per produrre una serie di nuovi artisti sotto la sua egida: tra i nomi più noti, Luna Sea, Glay, L'arc~en~Ciel. Questa mossa si rivelò vincente nell'assicurare agli X, e di conseguenza a tutti gli artisti a loro legati, un dominio culturale quasi totale sulla scena rock giapponese per tutti gli anni '90.

Volenti o nolenti, le case discografiche *major* dovettero stare al gioco, perché se prima potevano regolare l'ingresso nella scena *major* sondando la scena indipendente alla ricerca di artisti graditi anche ai pubblicitari o attendendo lo scemare di interesse di un genere confinandolo in piccoli business, ora invece si trovavano una *label* concorrente che di fatto aveva il potere di traghettare sulla grande scena una serie di artisti che i loro pubblicitari non avrebbero mai approvato. Questo fatto rompeva l'egemonia di mercato delle agenzie pubblicitarie, danneggiando anche gli altri artisti che queste case producevano. Se questo fenomeno, almeno all'inizio, appariva loro come una perdita di pubblico del settore delle *idol*, in seguito venne compreso per ciò che era veramente: il pubblico del Visual-Kei non era composto da fan “riconvertiti” da altri generi, ma era un pubblico nuovo che si aggiungeva a quello pre-esistente, interessato al genere emergente. Inoue infatti individua tra i fan del Visual-Kei degli anni '90 un ulteriore gruppo rispetto a quelli che si potevano trovare fra le file dei fan degli altri artisti: gli appartenenti a questo gruppo vengono chiamati *naritai-zoku* (riconducibili ai *wannabes* del band occidentali), riferendosi a tutti i fan che aspiravano ad emulare i loro idoli formando band Visual-Kei (chiamati sulle riviste *ban'yarō*, dalla contrazione dell'espressione *bando yarō*, “formiamo una band”) oppure facendo cosplay dei membri delle band.⁶⁸ Il motivo dell'ulteriore esplosione del fenomeno Visual-Kei dopo il successo di X e Buck-Tick è probabilmente dovuto al fatto che il genere non rappresentava solamente un nuovo trend teso a normalizzarsi nella scena *major* (come furono il J-pop o lo Shibuya-Kei), ma era un movimento che mostrava la volontà di cambiare le regole del mondo della musica e della società.⁶⁹

La visibilità acquisita dai recenti successi permise al genere di raggiungere anche le zone di provincia, generalmente tagliate fuori dai trend delle grandi città. Buona parte

⁶⁸ INOUE Takako, “Kakuchō saretā otoko no bigaku – X o megutte”, in Inoue Takako (a cura di), *Vijuaru kei no jidai – rokku, keshō, jendā*, Tōkyō, Seikyūsha, 2003, p.122.

⁶⁹ HASEGAWA Yukinobu, “Zendai mimon, mata zendai mimon! YOSHIKI to X ga nashitogeta ongakukai no kōzō kakumei”, *Ongakushi ga kakanai Jpoppu hihyō*, vol. 27, 28 luglio 2003, pp.28-29.

degli artisti Visual-Kei provenivano e provengono tutt'ora da queste zone, incarnando un ideale di riscatto sociale per le generazioni più giovani di quelle zone, che ben presto si appassionarono al nuovo genere. Grazie quindi all'aggiunta di questo pubblico, che fino a prima era rimasto indifferente alla scena musicale agglomeratasi attorno alle grandi città, l'intero settore discografico prosperò, registrando le più alte percentuali di vendita di sempre per tutti gli anni '90.⁷⁰ Le *major* furono ben liete di acquisire i diritti di queste band, anche se non riuscirono a controllare il loro debutto sulla scena *mainstream*, quantomeno a livello di immagine, almeno fino alla seconda metà degli anni '90.

Il Visual-Kei inoltre, nei primi anni di successi, riuscì a strappare un'enorme fetta del pubblico della scena “*Nagomu*” la quale, come abbiamo visto prima, aveva fatto lo stesso con i fan delle band straniere di passaggio per il Giappone. Tuttavia, gli artisti della scena “*Nagomu*” erano sempre stati relegati nell'*underground* ed erano troppo lontani dal sound *mainstream* perché potessero confluire in esso com'era successo ad altri generi che erano nati dalla scena *underground* (ad esempio lo *Shibuya-kei*). In particolare i Buck-Tick e i Luna Sea (il secondo grande prodotto della Ecstasy, formati nel 1989) si conquistarono gran parte di questo pubblico, diventando quindi di grande interesse per le case discografiche che vedevano in un contratto con queste band la possibilità di trarre profitti enormi e stabili dai trend e i sound che le band straniere di passaggio promuovevano durante i loro tour. Grazie alle nuove possibilità di business che queste band offrivano, si riuscì quindi a creare una scena rock e new wave stabile anche nel panorama *major* giapponese, tenuta in piedi da artisti giapponesi:

Il Giappone, pur non avendo radici culturalmente legate al rock ma avendo la possibilità di recepire liberamente il rock sia americano che inglese, era dunque in grado di fondere entrambi i generi.[...] Senza nessun fondamento teorico, ogni band interpretava questi generi a modo proprio e ciò portò alla nascita di una grande varietà di stili. [...]. Il loro approccio era onnivoro da ogni punto di vista. [...] Dal momento in cui i Buck-Tick fecero il loro debutto nella scena *major*, nacque il Visual-Kei, che mescolava senza distinzione entrambe le correnti [del rock americano e inglese] e che emerse in brevissimo tempo dalla scena *underground*.⁷¹

Inoltre, attorno alla seconda metà degli anni '90, si assistette a una polarizzazione del Visual-Kei e un graduale avvicinamento del genere al pop, dovuti a molteplici fattori, in

⁷⁰ MARTIN, Ian F., *Quit your band...*, cit., p.79.

⁷¹ ICHIKAWA Tetsushi, “Nihonjin ga yōgaku konpurekkusu kara yōyaku kaihō sareta, rekishiteki na shunkan”, *Ongakushi ga kakanai Jpopu hihyō*, vol. 27, 28 luglio 2003, pp.71-72.

primis, la volontà di Yoshiki di renderlo tale. Celebre è infatti la sua affermazione del 1992: “Oltre a comporre musica, io voglio che la mia musica sia ascoltata, e affinché molte persone la ascoltino sono disposto ad usare qualsiasi mezzo”,⁷² particolarmente distante dall'elitismo dell'artista che compone ma non si sporca le mani nella divulgazione del suo prodotto. Sin dalla pubblicazione di *Vanishing Vision*, Yoshiki lavorò infatti a stretto contatto coi media, a partire dalle riviste di musica, fino alle televisioni locali. Infatti, se in Inghilterra erano i media ad inseguire i trend,⁷³ nel caso del Visual-Kei, gli artisti avevano bisogno dei media per sfondare e quindi, per quanto con fare arrogante da *rockstar*,⁷⁴ dovevano concedere interviste per potersi fare pubblicità. Ma se da un lato un normale artista musicale poteva essere d'interesse solo per un pubblico di appassionati di musica, un artista della scena *underground* poteva essere d'interesse per riviste di moda (che si riempiono di tutorial per il make-up di questi artisti) e per programmi televisivi minori e locali in cerca di uno share maggiore (che si riempiono di band Visual-Kei, formatesi lontano dalle grandi città, per sfruttare il loro effetto di impatto visivo). In particolare questi due metodi di pubblicizzazione attirarono un folto seguito di giovani ragazze anche dalle zone più di provincia, affascinate dal make-up anticonformista e dalle liriche sofisticate di questi artisti.⁷⁵

Da questo punto di vista, era come se questi artisti avessero preso il posto delle *idol* nei media; tuttavia il Visual-Kei non riuscì (o forse non ce ne fu nemmeno la volontà) a sostituirsi ad esse nella promozione pubblicitaria, sia per il messaggio di controcultura che gli artisti portavano avanti, sia per la mancanza della necessità di fare affidamento agli sponsor per sostenersi: il gran numero di fan e le relative vendite garantivano loro una relativa stabilità. Inoltre, lo stretto legame tra i “big” del Visual-Kei e i nuovi artisti emergenti faceva in modo che anche le nuove band fossero fin da subito sotto gli occhi del grande pubblico, permettendo loro di fare a meno di sponsor anche agli inizi delle loro carriere. Per citare alcuni tra i vari esempi di questo legame, oltre al già citato Yoshiki, hide (chitarrista degli X) che partecipò a e patrocinò una lunga serie di band *underground* in parallelo alla sua carriera negli X, o Sugizo (chitarrista dei Luna Sea) e

⁷² YOSHIKI, ICHIKAWA, *ART OF LIFE*, ..., cit., p.54.

⁷³ “The emergence of a spectacular subculture is invariably accompanied by a wave of hysteria in the press.[...] In most cases, it is the subculture's stylistic innovations which first attract the media's attention”(HEBIDGE, *SUBCULTURE* ..., cit., pp.92-93).

⁷⁴ In tutte le sue opere, Ichikawa cita spesso episodi in cui sottolinea l'arroganza degli artisti nei confronti dei giornalisti, in particolare di quelli che non andavano loro a genio, come un aspetto della componente *yankī* di queste band.

⁷⁵ ICHIKAWA, *Watashi mo...*, cit., pp.226-230.

Imai Hisashi (chitarrista dei Buck-Tick) che conducevano o partecipavano a programmi radiofonici in cui raccontavano i propri gusti musicali e le proprie interpretazioni delle opere di artisti contemporanei, sia stranieri che giapponesi.⁷⁶

Si assistette inoltre ad una grande riconversione dell'*underground*: poiché il Visual-Kei era sulla cresta dell'onda, tutte le band che volevano emergere provavano ad imitare le caratteristiche dei principali gruppi, cercando di accattivarsi l'attenzione di una qualche rivista e quindi nuovi potenziali fan. E poiché il Visual-Kei non aveva un *sound* preciso o una cifra stilistica ben definita nei propri testi, la caratteristica su cui queste nuove band posero l'accento fu il make-up: fu così che, prima della creazione del termine "Visual-Kei", queste band vennero raggruppate dalla critica nel genere *okeshō-kei* ("stile truccato"). La caccia al nuovo astro nascente spostò quindi ulteriormente l'attenzione dei media e delle etichette *major* sulla scena *underground*, da cui emerse in breve successione e in tempo record buona parte degli artisti che occuparono le vette della classifica *Oricon* per tutti gli anni '90, arricchendo la scena anche ai livelli più bassi di produzione.

Ma cos'era a quel punto il Visual-Kei, e chi lo decideva?

1.2.2. PSYCHEDELIC VIOLENCE CRIME OF VISUAL SHOCK: il marchio di fabbrica

Fino ad ora si è parlato di Visual-Kei come di un'unica categoria in quanto i principali attori, almeno nella fase iniziale, sono gli X e la Extasy Records. Tuttavia, con l'espansione nel mercato di quest'ultima nel periodo successivo, diventa difficile racchiudere la scena sotto un'unica definizione, ma sarà comunque interessante osservare come diversi attori cercarono di inquadrare e, in un certo senso, delimitare la scena. Se infatti delimitare i confini di un campo o di una scena è una delle armi di chi ha una posizione preponderante nel campo,⁷⁷ analizzando tali attori e queste prese di posizione si potrà avere un'idea più chiara dei rapporti di forza fra essi al tempo.

Riprova ulteriore della malleabilità dei limiti del genere fin dalle origini è il fatto che l'etichetta "Visual-Kei" sia successiva alla nascita e al prosperare del fenomeno Visual-Kei, come testimoniato in una recente intervista da Hoshiko Seiichi,

⁷⁶ ICHIKAWA, FUJITANI, *Subete wa*, cit., pp.75-76.

⁷⁷ BOURDIEU, *Le regole dell'arte...*, cit., pp.298-303.

co-fondatore della rivista *Shoxx*⁷⁸ dedicata agli artisti Visual-Kei e auto-proclamatosi inventore del termine “Visual-Kei”:

At the time, they were called “Okeshou kei” (makeup style). But it simply felt... too cheap...[...] the term was still lacking substance, I didn’t like the term at all! Because of this, I tried to remind all the writers to not use this term as “They are not okeshou kei, they are visual-shock kei”. From there, it went from “Visual-shock kei” to “Visual-kei” to “V-kei.”⁷⁹

Di conseguenza, nonostante si possa ricondurre l'ispirazione per tale denominazione all'emblematica *kyacchikopī* (ossia lo slogan pubblicitario) degli X “PSYCHEDELIC VIOLENCE CRIME OF VISUAL SHOCK”,⁸⁰ questo distacco temporale fra il fenomeno e la sua canonizzazione ha fatto sì che alcuni artisti che al tempo erano considerati dello stesso genere degli X e che erano stati catalogati come una unica grande categoria chiamata “*Okeshō-kei*”, siano rimasti esclusi (o si siano volontariamente distanziati) dalla categoria “Visual-Kei”. Tutto questo testimonia che non vi fosse, almeno durante i primi periodi, una forza predominante in grado di ascrivere il genere. Ma quali furono gli agenti nel campo che si contesero la possibilità di definire il canone?

1) Yoshiki e gli X: Ichikawa, in una delle sue analisi, indica le *kyacchikopī* come una delle peculiarità del sistema di marketing utilizzato da Yoshiki e dalla Extasy Records.⁸¹ Oltre all'ovvio scopo di attirare l'attenzione del pubblico, esse però possono essere osservate come uno strumento di delimitazione del genere analizzando su quali parole e/o fattori fanno perno. Se pensiamo alla *kyacchikopī* per eccellenza del Visual-Kei (PSYCHEDELIC VIOLENCE CRIME OF VISUAL SHOCK), possiamo vedere come le cinque parole abbiano valore come paletti per delimitare il genere: un genere caratterizzato da un elemento visivo (Visual), legato al sound del rock europeo e dei suoi derivati a partire dagli anni '60 (Psychedelic),⁸² volto ad un ideale di controultura

⁷⁸ Mensile pubblicato tra il 1990 e il 2016 dalla Ongakusenkasha Co.

⁷⁹ Hoshiko Seiichi in “Interviewing the man who coined the term “visual kei”, Seiichi Hoshiko”, in JROCK NEWS, 24 gennaio 2018; <https://jrocknews.com/2018/01/interviewing-man-coined-term-visual-kei-seiichi-hoshiko.html>, 03/10/2020.

⁸⁰ Sebbene sia ancora dibattuto se la paternità dell'idea fu di Yoshiki o di hide, lo slogan viene fatto risalire al tempo del debutto *major* della band con il loro album *BLUE BLOOD* (1989).

⁸¹ ICHIKAWA, *Daremo oshietekurenakatta...*, cit., pp.102-103.

⁸² Il termine qui ha una definizione problematica poiché non esistono interpretazioni precise a riguardo. Poiché il sound della band era piuttosto lontano dal rock psichedelico, è più plausibile che il termine si riferisca ad un legame più generico, o quantomeno interpretato in maniera piuttosto libera, con il rock europeo dagli anni '60-'70 in poi. Non è tuttavia da escludere che il termine possa essere rafforzativo del

(Crime) da portare avanti con violenza (Violence) e con lo scopo di colpire gli spettatori (Shock). La concezione contro culturale e lo shock visivo marcavano già una netta differenza dalle già citate *Nagomu band*, con cui le X e Buck-Tick condividevano l'elemento visivo (che tuttavia era più orientato verso un'apparenza più bella e non necessariamente d'impatto, a differenza del Visual-Kei) e il legame con il rock europeo. Il successo di X e Buck-Tick comporterà uno spostamento di queste *Nagomu band* verso uno stile più aggressivo, per cercare di cooptare i gusti dei nuovi fan. Tuttavia, il decisamente maggiore capitale simbolico degli X sulla scena *indie* e lo scioglimento della Nagomu Records nel 1989 portarono alla completa assimilazione del genere *Nagomu* al Visual-Kei alla fine degli anni '80. Questo marchio poteva quindi essere usato come termine di discriminazione fra alcune band e altre, ulteriormente rafforzato nella sua efficacia dalla posizione di Yoshiki che, tra le altre cose, era il primo artista underground del tempo che riuscì ad apparire in televisione nel 1989 parlando degli X e della Extasy Records,⁸³ legittimando ulteriormente la sua posizione di rappresentante della scena.

2) La Extasy Records e l'*entourage* degli X: Sebbene fosse gestita da Yoshiki, la *label* produceva e collaborava con artisti molto diversi tra loro e il passaggio sulla scena *major* attraverso di essa implicava, di fatto, di aver avuto il beneplacito di Yoshiki. Se infatti da un lato, la Extasy Records non escludeva a priori la propria produzione a nessuno, con il continuo successo negli anni, essa divenne una delle principali istanze di legittimazione interne al genere. Tra le altre cose, al tempo in cui il genere Visual-Kei non era ancora stato racchiuso all'interno di una definizione specifica ma veniva incluso nella categoria più generale dello *Okeshō-kei*, gli X venivano visti sia dagli agenti della scena *underground* sia da quelli della scena *major* come possessori di un atteggiamento più forte (assimilabile alla cultura *yankī*) rispetto alle altre band nella scena. Per proprietà transitiva, chi veniva prodotto dalla Extasy Records, o più in generale gli artisti vicini agli X, erano visti come possessori dello stesso spirito: su questa base, le case *major* ritenevano affidabile il criterio di giudizio di Yoshiki e della Extasy ed erano più inclini ad impegnarsi in contratti con questi artisti che non con altri. Questa sorta di marchio di fabbrica, poi, rimaneva valido anche dopo la vendita dei diritti alle case *major* (di cui si parlerà nella prossima sezione) in quanto queste band partecipavano a

concetto di criminalità e contro cultura, oppure che indicasse l'influenza del rock psichedelico solo su uno o due membri della band.

⁸³ INOUE Takako, "Kakuchō sareta otoko...", cit., p.116.

eventi assieme agli X e ai nuovi artisti: in un certo senso si poteva dire che era Visual-Kei tutto ciò che passava per la Extasy Records. E se questo già bastava a rendere labili i limiti della definizione, la situazione diventò ancora più caotica quando la Extasy Records si espanse per tutti gli anni '90 in una miriade di sotto-*label* alla ricerca di nuovi talenti da lanciare sul mercato.⁸⁴

3) I singoli membri delle band: se nel caso di un'opera letteraria è comune che l'autore sia uno solo, nel caso di un prodotto musicale di una band capita che a parteciparvi siano più persone, magari con idee molto diverse. Fu questo il caso di alcune delle band più in vista del Visual Kei, tra cui gli X e i Luna Sea, i cui membri si sono spesso dedicati a progetti secondari durante la loro attività nella band. Infatti, se da un lato Yoshiki (alla batteria degli X) coltivava tramite la Extasy Records alcune band, dall'altro, hide (alla chitarra nella stessa band) fondava e partecipava a una miriade di altre band minori. In questo caso lo scarto tra i prodotti degli X e quelli di hide non era così marcato e quindi quest'ultime potevano facilmente essere assimilabili al Visual-Kei. Il caso più estremo fu quello del cantante dei Luna Sea, Kawamura Ryūichi, che, nel pieno del successo della carriera della band, si lanciò nel 1997 in un progetto parallelo come cantante solista, componendo brani lontanissimi dalla sfera Visual-Kei e molto più vicini al J-pop.

4) I media (e in particolare le riviste): sebbene, come abbiamo spiegato precedentemente, le riviste come *Shoxx* e *club Zy* fossero in una posizione subordinata rispetto alle *label*, che di fatto le usavano per pubblicizzare i propri artisti, esse avevano un ruolo come diffusori dell'idea di Visual-Kei tra i fan, i quali a loro volta influenzavano il genere: il loro potere sta, come spiegato da Hebdige a proposito del contesto britannico, nel redigere, coniugare e soprattutto semplificare le informazioni riguardo al genere.⁸⁵ Tuttavia, a discapito della loro posizione subordinata, erano ancora i media (e in particolare la televisione) a detenere il potere di consacrazione degli artisti nella scena *major*. Infatti, sebbene Yoshiki e la Extasy, con la loro influenza, potessero determinare quali artisti facessero parte del neonato trend Visual-Kei, gli spazi per la pubblicizzazione dei nuovi artisti erano ancora nelle mani di questi media. Inizialmente, probabilmente a causa dell'enorme influenza di Yoshiki sul genere, questi

⁸⁴ Yasu, cantante dei Janne da Arc, intervistato da Ichikawa nel 2006, ricorda così il sistema di controllo della Extasy Records e delle sue sotto-*label* esercitato su tutte le aree del Giappone: "Il Visual-Kei aveva un sistema particolare, legato alla forza dei seguaci [degli X]: nel Kantō c'era la Extasy, nel Kansai la Free Will Records [una delle *label* affiliate alla Extasy]" (Yasu in ICHIKAWA, *Watashi mo...*, cit., p.32).

⁸⁵ HEBIDGE, *SUBCULTURE ...*, cit., pp.84-89.

media, per quanto indipendenti dalla Extasy, accettarono in maniera passiva di pubblicizzare il trend lanciato dagli X. Tuttavia, quando dalla seconda metà degli anni '90 emersero nuovi agenti che entrarono in competizione con Yoshiki nell'influenza sulla scena, la televisione seguì un percorso slegato dalla linea editoriale della Extasy. Quindi, sebbene nella prima metà degli anni '90 sembrasse che il potere di consacrazione fosse nelle mani della Extasy (che al contempo era la principale istanza di legittimazione per gli artisti *indie*), negli anni successivi si vedrà che in realtà vi era stata una semplice sovrapposizione di intenti fra la linea editoriale della Extasy e quella dei media.

1.2.3. Ricalibrazione del modello Extasy e nuovi modelli

Fondamentale è capire che la Extasy Records prosperò quindi non perché era la *label* più grande o con il monopolio della pubblicità, ma perché gli artisti che produceva erano sull'onda dei nuovi trend. E poiché la Extasy Records non aveva concorrenti nella contesa del capitale simbolico sulla scena *underground*, i media, cercando di cavalcare il trend lanciato da questi nuovi artisti, avevano tutto l'interesse a seguire di pari passo la linea editoriale della *label* di Yoshiki.

Il motivo per cui i nuovi artisti emergenti preferivano farsi produrre dalla Extasy Records è facilmente comprensibile se si pensa all'immagine della *label*: se da un lato vi erano piccole *label* confinate da decenni nell'*underground* e colossi di produzione percepiti dagli artisti come freddi e senza volto, dall'altro lato vi era la Extasy guidata da Yoshiki, un artista che aveva militato nell'*underground* per sette anni e che ora era sulla bocca di tutti. Di conseguenza, un artista *underground* desideroso di farsi strada nel mondo musicale avrebbe scelto sicuramente la Extasy Records: il capitale sociale di cui godevano la *label* e Yoshiki era infatti enorme rispetto a quello di tutti gli altri agenti sulla scena. Potendo quindi contare su questo “senso di fratellanza”, la Extasy Records poteva firmare contratti di produzione con queste band a condizioni competitive e avere praticamente la certezza del successo grazie alla pubblicizzazione ottenibile tramite le riviste, assiduamente alla ricerca dell'ultimo trend da vendere ai propri lettori. Una volta lanciate nel mercato *mainstream*, queste band potevano poi essere vendute a case discografiche più grandi.

Introiti maggiori quindi permettevano alla *label* di negoziare contratti migliori con tutte le aziende coinvolte nel processo di produzione. Inoltre, la fidelizzazione del pubblico

avveniva tramite l'organizzazione di eventi live e festival a cui partecipavano i nuovi artisti da lanciare al fianco di quella già famosi (andando a rafforzare ulteriormente il senso di fratellanza tra i nuovi artisti che mettevano piede nella scena *underground* e quelli recentemente lanciati sul mercato *major*). Gli artisti *major* quindi potevano sempre contare su una *fanbase* fedele che non si sentiva tradita poiché “non si erano venduti” e al contempo potevano cercare di aggregare ulteriori fan ai propri, ammiccando al pubblico pop e consentendo così anche agli artisti minori di avere di volta in volta una *fanbase* sempre più ampia.

Con la crescente popolarità del Visual-Kei, la Extasy Records si trovò a gestire diverse band, che quindi smistò tra le sue sotto-*label*, per la gran parte gestite da membri di band prodotte da Yoshiki. Si venne così a creare un sistema capillare di case discografiche locali che permeava l'intera scena *underground* del Visual-Kei e che aveva sedi in diverse città del Giappone in cui si coagulavano le piccole scene musicali locali. Questa mossa consentiva alla Extasy Records di sondare la scena per nuovi artisti da lanciare sul mercato e, al contempo, di non staccarsi dall'ambiente *underground* che, di fatto, l'aveva consacrata a suo rappresentante. In questo senso, il numero degli artisti collegato più o meno indirettamente a Yoshiki crebbe a dismisura, allargandosi ad una grande fetta della scena *underground*.

In un primo tempo, le case *major* non poterono fare molto, completamente tagliate fuori da questo sistema se non per la parte di cooptazione delle band Visual-Kei ormai già lanciate nel mercato *mainstream*. Il principale problema per le *label major* era dovuto al fatto che i loro introiti si basavano in gran parte sulle pubblicità, ma queste band che diffondevano apertamente un messaggio di controcultura erano difficilmente conciliabili con i pubblicitari. Questo ostacolo venne superato solo nell'ottobre 1996 con il programma *Break Out*,⁸⁶ un altro talent show, ma questa volta totalmente dedicato alla ricerca di una nuova stella della scena Visual-Kei. Tramite questo programma, le case discografiche erano riuscite infatti a replicare lo stesso sistema di produzione usato precedentemente per le *idol*, con l'ulteriore convenienza di poter coltivare artisti riconducibili al Visual-Kei ma non apertamente di controcultura. Le assidue apparizioni televisive di queste band garantirono loro una grande *fanbase* e un riconoscimento (almeno agli occhi del grande pubblico) come rappresentanti della scena Visual-Kei: dei partecipanti al programma se ne ricordano quattro in particolare, Fanatic*Crisis,

⁸⁶ Il programma venne trasmesso dalla TV Asahi tra il 1996 e il 2001.

L'acryma Christi, SHAZNA e MALICE MIZER, i quali, a conferma del loro rilievo, vennero poi denominati all'intero della scena gli *shitennō* (termine usato nella lingua giapponese per indicare quattro personaggi che hanno una grande influenza su un determinato campo o territorio) del Visual-Kei.⁸⁷ Questo fu possibile perché, come vedremo nella prossima sezione, nel corso degli anni '90 la televisione non perse mai il proprio potere di consacrazione delle band, a differenza di Yoshiki che si trovò a contendersi il ruolo di istanza di legittimazione con i nuovi artisti Visual-Kei emersi dalla scena negli anni subito successivi al boom del genere. Il Visual-Kei era infatti esploso come fenomeno popolare, avvicinandosi ad alcune sonorità del pop e permettendo a questi nuovi artisti di ottenere record di vendite che superavano quelli degli X e dei Buck-Tick.

1.2.4. Da *yankī* a pop: la teoria delle generazioni nell'epoca d'oro

In buona parte delle analisi sul Visual-Kei degli anni '90 si tendono ad elencare le band in base all'anno di esordio sulla scena, riconducendole comunque ad un minimo comune denominatore quale “l'epoca d'oro”. Tuttavia, può risultare interessante la teoria di Morikawa Takuo⁸⁸ che parla di “generazioni” (*sedai* in giapponese) nell'arco di questo periodo: l'analisi dell'avvicendamento di queste generazioni tramite la teoria dei campi di Bourdieu sarà utile al fine di distinguere alcune specificità delle band in base al periodo in cui entrarono a far parte della scena, cosa che permetterà al lettore di avere un'idea più organica della scena stessa durante gli anni '90. Morikawa individua tre generazioni:

-La prima generazione include X, Buck-Tick e Luna Sea, che vengono individuati come fondatori (Morikawa si riferisce a X e Buck-Tick come “*jenerētā*”, genitori)⁸⁹ e divulgatori (riferendosi ai Luna Sea come “*messenjā*”, messaggeri)⁹⁰ del genere e fissano come caratteristiche lo spirito *yankī*, l'ispirazione a vari generi musicali europei e il mettere in atto performance che colpissero per la loro violenza e il loro impatto visivo (condensate poi nel motto PSYCHEDELIC VIOLENCE CRIME OF VISUAL SHOCK). Essendo in una posizione in cui, di fatto, non avevano concorrenza, lo scopo di questo motto non era tanto quello di delimitare il genere, ma piuttosto quello di

⁸⁷ ICHIKAWA, *Watashi mo...*, cit., p.37.

⁸⁸ MORIKAWA, “Vijuaru rokku...”, cit., pp.91-109.

⁸⁹ MORIKAWA, “Vijuaru rokku...”, cit., p.92.

⁹⁰ Ibid.

differenziarlo da altri generi (ad esempio il genere “*Nagomu*”) con cui condivideva alcune caratteristiche: per quanto il motto dia alcune generali indicazioni tramite cinque parole, esse potevano essere interpretate in diversi modi e combinazioni (a posteriori, sicuramente più malleabili del termine “Visual-Kei”, che confina il genere in una dimensione puramente di estetica visiva).

Data la vicinanza temporale alle due band genitrici, a livello di tematiche i Luna Sea non si allontanano molto da esse, prediligendo tuttavia l'aspetto della sperimentazione a livello musicale al messaggio apertamente di controultura: per quanto, in parte, i Luna Sea fossero più “puliti” di X e Buck-Tick, le tre band lavorarono a stretto contatto, organizzando tour ed eventi live insieme, a testimonianza della vicinanza percepita tra loro dal pubblico della scena. È plausibile che fu anche grazie a questo che i Luna Sea riuscirono non solo a raggiungere alte posizioni nella classifica *Oricon*, ma anche a mantenerle per un periodo più lungo rispetto ai loro predecessori.⁹¹ In virtù di questi successi, i Luna Sea col tempo si allontanarono dal sound inizialmente influenzato da X e Buck-Tick e sperimentarono anche sonorità e temi un po' più vicini al pop allargando i confini del genere.

-La seconda generazione è quella di L'arc~en~Ciel e Glay, le due band con in assoluto il maggior numero di incassi nella storia del Visual Kei.⁹² Infatti, là dove i Luna Sea erano arrivati, queste band trionfarono, infilando una serie di successi negli anni tra il 1995 e i primi anni del 2000, ma finendo per allontanarsi dalla scena Visual-Kei (per una serie di motivi di cui parleremo nelle sezioni successive) consacrando come “artisti in una categoria a sé stante”⁹³ ed essere inclusi fra le icone pop (e non Visual-Kei) del tempo. È forse con questa generazione che il mondo discografico si accorge che è possibile fare Visual-Kei anche senza il marchio di fabbrica di Yoshiki e della Extasy Records e, soprattutto tra le case discografiche, ci si rende conto di quanto si possa creare un business enorme su artisti Visual-Kei non legati a tematiche di controultura: l'effetto di tutto ciò divenne visibile negli artisti della generazione successiva.

⁹¹ Il primo album *major Image* (1992) entrò nella classifica *Oricon* al nono posto e vi rimase per quattordici settimane, il successivo *Mother* (1994) raggiunse il secondo posto e rimase in classifica per trenta settimane, e infine la band raggiunse la prima posizione con il singolo *End of Sorrow* (1996) che rimase in classifica per sette settimane. Da *End of Sorrow* fino allo scioglimento della band, tutte le loro uscite si posizionarono prime in classifica.

⁹² I Glay, oltre ad essere stati nominati artisti dell'anno in Giappone nel 1998, sono ad oggi in quindicesima posizione nella classifica degli artisti che hanno piazzato più singoli (24 singoli) in cima alla classifica *Oricon*, seguiti a stretto giro dai L'arc~en~Ciel (21 singoli).

⁹³ MORIKAWA, “Vijuaru rokku...”, cit., p.96.

-La terza generazione (che comprende tutti quegli artisti Visual-Kei che arrivarono al successo solo verso la fine dell'epoca d'oro) è in realtà composta da due anime: da un lato una serie di artisti nati dal talent show *Break Out* tra il 1996 e il 2000 (i sopraccitati *shitennō* del Visual-Kei), molto più vicini al pop di tutti i loro predecessori e spesso contraddistinti da un look estremamente appariscente; dall'altro una serie di artisti che hanno avuto un'ascesa più tardiva rispetto alla loro formazione (Pierrot, DIR EN GREY, Plastic Tree), più vicini alle tematiche di controcultura e con un look più sobrio rispetto sia ai loro coevi che ai loro predecessori. Sebbene prodotti profondamente diversi tra loro, all'epoca i loro fan non erano profondamente diversi: lo dimostra il fatto che tutti questi artisti parteciparono assieme ai molteplici *Break Out Matsuri*,⁹⁴ festival organizzati appunto dallo stesso programma che includevano vari artisti considerati le nuove promesse della scena Visual-Kei.

Riflettendo più a fondo sulle caratteristiche delle generazioni, si può notare come vi sia un graduale cambiamento nell'influenza esercitata da diversi attori, a dimostrazione di come le polarità all'interno della scena si siano intensificate o indebolite in corrispondenza all'aumentare del numero di agenti nel campo. Se infatti nella prima generazione è ancora evidente la vicinanza con Yoshiki e la Extasy Records (e di conseguenza con la parte *underground* originaria del Visual-Kei), è altrettanto evidente come le band da lui prodotte, una volta messe sotto contratto da altre case discografiche *major*, diventassero dei poli più o meno indipendenti, cambiando i rapporti di forza all'interno della scena. Sarà questo il motivo per cui le band appena nate nella terza generazione guarderanno agli artisti della seconda generazione piuttosto che a quella precedente. E a causa di questo cambio nei rapporti di forza, le band più legate alla prima generazione avranno una traiettoria differente (e quasi opposta) alle prime.

Queste forze e traiettorie, ancora in fase embrionale intorno al 1997, esploderanno in tutte le loro contraddizioni nei mesi e negli anni successivi, decretando, come vedremo nel prossimo capitolo, la fine dell'epoca d'oro.

1.3. La fine dell'epoca d'oro e il Neo-Visual-Kei (1997-2000)

1.3.1. Saturazione del mercato e irrigidimento del sistema

⁹⁴ Festival tenutisi con cadenza annuale nelle estati tra il 1997 e il 1999.

Nel precedente capitolo abbiamo visto come per tutti gli anni '90 gli artisti Visual-Kei riuscirono ad accaparrarsi buona parte della scena musicale *major* e *indie*; tuttavia non è stato approfondito come il genere sia riuscito a mantenere tale posizione senza perdere pubblico per un intero decennio. A tale proposito, si potrebbe pensare al Visual-Kei come ad un genere musicale non omogeneo, in cui il fattore unificante non è un *sound* o una corrente musicale, ma un'idea, condensata nell'immagine di Yoshiki: musicista, compositore, produttore, imprenditore e *trend-setter*, quindi tutt'altro che un'immagine univocamente legata alla musica.⁹⁵ Ichikawa individua come termine univoco per questo fenomeno la parola “onnivorismo” (*zasshokusei* in giapponese) e la identifica come una delle caratteristiche fondanti del genere. Con “onnivorismo”, egli intende “la teoria additiva di includere [nelle proprie opere] in continuazione modelli e temi appartenenti a tradizioni diverse che avevano colpito tali artisti”⁹⁶ e lo descrive molto esplicitamente come il gesto di uno “*yankī* che prepara un fritto misto di David Bowie di fronte ad un *convenience store* in campagna”,⁹⁷ rendendolo di fatto equivalente agli esempi di “bricolage” che possono essere trovati in Hebdige.⁹⁸ Questa elasticità e questa tendenza a cannibalizzare altri generi furono ciò che permise al Visual-Kei (anche se sarebbe più corretto dire “gli artisti che gravitavano attorno alla figura di Yoshiki”, poiché al tempo la definizione non era ancora stata accettata da tutti gli artisti)⁹⁹ di espandersi musicalmente in generi anche lontani da quelli che i primi artisti avevano portato alla ribalta: basta ascoltare la differenza fra un brano degli X e uno degli SHAZNA, una delle band subito precedenti alla fine dell'epoca d'oro, per capire la distanza ed il livello di espansione del genere in sé.¹⁰⁰

⁹⁵ Ichikawa stesso, nel libro-intervista dedicato a Yoshiki, divide i capitoli distinguendo fra le diverse componenti che attribuisce all'artista: per la precisione esse sono “Yoshiki, il personaggio”, “Yoshiki, lo spirito creativo”, “Yoshiki, lo stratega”, “Yoshiki, il poeta” (YOSHIKI, ICHIKAWA, *ART OF LIFE...*, cit., 1992). Yoshiki spinse su questo aspetto, usando anche un altro nome (Shiratori Hitomi) quando partecipava direttamente all'arrangiamento di alcuni brani.

⁹⁶ ICHIKAWA, *Daremo oshietekurenakatta...*, cit., p.95.

⁹⁷ ICHIKAWA, *Daremo oshietekurenakatta ...*, cit., p.97.

⁹⁸ Hebdige declina la definizione di “bricolage” come “l'appropriazione di un range di prodotti di altre categorie tramite la giustapposizione degli stessi in un insieme di simboli che ne sovvertono il significato originale” (HEBDIGE, *SUBCULTURE...*, cit., p.104).

⁹⁹ “Se al tempo ci [riferendosi qui alla propria band e agli artisti contemporanei] avessero detto che noi eravamo 'Visual-Kei' ci saremmo sicuramente infuriati” (Sugizo, chitarrista dei Luna sea, nel 2005 in ICHIKAWA, *Watashi ga...*, cit., p.167).

¹⁰⁰ Se da un lato gli X rimasero per tutta la loro carriera vicino ad un sound metal, a volte coniugato in forma di tristi *ballad* sul tema di amori infranti, e a tematiche di controcultura, dall'altro gli Shazna si distinguevano per il loro *sound* molto più vicino al pop e testi di canzoni d'amore, stilisticamente più vicino all'*idol pop* del decennio precedente.

E proprio a causa di questa elasticità (che non permetteva di determinare in modo preciso il genere dal punto di vista musicale), con l'affievolirsi del controllo sul ruolo di istanza di legittimazione di Yoshiki sulla scena *underground*, i media, attraverso il loro potere di consacrazione, riuscirono a dare un'interpretazione più libera del motto “PSYCHEDELIC VIOLENCE CRIME OF VISUAL SHOCK”, elaborando il marchio di fabbrica “Visual-Kei”. Questo *shift* è visibile anche nella storia della nascita del termine. Sebbene la paternità del nome non sia ancora stata attestata con certezza da altre fonti più autorevoli, tutte le testimonianze collegano la nascita del termine all'ambito giornalistico e concordano nell'idea che sia stato coniato successivamente o comunque in questa fase più tarda dell'epoca d'oro,¹⁰¹ proprio quando entrarono in gioco altri attori a mettere in discussione il dominio simbolico della Extasy Records sulla scena Visual-Kei. Quando ciò avvenne, il concetto di Visual-Kei andò a riferirsi solo all'aspetto esteriore delle band (tenendo quindi solo la parte “Visual Shock” del motto degli X), allargando la scena ad un grande numero di artisti anche lontani dalla linea editoriale di Yoshiki e della Extasy. E quando, come vedremo in seguito, il genere verrà travolto da una serie di scandali, il termine “Visual Kei” verrà interpretato con l'accezione negativa di “*mikake taoshi no bando*”¹⁰² (un po' come dire “band tutte aspetto esteriore e niente arrostò”).

Inoltre, questo fenomeno di divulgazione del genere, che aveva di fatto saturato la scena *underground* di band visual, aveva portato Yoshiki ad imbastire un sistema di sotto-*label* e etichette affiliate alla Extasy per avere un controllo più uniforme sul territorio giapponese, cosa che portò la scena ad una minore elasticità finendo per trasformarla in un sistema parallelo a quello delle case discografiche *major*. Se infatti nell'*entourage* di Yoshiki vi era ancora una certa flessibilità su contratti e sponsorizzazioni, la graduale saturazione del mercato già dalla seconda metà degli anni '90 aveva portato le altre *label* affiliate a stringere accordi di esclusiva con riviste, locali per musica live e studi di registrazione. Ciò rese più efficienti i meccanismi del modello Extasy da un lato, ma dall'altro finì per limitare la libertà della scena *underground*, determinando a priori quali artisti potessero essere lanciati sul mercato *major*, proprio come avevano fatto le case discografiche del vecchio sistema.

¹⁰¹ “Sull'onda del successo degli X e delle band loro affiliate, dal 1990, grazie all'uso della *kyacchikopī* “*Senretsu na Visual & Hard Shock*” da parte di riviste come *Shoxx* che includevano in tutti i loro numeri un gran numero di band e artisti Visual, il termine si diffuse nel gergo comune”. (INOUE Takako, “*Vijuaru kei to jendā*”, in Inoue Takako (a cura di), *Vijuaru kei no jidai – rokku, keshō, jendā*, Tōkyō, Seikyūsha, 2003, p.27).

¹⁰² INOUE, “*Vijuaru kei to jendā*...”, cit., p.36.

1.3.2. Cattiva nomea e decadenza del Visual-Kei: una breve analisi del caso SHAZNA

Sebbene già dalla metà degli anni '90 il mercato del Visual-Kei avesse perso la sua propulsione innovativa e si stesse avviando sempre di più a replicare i meccanismi di mercato delle altre case *major*, la fine dell'epoca d'oro venne decretata da una serie di fattori economici, di immagine pubblica e di rappresentanza.

Anche se spesso nelle ricostruzioni storiche del Visual-Kei si tende ad analizzare il declino del genere indipendentemente dai fattori economici del tempo, verso la fine degli anni '90 il mercato musicale giapponese iniziò ad arrancare, trovandosi ad affrontare un generale calo di vendite dei CD.¹⁰³ Questo cambiamento danneggiò principalmente gli artisti Visual-Kei e le loro *label* tenute in piedi principalmente dalle vendite e non dalle *sponsorship*, a differenza di altre case discografiche. Non va infatti dimenticato che, negli anni del massimo successo musicale del Visual-Kei, altri generi e altri artisti avevano prosperato allo stesso modo sulla scena *major*¹⁰⁴ (primi fra tutti gli artisti J-pop): questi furono poi coloro che presero il posto del Visual-Kei in cima alle classifiche nel decennio successivo. Questo passaggio di testimone avvenne a breve distanza dal graduale affievolirsi della sperimentazione musicale all'interno del rock e dei suoi derivati sulla scena musicale mondiale:¹⁰⁵ il legame tra il Visual-Kei e questi generi fu sempre molto stretto e duraturo, riscontrabile dal fatto che nella “selezione di 30 brani che hanno contribuito a creare il Visual-Kei”¹⁰⁶ si possono di fatto trovare tutti gli artisti rock e metal di punta dagli anni '70 in poi, come Alice Cooper, Kiss, Queen, Guns'N'Roses, Bon Jovi, David Bowie e molti altri fino a Marilyn Manson). E se gli artisti Visual-Kei, grazie a questa vicinanza, furono sempre in anticipo rispetto agli altri generi sulla scena musicale giapponese *mainstream* nel fare da tramite per queste nuove sonorità, con l'appropinquarsi della fine del decennio, i nuovi *sound* che emersero dai

¹⁰³ A questo riguardo Saitō dà come spiegazione lo scoppio della “bubble economy” del Giappone, che portò di conseguenza ad un calo di vendite dei contenuti musicali (SAITŌ Muneaki, “2000 nen ikō no Visual Kei rokku rekishi: heisoku ōkyō to kaigai e no shinshutsu”, *Graduate Course of Kansai University – The Journal of Human Science* – ,vol.79, Ōsaka, 2013, pp.18-19).

¹⁰⁴ MARTIN, Ian F., *Quit your band...*, cit., p.79.

¹⁰⁵ Va chiarito che non si tratta di una completa ed improvvisa scomparsa, ma di un graduale processo che arriverà a termine solo negli anni '10. Questo processo comunque inibirà parzialmente anche la sperimentazione all'interno del genere Visual-Kei.

¹⁰⁶ YOSHIMURA Eichi, “Vijuaru-kei o tsukutta meiban 30 serekushon”, *Ongakushi ga kakanai Jpoppu hihyō*, vol. 27, 28 luglio 2003, pp.118-121.

panorami mondiali furono più orientati verso il pop e l'hip-pop, laddove il rock iniziava a suonare fuori moda: fu su quest'onda che il J-pop si portò al centro della scena *major*, rubando di fatto la posizione di tramite per la musica occidentale al Visual-Kei.

Con l'enorme espansione del mercato era inoltre diventato sempre più difficile per i rappresentanti del canone delimitare e definire la scena in modo ben preciso, e ciò diede luogo ad una serie di episodi che finirono per ledere l'immagine del Visual-Kei agli occhi dei fan e dell'opinione pubblica. Il primo in ordine temporale fu causato dai Glay che nel 1996, nel pieno del loro successo, dichiararono di “non aver ricevuto nessuna influenza dal Visual-Kei nell'ambito del proprio look e della propria musica”.¹⁰⁷ Episodio simile fu quello dei L'arc~en~Ciel che, nel 1998, durante un'apparizione televisiva in un programma dedicato alla promozione di artisti Visual-Kei, rifiutarono di esibirsi in quanto “non desideravano essere inclusi nella categoria degli artisti Visual-Kei”.¹⁰⁸ Morikawa interpreta il gesto di queste due band non tanto come un segno di rottura nei confronti del genere (inteso come gli artisti che gravitavano attorno alla Extasy Records) in sé, ma nei confronti della categoria per come era stata elaborata dai media (come abbiamo visto precedentemente, è attestato che anche altri artisti, prima della canonizzazione del termine, odiassero tale nomea), sentendosi limitati da essa: questi artisti avevano scelto di unirsi all'entourage di Yoshiki e al fenomeno del Visual-Kei non per essere definiti da esso, ma per poter esprimere al meglio la propria idea di musica.¹⁰⁹ Posta in questi termini, la loro dichiarazione era perfettamente in linea con l'idea di base del genere, tuttavia essa fu per la maggior parte mal interpretata e fu vista come una rottura delle due band di punta del genere nei confronti di Yoshiki e dell'impero della Extasy. Tuttavia, se tra gli artisti coinvolti in questi casi non vi furono definitive spaccature,¹¹⁰ questi eventi ebbero due principali conseguenze. La prima fu che una parte del pubblico *underground* interpretò questo gesto come la riprova del fatto che alcune band Visual-Kei avessero sfruttato la popolarità del genere solo per farsi strada nel panorama *major* e attendere la prima occasione per disfarsi della propria immagine controversa da artisti Visual-Kei e poter guadagnare attraverso partnership commerciali. La seconda conseguenza fu che si venne a creare un precedente in cui la linea editoriale della Extasy e di Yoshiki veniva messa pubblicamente in discussione:

¹⁰⁷ MORIKAWA, “Vijuaru rokku...”, cit., p.96.

¹⁰⁸ Ibid.

¹⁰⁹ MORIKAWA, “Vijuaru rokku...”, cit., p.97.

¹¹⁰ I Glay non si fecero problemi a tenere un live nel dicembre del 1999 assieme ai Luna Sea, mentre Hyde, cantante dei L' arc~en~Ciel divenne produttore per la Danger Crue Records, una delle principali *label* Visual-Kei dagli anni '00 in poi.

agli occhi delle *label major* e dei media, Yoshiki non era più l'unico punto di riferimento per il genere Visual-Kei.

Un'altra serie di incidenti fu causata da IZAM, cantante degli SHAZNA e molto probabilmente furono proprio questi eventi a creare l'immagine di "Visual-Kei" da cui L'arc~en~Ciel e Glay volevano discostarsi.

Gli SHAZNA si formarono nel 1993 (non vi è alcuna informazione sul luogo di formazione della band) con IZAM alla voce, A · O · I alla chitarra, Niy al basso e Katsura alla batteria. Nei primi anni della carriera riscosero un discreto successo con le loro sonorità *goth rock*, senza però riuscire ad ottenere un contratto per un debutto *major*. La svolta per loro arriva nel 1996, anno in cui Katsura lascia la band e in cui gli SHAZNA cambiano drasticamente il loro sound: dal rock con influenze *goth* degli anni precedenti passano a sonorità più marcatamente *electro-pop*. Questo drastico cambiamento coincise con la loro partecipazione al programma televisivo *Break Out*, che li proiettò sulla scena *major* con il titolo di "Shitennō del Visual-Kei". Grazie a questo enorme successo, tutti i principali brani dei loro singoli vennero usati come sigle di apertura o di chiusura di serie e programmi televisivi, piazzandosi frequentemente nella *top ten* della classifica *Oricon* al momento della loro release. Il cantante IZAM inoltre venne lanciato come attore in alcune serie televisive e divenne a tutti gli effetti un personaggio televisivo. Probabilmente a causa dell'ormai incolmabile distacco tra gli SHAZNA e la comunità *underground* del Visual-Kei, i membri vennero giudicati come l'esempio principe di *mikake taoshi no bando* e infine la band si sciolse nel 2000. IZAM e gli SHAZNA rimangono ancora oggi delle personalità controverse, considerati tra i principali rappresentanti del Visual-Kei alla fine dell'epoca d'oro ma allo stesso tempo al centro di scandali di costume.¹¹¹

Sebbene il pubblico del Visual-Kei di fine anni '90 fosse in parte abituato ad un parziale cambiamento del *sound* di una band nel passaggio da *indie* a *major*, il drastico *shift* verso il pop degli SHAZNA lasciò allibiti tutti quei fan che ancora ritenevano che il Visual-Kei fosse strettamente legato al rock e ai suoi derivati.¹¹² Tuttavia, poiché gli SHAZNA furono tra i rappresentanti del genere per un periodo tra 1996 e il 2000, la loro cattiva nomea influenzò anche quella del Visual-Kei stesso, attorno a cui in poco tempo si accumularono voci di scandalo di vario genere. La principale di queste voci fu quella che legava il Visual-Kei ad atteggiamenti assimilabili al mondo della prostituzione, come viene ricordato da Ōtsuki Kenji, leader dei Kinniku Shōjo Tai e compagno di scena di buona parte degli artisti dell'epoca d'oro, in un'intervista del 2005:

¹¹¹ Particolarmente noto è il divorzio in tempi record (quattro mesi dal matrimonio) tra IZAM la idol Yoshikawa Hinano, tra l'altro in fase di gravidanza. (ICHIKAWA, FUJITANI, *Subete wa V-Kei e...*, cit., p.136).

¹¹² MORIKAWA, "Vijuaru rokku...", cit., pp.99-100.

[...] [Alcuni nella scena underground] dicono che nel Visual-Kei degli ultimi tempi [riferendosi agli ultimi anni dell'epoca d'oro] ci sia un business di prostituzione [*irokoi eigyō*]. Dicono che i membri delle band scrivano messaggi come “voglio conoscerti meglio, vieni anche al mio prossimo live?” ai fan che ai live scrivono i loro indirizzi e-mail nei questionari. [...] Ormai non credo nemmeno più che [questi artisti] pensino a diventare dei professionisti nel settore o ad arrivare a fare concerti al Tokyo Dome. Magari è solo una parte di loro [gli artisti visual], però mi chiedo se a questi non basti essere popolari tra le fan.¹¹³

Queste voci dunque, per quanto fino a prova contraria false o quantomeno legate ad un gruppo ristretto di band, furono estese all'intero genere e ancora oggi vi sono personaggi e testi che ancora le usano per definire il Visual-Kei. Ad esempio, gli SHAZNA, nella loro biografia del 2008, legarono particolarmente l'immagine delle band Visual-Kei alla prostituzione, dichiarando che “al tempo [negli anni '90] vi erano artisti che erano aiutati economicamente da ragazze che lavoravano part-time nei quartieri a luci rosse”.¹¹⁴ Questa immagine venne ripresa anche dalla mangaka Amamiya Karin, che nel suo manga *Bangyaru a gogo* (*Bangyaru a gogò*, pubblicato nel 2006 dalla Kōdansha) rappresentò “l'intera comunità dei fan come un gruppo di ragazzine che lavoravano part-time nei quartieri di piacere per sostenere economicamente i loro idoli”,¹¹⁵ legando il genere al trend delle *kogyaru*,¹¹⁶ esploso nella seconda metà degli anni '90 ma scomparso altrettanto velocemente, anche a causa delle voci che legavano la moda a pratiche vicine alla prostituzione minorile. E se agli occhi di qualcuno dei fan vi era ancora qualche dubbio che alcuni artisti della generazione più recente avessero cavalcato il trend del genere solo per il successo, nel 1999, Gackt, frontman dei Malice Mizer e uno dei principali rappresentanti delle nuove promesse della scena, lasciò improvvisamente la band per riconvertirsi ad artista solista J-pop, abbandonando il look pesantemente truccato e androgino per uno molto più pulito, come a sottolineare che i giorni del Visual-Kei fossero ormai alla fine.

Se sul fronte delle nuove generazioni del Visual-Kei si era scatenata una vera e propria tempesta, gli artisti delle generazioni precedenti mantenevano comunque un'immagine

¹¹³ ICHIKAWA, *Watashi ga...*, cit., p.24.

¹¹⁴ SHAZNA, *Hōmuresu Bijuaru Kei*, Goma-books, Tokyo, 2008.

¹¹⁵ SAITŌ, “2000 nen ikō no Visual Kei rokku rekishi: ...”, cit., pp.17-36.

¹¹⁶ “According to the authors [Patrick Macias, Izumi Evers, Kazumi Nonaka], Kogals emerged in the mid-1990s and disappeared in the late 1990s. The Kogal took its name from the words *kodomo* (child) and *gal* (for a fashionable young girl). The Kogal subculture may be the most identifiable and controversial of the gal subcultures discussed in *Japanese Schoolgirl Inferno* because of their overtly sexualized schoolgirl uniforms and (rumors of) dating older men for money.”(WINGE, “Review: Molten Hot: Japanese Gal Subcultures ...”, cit., pp.318-321).

coesa e coesiva. Tuttavia mancò da parte di tali rappresentanti del canone una presa di posizione determinante nei confronti degli episodi di fine anni '90. Non vi fu quindi nessuna presa di posizione che molti fan si aspettavano nel delegittimare artisti come SHAZNA e GACKT in quanto artisti Visual-Kei. Le cause furono molteplici. Nel 1997 gli X decisero di sciogliersi a causa di divergenze interne e si dedicarono a progetti solisti o esterni alla band e, pochi anni dopo, nel 2000, anche i Luna Sea tennero il loro ultimo live prima di sciogliersi: nell'arco di tre anni, il Visual-Kei aveva perso le due band di punta della nuova generazione e due delle principali band delle origini. Nei confronti degli scandali non arrivò nessuna reazione da parte della Extasy Records, probabilmente perché Yoshiki era impegnato in America per il proprio progetto solista; tuttavia ciò apparve anche come un tacito assenso alle prese di posizione di tutti gli artisti della scena coinvolti in scandali. L'ultimo baluardo del canone del primo Visual-Kei era hide, chitarrista degli X, il quale, come detto precedentemente, coltivava un nutrito numero di band di cui faceva parte, oltre ad essere un frequente ospite di programmi tv dedicati a band *indie*: se infatti la posizione di Yoshiki nel tempo si era consolidata in quella del produttore e compositore di successo (con una sorta di aura di elitismo, lontana dalla base del Visual-Kei), hide, grazie alla sua partecipazione a progetti strettamente collegati alla scena *underground*, si era guadagnato la posizione di rappresentante delle istanze della musica *underground*. Egli tuttavia venne a mancare il 2 maggio 1998 e la notizia della sua prematura dipartita sconvolse l'intera scena del Visual-Kei, a tal punto che tutte le ricostruzioni storiche fanno corrispondere la fine dell'epoca d'oro con la data della sua morte:

At his funeral, 50,000 young fans mobbed the streets. By the day's end, some 60 of them were taken to hospitals, and nearly 200 received medical treatment in first-aid tents after passing out or injuring themselves. (One girl tried to slit her wrists with a plastic knife.) "Please do not follow him," urged the surviving members of X. "Do not commit suicide. Send him off to heaven warmly."¹¹⁷

1.3.3. Da *yankī* a *otaku*: nuovi modelli di business

Abbiamo visto come la fine dell'epoca d'oro non fu un evento improvviso e inaspettato, tuttavia sarebbe altrettanto errato pensare che negli anni tra il 1997 e il 2000 tutte le

¹¹⁷ Neil STRAUSS, "THE POP LIFE; End of a Life, End of an Era", The New York Times, 18 giugno 1998, <https://www.nytimes.com/1998/06/18/arts/the-pop-life-end-of-a-life-end-of-an-era.html>, 03/10/2020.

strutture e gli artisti legati al Visual-Kei sparirono dalla scena: infatti, anche se l'influenza del genere sulla scena musicale *major* e *indie* fu grandemente ridimensionata, il Visual-Kei poteva comunque ancora contare su un numero di fan consistente. Alcuni artisti avevano di certo abbandonato la scena, tuttavia altri rimanevano, primi tra tutti i Buck-Tick, seguiti da tutti gli artisti della terza generazione, più o meno legati alle origini del Visual-Kei (per citare alcuni nomi, DIR EN GREY, Pierrot, Penicillin, Janne de Arc, Plastic Tree, MUCC). Anche il sistema di label legate alle Extasy era ancora in piedi, per quanto alcune di queste etichette rimasero inattive per alcuni anni. Possiamo pensare quindi al periodo che parte dal 1997 come ad una fase di riconversione del sistema Visual-Kei in cui i business legati ad esso e lo stesso canone cambiarono.

Questa riconversione andò prima di tutto a colpire le riviste che nel corso di tutti gli anni '90 facevano da vere e proprie locandine ai nuovi artisti Visual-Kei emergenti: infatti buona parte di queste terminarono l'attività in quanto le *label* con cui avevano stretto accordi non avevano più lo stesso capitale non riuscendo più a lanciare band sul mercato *major*. Gli artisti più in vista potevano permettersi apparizioni televisive per garantirsi visibilità, ma gli altri artisti dovettero rivolgersi alle poche riviste specializzate rimaste (le due principali furono *Shoxx* e *club Zy*) che, in breve tempo, grazie alla concorrenza pressoché nulla, divennero praticamente le uniche fonti di visibilità per le band meno conosciute.

Un altro fattore che aveva ulteriormente indebolito la funzione e quindi la posizione delle riviste era la diffusione di internet. Fujitani documenta che già alla fine degli anni '90 ogni band aveva il proprio sito web, il quale poteva essere creato facilmente e senza costi sulla piattaforma *mahō no i-rando* per comunicare eventi e news delle band in modo diretto ai fan.¹¹⁸ Le riviste che fino ad allora avevano giocato il ruolo di diffusori delle immagini delle band e di spazio per radunare nuovi fan (a proposito di ciò, Inoue ricorda i *fanbo*, contrazione di *fan boshū*)¹¹⁹ si ritrovavano ora di fatto espropriate delle loro principali funzioni da un servizio alla portata di tutti. A questo riguardo, non va sottovalutata la portata dei servizi internet in Giappone fin dai primi anni dalla loro

¹¹⁸ ICHIKAWA, FUJITANI, *Subete wa V-Kei e...*, p.224.

¹¹⁹ Era comune trovare annunci di nuove band Visual alla ricerca di fan: questo tipo di messaggi erano raccolti nelle sezioni di fan mail nelle riviste dedicate al genere. (INOUE Takako, "Kakuchō sareta otoko...", cit., p.145).

diffusione, come analizzato dallo studio sulla diffusione dei servizi in rete di Manabe Noriko.¹²⁰

La crisi economica e un generale senso di sfiducia nei confronti del genere¹²¹ tuttavia colpirono anche le *label* e gli artisti, ma, come al solito, ciò finì per ripercuotersi sui secondi, ormai lontani dal tempo in cui potevano negoziare da una posizione di vantaggio nei confronti di chi li produceva. Salvo rarissimi casi (come il contratto tra la Avex e i Janne da Arc nel 1999), nessuna *label* major era più intenzionata a siglare un contratto con artisti Visual-Kei e poche live house al di fuori del circuito di quelle legate alle *label* del Visual-Kei erano disposte ad ospitare questi artisti. Per ridurre le spese di promozione, gli artisti iniziarono a tenere eventi ed interviste all'interno dei negozi di CD durante il primo giorno di vendita delle nuove uscite (i cosiddetti *in-store events*) e per massimizzare le vendite iniziarono a mettere in vendita più versioni delle nuove uscite (differenti tra loro per qualche brano) così da spingere i fan più accaniti a comprarle tutte. Queste nuove forme di profitto non si limitarono all'ambito puramente musicale, ma spaziarono anche in altre direzioni, come, ad esempio, la composizione di brani da utilizzare come sigle di apertura o chiusura di anime (come nel caso di L'arc~en~Ciel, Nightmare, Gazette, Sid) o il lancio di collezioni di moda (come nel caso di Mana dei Malice Mizer con la sua marca Moi-même-Moitié, o Arimura Ryutarō dei Plastic Tree che fece da modello per la casa di moda maschile GADGET GROW).

È in questo periodo che Ichikawa colloca lo *shift* degli artisti Visual-Kei da *yankī* a *otaku*, usando forse il secondo termine a sproposito, ma sostenendo che là dove i primi artisti del Visual-Kei avevano radunato un enorme seguito con il loro “essere *yankī*”, gli artisti successivi ne avevano imitato l'apparenza e i modi (“apparendo *yankī*”) ma non l'essenza in sé, pur essendo convinti di essere diventati uguali ai loro idoli:

La mentalità *yankī* è ancora latentemente romanizzata e apprezzata dai giapponesi, non importa se economicamente ha fallito o quanto distante sia. [...] Per questo, con il crescente successo del Visual-Kei, tutti i ragazzi di provincia che non erano *yankī* si appassionarono al genere e aspirarono a diventare Visual-Kei nello stesso modo in cui degli studenti possono imitare gli atteggiamenti del loro compagno di

¹²⁰ “Internet over mobile phones quickly became commonplace after NTT Docomo’s introduction of the i-mode service in 1999, helped along by the policies of the carriers. For consumers, the carriers not only implemented web technologies in all handsets but also heavily subsidized them so that most consumers could acquire new phones with the latest technologies cheaply.” (MANABE, *New Technologies, Industrial Structure...*).

¹²¹ Come esempio, nel 2006 Yasu, cantante dei Janne da Arc, ricorda che “visto che la Avex non voleva assolutamente fare dei Janne una band visual, ci dicevano ogni volta cose tipo ‘riguardo all’immagine per il prossimo live, forse ci sarebbe qualcosa da cambiare...’” (Yasu in ICHIKAWA, *Watashi mo...*, cit., p.21).

classe *yankī*.[...]Ad esempio, Takuro,¹²² che al tempo era uno studente delle superiori e non di certo uno *yankī*, aspirò a diventare come gli X e formò i Glay. Ciò che lo aveva colpito del genere era stata la notizia dell'arresto di Imai Hisashi[chitarrista dei Buck-Tick] per possesso di LSD. [...] E come lui, decine di migliaia di ragazze e ragazzi si mossero allo stesso modo. [...] Tuttavia, nonostante Takuro componga delle ottime canzoni pop, egli continua a dire che i Glay sono una band Visual-Kei.¹²³

Va comunque precisato che Ichikawa si spinge ancora più in là con il suo ragionamento, arrivando a postulare che la caratteristica che delinea gli artisti di nuova generazione fosse che tutte le attività delle band fossero rivolte ad una comunità virtuale, e non reale. Questa teoria, che è stata analizzata nella premessa II, per quanto priva di fondamenti empirici e in generale molto semplicistica, è utile a visualizzare il cambio di equilibri non solo nella scena musicale giapponese ma anche all'interno del Visual-Kei stesso (che tese ad orientarsi verso un business non più legato solo alla musica, ma che spaziava anche in altre forme di espressione).

1.3.4. Da *slave* a *bangyaru*: nuove dinamiche tra i fan

Ciò che infatti sfuggì ad Ichikawa è che lo stesso pubblico del Visual-Kei non era più lo stesso e non era più nella stessa posizione rispetto agli artisti. Al tempo di X e Luna Sea il pubblico era quello degli *slave*,¹²⁴ ad indicare una netta inferiorità dei fan rispetto agli artisti. Alla fine dell'epoca d'oro, invece, la posizione degli artisti si era nettamente indebolita, probabilmente a causa della perdita di una fetta importante del proprio pubblico. Ma quali fan rimasero e quali abbandonarono la scena?

Purtroppo non esistono dati numerici precisi a riguardo, tuttavia in tutte le opere che trattano dei fan del Visual-Kei si dice che la maggior parte della fanbase di questo genere sia ancora oggi composta da giovani ragazze.¹²⁵ Tra gli altri trend di moda negli anni '90 tra le ragazze giapponesi, nella stessa categoria delle “artsy gal”, a cui negli anni '80 appartenevano le *Nagomu Gal*, vengono incluse da Macias e Evers anche le

¹²² Ichikawa qui sceglie l'esempio di Takuro dei Glay poiché essi saranno una delle band che in un primo momento sembrò voler abbandonare il genere.

¹²³ ICHIKAWA, *Daremo oshietekurenakatta ...*, cit., pp.97-99.

¹²⁴ Il termine nacque inizialmente dal nome del fan club dei Luna Sea, ispirato al titolo di un loro brano, ma successivamente si diffuse tra il pubblico condiviso del Visual-Kei, probabilmente per la vicinanza tra i fandom delle band (ICHIKAWA, *Watashi mo...*, cit., p.163).

¹²⁵ “Although performers of the genre are largely men, drawing some deserved criticism, the vast majority of its contemporary, visible fans are women.” (Adrien Renee JOHNSON, *From Shoujo to Bangya(ru): Women and Visual-Kei*, a cura di: Berndt J., Nagaïke K., Ogi F. (eds) *Shōjo Across Media. East Asian Popular Culture*. Palgrave Macmillan, Cham, 2019, p.304-305).

“*gothloli*”,¹²⁶ indelebilmente legate alla figura di Mana dei Malice Mizer, ma non sono da dimenticare neanche le *kogyaru* che, come spiegato precedentemente, furono l'obiettivo del marketing di band come gli SHAZNA, finendo per essere integrate al pubblico Visual-Kei, tanto che anche hide compose un brano su questa figura (la *demo* venne prodotta nel 1998, ma fu completata e pubblicata solo nel 2014). Tuttavia, nella storiografia recente dagli anni '00 in poi ci si riferisce ai fan del Visual-Kei come *bangyaru* (da *bando gyaru*, *band gal*), visivamente spesso sovrapponibili alle *gothloli* ma semanticamente più vicine al termine *gyaru* usato per riferirsi ai fan dell'artista J-pop Hamasaki Ayumi.¹²⁷ Questo collegamento che apparentemente può risultare azzardato, assume più rilevanza alla luce dell'analisi dei punti in comune fra il fenomeno Visual-Kei e quello *gyaru* (includendo anche le sue sottocategorie). Secondo Ichikawa,

La cultura *gyaru* può essere definita come il rovinare [il termine usato è *yancha suru* che indica più precisamente il comportamento dei bambini quando si lagnano di qualcosa] lo stile di moda delle donne adulte. [...] Ad esempio, gli eventi delle *gyaru* sono più legati alle zone periferiche attorno a Tōkyō che alla metropoli stessa. Gli eventi organizzati nel nord del Kantō hanno molti più partecipanti e anche in quelli organizzati a Tōkyō più di metà delle partecipanti proviene dalle prefetture limitrofe di Tōkyō. [...] In primo luogo, le studentesse delle medie e delle superiori che imitavano la moda *gyaru* di impiegate d'ufficio e studentesse universitarie vennero chiamate fin da subito *kogyaru*, ossia “*gyaru* solo per l'aspetto” [in giapponese *kakko dake gyaru*, che poi verrà accorciato in *kogyaru*].¹²⁸

In sintesi, oltre all'atteggiamento di ribellione, i due fenomeni condividono anche la loro origine geografica al di fuori di Tōkyō. Non sembra dunque errato supporre che i fan rimasti fedeli al Visual-Kei furono in gran parte quelle *gyaru* che non seguirono la migrazione dello stile verso altri generi musicali. Queste ragazze furono quindi percepite dagli altri seguaci del fenomeno *gyaru* come una delle varie sottocategorie dello stile a cui venne aggiunto un prefisso, come nel caso delle *kogyaru*, arrivando al moderno termine *bangyaru*. Infine questa categoria, pur essendo di estrazione sottoculturale parzialmente diversa dalle prime fan del Visual-Kei, venne accorpata all'insieme dei fan del genere, finendo per diventare il termine per indicare l'interezza

¹²⁶ “According to Macias and Evers, the Gothloli subculture began in the late 1990s and continues now. However, other sources suggest this subculture has roots as early as the mid-1980s. [...]. The ideal boyfriend for a Gothloli is a member of a Visual Kei band.” (WINGE, “Review: Molten Hot: ..., cit., pp.318-321).

¹²⁷ MARTIN, Ian F., *Quit your band ...*, cit., p.87.

¹²⁸ ICHIKAWA, *Daremo oshietekurenakatta ...*, cit., p.99.

delle fan. Si può supporre inoltre che una simile transizione sia avvenuta anche per la nuova generazione delle *gyaru* (le *kogyaru*), poiché, come detto precedentemente, il loro stile e atteggiamento ricalcava quello della generazione precedente.

Questa premessa potrebbe risultare banale, non fosse per il fatto che, a differenza del periodo precedente, nell'era del Neo-Visual-Kei la cultura delle comunità radunate attorno alle singole band giocò un ruolo decisamente importante all'interno dei processi di produzione del canone. Con la diminuzione dei fan e delle vendite, la principale preoccupazione delle band e delle *label* fu quella di non perdere una ulteriore parte del pubblico e, pur rimanendo all'interno del contesto del Visual-Kei, vi fu una tendenza ad avvicinarsi ai gusti del pubblico piuttosto che a imporglieli. Fu in questo periodo che gli artisti, soprattutto quelli attivi a cavallo degli anni 2000, implementarono all'interno delle loro performance elementi di *fanservice yaoi*,¹²⁹ riferimenti legati alla cultura di anime e manga ed un atteggiamento più accondiscendente nei confronti dei loro fan. Particolarmente esplicita riguardo ai riferimenti a manga e anime è la serie di canzoni dei Nightmare col titolo *Gianizm*, composte dal chitarrista Sakito e dedicate al sentimento di egoismo ispirato da Gian, il bullo dell'anime Doraemon. Tra le fan invece vi era una costante ansia per una possibile rottura tra i membri delle band a causa delle scarse vendite, cosa che portò alla nascita di un sentimento quasi materno da parte della *fanbase*, spingendo i singoli fan ad aiutare i propri artisti prediletti in ogni modo possibile:

Negli anni '90, quando si parlava dei motivi dello scioglimento di una band, più che per motivi di scarse vendite, era più comune sentire che la ragione era che le vendite erano troppe. Il successo immediato trasferiva questi artisti in un ambiente diverso e questi finivano per trovarsi disorientati. [...] Tuttavia, dal 2000 in poi, sono aumentate le band che hanno dichiarato pubblicamente che se avessero venduto di più non si sarebbero sciolte. [...] Da qui la preoccupazione delle fan nel sostenere anche economicamente i loro artisti preferiti.¹³⁰

Ne conseguì un'inversione dei ruoli in cui non erano più gli artisti direttamente a coagulare attorno a sé una comunità di fan, ma erano i fan stessi a tenere unito il fandom attraverso un'idea di collaborazione per sostenere i propri artisti preferiti. Questo fenomeno era già presente ai tempi dell'epoca d'oro, tuttavia si era limitato alla

¹²⁹ Forme di intrattenimento dedicate ai fan che comprendono atteggiamenti omoerotici fra figure maschili.

¹³⁰ ICHIKAWA, FUJITANI, *Subete wa V-Kei e ...*, cit., pp.228-230

formazione spontanea di fanclub resi poi ufficiali dal management delle band.¹³¹ Nel nuovo millennio invece questo sistema di organizzazione interno ai fan, basato sul rapporto *senpai-kōhai*, diresse i propri sforzi anche verso il proselitismo e il coordinamento dei fan, come mostrato da Johnson in un caso più recente:

At the CRUSH OF MODE event in Osaka (August 2014), for example, veteran bangya searched out fans of less popular bands in order to fill the front row or saizen with excited fans for each group's performance. At the 2014 Vjutoke! Festtoke! event in Nagoya, I first witnessed the more typical level of this kind of organization. When asking if the saizen for the last band's performance was full, an informant was directed to a woman who took down fans' names in a notebook for their desired positions. This behavior is commonplace, as further research has demonstrated. Fans who enter a venue first tend to manage the saizen according to band— with one steady fan or *jōren* (“regular customer”) acting as a band's *shikiri* (literally “partition” or “boundary”) and responsible for their saizen for an extended tenure—or individually—with each bangya in the saizen waiting for fans of other bands to approach and ask for her spot during their performance before the live begins.¹³²

1.4. La lunga notte del Neo-Visual-Kei: dal 2000 ad oggi

1.4.1. Veterani e Neo-Visual-Kei, devoti e devianti: il nuovo canone

In questa ricerca e in altri studi si è analizzato il periodo dalle origini al 2000 suddividendolo in diverse fasi. Tuttavia, fino ai primi anni 2000 non esisteva una critica del Visual-Kei che avesse analizzato a fondo le caratteristiche di questo genere e anche quando i primi saggi sul genere vennero pubblicati (il primo in ordine temporale è quelli a cura di Inoue nel 2003)¹³³ si faticò a fare una distinzione tra le varie fasi della scena per come sono state suddivise in questa tesi. Con l'ingresso nel nuovo millennio, si ebbe per la prima volta all'interno della scena Visual-Kei la sensazione che un'era fosse definitivamente finita e che la nomea stessa del Visual-Kei fosse stata macchiata, o quanto meno fosse diventata un retaggio del passato: fu questa la realtà con cui gli artisti rimasti sulla scena si dovettero confrontare.

Gli artisti più legati al canone del Visual-Kei di Yoshiki (ad esempio Pierrot, L'arc~en~Ciel, DIR EN GREY, Buck-Tick), che in generale erano riusciti a radunare una *fanbase* più solida, mantennero sonorità e temi simili, di fatto replicando il loro paradigma di Visual-Kei, senza però alcuna evoluzione, probabilmente timorosi di

¹³¹ ICHIKAWA, *Watashi mo...*, cit., p.235.

¹³² JOHNSON, *From Shoujo to Bangya(ru)...*, cit., p.316.

¹³³ INOUE Takako (a cura di), *Vijuaru kei no jidai...*

perdere ulteriori fan. Questo timore si rispecchiò anche nella mancanza di volontà di prendere parte al gioco di definizione del canone: non vi fu infatti nessun artista tra questi che prese una posizione di guida del genere, né a livello estetico né come promotore tramite una *label*. Sebbene in questa ricostruzione possa sembrare eccessivo, la reticenza di questi artisti era motivata dal fatto che l'immagine del Visual-Kei era ancora troppo vicina a quella dei recenti scandali tanto che molti altri artisti arrivarono addirittura a tacere il proprio legame col genere. Ichikawa, discutendo con altri artisti della scena *underground* anni '90, riflette così sulla questione:

Ultimamente [al tempo della pubblicazione del saggio, ossia il 2007] vi è una tendenza tra le nuove band a dire che ciò che li ha spinti a fare musica fu il fatto di vedere gli X in tv o il fatto che i Luna Sea sembrassero fortissimi. Questo [ossia il fatto di essere stati ispirati da band Visual-Kei] accade anche nel caso di artisti che musicalmente non hanno nulla in comune con il Visual-Kei, come gli ORANGE RANGE. Sentendo queste parole viene veramente da pensare che il Visual-Kei abbia contribuito grandemente alla scena musicale; tuttavia è altrettanto frequente che gli artisti che affermano ciò finiscano per chiedere che queste loro dichiarazioni vengano tagliate, come se si ritenesse il Visual-Kei una parte imbarazzante del proprio passato.¹³⁴

La posta in gioco (in questo caso, l'influenza simbolica sul genere) per queste band non era dunque abbastanza appetibile per far sì che vi fosse qualcuno interessato a rischiare la propria nicchia di mercato (capitale economico).

Molto diversa era la posizione invece di tutte le rimanenti nuove generazioni di artisti Visual-Kei. Partendo praticamente da zero e non avendo nessuna iniziale nicchia di mercato da mettere a rischio, essi si trovarono in una scena in cui la concorrenza era quasi nulla e le istanze di legittimazione erano nettamente indebolite. Inoltre, la compattezza del rinnovato *fanbase* e la volontà di queste fan di sostenere economicamente gli artisti del genere¹³⁵ permisero a questi artisti di radunare in breve tempo una solida fanbase. Questo stesso “spirito materno”¹³⁶ delle fan fu anche un grande motore della diversificazione di temi e *sound* all'interno della nuova scena Visual-Kei in via di formazione: la fidelizzazione di queste fan non era ormai quasi più

¹³⁴ ICHIKAWA, *Watashi ga...*, cit., pp.56-57.

¹³⁵ Nel 2018, Kani Menma, intervistata da Ichikawa dichiara: “Nessuna fan compra i CD delle band perché deve, ma perché le piacciono, tuttavia le fan della nostra generazione [l'era del Neo-Visual-Kei] sentono una certa pressione perché hanno il timore che non comprando il CD la loro band preferita finirà per sciogliersi.” (ICHIKAWA, FUJITANI, *Subete wa V-Kei e...*, cit., p.227).

¹³⁶ Ichikawa definisce così (in giapponese *bosei*) l'atteggiamento di queste fan che si preoccupano dei minimi dettagli della vita pubblica della band, come potenziali segnali di rottura tra i membri delle band o addirittura di un calo di vendite dei loro CD. (ICHIKAWA, FUJITANI, *Subete wa V-Kei e...*, cit., p.230).

basata sul *sound* o sui temi delle band, ma sulle figure degli artisti in sé, permettendo così alle nuove band di spaziare in nuovi generi.

Ad essere precisi, questo processo di diversificazione era già iniziato nelle fasi finali dell'epoca d'oro, quando l'influenza di Yoshiki e della Extasy sulla scena era stata più limitata; tuttavia, dopo la fine dell'epoca d'oro, con la mancanza di una leadership simbolica da parte di altre band più preponderanti sul lato delle vendite, queste band si ritrovarono nella posizione di ritrattare il canone del Visual-Kei, fino a riformarlo. Di conseguenza, qualunque band con abbastanza volontà (*illusio*) per prendere posizione nella scena, poteva raggruppare attorno a sé una comunità di fan e re-intrepretare il genere a proprio piacimento: in questo senso, gli artisti Visual-Kei che emersero intorno al 2000 furono degli innovatori, per il loro rifarsi al canone del Visual-Kei ma comunque re-interpretandolo, sottolineando la propria volontà riformatrice ribattezzandosi con il nome di “Neo-Visual-Kei”. Per citare anche solo alcuni di questi artisti, vanno ricordati i The Gazette, i Nightmare e i D che reinterpretarono alcune tematiche *dark* e *gothic* all'interno del genere; i Sid che introdussero sonorità jazz e pop sulla scena; i Plastic Tree che fecero delle *ballad* dal sound più pacato il proprio simbolo; i Kaggra, che proposero un mix tra Visual-Kei, pop ed *enka*; gli Psycho Le Cemù che portarono avanti la tradizione dell'impatto visivo del genere fino ad arrivare a livelli mai visti, e molti altri. Tale fu il fermento di questa nuova ondata di artisti che essi, pur avendo ritorni economici a volte anche decisamente minori dei loro *senpai*, furono i veri protagonisti sulla scena, portando avanti il nome del Visual-Kei in loro vece.

1.4.2. Vecchio modello, nuovo contesto

Abbiamo dunque visto come, verso la fine degli anni '90, la rilevanza culturale del Visual-Kei fosse scemata e come la *fanbase* fosse cambiata. Tuttavia, sebbene critici musicali e giornalisti¹³⁷ si affrettassero a decretare nei propri articoli la fine del Visual-Kei, questo cambiamento colpì principalmente gli artisti *major*: nella scena *underground* vi erano ancora tantissime band che attendevano il momento giusto per farsi strada sulla scena musicale. Ovviamente, chi aveva scelto il Visual-Kei solo perché

¹³⁷ Ad esempio, Strauss, nel suo articolo sulla morte di hide (si veda la nota 111 di questo capitolo) parla di “end of an era”, Sawada Taiji nel suo libro pubblicato nel 2000 vede la morte di hide come la morte degli X e del genere Visual-Kei (SAWADA, *Densetsu no bando “X”...*).

negli anni '90 offriva migliori prospettive di successo rispetto agli altri generi, non ebbe problemi a lasciare la scena in cerca di un nuovo trend. Al contempo vi erano anche tanti artisti motivati non tanto dal successo, ma dalla voglia di emulazione degli idoli che avevano visto sul palco quando erano ancora ragazzini: questi artisti furono coloro che formarono l'insieme Neo-Visual-Kei. Nonostante la critica e la stessa nomenclatura li abbiano di fatto confinati in una dimensione diversa rispetto a quella dei loro predecessori, questi artisti non spinti dalla fama ma dalla volontà di potersi esprimere attraverso il genere Visual-Kei non furono poi così diversi da artisti come Glay e L'arc~en~Ciel nella loro volontà di emulare i “big” dell'epoca d'oro: non sarebbe sbagliato pensare che, ad esempio, i Nightmare o i The Gazette si sarebbero formati indipendentemente dagli andamenti, al tempo declinanti, della scena Visual-Kei.

Ma se dal punto di vista dell'entusiasmo non vi era differenza, il panorama musicale era radicalmente cambiato nel giro di pochi anni: la Extasy rimaneva ancora attiva, ma non produceva più alcun artista, anche perché era finito il periodo in cui un artista Visual-Kei poteva essere lanciato sul panorama *major* nel giro di un anno dal debutto. Rimasero comunque attive tutte le sotto-*label* della Extasy, attorno a cui si radunarono tutti gli artisti *indie* rimasti del Visual-Kei, ma queste case nella maggior parte dei casi erano troppo piccole per poter investire in produzioni *major*: le uniche eccezioni furono la Free Will Records (che aveva i diritti dei DIR EN GREY) e la Danger Crue Records (gestita da Hyde, leader de L'arc~en~Ciel, che lanciò artisti come i Girugāmesh). Tutte le altre case, pur mantenendo i diritti di artisti con numeri da *major*, dovevano rivolgersi ad altre *label major* per avere un supporto finanziario per la produzione delle nuove uscite di questi artisti: un esempio è quello dei The Gazette (la PS Company ne detiene a tutt'oggi i diritti ma in passato si è appoggiata alla King Records e alla Sony). Tramite questo sistema, tuttavia, le *label* che erano un tempo della Extasy finirono per diventare delle sotto-*label* di altre case discografiche *major*, come se fossero delle compagnie succursali per il Visual-Kei. Allo stesso modo, gli artisti *indie* che riuscivano ad avere una lunga serie di successi potevano essere comprati dalle case *major* che fornivano loro supporto per le uscite: le case che furono più ricettive nei confronti di questi artisti Neo-Visual-Kei di successo furono la King Records, la Avex e la Sony. Non va tuttavia dimenticato che la cattiva nomea del Visual-Kei non svanì e ciò spesso costrinse questi artisti ad un *re-styling* dell'immagine e del sound sulla scorta delle indicazioni di queste case *major*: in questi passaggi, ciò che tenne uniti i fan alle band non furono la loro

estetica né il loro *sound*, ma fu principalmente il forte legame interno alla comunità dei loro fan.

1.4.3. Internet e nuove forme di diffusione

Internet rappresentò e rappresenta tuttora una componente molto importante nel sistema Neo-Visual-Kei su più livelli, per la costruzione di una comunità online e per la promozione degli artisti.

Infatti, se prima i luoghi in cui ci si poteva rappresentare come facenti parte di una “comunità Visual-Kei” erano i concerti live e le lettere dei fan sulle riviste dedicate al genere, con l'avvento di Internet, i fan ebbero la possibilità di radunare questa *community* in qualunque momento e da qualunque luogo grazie alla rete. “I contatti tra i fan, che un tempo avvenivano attraverso lo scambio di lettere”¹³⁸ erano ora istantanei in forum creati da una miriade di utenti per i loro artisti preferiti, come testimonia Kani Menma, intervistata da Ichikawa e Fujitani nel 2018:

[Già nei primi anni '00] Vi erano delle *chat-room* in cui i fan del Visual-kei si radunavano e su questi siti c'era scritto “ritroviamoci a quest'ora”. Quindi, accedendo ad uno di quei siti in quell'orario, appariva un avviso che diceva “al momento ci sono tot visitatori”, in pratica si poteva vedere quante persone stavano partecipando alla *chat* e quante stavano visitando la pagina. Così, quando una volta qualcuno che stava partecipando alla *chat* ha scritto “Le persone che stanno qui a guardare dovrebbero partecipare alla discussione!”, ho deciso di prendervi parte anche io.¹³⁹

Quella sensazione di creazione di uno spazio proprio che Inoue descrive nella sua esperienza,¹⁴⁰ poteva essere percepita attraverso la creazione di queste pagine, decorate allo stesso modo in cui le fan dei precedenti decenni avevano decorato le pareti delle loro stanze con i poster dei loro idoli. Va comunque precisato che, sebbene Ichikawa abbia definito questo aspetto come una prova dell'anima “*otaku*” del Neo-Visual-Kei, l'esperienza online non finì per sostituirsi a quella reale, ma semplicemente ne allargò la portata, permettendo a più persone di accedervi.

Infatti, se fino agli anni '90 la promozione passava principalmente per media come la televisione e le riviste (tagliando di fatto fuori da qualunque scena gli artisti che non

¹³⁸ ICHIKAWA, *Watashi mo...*, cit., p.237.

¹³⁹ ICHIKAWA, FUJITANI, *Subete wa V-Kei e...*, cit., p.221.

¹⁴⁰ Ripensando alla personale esperienza di come esperiva la musica Visual-Kei nei primi anni dell'epoca d'oro, Inoue commenta così: “Spegnevo tutte le luci nella mia cameretta e ciò che ascoltavo con le mie cuffie era una musica che non fosse maschilista” (ICHIKAWA, *Watashi mo...*, cit., p.224).

potevano accedere a questi mezzi), Internet diede la possibilità a chiunque di utilizzare piattaforme online, senza la mediazione di nessuno. Ovviamente non fu una rivoluzione istantanea e ancora oggi è particolarmente evidente come la televisione detenga ancora il potere di consacrazione all'interno della scena musicale giapponese *mainstream*; tuttavia la rete internet permise la creazione di queste piccole nicchie che, anche attraverso vendite gonfiate,¹⁴¹ riuscirono a rimanere a galla pur attirando un seguito ristretto. Di conseguenza, questi media online divennero fondamentali per gli artisti Neo-Visual-Kei, i quali rimasero in buona parte intrappolati nell'*underground* per la prima metà del decennio 2000-2010, sviluppando quella che Ichikawa definisce “*net literacy*”.¹⁴² Inizialmente vennero caricati online post su piattaforme di blog (ad esempio Ameba, ancora oggi usatissima dai membri delle band), poi, con l'avvento di piattaforme digitali che permettevano l'*upload* di contenuti più pesanti (come Nico nico dōga), vennero caricati video di intrattenimento, interviste e sfide con penitenze per i perdenti (i famigerati *batsu game*, adorati dal pubblico giapponese). Questa vocazione del genere per la comunicazione incentrata sulla rete fu anche ciò che permise agli artisti di continuare a radunare attorno a sé un pubblico giovane, nonostante il genere stesso avesse una storia abbastanza lunga per essere un semplice trend.

Non va inoltre dimenticata un'altra forma di promozione che venne sfruttata da alcune band Neo-Visual-Kei emergenti, ossia quella attraverso le sigle di apertura o di chiusura di anime. Sebbene nessuno degli anime a cui furono associate le loro canzoni fosse un programma di enorme successo in Giappone (unica eccezione forse fu *Bleach*, andato in onda dal 2004 al 2012 sull'emittente TVTokyo e per cui i Sid composero il brano *Ranbu no Melody* nel 2010), ciò ha permesso al Visual-Kei di raggiungere un pubblico maggiore rispetto ai soli frequentatori dei live e della scena *underground*. Col crescente consumo di questa forma di media in lingua originale sulla rete¹⁴³ crebbe anche la fama del Visual-Kei all'estero, avvicinando l'immagine di queste band a quelle dei personaggi di queste serie televisive, come si vedrà nel modo in cui questi artisti riuscirono ad espandersi sul mercato americano ed europeo.

1.4.4 La ribalta del Neo-Visual-Kei all'estero

¹⁴¹ Poiché la *release* di singoli e album in differenti versioni per spingere i fan più accaniti a comprare un numero maggiore di copie divenne una prassi, i dati di vendita non rispecchiavano più il reale numero dei fan.

¹⁴² ICHIKAWA, *Gyakushū no Visual Kei...*, cit., pp.269-270.

¹⁴³ Accreditabile al fenomeno del fansub, ossia di utenti online che creavano gratuitamente sottotitoli da applicare a contenuti in lingua originale fatti circolare più o meno illegalmente sulla rete.

Un altro fenomeno che differenziò ulteriormente il Neo-Visual-Kei dalla generazione precedente fu la sua espansione all'estero. Nonostante Ichikawa insista sul fatto che ciò non sia una prerogativa della nuova generazione, ma che anzi furono artisti come X e L'arc~en~Ciel a lanciare il trend,¹⁴⁴ vi sono numerose differenze che permettono di mostrare quanto i due fenomeni siano diversi. In primo luogo, la frequenza di tournée all'estero è decisamente maggiore negli artisti Neo-Visual-Kei: se infatti i Luna Sea furono gli unici rappresentanti dell'epoca d'oro (nel 1999 parteciparono ad un tour in Asia che toccò Taipei, Hong Kong e Shanghai), la nuova generazione di artisti può contare un numero molto più grande di artisti ospitati più frequentemente e in un panorama globale più esteso.¹⁴⁵

Questi dati non devono stupirci, anche in virtù del fatto che gli artisti Neo-Visual-Kei erano decisamente più rintracciabili dei loro predecessori sulla rete, cosa che permetteva loro di oltrepassare più facilmente i confini del Giappone. Un altro importante fattore che sicuramente favorì l'ingresso di questi artisti sui palcoscenici esteri fu il loro legame con gli anime, che in quegli anni stavano prendendo sempre più piede in diverse nazioni, tanto che alcuni studiosi, parlando del fenomeno del Visual-Kei lo riconducono ad una forma di espressione legata a manga e anime.¹⁴⁶

Per quanto quindi il Visual-Kei sia un fenomeno molto più complesso e originariamente slegato da anime e manga, buona parte dei nuovi fan stranieri di questi artisti finirono per associare le due realtà.¹⁴⁷

Il successo del genere all'estero ebbe qualche effetto, per quanto marginale, anche sulle vendite di questi artisti. Emblematico è il caso della band 9Goats Black Out, band autoprodotta e formata nel 2007, che ottenne un discreto successo grazie ai preordini del loro primo ep, acquistabile online, che fu ampiamente richiesto da un ingente numero di fan dall'estero.¹⁴⁸ Quindi, anche se la band non arrivò mai ad un numero di vendite tale

¹⁴⁴ ICHIKAWA, *Daremo oshietekurenakatta...*, cit., pp.91-93.

¹⁴⁵ Megan PFEIFLE, "Globalizing Visual Kei: The rise of Visual Kei – Europe, Oceania and East Asia", *JaME*, 03 luglio 2011; <https://www.jame-world.com/en/article/93026-globalizing-visual-kei-the-rise-of-visual-kei-europe-oceania-and-east-asia.html>, 03/10/2020.

¹⁴⁶ Marco PELLITTERI, *Il drago e la saetta – Modelli, strategie e identità dell'immaginario giapponese*, Latina, Tunuè S.r.l., 2008, p.244.

¹⁴⁷ Megan PFEIFLE, "Globalizing Visual Kei: Visual Kei and Anime", *JaME*, 16 luglio 2011; <http://www.jame-world.com/us/articles-76283-globalizing-visual-kei-visual-kei-and-anime.html>, 03/10/2020.

¹⁴⁸ "Intervista con i 9Goats Black Out", *Jame World*, 25 agosto 2008, <https://www.jame-world.com/it/article/23094-intervista-con-i-9goats-black-out.html>, 03/10/2020.

da farla accedere ad una produzione *major*, il supporto di questi fan stranieri aiutò sicuramente i 9Goats Black Out ad emergere sulla scena.

Questo successo internazionale, ulteriormente favorito dal fenomeno *cool Japan*¹⁴⁹ fu ciò che permise a questi artisti di liberarsi dalla cattiva nomea del Visual-Kei agli occhi delle *major* e diede loro la possibilità di stipulare contratti direttamente con queste case di produzione. È inoltre interessante il dettaglio riportato da Saitō riguardo al momento in cui venne coniato il termine “Neo-Visual-Kei”, che “venne usato ufficialmente [per riferirsi a queste band di nuova generazione] nel 2007 in occasione del progetto 'Neo-Visual-Kei – Manatsu no Utage' trasmesso sul programma televisivo della NHK 'MUSIC JAPAN'”.¹⁵⁰ Infatti, se da un lato questi artisti si consideravano “Visual-Kei” in generale, i produttori del programma insistettero in particolar modo sulla nuova categorizzazione, come a voler rimarcare la distanza fra le due generazioni e sottolineare che il “Visual-Kei” era un retaggio del passato.

Tuttavia, il prestigio ottenuto all'estero non si convertì mai in una forma di guadagno stabile, e, nel giro di poco meno di cinque anni, il fenomeno delle tournée all'estero diminuì gradualmente, senza però mai sparire del tutto.¹⁵¹ Sebbene non vi siano studi approfonditi a riguardo, si può ipotizzare che le cause siano state due: l'impossibilità per questi artisti di distribuire i propri album all'estero e l'aumento della concorrenza da parte di artisti di altri generi (in buona parte K-Pop) in questi tipo di eventi. Riguardo alla prima problematica, la difficoltà stava nel fatto che non vi era nessuna casa discografica straniera disposta a siglare un contratto di distribuzione con band di un fenomeno che appariva di nicchia persino nella propria nazione di origine: unica eccezione fu la Gan-shin Records, casa discografica tedesca, al tempo però troppo piccola per potersi far carico di così tanti artisti. Questo rappresentava un primo ostacolo alla vendita dei CD, in quanto i fan stranieri disposti a comprare dovevano inevitabilmente attendere il passaggio in tour dei loro artisti preferiti (che però vendevano principalmente merchandising per la promozione delle nuove uscite) oppure comprare attraverso siti di rivenditori delle *release* giapponesi a prezzi più alti di quelli dei CD nelle loro nazioni e farsi carico anche delle spese di spedizione. E anche se

¹⁴⁹ Con l'espressione si indica il fenomeno di diffusione culturale a livello mondiale di prodotti giapponesi: tra i principali esempi, manga, anime e mascotte come Hello Kitty. Anche il Visual Kei rientrò in questo tipo di prodotti e la maggior parte delle band ottenne la partecipazione a live organizzati in fiere del fumetto e del cosplay, le quali erano i principali luoghi di diffusione dei prodotti *cool Japan*.

¹⁵⁰ SAITŌ, “2000 nen ikō no Visual Kei rokku rekishi: ...”, cit., pp.17-36.

¹⁵¹ Martin parla addirittura di come “il Visual-Kei si sia creato una sorta di esistenza rediviva in Francia” (MARTIN, Ian F., *Quit your band ...*, cit., p.174).

alcuni artisti elaborarono soluzioni specifiche per i fan all'estero (ad esempio uscite in formato digitale), il fatto che la maggior parte dei fan fosse venuta a conoscenza di queste band tramite la libera circolazione del loro materiale su internet spinse molti dei sostenitori del genere a adottare la pirateria come soluzione. Di conseguenza, nonostante il Visual-Kei avesse attecchito in alcune nazioni a tal punto che vi si erano formate band Visual-Kei locali (ad esempio i Disreign in Svezia, i Pinku Jisatsu in Spagna e i DNR in Italia, comunemente raggruppate sotto il nome di Eurovisual), questa impossibilità di trarre profitto dalle vendite all'estero spinse molte band giapponesi e le loro *label* ad abbandonare i propri piani di espansione all'estero, accettando di tenere live in paesi stranieri solo se invitati. Fu così che, quando nello stesso contesto comparvero generi musicali come il K-Pop, molto più sostenuto in patria dalle proprie *label* e volto alla conquista del mercato straniero, l'influenza del Visual-Kei fu ampiamente ridotta.

1.4.5. Il ritorno dei big e la convivenza interna al genere

Con il graduale riscatto della reputazione del Visual-Kei, anche le band degli anni '90 cominciarono a tornare sulla scena attorno al 2007, creando un vero e proprio trend. Tuttavia, questo non fu un semplice ritorno di fiamma, poiché queste band ricominciarono in pompa magna le proprie attività, anche dopo decine di anni di pausa, spesso annunciando il loro ritorno sulla scena attraverso concerti live: fu questo il caso di Luna Sea e D'erlanger. Allo stesso modo, artisti come Buck-Tick o Yoshiki, che erano rimasti sulla scena ma avevano siglato contratti con *label* straniere nei primi anni 2000 (i Buck-Tick con la tedesca Ariola Records, Yoshiki con la divisione americana della Universal), si rivolsero nuovamente a *label major* giapponesi, probabilmente per poter avere una maggiore presa sul mercato giapponese ora che il vento sembrava essere cambiato.

Il loro ritorno tuttavia non corrispose ad una restaurazione della gerarchia all'interno della scena Visual-Kei degli anni '90, ma somigliò più ad un revival di una corrente interna al Visual-Kei che si era estinta in passato e che ora si riuniva al filone comune del genere non da leader o da stile rappresentativo della scena Visual-Kei, ma da componente di un panorama più ampio. Particolarmente esplicita è la *line-up* di artisti che venne scelta per lo *hide memorial summit*, un *live* di commemorazione di hide tenuto nel decimo anniversario dalla morte del chitarrista nel 2008. Accanto ad artisti

veterani (Luna Sea, DIR EN GREY e molti altri), che si riservarono il diritto di esibirsi per ultimi,¹⁵² non tanto perché più famosi, ma perché più vicini a hide, si esibirono band Neo-Visual-Kei come DaizyStripper, D'espairsray e MUCC. Ciò dimostra quanto i rapporti di forza fossero cambiati nel giro di poco tempo: se fino a poco tempo prima gli artisti Neo-Visual-Kei erano stati misconosciuti dai big del Visual Kei dell'epoca d'oro, pochi anni dopo gli stessi artisti che li avevano discriminati si trovarono ad esibirsi sullo stesso palco per ricordare uno dei simboli della scena.

In un certo senso, si può dire che gli artisti Neo-Visual-Kei ebbero il merito di riscattare il nome del genere, aprendo la strada al ritorno dei loro predecessori. Attraverso questo processo questi artisti più giovani ricevettero anche una sorta di riconoscimento come effettivamente appartenenti al genere, non tanto agli occhi del pubblico, ma a quelli degli altri artisti sulla scena. Nonostante ciò, essi stessi dichiararono di non sentirsi mai alla pari degli artisti dell'epoca d'oro, come mostra un'intervista del 2012 a Hitsugi, chitarrista dei Nightmare:

[hide] è come se fosse la mia origine, dall'aver pensato che voglio cominciare a suonare, all'aver tinto i capelli. È ovvio che ho introdotto anche i miei gusti, ma siccome ho radici in hide, ho subito la sua influenza in quasi tutto. Però durante il periodo *indie*, in cui vedere dei live di hide risvegliava in me la voglia di fare un concerto, ogni tanto ci sono stati momenti in cui ho arbitrariamente cercato di sovrappormi a lui. Poi, nelle lettere ricevute dai fan, ce n'era una che diceva qualcosa tipo “gli assomigliavi”. Da una parte ne sono stato felice, dall'altra ho pensato: “così non va!”. hide è il mio modello, ma... Come dire... Sento che per quanto corra a tutta velocità, è in un luogo che io non posso raggiungere. Anche se lo ammiro, il mio obiettivo non è assolutamente assomigliargli. [...] Perciò, anche se sono cresciuto sotto la sua influenza, continuo [a fare musica] con la consapevolezza che è meglio tirar fuori quello che io voglio fare e quello che io voglio mostrare, esattamente come l'ho pensato.¹⁵³

Il ritorno di questi artisti veterani e il successo dello hide memorial summit segnarono dunque l'inizio di una serie di collaborazioni tra i big dell'epoca d'oro e i nuovi artisti che avevano ricevuto una certa visibilità nella scena: il numero di album di cover tributate a hide e ad altri artisti degli anni '90 e i progetti che coinvolgevano artisti di generazioni diverse aumentò considerevolmente negli anni successivi.

1.4.6. Processo di invecchiamento e modello Golden Bomber

¹⁵² Anche se rimane una regola non scritta, è comune che gli artisti più importanti si esibiscano per ultimi.

¹⁵³ “Hitsugi's comment from Niconico's hide-san special - May 3rd, 2012”, in Youtube, 3 maggio 2012, <http://www.youtube.com/watch?v=WkCSuX5f84Y>, 03/10/2020.

Essendo un argomento di studio ancora piuttosto giovane, non vi sono ricerche approfondite riguardo alla storia dell'epoca Neo-Visual-Kei, che spesso viene considerata come un unicum che a oggi conta circa vent'anni di storia. Tuttavia, se, come abbiamo visto, la stessa epoca d'oro, che dura meno di dieci anni, presenta caratteristiche molto diverse nel corso del tempo, è piuttosto probabile che l'epoca Neo-Visual-Kei, trattandosi pur sempre dello stesso genere, nell'arco di 20 anni sia stata teatro di cambiamenti radicali, forse anche più di una volta. Tuttavia, risulta difficile fare un'ulteriore distinzione temporale all'interno dell'era dei Neo-Visual-Kei, poiché non vi furono eventi spartiacque (come la morte di hide o la cessazione delle attività di una parte importante di band attive al tempo), ma singoli accadimenti, nell'arco degli anni tra il 2010 e il 2014, il cui effetto non è ancora completamente identificabile. Quindi, poiché questo argomento meriterebbe una trattazione più approfondita e discorsiva in una dissertazione a parte, in questa sezione ci si limiterà ad affrontare questo *shift* sulla scena Neo-Visual-Kei in maniera più superficiale.

Come abbiamo visto, gli artisti della generazione Neo-Visual-Kei ereditarono il modello di business discografico dai loro predecessori, rimanendo tuttavia in una posizione subordinata a quella delle case discografiche che li producevano. Ne consegue che questi artisti, pur giungendo al successo, finirono per appiattirsi su un determinato sound che secondo le loro *label* rappresentava il “Visual-Kei standard”, puntando più a conservare il pubblico esistente che alla sperimentazione: quest'ultima infatti veniva vista come una caratteristica delle band *underground*. Tuttavia, pur avendo ottenuto la consacrazione come artisti Neo-Visual-Kei da parte della televisione, questi artisti non riuscirono ad imporsi nella scena musicale *major* come avevano fatto i loro predecessori dell'epoca d'oro. In questo senso, questi artisti consacrati non riuscirono a farsi padroni del ruolo di istanze di legittimazione del Visual-Kei, finendo per essere visti da una parte del pubblico *underground* come l'ennesimo prodotto Visual sullo stampo delle grandi case *major* (o, per usare un termine più familiare, le ennesime *mikake taoshi no bando*). Fu così che quando un'ulteriore generazione emerse dall'*underground* Visual-Kei, i nuovi artisti consacrati non riuscirono a respingerla completamente e le loro opere dei primi artisti Neo-Visual-Kei furono vittima di un parziale processo di invecchiamento, processo che Bourdieu definisce così:

Ne deriva per esempio che il senso e il valore di una presa di posizione (genere artistico, opera particolare ecc.) mutano automaticamente, anche quando essa rimane identica, allorché cambia l'universo delle opzioni sostituibili che sono simultaneamente offerte alla scelta dei produttori e dei consumatori. [...] Quando un nuovo gruppo letterario o artistico si impone nel campo, tutto lo spazio delle posizioni e quello dei possibili corrispondenti, e pertanto l'intera problematica, ne risultano trasformati[...] le produzioni fino ad allora dominanti possono per esempio essere relegate nello status di prodotti declassati o classici.¹⁵⁴

Lo stile di questi artisti fu volto maggiormente verso la sofisticazione e l'avanguardismo del genere e questo venne rispecchiato dalla loro scelta di modello economico. Infatti, sapendo che nessuna *label* Visual-Kei legata ad una casa *major* avrebbe investito in un progetto musicale orientato in direzione opposta al successo commerciale sul mercato *major*, questi artisti si auto-produssero o si aggregarono in piccole case discografiche alternative a quelle che erano legate alle *major*: per citare alcuni esempi, i Kiryū con la B.P. Records e i Golden Bomber con la Euclid Agency. In altre parole, la nuova generazione degli artisti Neo-Visual-Kei puntò ad un riconoscimento presso il pubblico *underground* del Visual-Kei, mettendo in secondo piano la possibilità di un successo *mainstream*. Anche se nella maggior parte dei casi questi artisti godettero di un successo limitato, la libertà che essi si garantirono permise loro di sperimentare in ancora più campi di quanto i loro predecessori non avessero fatto: dalla completa conversione in *idol* maschili (come nel caso di Kameleo e Gravity) alla collaborazione con altri artisti lontanissimi dal genere (si vedano le collaborazioni di R-Shitei e Merry con gruppi *idol* e rapper della scena *underground*), dalle inquietanti performance pubbliche (come nel caso dei Shibirebashir)¹⁵⁵ alla creazione di sketch comici diffusi su *Nico nico-dōga* oppure direttamente inseriti come contenuto bonus nelle *release* delle band (pratica di cui i Golden Bomber sono l'esempio principe). Furono proprio questi ultimi a raggiungere il massimo successo tra i loro contemporanei, superando in vendite tutti gli artisti Neo-Visual-Kei e riportando il genere in cima alla classifica *Oricon* che dagli anni 2000 era dominata dagli artisti *idol* e J-Pop.

La canzone che portò i Golden Bomber alla ribalta nel 2013, intitolata *Memeshikute* (traducibile come “effeminato”), è particolarmente esplicitiva del modello di business adottato dalla Euclid Agency per loro. Infatti, il singolo contenente la canzone uscì nel 2009, ben quattro anni prima del suo enorme successo, ma questo non fu un caso. Nelle

¹⁵⁴ BOURDIEU, *Le regole dell'arte...*, cit., pp.308-310.

¹⁵⁵ “Shibirebashiru gomi ningen hakkyō karikyuramu: marason taikai nite hakkyō-hen”, caricato su Youtube, 28 settembre 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=stF4x8h4rKg>, 03/10/2020.

intenzioni del presidente della Euclid Agency vi era infatti quella di “produrre un brano che rimanesse fisso nella mente delle persone per molto tempo”,¹⁵⁶ molto diverso dalla norma del tempo che mirava ad uscite che avessero buone vendite nell'immediato. I Golden Bomber crearono così un brano più adatto ad essere cantato nelle sale da karaoke, piuttosto che uno che scalasse direttamente le classifiche. Nel corso dei quattro anni che intercorsero tra l'uscita e il successo, il brano non sparì dalla classifica *Oricon* (pur non rimanendo tra le posizioni più alte), ma anzi si conquistò una fama crescente nel tempo come canzone di culto da karaoke, mantenendo una trazione di vendite tale da fargli scavalcare le Morning Musume nel 2013. Una volta raggiunto il grande pubblico della scena *major* con questo singolo, i Golden Bomber riuscirono a mantenere la loro posizione e a rafforzarla attraverso la promozione via spot pubblicitari e altri media a margine dell'attività musicale in sé. In questo senso, è conosciutissimo il loro spot per il brand di bevande energizzanti Megashaki¹⁵⁷ in cui sfruttarono la parte iniziale del ritornello di Memeshikute che recita “Memeshikute, memeshikute, tsurai yo!” (“effeminato, effeminato, è dura!”) sostituendola con un jingle che recitava “Nemutakute, nemutakute, Megashaki!!!” (“Ho sonno, ho sonno, Megashaki!”). Questo tipo di tattiche di marketing non venne adottato solo nel periodo di esposizione della band al grande pubblico, ma era stato in un certo senso il marchio di fabbrica della band fin dagli inizi:

Per il loro primo singolo, misero CD del valore di 500 yen in una bustina per le crocchette di patate, così che i clienti che erano venuti a vedere il live potevano comprarlo senza problemi. Inoltre, come ulteriore sketch comico per favorire il passaparola fra i fan, [oltre alle tracce] vi aggiunsero un video comico. Fu in questo modo che aumentarono il loro numero di fan.¹⁵⁸

Questa continua parodia di sé stessi fu probabilmente ciò che permise alla band di avere tale flessibilità senza dare l'impressione di “essersi venduti” ai fan. Se infatti lo stesso Kiryuin Shō (cantante e leader della band) ancora riceve critiche da una parte dei fan poiché rovina l'immagine del genere, lo stesso titolo di “Air band”¹⁵⁹ che la band si affibbia indica che gli stessi membri della band sono ben consapevoli della loro

¹⁵⁶ ICHIKAWA, *Gyakushū no Visual Kei ...*, cit., pp.236-237.

¹⁵⁷ “Megashaki honnin pv”, in Youtube, 14 luglio 2012, <https://www.youtube.com/watch?v=t-s3uaynrx8>, 03/10/2020.

¹⁵⁸ ICHIKAWA, *Daremo oshietekurenakatta ...*, cit., p.117.

¹⁵⁹ È un gioco di parole basato sulla pratica dell' air guitar, ossia il replicare i movimenti per suonare una chitarra pur non tenendone una in mano: air band qui significa il comportarsi come una band pur non suonando per davvero.

posizione. Inoltre il fatto che la band, pur ricevendo numerose offerte da case discografiche *major*, non abbia mai abbandonato la *label indie* con cui avevano siglato un contratto agli esordi (la Euclid Agency) ha contribuito come ulteriore garanzia della autenticità “*indie*” della loro immagine.

Pur facendone una sorta di parodia, la band ha sempre rivendicato l'appartenenza al genere, a partire dal bassista Utahiroba Jun che durante i live non perde occasione per dichiarare la sua adorazione per il bassista dei The GazettE, Reita, facendo *headbanging*, fino al cantante Kiryuin Shō (abbreviato correntemente in Kirisho) che in numerose interviste ha dichiarato che il suo idolo all'interno della scena era Gackt quando era *frontman* dei Malice Mizer.

Al contempo, questa componente parodica ha permesso alla band di passare sotto i riflettori della scena *major* come una band pop, quasi come se facessero Visual-Kei per finta, rendendoli dunque appetibili agli occhi dei loro sponsor per *tie-up* commerciali e apparizioni televisive: è ormai quasi un fenomeno di costume la loro apparizione nella competizione annuale degli artisti giapponesi più famosi chiamata *Kōhaku Uta Gassen*, dove svolgono un ruolo di intervallo comico, dopo aver partecipato ufficialmente con “Memeshikute” nel 2012.

1.4.7. Conclusioni: la risultante delle forze di campo nell'era del Neo-Visual-Kei

Nell'era del Neo-Visual-Kei, la posizione del genere all'interno del panorama *major* è decisamente più ridimensionata rispetto a quanto non fosse nell'epoca d'oro. Gli unici artisti Visual-Kei che hanno mantenuto stabilmente la propria posizione di successo sono i Golden Bomber, mentre gli altri (come Nightmare, The Gazette e gli stessi big della generazione precedente tornati sulla scena), pur riuscendo ad entrare nella classifica *major* in posizioni medio-elevate, non riescono ad essere presenze stabili tra il grande pubblico. Altri ancora, come i DIR EN GREY, sono stati invece esclusi a priori dalle programmazioni televisive a causa dell'inconciliabilità dei loro prodotti con le richieste della tv generalista, pur essendo artisti di punta nel panorama del metal d'avanguardia a livello mondiale: in questo senso, è evidente come la televisione detenga il potere di consacrazione.

Le uniche figure che potrebbero efficacemente detenere il ruolo di istanze di legittimazione del genere sono i Golden Bomber, i quali però, proprio per il fatto che si presentano come una band Visual-Kei che fa parodia di sé stessa, non hanno mai

imposto dei criteri selettivi per l'ammissione al genere né dei giudizi riguardo all'appartenenza al genere di alcune band più che altre. In questo senso, l'unica istanza di legittimazione del genere è il pubblico del Visual-Kei, che può decidere di seguire o meno una band che si dichiara tale. Tuttavia, proprio perché ai vertici mancano delle figure che possono delimitare il genere, anche il giudizio del pubblico non è unitario e si risolve in un'azione disomogenea, in cui ogni fazione dei fan ritiene che il "Visual-Kei" per antonomasia sia in un certo modo, senza però riuscire ad imporre la propria influenza su altri gruppi. Questa pluralità si manifesta anche nella lunga serie di nomi usati per definire le varie correnti del Visual-Kei a partire dagli anni '00.¹⁶⁰ Questo vale anche per le riviste specializzate che, avendo come clientela questo pubblico, pubblicizzano tramite interviste artisti anche molto diversi fra loro, senza imporre alcuna linea editoriale in base al sound o alle caratteristiche di determinate band.

In estrema sintesi, dagli anni '00 la posta in gioco (ossia la possibilità di delimitare il genere) è rimasta invariata, salvo per il fatto che i metodi per raggiungere lo status di istanze di legittimazione sono ora molto più vari di quanto non fossero negli anni '90. Questa varietà, che da un lato dà un respiro molto più ampio al genere, dall'altro rende molto più labili i confini del Visual-Kei, permettendo ad altri artisti esterni al genere di appropriarsi di elementi del genere Visual-Kei (e viceversa). Tra i vari esempi di questo fenomeno vi sono i Wagakki Bando (che riprendono la commistione di sound *enka* e rock, inizialmente portata avanti dai Kaggra), Yūsei Teikoku (artista *idol* che usa elementi *gothic*, un tempo appannaggio del Visual-Kei, sia nell'aspetto che nel *sound*) e Seikima II (artista più tendente al progressive metal ma che riprende il pesante make-up di alcuni artisti Visual-Kei degli anni '90).

¹⁶⁰ Tra i tanti, *oshare-kei* (che indica uno stile più vicino ai gusti pop, sia nel *sound* che nel *fashion*), *angura-kei* (che indica uno stile più legato al gusto *underground*), *nagoya-kei* (che indica uno stile più *dark*) e il più recente *gira gira manji-kei* (ancora di difficile interpretazione, ma legato ad un look portato ai limiti massimi dell'appariscenza).

Capitolo 2: Caratteristiche dell'estetica del Visual-Kei

I. Introduzione e struttura del secondo capitolo

In questo capitolo si analizzeranno più concretamente le caratteristiche dell'estetica del Visual-Kei, distinguendole in due categorie a cui verrà rispettivamente dedicato un sotto-capitolo a testa: nella prima ci si concentrerà sugli aspetti formali alla base del genere (efficacemente sintetizzati da Ichikawa nelle sue opere); nella seconda si vedrà come le narrative legate al repertorio tematico del genere si sono sviluppate nel corso degli anni attraverso i testi delle canzoni di diversi artisti. Sarà inoltre presente una terza sezione, in cui si cercherà di sintetizzare l'estetica Visual-Kei in una definizione univoca, cercando di superare le contraddizioni con cui si sono scontrati tutti gli studiosi che si sono dedicati al genere.

Proprio perché lo scopo di questo secondo capitolo sarà quello di sintetizzare differenti elementi appartenenti a diversi momenti nel tempo, si preferirà un approccio diacronico all'argomento, anche confidando nel fatto che il capitolo precedente abbia già fornito la possibilità di orientarsi temporalmente all'interno della storia della scena. Tuttavia, per quanto a volte non sarà possibile seguire una continuità temporale all'interno del capitolo, tutte le riflessioni sui testi delle canzoni Visual-Kei partiranno inevitabilmente da esempi legati agli artisti dell'epoca d'oro. La scelta di adottare questo approccio è stata dettata da due fattori fondamentali: il primo è che l'epoca d'oro è l'unico periodo in cui si può trovare una delimitazione estetica del genere (declinata nel motto “PSYCHEDELIC VIOLENCE CRIME OF VISUAL SHOCK”) effettuata da quegli artisti che poi hanno ispirato anche le generazioni successive; il secondo è che buona parte delle caratteristiche del genere sono state formulate da Ichikawa, il quale le ha legate strettamente agli artisti dell'epoca d'oro. Accettando quindi di dover nuovamente contestualizzare le definizioni di Ichikawa in un'ottica più ampia all'interno di ogni sotto-capitolo per cercare di rinegoziarne i confini, si potrà evitare di dover formulare nuovi termini che rischierebbero solo di creare ulteriore confusione nella già complessa definizione del genere.

Anche se si analizzeranno i singoli elementi dedicando ad ognuno di essi un sotto-capitolo, sarà necessario tenere sempre a mente che le componenti che descriveremo, per quanto concettualmente distanti, sono unite e legate tra loro in configurazioni differenti all'interno del contesto del Visual-Kei. Proprio a causa di questa varietà di configurazioni interna al genere, anche il metodo di analisi testuale

usato per approcciarsi ai testi sarà necessariamente diversificato all'interno del capitolo, così da riuscire ad adattarsi meglio alle specificità di ogni tema che verrà trattato di seguito.

Inoltre, per evitare un eccessivo distacco dalla materia di analisi, verranno forniti numerosi esempi tratti dai testi di artisti di varie epoche. In questi esempi, che saranno limitati a estratti rappresentativi dei brani, non ci si dilungherà in ampie spiegazioni sul contenuto (questo sarà fatto nel capitolo finale dell'elaborato) ma ci si focalizzerà sui punti da evidenziare pertinenti alla sezione. Sacrificando quindi in parte la completezza di questi testi, si potrà avere una visione più a volo d'uccello sul panorama del genere, permettendo anche ai lettori meno esperti sull'argomento di notare quanto vasta sia la varietà di stili e temi tra gli artisti della stessa scena.

II. L'importanza dei testi nel Visual-Kei

Come abbiamo visto nel capitolo precedente, il *sound* non è mai stato omogeneo all'interno della scena Visual-Kei, così come l'aspetto delle band, che spazia dagli opulenti completi barocchi dei MALICE MIZER agli *outfit* completamente neri dei girugämesh o addirittura ai tradizionali kimono dei Kaggra,. Questa immagine caleidoscopica può essere generalmente ricondotta alla nozione di “onnivorismo” (*zasshokusei*)¹ elaborata da Ichikawa, che però fa riferimento ad una caratteristica del genere nel suo complesso, mentre nei singoli casi delle band elementi come *look* e *sound* di rado cambiano radicalmente con frequenza. Ad esempio, band come gli X o i the GazettE hanno sempre implementato sonorità e acconciature differenti nelle loro performance, senza però mai allontanarsi troppo dal loro *sound* e dal loro *look* di partenza.

Proprio per questo motivo, il ruolo dei testi è fondamentale, poiché tramite le parole gli artisti hanno potuto costruire narrative ulteriori (e a volte anche divergenti) all'interno di una stessa canzone. Quindi, sebbene si possa parlare di “onnivorismo” in senso lato, è difficile definirne un'applicazione pratica nel genere senza considerare anche i testi delle canzoni, troppo spesso ignorati nelle analisi del genere. Una possibile motivazione riguardo all'esclusione delle liriche dagli studi esistenti è probabilmente il fatto che esse non sono la componente più appariscente all'interno del *concept* Visual-Kei. Questo

¹ ICHIKAWA Tetsushi, *Daremo oshietekurenakatta hontō no poppu myūjikkū ron*, Tōkyō, Shinko Music Entertainment, 2014, pp. 94-96.

fattore è stato affiancato anche dalla relativa inintelligibilità di alcuni testi, che ha portato una parte degli studiosi a considerare le parole nelle canzoni come un mero orpello al prodotto Visual-Kei.

Tuttavia, i concetti espressi a parole nei testi delle canzoni hanno continuato ad evolversi nel tempo, attraverso il contributo di band di epoche diverse, a dimostrazione di come vi sia effettivamente una grande attenzione da parte degli artisti nella parte di composizione delle liriche. Vi sono addirittura esempi di artisti, come Yasu dei Janne da Arc, che basano interi *concept* di album su brevi racconti riportati nei *booklet* dei CD.² Questo non dovrebbe stupirci, anche in virtù del fatto che l'espressione "PSYCHEDELIC VIOLENCE CRIME OF VISUAL SHOCK" è il concetto che esprime a parole l'eredità culturale del Visual-Kei, e non un particolare riff di chitarra o una peculiare acconciatura o *outfit*. In altre parole, anche se il genere ha utilizzato la musica e l'aspetto esteriore come forma di espressione preponderante, fin dagli inizi ciò che ha determinato una linea di continuità fra le diverse epoche e ha agito da fattore unificante tra artisti di diverse epoche sono state le parole, sia in forma di slogan, sia all'interno dei testi delle canzoni.

2.1. Caratteristiche trasversali ai diversi periodi

2.1.1. Onnivivorismo e bricolage

Una delle principali caratteristiche che Ichikawa attribuisce al Visual-Kei è quella dell'"onnivorismo" (*zasshokusei*). Con questo termine egli indica la cifra stilistica di queste band che traggono ispirazione da sonorità a volte lontane tra loro:

[Questi artisti] non limitandosi solo ad un'estetica sregolata, diedero vita a forme di espressioni piene di originalità anche dal punto di vista musicale, furono dei veri e propri onnivori. Tra thrash metal, metal, new wave, *kayōkyoku*, punk, musica classica, techno, rock and roll e molti altri generi, era come trovarsi in un "supermercato del rock". Furono inoltre estremamente ricettivi nei confronti delle innovazioni tecnologiche e il loro libero approccio alla "se è divertente e figo, non mi interessa il resto" fu incredibile.³

Questa caratteristica non è però solo limitata alla musica, ma può essere verificata anche

² Come ad esempio la detective story che fa da cornice ai brani dell'album *Q.E.D.* pubblicato nel 2009. All'interno del booklet del CD la storia è raccontata nei minimi dettagli e inframmezzata dai testi delle canzoni, che di fatto si focalizzano solo sul mood di alcune delle scene.

³ ICHIKAWA Tetsushi, "Nihonjin ga yōgaku konpurekkusu kara yōyaku kaihō sareta, rekishiteki na shunkan", *Ongakushi ga kakanai Jpoppu hihyō*, vol. 27, 28 luglio 2003, pp.71-72.

nei testi delle canzoni, dove spesso appare in una forma di citazionismo semplificato, in cui si usano elementi di contesti diversi come simboli per creare un *mood* all'interno di un brano. Un esempio è l'album *Aku no hana* (I fiori del male, uscito nel 1990) dei Buck-Tick, chiara citazione dell'opera di Baudelaire. Per quanto il titolo sia indicativo dell'ispirazione per l'album e nonostante il leader della band Imai Hisashi abbia dichiarato di essere appassionato di Baudelaire, è difficile trovare un debito stilistico e tematico tra l'album e la raccolta di poesie a livello testuale. Infatti, per quanto sia possibile vedere un filo conduttore tra i due testi, nella realtà è molto più probabile che Imai e i Buck-Tick fossero principalmente interessati al capitale simbolico associato alla figura di Baudelaire. *Aku no hana* è infatti l'album in cui la band sperimenta con più insistenza atmosfere e melodie dark, ispirati dalla scena *dark* e *goth* inglese, con cui erano entrati in contatto per le registrazioni del precedente album TABOO (1988) in Inghilterra. È probabile che i Buck-Tick abbiano conosciuto Baudelaire proprio grazie all'incontro con artisti europei durante questa esperienza, venendo affascinati dall'autore più per la sua fama di poeta maledetto che per le sue poesie. Possiamo quindi dedurre che la scelta del titolo per *Aku no hana* fu più orientata verso lo *shock value* che la nomea di Baudelaire portava con sé, specialmente se pensiamo che l'album uscì pochi mesi dopo la scarcerazione di Imai, incriminato per possesso di LSD.

Un simile ragionamento si può anche rinvenire nella scelta di utilizzare lingue diverse dal giapponese, come nel caso dei MALICE MIZER, che hanno utilizzato il francese in titoli di canzoni e album senza poi includerlo nei testi: in casi come il brano *Au Revoir* o l'album *merveilles* (usciti entrambi nel 1998), il francese non è che un mezzo per richiamare un'atmosfera legata al barocco francese, stile da loro prediletto nella scelta dei costumi di scena. Possiamo vedere questo tipo di approccio nel caso della lingua inglese nel brano *Rocket Dive* degli hide with spread beaver del 1998, il cui ritornello recita:

SPEED FREAKS BABY ROCKET DIVE

君のイビツなロケット

高速の旅は一瞬のスパーク

ダカラ SPEED FREAKS BABY ROCKET DIVE

黙っていても日は昇る

待ってるだけの昨日にアディオース⁴

SPEED FREAKS BABY ROCKET DIVE

Sul tuo missile ammaccato

un viaggio ad alta velocità è la scintilla di un istante

Quindi SPEED FREAKS BABY ROCKET DIVE

Anche se te ne starai zitto, il sole sorgerà

adios al passato in cui stavi solo ad aspettare.

In queste liriche il messaggio è contenuto nella parte in giapponese del testo, mentre le parti in inglese non sono altro che parole che si adattano alla melodia del brano e che sono in parte collegate al *mood* della canzone, come confermato da hide stesso in un'intervista del 1998:

Come dire... Più che per una questione di significato, l'espressione "Speed Freaks" è tipo... "Supīdo furīkusu? Non è fico?". E "baby" è un'espressione per rivolgersi a qualcuno. Poi, "Rocket Dive", più che per il significato letterale di "un missile che si tuffa", ha un po' il significato di "lanciarsi in qualcosa" [...]. Quindi, prima di tutto non bisogna pensare di voler scrivere in inglese. Quando in una canzone c'è una melodia che si abbina bene all'inglese, ecco, in quel punto credo che sia meglio inserire parti in inglese che si abbinano alla canzone.⁵

Si può quindi notare che, un po' come nell'arte del *bricolage* punk delle origini,⁶ anche gli artisti Visual-Kei prendono elementi di tradizioni diverse, li svestono di buona parte dei significati che hanno acquisito nel tempo per poi riutilizzarli in un contesto diverso. C'è però una lieve differenza, che sta nella generale mancanza di rielaborazione e tendenza alla semplicità nel processo di *bricolage* che, come vedremo più avanti saranno incluse all'interno di un'altra componente del Visual-Kei denominata "wakariyasusa",⁷ "facilità di comprensione". Nel caso del Visual-Kei è infatti generalmente difficile dire che vi sia l'intento di utilizzare il contenuto mutuato da altre fonti con un significato diverso da quello originale. Vi è al contrario la ricerca di un elemento che, pur estrapolato da contesti anche molto lontani, si adatti al tema generale o al *mood* del messaggio che gli artisti vogliono esprimere in determinate canzoni.

⁴ "Lyrics ROCKET DIVE by Hide (romaji) from album – Co Gal", in "JpopAsia", 2010, <https://www.jpopasia.com/hide/lyrics/257264/co-gal/rocket-dive/>, 03/10/2020.

⁵ "hide bureiku auto", in "Youtube.com", 2016, https://www.youtube.com/watch?v=W_us3qKhBEg&t=630s, 03/10/2020.

⁶ Dick HEBIDGE, SUBCULTURE – the meaning of style, Londra, Methuen & Co. Ltd, 1979, pp.102-106

⁷ ICHIKAWA, *Daremo oshietekurenakatta...*, cit., pp.94-96.

Questo aspetto è osservabile anche in testi più recenti, come quello del brano *Hyōryū kanojo* (La ragazza alla deriva) pubblicato dai DIV nel 2014, in un periodo in cui le applicazioni dell'onnivorismo erano già diventate molto più articolate:

注ぎすぎたお酒みたいに 零れ落ちた別れの言葉
断片を拾い集めても 解読不能なヴォイニッチ手稿⁸

Le nostre parole di addio, gocciolate per terra come troppo alcol versato in un bicchiere, per quanto io cerchi di rimetterne insieme i pezzi, sono come l'incomprensibile Manoscritto Voynich

L'intera canzone, che parla del ricordo di una ragazza che sparisce dalla memoria del protagonista come qualcuno alla deriva in mare, ha multipli riferimenti a elementi legati alla navigazione e, più in generale, al mare. Poiché una delle ipotesi riguardo al Manoscritto Voynich è che si tratti di un diario di bordo volontariamente scritto in un linguaggio ad oggi ancora indecifrato per fingere di aver riportato conoscenze da terre lontane (probabilmente a scopo di truffa), in questo testo esso indica più in generale qualcosa di incomprensibile e, al contempo, rientra fra le immagini riconducibili alla navigazione. Riferimenti come questi sono tutt'altro che rari nel Visual-Kei: l'esempio più clamoroso è quello dell'immagine simbolica dell'uccellino azzurro della felicità dell'opera *L'Oiseau bleu*,⁹ che è stata ampiamente usata da diversi artisti nel decennio '00. Nell'opera originale questo uccellino è la rappresentazione fisica della felicità dei due bambini (che alla fine lo trovano), mentre nei testi dei brani Visual-Kei il volatile è in costante fuga, come a rappresentare un'agognata felicità che non potrà mai essere raggiunta.

In sintesi, onnivorismo e *bricolage* condividono lo stesso metodo di ritaglio e *collage*, tuttavia non sono assimilabili. Ciò è dovuto al fatto che l'intento di ri-contestualizzazione dell'onnivorismo non è marcato tanto quanto quello del *bricolage* (basta fare un confronto fra i passi precedenti e le “cover” di *God Save the Queen* e *My*

⁸ Il manoscritto Voynich è un documento, probabilmente risalente al XV secolo d.C. che riporta in un linguaggio sconosciuto quelli che appaiono come studi di botanica, astronomia, astrologia, biologia e farmacologia. (“Lyrics Hyouryuu Kanojo (漂流彼女) by DIV (romaji) from album – 漂流彼女 (Hyouryuu Kanojo), in “JpopAsia”, 2014, <https://www.jpopasia.com/div/lyrics/217326/%E6%BC%82%E6%B5%81%E5%BD%BC%E5%A5%B3-hyoryuu-kanojo/hyoryuu-kanojo-%E6%BC%82%E6%B5%81%E5%BD%BC%E5%A5%B3/>, 03/10/2020).

⁹ Si tratta di un'opera teatrale scritta da Maurice Maeterlinck rappresentata per la prima volta nel 1908. L'opera viene citata in numerosi prodotti artistici giapponesi, tuttavia non è chiaro se gli artisti ne siano venuti a conoscenza direttamente o attraverso opere che citano la rappresentazione teatrale.

Way dei Sex Pistols), oltre a non essere esplicitamente provocatorio e anti-conformista. Quindi, per quanto possa essere interpretato come una derivazione del punk (mutuato attraverso l'influenza di band occidentali sul Visual-Kei), l'onnivorismo va considerato come una componente originale del Visual-Kei, a metà strada tra *bricolage* e citazionismo manierista. Esso è stato infatti un punto centrale per il genere, che fin dalle origini gli ha permesso di legarsi ad altri concetti che, come vedremo nei prossimi sotto-capitoli, sono diventati col tempo elementi inscindibili dal Visual-Kei.

2.1.2. Logica dell'addizione ed eccesso

Se l'onnivorismo indica il metodo con cui gli artisti Visual-Kei hanno fatto propri elementi di contesti differenti, l'applicazione ripetuta di questo processo e la conseguente sedimentazione di questi elementi sono ciò che ha portato il Visual-Kei allo sviluppo della “logica dell'addizione” (*tashizan no riron*)¹⁰ e ad una tendenza all'eccesso (*kajōsa*).¹¹ Questi due processi, che analizzeremo separatamente di seguito, hanno permesso a tutte le principali band Visual-Kei di creare una propria narrativa. Il termine “narrativa” va qui inteso come una narrazione (più o meno realistica) portata avanti dai performer attorno ai propri personaggi che rimane coerente sia all'interno delle singole composizioni degli artisti, sia all'interno dell'intera carriera delle band.

Il termine “logica dell'addizione” è stato formulato da Ichikawa a partire da un esempio come segue:

[Questi artisti Visual-Kei] volendo comporre a tutti i costi i loro generi musicali preferiti, ignorarono le categorie musicali e assorbono alla buona elementi dall'heavy metal, dal progressive rock, dal glam rock e dal rock d'avanguardia [...]. Nello stesso modo in cui si inseriscono sillabe in una poesia, hanno continuato imperterriti e con costanza ad implementare ciò che volevano fare/ciò che piaceva loro: questa logica dell'addizione è una base del Visual-Kei.¹²

In altre parole, la logica dell'addizione è quella caratteristica specifica del *bricolage* del Visual-Kei tramite cui gli artisti Visual-Kei hanno fatto propri elementi musicali, testuali e stilistici di altri contesti implementandoli alla propria narrativa. Ed è proprio a partire da questo punto che il Visual-Kei inizia a distanziarsi in modo netto dalle forme di *bricolage* tipiche di alcuni generi musicali. Infatti, il punto fondamentale è che gli

¹⁰ ICHIKAWA, *Daremo oshietekurenakatta...*, cit., pp. 94-96.

¹¹ ICHIKAWA, *Daremo oshietekurenakatta...*, cit., pp. 94-96.

¹² ICHIKAWA, *Daremo oshietekurenakatta...*, cit., pp.94-95.

elementi traslati nel contesto Visual-Kei non sono usa-e-getta, ma vengono integrati alla narrativa di una band. In questo modo, pur integrando costantemente nuovi elementi ed espandendosi, l'impianto narrativo delle singole band viene pensato come una struttura coerente all'interno della carriera di questi gruppi. Questo aspetto può essere notato facilmente confrontando le due principali tipologie dei brani degli X, rappresentate qui dal brano omonimo al nome della band e da *Kurenai*, entrambi parte dell'album *Blue Blood*, uscito nel 1989. Il primo, *X*, è un classico brano di controcultura, che incita a liberarsi delle restrizioni:

錆付いた言葉投げ捨てて
張り裂ける心を解き放て
降りしきる雨に背を向けて
息づく奴らに言葉はない

埋もれた時に戸惑う おまえは悪夢をさまよう
血の気震わす Noise で おまえの心壊してやる

X 感じてみろ X 叫んでみろ X 全て脱ぎ捨てろ
X 感じてみろ X 叫んでみろ X 心燃やせ¹³

Getta via le parole arrugginite,
libera il tuo cuore lacerato,
lasciati alle spalle la pioggia battente,
non ho nulla da dire a chi sospira tristemente

Tu, che sei disorientata in questo tempo isolato, vaghi senza meta in un incubo,
con un *noise* che ti farà ribollire il sangue, distruggerò il tuo cuore.

X Vivilo X Urlalo X Getta via tutto
X Vivilo X Urlalo X Brucia il tuo cuore

In questi passi gli X esortano l'ascoltatore a liberarsi dai sentimenti che lo fanno soffrire per abbandonarsi alla frenesia del *sound* della canzone e sentirsi libero dai propri pesi e dalle costrizioni della società. Questa canzone, che è stata una delle colonne portanti

¹³ Il brano verrà analizzato anche nel capitolo 3 dell'elaborato. ("Lyrics X by X Japan (romaji) from album – Blue Blood", in "JpopAsia", 2010, <https://www.jpopasia.com/xjapan/lyrics/27618/blue-blood/x/>, 03/10/2020).

della discografia degli X, mostra le principali caratteristiche del messaggio della band a cui, negli altri brani, si aggiungeranno altri elementi secondo la logica dell'addizione. Ecco che dunque nelle *ballad* il protagonista delle canzoni degli X, che in altri brani invita a “liberarsi del proprio cuore lacerato”, quando si confronta con la sofferenza generata dal rifiuto dell'amata non può fare altro che infuriarsi per la propria incapacità di dimenticarla. Possiamo vedere questo aspetto nel brano *Kurenai*, la *ballad* più famosa degli X, che più che romantica, è piuttosto venata da una certa amarezza:

お前は走り出す何かに追われるよう
俺が見えないのかすぐ傍に居るのに

人並みに消えて行く記憶の吐息
愛の無い一人ぶたいもう耐えきれない
all of you in my memory
is still shining in my heart
すれ違う心は溢れる涙にぬれ

紅に染まったこの俺を
慰める奴はもう居ない¹⁴

Scappi come se tu fossi inseguita da qualcosa,
non mi vedi? Eppure, io sono accanto a te...

I miei sospiri per il mio passato svaniscono come quelli di tutti gli altri,
non posso più sopportare questa performance solitaria, priva di amore

all of you in my memory
is still shining in my heart

I nostri cuori che si passano di fianco sono umidi delle lacrime che sgorgano copiose...

Non c'è più nessuno che possa consolare
questo me, tinto di rosso

Inoltre, questa narrativa non è semplicemente limitata ai brani di uno stesso album o con una data di pubblicazione ravvicinata, ma anzi è legata all'immagine della band o di uno

¹⁴ “MV Video X Japan – Kurenai with LYRICS”, in “JpopAsia”, 2010, <https://www.jpopasia.com/xjapan/videos/9317/kurenai/>, 03/10/2020.

dei componenti delle band. Un caso piuttosto esplicativo è quello di Kamijo¹⁵ che per tutta la sua carriera ha creato attorno alla sua figura l'immagine di un vampiro francese di nobili origini, ispirato in gran parte all'immaginario del manga *Berusayu no bara* (La rosa di Versailles, importato in Italia col titolo “Lady Oscar”). Nel 2013, iniziando la carriera solista, avrebbe potuto lasciarsi alle spalle l'intero impianto narrativo del suo personaggio, invece, pur optando per un *sound* meno “classiceggiante”, decise di mantenere questo immaginario. In questo modo, slegandosi dalle atmosfere barocche delle band precedenti, è riuscito a traslare il proprio personaggio in epoche e scenari molto differenti, sia musicalmente che tematicamente, come nel caso del brano *Moulin Rouge*, pubblicato da solista nel 2014, dove dipinge una notte di passioni a Parigi nei panni del proprio personaggio vampiresco:

今宵もパリでは秘密のパーティー¹⁶
狂いたいならムーランルージュ！（ムーランルージュ！）
疼いた喉でドクドクと感じて
君を吸いたいムーランルージュ！（ムーランルージュ！）

“真夜中の羊飼”いつからかそう呼ばれた
僕はただのヴァンパイア 血が欲しいだけ¹⁷

Anche questa notte a Parigi c'è una festa segreta,
se vuoi perdere il controllo, vieni al Moulin Rouge! (Moulin Rouge!)
Sentendo le pulsazioni nel tuo collo palpitante
voglio succhiare il tuo sangue, Moulin Rouge! (Moulin Rouge!)

Da quando mi hanno chiamato “pastore della notte”?
Io sono un semplice vampiro, voglio solo il sangue

Questa logica dell'addizione, per quanto a volte limiti parzialmente le possibilità

¹⁵ Inizialmente assunto come roadie dei MALICE MIZER nel 1994, nello stesso anno fonda assieme a Mayu (chitarrista), Emiru (bassista) e Machi (batterista) i Lareine. La band riprende la forte componente teatrale dei MALICE MIZER e gode di una discreta popolarità fino al 2000, anno in cui tutti i membri tranne Kamijo lasciano la band. Le attività della band proseguono saltuariamente nei primi anni '00, ma dal 2007 Kamijo fonda i Versailles con Hizaki e Teru alle chitarre, Jasmine You al basso e Yuki alla batteria. Dal 2013 le attività di Kamijo con i Versailles diventano più sporadiche, in parte a causa dell'inizio della sua carriera da solista.

¹⁶ Nel testo l'autore modifica volontariamente lo spelling di Parigi (*pari*) per renderlo più vicino alla parola “party” (*pātī*), così da creare un'assonanza tra i due termini.

¹⁷ “Lyrics Moulin Rouge by KAMIJO (romaji) from album – Heart”, in “JpopAsia”, 2014, <https://www.jpopasia.com/kamijo/lyrics/235774/heart/moulin-rouge/>, 03/10/2020.

creative degli artisti, è in realtà ampiamente diffusa e sfruttata abilmente all'interno del genere. Essa, oltre a creare un'immagine più a tutto tondo delle figure degli artisti (o dei personaggi che impersonano), contribuisce ad un senso di autenticità, in quanto aggiunge solamente dettagli ad un immaginario di base degli artisti che sostanzialmente non cambia.

L'applicazione ripetuta di questo processo di addizione di significati, coadiuvata dal processo di collage dell'onnivorismo, è ciò che tendenzialmente porta tutti gli artisti del genere Visual-Kei ad un accumulo di narrazioni differenti (ma comunque coerenti tra loro), ossia una tendenza all'eccesso. Questo concetto può essere interpretato secondo due prospettive testuali: una microtestuale e intensiva, nell'ambito delle scelte stilistiche all'intero di un singolo brano o album, una più macrotestuale ed estensiva, nell'ambito delle scelte nella carriera di un singolo artista. Il tipo di prospettiva microtestuale ed intensiva non è una prerogativa di tutte le band all'interno del genere, ma è comunemente individuata in gruppi che seguono i passi dello stile dei MALICE MIZER. Un esempio utile a chiarire questo concetto può essere trovato nel ritornello del brano *Ascendead Master* dei Versailles, pubblicato nel 2009 per il loro debutto *major* sotto la Warner Music Japan:

革命は美しく 燃え上がるセレナーデ
罪な首筋に噛み付いてあげる
孤独を焼き殺して！ 強く激しく燃えて
罪と醜さを吸い出してやろう¹⁸

La rivoluzione è meravigliosa, una ardente serenata,
Morderò il tuo collo peccaminoso.
Uccidi e brucia la solitudine! Bruciando con forza e violenza
Succhierò via i tuoi peccati e la tua bruttezza.

L'addizione di numerosi termini provenienti da contesti diversi in questo brano permette l'accumulo diversi significati dagli elementi implementati, aggiungendo densità e valore simbolico al messaggio della canzone. Questa sovrabbondanza di immagini crea dunque un senso di opulenza talmente opprimente che rende il significato generale del testo oscuro, ma al contempo impreziosisce il messaggio del brano grazie

¹⁸ “Lyrics ASCENDEAD MASTER by Versailles (romaji) from album – Jubilee, in “JpopAsia”, 2010, <https://www.jpopasia.com/versailles/lyrics/6423/jubilee/ascendead-master/>, 03/10/2020.

all'exasperazione (eccesso) di questo processo. Si potrebbe obiettare che il ritornello del brano potrebbe essere un caso particolare, ma basterebbe dare una veloce scorsa al testo dell'intera canzone per accorgersi che nelle parti rimanenti queste metafore non vengono né sciolte né spiegate, ma anzi ne vengono aggiunte altre.

L'eccesso nella prospettiva macrotestuale ed estensiva diventa invece una caratteristica comune al genere quando lo si riferisce alla scelta all'interno della carriera di un artista. Questo aspetto è ciò che permette agli artisti Visual-Kei di sconfinare in ambiti stilistici apparentemente opposti, come il pop: in questo senso, l'eccesso va inteso come la volontà di superare un limite imposto, come può essere quello di un genere musicale, o addirittura il limite del campo della musica. Ad esempio, la figura di Yoshiki ha acquisito un numero sempre maggiore di ruoli con il passare degli anni: inizialmente batterista, poi compositore, produttore, inventore di un modello di business discografico vincente, personaggio televisivo, custode dello spirito Visual-Kei dell'epoca d'oro, esponente di spicco della musica giapponese all'estero e, non ultimo, stilista. La direzione dell'espansione di questi artisti tramite la logica dell'addizione e l'eccesso non è necessariamente univoca: andare contro il tema della controcultura o addirittura contro il genere Visual-Kei è ed è sempre stata una strada percorribile dagli artisti. Basti pensare al caso degli SHAZNA, che dopo il cambio di *line-up* e la promozione *major* nel 1997 pubblicarono il singolo *Melty Love*, le cui liriche sono l'assoluta antitesi del modello di Visual-Kei di Yoshiki:

Melty Love

離さない 離さない 愛らしい君の笑顔
少しだけ 思い出す ピュアなあの気持ち

Melty Love

恋焦がれ 恋焦がれ 退屈な恋じゃなくて
愛しくて 愛しくて 夜も眠れない...¹⁹

Melty Love

Non lascerò andare, non lascerò andare il tuo sorriso innamorato,
mi ricorderò solo un po' di quel sentimento innocente

Melty Love

Desidero il tuo amore, desidero il tuo amore, non è un amore qualunque,

¹⁹ Il brano verrà analizzato anche nel capitolo 3 dell'elaborato (“Lyrics Melty Love by Shazna (romaji) from album – Promise Eve”, in “JpopAsia”, 2010, <https://www.jpopasia.com/shazna/lyrics/17131/promise-eve/melty-love/>, 03/10/2020).

mi è così caro, così caro che non riesco nemmeno a dormire la notte...

L'immagine del protagonista di *Kurenai*, quasi infuriato per il rifiuto da parte dell'amata, è estremamente lontana da quella del protagonista di questo brano, ancora volontariamente schiavo di un amore non corrisposto. Questa differenza viene ripresa anche nell'ambito musicale, dove gli X sfruttano le melodie malinconiche della *power ballad*, mentre gli SHAZNA puntano di più sui ritmi orecchiabili dell'*electro-pop*.

Per quanto si possa immaginare che lo stacco fra X e SHAZNA possa aver sconvolto una parte dei fan, il fatto che grazie a questo singolo gli SHAZNA siano riusciti a raggiungere le prime posizioni della classifica *Oricon* implica che una parte del *fandom* aveva accettato questa contraddizione a livello tematico. A riprova di ciò, basti semplicemente pensare che gli SHAZNA sono stati di certo i primi, ma non gli ultimi di un intero filone di artisti Visual-Kei che hanno seguito percorsi di fatto assimilabili al pop *mainstream* anche in periodi differenti. Tra questi artisti troviamo band che hanno avuto una fortuna oscillante come An Cafè e SuG, ma anche big come gli stessi Golden Bomber che periodicamente compongono brani che dileggiano apertamente il genere Visual-Kei.

In sintesi, da un lato, logica dell'addizione ed eccesso sono i due processi che permettono al Visual-Kei di espandersi continuamente in nuove direzioni; dall'altro i due concetti fungono da ancora al genere perché, individuando una specificità nel metodo e non nella musica in sé, permettono di ricondurre gli artisti della scena al Visual-Kei, indipendentemente da quanto si siano allontanati dal genere a livello di *sound* o tematiche.

I concetti esposti in questo capitolo sono stati espressi attraverso i termini utilizzati da Ichikawa, tuttavia non sono solo semplici categorizzazioni a fini teorici. Infatti, proprio perché logica dell'addizione ed eccesso sono i due aspetti introdotti già dagli X e che hanno decretato il successo del genere, essi vengono visti come gli elementi minimi necessari per comporre alla maniera del Visual-Kei. Proprio per questo motivo è molto più comune trovare band che si definiscono in base ad un concept piuttosto generico piuttosto che band che delineano fin dalla formazione il proprio sound o le proprie tematiche. Quindi, sebbene sia probabile che la maggior parte degli artisti Visual-Kei ignori la nomenclatura e il funzionamento di queste categorie, si può notare come in ogni caso esse vengano sfruttate consciamente (echeggiando l'*habitus* bourdieuiano) da essi nella composizione di brani, come se fossero una cifra stilistica del genere.

2.1.3. Ambivalenze: metropoli-provincia, semplicità-snobismo

Come abbiamo visto nei capitoli precedenti, il Visual-Kei è un genere musicale fortemente legato alla provincia giapponese, in particolare alle prefetture limitrofe a Tōkyō: buona parte degli artisti e dei fan proviene da queste zone dove la cultura *yankī*, passata velocemente di moda nelle grandi città, si è conservata per i successivi decenni. Infatti, per quanto il Visual-Kei sia un fenomeno esplosivo nelle grandi città come Tōkyō e Ōsaka e adattatosi al panorama metropolitano, il genere non ha mai trovato la sua dimensione ideale in queste zone. Questo aspetto traspare anche dalle liriche di molti artisti, come si può notare in alcuni passi di *Rosier*, canzone rilasciata dai Luna Sea nel 1994:

輝く事さえ忘れた街は ネオンの洪水
夢遊病の群れ
腐った野望の吹き溜まりの中
見上げた夜空を切り刻んでいたビル
夢のない この世界²⁰

Questa città che ha perfino dimenticato cosa significa brillare è allagata da luci al neon e i sonnambuli sciamano in branco, in questo ritrovo di persone senza meta fatto di marce ambizioni i grattacieli tagliano in pezzi il cielo notturno verso cui rivolgo il mio sguardo, non ci sono sogni in questo mondo

In questi versi la metropoli viene dipinta come un luogo pieno di illusioni: la luce naturale delle stelle, bloccata dai grattacieli che ostruiscono la vista di parti del cielo notturno, viene sostituita da quella dei neon, i quali sembrano l'unico modo per la città per apparire luminosa; allo stesso modo le ambizioni di tutti coloro che si sono trasferiti nella città ristagnano al suo interno, rendendo i suoi abitanti simili a sonnambuli che rincorrono invano il sogno di una vita benestante all'interno di questo mondo.

Questa avversione alla città è una costante all'interno del genere, cosa che ha portato il Visual-Kei a porsi criticamente anche nei confronti dei prodotti delle metropoli, spesso

²⁰ Il brano verrà analizzato anche nel capitolo 3 dell'elaborato ("Lyrics ROSIER by Luna Sea (romaji) from album – ROSIER", in "JpopAsia", 2010, <https://www.jpopasia.com/lunasea/lyrics/143001/rosier/rosier/>, 03/10/2020).

proponendo una forma di cultura (o sottocultura) urbana alternativa. Dai passaggi in televisione al sistema discografico in sé, gli artisti Visual-Kei che sono stati glorificati dal canone non si sono mai semplicemente adattati agli schemi delle grandi città, ma hanno cercato di modificarli secondo i propri criteri. Il distacco da questi meccanismi è ciò che ha permesso al Visual-Kei di sopravvivere al cambio della moda alla fine degli anni '90, a differenza dello Shibuya-Kei e del City Pop, emersi nello stesso periodo ma scomparsi quasi completamente dalla scena musicale all'inizio del nuovo millennio. Riguardo a questo fenomeno, Ichikawa sostiene che è stata proprio l'essenza *yankī* provinciale che ha spinto il Visual-Kei, attraverso la *wakariyasusa* a contrapporsi allo “snobismo” (*sunobusa*)²¹ dei trend metropolitani, rappresentati dallo Shibuya-Kei.

Tuttavia, nonostante sia evidente quanto il Visual-Kei si sia caratterizzato come antitesi dello Shibuya-Kei e dello snobismo, risulta più difficoltoso affermare che tutti gli artisti del genere abbiano sempre puntato alla facilità di comprensione del loro messaggio e che si siano sempre contrapposti alla cultura metropolitana. Infatti, usando il termine *wakariyasusa* con l'accezione di “facilità di comprensione” in senso lato, si dà l'impressione che questi artisti, oltre ad aver interpretato in maniera semplicistica elementi di contesti diversi, li abbiano legati tra loro in modo da essere facilmente comprensibili. Tuttavia, per quanto in alcuni casi sia vero che alcuni artisti abbiano optato per messaggi semplici e diretti nelle loro canzoni, questa banalizzazione del genere esclude artisti fondamentali alla scena come Buck-Tick e MALICE MIZER, che hanno basato la propria carriera sull'accumulo di significati attraverso la logica dell'addizione. Esempio è il ritornello della canzone *Illuminati* dei MALICE MIZER, uscita nel 1998:

Magical or Meriment. Comunion with Nimrod.

服を脱ぎ横たわる姿に祈りを捧げて

Magical or Meriment. Comunion with Nimrod.

もう一度手にしてしまえば逃れることは出来ない

ダビデの星のもとで全てと交わる²²

Magical or Meriment. Comunion with Nimrod.

Offro una preghiera alla figura sdraiata senza vestiti

²¹ ICHIKAWA Tetsushi, FUJITANI Chiaki, *Subete wa V-Kei e tsūzu*, Tōkyō, Shinko Music Entertainment, 2018, p.138.

²² “Lyrics Illuminati by Malice Mizer (romaji) from album – Illuminati”, 2010, in “JpopAsia”, <https://www.jpopasia.com/malicemizer/lyrics/46522/illuminati/illuminati/>, 03/10/2020.

Magical or Meriment. Comunion with Nimrod.

Se riuscirò a ottenerlo un'altra volta, non riuscirà più a sfuggirmi
sotto la stella di Davide mi unisco al tutto

Questi versi, così come quelli di molte altre canzoni, non solo sono incomprensibili ai non appartenenti al fandom del Visual-Kei, ma anche ai fan di queste band: sono molteplici i casi in cui i fan hanno impiegato perfino anni a decifrare questo genere di liriche. In altre parole, il termine *wakariyasusa* può essere accettato fintanto che si fa riferimento alla tendenza di questi artisti a prendere determinate tematiche da altri contesti e interpretarle in maniera superficiale (ossia noncuranti del loro background culturale): in questo senso, più che riferirci al termine come “facilità di comprensione” sarebbe più giusto utilizzare l'espressione “superficialità dell'interpretazione”. Ciò non esime gli artisti Visual-Kei da quello snobismo che Ichikawa ha invece tracciato come linea di confine con lo Shibuya-Kei. Al contrario, il fatto stesso che il Visual-Kei faccia uso di un linguaggio ricco di significati da interpretare (e quindi, riservati a coloro che riescono a interpretarli) rende il genere, al livello della composizione, tanto snob quanto altri generi, seppur in maniera differente. È da escludere anche la possibilità che questi artisti compongano inconsapevolmente brani di così difficile comprensione, in quanto esistono testimonianze²³ di artisti che hanno affermato di aver composto brani per attirare nuovi fan e brani per i fan di vecchia data (ossia quelli che hanno accesso a chiavi di interpretazione adeguate).

In estrema sintesi, il Visual-Kei ha un carattere ambivalente nei confronti dell'esclusività del genere: da un lato utilizza il metodo dell'onnivorismo per appropriarsi di strutture ed elementi esterni con un approccio tutt'altro che esclusivo; dall'altro combina attraverso la logica dell'addizione questi elementi in significati e forme di espressione generalmente incomprensibili, creando così prodotti esclusivi (ossia dedicati a coloro che possiedono le giuste chiavi di interpretazione). Questa ambivalenza è visibile non solo nelle forme di espressione del genere, ma anche nelle scelte di stile dei singoli artisti, così come nella storia del Visual-Kei: un fenomeno di radici provinciali che si è diffuso nelle grandi metropoli del Giappone.

²³ “*Avalon* è una canzone dal respiro più ampio, quindi crediamo che la base di ascoltatori per quella canzone sia anch'essa ampia. Per esempio, è una canzone che, per dire, i fan del liceo possono presentare ai loro amici che non sono fan, quindi secondo noi è stata una sorta di 'strategia per trasformare i giovani che non sono fan dei MEJIBRAY in fan'. Al contrario, con *DIE KUSSE* avevamo l'obiettivo di raggiungere i giovani che hanno già conosciuto i MEJIBRAY attraverso la 'strategia per trasformare i giovani che non sono fan in fan', e 'trasformarli in fan totali', quindi è un singolo che porta tutta la base di ascoltatori allo stesso livello.” (YAMAMOTO Takaya, “MEJIBRAY ViSULOG tokushū”, in “ViSULOG”, 2013, <http://visulog.jp/page/special/mejibray201302/index>, 03/10/2020).

2.1.4. Le maschere del Visual-Kei: tra *roleplaying*, interpretazione totale e 2,5 dimensioni

Con il graduale aumento della complessità del messaggio Visual-Kei attraverso la stratificazione di diversi significati, anche l'immagine degli artisti rimase coinvolta in questo processo. Se infatti inizialmente la nomea di alcuni artisti si era consolidata come quella di personaggi “nudi e crudi”,²⁴ con l'emergere di band come i MALICE MIZER che facevano uso di maschere e personaggi,²⁵ vi fu una sempre maggiore tendenza ad interpretare la figura degli artisti (e quindi anche quella della rock-star) come una maschera:

Se si vuole parlare di Visual-Kei correttamente, credo che sia importante l'accezione di “2,5 dimensioni” [2,5 *shigen*]. In altre parole, è evidente quanto negli artisti dall'era Neo-Visual-Kei in poi i costumi abbiano un “aspetto da personaggio di un manga” [*kyarapposa*].²⁶

Il termine “2,5 dimensioni” è il termine mediano suggerito da Fujitani per trovare un punto di contatto tra gli artisti Neo-Visual-Kei e quelli dell'epoca d'oro. Infatti, secondo Ichikawa solo gli artisti dell'epoca d'oro possono essere considerati “tridimensionali”, intendendo qui che la personalità di questi artisti sul palco non fosse differente fuori dal palco. Questa affermazione implica che tutti gli artisti successivi manchino di questa continuità tra il proprio personaggio sulla scena e dietro le quinte, rendendo dunque il proprio personaggio sul palco più simile ad una maschera. Tuttavia, Ichikawa e Fujitani utilizzano qui il termine “2,5 dimensioni”, in parte a sproposito, in rapporto ai termini “bidimensionale” (*nijigen*) e tridimensionale (*sanjigen*). Con “bidimensionale” si riferiscono all'apparenza di un personaggio (*kyarakutā*) interpretato dagli artisti per le proprie performance, in opposizione al termine “tridimensionale” usato in riferimento agli artisti che non mostrano nessuna differenza tra la personalità sul palco e quella fuori dal palco. Ne consegue che il termine “2,5 dimensioni” non viene utilizzato da Ichikawa

²⁴ “Le leggendarie band Visual-Kei si sono fatte strada con la loro fissazione che 'dovevano dare nell'occhio a qualunque costo, le loro esibizioni dovevano essere più veloci e intense e il loro sound più rumoroso di tutti gli altri'. Riflettendoci sopra, quel ‘senso di realtà’ [*honkikan*] non si trova più sulla scena musicale odierna.” (ICHIKAWA, FUJITANI, *Subete wa V-Kei e...*, cit., p.80).

²⁵ L'impianto artistico dei MALICE MIZER è fondato sull'idea che in ogni brano e performance i membri della band interpretino dei personaggi inventati differenti. Questo effetto viene reso attraverso i costumi, le movenze e il linguaggio dei componenti della band.

²⁶ ICHIKAWA, FUJITANI, *Subete wa V-Kei e...*, cit., p.13.

e Fujitani come un modo per riconciliare gli artisti dell'epoca d'oro a quelli dell'era Neo-Visual-Kei, ma per cercare di avvicinare parzialmente i secondi ai primi, senza però riconoscere agli artisti post-2000 alcuna forma di autenticità (o, in altre parole, tridimensionalità).²⁷ Questa differenziazione ricalca la tendenza di questi due autori a dividere gli artisti Visual-Kei nelle categorie “*yankī*” e “*otaku*” (dove i primi sono tridimensionali, come persone reali, mentre i secondi bidimensionali, come i personaggi di un anime) e per questo esacerba una divisione che in realtà è molto più vaga. Ad esempio, l'ambiguità tra bidimensionalità e tridimensionalità è ben visibile nei testi e nella figura di hide, che viene invece univocamente considerato da Ichikawa e Fujitani come una personalità tridimensionale: basterà mettere a confronto alcuni passi di due brani di hide. Il primo brano è *ever free*, pubblicato nel 1998:

Let me, let me free. Let me out.

恋に恋した気持ち 無くしちゃって
誰かに聞いてみる
そいで ため息まじりに言いました
「愛って いくらでしょう？」

夢に夢見た季節 忘れちゃって
あの子に聞いてみる
すると 微笑むあなたは言いました
「夢って食べれるの？」

暮れゆく日々眺めてたら
色褪せた SUNNY DAYS²⁸

Let me, let me free. Let me out.

Ho perso il sentimento di essere innamorato dell'amore
e mi sono rivolto a qualcuno,
scoraggiato, in una serie di sospiri mi ha detto

²⁷ Ichikawa, pur accettando la definizione di “2,5 dimensioni”, di seguito commenta così: “Tornando sul discorso precedente delle ‘2,5 dimensioni’, si può dire che quando si cerca di esprimere un qualcosa di bidimensionale in tridimensione, esso diventa in 2,5 dimensioni, giusto? Tuttavia, poiché in fin dei conti bidimensionalità e tridimensionalità [degli artisti] sono due cose a parte, non si possono veramente utilizzare nello stesso contesto” (ICHIKAWA, FUJITANI, *Subete wa V-Kei e ...*, cit., p.19).

²⁸ “Hide: Ever Free Lyrics”, in “LyricWiki”, 2012, https://lyrics.fandom.com/wiki/Hide:Ever_Free, 03/10/2020.

“Quanto vale l'amore?”

Ho dimenticato la stagione in cui sognavo in un sogno
e mi sono rivolto a quella ragazza,
e così, tu, sorridendo, mi hai detto
“I sogni si possono mangiare?”

Quando passo il mio sguardo su questi giorni al tramonto,
vedo solo *SUNNY DAYS* dai colori spenti

In questi pochi versi, si può notare quanto l'io narrante della canzone venga presentato come il cantante stesso, producendo un effetto di realismo (o di tridimensionalità, per dirla nei termini di Ichikawa e Fujitani). Tuttavia, si può notare quanto hide faccia uso di personaggi per parlare di sé in maniera indiretta (e dunque rendendo più ambigua la propria tridimensionalità) in *Pinku supaidā* (Ragno rosa), uscito poche settimane prima di *ever free*:

君は嘘の糸はり巡らし
小さな世界全てだと思ってた
近づくものは何でも傷つけて、
君は空が四角いと思っていた

「これがすべて...どうせこんなもんだろう？」

君は言った... それも嘘さ...
ケバケバしい君の模様が寂しそうで
極楽鳥が珍しく話しかけた

「蝶の羽いただいてこっち来いよ。
向こうでは思い通りさ。」²⁹

Filando la tua tela di bugie
credevi che il tuo piccolo mondo fosse tutto.
Ferivi tutto ciò che ti si avvicinava
e credevi che il cielo fosse quadrato.

²⁹ Il brano verrà analizzato anche nel capitolo 3 dell'elaborato (“Lyrics Pink Spider (Cornelius) by Hide (romaji) from album – Tribute Spirits”, in “JpopAsia”, 2010, <https://www.jpopasia.com/hide/lyrics/60989/tribute-spirits/pink-spider-cornelius/>, 03/10/2020).

“Questo è tutto... non c'è altro?”

Dicevi così... ma anche quella era una bugia...

Tu, che eri così appariscente, avevi un aspetto triste

e così un uccello del paradiso ti ha eccezionalmente rivolto la parola.

“Fatti dare delle ali da farfalla e vieni con me.

Laggiù potrai fare come ti pare”

In tutto il brano non ci sono personaggi realistici, ma solo rappresentazioni di vari personaggi in forma di animali (il ragno rosa, l'uccellino del paradiso, la farfalla). È possibile ricollegare alcuni di questi animali a persone realmente esistite e che hanno avuto uno stretto rapporto con hide (cosa che verrà fatta con l'analisi del brano nel capitolo 3 dell'elaborato), tuttavia queste rappresentazioni non sono altro che un esempio di quei personaggi che Ichikawa e Fujitani avrebbero considerato bidimensionali. Questo dimostra che anche fra gli artisti dell'epoca d'oro vi sono personalità anche importanti che secondo le categorie di Ichikawa e Fujitani ricadrebbero nella categoria delle 2,5 dimensioni.

E se da un lato si possono trovare artisti ambigualmente a metà fra personaggi reali e personaggi fantastici come hide, sono presenti anche artisti che hanno dedicato tutta la loro carriera alla creazione di un personaggio fantastico (un *kyarakutā*) nel mondo reale. È il caso di Mana (generalmente chiamato Mana-sama sulla scena in una sorta di ammirazione per la sua immagine emblematica), chitarrista e fondatore dei MALICE MIZER, che ha assunto l'aspetto e la personalità di una bambola e, proprio per non creare un divario tra personaggio di scena e realtà, non parla mai direttamente al pubblico: anche durante le interviste, bisbiglia alle orecchie dei suoi compagni di band che riportano le sue risposte, fa gesti oppure usa cartelli per comunicare. Secondo lo stesso principio, si può applicare un'operazione simile interpretando la parte di una rock-star: in un certo senso, Yoshiki può essere visto come una maschera, un personaggio fittizio tanto quanto Mana. Dunque, sebbene non sia stato comprovato, è possibile che il motivo per cui un numero non indifferente di artisti Visual-Kei tende a non rivelare informazioni precise sul proprio passato sia dovuto al fatto che queste informazioni potrebbero stridere con l'aura del personaggio interpretato.

Vi è anche un ulteriore caso, ossia la creazione di uno o più alter-ego utili alla narrativa

di un *concept* album ma divisi dall'immagine dell'artista. Questo tipo di interpretazione viene definita da Ichikawa come “un altro tipo di Visual-Kei” (*mō hitotsu no V-Kei*)³⁰ ed ha avuto una discreta popolarità tra vari artisti dell'era '00. Ne possiamo trovare un esempio interessante nel brano *Tsuki no hime* (La principessa della luna, riferimento al personaggio della principessa Kaguya nel *Taketori monogatari*) dei Kiryū, pubblicato nel 2009:

月へと還ると告げた時に 見え隠れさせていた貴方達の心情
本当は誰にも必要とされない 「さようなら」の一言も言わせて貰えず

それでも私は信じたかった 欺瞞にも一輪の優しさがあると
私が私である事の意味 生まれ咲き、散り死に行く走馬灯の意味を...³¹

Quando ho annunciato che sarei tornata sulla Luna, ho intravisto i vostri veri sentimenti, in realtà nessuno mi ha mai considerato essenziale e non mi è nemmeno stato concesso di dire “addio”...

Nonostante ciò, nell'inganno in cui io ho voluto credere sono convinta che ci sia un petalo³² di gentilezza e questo è il significato di essere me stessa, il significato di questo carosello di immagini³³ di quando si muore dopo essere nati, sbocciati e appassiti...

In questo brano i Kiryū reinterpretano la storia del *Taketori monogatari* dal punto di vista della principessa Kaguya ed è evidente anche dal testo che il locutore è la stessa principessa, la cui voce è affidata al cantante della band. Infatti, la storia non è raccontata in terza persona, ma al contrario è chiaramente in prima persona, ad indicare la sovrapposizione tra la voce cantante e la protagonista.

A seguito di questi esempi, due possibili categorizzazioni dei personaggi interpretati da questi artisti alternative a quelle di Ichikawa e Fujitani potrebbero essere quelle di

³⁰ Il termine è usato da Ichikawa mentre discute con con yasu dei Janne da Arc riguardo allo stile di quest'ultimo: “Dopo aver sentito che in passato tu [rivolgendoti a yasu] eri un otaku, appassionato di videogiochi ed eri anche intenzionato a diventare un mangaka, ho inteso la visione del mondo di *ANOTHER STORY* [album uscito nel 2003, parallelamente all'omonimo libro che racconta la storia completa dei personaggi dell'album]. È proprio come un roleplay. [...]. Non c'è assolutamente nessuna estetica dell'oscurità, ma [grazie a questo album] ho capito che esiste “un altro tipo di Visual-Kei” [riferendosi alla tecnica di creazione di uno o più alter ego immaginari per raccontare la storia di un album] (ICHIKAWA Tetsushi, *Watashi ga Visual Kei datta koro*, Tōkyō, Takeshobō Bunko, 2005, p.56).

³¹ “Tsuki no hime (Tsuki no hime shūroku)/Kiryū no kashi”, in “rocklyric.jp”, 2010, <https://rocklyric.jp/lyric.php?sid=90971>, 03/10/2020.

³² La parola usata qui è *ichirin* che si usa in riferimento ai petali dei fiori, probabilmente va intesa come “un frammento”, “un briciolo”.

³³ È un riferimento alle immagini della propria vita che scorrono come un flash davanti agli occhi di chi sta per morire.

“interpretazione totale” e “role-playing”. Nella prima categoria si possono includere tutti gli artisti che interpretano in ogni performance lo stesso personaggio, più o meno realistico, includendo quindi artisti come X Japan (la cui “parte” è quella degli *yankī*) e anche i Golden Bomber (i cui personaggi sono quelli di caricature di altri personaggi del Visual-Kei anche fuori dal palco). Alla seconda categoria possono invece essere ricondotti tutti quegli artisti che interpretano dei personaggi in maniera saltuaria: tra i principali esempi possiamo includere yasu dei Janne da Arc (specializzato nell'interpretazione di personaggi femminili sempre differenti) e i D (che in più brani, ma non in tutti quelli del loro repertorio, hanno interpretato Justice e i suoi compagni di avventure, una brigata di vampiri che affronta numerose avversità in periodi storici sempre differenti).

Le definizioni di “bidimensionalità” e “tridimensionalità” implicano anche una potenziale correlazione con i termini “personaggi piatti” e “personaggi a tutto tondo” che in realtà è inesistente. Non bisogna infatti cadere nell'errore di considerare i personaggi “bidimensionali” come personaggi piatti anche solo per due semplici motivi: il primo è una questione di immagine, ossia il fatto che nessun artista intenzionato a portare avanti una narrativa ha un incentivo a legarsi ad un personaggio piatto e, di conseguenza, che non si evolve; il secondo è che grazie alla teoria dell'addizione nel Visual-Kei, rispetto ad altri generi, è molto più semplice traslare e approfondire la narrativa di un certo personaggio (ad esempio, è molto più semplice per un artista Visual-Kei vestire i panni di un *idol*, come nel caso di band come Kameleo e Gravity, piuttosto che il contrario). La tridimensionalità di questi personaggi interpretati è ribadita anche da Asagi, cantante e principale compositore dei D, in una intervista del 2020:

Finché non definisco l'immagine del mondo che voglio esprimere, non riesco nemmeno a scrivere una sola parola. Prima penso alla trama, scrivo la storia, inserisco ogni cosa fin nei minimi dettagli e solo dopo inizio a scrivere [i testi delle canzoni]. [Riferendosi alle performance per il nuovo singolo su un tema della tradizione giapponese]Anche durante gli MC³⁴ tendo a parlare più del solito, spesso con battute che il protagonista direbbe... Anche quando cerco di coinvolgere il pubblico dico frasi come “scatenatevi con violenza” [l'espressione usata è “*hageshiku kuruikere*”, costruzione che riprende il linguaggio classico] o “venite al mio cospetto” [come prima, l'espressione originale è “*iza mairan*”],

³⁴ Con MC ci si riferisce generalmente agli intervalli, più o meno brevi, tra i brani di un live che le band usano in genere per parlare ai fan o incitarli.

tutte frasi con una *nuance* folkloristica giapponese [...].³⁵

2.2. Temi generali all'interno del Visual-Kei

2.2.1. Estetica dell'oscurità

Il tema della “negatività”, termine introdotto da Ichikawa nel 2005 nel suo libro *Watashi ga Visual Kei datta koro*,³⁶ è di fondamentale importanza all'interno della scena Visual-Kei poiché è in generale l'argomento affrontato più spesso e il punto di partenza per la narrativa di buona parte delle band del genere. Come abbiamo visto nel capitolo 1, gli X non sono solo stati i precursori del genere assieme ai Buck-Tick, ma hanno rappresentato un punto di riferimento per un grande numero di artisti sulla scena, sia durante che dopo l'epoca d'oro. Per capire le numerose sfumature del tema della negatività, è dunque fondamentale comprendere l'estetica degli X e dei primi artisti che essi hanno influenzato, così riassunta da Ichikawa:

La visione del mondo creata dal Visual-Kei è fondamentalmente lo spirito di negatività [*negativitī no tamashii*] di questi artisti. Questo aspetto è nato dalla conversione forzata in estetica di rovina [*hametsu*], disperazione [*zetsubō*], tristezza [*kanashimi*], confusione mentale [*sakuran*], perversione [*tōsaku*], caos [*konton*] e morte [*shūen*].³⁷

Attorno a questi concetti, condensati sotto l'etichetta di “estetica dell'oscurità” (*yami no bigaku*)³⁸ da Ichikawa, gravitano numerosi altri slogan conosciuti da Yoshiki³⁹ che possono essere ricondotti all'interno del pensiero contro culturale e che allargano ulteriormente i confini del genere. Questi termini, per quanto specificatamente legati alle esperienze personali di Yoshiki,⁴⁰ vengono applicati da Ichikawa a tutta la scena Visual-Kei, generalizzando il contenuto delle dichiarazioni programmatiche di Yoshiki e sovrascrivendole agli slogan e alle interpretazioni del concept Visual-Kei delle altre band della scena. Tuttavia, poiché le categorie usate da Ichikawa possono essere interpretate in maniera molto aperta, proprio come nel caso dello slogan

³⁵ “Tettei taidan – Kiryū Mahiro Kurosaki X D Asagi”, in “Youtube”, 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=Vg6hhJP-pfs>, 03/10/2020.

³⁶ ICHIKAWA Tetsushi, *Watashi ga Visual Kei datta koro*, Tōkyō, Takeshobō Bunko, 2005.

³⁷ ICHIKAWA, *Watashi ga...*, cit., p.60.

³⁸ ICHIKAWA, *Watashi ga...*, cit., p.56.

³⁹ Ichikawa ne elenca brevemente alcuni come “estetica dell'attimo” (*shunkan no bigaku*), “estetica tendente alla rovina” (*hametsu e no bigaku*) e “brama di eternità” (*eien e no yokubō*) (ICHIKAWA, *Watashi ga...*, cit., p.68).

⁴⁰ Buona parte di questi termini può essere ritrovata nella forma di semplici denominazioni già nel libro-intervista a Yoshiki *ART OF LIFE*.

“PSYCHEDELIC VIOLENCE CRIME OF VISUAL SHOCK”, esse possono essere usate come dei generali termini di riferimento all’interno delle tematiche della scena. Infatti, gli artisti successivi non hanno copiato o interpretato a modo loro le caratteristiche specifiche degli X, ma hanno creato un proprio *concept* (e quindi i propri slogan) a partire dall’immagine del Visual-Kei dell’epoca d’oro, come emerge da un dialogo del 2020 tra Kujō Takemasa (chitarrista dei Kiryū) e Utahiroba Jun (“bassista”⁴¹ dei Golden Bomber):

Utahiroba Jun: Gli artisti Visual-Kei della nostra generazione sono, come posso dire, più cupi, o per meglio dire ciò che si portavano nel cuore esplodeva sul palco tipo... [Utahiroba non fa in tempo a concludere la frase perché Kujō lo interrompe]

Kujō Takemasa: Proprio così! Di base, il punto di partenza del Visual-Kei era l’incapacità di adattarsi all’ambiente attorno, esso [il genere Visual-Kei] era in un certo senso il punto di arrivo dei ragazzi come noi.

Utahiroba Jun: Inizialmente il punto di ingresso [al genere] era quello. Poi, i ragazzi come noi iniziavano a chiedersi se non c’era nessuno che potesse capire questo nostro sentimento. Ad esempio, forse è un po’ scortese, però guardando i programmi di musica in televisione [non dedicati al Visual-Kei], ci sentivamo dire cose come “fintanto che hai un sogno puoi andare avanti”, ma la nostra reazione era tipo “no, no, io ho un sogno, però ogni giorno è una sofferenza”.

Kujō Takemasa: Sì, lo capisco! [Una sensazione] Tipo “allora in realtà sono veramente solo”. Eravamo in ansia perché ci chiedevamo se fossimo veramente soli.

Utahiroba Jun: In quei momenti, i ragazzi che hanno pensato che magari sensazioni come la disperazione o la solitudine erano più vicine al loro sentire sono gli artisti Visual-Kei [della nostra generazione]. Da qui, anche se ci dispiaceva il fatto che nessuno comprendesse le nostre emozioni, allo stesso tempo pensavamo che fosse giusto dare importanza a questi sentimenti che non venivano compresi dagli altri proprio perché erano unici.

Kujō Takemasa: Senza dubbio, senza dubbio.

Utahiroba Jun: E in quel momento il genere che più si avvicinava a noi era il Visual-Kei, o almeno credo. [...] Al tempo [verso la fine degli anni ‘90] il Visual-Kei veniva trasmesso normalmente in televisione, così quando l’abbiamo visto per la prima volta, non è stata fantastica quella sensazione del tipo “e questo cos’è?!?”

Kujō Takemasa: Fantastica, assolutamente fantastica!

[...]

Utahiroba Jun: E quando ho provato ad ascoltare la loro musica, anche se io non ci capisco nulla di musica, leggendo i testi delle canzoni, ho capito che probabilmente anche queste persone stavano soffrendo.

Kujō Takemasa: Lo capisco. Ad esempio, quando nei live il cantante guardava un punto distante in

⁴¹ All’interno della band, il cantante Kiryuin Shō è l’unico componente in grado di suonare e di comporre canzoni, quindi tutti gli altri membri, durante le performance, fingono di suonare.

lontananza, mi chiedevo a cosa stesse pensando, magari a qualche sensazione incomprensibile per noi...
Utahiroba Jun: Mh, Kujō, tu ci hai pensato più profondamente di me, eh? Io forse mi sono fermato ad un livello più superficiale.⁴²

Da questo dialogo è possibile vedere come artisti molto differenti tra loro siano rimasti affascinati in modo simile dal concept generale del Visual-Kei dell'epoca d'oro (negatività e impatto visivo) ma lo abbiano interpretato in maniera differente. Infatti, dalla loro ricostruzione non emerge né il motto PSYCHEDELIC VIOLENCE CRIME OF VISUAL SHOCK, né nessuna delle classificazioni di Ichikawa riguardo all'estetica dell'oscurità. E proprio grazie a questa libertà di interpretazione, è interessante vedere come il Visual-Kei si sia fatto portatore delle istanze di una parte non indifferente del pubblico giovanile che, vedendo gli X in televisione, li idolatrò come modello alternativo a quella società in cui non si sentiva a proprio agio. Questo spiega perché Morikawa abbia intravisto una correlazione tra la proliferazione del Visual-Kei e la *lost generation*,⁴³ così come Ichikawa ha intravisto un collegamento tra il Visual-Kei e la generazione della moratoria,⁴⁴ termine generico usato per indicare tutti coloro che in Giappone non entrano nel mondo del lavoro con un posto fisso al termine degli studi superiori e/o universitari.⁴⁵

Per quanto queste teorie non siano state approfondite, è indubbio il fatto che tutti gli artisti che sono entrati a far parte della scena Visual-Kei hanno interpretato il genere a modo loro, creando così traiettorie parallele a quella dell'estetica dell'oscurità, senza però rinnegare il debito stilistico nei confronti degli X e di Yoshiki. In questo senso è interessante notare come buona parte di queste interpretazioni sia emersa tra la fine degli anni '90 e i primi anni '00, periodo in cui la presa della Extasy Records sulla scena Visual-Kei si indebolì. Gli agenti (gli artisti, ma soprattutto le case discografiche che ne detenevano i diritti) che si aggiunsero al gioco per il controllo di una fetta di

⁴² “Tettei taidan – Kujō Takemasa X Utahiroba Jun (Gōrudēn Bonbā) de kako no ura hanashi kara genzai made katari tsukushitekita”, in “Youtube”, 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=nRv0NiKkAGI>, 03/10/2020.

⁴³ Morikawa si riferisce alla fascia generazionale degli adolescenti durante gli anni '90, i quali, per la prima volta dopo anni, si ritrovavano a fronteggiare un futuro incerto in seguito all'esplosione della *bubble economy* in Giappone (MORIKAWA Takuo, “Vijuaru rokku no keifu”, in Takako Inoue (a cura di), *Vijuaru kei no jidai – rokku, keshō, jendā*, Tōkyō, Seikyūsha, luglio 2003, p.45).

⁴⁴ Ichikawa si riferisce all'epoca d'oro del Visual-Kei con l'appellativo “Rinascimento dei moratoria” (*moratorium runessansu*) (ICHIKAWA, *Watashi ga...*, cit., p.22).

⁴⁵ Il termine acquisisce una più chiara valenza quando lo si confronta con la parola *shakaijin* (letteralmente “persone della società”), usato per indicare gli adulti che partecipano a tempo pieno al mondo del lavoro: gli appartenenti alla generazione della moratoria sono dunque considerati una deviazione rispetto al normale percorso formativo e lavorativo dell'individuo in Giappone e per questo sono visti in una luce negativa.

mercato della scena, pur tenendo la propria posizione all'interno della cornice del genere, si fecero portatori di istanze diverse da quelle di Yoshiki e della corrente storica del Visual-Kei, delineando traiettorie differenti a partire dal filone principale del genere. Una di queste traiettorie parallele è quella dei MALICE MIZER che di fatto hanno allargato i confini del genere anche al di fuori di quella di realtà. Se infatti alla base dell'estetica dei MALICE MIZER c'è una concezione negativa della natura umana⁴⁶ che può essere ricollegata al tema della negatività, nelle loro canzoni questo *concept* non viene espresso direttamente, ma viene messo in scena attraverso racconti e vere e proprie rappresentazioni teatrali. Possiamo trovare un esempio di questa teatralità nel brano *Gekka no yasōkyoku* (Notturmo sotto la luna), pubblicato nel 1998:

何かに導かれ、森の中を歩いていた幼い僕は
不思議にもただ引き寄せられるままに

古い小屋に着いた僕は、
ホコリにまみれた横たわるピエロに気を惹かれる

人形は哀しそうな…でも嬉しそうな顔して、
屋敷に連れてってと…涙を浮かべ僕に抱かれた

階段を昇り抜け、
光を放ち彼を待つ少女の人形と互いに見つめ合う

綺麗な夜だから…哀しい夜だから
優しく笑って見守ってあげる
寂しい夜だから…最後の夜だから
これからも二人を離したりはしないから⁴⁷

⁴⁶ “From these conversations they [Mana e Közi, i due fondatori dei MALICE MIZER] gradually built up the concept of their band with the question 'what is human?' as its central theme. Mana decided to name the band Malice Mizer, based on the French words for 'malice,' which is also 'malice' and 'tragedy,' which is 'misère' because every person has a malicious side and tragedy is something that can happen at any time. He wanted to express through music what lies behind this tragedy. (“Byography Special: Mana (Part 1 – Self-discovery)”, in “jame-world.com”, 2010, <https://www.jame-world.com/en/article/85456-biography-special-mana-part-1-self-discovery.html>, 03/10/2020).

⁴⁷ Il brano verrà analizzato anche nel capitolo 3 dell'elaborato (“MV Video Malice Mizer – Gekka no Yasoukyoku with LYRICS”, in “JpopAsia”, 2010, <https://www.jpopasia.com/malicemizer/videos/11300/gekka-no-yasoukyoku/>, 03/10/2020).

Guidato da qualcosa, il giovane me si incamminò dentro la foresta,
e per quanto fosse bizzarro, continuavo ad essere trascinato.

Giunto ad una vecchia casetta,
la mia attenzione venne attirata dalla bambola di un pierrot stesa per terra e completamente coperta di
polvere.

La bambola aveva un'espressione così triste... eppure anche così felice,
mi disse “portami alla villa”... con le lacrime agli occhi si strinse a me

Salii le scale lasciandomele alle spalle,
incontrai lo sguardo di una luminosa bambola di donna che lo stava aspettando.

Poiché è una notte bellissima... Poiché è una notte di solitudine,
sorriderò dolcemente mentre veglierò su di loro
Poiché è una notte di solitudine, poiché è l'ultima notte,
d'ora in poi non li farò più dividere

Come si può ben notare, il tema della negatività è espresso attraverso l'atmosfera malinconica dei personaggi e della storia, tuttavia ciò che colpisce è l'immaginario fiabesco, corredato anche dal *look* dei membri nel videoclip del brano, dove Mana e Kōzi, i due chitarristi, interpretano rispettivamente la bambola di donna e quella del pierrot. Questo stile di creazione di scenari immaginari divenne un punto di riferimento fondamentale per tutte le band successive che puntarono alla creazione di alter-ego fantastici, come nel caso di Lareine, Versailles e D. I MALICE MIZER divennero inoltre i principali rappresentanti del trend *gothic lolita*, ispirando l'immagine della nuova tendenza e delineando un universo fantastico che si poneva come alternativo alla realtà. Non bisogna comunque cadere nell'errore di pensare che questa interpretazione del Visual-Kei sia un ammorbidimento delle posizioni di controultura del genere. Infatti, sebbene in queste rappresentazioni non vi siano *yankī* e figure forti e ribelli che incitano a ribellarsi contro il sistema, l'immaginario dei MALICE MIZER si pone ugualmente come alternativa al modello della società reale, sfidandone gli stereotipi come i ruoli e le apparenze dei generi. Allo stesso tempo non va dimenticato che i MALICE MIZER sono stati un prodotto del programma televisivo *Break Out*, emanazione del sistema discografico *major* (in particolare della Avex) e, al tempo, concorrente della Extasy Records nel monopolio sulla scena Visual-Kei. Lo stile dei MALICE MIZER rimane dunque all'interno dei parametri di controultura della linea di

Yoshiki, ma viene ambientato in una realtà fantastica che sfuma nel linguaggio la critica sociale tipica delle band della Extasy Records: un compromesso tra i gusti della scena *indie* del Visual-Kei e le esigenze pubblicitarie delle *label major*, intenzionate a rendere appetibili band del genere di successo puntando sulla loro immagine meno controversa. La proposta dei DIR EN GREY, invece, ha una direzione marcatamente opposta a qualunque forma di bellezza convenzionale: la narrativa che questa band ha portato avanti fin dalle origini è strettamente legata ai concetti di orrore e shock. Possiamo osservarne un esempio in alcuni passi del brano *Zan* (una possibile traduzione potrebbe essere “ciò che rimane”) del 1999:

唾液塗れにした
蒼冷めた体は
視界にへばりついた
歪めた残酷絵

無情にも朽ちてく
短し命舞う
最後に見た記憶
笑う君…殺め⁴⁸

Il pallido e freddo corpo
ricoperto di saliva
è un'atroce e distorta raffigurazione
che giace distesa all'interno del mio campo visivo.

Senza alcuna emozione appassisce,
la breve vita danza
L'ultima cosa che ricordo
sei tu che ridi... uccidimi...

Con poche e vaghe parole, riunite in una sintassi spezzettata, i DIR EN GREY ricostruiscono gli attimi successivi alla scena di un omicidio, cercando di immaginare quali siano i sentimenti dell'assassino. Negli occhi di quest'ultimo, schernito e sfidato

⁴⁸ Il brano verrà analizzato anche nel capitolo 3 dell'elaborato (“Lyrics ZAN (残- ZAN-) by Dir en Grey (romaji) from album - ZAN (残- ZAN-), in “JpopAsia”, 2010, <https://www.jpopasia.com/direngrey/lyrics/41450/zan-%E6%AE%8B-zan/zan-%E6%AE%8B-zan/>, 03/10/2020).

dalla vittima che non lo credeva capace del gesto, si riflette il cadavere che rimane (da qui probabilmente il titolo) lì, come un'orrenda testimonianza del crimine. Questo stile, diffusosi a poco meno di un anno di distanza dal boom di successi di MALICE MIZER e SHAZNA, rappresenta il tentativo di Yoshiki e della Extasy Records di riportare l'asse del genere Visual-Kei verso la scena *indie* e le tematiche di controcultura. Infatti, Yoshiki stesso durante il periodo di inattività degli X ha prodotto la maggior parte dei brani della prime uscite della band, a testimonianza della sua volontà di dare nuova linfa alla corrente principale del Visual-Kei senza dover necessariamente cedere alla cooptazione delle *label major* sulla scena. Il successivo calo di successo del Visual-Kei ha decretato la scomparsa di queste tematiche dal panorama *major* che, con il ritorno di fiamma dell'*idol pop* guidato dalle AKB48, dai primi anni '00 è diventato molto meno accessibile a band come i DIR EN GREY. Nonostante ciò, questo tema, che potrebbe essere definito come “tema dell'orrore”, ha continuato ad esistere nella scena *indie*, trovando svariate applicazioni anche all'interno di altri correnti del Visual-Kei e creando peculiari mix: è un esempio il caso dei Kiryū, che attraverso il *concept* da loro definito come “horror alla giapponese” (*wasei horā*) hanno traslato questo immaginario nel contesto della tradizione giapponese.

A volte il tema della negatività viene sfruttato per esprimere una visione filosofica, tendenzialmente pessimistica, riguardo alla condizione umana, ponendo spesso l'accento sulla mancanza di risposte e sull'incertezza del futuro e ricalcando in parte il *concept* alla base dell'estetica dei MALICE MIZER. Possiamo vederne un esempio nel brano *Deus ex Machina* dei Nightmare, pubblicato nel 2012:

幾千の星達は
静かに輝く
遥かミクロな僕ら
彼らにはどう映るのか

空回る張籠の惑星
人々は銀河へ還る

『いずれ分かり合う』 夢のまた夢
穢れて 憂いも消える
戦い合い 慈しみも知らない
僕たちを殺して
愛と夢と希望に溢れ 嘆きに満ちた世界を

還そう 零に⁴⁹

Le migliaia di stelle
brillano silenziosamente
Da lontano chissà come si vedono ai loro occhi
le nostre microscopiche immagini?

Il nostro pianeta di cartapesta ruota nel vuoto
e le persone ritornano alla Via Lattea

L'idea che “un giorno ci capiremo tra noi” è un'illusione irrealizzabile
Corrotti, anche il dolore sparisce
Combattiamo fra di noi e non conosciamo affetto
Uccidici
Questo mondo che abbonda di amore, sogni e speranze, saturo di sofferenza
facciamolo tornare indietro allo zero

Questo genere di tematiche ha trovato largo spazio fra i primi artisti Neo-Visual-Kei, situati in un limbo tra la scena *mainstream*, contraria a figure esplicitamente di controultura, e quella *indie*, composta in buona parte dai fan storici del genere. Tuttavia, questa scelta, apparentemente forzata dalla situazione di questi artisti nella scena, è stata probabilmente influenzata anche dalla volontà di ricercare un nuovo pubblico nelle nuove generazioni di adolescenti e giovani adulti del tempo. Il senso di rassegnazione e la visione tendenzialmente nichilista che traspaiono dai brani di questo genere rispecchiano grandemente l'immagine di questa fascia generazionale dipinta da Henshall.⁵⁰

Altre volte si affrontano temi più terreni, come i soprusi della società nei confronti di alcune minoranze, toccando a tratti anche la politica, come nel caso di *NOnsenSe MARkeT* dei Merry, uscito nel 2014:

ここは極東ナンセンスマーケット
どんな物でも売っている
高級品からガラクタまで
挨拶、礼儀も売っている

⁴⁹ “Lyrics Deus ex machina by Nightmare (romaji) from album – Deus ex machina”, in “JpopAsia”, 2012, <https://www.jpopasia.com/nightmare/lyrics/140879/deus-ex-machina/deus-ex-machina/>, 03/10/2020.

⁵⁰ Kenneth G. HENSHALL, *Dimensions of Japanese society - Gender, margins and mainstream*, New York, Palgrave Macmillan, 1999, pp.118-119.

日出ずる国のマーケット

偽善者達の夢模様

ここは極東ナンセンスマーケット

変わった物が売られてる

人身売買、差別テロリズム

カルト教団に、詐欺、媚薬⁵¹

Questo è il mercato *nonsense* dell'estremo Oriente

qui si vende di tutto

da merci pregiate a spazzatura,

si vendono anche saluti e riverenze

Il mercato del paese del sol levante

sembra il sogno di ogni ipocrita

Questo è il mercato *nonsense* dell'estremo Oriente

qui si vendono merci bizzarre

commercio di schiavi, terrorismo tramite discriminazione

sette religiose, inganni e filtri d'amore

La canzone critica la società giapponese, dipingendola come un enorme mercato in cui tutto ha un prezzo, indipendentemente dal fatto che abbia senso o meno (come suggerito dal titolo, in cui le lettere maiuscole formano le parole “no smart”). Questo genere di tematiche ha acquisito una sempre maggiore importanza solo dopo l'ingresso nell'epoca Neo-Visual-Kei, sull'onda del crescente interesse attorno a band come i cali#gari, i Merry e i MUCC. È probabile che questa particolare forma di espressione del Visual-Kei, più marcatamente politicizzata rispetto allo stile originario, sia nata dall'esperienza maturata da questo genere di band in alcune scene *underground*. Se infatti nell'epoca d'oro il passaggio delle band Visual-Kei da *indie* a *major* era estremamente rapido (in particolar modo negli ultimi anni '90), negli anni successivi le band del genere sono rimaste escluse dal panorama *mainstream* per anni. In questo nuovo contesto, si può pensare che alcune band Visual-Kei abbiano mutuato un approccio più politico da gruppi politicamente schierati che militavano nella scena

⁵¹ “Lyrics NonsenSe MARkeT by MERRY (romaji) from album - NonsenSe MARkeT”, in “JpopAsia”, 2014, <https://www.jpopasia.com/merry/lyrics/252761/nonsense-market/nonsense-market/>, 03/10/2020.

underground da anni. Anche se questo legame andrebbe approfondito, non sembra casuale il fatto che lo stile delle band sopraccitate venga definita come “*angura-kei*” (stile *underground*), con una denominazione simile (*angura*) a quella di alcuni movimenti artistici politicamente schierati durante le proteste in Giappone tra gli anni ‘60 e ‘70.

Infine, secondo la logica per cui gli opposti non sono altro che due facce della stessa medaglia, a volte gli artisti Visual-Kei si concedono dei brani più positivi, con messaggi il cui tema può essere riassunto brevemente con lo slogan “credi in te stesso e ce la farai”. È interessante vedere come in questo genere di brani, gli artisti vogliano evidenziare un distacco dal loro look usuale, tendenzialmente sul nero, con abiti bianchi. Possiamo vedere un esempio in *Brilliant*, brano rilasciato dai D'espairsray nel 2009:

風に逆らい千切れていった羽根でも
地の果てまで行けると信じたい

堕ちてく恐怖に怯え続けて
飛び立つ事さえ頭から消されてる

飛べない鳥達 時代に呑まれる前に
焼き付く太陽打ち抜く位 羽撃いてゆけ⁵²

Anche con le mie ali sbrindellate andando controvento
voglio credere che posso arrivare fino alla fine della terra

Continuando ad avere paura di cadere
perfino il pensiero di prendere il volo sparisce dalla testa

Oh uccelli incapaci di volare, prima che questa epoca vi inghiotta
spiccate il volo come per sferrare un pugno al sole ardente

Per quanto canzoni di questo genere caratterizzate da un messaggio positivo siano presente nel repertorio della stragrande maggioranza degli artisti, esse sono ancora viste in buona parte come delle limitate eccezioni al canone del Visual-Kei. I casi in cui possono essere accettate sono vari: l'esempio più classico è quello dei brani in uscita in

⁵² “MV Video D'espairs Ray – Brilliant with LYRICS”, in “JpopAsia”, 2010, <https://www.jpopasia.com/despairsray/videos/3038/brilliant/>, 03/10/2020.

occasione della promozione *major* di una band, fatti per attirare nuovi fan tra il pubblico *major*. Riguardo all'abuso di queste tematiche nelle proprie composizioni è emblematico il caso dei D, che nonostante il successo di vendite dall'album *major Genetic World* (2009), molto lontano dalle atmosfere cupe tipiche della band, furono accusati dai fan più affezionati di aver tradito le proprie origini e furono costretti a tornarvi con il successivo album *7th Rose* (2010), che però fece crollare le loro vendite e fece perdere loro il contratto *major*. Simile è il caso di artisti, indicati generalmente sotto l'etichetta di *oshare-kei* (stile alla moda), che si sono dedicati principalmente alla composizione di questo genere di brani, come i L'Arc~en~Ciel o gli An Cafè. Sebbene generalmente accorpate al Visual-Kei, agli occhi di alcuni fan del genere queste band sono troppo vicine al *pop mainstream*, ragionamento che trova riscontro nel fatto che questo tipo di gruppi abbia molta meno difficoltà nel ricevere proposte di contratti *major*. In estrema sintesi, si può dire che esista un tema della positività, ma poiché ancora oggi viene visto come marginale (e soprattutto interdipendente dal tema della negatività) al canone del Visual-Kei, non è ancora stato definito.

Sebbene qui siano state elencate separatamente, non ci sono dei veri e propri confini prestabiliti tra le tematiche interne all'“estetica dell'oscurità”: ogni band ha la possibilità di mescolarle, così come quella di sceglierne una in particolare o crearne una nuova. È quindi importante evidenziare che queste non sono tutte le direzioni tematiche del genere, ma sono solo i principali approcci ad un numero più vasto di temi con cui il genere si è confrontato fino ad oggi.

2.2.2. Amore e *ballad*

Per quanto il tema dell'amore possa sembrare difficilmente conciliabile con la figura dello *yankī*, esso è in realtà ampiamente diffuso all'interno del Visual-Kei. I primi a sdoganarlo e a adattarlo all'immagine del genere furono gli stessi X, che composero numerose *ballad* sullo stile di *Kurenai* (si veda la nota 14) e le affiancarono ad altri brani con tematiche più vicine alla controcultura. Questo genere di *ballad*, che influenzarono nello stile tutti gli artisti che seguirono i passi degli X, è caratterizzato dalla centralità dell'impossibilità di amare piuttosto che dal desiderio romantico nei confronti del partner. Per quanto non sia da escludere che queste canzoni abbiano come tema un amore omosessuale (specialmente se teniamo in considerazione i numerosi casi di *fanservice yaoi* che suggeriscono l'esistenza di relazioni omosessuali tra i membri

delle band), nei testi e nei video promozionali il partner viene sempre rappresentato da una figura femminile. L'approccio alla sofferenza d'amore è cambiato nel corso del tempo: se negli X, la massima espressione della figura dello *yankī*, il protagonista di queste *ballad* urla la sua sofferenza sotto la pioggia, negli artisti successivi lo sfortunato in amore diventa più taciturno, quasi chiuso in sé stesso in una riflessione sulla sua solitudine. Emblematico è il ritornello di *Rosier* dei Luna Sea, pubblicata nel 1994:

揺れて揺れて今心が 何も信じられないまま
咲いていたのは my rosy heart
揺れて揺れてこの世界で 愛することも出来ぬまま
哀しい程 鮮やかな 花卉の様に

ROSIER 愛したキミには
ROSIER 近づけない
ROSIER 抱き締められない
ROSIER 愛しすぎて⁵³

Tremando, tremando, ora il mio cuore non riesce più a fidarsi di nulla
ciò che è fiorito è *my rosy heart*
Tremando, tremando, non riesco nemmeno ad amare nessuno in questo mondo
come dei petali di un fiore tanto freschi quanto tristi

ROSIER A te che ho amato
ROSIER non riesco ad avvicinarmi
ROSIER Non posso stringerti
ROSIER Mi sei troppo cara

Il tema dell'amore, interpretato più che altro come “impossibilità di amare”, è successivamente entrato a far parte del canone del genere ed è stato interpretato in vari modi, mettendo l'accento su ciò che ostacola il protagonista nella sua ricerca di un partner. È interessante notare come anche lo stile dei testi e il *sound* cambino a seconda di quale sia l'elemento che impedisce al protagonista di amare il partner o avvicinarsi: un *sound* duro e liriche con un linguaggio crudo quando la colpa è attribuibile ad un difetto del protagonista (come nel caso di *Mimic* dei Nightmare), sonorità più melodiche e un linguaggio più dolce quando la colpa è indefinita o attribuibile ad una generale

⁵³ Il brano verrà analizzato anche nel capitolo 3 dell'elaborato (“Lyrics ROSIER by Luna Sea (romaji) from album – ROSIER”, in “JpopAsia”, 2010, <https://www.jpopasia.com/lunasea/lyrics/143001/rosier/rosier/>, 03/10/2020).

incomprensione col partner (come nel caso di *Ame no ōkesutora*, “L’orchestra della pioggia”, dei MUCC). La seconda categoria in particolare ha di fatto decretato il successo dei Plastic Tree, i quali nell’era Neo-Visual-Kei sono diventati i principali interpreti di questo genere, arricchendo il canone del Visual-Kei con un gran numero di canzoni d’amore. Il loro stile è lontanissimo da quello degli X, come si può vedere da alcuni passi del loro brano *Makka na ito* (Il filo rosso, un riferimento ad una leggenda del folklore giapponese secondo cui il destino di due anime gemelle sia legato da un invisibile filo rosso), pubblicato nel 2007:

さよなら ああ
会えなくなるね 結んだ想い 真っ赤な糸
ゆびきり ああ
優しい嘘に騙されながらいられたらいい

うわごと ああ
名前を呼んだ 呪文みたいに繰り返した
忘れない ああ
あななの声も いろんな顔も 紡いだ心も⁵⁴

Addio, ah
non ci incontreremo più, eh? I nostri sentimenti intrecciati sono un filo rosso
Una promessa, ah
sarebbe bello se io potessi continuare ad essere ingannato da una gentile bugia

Parlando in delirio, ah
Ho chiamato il tuo nome, l’ho ripetuto come un incantesimo
Non dimenticherò, ah
la tua voce, le tue varie espressioni e i nostri cuori intrecciati

Va tuttavia precisato che, poiché il tema dell’amore è vastissimo e poiché la natura del genere Visual-Kei è di per sé magmatica, vi sono alcune eccezioni, specialmente in casi di band liminali rispetto al canone del genere. È questo il caso degli SHAZNA, di cui abbiamo precedentemente visto alcuni passi di *Melty love*: è interessante vedere come, in base alla propria scelta stilistica (molto più orientata verso l’electro-pop), la band è stata ostracizzata dal canone della scena. Altre eccezioni possono essere trovate in

⁵⁴ “Lyrics Makka na ito (真っ赤な糸) by Plastic Tree (romaji) from album – Zero, in “JpopAsia”, 2010, <https://www.jpopasia.com/plastic/tree/lyrics/151395/zero/makka-na-ito-%E7%9C%9F%E3%81%A3%E8%B5%A4%E3%81%AA%E7%B3%B8/>, 03/10/2020.

alcune band di nicchia della scena *indie*, come nel caso dei Moran, in cui l'aspetto romantico dell'amore fa parte della narrativa della band. In questo caso, l'elemento che segna la differenza con il tema dell'amore classico non è l'impossibilità di amare, ma il fatto che l'atto di amare sia dipinto come qualcosa di non completamente puro, come emerge dal loro brano *Barairo no jigoku* (Inferno dai colori di rosa) del 2013:

目がくらむような恋心 足元に長い影を宿し
それすらも気付かせない程眩しく いつしか視力を失くす
舌を当てその胸元の 深くまで根を下ろすから
君の中にだけ生きている意味を 途切れず伝えて欲しい⁵⁵

Un amore tale da farmi girare la testa proietta una lunga ombra ai miei piedi
così splendente da non farmi accorgere di altro e che mi farà perdere la vista senza che io me ne renda conto

Appoggio la lingua sul tuo seno e calo una radice fino in profondità
voglio che tu mi dica senza interruzione il significato che vive solo dentro di te

Infine, è interessante notare il forse non troppo accidentale punto di comunione tra Visual-Kei ed *enka* nella scelta di rappresentare per la maggior parte amori perduti o irraggiungibili nelle proprie canzoni.⁵⁶ Lo stile e le tematiche scelte dagli artisti Visual-Kei sono molto probabilmente nati dalla volontà di porsi in antitesi ad altri generi che si focalizzano di più sul sentimento di innamoramento (*l'idol pop* e il *pop* in generale) e non dalla volontà di seguire le tracce degli artisti *enka*. Anzi, l'adozione della tematica dell'amore infelice da parte del Visual-Kei potrebbe essere stata un tentativo del genere di appropriarsi del capitale simbolico sul mercato *mainstream* del genere *enka*. Infatti, laddove l'*enka* rimane confinato all'interno di un immaginario ben definito (i cosiddetti *kata*) che mostrava già i primi segni di invecchiamento negli anni '70,⁵⁷ il Visual-Kei, attraverso l'onnivorismo, ha potuto ampliare le possibilità espressive di questa tematica. In questo senso, sarebbe possibile considerare questo filone del Visual-Kei come un concorrente dell'*enka*, non tanto nelle sonorità e nel pubblico (nettamente distinti), quanto piuttosto nella contesa degli spazi dedicati al tema

⁵⁵ “Barairo no jigoku (jen:ga shūroku)/ Moran no kashi”, in “rocklyric.jp”, 2012, <https://rocklyric.jp/lyric.php?sid=115742>, 03/10/2020.

⁵⁶ Christine R. YANO, “The Marketing of Tears - Consuming Emotions in Japanese Popular Song”, in Craig Timothy J., *Japan Pop!: Inside the world of Japanese Popular Culture*, Londra, M.E. Sharp. Inc., 2000, p.60.

⁵⁷ Ian F. MARTIN, *Quit your band - Musical notes from the Japanese underground*, New York, Awai Books, 2016, pp.56-62.

degli amori sconsolati sulla scena *mainstream*.

Tuttavia, poiché il Visual-Kei ha le sue radici nelle province, proprio come l'*enka*,⁵⁸ non è da escludere una qualche forma di influenza, del genere più tradizionale su gli artisti del nuovo genere, anche se molto probabilmente in buona parte inconsapevole.

2.2.3 Internazionalità e nazionalismo

Nel capitolo precedente abbiamo visto come il Visual-Kei sia legato più o meno strettamente alla musica occidentale, pur rimanendo un genere completamente *made in Japan*. Il legame con l'occidente appare particolarmente stretto nel caso degli artisti della prima generazione: ad esempio, Sugizo, Imai Hisashi e hide (rispettivamente chitarristi di Luna Sea, Buck-Tick e X) condussero programmi radiofonici in cui presentavano al pubblico brani occidentali che li avevano influenzati. Questo legame è ancora presente, come attestano le dichiarazioni di artisti Neo-Visual-Kei che citano artisti occidentali come Korn e Marilyn Manson al fianco di X e Luna Sea tra le loro fonti di ispirazione. Inoltre, il fatto che queste band abbiano più volte colto l'occasione di imbarcarsi in tour mondiali, a volte persino creando versioni in inglese delle loro canzoni per i fan stranieri, indica che questi artisti hanno ritenuto che il genere Visual-Kei potesse essere un genere rivolto ad un pubblico internazionale.

Tuttavia, è sempre rimasta presente una retorica che ha cercato di confinare il Visual-Kei ad un'esperienza puramente giapponese: dagli articoli di Ichikawa che definiscono il Visual-Kei come il genere che ha liberato la musica giapponese dal complesso d'inferiorità nei confronti di quella occidentale,⁵⁹ alle pagine di critica musicale che sorvolano sulle evidenti influenze del rock occidentale focalizzandosi sulla struttura dei brani che ricalca quella del *kayōkyoku* giapponese.⁶⁰ Similmente a quanto riportato da Atkins nel caso del jazz,⁶¹ il tentativo di indigenizzare il genere e staccarlo dalle sue radici nella musica occidentale attraverso l'incorporazione di concetti giapponesi all'interno della musica è stato la modalità per dare un'autenticità alla scena rock-metal giapponese. L'exasperazione della matrice puramente giapponese del

⁵⁸ YANO, "The Marketing of Tears...", cit., p.62.

⁵⁹ ICHIKAWA, "Nihonjin ga yōgaku ...", cit., pp.71-72.

⁶⁰ KAMIMOTO Yūko, "BUCK-TICK: hirui naki bandojikara o hokoru kokō no karisuma wa nihon no 'rivingu rejendo' sai uyoku kōho", *Ongakushi ga kakanai Jpoppu hihyō*, vol. 27, 28 luglio 2003, pp.80-81.

⁶¹ Taylor E. ATKINS, "Can Japanese sing the Blues? 'Japanese Jazz' and the Problem of Authenticity", in Craig Timothy J., *Japan Pop!: Inside the world of Japanese Popular Culture*, Londra, M.E. Sharp. Inc., 2000, pp.40-50.

Visual-Kei ha coinvolto anche alcuni artisti in episodi noti all'interno della scena, come il caso dell'MC di Kirito, cantante dei Pierrot, che, in occasione della performance di apertura per il concerto di Marilyn Manson per il suo “Beautiful Monster Tour” nel 1999 presso l’arena del Fuji-Q Highland Conifer Forest, si è rivolto così al pubblico:

A tutti i fan della musica occidentale, piacere di conoscervi. Noi siamo una di quelle band Visual-Kei giapponesi che voi tanto odiate. Oggi siamo venuti qui consapevoli di questo: per i fan della musica occidentale, questo è il momento per andare al bagno. Anche oggi come al solito state facendo i ruffiani con i vostri amichetti stranieri? Odiate i giapponesi e non potete farci niente? Quale diavolo è la vostra nazionalità? E poi, quanti fra di voi hanno ricevuto un pass per il backstage dallo staff per fare sesso con gli stranieri? Di sicuro ora mi starete odiando, no? Fan dei Pierrot, mi sentite? Oggi mi sto rivolgendo a tutte quelle riviste e a quei critici sottomessi agli stranieri e visto che ho incluso anche tutte quelle persone in fila per il bagno che dicevano “ma questi stanno ancora suonando?”, vi dico che oggi suoneremo a lungo, vi faremo vedere tutta la nostra rabbia!⁶²

Il discorso non è stato recepito positivamente e viene generalmente annoverato tra le figuracce che hanno compromesso il buon nome del Visual-Kei, anche se la posizione in difesa dell'identità giapponese del genere ha lasciato a questo episodio una reputazione meno negativa rispetto ai casi degli SHAZNA.

Tuttavia, per quanto questo discorso sia stato ripudiato da tutti gli artisti, si può notare come già dagli ultimi anni dell'epoca d'oro siano comparsi alcuni artisti che cercano di “purificare” il Visual-Kei eliminando tutti gli elementi considerati “non giapponesi” all’interno dei propri brani a partire dalle espressioni in inglese. La svolta nazionalistica di questi artisti è avvenuta dunque nelle fasi finali dell’epoca d’oro in cui, come abbiamo visto precedentemente, il Visual-Kei si è aperto a numerose influenze esterne. In questo specifico caso, le traiettorie di questi artisti sembrano intersecarsi con il risorgere di alcuni sentimenti nazionalistici durante gli anni ‘90, come testimoniato da Iida,⁶³ anche se non è ancora chiaro se il contatto fra queste due correnti sia avvenuto all’interno del contesto musicale o abbia a che fare con il sentire personale dei membri delle band, influenzati da un sentimento diffuso tra una fetta della popolazione giapponese.

Questi artisti erano piuttosto diversi fra loro e non si sono mai organizzati in correnti artistiche di alcun tipo, quindi anche il loro modo di esprimere una supposta identità

⁶² ICHIKAWA, *Watashi ga...*, cit., p.180-181.

⁶³ IIDA Yumiko, *Rethinking identity in modern Japan - nationalism as aesthetics*, London, Routledge, 2002, pp.7-9.

specificatamente giapponese variava ampiamente. Il metodo più semplice e intuitivo fu quello di eliminare le parole e frasi in inglese dal testo, lasciando solo parole giapponesi: questo è il caso dei Pierrot. Un passo ulteriore in questa direzione è stato fatto dai Kaggra,, che, oltre a comporre solo in lingua giapponese, propongono temi più vicini alla tradizione giapponese (o almeno ad una generale immagine di essa), dando origine alla corrente interna al Visual-Kei delle “band tradizionali giapponesi” (*wa no bando* in giapponese). Possiamo vederne lo stile in qualche passo del brano *Uzu* (Vortice) del 2007:

咲いて 香り 枯れて 滅びる 生まれ死に逝く幾度も
朽ちて 還り そして 芽を葺く 人は何処へ向かうのだろうか？
形を成す物は 壊れるからこそ美しい
果敢ない夢ほど 輝きを放つ塵と燃える⁶⁴

I fiori sbocciano, profumano, appassiscono e muoiono, innumerevoli volte nascono e muoiono
Marcendo, tornando indietro e germogliando, gli esseri umani dove sono diretti?
Gli oggetti con una forma sono belli perché si rompono
quasi come un sogno effimero, scintillano e bruciano fino a diventare polvere

Attraverso il tema del ciclo di morte e rinascita del Buddhismo, i Kaggra, si interrogano sul significato dell’esistenza, dipingendola come un vortice di infinito di creazione e distruzione. Questo stile appare più vicino alla tradizione giapponese rispetto a quello di altri artisti soprattutto grazie alla cospicua presenza di immagini legate alla tradizione giapponese, sia nel testo (come i fiori che sbocciano e appassiscono), sia nel video promozionale del brano in cui i membri della band, indossando dei kimono, suonano fra delle girandole che si muovono col vento.

Altre volte, la retorica nazionalistica è marcatamente politica, come nel caso di *Japanīzu modanisuto* (traslitterazione fonetica dell’inglese “Japanese Modernist” per dileggiare i sostenitori di una modernizzazione del Giappone come un allineamento all’immagine americana) dei Merry, uscito nel 2004:

ジャパニーズモダニスト

GO.MAD ジャパニーズモダニスト

⁶⁴ “Lyrics Uzu (渦) by Kaggra, (romaji) from album – Uzu (渦; SWIRL), in “JpopAsia, 2010, <https://www.jpopasia.com/kaggra/lyrics/11095/uzu-%E6%B8%A6-swirl/uzu-%E6%B8%A6-swirl/>, 03/10/2020.

何故あの国だけが強い？

何故あの国だけ？⁶⁵

Japanese Modernist

GO.MAD Japanese Modernist

Perché solo quella nazione è forte?

Perché solo quella nazione?

In questa canzone i Merry si chiedono perché il Giappone si sia dovuto adattare agli Stati Uniti per modernizzarsi, criticando soprattutto i giapponesi sostenitori di queste posizioni, visti come dei rinnegatori della propria cultura.

Questo filone di brani non ha riscosso molto successo tra i fan e i compositori del Visual-Kei negli anni '00, probabilmente a causa del fatto che un non indifferente numero di artisti Visual-Kei di successo era ancora impegnato a consolidare la propria *fanbase* all'estero. Tuttavia, con il naufragio del progetto di espansione all'estero del Visual-Kei, già dagli anni '10 è aumentato il numero di artisti che compongono per un pubblico unicamente giapponese. Questa inversione di tendenza ha portato un numero maggiore di band a comporre esclusivamente in giapponese o a fare riferimento ad elementi della cultura e della storia giapponesi, portando all'integrazione, per quanto in forma edulcorata, di alcune tematiche nazionalistiche. Un esempio è il brano *Zōka to karashinikofu* (Fiori finti e kalashnikov) dei Dadaroma, una canzone che rievoca il bombardamento nucleare di Hiroshima e Nagasaki dal punto di vista di due bambini, rilasciata nel 2016:

目を閉じれば ありふれた 幸せは 燃えていた

街を包む光と熱 貴女が見えない

抱き寄せる 間に合わず 腕の中 燃える貴女

街を包む熱のボレロ 僕も、すぐいくよ

⁶⁵ Durante i concerti live, le parole *ano kuni* vengono sostituite da “America”, con un conseguente cambio di significato nella frase (“Lyrics Japanese Modernist (ジャパニーズモダニスト) by Merry (romaji) from album – Identity Maxi-single”, in “JpopAsia”, 2010, <https://www.jpopasia.com/merry/lyrics/174861/identity-maxi-single/japanese-modernist-%E3%82%B8%E3%83%A3%E3%83%91%E3%83%8B%E3%83%BC%E3%82%BA%E3%83%A2%E3%83%80%E3%83%8B%E3%82%B9%E3%83%88/>, 03/10/2020).

燃え盛る街 肩を寄せ合い 二人は 灰となり 一つに

あゝ人を食べる人のおはなし⁶⁶

Quando ho chiuso gli occhi, quella felicità di tutti i giorni era stata incenerita
la luce e il calore avvolgono le strade, non riesco a vederti
Ti stringo, non ho fatto in tempo, fra le mie braccia tu in fiamme

Un bolero di calore avvolge le strade, anche io, ti raggiungerò presto

Le strade in fiamme, appoggiati l'uno sulla spalla dell'altra, i due diventano cenere, insieme

Ah, questa è una storia di uomini che divorano uomini

Va tuttavia specificato che il compositore del brano, Yoshiatsu, ha dichiarato di aver avuto solo l'intenzione comporre un brano triste in uno scenario mai usato prima nella storia del Visual-Kei⁶⁷ e non di esporre un messaggio politico o patriottico.

In linea generale, si può dire che il Visual-Kei stia diventando un genere sempre più orientato verso il Giappone, tuttavia è difficile pensare che vi sia un intento politico nell'uso di temi ed immagini nazionalistiche. La supposizione più plausibile è che il genere abbia acquisito questo tipo di temi più che altro per lo *shock value* collegato ad essi, come si può intuire da un passo di *Aikoku kakumei* (Rivoluzione patriottica) degli R-Shitei, pubblicata nel 2012:

アイアム ア ジャパニーズ ボーン

ブチ壊せ くだらん政治家⁶⁸の理想論とか

ブチ壊せ 国家権力に宣戦布告

ブチ壊せ 病んでる社会に一撃必殺

⁶⁶ “Lyrics Zouka to Kalashnikov (造花とカラシニコフ) by DADAROMA (romaji) from album - Zouka to Kalashnikov (造花とカラシニコフ), in “JpopAsia”, 2016, <https://www.jpopasia.com/dadaroma/lyrics/327367/zouka-to-kalashnikov-%E9%80%A0%E8%8A%B1%E3%81%A8%E3%82%AB%E3%83%A9%E3%82%B7%E3%83%8B%E3%82%B3%E3%83%95/zouka-to-kalashnikov-%E9%80%A0%E8%8A%B1%E3%81%A8%E3%82%AB%E3%83%A9%E3%82%B7%E3%83%8B%E3%82%B3%E3%83%95/>, 03/10/2020.

⁶⁷ “DADAROMA: DADAROMA 'Zōka to Karashinikofu”, in “ViSULOG”, 2014, <http://v-kei.jp/interview/?interviewId=341>, 03/10/2020.

⁶⁸ La parola *seijika* (politici) qui viene cantata come *otona* (adulti).

ブチ壊せ 今こそ日本に革命を!!⁶⁹

Ai amu a japanīzu bōn

Distruggi gli stupidi discorsi ideali dei politici

Distruggi, dichiara guerra al potere di stato

Distruggi, spazza via in un colpo questa società malata

Distruggi, questo è il momento per una rivoluzione in Giappone!!

La prima frase, che dovrebbe rappresentare l'orgoglio patriottico, è qui ridicolizzata in una translitterazione fonetica della frase dall'inglese, un contrasto continuo anche all'interno del resto del brano in cui anglicismi in *katakana* sono affiancati da *yoji jukugo*⁷⁰ (ad esempio *denkō sekka* e *sensen fukoku*). L'intero brano incita ad una rivoluzione che però non è nazionalistica, ma più che altro simbolica: il motivo per cui gli artisti hanno ripreso la struttura degli slogan Meiji non è dovuto al fatto che siano d'accordo coi valori nazionalistici collegati ad essa, ma piuttosto al fatto che sia stata un punto importante per la costituzione di un'identità giapponese. Allo stesso modo anche il linguaggio del testo segue questo ragionamento, riprendendo la struttura degli slogan della rivoluzione Meiji, ma cambiandone il contenuto.

2.2.4. Gender, sessualità e virilità

Come abbiamo visto fino ad ora, il Visual-Kei è un fenomeno vario e complesso, in cui numerosi elementi sono intrecciati fra loro. Questo vale anche per la questione del genere (inteso come *gender*) degli artisti e dei personaggi che essi interpretano, cosa che non è così scontata in una scena in cui gli artisti sono principalmente uomini e che fa uso di *look* androgini per le proprie performance. La teoria più autorevole su questo argomento è quella di Inoue, la quale formula il concetto di “estetica maschile allargata” (*kakuchō sareta otoko no bigaku*) sostenendo che gli X, tramite la scelta di un *look* androgino, abbiano ampliato le possibilità di espressione degli uomini anche al di là della sfera del maschile:

In altre parole questa “estetica maschile allargata” creata dal Visual rock è stata portata a compimento

⁶⁹ “Aikoku kakumei kashi “R-Shitei” furigana tsuke”, in “Utaten”, 2013, <https://utaten.com/lyric/iz16012504/>, 03/10/2020.

⁷⁰ Espressioni idiomatiche composte da quattro caratteri. Sebbene originariamente tratte dai classici cinesi, durante il periodo Meiji ne fu coniato un gran numero, principalmente a scopo propagandistico.

grazie al re-impossessarsi di forme di espressioni fisiche come il trucco. Poi, gli artisti Visual-Kei, portando a termine questo processo, ponendo le proprie basi sul sound rock che secondo la norma era un simbolo dell'“estetica maschile”, hanno espresso una “estetica maschile allargata” appropriandosi di un *make-up* che richiamava un'immagine transgender.⁷¹

Questa teoria può essere ancora oggi valida se ci si sofferma all'aspetto esteriore degli artisti Visual-Kei: infatti, anche se il *make-up* androgino non è più una prerogativa assoluta di tutti i membri delle band, non è possibile dire che il *trend* di interpretare personaggi dai costumi e dalle movenze femminili sia sparito o quantomeno in calo.⁷² Tuttavia, lo stesso ragionamento presenta molti punti deboli se si cerca di trasporlo in altri ambiti, come ad esempio i testi delle canzoni o l'effettiva presenza di *performer* donne nella scena Visual-Kei in sé, dove rimane ancora preponderante la componente maschile del genere.

Nell'ambito dei testi delle canzoni, il concetto di “estetica maschile allargata” trova la sua principale applicazione in quei casi in cui gli artisti scrivono interpretando il ruolo di una donna. Ad esempio, sebbene già nel caso nei testi dei brani degli X non vi sia alcun riscontro di un'interpretazione che si allontani dal polo della normativa maschile in senso lato,⁷³ altri artisti come Mana dei Malice Mizer o Yasu dei Janne da Arc hanno impersonato ruoli femminili. Vi sono rarissimi casi come Chiba, il cantante dei Sendai Kamotsu, che interpreta un personaggio esplicitamente omosessuale, ma lo fa in un contesto narrativo comico e grottesco che rende questa maschera piuttosto surreale. In linea generale, gli artisti Visual-Kei tendono ad interpretare a livello testuale personaggi maschili e femminili non *queer*. Questa netta divisione può essere spiegata attraverso la teoria di McLeod che argomenta che “la fanbase femminile del Visual-Kei [fruendo i prodotti della scena] vive il doppio fascino dell'identificazione e del desiderio”.⁷⁴ In altre parole, le band esercitano il loro potere di attrazione sulle fan sia come oggetti del desiderio (quando interpretano ruoli maschili), sia come personaggi in cui identificarsi (quando interpretano ruoli femminili). Questa dualità, sincronica nel look androgino dei performer, è difficilmente interpretabile nella sua interezza all'interno dei singoli testi,

⁷¹ INOUE, Takako, “Kakuchō sareta otoko no bigaku – X o megutte”, in Inoue Takako (a cura di), *Vijuaru kei no jidai – rokku, keshō, jendā*, Tōkyō, Seikyūsha, luglio 2003, p.122.

⁷² Ancora oggi i bassisti e a volte anche i chitarristi delle band Visual fanno largo uso di vestiti e *make-up* femminili.

⁷³ Nelle canzoni degli X vengono spesso usate particelle di fine frase come “*ze*” che indicano una forte componente maschile della voce narrante (o cantante).

⁷⁴ Ken MCLEOD, “Visual Kei: hybridity and gender in Japanese popular culture”, *YOUNG*, vol.21, 2013, p.319.

ragion per cui all'interno di un singolo brano è difficile parlare di una commistione di elementi tipicamente maschili e tipicamente femminili.

I ruoli femminili interpretati, per quanto contestualizzati in modi diversi all'interno di storie e narrative, sono generalmente di due tipi: donne fragili e innocenti, spesso in balia degli eventi, oppure personalità femminili forti e decise che usano il proprio fascino per giocare con i sentimenti degli uomini. Possiamo trovare un esempio del primo tipo in *Shōjo no inori III* (Preghiera di una ragazza III) degli Acid Black Cherry (il nome del progetto solista di Yasu dei Janne da Arc), pubblicata nel 2012:

最初に死のうとしたのは 女 (14)⁷⁵になった年の 10 月

病院で目覚め 生きてる事になぜかホッとした

でもね 私ってバカだからさ わかんないんだ

命の重さとか生きる意味 ママもアイツも大嫌い

ひび割れた声で 涙 涙 涙

情けないくらいに涙が止まらない

まだこの胸が痛いから

カミソリを探した ⁷⁶

La prima volta che ho tentato di uccidermi è stato nell'ottobre dell'anno in cui ho compiuto quattordici anni e sono diventata una donna

Mi sono svegliata all'ospedale e per qualche motivo mi sono sentita rassicurata dal fatto che ero viva

Però sai, io sono stupida quindi proprio non capisco

cose come il peso di vivere o il significato della vita, odio mia madre e pure lui

Con la voce in frantumi, lacrime, lacrime, lacrime

Le lacrime non si fermano, tanto da farmi sembrare patetica

Il mio cuore mi fa ancora male

e quindi ho cercato la lametta

Per poter vedere invece il secondo modello di femminilità, si possono prendere come esempio le ultime canzoni dei Lycaon, come ad esempio *Baka ne* (Che stupido),

⁷⁵ Yasu qui sfrutta qui la somiglianza tra le parole “quattordici” (*jūshi*) e “donna adulta” (*jōshi*) pronunciandole in modo ambiguo e creando il doppio significato di “compiere quattordici anni” e “diventare donna”.

⁷⁶ “Lyrics Shoujo no Inori III (少女の祈り III) [2012 ver.] by Acid Black Cherry (romaji) from album – 2012”, in “JpopAsia”, 2012, <https://www.jpopasia.com/acidblackcherry/lyrics/94543/2012/shoujo-no-inori-iii-%E5%B0%91%E5%A5%B3%E3%81%AE%E7%A5%88%E3%82%8Aiii-2012-ver/, 03/10/2020>.

pubblicata nel 2015:

馬鹿な男ね、あきれるわ。
半端なキスならいらない。
あたしの好きにさせて。
気安く髪を撫でて軽いオンナだなんて、冗談じゃないわ。

やめて 馬鹿な男ね あきれるわ
やめて 半端なキスならいらないの
やめて 気分じゃないのよ触れないで
やめて 愛しているとか言わないで

男と女はなんですか？
あたしは欲張りなのかしら？
イライラするのよ あなたには

うそつき・・・
馬鹿ね馬鹿ね馬鹿ね
馬鹿はオトコはいらんわ
馬鹿ね馬鹿ね馬鹿ね
馬鹿な女は馬鹿をみる⁷⁷

Sai, gli uomini stupidi mi annoiano.
Non ho bisogno di frivoli baci.
Comportati come piace a me.
Non sono mica una di quelle donne facili a cui accarezzare i capelli come se niente fosse.

Smettila, sai, gli uomini stupidi mi annoiano
Smettila, non ho bisogno di frivoli baci
Smettila, non sono in vena! Non toccarmi
Smettila, non dire che mi ami o cose del genere

Cosa sono uomini e donne?
Forse sono troppo avida?
Sono arrabbiata, con te

⁷⁷ Lyrics Baka ne. (馬鹿ね。) by Lycaon (romaji) from album - Baka ne. (馬鹿ね。), in “JpopAsia”, 2015,
<https://www.jpopasia.com/lycaon/lyrics/212918/baka-ne-%E9%A6%AC%E9%B9%BF%E3%81%AD%E3%80%82/baka-ne-%E9%A6%AC%E9%B9%BF%E3%81%AD%E3%80%82/>, 26-05-2020.

Bugiardo
Che stupido, che stupido, che stupido
Non ho bisogno di uomini stupidi
Che stupido, che stupido, che stupido
Solo le donne stupide guardano gli stupidi

La teoria di McLeod sull'identificazione del pubblico femminile con i personaggi sembra trovare riscontro nel fatto che gli atteggiamenti delle due ragazze nei brani qui riportati somigliano a quelli adottati da quella parte del pubblico che è stata affascinata dal Visual-Kei a partire dagli anni '90. Infatti, parlando delle ragioni per cui nel Visual-Kei si sia formata una community di fan al femminile così compatta, Saitō attribuisce ai cambiamenti della società civile giapponese degli anni '90 un ruolo fondamentale:

Negli anni '90 la società giapponese è stata teatro di numerosi cambiamenti. [...] Istituzioni fondamentali alla società fino a quel tempo, come la famiglia e il matrimonio, si sono indebolite, offrendo anche alle donne possibilità di percorsi di vita differenti da quelli facilmente disponibili negli anni precedenti. [...] Da un lato, l'indebolimento di queste istituzioni e l'ampliamento delle scelte di vita delle donne ha creato un forte senso di angoscia, dovuta alla generale instabilità delle condizioni della società giapponese. Dall'altro, ha dato una grossa spinta all'indipendenza delle donne, dando loro la possibilità essere più libere dalle istituzioni tradizionali della società giapponese.⁷⁸

Tornando ai due testi precedenti, possiamo vedere come la ragazza di *Shōjo no inori III* sia un'efficace rappresentazione della donna che non riesce più a trovare stabilità nella famiglia né nel matrimonio. In maniera opposta, il personaggio femminile di *Baka ne* ben incarna lo spirito indipendente della donna giapponese nella società degli anni '90, che appare libera dalle restrizioni morali legate alle istituzioni tradizionali giapponesi. Tuttavia, per quanto il Visual-Kei si presenti in alcuni suoi aspetti come forma di espressione di un'identità femminile, la componente maschile del genere rimane ancora preponderante. Questo aspetto è palese se si guarda ai testi delle canzoni di tutti quegli artisti che non interpretano direttamente ruoli femminili ma che citano personaggi femminili nelle loro canzoni: questo accade essenzialmente nelle *ballad* che parlano di amori non riusciti e nelle canzoni formulate come inviti al sesso e alla voluttà. Nel primo caso, che abbiamo visto precedentemente in questo capitolo, la figura della

⁷⁸ SAITŌ Muneaki, "Nihon shakai no henyō to vijuaru kei rokku no komyuniti", Ōsaka, *Graduate Course of Kansai University - The Journal of Human Science*, vol.86, 2017, pp.23-44.

donna, quando viene chiamata in causa, è spesso crudele, quasi insensibile ai sentimenti del protagonista. Nel secondo caso, la donna è ridotta al ruolo di ricevente dell'atto sessuale, in cui non solo non ha voce, ma è anche destinataria di ordini e imposizioni, come si può vedere in alcuni passaggi di *Standing Sex*, brano rilasciato dagli X nel 1993:

Stand up! F**k up!

Show no mercy Like my jealousy

Kick off! F**k off!

I'm getting in the count down

Marry Marry Kiss me hurry

Why do you have to be ripe?

Give me Give me Give me rainy dreams

'Til they kill me away (lights up)

Marry Marry Kill me Marry

Can't you set me free

Lady Lady Are you ready to go?

Why do you have to be laying down?⁷⁹

In entrambi i casi, la figura femminile non parla mai e rimane sullo sfondo della scena, su cui gli uomini parlano dei propri sentimenti o delle proprie pulsioni.

Questa assenza di voci femminili ricalca una situazione corrispondente anche all'interno della scena: come in generale in tutte le scene legate al rock e al metal, gli artisti sono principalmente uomini. Inoltre, l'ambiguità di genere delle forme di espressione del Visual-Kei ha finito per creare un ambiente in cui è difficile per le donne emergere con una voce originale che non si sovrapponga a quelle di altri artisti uomini nei panni di personaggi femminili. Infatti, anche se spesso viene dimenticato dalle cronache, nell'era Neo-Visual-Kei il genere ha ospitato al suo interno alcune band tutte al femminile, tra cui le *exist†trace* e le *Ganglion*. Le prime in particolare hanno goduto di una fama non indifferente, arrivando a firmare un contratto con la casa discografica *major* Tokuma Japan Communications nel 2011 e ispirando altre band composte da donne. Tuttavia, nonostante i successi, queste band sono state lentamente ostracizzate dalla scena, in

⁷⁹ “Lyrics Standing Sex by X (kanji) from album – X Singles”, in “JpopAsia, 2010, <https://www.jpopasia.com/xjapan/lyrics/173980/x-singles/standing-sex/>, 03/10/2020.

parte per il fatto che una parte del pubblico femminile non le ha accettate,⁸⁰ in parte per il fatto che il loro stile si è appiattito a quello del resto del genere non riuscendo a produrre un messaggio sufficientemente originale. Possiamo vederne un esempio nelle prime battute di *Vanguard* delle exist†trace, uscita nel 2009:

霧もやの中静かに流れる誰かの歌そっと
雫の様に煌めく音色は奏でる鼓動の譜を

牙を剥き噛み砕け瞳が開く前に
震えるその声を今そっと聞かせて

夕もやの中艶めく狂喜と苦悩の歌響く

牙を剥き噛み砕け瞳が開く前に
震えるその声を焦がして

限りなく青く深く透き通る空の元へ
いつか帰れるのなら
限りある世界に一人傷付いて倒れようとも
まだ鼓動は巡り傷を癒す⁸¹

Tra i veli di nebbia echeggia piano la canzone di qualcuno, dolcemente
La tonalità che brilla come una goccia di rugiada suona lo spartito del battito del cuore

Prima di digrignare i denti, mordere e aprire gli occhi
Fammi sentire dolcemente ora la tua voce tremante

Risuona una canzone di pazza gioia e agonia che splende tra la nebbia notturna

Prima di digrignare i denti, mordere e aprire gli occhi
fai bruciare la tua voce tremante

Se un giorno potrò tornare
A quel cielo limpido di un blu profondo senza limiti

⁸⁰ “Otokomae na V-Kei bando, exist†trace ga 'joshi toshite no yume' o katatta”, in “barks.jp”, 2011, <https://www.barks.jp/news/?id=1000070929>, 03/10/2020.

⁸¹ “Lyrics Vanguard by exist†trace (romaji) from album – Vanguard -of the muses-”, in “JpopAsia”, 2010, <https://www.jpopasia.com/existtrace/lyrics/40496/vanguard-of-the-muses/vanguard/>, 03/10/2020.

Non importa quanto io crolli e mi ferisca, sola, in questo mondo limitato
Il mio battito riprenderà e guarirà le mie ferite

La voce dolce che risuona tra la nebbia potrebbe essere quella di una donna, in mezzo al grigiore (rappresentato dalla foschia) della società. Il messaggio potrebbe significare che il vero strumento della lotta per le donne non è la rabbia (“prima di digrignare i denti e mordere”), ma è proprio la loro voce originale, limpida, che può cantare di un futuro radioso (il cielo azzurro) in cui i sogni delle donne verranno realizzati motivando altre donne: in questo modo le ferite che vengono loro inferte non saranno che graffi che guariranno. Per quanto in queste liriche sia possibile intravedere un messaggio di riscossa e speranza per le donne che è riconducibile alle dichiarazioni della band riguardo al proprio stile,⁸² la scena dipinta per elementi vaghi e le atmosfere cupe sono le stesse di molti altri artisti Visual-Kei. È inoltre interessante vedere come il look androgino sia stato interpretato dai membri della band, che in parte riprendono acconciature più maschili di altri artisti della scena. Band al femminile come queste hanno dunque interpretato a modo proprio le liriche dei testi ma hanno finito per riprendere *look* e temi di una scena, quella del Visual-Kei, spiccatamente al maschile.

2.2.5. Illusioni, Alice nel Paese delle Meraviglie e fuga dalla realtà

Come abbiamo accennato nella sezione 2.2.1., vengono inclusi all'interno del Visual-Kei artisti che, attraverso il role-playing e le loro canzoni, dipingono mondi fantastici, lontani dalla realtà. Questo accorpamento non si è limitato solo all'unificazione di due filoni musicali (quello degli X e quello dei MALICE MIZER) sotto l'etichetta del Visual-Kei, ma ha influito anche sulle modalità di interazione tra fan e artisti e sull'immaginario collegato ai rapporti fra queste due controparti.

Abbiamo visto come uno dei punti d'attrazione del Visual-Kei era ed è ancora oggi la ricerca di uno spazio alternativo a quello della società comune.⁸³ Questo aspetto, che ha attirato numerosi artisti, ha avuto un significato simile per un grande numero di ragazze che, incontrandosi ai concerti e agli eventi dei loro beniamini, hanno intrecciato legami che sono poi andati a costituire il supporto per le comunità dei fan del Visual-Kei dagli anni '00 in poi. In altre parole, laddove per molti uomini i palchi hanno rappresentato il

⁸² “Otokomae na V-Kei bando, exist†trace ga 'joshi toshite no yume' o katatta”, in “barks.jp”, 2011, <https://www.barks.jp/news/?id=1000070929>, 03/10/2020.

⁸³ ICHIKAWA, *Daremo oshietekurenakatta...*, cit., p.101-103.

luogo in cui potersi esprimere liberamente attraverso il Visual-Kei, le donne, visto anche il loro maggior numero tra i fan, hanno avuto la possibilità di creare uno spazio “libero” sotto il palco, tra il pubblico. Questa ricostruzione è sostenuta anche da Johnson, che vede i concerti Visual-Kei come luoghi in cui le donne possono esprimersi senza sentirsi oppresse dalle imposizioni della società:

At a live, a bangya is not mother, nor wife, nor daughter: she is herself, and acting on personal desires. More importantly, the men on stage are the main, if not only, masculine presence. Constituting only a tiny minority of the live audience, men cannot exert their dominance over bangya, creating a rare space where women are both the majority and the default. Bangya are therefore at liberty to break free of outside expectations, including those that would render them passive or docile. Their wild and otherwise “aggressive” activity comes to represent an escape that can be indulged while maintaining a personal sense of safety.⁸⁴

Col tempo, questo spazio neutro si è via via definito attraverso delle norme, spesso formulate in opposizione a quelle normalmente accettate al di fuori della comunità Visual-Kei. Ad esempio, mentre in altri generi musicali viene rispettata una certa distanza fra artisti e fan,⁸⁵ nel Visual-Kei vi è una tendenza contraria: è molto comune infatti che le fan degli artisti Visual-Kei facciano regali ai membri delle loro band preferite nella speranza di poter avere una relazione amorosa con loro.⁸⁶ Anche se non è chiaro quanto siano diffuse queste pratiche e quanto di tutto ciò sia solo frutto di dicerie, rimane il fatto che esiste un vero e proprio gergo per identificare queste attività,⁸⁷ così come esistono nomenclature speciali per indicare i fan di una band o di un'altra. Il grado di complessità di queste pratiche evidenzia dunque la voglia del pubblico di marcare la distanza dalla quotidianità, e dipinge i live come un'occasione per fuggire dalla vita quotidiana.

Come sottolinea Murota, è importante notare le numerose sovrapposizioni fra le regole di questi spazi (costruiti secondo l'immagine di uno spazio ideale per i fan) e le

⁸⁴ Adrien Renee JOHNSON, “From Shoujo to Bangya(ru): Women and Visual-Kei”, Berndt J., Nagaïke K., Ogi F. (a cura di), *Shōjo Across Media. East Asian Popular Culture*, Palgrave Macmillan, 2019, p.314-315.

⁸⁵ Carolyn S. STEVENS, “Buying Intimacy: Proximity and Exchange at a Japanese Rock Concert”, in Kelly W. (a cura di), *Fanning the flames: Fans and consumer culture in contemporary Japan*, New York, State University of New York Press, 2004, pp.59-78.

⁸⁶ Esistono dei termini specifici per varie pratiche (consegna di regali da parte dei fan, flirt o incontri segreti con i membri delle band) in questo tipo di iterazioni. Ad esempio i regali o altre forme di sostegno economico vengono chiamati *mitsu* (scritto con il kanji di miele, anche se l'origine della parola è il verbo *mitsugu* che significa “sostenere finanziariamente qualcuno o qualcosa”) mentre il flirt in sé è chiamato *niowase*.

⁸⁷ “V-kei yōgo jiten”, 2014, <http://vkeiyougo.com/>, 03/10/2020.

caratteristiche dell'universo *shōjo*:⁸⁸ non a caso, una delle parole chiave legate alla figura di questi personaggi femminili è “illusione” (*mōsō*),⁸⁹ strettamente connessa anche al mondo del Visual-Kei. Questo elemento di illusione pervade numerosi aspetti della prospettiva delle fan, influenzando anche sulla percezione di alcune pratiche comuni al *fandom*. Prendiamo ad esempio il *furitsuke*, tipiche coreografie a tempo di musica messe in atto dalle fan durante i concerti. Questa attività, intesa normalmente come una componente aggiuntiva all'esperienza *live*, diventa molto di più se si pensa che alcune fan creano coreografie originali col preciso scopo di distinguersi dalle altre fan agli occhi dei loro artisti preferiti. L'illusione sfuma anche i confini fra reale e immaginario: se il desiderio di frequentare un artista Visual-Kei è comune ad un numero non indifferente di fan, è piuttosto inverosimile che gli artisti scelgano eventuali partner sulla base delle loro coreografie. Gli stessi artisti sono ben consapevoli di queste dinamiche di attrazione, come dimostrano alcuni passi della canzone *Mōsō nikki* (Il diario delle illusioni) dei SID, celeberrima all'interno della scena e pubblicata nel 2004:

手紙に添えた電話番号 かけてくれると信じているわ
あなたはシャイな人だから きっと勇気がないのね
そんなに見つめないで 周りに気づかれちゃうわ
あなたと 私は 秘密の関係

声も 身体も 指も 髪も 寝顔も 心さえも全部
一つ残らず愛してるの 私だけの物だわ
人は妄想だとか言って 私をバカにするでしょう
あなたは 私の 顔も知らないの⁹⁰

Sono convinta che chiamerai il numero di telefono che ho allegato alla mia lettera
Ma tu sei una persona timida, quindi di sicuro non avrai il coraggio di farlo
Non guardarmi così, quelli attorno potrebbero accorgersi
della relazione segreta tra me e te

La tua voce, il tuo corpo, le tue dita, i tuoi capelli, il tuo viso addormentato, perfino il cuore, tutto

⁸⁸ MUROTA Naoko, “Shōjotachi no ibasho sagashi – Vijuaru rokku to shōjo manga”, in Takako Inoue (a cura di), *Vijuaru kei no jidai – rokku, keshō, jendā*, Tōkyō, Seikyūsha, luglio 2003, pp.163-205.

⁸⁹ MUROTA, “Shōjotachi no ibasho sagashi ...”, cit., p.170.

⁹⁰ Il brano verrà analizzato anche nel capitolo 3 dell'elaborato (“Lyrics Mousou Nikki (妄想日記) by Sid (romaji) from album – Renai”, in “JpopAsia, 2010, <https://www.jpopasia.com/sid/lyrics/12344/renai/mousou-nikki-%E5%A6%84%E6%83%B3%E6%97%A5%E8%A8%98/>, 03/10/2020).

amo tutto di te, senza esclusione, sei solo mio

Le persone mi prenderanno in giro dicendo che è solo una mia illusione

Ma tu non conosci nemmeno il mio viso

In questa canzone in cui, come suggerisce il titolo, vengono riportate le fantasie di una fan come se fossero scritte in un diario, l'illusione nasce dagli atteggiamenti del cantante che, agli occhi della fan protagonista, pare ammiccare ad un interesse amoroso nei suoi confronti. Tuttavia, nel finale i fatti che la fan riporta nel suo diario si rivelano pura invenzione: i due nemmeno si conoscono di vista.

Poiché l'illusione di per sé non ha un confine prestabilito, può essere portata ad una distanza ancora maggiore dalla realtà: ad esempio i fan, in alcuni spazi, possono fare *role-play* nei panni di entità sovranaturali o fantastiche.

Ed è proprio a seguito di questa considerazione che, soprattutto verso la fine degli anni '00, si è sviluppata una narrativa interna ad alcuni gruppi riguardo alla figura di Alice nel Paese delle Meraviglie. Il fenomeno si è diffuso a partire da alcune cantanti soliste della scena pop rock *mainstream*, ma ha trovato un terreno fertile nel Visual-Kei, coinvolgendo un gran numero di artisti della scena. Infatti, se da un lato la figura di Alice ha avuto successo tra alcune cantanti (come ad esempio Kawase Tomoko, più conosciuta come Tommy february6, e Mizuki Alisa) per via dell'insieme di significati legati alla cultura *shōjo*,⁹¹ gli artisti Visual-Kei hanno sfruttato la potenziale sovrapposizione tra Alice e le fan per aggiungere un ulteriore elemento alla propria narrativa. Entrando più nel dettaglio, Alice non è solo un simbolo *shōjo* nella cultura giapponese in cui le fan del Visual-Kei si possono immedesimare, ma è anche il personaggio principale di una storia in cui una giovane ragazzina vive un'esperienza fantastica. In questa ottica, si può dunque affermare che l'immagine di Alice sia una perfetta metafora dei fan delle band che hanno creato una narrativa fantastica attorno a sé: non a caso, nelle canzoni in cui si parla di Alice, ci si riferisce ai fan. Questa ulteriore metafora permette alle fan di immergersi ulteriormente in questa narrativa, in quanto esse non vengono indicate direttamente come fan (e soprattutto non vengono indicate come gruppo) ma come una singola persona speciale (e ciò viene percepito come più personale). Possiamo vedere un esempio di questa metafora nel ritornello della canzone *Yami no kuni no Arisu* (Alice nel Paese dell'Oscurità, ovviamente un

⁹¹ Tendenzialmente interpretata da questi artisti come una cultura femminile nata dall'unione di giovinezza, femminilità, innocenza, sessualità edulcorata e indipendenza (MONDEN Masafumi, "Being Alice in Japan: performing a cute, 'girlish' revolt", *Japan Forum*, vol.26, 2014, pp.265-285).

riferimento al titolo dell'opera di Carroll) dei D, pubblicata nel 2009:

I wanna take you away, Alice.

手を繋いだら 真実が解るから

Are you gonna believe in me? Alice.

君の望む場所ならば何処へでも さあ⁹²

I wanna take you away, Alice.

Perché se mi darai la mano conoscerai la verità

Are you gonna believe in me? Alice.

Qualunque sia il luogo che tu desideri visitare, ti ci porterò, vieni

Come è anche visibile dal video promozionale della canzone, il cantante impersona il Cappellaio Matto e cerca di invitare Alice (ossia i fan) ad esplorare il mondo, che altro non è che l'universo narrativo della band.

Il fenomeno di Alice si è esaurito pochi anni dopo la sua comparsa sulla scena, ma non è stato completamente dimenticato. Infatti, nonostante non vi siano più riferimenti diretti alla figura di Alice, permangono ancora nell'immaginario di alcuni artisti delle reminiscenze della sua figura che vengono trasferite su altre figure femminili più o meno letterarie. In altre parole, anche la figura di Alice è stata “fagocitata” attraverso il metodo onnivoro degli artisti Visual-Kei, perdendo il suo contesto originale, ma mantenendo la sua figura di giovane ragazza (*shōjo*) che muove i suoi passi in un mondo parallelo e alternativo a quello reale.

2.2.6. Comicità e meta-narrativa interna al genere

Fino ad ora abbiamo visto come il Visual-Kei faccia uso di maschere e personaggi, più o meno fantastici, per delineare una linea narrativa in cui i personaggi interpretati sono molto spesso cupi, o quanto meno distanti da stati emotivi tradizionali e positivi. In questo contesto, è facile notare come i Golden Bomber, con la loro comicità leggera, siano riusciti a conquistarsi una fetta sempre più importante di pubblico all'interno della scena grazie alla distanza da questo modello. Tuttavia, non bisogna cadere nel

⁹² “Lyrics yami no kuni no Alice (闇の国のアリス) by D (romaji) from album – Genetic World”, in “JpopAsia”, 2010, <https://www.jpopasia.com/d/lyrics/11568/genetic-world/yami-no-kuni-no-alice-%E9%97%87%E3%81%AE%E5%9B%BD%E3%81%AE%E3%82%A2%E3%83%AA%E3%82%B9/>, 03/10/2020.

superficiale errore di pensare che i Golden Bomber siano stati i primi in assoluto a fare uso della comicità all'interno del Visual-Kei. Infatti, sebbene non siano mai arrivate ai livelli di successo dei Golden Bomber, molte altre band negli anni precedenti hanno intrapreso percorsi simili.

I primi veri e propri esempi di questa corrente⁹³ risalgono già ai primi anni dell'era Neo-Visual-Kei in cui i membri di alcune band si lanciarono in progetti paralleli mantenendo la stessa formazione ma andando a costituire delle alter-ego band: l'esempio principe di questo tipo di fenomeno sono i Sendai Kamotsu, alter-ego band dei Nightmare. La peculiarità di questo tipo di band è che, per quanto agli occhi del pubblico sia evidente che i membri della band siano le stesse persone, gli artisti scelgono dei nomi differenti (e quindi delle maschere differenti) da quelli usati nella band originale. Ad esempio, il cantante Yomi dei Nightmare prende il nome di Chiba, il quale dichiara (con un forte accento di Sendai, luogo di origine dei membri della band) di essere il fratello minore di Yomi: allo stesso modo anche tutti gli altri membri della band negano una corrispondenza con i membri dei Nightmare. Proprio perché i membri di queste band si definiscono come qualcosa di diverso dalle band Visual-Kei originali, il contenuto delle loro canzoni può esulare molto più facilmente dalle atmosfere cupe del genere sfruttando ogni arma della comicità. Nel caso dei Sendai Kamotsu, il punto fondamentale della comicità, oltre a quello già ridicolo dell'impianto narrativo della band (basata sul fatto che i membri della band si dichiarino colleghi di lavoro presso una ditta di consegne),⁹⁴ sono le numerosissime allusioni omosessuali di Chiba nei confronti di personaggi maschili e, altre volte verso gli altri compagni di band. Possiamo vederne lo stile in *Gei sukūru otoko gumi* (“Il gruppo dei ragazzi nella scuola di arte”, dove si gioca sull'assonanza di “*gei*”, col significato di “arte”, e gay) del 2011:

Oh! 男(マン)day and 接吻(チュー)day 始まる学園パラダイス
あぁムラムラ あれもこれも欲しい
and 上脱い day and さすっ day 卑猥な男色パラダイス
もうたまらない 変な汁出てきた
エジプシャンな貴方は
特別なの 叶わない

⁹³ Vi sono stati infatti episodi di band che si sono prestate a performance comiche (come anche nel caso degli X), tuttavia lo scopo di questo tipo di esibizione può essere principalmente ricondotto alla promozione delle band tra il pubblico *major*.

⁹⁴ “CDJapan: An interview with Sendai Kamotsu 2006”, in “CDJapan.co.jp”, 2006, http://www.cdjapan.co.jp/interview/sendai_kamotsu,03/10/2020.

禁じられた イケない関係
届けたい 届かない 嗚呼
フンフンフンフンフフフフン♪

性春の行方 まだわからないから
簡単にあきらめちゃ きっともったいないよね
青春時代は振り返れば少し
しょっぱいくらいの方が
きっと素敵なんだよ Fu!⁹⁵

Oh! Uomodì⁹⁶ e baciòdi inizia il paradiso della scuola
Ah, non vedo l'ora, voglio questo e quello
and svestodì and penetrodì sono il paradiso degli uomini depravati
Non resisto più, mi è iniziato ad uscire uno strano sudore
Tu che sei egizio⁹⁷
Sei speciale, non succederà mai
La nostra è una relazione vietata e impossibile
Vorrei potertelo dire, ma non te lo dico, ah
Funfunfunfunfufufufufun♪

Non sai ancora come andrà la tua giovinezza
Quindi se ti arrendi così facilmente è di sicuro un peccato, non credi?
Se ripenso un po' alla mia giovinezza
Ciò che da un lato è amaro
è sicuramente meraviglioso Fu!

Sebbene non siano l'unico esempio di alter-ego band di questo genere, i Sendai Kamotsu sono gli unici ad avere avuto un importante successo discografico, quasi quanto la band originale dei Nightmare.

⁹⁵ “Sendai kamotsu gei sukūru otoko gumi kashi”, in “j-lyric.net”, 2011, <http://j-lyric.net/artist/a04d39d/100b72c.html>, 03/10/2020.

⁹⁶ I giorni della settimana in questi versi sono dei giochi di parole basati sulla somiglianza tra i nomi dei giorni e altri termini giapponesi. Lunedì (*mandē* nella traslitterazione fonetica dall'inglese al giapponese) è reso con il carattere *otoko* (uomo) letto come *man*, martedì (*chūsudē* nella traslitterazione fonetica dall'inglese al giapponese) è reso con i kanji per *seppun* (bacio) letti come *chū* (l'onomatopea giapponese per il bacio), mercoledì (*uensudē* nella traslitterazione fonetica dall'inglese al giapponese) è reso con il neologismo *uenui* che può essere interpretato come “togliersi i vestiti di sopra”, giovedì (*sāsudē* nella traslitterazione fonetica dall'inglese al giapponese) è reso con l'*hiragana* *sasu*, probabilmente col significato di “penetrare”.

⁹⁷ È difficile stabilire quale sia la giusta interpretazione di questo passaggio in quanto la band non si è mai espressa a riguardo. Da un lato, questa frase potrebbe essere considerata puro nonsense per dare un ulteriore effetto comico al brano, dall'altro potrebbe riferirsi al fatto che il partner desiderato dal protagonista è sempre girato di lato, come i personaggi nei dipinti murali egizi.

Mentre queste alter-ego band erano ancora la principale forma di creazione di contenuti comici all'interno del Visual-Kei, nella scena indie iniziavano lentamente ad emergere nuovi esperimenti di comicità tra cui gli stessi Golden Bomber, che si formarono nel 2004 ma riuscirono a pubblicare il loro primo singolo solo nel 2008. La particolarità di questo nuovo genere di band stava nel fatto che non erano alter-ego di una band principale, eliminando così la cornice che in un certo senso poteva giustificare il fatto che una band Visual-Kei potesse fare solo comicità. Mentre quindi, in fin dei conti, i Sendai Kamotsu e le altre alter-ego band potevano essere considerate dei progetti secondari o addirittura esterni alle attività delle band principali, questo nuovo genere di band definiva la comicità come il fulcro delle loro attività. Questo cambiamento portò anche alle prime sperimentazioni di temi parodia del Visual-Kei come ad esempio *†za v-keippoi kyoku†* (†La canzone Visual-kei-osa†), pubblicata solo nel 2009 ma “suonata” (si veda la nota 41) dai Golden Bomber già negli anni precedenti, in cui si prendono in giro gli stereotipi sulla scena Visual-Kei:

「神盤」はとっくのとうに解散しててそれっきり

「大本命」はこの前ライブでメジャー行きを言われてなんか冷めた

「本命」のドマイナー盤は客が少なくて楽しい

「別格」のバンドは地元へ来てくれるけど試験と被ってる

孤独の闇の中 君を探す

会いたくて 会えなくて

そばにいて 抱きしめて

消えないで 消えないで

君だけが Close my love

咲き乱れ 散り乱れ

汗まみれ 痣まみれ

やめないで 楽しくて Love visual⁹⁸

⁹⁸ “Lyrics †The V Keippoi Uta† (†ザ・V 系っぼい曲†) by Golden Bomber (romaji) from album - †The V Keippoi Uta† (†ザ・V 系っぼい曲†)”, in “JpopAsia”, 2010,

<https://www.jpopasia.com/goldenbomber/lyrics/266754/%E2%80%A0the-v-keippoi-uta%E2%80%A0-%E2%80%A0%E3%82%B6%E3%83%Bb%E7%B3%BB%E3%81%A3%E3%81%BD%E3%81%84%E6%9B%B2%E2%80%A0/%E2%80%A0the-v-keippoi-uta%E2%80%A0-%E2%80%A0%E3%82%B6%E3%83%Bb%E7%B3%BB%E3%81%A3%E3%81%BD%E3%81%84%E6%9B%B2%E2%80%A0/>, 03/10/2020.

La mia *kamiban*⁹⁹ si è sciolta tempo fa e non si riformerà più
La mia *daihonmei* nello scorso live ha detto che diventeranno *major* e ho già perso l'entusiasmo
La mia *honmei* super *indie* ha pochi spettatori e quindi è divertente
La mia band *bekkaku* farà un live nella mia città ma quel giorno si sovrappone ad un esame

Nel mezzo dell'oscurità della solitudine ti cerco

Ti voglio incontrare ma non ti posso incontrare
stai al mio fianco, abbracciami
non sparire, non sparire
solo tu sei il mio Close my love¹⁰⁰

Fiorite disordinatamente, appassite disordinatamente
Coperti di sudore, coperti di graffi
Non smettete, è divertente Love visual

Possiamo vedere come nella prima strofa i Golden Bomber facciano la parodia della figura del fan che apprezza solo le band sciolte o minori e che frequenta ancora la scuola o l'università (tramite l'allusione all'impegno dell'esame). Nelle parti successive si prende di mira il messaggio banale di molte canzoni (come nella seconda stanza, scritta secondo i canoni più classici e banali del pop giapponese) e la forzata complessità dei termini usati nei brani (terza strofa).

Tuttavia, parodie di questo tipo non vanno interpretate come opere denigratorie verso gli artisti o i fan del genere: non è questo il messaggio dei Golden Bomber. Infatti, come traspare da una dichiarazione di Utahiroba Jun del 2017, lo scopo dei Golden Bomber non è quello di eliminare il velo di illusione attorno agli artisti Visual-Kei, ma è anzi quello di mostrare in modo ironico come questi artisti siano uguali ai personaggi che interpretano anche fuori dal palco:

⁹⁹ *Kamiban, daihonmei, honmei, bekkaku* sono tutti termini slang per indicare vari tipi di band. Con “*kamiban*” si indicano le band più rappresentative della scena per qualcuno, specialmente quando uno dei componenti della band è morto (è questo il motivo per cui anche nella canzone la band non si riunirà più). “*Daihonmei*” e “*honmei*” sono invece usati per indicare le band preferite in attività. “*Bekkaku*” ha un significato simile che talvolta si sovrappone ai due termini precedenti, anche se indica più precisamente le band che uno ritiene debbano avere successo. (“V-kei yōgo jiten”, 2014, <http://vkeiyougo.com/>, 03/10/2020).

¹⁰⁰ Una storpiatura dell'ordine delle parole in inglese in cui i giapponesi incappano frequentemente, il significato qui sarebbe “my close by love”. Non è chiaro se i Golden Bomber stessi abbiano sbagliato nello scrivere il testo o abbiano voluto usare l'espressione errata a fini parodici.

Nel caso del Visual-Kei, X JAPAN e Luna Sea sono delle superstar, possono essere considerati quasi come divinità. Però, noi [riferendosi ai Golden Bomber e ai fan] ci siamo accorti che i loro successori sono diventati più simili a delle persone normali. E visto che scrivono blog tipo “Sul palco sono così, ma nella vita quotidiana sono un tipo molto più tranquillo”, si avvicinano al pubblico. [...] Così facendo, viene accettata l'idea che [questi artisti] “sono come tutti gli altri” e per questo le band più recenti si stanno distaccando dal vero significato di Visual-Kei, anche se il nostro lavoro è quello di mentire dicendo tipo “ogni giorno sono abituato a farmi un bagno coi petali di rosa”.¹⁰¹

Infatti, con l'avvento di Internet, molti di quegli artisti (soprattutto tra i più veterani) che si erano conquistati la fama di personaggi controversi sul palco, sui social hanno più spesso optato per mostrare il loro lato più normale, implicando di fatto che il loro personaggio di scena non sia altro che una maschera. Al contrario, i Golden Bomber, sebbene pur sempre sotto forma di parodia, non abbandonano mai l'immagine dei propri personaggi sul palco, ripristinando così l'illusione che le personalità da *rockstar* degli artisti Visual-Kei siano vere e non mere performance.

La metanarrativa del genere portata avanti da questi artisti non è quindi un'analisi fredda e disillusa o addirittura sarcastica, ma è una forma di glorificazione del Visual-Kei in forma di parodia. Questa forma di glorificazione autoreferenziale del genere ha acquisito un successo sempre maggiore nel corso degli anni, al punto che è stata utilizzata anche al di fuori del genere della parodia, come nel caso del brano *Visual is dead* degli R-Shitei, pubblicato nel 2014:

VISUAL IS DEAD

綺麗な言葉並べたって

伝わらなければ意味がわかんね

このまま終わり迎えるのか？

降りしきる言葉の鉛に打たれても

歌う意味のない歌は歌えやしない

誰もやらないなら誰がやる？誰がやる？誰がやる？誰がやる？

VISUAL IS DEAD

批判の雨に打たれたって

嫌われ者でもいいんじゃないか

¹⁰¹ ICHIKAWA Tetsushi, *Gyakushū no Visual Kei – Yankee kara otaku ni uketsugareta mono*, Tōkyō, Kakiuchi, 2016, p.220.

偉大な背中追いかけんだ
まだまだ俺等は終われね
VISUAL IS DEAD
大体どいつもつまんね
似たような奴ら誰だかわかんね
言いたい事も言えないなら...¹⁰²

VISUAL IS DEAD
Anche mettendo in fila belle parole
Se il mio messaggio non viene recepito non ha senso
Di questo passo arriveremo alla fine?

Anche se veniamo colpiti dal piombo di parole scroscianti come pioggia
Non canteremo canzoni che non ha senso cantare
Se nessuno lo farà, chi lo farà? Chi lo farà? Chi lo farà? Chi lo farà?

VISUAL IS DEAD
Anche se siamo colpiti da una pioggia di critiche
non è così male essere odiati, no?
Seguiremo i grandi che ci hanno preceduto
Non siamo ancora finiti

VISUAL IS DEAD
Più o meno tutti sono noiosi
Non riesco a distinguerli tra tutti quelli che assomigliano loro
Se non posso nemmeno dire ciò che voglio dire...

Ricalcando lo slogan “punk is (not) dead”, gli R-Shitei gridano letteralmente di essere fieri di essere Visual-Kei, a dispetto delle critiche e delle misinterpretazioni del genere, rivendicando la propria originalità all'interno della scena musicale.

Tuttavia, questo genere di meta-narrativa ha avuto maggiore successo nell'ambito della comicità, probabilmente grazie alla crescente fama dei Golden Bomber dentro e fuori dalla scena Visual-Kei. Ad oggi, il numero di band che fanno uso unicamente della comicità nei propri prodotti è significativamente aumentato (in corrispondenza anche all'espansione di questa nicchia di mercato). Questo genere è ancora il più attivo nel processo di addizione di immagini alla narrativa complessiva del Visual-Kei, tuttavia da pochi anni a questa parte è emersa una corrente interna a questo fenomeno che si dedica

¹⁰² “Lyrics VISUAL IS DEAD by R-Shitei (romaji) from album - VISUAL IS DEAD”, in “JpopAsia”, 2014, <https://www.jpopasia.com/rshitei/lyrics/204201/visual-is-dead/visual-is-dead/>, 03/10/2020.

esclusivamente alla parodia di figure interne alla scena Visual-Kei. I principali esponenti di questa corrente sono i Kaitō Sentai Nusumunjā, di cui possiamo vedere gli ultimi passi del brano *Mōsō enikki* (Il diario illustrato delle illusioni), pubblicato nel 2017 e chiara parodia del brano *Mōsō nikki* dei Sid:

手紙に添えてくれた 電話番号にかけなおしたら
聞き覚えが全然ない オッサンの声だった
貴女はシャイな人だから イタズラしたんだね
僕とオッサンの秘密の関係♥?
オイオイ そんなに見つめるなよ
周りに気づかれちゃうだろ
ただ今全開中なんだよ
僕のズボンのチャク☆彡
僕の歌声 天使の歌声
最高の歌を歌うんだ
今日もひとりカラオケで¹⁰³

Quando ho chiamato il numero di telefono che hai allegato alla lettera
ha risposto la voce di un vecchio che non ho mai sentito prima
Tu sei una persona timida quindi mi hai fatto uno scherzo, eh?
La relazione segreta tra me e il vecchio♥?
Ehi, non mi guardare in quel modo
Gli altri se ne accorgeranno
Proprio ora la mia guardia è abbassata
Sto parlando della zip dei miei pantaloni ☆彡
La mia voce è quella di un angelo
Canto le canzoni più belle
Anche oggi, da solo, al karaoke

Cambiando la voce narrante del brano originale (in cui chi raccontava le proprie illusioni era la fan) con quella di un generico artista Visual-Kei, i Kaitō Sentai Nusumunjā ribaltano la storia, facendo passare il protagonista per un illuso che crede di poter sedurre le sue fan.

¹⁰³ “Kaitō Sentai Nusumunjā - Mōsō enikki”, in “Youtube, 2017, https://www.youtube.com/watch?v=kqjbIeZ_Maw, 03/10/2020.

2.3. Conclusioni: l'eredità Visual-Kei

2.3.1. Sulla definizione di Visual-Kei oggi, dopo trent'anni di storia

Nei capitoli precedenti abbiamo avuto modo di delineare una storiografia e una generale mappa delle tematiche del genere e in questo ultimo capitolo di discussione teorica abbiamo cercato di rispondere alla faticosa domanda “che cosa è il Visual-Kei?”.

La risposta più semplice sarebbe “un genere musicale giapponese caratterizzato da *look* originali e appariscenti” ma già si presenterebbero numerose problematiche a riguardo di questa definizione. Ad esempio, quanto può essere considerato centrale l'elemento musicale se all'interno del genere non vi è una uniformità di *sound*? Anche applicando una generalizzazione al *sound* (ad esempio includendo il genere all'interno del rock) rimarrebbero tagliati fuori tutti quegli artisti che attraverso la logica dell'addizione hanno sperimentato sonorità più vicine all'elettronica o all'*enka*. Inoltre, non bisogna dimenticare i Golden Bomber, i nuovi astri nascenti del genere, il cui principale fattore di attrazione per i fan non è tanto la musica, quanto la loro comicità.

Anche la definizione di Visual-Kei come “giapponese” è altrettanto difficilmente accettabile. Anche se ormai la maggior parte degli artisti del genere compone per un pubblico giapponese, le radici del Visual-Kei affondano in numerosi generi musicali nati in America e Europa. Inoltre, queste radici non sono del tutto seccate: vi sono artisti giapponesi che compongono principalmente in inglese come i NOCTURNAL BLOODLUST e artisti europei che compongono anche in giapponese come Yohio.

Anche una definizione del genere a partire dal *look* non è per niente accettabile, a differenza di quanto generalmente si creda. Costumi di scena appariscenti sono molto comuni nel panorama della musica giapponese e compongono un fenomeno trasversale a numerosi generi musicali dagli anni '70 ad oggi. Inoltre, seguendo questo ragionamento si rischia di tagliare fuori dal genere tutti gli artisti Visual-Kei che hanno fatto uso di costumi più sobri.

Ovviamente, si potrebbe anche obiettare che ogni definizione non debba necessariamente esprimere tutti gli aspetti di un fenomeno ma solo quelli essenziali, ma applicando un ragionamento di questo tipo si rischia solo di stabilire delle categorie che non resisteranno alla prova del tempo. Infatti, abbiamo già visto che definizioni come “PSYCHEDELIC VIOLENCE CRIME OF VISUAL SHOCK” e “Visual-Kei” che sono state accettate in un primo momento si sono successivamente rivelate insufficienti. Per queste ragioni è necessario ricordare quanto ogni artista Visual-Kei si senta legato ai

percorsi artistici tracciati dai propri predecessori: gli artisti che vengono esclusi attraverso queste categorizzazioni potrebbero essere fonte d'ispirazione per i nuovi talenti della scena. In questo senso sarebbe più corretto parlare di “eredità Visual-Kei” piuttosto che di “genere Visual-Kei”, similmente a come viene fatto da Ichikawa per lo “spirito *yankī*”.

Presi in considerazione tutti questi elementi, una definizione valida e soprattutto duratura per il Visual-Kei potrebbe essere “una forma di espressione artistica nata in Giappone alla fine degli anni '80 il cui scopo è creare un effetto di shock nel pubblico attraverso musica, look o performance”. La definizione è volutamente generica riguardo al campo artistico del Visual-Kei, così da non precludere al genere l'espansione in altri media, come in parte sta già avvenendo negli ultimi anni.¹⁰⁴ E mentre da un lato si tengono aperte future possibilità di espansione del genere, dall'altro la parola “shock” funge da filo conduttore all'iniziale motto degli X, il quale rappresenta l'essenziale componente di quella “eredità Visual-Kei” di cui si è discusso nel punto precedente.

2.3.2. Il Visual-Kei d'ora in poi

Dopo oltre trent'anni di presenza sulla scena, il Visual-Kei, per quanto fra alti e bassi, ha ancora una posizione abbastanza solida all'interno del panorama musicale giapponese. Nonostante genere sia stato teatro di un grande numero di rivoluzioni interne, ancora oggi è considerato da una fetta non indifferente del pubblico dei giovani come un valido medium di espressione. Ciò indica che il Visual-Kei avrà ancora un ruolo nella scena dell'intrattenimento (non solo musicale) in Giappone nei prossimi anni: l'ultima parte di questo capitolo sarà dedicata ad analizzare alcuni possibili scenari.

La considerazione più semplice che si può fare è che nei prossimi anni molto probabilmente il Visual-Kei si espanderà molto di più al di fuori dell'ambito musicale. Questa tendenza, già preannunciata dall'enorme successo televisivo (e non solo) dei Golden Bomber, ha avuto ulteriore conferma nei primi mesi del 2020, durante l'emergenza COVID-19, in cui un numero non indifferente di artisti Visual-Kei ha dedicato i propri sforzi alla creazione di contenuti online come dibattiti e interviste ai

¹⁰⁴ Ad esempio, oltre ai Golden Bomber che hanno condotto alcuni show televisivi, anche Yoshiki è ritornato sulla scena lanciandosi in numerosi progetti artistici, tra cui il design di kimono e altre attività legate al mondo della moda. Nella scena indie possiamo trovare Hizumi, ex cantante dei D'espairsray che alterna la sua attività di musicista a quella di designer, mentre Ken (bassista degli And Eccentric Agent) ha prima aperto un bar a tema Visual-Kei e ora fa da manager per gli ACROSS THE BORDER.

propri compagni di scena. Se questa tendenza si consoliderà, ciò potrebbe diventare un grande problema per il già ristretto mercato delle riviste, le quali si vedranno togliere il ruolo di informatrici e mediatrici tra artisti e pubblico.

Dal punto di vista del successo commerciale, la situazione non sembra particolarmente favorevole per il Visual-Kei. Anche se i Golden Bomber e pochi altri (ad esempio gli Acid Black Cherry) riescono ancora a piazzare nuovi singoli e album in cima alla classifica *Oricon*, la frequenza con cui la band rilascia nuovi prodotti è nettamente minore rispetto a quella dei grandi complessi di artisti *idol* come le AKB48 e la EXILE Tribe, i quali dominano la classifica per la maggior parte dell'anno. Non sono stati inclusi in questo ragionamento i L'arc~en~ciel e i GLAY, campioni di vendite nati all'interno del Visual-Kei ma fagocitati dalla scena pop a tal punto che una parte del *fandom* della scena non li riconosce più come appartenenti ad essa. Inoltre, dagli anni '00 il mercato dei CD è in crisi, motivo per cui le case discografiche sono sempre più restie ad investire in progetti che hanno un certo fattore di rischio come il Visual-Kei. Questo potrebbe creare un'ulteriore stagnazione all'interno della scena Visual-Kei, in cui anche gli artisti più veterani rimarranno confinati nella scena *indie* saturandola e rendendo più difficile per le nuove band emergere. A questo fattore si aggiunge il fatto che la contrazione delle vendite riduce l'appetibilità dei prodotti musicali rispetto a quelli di altri campi di produzione multimediale, come ad esempio il mondo della comicità: in queste prospettive, i concorrenti commerciali degli artisti Visual-Kei per le tie-up sono molti di più che i soli colleghi di scena.

Dal punto di vista delle tematiche, il modello dell'interpretazione totale si sta mostrando in tutti i suoi limiti, anche a seguito del successo dei Golden Bomber e dell'intrinseco cinismo di ogni forma di parodia. Quindi, sebbene gli stessi Golden Bomber siano dei modelli di interpretazione totale, soprattutto nella scena *indie* sono emerse nella seconda metà degli anni '10 band molto più inclini a rompere volontariamente la narrativa dei propri personaggi. Tutto ciò ha avuto effetto anche sulle tematiche affrontate da queste band, da un lato molto più vicine alla realtà (sia per temi che per linguaggio) rispetto ai loro predecessori, dall'altro molto più inclini alla costruzione di personaggi visibilmente finti e contraddittori. C'è la possibilità che questo *trend* si consolidi all'interno della scena *indie*, probabilmente nel nome dello "shock", rendendo queste rappresentazioni, evidentemente lontane da quelle dei loro predecessori, una forma di discredito e opposizione agli artisti più veterani. Tra questi ultimi, i più a rischio di essere presi di mira dalle nuove band emergenti sono gli artisti più veterani che non sono riusciti ad

ottenere una forma di consacrazione nella scena attraverso apparizioni televisive o contratti *major*. Questo aspetto sembra apparentemente in contraddizione rispetto alla generale legge dell'“interesse nel disinteresse”¹⁰⁵ che secondo Bourdieu vige nei campi di produzione d'avanguardia. Tuttavia non bisogna dimenticare che il modello di successo di riferimento della scena rimane ancora quello di Yoshiki e dei Golden Bomber che, come abbiamo visto precedentemente, non hanno mai nascosto i loro interessi economici all'interno del panorama *mainstream* a patto di non dover mediare con le forze di campo al suo interno. In questo senso, sebbene gli artisti Neo-Visual-Kei siano generalmente più vicini alla scena *indie* e godano di una reputazione di fedeltà alla scena, è altrettanto vero che il loro mancato ingresso nel panorama *mainstream* potrebbe essere interpretato come un fallimento da parte dei nuovi artisti emergenti. In ogni caso, rimane anche la possibilità che anche questo trend passi di moda in favore di altre tendenze, come ad esempio un revival dello stile dei primi artisti Neo-Visual-Kei.

Infine, la natura magmatica del genere rende impossibile avere basi solide su cui poter fare delle ipotesi, tanto che anche la critica ha opinioni divergenti sul tema. Alcuni immaginano un futuro grigio per il Visual-Kei, come ad esempio Kiryuin Shō, cantante e principale compositore dei Golden Bomber, che vede nel graduale sgretolamento delle figure di *role-play* totale gli inizi di una “era glaciale” (*hyōgaki*)¹⁰⁶ in cui il genere rimarrà bloccato all'interno dei confini del suo canone. Altri, come Ichikawa, contando sul fatto che ogni volta che la scena è stata data per morta nuovi artisti sono emersi risolvendone le sorti, ritengono che questo fenomeno ciclico si ripeterà ancora una volta.¹⁰⁷ Sebbene la critica sia molto polarizzata su questo tema (da un lato chi prevede la morte del genere, dall'altro chi immagina un ritorno di fiamma), sulla base di quanto abbiamo visto in questo elaborato non bisogna escludere la possibilità che entrambe le teorie diventino contemporaneamente realtà. Ad esempio, non sarebbe così inconcepibile il fatto che i nuovi astri nascenti della scena possano essere prima di tutto personaggi dello spettacolo piuttosto che musicisti: una scena camaleontica come quella del Visual-Kei può offrire a questi artisti una grande capacità di adattamento ai meccanismi di spettacolo della televisione. Se questa tendenza poi si consolidasse, non sarebbe improbabile che i nuovi artisti si concentrassero più sull'aspetto della

¹⁰⁵ “L'economia ‘antieconomica’ dell'arte pura [in genere prerogativa dei campi di produzione esclusi dalle istanze di legittimazione del campo mainstream] si fonda sul riconoscimento obbligato dei valori di disinteresse e sulla denegazione dell'economia (del ‘commerciale’) e del profitto economico (a breve termine)” (Pierre BOURDIEU, *Le regole dell'arte*, Milano, Il saggiatore, 2005, p.208).

¹⁰⁶ ICHIKAWA, *Gyakushū no Visual Kei...*, cit., p.273.

¹⁰⁷ ICHIKAWA, FUJITANI, *Subete wa V-Kei e ...*, cit., pp.327-331.

performance che su quello strettamente musicale, delineando così quell'era glaciale ipotizzata da Kiryuin Shō.

Capitolo 3: Antologia di brani Visual-Kei

Nei due precedenti capitoli abbiamo avuto modo di analizzare la storia e le caratteristiche tematiche del Visual-Kei attraverso una panoramica della scena, tenendo tuttavia un approccio un po' più generale nell'analisi dei prodotti di questi artisti. Il terzo capitolo lascia invece spazio ai brani, ossia ai principali prodotti del fenomeno Visual-Kei, così da dare un punto di vista più pratico sul tema, in parte già introdotto nel capitolo due.

L'antologia contiene quattordici brani appartenenti a periodi diversi (il più vecchio del 1987, il più recente del 2017) e a band diverse (sia *major* che *underground*), così da mantenere una visuale quanto più ampia possibile sul genere. Per quanto l'ordine di presentazione dei brani non sia strettamente cronologico ma tematico, si è preferito mantenere una generale divisione tra prodotti dell'epoca d'oro e dell'epoca Neo-Visual-Kei. Infatti, anche se nei capitoli precedenti abbiamo visto tutti i limiti di tale suddivisione temporale, è innegabile che la differente configurazione del sistema discografico giapponese in questi due periodi ha avuto un effetto tale da influenzare, più o meno incisivamente, alcune scelte stilistiche degli artisti Neo-Visual-Kei.

L'obiettivo di questo capitolo non è una semplice analisi del testo dei brani, ma più precisamente dei prodotti nel loro insieme, ossia come complementarietà di testo, melodia, videoclip e risonanza all'interno del mondo della musica giapponese. Si tratta quindi di un approccio diverso da quelli usati da Inoue¹ e Steponaviciute² nell'analisi di questi prodotti e in parte mutuato dagli utenti delle *community online*³ dedicate a

¹ Come vedremo anche nell'analisi di *Rosier* dei Luna Sea, Inoue parte da un'analisi delle componenti tematiche dei brani degli X Japan per poi trovare alcuni interessanti parallelismi fra testi e metodi di promozione dei prodotti musicali. L'approccio si dimostra molto efficace nel caso degli X Japan e delle band più vicine al loro stile, poiché Yoshiki non si è dedicato solo alla composizione di brani che hanno dato forma al canone Visual-Kei, ma ha anche prodotto e pubblicizzato quelli di altre bande. Tuttavia, nonostante questo metodo renda comprensibile la natura transmediale del genere, esso è troppo specifico rispetto al caso degli X Japan per essere applicato efficacemente a band sostanzialmente diverse come i Malice Mizer o quelle Neo-Visual-Kei. (INOUE Takako, "Kakuchō sareta otoko no bigaku – X o megutte", in Inoue Takako (a cura di), *Vijuaru kei no jidai – rokku, keshō, jendā*, Tōkyō, Seikyūsha, 2003, pp.131-143).

² Steponaviciute tende a considerare simbologie comuni tra band diverse, cercando di individuare dei *topoi* letterari all'interno del genere. Il suo approccio è dunque più trasversale, tuttavia talvolta finisce per appiattire le peculiarità delle singole band, generalizzando concetti che gli artisti hanno interpretato in modo diverso (Agne Steponaviciute, "Vijuaru kei ni okeru nihon tekina imēji no hyōgen – Oni to sakura no hyōshō wo megutte", *Gendai shakai bunka kenkyū*, no. 52, Dicembre 2011, pp.1-18).

³ Ad oggi, il sito che può ancora vantare il maggior numero di risorse tradotte è JpopAsia. Oltre ad esso e ad altri portali che raccolgono una grande quantità di traduzioni vi sono anche blog gestiti da utenti singoli che si dedicano a traduzioni più specifiche di determinati artisti. Fra questi possiamo ricordare Antares489, Heresiarchy e Merrymitsu. I link a questi blog e ad altri verranno riportati nella sitografia dell'elaborato per questioni di spazio e chiarezza. In linea generale, l'approccio di queste

questo genere musicale. Questo metodo, tutt'altro che completo e definitivo, cerca dunque di prendere il meglio dei due approcci appena citati, nella speranza di porre una base quanto più solida per eventuali e future migliorie.

In particolare, l'analisi dei brani in questo capitolo segue quattro direttrici, generalmente nell'ordine che segue: successo e ricezione presso la scena, breve parafrasi del contenuto, analisi di caratteristiche specifiche del videoclip (ad esempio mood e scelte registiche), analisi degli elementi salienti del testo (partendo dal tema fino all'uso di determinate tecniche stilistiche).

La ricezione presso il pubblico è generalmente considerabile secondo due prospettive: una più ampia, che analizza il successo presso la scena musicale giapponese, e una più ristretta, che analizza il successo presso la sola scena Visual-Kei. La prima prospettiva è facilmente desumibile dalla posizione occupata dal brano nella classifica *Oricon* al momento dell'uscita,⁴ dalla sua permanenza al suo interno e dall'assegnazione di riconoscimenti come il disco d'oro o di platino verificabile sul sito della RIAJ (Recording Industry Association of Japan).⁵ La seconda prospettiva è invece più difficilmente quantificabile e quindi farà riferimento al successo di un determinato brano rispetto ad altri in base a quanto frequentemente viene citato dai membri della scena o dalla sua presenza in *compilation best of* e simili.

La parafrasi del contenuto, quando è necessaria, mira a contestualizzare in modo generale le tematiche del testo, a volte molto intricate (come nel caso dei Buck-Tick e dei Dir en Grey). Principale strumento per questo scopo sono le informazioni desumibili dai testi stessi (ad esempio, richiami ad eventi di cronaca), dalle analisi di alcuni critici musicali e dalle interviste agli artisti stessi.

Il videoclip viene invece analizzato attraverso alcune tecniche illustrate da Vernallis nel suo saggio del 2004.⁶ Quest'analisi si sofferma solo su alcune importanti peculiarità del video che possono essere state usate per evidenziare determinati aspetti del brano, come ad esempio l'utilizzo del montaggio e delle inquadrature per convogliare l'attenzione su una specifica componente del prodotto. Questa scelta è motivata dal fatto che, per quanto in generale l'immagine degli artisti Visual-Kei appaia più vistosa rispetto a

community è più mirato all'analisi delle particolarità dei singoli brani, includendo anche considerazioni su elementi esterni ad esso (video musicale, pubblicità, ma anche messaggi nascosti dietro le *jacket cover* dei CD), ma mancando spesso di una visione d'insieme dei lavori degli artisti.

⁴ "Orikon ranking", in Oricon News, <https://www.oricon.co.jp/rank/>, 03/10/2020.

⁵ "Ippan shadan houjin nihon rekōdo kyōryūkukai", in riaj.or.jp, <https://www.riaj.or.jp/f/data/cert/gd.html#01>, 03/10/2020.

⁶ Carol VERNALLIS, *Experiencing music video: aesthetics and cultural context*, New York, Columbia University Press, 2004.

quella dei loro colleghi occidentali, i videoclip dei primi sono tendenzialmente più scevri nel linguaggio visivo.

Le salienze del testo sono prese in considerazione secondo il metodo suggerito da Mengaldo, per cui “il primo imperativo di una buona stilistica metrica sia non considerare i fenomeni separatamente ma nella loro interrelazione”⁷. In questo senso, le eventuali figure retoriche e di significato sono segnalate nel testo originale o in traduzione, ma vengono approfondite nell’analisi solo nel caso in cui si leghino ad argomenti che possano far apprezzare maggiormente il prodotto. Più in generale, i principali parametri che verranno presi in considerazione in queste sezioni sono lo strappo del tono e del registro scelto dagli artisti per i brani rispetto a quelli comunemente usati all’interno del canone pop o Visual-Kei e l’uso dell’inglese per specifiche funzioni.

Infine, in chiusura dell’analisi di ogni singolo testo, si lascia spazio ad alcune considerazioni finali sul prodotto, ricapitolando e sottolineando il valore dei brani nel loro complesso.

3.1. Un excursus fra i classici dell’epoca d’oro

3.1.1. X Japan - X: le basi della ribellione Visual-Kei

さめきった街に別れを告げ
荒れくるう刺激に身をさらせ
あいつの瞳は光り失せた
燃えくるう心は操れない

乱れた愛に流され おまえは全てを失った
身体貫く叫びで おまえの心壊してやる

錆付いた言葉投げ捨てて
張り裂ける心を解き放て
降りしきる雨に背を向けて
息づく奴らに言葉はない

⁷ Pier Vincenzo MENGALDO, *Prima lezione di stilistica*, Bari, Gius. Laterza & Figli, 2001, p.23.

埋もれた時に戸惑う おまえは悪夢をさまよう
血の気震わす Noise で おまえの心壊してやる

X 感じてみる X 叫んでみる X 全て脱ぎ捨てる
X 感じてみる X 叫んでみる X 心燃やせ

X You don't have to hesitate
X Get yourself out
X You know You are the best!
X Let's get crazy!

X 感じてみる X 叫んでみる X 全て脱ぎ捨てる
X 感じてみる X 叫んでみる X 心燃やせ

乱れた愛に流され おまえは全てを失った
身体貫く叫びで おまえの心壊してやる

X 感じてみる X 叫んでみる X 全て脱ぎ捨てる
X 感じてみる X 叫んでみる X 心燃やせ

X 感じてみる X 叫んでみる X 全て脱ぎ捨てる
X 感じてみる X 叫んでみる X 心燃やせ⁸

X Japan - X

Di' addio a questa città sbiadita
Abbandona il tuo corpo a questo istinto di furia
Nei suoi occhi non c'è più luce
Il sentimento di bruciante follia non potrà tornare

Trascinata da un amore sregolato, tu hai perso tutto
Con un grido che trafigge il corpo, distruggerò il tuo cuore

Getta via le parole arrugginite
Libera il tuo cuore straziato

⁸ “X Japan - X [PV]”, in “Youtube”, 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=6nWIXNP1RJs>, 03/10/2020; “Lyrics X by X Japan (romaji) from album – Blue Blood”, in “JpopAsia”, 2010, <https://www.jpopasia.com/xjapan/lyrics/27618/blue-blood/x/>, 03/10/2020.

Volta le spalle alla pioggia scrosciante
Non ho nulla da dire a chi sospira

Tu, che ti sei persa in questa era in cui siamo seppelliti, vaghi senza meta in un sogno
Con un *Noise* che fa ribollire il sangue, distruggerò il tuo cuore

X Vivilo X Urlalo X Getta via tutto
X Vivilo X Urlalo X Fai bruciare il tuo cuore

X You don't have to hesitate
X Get yourself out
X You know You are the best!
X Let's get crazy!

X Vivilo X Urlalo X Getta via tutto
X Vivilo X Urlalo X Fai bruciare il tuo cuore

Trascinata da un amore sregolato, tu hai perso tutto
Con un grido che trafigge il corpo, distruggerò il tuo cuore

X Vivilo X Urlalo X Getta via tutto
X Vivilo X Urlalo X Fai bruciare il tuo cuore

X Vivilo X Urlalo X Getta via tutto
X Vivilo X Urlalo X Fai bruciare il tuo cuore

X è stato il primo brano rappresentativo della band X Japan, diventando una delle poche tracce che la band ha deciso di mantenere negli album durante e dopo la transizione da *thrash metal* ad un genere a sé stante che verrà poi designato dalla critica e dalla stampa come “Visual-Kei”. Infatti, dopo la prima pubblicazione indipendente come traccia secondaria del singolo *Orugasumu* del 1986, la traccia è stata re-inserita nel successivo album *Blue Blood* (che ufficializzò il successo *major* della band) del 1989 sotto la Extasy Records e utilizzata in varie collaborazioni.⁹ Nonostante sia stato messo in ombra dai brani che la band compose nell’epoca d’oro, come ad esempio *Kurenai* o *Rusty nail*, *X* rimane comunque l’espressione più pura dello spirito ribelle degli X Japan del periodo pre-Extasy Records.

⁹ Le due principali collaborazioni sono quello con lo studio CLAMP per la creazione di un video musicale nel 1993 sotto la regia di Hayashi Shigeyuki e la *tie-up* con la Sony per uno spot di promozioni delle musicassette dell’azienda all’uscita di *Blue Blood*.

Il brano si configura come un grido (letteralmente e musicalmente) contro la società e le sue costrizioni nei confronti dell'individuo. Gli X Japan esaltano l'espressione senza freni delle proprie sensazioni, legando all'interno del ritornello il nome della band all'imperativo di urlare, liberarsi di tutto il superfluo e vivere la vita in modo quasi istintivo.

Prima della creazione del video musicale in collaborazione con lo studio CLAMP,¹⁰ il brano ha avuto un videoclip composto da riprese dai concerti della band (non è stato possibile reperire il nome del regista) e su questo si concentrerà l'analisi della componente visiva di questo prodotto. La scelta di un video promozionale costituito da un montato di riprese di live va in direzione decisamente differente rispetto a quella intrapresa dagli artisti occidentali pop analizzati da Vernallis. Infatti, secondo quest'ultima, il video musicale viene generalmente prodotto col compito di rendere il prodotto finale facilmente fruibile, con un effetto per cui il testo in sé finisce in background e viene re-interpretato dalle immagini di una narrativa talvolta anche molto differente:

Lyrics can serve the narrative, but in a partial, incomplete manner. [...] Although it is possible to separate the lyrics from the image and the music in a limited way, words are largely transformed by image and sounds. Because their role varies -lyrics sometimes come to the fore and are sometimes buried deep in the texture- they have a kind of occult quality. Most productions direct our attention to so many different parameters that lyrics do not stand out a single mode of continuity.¹¹

La scelta degli X Japan di non sovrapporre al brano un'ulteriore narrativa visiva può essere considerata come la prova del rifiuto della band di re-interpretare (sia nel senso di sovrascrivere che di riscrivere) il testo, principale portatore del messaggio del brano, in nome di una maggiore fruibilità. Il video diventa dunque una rappresentazione con intento realistico del prodotto musicale, che non viene sostituito o modificato dalla componente visiva: gli X Japan mostrano un montaggio di riprese di una performance live del brano e non una registrazione in studio. Anche Ichikawa nota l'effetto di realismo di questo genere di prodotti, sostenendo che l'immagine della band che suona e suda mentre si scatena davanti ai nostri occhi contribuisce a dare un maggiore senso di autenticità e valore agli artisti e al brano:

¹⁰ "X Japan – X [PV]", in Youtube, 2009, <https://www.youtube.com/watch?v=rc2Oe7Intqc>, 3/10/2020.

¹¹ VERNALLIS, *Experiencing...*, cit., p.7.

La base del sound del Visual-Kei è sempre stata un ritmo esageratamente veloce per mettere alla prova i limiti fisici degli artisti, come una specie di prova a ‘suonare più veloce, battere più veloce sulla batteria’ ripetuta più e più volte. L’immagine di Yoshiki che, come se fosse una promessa, ad ogni concerto veniva portato via esanime perché aveva suonato troppo velocemente la batteria è il simbolo di questo pensiero. È qualcosa di impressionante che ha stupito me e non solo.¹²

Anche il testo si avvale di questo generale senso di autenticità e di comunicazione diretta verso il pubblico, reiterando in più punti gli imperativi di gridare e vivere appieno le proprie emozioni. Complementare a questa peculiarità è la scelta di pronomi personali più semanticamente coloriti rispetto a quelli più comunemente utilizzati per riferirsi ai personaggi della canzone. Più nello specifico, nella musica leggera cantata da uomini l’io cantante viene generalmente ommesso o espresso con “*boku*”, mentre in questo brano viene usato il termine “*ore*”, che ha una sfumatura più virile e mascolina. La seconda persona singolare (in genere al femminile) invece si esprime generalmente con un “*kimi*” o un “*anata*”, mentre qui viene usato il termine “*omae*” che ha una *nuance* dispregiativa in quanto pone l’ascoltatore ad un livello più basso del parlante. Infine, vi sono numerosi termini neutri per le terze persone (come ad esempio “*kare/karera*”, lui/loro, o addirittura il più generico “*hito*”, le persone), ma in questo brano vengono volutamente scelte espressioni con una connotazione negativa simile a quella di “*omae*” come “*yatsu*” o “*yatsura*”. La scelta degli X pone l’io cantante in una posizione dominante rispetto a tutti gli altri personaggi, incluso l’ascoltatore, andando a definire così il rapporto dei fan nei confronti degli artisti all’interno della scena Visual-Kei dell’epoca d’oro.¹³

Inoltre, anche il metodo di esposizione del tema di controultura viene qui impostato in maniera inedita. Infatti, anche se è possibile trovare un filo unico che unisce buona parte degli artisti *underground* dalla fine degli anni ‘60 a quelli emersi a partire dalla fine degli anni ‘80, non va dimenticato che gli X Japan e il loro *entourage* sono stati considerati dai loro coetanei fin da subito come in parte estranei al contesto *underground*.¹⁴ Se infatti all’interno della scena *underground* vi era uno zoccolo duro di artisti apertamente avversi alla politica e alla società del tempo, al contempo

¹² ICHIKAWA Tetsushi, *Daremo oshietekurenakatta hontō no poppu myūjikkū ron*, Tōkyō, Shinko Music Entertainment, 2014, p.113.

¹³ “Durante l’epoca d’oro vi era una direzione ‘dall’alto verso il basso’[nel rapporto tra artisti e fan]. Durante gli MC si dicevano cose tipo ‘fatemi vedere cosa sapete fare, stronzi!’. Anche i Luna Sea davano degli schiavi ai propri fan chiamandoli ‘Slave assemblati in questo concerto’.” (ICHIKAWA Tetsushi, FUJITANI Chiaki, *Subete wa V-Kei e tsūzu*, Tōkyō, Shinko Music Entertainment, 2018, p.16).

¹⁴ ICHIKAWA Tetsushi, *Watashi ga Visual Kei datta koro*, Tōkyō, Takeshōbō Bunko, 2005, p.34.

emersero gli X Japan che, come nota Saitō, ebbero un approccio al tema differente. Più precisamente, gli X Japan, pur mantenendo il tema della controcultura (mutuato dall'influenza della scena *underground* giapponese e da artisti occidentali come i Kiss) ne eliminano le connotazioni esplicitamente politiche,¹⁵ rendendo così più vago l'oggetto della ribellione. Come si può ben notare nel testo, l'avversione è contro una generica zona della città (e non esplicitamente verso la società) e contro alcuni che hanno perso la luce nei loro occhi (e non necessariamente verso una determinata classe sociale o politica). Questa peculiarità è ciò che probabilmente ha permesso agli X Japan di essere accettati all'interno della scena *mainstream* senza ulteriori compromessi e mantenendo il capitale simbolico di rappresentanti della controcultura presso i fan della scena *underground*.

Concludendo, *X* è un brano che fotografa lo stile degli X Japan nelle sue caratteristiche più basilari, le quali diventeranno uno dei punti di partenza per l'evoluzione dello stile della band e del Visual-Kei negli anni successivi. La tematica di controcultura, anche se decisamente ridimensionata nella sua popolarità presso il pubblico, rimarrà un punto fermo di tutte le successive band Visual-Kei più fedeli alla corrente degli X Japan che prenderanno questo brano come modello per i propri brani.

3.1.2. Luna Sea - *Rosier*: sul modello della *ballad* dell'epoca d'oro

輝く事さえ忘れた街は ネオンの洪水
夢遊病の群れ
腐った野望の吹き溜まりの中
見上げた夜空を切り刻んでいたビル
夢のない この世界

輝く星さえ見えない都会で
夜空に終りを探し求めて
この夜にかざした細い指先
答えを探し求めている

¹⁵ “Gli artisti Visual-Kei hanno determinate idee politiche. Tuttavia, renderle esplicite al grande pubblico *mainstream* non viene ritenuto qualcosa di necessario. Così facendo, esprimere opinioni politiche [al di fuori della scena] viene tendenzialmente evitato” (SAITŌ, Muneaki, “Vijuaru-kei rokku no shakai, seiji to no kakawari”, *Graduate Course of Kansai University – The Journal of Human Science*, vol.88, 2018, p.7).

揺れて揺れて今心が 何も信じられないまま
咲いていたのは my rosy heart
揺れて揺れてこの世界で 愛することも出来ぬまま
哀しい程 鮮やかな 花卉の様に

ROSIER 愛したキミには
ROSIER 近づけない
ROSIER 抱き締められない
ROSIER 愛しすぎて

I've pricked my heart.

「By the time I knew.I was born
Reason or quest,not being told
What do I do,What should I take
Words "God Only Knows"won't work for me
Nothing starts Nothing ends in this city
Exists only sever lonesome and cruel reality
But still search for light
I am the trigger,I choose my final way
Whether I bloom or fall,is up to me
I am the trigger」

I've pricked my heart I am the trigger
I've pricked my heart

輝く星さえ見えない都会で
夜空に終りを探し求めて
この夜にかざした細い指先
答えを探し求めている

ROSIER 愛したキミには
ROSIER 近づけない
ROSIER 抱き締められない
ROSIER 自分さえも

揺れて揺れて今心が 何も信じられないまま
咲いていたのは my rosy heart
揺れて揺れてこの世界で 愛することも出来ぬまま
哀しい程 鮮やかな 花卉の様に

ROSIER 愛したキミには
ROSIER 近づけない
ROSIER 抱き締められない
ROSIER 愛しすぎて

I am the trigger¹⁶

Luna Sea - Rosier

Questa città che ha dimenticato perfino cosa sia brillare è inondata dalle luci al neon
E i sonnambuli sciamano in branco
In questo ritrovo di persone senza meta fatto di marce ambizioni
I grattacieli tagliano in pezzi il cielo notturno a cui rivolgo il mio sguardo
Non ci sono sogni in questo mondo

In questa metropoli in cui non si vedono le stelle scintillanti
Cerco nel cielo notturno una fine
Alzo un sottile dito verso la notte
E cerco una risposta

Tremando e tremando, ora il mio cuore non riesce a credere più in nulla
Ciò che è fiorito è il *my rosy heart*
Tremando e tremando, non riesco ad amare in questo mondo
Come un petalo di fiore tanto vivido di colori quanto triste

ROSIER A te che ho amato
ROSIER Non riesco ad avvicinarmi
ROSIER Non riesco ad abbracciarti
ROSIER Mi sei troppo cara...

I've pricked my heart

¹⁶ “LUNA SEA - 「ROSIER」 MV”, in “Youtube”, 2020,
<https://www.youtube.com/watch?v=DRLkiX-NZzE,03/10/2020>; “Lyrics ROSIER by Luna Sea
(romaji) from album – ROSIER”, in “JpopAsia”, 2010,
<https://www.jpopasia.com/lunasea/lyrics/143001/rosier/rosier/>, 03/10/2020.

*“By the time I knew.I was born
Reason or quest,not being told
What do I do,What should I take
Words “God Only Knows”won't work for me
Nothing starts Nothing ends in this city
Exists only sever lonesome and cruel reality
But still search for light
I am the trigger,I choose my final way
Whether I bloom or fall,is up to me
I am the trigger”*

*I've pricked my heart, I'm the trigger
I've pricked my heart*

In questa metropoli in cui non si vedono le stelle scintillanti
Cerco nel cielo notturno una fine
Alzo un sottile dito verso la notte
E cerco una risposta

Tremando e tremando, ora il mio cuore non riesce a credere più in nulla
Ciò che è fiorito è il *my rosy heart*
Tremando e tremando, non riesco ad amare in questo mondo
Appassirò tristemente? Sarò come un petalo?

ROSIER A te che ho amato
ROSIER Non riesco ad avvicinarmi
ROSIER Non riesco ad abbracciare
ROSIER Nemmeno me stesso...

ROSIER A te che ho amato
ROSIER Non riesco ad avvicinarmi
ROSIER Non riesco ad abbracciarti
ROSIER Mi sei troppo cara...

“I am the trigger”

Uscito nel 1994 sotto la MCA Victor, *Rosier* conquistò la terza posizione della classifica *Oricon* e ottenne prima il disco d'oro nello stesso anno e poi quello di platino nel 1998. Benché inferiore per vendite ai singoli successivi, *Rosier* vanta ancora una

grande popolarità presso la scena *underground* (sia del Visual-Kei che non), come testimoniano le cover di numerosi artisti appartenenti a generi musicali anche molto differenti.

Rosier racconta le emozioni di un protagonista che si sente spaesato all'interno di una fredda metropoli e di come il suo cuore sia metaforicamente fiorito in un cespuglio di rose le cui spine gli impediscono di amare il proprio partner.

Il video, girato da Ōtsubo Sōjirō e premiato nel 1994 dalla Recording Industry Association of Japan,¹⁷ presenta alcune interessanti differenze rispetto al paradigma dei video promozionali prodotti con riprese dei live degli X. Possiamo infatti già vedere una regia più autorevole sia nelle riprese, sia nella scelta del fondale azzurro chiaro come spazio per la band, a dimostrazione di un approccio più convenzionale nei confronti del prodotto visivo. Lo spazio ristretto e il colore freddo del fondale denotano quindi uno spazio inospitale,¹⁸ che potrebbe ben rappresentare il contesto metropolitano in cui il protagonista dà voce alle proprie emozioni. Tuttavia, per quanto si possa speculare su eventuali interpretazioni del medium visivo, è piuttosto evidente che il focus principale delle riprese rimanga la performance (questa volta non live) della band, senza che vi sia nessuna ulteriore narrativa, nel rispetto dell'immagine senza filtri delle band rock.

Il tono del testo appare decisamente molto più pacato rispetto a quello utilizzato nei primi brani degli X, come si può notare dalla mancanza di imperativi e dalla conversione dei pronomi personali più coloriti degli X nelle loro forme più neutrali “*kimi*” e “*boku*”. Tuttavia, anche se a prima vista questo aspetto potrebbe sembrare una ritrattazione piuttosto seria dello stile degli X, vi sono alcuni elementi che indicano il contrario, primo fra tutti la struttura del brano. Se infatti guardiamo il contenuto delle strofe del brano, possiamo vedere che il tema della sofferenza d'amore, classico della *ballad*, trova spazio solo nel ritornello, per altro in modo ripetitivo. Al contrario, il tema dello spaesamento nella metropoli vede un maggiore sviluppo e una maggiore estensione, coprendo punti altrettanto focali del brano come l'incipit e la parte iniziale dell'assolo. Quest'ultima parte è particolarmente interessante in quanto si trova alla metà del brano, poco prima dell'assolo di chitarra (e quindi assimilabile ad un *climax*) e completamente in inglese. Infatti, anche se generalmente nella musica giapponese “gli artisti usano frasi in inglese elementare per ‘speziare’ il brano [...] o come efficace

¹⁷ “Katsudō - Nihon rekōdo taishō- [kōeki shadan houjin nihon sakkyokuka kyōkai]”, in [jacompa.or.jp](http://www.jacompa.or.jp), <http://www.jacompa.or.jp/reco36.html>, 03/10/2020.

¹⁸ VERNALLIS, *Experiencing...*, cit., p.75.

metodo di slogan”,¹⁹ l’estensione e la complessità di questa parte di testo indica che essa debba essere analizzata come qualcosa di diverso. Un’ipotesi applicabile è quella di Stanlaw che sostiene che “l’inglese offre varie strade per la rappresentazione poetica, la creatività individuale ed espressività emotiva che sono limitate, almeno parzialmente, dalla lingua giapponese comunemente usata”.²⁰ Stanlaw limita questa teoria alle composizioni di artisti femminili giapponesi dagli anni ‘80 ai primi anni ‘00 che trovano nell’inglese metodi di espressione che permettono loro di liberarsi dalle restrizioni imposte loro dalla società. Tuttavia potrebbe essere possibile espandere questa teoria anche al caso del Visual-Kei, poiché esso rimane comunque una forma di espressione di una sottocultura e quindi di un gruppo sociale limitato in alcune sue forme di espressione. Se infatti pensiamo al contenuto di questa parte, che esprime una sensazione di smarrimento esistenziale all’interno della società del tempo, in relazione a quello dello standard pop possiamo renderci conto della distanza da esso e del potenziale aspetto ribelle della canzone. L’inglese diventa quindi l’unico modo per esprimere una sensazione di mancanza di punti di riferimento nella società (“*what should I do, What should I take/ Words “God only knows” won’t work for me*”) che, fosse stato enunciato in giapponese, sarebbe potuto essere censurato.

Questa struttura duale, da un lato di compromesso con il pop *mainstream* nella scelta del tema della delusione d’amore (classico dell’*enka*) e dall’altro legata a messaggi di controcultura vicini alla scena *indie*, trova una sua analogia nell’impostazione commerciale dei prodotti della Extasy Records. Inoue infatti nota un chiaro pattern nell’organizzazione delle tracce degli album degli X:

L’ordine delle tracce all’interno dell’album [degli X] segue lo stesso ordine delle loro *setlist* live. [...] Ad esempio nel loro album di debutto *major BLUE BLOOD*, la prima traccia è una *intro* strumentale, la seconda è la canzone di bandiera dell’album, [seguono fino alla traccia 6 brani heavy metal e hard rock] la sesta è una *ballad* a cui seguono brani di sperimentazione musicale fino alla traccia 12, una *ballad*, che chiude l’album.²¹

A questa indicazione va aggiunta la considerazione che generalmente i brani hard rock e heavy metal hanno tematiche di controcultura mentre le *ballad* e le tracce sperimentali

¹⁹ Ian F. MARTIN, *Quit your band - Musical notes from the Japanese underground*, New York, Awai Books, 2016, p.173.

²⁰ James STANLAW, “Open your file, open your mind - Women, English, and changing roles and voices in Japanese pop music”, in Craig Timothy J. (a cura di), *Japan pop!: inside the world of Japanese popular culture*, New York, M. E. Sharpe Inc., 2000, p.98.

²¹ INOUE, “Kakuchō sareta...”, cit., pp.130-131.

tendono a deviare dall'argomento, senza che vi siano brani in cui le due tematiche trovino un punto di contatto. Possiamo dunque notare più in piccolo un'impostazione simile anche all'interno di questo brano, in cui le parti a tema di controcultura occupano la maggior parte dello spazio, ma non il ritornello, che lascia spazio al tema della sofferenza d'amore. Questa struttura viene anche ripetuta all'interno delle ballad del Visual-Kei dell'epoca d'oro, prima fra tutte *Kurenai* degli X che molto probabilmente è servita da modello a tutte le altre.

Rosier rappresenta dunque un'interessante fotografia dello stato del Visual-Kei negli anni subito successivi all'esplosione del fenomeno, mostrando già i primi segni di cooptazione del genere da parte del sistema discografico *major*. In questo processo spicca il talento compositivo di questi artisti che, pur accettando una sorta di censura nella forma (il tema amoroso e la conversione in inglese delle parti più compromettenti), non hanno rinnegato il contenuto originario del messaggio di ribellione e controcultura del Visual-Kei.

3.1.3. Buck-Tick - *National Media Boys*: un astratto realismo nel Visual-Kei

超人は千年まで夢をみる

赤すぎる不眠症の月の下で

OH

キミニ告グ、ユメハオワラナイ

狂いの Fanfare

良かれ悪かれ 今お前がそこに

そうしているのが最大の強み

OH

キミニ告グ、ユメハオワラナイ

殺しの Fanfare

ラララ ラララ Insanity Boy Insanity Boy

新しい Eros の Boy

片足 Ballerina 奇形の円舞曲

浮かぶ影に More than God Ha Ha

魅せられたら More than God Ha Ha

Dress To The Right

Hi Grade Monkeys Decam

良かれ悪かれ 今お前がそこに

そうしているのが最大の強み

OH

キミニ告グ、ユメハオワラナイ

殺しの Fanfare

ラララ ラララ Insanity Boy Insanity Boy

新しい Chaos の Boy

時計を焼き尽くせ 不老不死の夢さ

夢想の時 More than God Ha Ha

"Adolf"から More than God Ha Ha

Dress To The Right

Hi Grade Monkeys Decam

踊れ 踊れ 仕組まれた

Metro の夜の Bourgeoisie

遊星の世界を Hah

狂気の淵で君を待つ天才と神の気紛れ

黄金の世界を Hah

踊れ 踊れ 仕組まれた

Metro の夜の Bourgeoisie

遊星の世界を Hah

狂気の淵で君を待つ

天才と神の気紛れ

黄金の世界を Hah

踊れ 踊れ 仕組まれた

Metro の夜の Bourgeoisie

遊星の世界を Hah

狂気の淵で君を待つ

天才と神の気紛れ

黄金の世界を Hah²²

Buck-Tick - National Media Boys

L'oltreuomo sogna fino a mille anni

Sotto la luna troppo rossa dell'insonnia

OH

Ti diranno, il sogno non è finito

Le fanfare della follia

Nel bene o nel male, il fatto che tu ora e là

Stia facendo così è la più grande prova di forza

OH

Ti diranno, il sogno non è finito

Le fanfare dell'assassinio

Lalala lalala Insanity Boy Insanity Boy

Il nuovo Boy di Eros

Una ballerina con una gamba sola, un valzer deforme

Se ti farai affascinare More than God Ha Ha

Dalla luce fluttuante More than God Ha Ha

Dress To The Right

Hi Grade Monkeys Decam

Nel bene o nel male, il fatto che tu ora e là

Stia facendo così è la più grande prova di forza

OH

Ti diranno, il sogno non è finito

Le fanfare dell'assassinio

Lalala lalala Insanity Boy Insanity Boy

Il nuovo Boy del Chaos

Incenerisci l'orologio, è il sogno di non morire e non invecchiare

Il tempo dell'illusione More than God Ha Ha

Da "Adolf" More than God Ha Ha

Dress To The Right

Hi Grade Monkeys Decam

²² "MV Video Buck-Tick - NATIONAL MEDIA BOYS with LYRICS", in JpopAsia, 2010, <https://www.jpopasia.com/bucktick/videos/949/national-media-boys/>, 03/10/2020.

Danzate, danzate, è stato premeditato
I Bourgeoisie della notte del Metro
Un mondo di pianeti Hah
In preda alla follia ti aspetto
Il capriccio dei geni e di Dio
Un mondo dorato Hah

Danzate, danzate, è stato premeditato
I Bourgeoisie della notte del Metro
Un mondo di pianeti Hah
In preda alla follia ti aspetto
Il capriccio dei geni e di Dio
Un mondo dorato Hah

Danzate, danzate, è stato premeditato
I Bourgeoisie della notte del Metro
Un mondo di pianeti Hah
In preda alla follia ti aspetto
Il capriccio dei geni e di Dio
Un mondo dorato Hah

National Media Boys è l'iconica prima traccia dell'album *Aku no hana* (I fiori del male), uscito nel 1990 sotto la Victor Entertainment e posizionatosi al primo posto nella classifica *Oricon*. Nel corso degli anni successivi, l'album ha ottenuto il doppio disco di platino, consacrando buona parte delle sue canzoni come un *must* della discografia della band. Il contenuto del brano ad oggi rimane ancora piuttosto oscuro poiché nessuno dei membri della band ha mai fatto luce su di esso, lasciando un alone di mistero attorno al significato della canzone. Tutto ciò non ha comunque frenato la fascinazione dei fan per questo brano (è anzi possibile che ne abbia aumentato l'*appeal* presso il pubblico) che viene suonato ad ogni performance live della band ancora oggi, a dimostrazione della sua popolarità nella scena.

Nonostante si tenda ad affiancare i Buck-Tick agli X Japan come fondatori del genere Visual-Kei, dallo stile del brano si può facilmente notare una grande differenza fra le due band. Se gli X Japan puntano alla chiarezza espositiva di un messaggio sostanzialmente facile da comprendere, lo stile dei Buck-Tick sembra andare in una direzione molto differente: orientato verso un messaggio volutamente oscuro e una

sofisticazione del linguaggio attraverso elementi e simboli presi in prestito dai più disparati contesti attraverso la tecnica dell'onnivorismo (di cui abbiamo parlato nel capitolo 2).

Alcuni critici hanno interpretato alcuni passi del brano come riferimenti a Hitler (al verso 27) e al nazismo (al verso uno si parla di “oltreuomo”, che riporta alla mente Nietzsche), collegando la band all'estrema destra.²³ Il motivo di questa interpretazione è probabilmente dovuta alla errata sovrapposizione delle figure di questi artisti a quella degli yankī, in cui venivano generalmente incluse anche le bande armate di estrema destra chiamate “*uyoku*”²⁴. Tuttavia ciò è piuttosto improbabile, poiché, oltre alla completa mancanza di testimonianze riguardo ad un legame fra la band e questo fenomeno, nel *punk* (che fa uso del *bricolage*, estremamente simile all'onnivorismo Visual-Kei) la simbologia nazista perde della sua connotazione politica, diventando un puro simbolo di protesta contro la cultura dominante.²⁵ Il testo sembra dunque sfuggire a qualunque forma di interpretazione univoca, indicando che forse è proprio in questo suo aspetto che il brano mostra il suo vero valore. Anche Fujitani sostiene che “questo stile di Visual-Kei [riferendosi ad alcuni artisti dell'epoca d'oro] si adattava bene ad alcuni trend *underground* del tempo che sostenevano che il mondo sarebbe finito nel 1999”²⁶ con il loro stile simile a quello di profezie, “[detto scherzosamente] come se i testi delle bande Visual-Kei fossero come piume di un angelo che cadono dal cielo”.²⁷ Tuttavia, con questa considerazione si rischia di assimilare il successo dei Buck-Tick ad una dimensione mistica che esula dal campo della produzione artistica. In realtà, è più probabile che la scelta artistica di adottare questo tipo di stile operata dai Buck-Tick sia più legata alla volontà di convogliare una maggiore quantità di capitale simbolico nelle proprie opere. A questo proposito, Bourdieu suggerisce che i gruppi di avanguardia tendono a definirsi in opposizione alle posizioni dominanti.²⁸ Dunque, se il *mainstream* era caratterizzato da un linguaggio semplice e orientato verso messaggio positivo, i Buck-Tick hanno intrapreso una strada opposta facendo leva sulla novità del proprio stile. L'exasperazione di questa scelta ha portato alla definizione di immagini il cui

²³ KAMIMOTO Yūko, “BUCK-TICK: hirui naki bandojikara o hokoru kokō no karisuma wa nihon no ‘rivingu rejendo’ sai uyoku kōho”, *Ongakushi ga kakanai Jpoppu hihyō*, vol. 27, 28 luglio 2003, pp.80-81.

²⁴ SATŌ Ikuya, *Kamikaze biker: parody and anomy in affluent Japan*, Chicago, University Chicago Press, 1998, p.66.

²⁵ Dick HEBDIGE, *Subculture - the meaning of style*, New York, Routledge, 1979, p.117.

²⁶ ICHIKAWA, FUJITANI, *Subete wa...*, cit., p.287.

²⁷ Ibid.

²⁸ Pierre BOURDIEU, *Le regole dell'arte*, Milano, Il Saggiatore, 2005, p.348.

valore rimane poco chiaro se non per i loro elementi cupi, come ad esempio la ballerina con una sola gamba che danza un waltzer deforme. Questi simboli e metafore sono poi stati impressi a fuoco sull'immagine della band dalla critica musicale, che ne ha intravisto l'aspetto controverso e opposto alla società comune, ma nel suo tentativo di categorizzarlo ha finito per darne definizione solo parziale, senza apprezzarlo nella sua commistione di elementi. Non va infatti dimenticato che, come abbiamo visto nella nota 12 di questo capitolo, una buona parte del valore attribuito dal pubblico ai brani del Visual-Kei sta nelle performance live. Attraverso l'esecuzione dal vivo di questo tipo di brani, il messaggio di opposizione al pop trascende il testo che, rivolgendosi più volte al pubblico ("Nel bene o nel male, il fatto che tu ora e là/Stia facendo così è la più grande prova di forza") rendendolo parte di questa rivoluzione stilistica e, al contempo, non rivelando il significato dei simboli utilizzati nel brano.

3.1.4. Dir en Grey - *Zan*: il Visual-Kei come narrazione dell'orrore

唾液塗れにした
蒼冷めた体は
視界にへばりついた
歪めた残酷絵

無情にも朽ちてく
短し命舞う
最後に見た記憶
笑う君…殺め

PSYCHO 歪む 廻る中
PSYCHO 残酷のまま

PSYCHO 歪む 廻る中
PSYCHO 残酷のまま

[君がいない
君が笑う
君がいない
僕がいない]

PSYCHO 歪む 廻る中
PSYCHO 残酷のまま

PSYCHO 歪む 廻る中
PSYCHO 残酷のまま

PSYCHO PASTTRAP
PSYCHO PASTTRIP²⁹
PSYCHO PASTTRAP
PSYCHO PASTTRIP

PSYCHO PASTTRAP
PSYCHO PASTTRIP
PSYCHO PASTTRAP
PSYCHO PASTTRIP

PSYCHO PASTTRAP
PSYCHO PASTTRIP
PSYCHO PASTTRAP
PSYCHO PASTTRIP

By...DEATHTRAP

[君がいない
僕がいない
君がいない
僕がいない
僕がくる-]³⁰

²⁹ Anche se non è stato confermato, è molto probabile che questi siano dei neologismi nati da assonanze tra parole inglesi e giapponesi unite fra loro. Ad esempio, la parola inglese “psycopath” viene letta in giapponese “saicopasu”, rendendo foneticamente possibile l’unione della parola con “past”. Allo stesso modo, “past”, “trap” e “trip” vengono unite tramite la “t” in comune. Si può ipotizzare che i DIR EN GREY abbiano voluto unire in questo modo queste parole per comunicare uno stretto legame o addirittura un’equivalenza fra di esse. Il significato potrebbe essere che “il passato è una trappola che rende psicopatici o che gli psicopatici rivivono” e che “il passato è il trip (inteso come effetto allucinogeno da droghe) degli psicopatici”.

³⁰ “Dir en grey - Zan (PV)”, in “Youtube”, 2009, <https://www.youtube.com/watch?v=ZN5LdoFZyE8>, 03/10/2020; “Lyrics ZAN (Zan- ZAN-) by Dir en Grey (romaji) from album - ZAN (Zan- ZAN-)”, in “JpopAsia”, 2010, <https://www.jpopasia.com/direngrey/lyrics/41450/zan-%E6%AE%8B-zan/zan-%E6%AE%8B-zan/>, 03/10/2020.

Dir en Grey - *Ciò che rimane*

Il pallido e freddo corpo
Ricoperto di saliva
È un'atroce raffigurazione
Che giace distesa nel mio campo visivo

Senza alcuna emozione appassisce
La breve vita danza
L'ultima cosa che ricordo
Sei tu che ridi... uccidimi

PSYCHO Si distorce mentre si ripete
PSYCHO Ancora terribile

PSYCHO Si distorce mentre si ripete
PSYCHO Ancora terribile

“Tu non esisti
Tu ridi
Tu non esisti
Io non esisto”

PSYCHO Si distorce mentre si ripete
PSYCHO Ancora terribile

PSYCHO Si distorce mentre si ripete
PSYCHO Ancora terribile

PSYCHO PASTTRAP
PSYCHO PASTTRIP
PSYCHO PASTTRAP
PSYCHO PASTTRIP

PSYCHO PASTTRAP
PSYCHO PASTTRIP
PSYCHO PASTTRAP
PSYCHO PASTTRIP

PSYCHO PASTTRAP
PSYCHO PASTTRIP
PSYCHO PASTTRAP
PSYCHO PASTTRIP

By...DEATHTRAP

“Tu non esisti
Io non esisto
Tu non esisti
Io non esisto
Io sto impazz...”³¹

Uscita nel 1999 sotto la East West Japan, *Zan* ha conquistato la sesta posizione della classifica *Oricon* settimanale, ha ottenuto il disco d’oro nello stesso anno ed ha riempito le pagine delle cronache a causa della performance in diretta televisiva nel programma *Myūjikkū Sutēshon*³² in piena fascia protetta. La performance, nella versione “edulcorata” del programma,³³ venne vista anche dai bambini che erano soliti guardare la trasmissione assieme alle loro famiglie, suscitando una reazione immediata dell’opinione pubblica che ancora oggi tiene la band lontana dagli schermi televisivi. In aggiunta al fatto che Yoshiki stesso abbia prodotto questo singolo, lo scandalo generato dall’evento ha consacrato questo brano all’interno della scena grazie al valore simbolico di ribellione contro il sistema, rendendo il brano un imprescindibile punto di partenza per tutte le band Visual-Kei intenzionate a comporre canzoni sul tema dell’orrore.

Il titolo, di per sé non ha un vero e proprio significato, ma probabilmente è un riferimento al cadavere delle vittime uccisa dal protagonista, verosimilmente in un moto d’ira. La vittima, ridendo, ha sfidato il protagonista che, per sbaglio, l’ha uccisa e ora il

³¹ Molti interpretano quest’ultima frase come “io sto arrivando” (*boku ga kuru*), che potrebbe vagamente riferirsi all’arrivo di una nuova identità del protagonista nata per proteggersi dal trauma subito. Tuttavia, poiché il video si interrompe in modo brusco subito dopo la frase, si può anche pensare che la frase “io sto impazzendo” (*boku ga kurutteiru*) sia stata volutamente tranciata di netto, come se appunto questa fosse l’ultimo barlume di lucidità prima che il protagonista perda completamente il senno. La canzone ha un linguaggio fortemente simbolico e non esistono prove che giustifichino nessuna delle due versioni che quindi rimangono valide.

³² Programma che dal 1989 va in onda tra le otto e le nove di sera sull’emittente televisiva TV Asahi, dando spazio anche ad artisti (anche emergenti) in una delle fasce orarie di massimo share. Online è ancora presente la pagina che mostra la *line-up* degli artisti di quel giorno. (“Shutsuensha rain appu | Myūjikkū sutēshon”, in tv-asahi.co.jp, https://www.tv-asahi.co.jp/music/contents/m_lineup/0538/index.html, 03/10/2020).

³³ Oltre alle liriche e ai costumi di scena volutamente inquietanti, sul palco assieme alla band erano presenti alcuni attori incatenati e appesi alle pareti laterali e al soffitto che si muovevano in pose contorte e innaturali, come se fossero vittime di una tortura.

suo corpo rimane lì, anziché sparire, come un'eterna prova del suo crimine. La vista del cadavere fa gradualmente perdere il senno al protagonista, la cui sintassi diventa sempre più spezzettata e confusa, fino al punto in cui egli perde la cognizione di sé stesso.

Il video promozionale del brano, ad opera di Kondō Hiroyuki, ricorda per regia quello di *Beautiful People* di Marilyn Manson (del 1996, diretto da Floria Sigismondi) nel modo in cui viene analizzato da Vernallis:³⁴ una serie di riprese della band che suona in un ambiente buio che somiglia ad una fabbrica abbandonata alternate ad immagini raccapriccianti che si susseguono ad alta velocità. Una simile regia è stata anche emulata nell'esibizione dei DIR EN GREY sul palco del programma *Myūjikkū Sutēshon*, destando alcuni dubbi su come un prodotto del genere sia riuscito ad ottenere uno spazio televisivo in fascia protetta e trovando una spiegazione nel saggio di Vernallis:

A striking edit can allow one to move past a number of strange or disturbing images while neither worrying about them nor forgetting them completely. [...] Which elements will be elaborated narratively and which simply provide color? [...] The connection between shots is sometimes clear, sometimes obscure, and many of the most interesting juxtaposition lie in between: we can have a vague understanding of a connection but be unable to specify its nature.³⁵

Se quindi, come sostenuto da Vernallis, questo tipo di montaggio può suggerire una narrativa, ma non in modo esplicito, si può anche supporre che, in casi limite come questo, limitandosi ad una analisi superficiale si possa perfino sorvolare sull'atmosfera cupa del brano. Tuttavia, prestando un po' più di attenzione alle immagini, possiamo notare come tra di esse ve ne sia una, l'inquadratura di un bambino delle elementari (riconoscibile dalla divisa scolastica e dallo zainetto), che appare su schermo per più tempo. È interessante la volontà del regista di creare un parallelo tra questo bambino e il cantante, entrambi truccati nello stesso modo, come se il brano fosse una testimonianza della tragedia raccontata dal bambino ora adulto. Questo dettaglio, marginale se considerato singolarmente all'interno del video, diventa un elemento maggiormente saliente se combinato con altri particolari del brano.

Infatti, l'associazione dell'infanzia al tema dell'omicidio e della follia riporta alla mente il caso Sakakibara, un evento di cronaca nera di poco meno di due anni prima del brano che ha sconvolto l'opinione pubblica, mettendo sotto i riflettori la psiche delle fasce

³⁴ VERNALLIS, *Experiencing...*, cit., p.39.

³⁵ VERNALLIS, *Experiencing...*, cit., p.39.

d'età più giovani.³⁶ In questo evento di cronaca nera avvenuto nel 1997, un ragazzino di Kobe di quattordici anni si rese autore di una serie di truculenti omicidi di bambini delle elementari, giustificando le proprie azioni (da lui viste come “esperimenti sacri” eseguiti per volontà del “dio Bamoidōki”) come vendetta verso il sistema scolastico che lo aveva reso un essere invisibile.³⁷

Anche la sintassi spezzettata e la apparente mancanza di un filo logico nel discorso del testo possono ricordare in parte quella degli scritti del ragazzino³⁸, creando un parallelo non esplicito, ma comunque difficile da ignorare. La sensazione di shock che questo prodotto può aver provocato rientra dunque pienamente nella definizione di Hakim Bey di “*poetic terrorism*”, associata a figure come quella di D'Annunzio e così riassunta:

The audience reaction or aesthetic-shock produced by PT [abbreviazione dell'autore per “poetic terrorism”] ought to be at least as strong as the emotion of terror-powerful disgust, sexual arousal, superstitious awe, sudden intuitive breakthrough, dada-esque angst-no matter whether the PT is aimed at one person or many, no matter whether it is "signed" or anonymous, if it does not change someone's life (aside from the artist) it fails.³⁹

Ciò che differenzia il “*poetic terrorism*” dalle forme di arte comune è quindi la volontà di creare un prodotto che non si limita all'opera artistica in sé, ma che attraverso la sua esecuzione genera un impatto concreto e tale da influenzare il pubblico nelle sue abitudini quotidiane. Attraverso l'esecuzione del brano in televisione, *Zan* rientra dunque a pieno titolo in questa categoria artistica. Questa volontà di scandalizzare il pubblico è interessante perché mostra come una parte del Visual-Kei, nonostante nel corso di poco meno di un decennio il genere fosse stato parzialmente integrato nel panorama pop, abbia riscoperto la sua opposizione alla società comune, a volte anche in direzione diametralmente opposta ad una riappacificazione con essa.

In ultima analisi, nell'ottica di un'assimilazione alla scena *mainstream*, brani come questo hanno decretato la caduta in disgrazia del genere presso il grande pubblico. Allo stesso tempo, la netta opposizione al processo di cooptazione del sistema discografico

³⁶ SHIMIZU Yoshinori, “Quattordicenni alla frontiera”, tr. Coci Gianluca, in Coci Gianluca (a cura di), *Japan pop: parole, immagini, suoni dal Giappone contemporaneo*, Roma, Aracne editrice S.r.l., 2013, p.74.

³⁷ IIDA Yumiko, *Rethinking identity in modern Japan - nationalism as aesthetics*, London, Routledge, 2002, p.234.

³⁸ IIDA, *Rethinking...*, cit., p.235.

³⁹ HAKIM BEY, *T.A.Z.: The Temporary Autonomous Zone, Ontological Anarchy, Poetic Terrorism*, 1985, p.4.

con brani come questo ha delineato una linea di confine interna al genere che delimita alcune sacche di resistenza *underground* presso cui l'immagine dei Dir en Grey gode di enorme popolarità.

3.1.5. SHAZNA - *Melty Love*: ai confini pop del Visual-Kei

Melty Love... Melty Love...

Melty Love... Melty Love...

君があこがれてた恋を 今追いかけてゆこうか
たとえば僕と2人で
変わらない景色 肌をくすぐる春風の中で君をつかまえた

ひと目でおちた 君の大きな 瞳に恋した
午後の胸さわぎ 戸惑い隠せず
君は気づいて髪をかき上げ 微笑む

2人が夢見てる恋は 淡く優しい春色
変わることもないね
僕は君のこと 大切に思う今なら 何を失くしてもいい

ひと目でおちた 君の大きな 瞳に恋した
午後の胸さわぎ 戸惑いを隠せず
君の微かな鼓動がきこえた夜を止めてずっと夢の中へ

Melty Love

離さない 離さない 愛らしい君の笑顔
少しだけ 思い出す ピュアなあの気持ち
Melty Love
恋焦がれ 恋焦がれ 退屈な恋じゃなくて
愛しくて 愛しくて 夜も眠れない...

Melty Love

Melty Love..... Melty Love.....

Melty Love..... Melty Love.....

空が黒く染まり 碧い月に向かう所
白い星が降りそそぐ中 冷めた風が2人溶かして

Melty Love

離さない 離さない 愛らしい君の笑顔
少しだけ 思い出す ピュアなあの気持ち

Melty Love

恋焦がれ 恋焦がれ 退屈な恋じゃなくて
愛しくて 愛しくて 夜も眠れない…

Melty Love…

Uh… Melty Love Melty Love…

Melty Love, Melty Love…

Melty Love, Melty Love…

Melty Love, Melty Love…

Melty Love, Melty Love…

Melty Love, Melty Love…

Melty Love, Melty Love…

Melty Love, Melty Love…

Melty Love, Melty Love…⁴⁰

SHAZNA - *Melty Love*

Melty Love… Melty Love…

Melty Love… Melty Love…

Inseguiamo quell'amore che hai sempre desiderato?

Ad esempio, insieme

In un paesaggio che non cambia, in mezzo al vento di primavera che solletica la nostra pelle, ti ho presa

Mi sono innamorato a prima vista dei tuoi grandi occhi

Quel pomeriggio ero inquieto e non riuscivo a nascondere il mio smarrimento

Tu te ne sei accorta, ti sei sistemata i capelli e hai sorriso

L'amore che sogniamo è di un tenue e gentile color primavera

Sarebbe bello se non cambiasse mai, eh?

⁴⁰ “SHAZNA -Melty Love”, in “Youtube”, 2011, <https://www.youtube.com/watch?v=jVvMEMI9FRM>, 03/10/2020; “MV Video Shazna - Melty Love with LYRICS”, in “JpopAsia”, 2010, <https://www.jpopasia.com/shazna/videos/2953/melty-love/>, 03/10/2020.

In questo momento in cui ti sento importante per me, mi andrebbe bene anche perdere qualunque altra cosa

Mi sono innamorato a prima vista dei tuoi grandi occhi
Quel pomeriggio ero inquieto e non riuscivo a nascondere il mio smarrimento
Ho fermato la notte in cui ho sentito il tuo flebile battito e ora sono per sempre dentro un sogno

Melty Love

Non lascerò, non lascerò il tuo amorevole sorriso

Mi ricordo un po' quel sentimento puro

Melty Love

Sono pazzo d'amore, sono pazzo d'amore, non è un amore qualunque

Mi sei così cara, così cara che non riesco a dormire nemmeno la notte...

Melty Love

Melty Love..... Melty Love.....

Melty Love..... Melty Love.....

Il cielo si tinge di nero e si dirige verso la pallida luna
Mentre bianche stelle cadono un vento fresco ci fa sciogliere...

Melty Love

Non lascerò, non lascerò il tuo amorevole sorriso

Mi ricordo un po' quel sentimento puro

Melty Love

Sono pazzo d'amore, sono pazzo d'amore, non è un amore qualunque

Mi sei così cara, così cara che non riesco a dormire nemmeno la notte...

Melty Love...

Uh... Melty Love Melty Love...

Melty Love, Melty Love...

Melty Love, Melty Love...

Melty Love, Melty Love...

Melty Love, Melty Love...

Melty Love, Melty Love...

Melty Love, Melty Love...

Melty Love, Melty Love...

Melty Love, Melty Love...

Melty Love è il primo grande singolo di successo degli SHAZNA, uscito nel 1997 sotto la BMG Japan, che ha portato la band da un ruolo marginale all'interno della scena *indie* del Visual-Kei alla seconda posizione nella classifica *Oricon* settimanale. Il singolo inoltre superò tutti i record di vendite del Visual-Kei, conquistando perfino il disco di platino pochi mesi dopo l'uscita. Da quel momento fino allo scioglimento nel 2000, gli SHAZNA sono rimasti al centro dei riflettori del panorama musicale, sia per l'enorme successo dei loro successivi lavori, sia per il gran numero di accuse che si sono attirati grazie agli scandali e alle dichiarazioni compromettenti del cantante IZAM. Per quanto ostracizzati dalla scena Visual-Kei e marchiati come traditori del genere dai principali artisti del tempo, l'eredità degli SHAZNA vive ancora nella corrente dell'*oshare-kei*, il Visual-Kei alla moda.⁴¹

Il videoclip rientra nella struttura del video musicale delle band alternative descritta da Vernallis: la band suona in un piccolo spazio, senza nessuna ulteriore narrativa che si sovrappone alle immagini degli artisti.⁴² È tuttavia interessante notare come il video indugi particolarmente su un grande numero di primi piani del cantante, soprattutto nei punti in cui, guardando fisso in camera e rompendo la quarta parete, IZAM si rivolge al fruitore del video, dichiarando il proprio amore. L'efficacia espressiva di questa tecnica sta nel fatto che "i testi che vengono espressi attraverso gestualità fisiche degli artisti ricevono un'attenzione speciale".⁴³ Questo effetto, ulteriormente amplificato dal fatto che queste riprese sono dei primi piani che "danno risalto alle parole del testo",⁴⁴ danno l'impressione che l'intero brano sia una dichiarazione d'amore al singolo spettatore. Questo aspetto, unito ad altri elementi testuali, mostra la volontà degli SHAZNA di rompere gli schemi del Visual-Kei dell'epoca.

Infatti, anche se lo stile ricorda molto i grandi classici *idol pop* del decennio precedente, l'importanza di questo testo sta nel fatto che questo modello è stato applicato al contesto estremamente diverso del Visual-Kei. Prima ancora dello stile, spicca il tema dell'amore felice, inedito nel panorama del genere, in cui le tematiche amorose trovavano spazio solo in *ballad* malinconiche. In secondo luogo, risultano evidenti le ripetizioni di ampie

⁴¹ Questa la definizione riportata su una rivista del 2003: "La loro più importante caratteristica è che piuttosto che le tonalità scure dello stile delle band Visual-Kei del passato, [le band *oshare-kei*] implementano lo stile di riviste come 'CUTIE' o 'Zipper' con un abbigliamento trendy e pop-kitsch. Il loro trucco non è mirato ad un'estetica femminile, ma a mostrare la loro personalità e le loro maniere eccentriche". (SUGIE Yuki, FUNAMI Keiko, "Otōsan no tame no Vijuaru kei kīwādo kōza", *Ongakushi ga kakanai Jpoppu hihyō*, vol. 27, 28 luglio 2003, p.112).

⁴² VERNALLIS, *Experiencing...*, cit., p.78.

⁴³ VERNALLIS, *Experiencing...*, cit., p.150.

⁴⁴ VERNALLIS, *Experiencing...*, cit., p.33.

parti del testo, tecnica che il Visual-Kei classico ha sempre cercato di rifuggire. Infine, il brano identifica in modo piuttosto specifico il partner d'amore: esso non è più una lei dai tratti indefiniti, ma è una ragazza i cui tratti sono esplicitati al punto da poter indicare i gusti del cantante. È proprio quest'ultimo aspetto che ha attirato numerose critiche agli SHAZNA e più in generale al genere Visual-Kei, accusati di radunare i propri fan nello stesso modo in cui un business di prostituzione attira nuovi clienti.⁴⁵ Queste accuse si fondano sul principio comunemente accettato nel mondo della musica rock giapponese che i fan debbano rispettare una certa distanza dai propri idoli,⁴⁶ regola che gli SHAZNA sembrano violare in ogni aspetto, flirtando apertamente con il proprio pubblico. In realtà la gravità di queste accuse andrebbe ridimensionata in base al contesto del Visual-Kei. Infatti, se pensiamo al tipo di comunicazione diretta dei brani di X e Luna Sea, possiamo scorgervi la stessa volontà di accorciare le distanze tra artisti e pubblico, solo applicata ad un contesto molto lontano da quello del sentimento d'amore. L'infelice scelta degli SHAZNA e il loro silenzio riguardo l'ambiguità di questa operazione non hanno di certo favorito la loro posizione, decretandone la nomea negativa all'interno della scena rock giapponese.

Cercando di vedere oltre la coltre della reputazione negativa della band, il brano ha un importante ruolo nella storia del genere Visual-Kei. Da un lato fotografa l'equilibrio degli agenti nel campo Visual-Kei, mostrando quanto già nel 1997 le case discografiche fossero riuscite a cooptare il movimento al punto da portarlo alla creazione di prodotti molto più vicini al pop di quanto non lo fossero al Visual-Kei. Dall'altro è uno dei primi casi di sperimentazione musicale e stilistica interna al genere, un fenomeno che troverà la sua diffusione e il suo compimento tra gli artisti dell'epoca Neo-Visual-Kei.

3.1.6. Malice Mizer - *Gekka no yasōkyoku*: il Visual-Kei alla ricerca di un ideale di eleganza

何かに導かれ、森の中を歩いていた幼い僕は
不思議にもただ引き寄せられるままに

古い小屋に着いた僕は、

⁴⁵ ICHIKAWA, *Watashi ga...*, cit., p.24.

⁴⁶ Carolyn S. STEVENS, "Buying Intimacy: Proximity and Exchange at a Japanese Rock Concert", in Kelly W. (a cura di), *Fanning the flames: Fans and consumer culture in contemporary Japan*, New York, State University of New York Press, 2004, pp.59-78.

ホコリにまみれた横たわるピエロに気を惹かれる

人形は哀しそうな…でも嬉しそうな顔をして、“屋敷に連れてって”と…
涙を浮かべ僕に抱かれた

階段を昇り抜け、光を放ち彼を待つ少女の人形と互いに見つめ合う

綺麗な夜だから…哀しい夜だから優しく笑って見守ってあげる
寂しい夜だから…最後の夜だからこれからも二人を離したりはしないから

月の光は彼らを…踊る彼らを映し出し、壁に映る姿は生まれ変わる前のままに

見つめ合う二人は”最後の夜…”と、つぶやいて
この夜が明けるまで熱い想いで踊る

綺麗な夜だから…哀しい夜だから泣かずに笑って見守ってあげる
寂しい夜だから…最後の夜だからこれからも二人を見守ってあげる

綺麗な夜だから…

綺麗な夜だから…哀しい夜だから優しく笑って見守ってあげる
寂しい夜だから…最後の夜だからこれからも二人を離したりはしないから

忘れたりはしないから…

二人を忘れはしないから…⁴⁷

MALICE MIZER - *Notturmo sotto la luna*

Guidato da qualcosa, il giovane me si incamminò dentro la foresta
E per quanto fosse bizzarro, continuavo ad essere trascinato

Giunto ad una vecchia casetta

⁴⁷ “MALICE MIZER - Gekka no Yasoukyoku / Gekka no Yasōkyoku PV [HD 1080p]”, in “Youtube”, 2016, <https://www.youtube.com/watch?v=qDg2-6jN-78>, 03/10/2020; “MV Video Malice Mizer – Gekka no Yasoukyoku with LYRICS”, in “JpopAsia”, 2010, <https://www.jpopasia.com/malicemizer/videos/11300/gekka-no-yasoukyoku/>, 03/10/2020.

La mia attenzione venne attirata da una bambola di un pierrot stesa per terra e completamente coperta di polvere

La bambola aveva un'espressione così triste... eppure anche così felice
Mi disse "portami alla villa"... con le lacrime agli occhi si strinse a me

Salii le scale lasciandomele alle spalle
Incontrai lo sguardo di una luminosa bambola di donna che lo stava aspettando

Poiché è una notte bellissima... Poiché è una notte di solitudine, sorriderò dolcemente mentre veglierò su di loro

Poiché è una notte di solitudine... Poiché è l'ultima notte, d'ora in poi non li farò più dividere

La luce della luna... li illumina mentre danzano, e le loro ombre proiettate sul muro erano come nel momento prima di morire e rinascere

I due, guardandosi negli occhi, sussurrarono "l'ultima notte..."
E danzarono fino all'alba con una bruciante passione

Poiché è una notte bellissima... Poiché è una notte di solitudine, sorriderò dolcemente mentre veglierò su di loro

Poiché è una notte di solitudine... Poiché è l'ultima notte, d'ora in poi non li farò più dividere

Poiché è una notte bellissima...

Poiché è una notte bellissima... Poiché è una notte di solitudine, sorriderò dolcemente mentre veglierò su di loro

Poiché è una notte di solitudine... Poiché è l'ultima notte, d'ora in poi non li farò più dividere

Non me ne dimenticherò...

Non li dimenticherò...

Il singolo, uscito nel 1998 sotto la Nippon Columbia e in collaborazione con la Midi:Nette (gestita da Mana, il leader della band), si posizionò undicesimo nella classifica *Oricon*, ma continuò a vendere abbastanza da rimanere in classifica per dodici settimane di fila, ottenendo il disco d'oro pochi mesi dopo l'uscita del brano. Ad oggi, *Gekka no yasōkyoku* rimane il singolo della band che ha venduto di più, spianando di

fatto la strada al successivo album della band, *Merveilles*, uscito il mese successivo e divenuto emblema dello stile dei Malice Mizer.

Il brano è la storia di due amanti trasformati in bambole che trascorrono la loro ultima notte insieme, il tutto raccontato come una fiaba dei fratelli Grimm.⁴⁸

Il video, sfumato con un effetto seppia, dà un tono rétro alle immagini, suggerendo che la storia appartenga ad un passato lontano e non ben precisato, classico artificio retorico delle fiabe. Il videoclip è decisamente innovativo se comparato a quelli del Visual-Kei dell'epoca: invece che suonare, i membri della band mettono in scena il racconto dei testi, ampliandone il contesto. Questa scelta mostra la volontà della band di creare un prodotto completo, che vada oltre alla sola musica,⁴⁹ come dichiarato da Mana, chitarrista e leader della band. Tuttavia poiché nei videoclip “le immagini tendono a mettere in secondo piano il testo”,⁵⁰ l'insieme di musica, video e immagini finisce per dare preponderanza al solo elemento visivo, rendendo le liriche in buona parte invisibili. Questo stile, per quanto teoricamente inedito e interessante, nella pratica potrebbe aver sbilanciato il prodotto verso l'aspetto esteriore della band, dando origine allo stereotipo negativo delle *mikake taoshi no bando* di cui abbiamo discusso nel capitolo uno. Inoltre, un ulteriore effetto della scelta di una narrativa visiva di un racconto in cui gli artisti recitano come attori è che tende a escludere il pubblico dalla scena, eliminandone il coinvolgimento diretto.⁵¹ In questo modo, riposizionando lo spettatore al di fuori della scena, i Malice Mizer si distanziano dallo stile degli X Japan, caratterizzato da un'interlocuzione diretta con il pubblico.

Nel descrivere lo stile della band, Mana lo definisce “*ereganto*”,⁵² ossia elegante, raffinato. Già da questa dichiarazione possiamo vedere l'enorme distanza tra il classico motto del Visual-Kei delle origini “PSYCHEDELIC VIOLENCE CRIME OF VISUAL SHOCK”, di cui i Malice Mizer mantengono la sola componente visiva. A livello testuale, la ricerca di raffinatezza punta principalmente alla creazione di scenari che rievocano atmosfere buie (ad esempio la foresta, la notte, vecchi palazzi) che il pubblico

⁴⁸ “MALICE MIZER Hot Wave Interview Gekka no Yasoukyoku/ Gekka no yasōkyoku”, in Youtube, 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=zHX-PchFPW4>, 03/10/2020.

⁴⁹ Nel libro-intervista alla band, Mana stesso dichiara così: “Ovviamente la musica è la base, però per i Malice Mizer ho pensato ad un *concept* anche visuale, come ad esempio rappresentare realmente il suono e il mondo fantastico della band sul palco” (NAKAI, Akira, *Itanshinmon*, Tōkyō, Ohta Publishing, 1998, pp.11-12).

⁵⁰ Si veda la nota 11 di questo capitolo.

⁵¹ VERNALLIS, *Experiencing...*, cit., p.62.

⁵² NAKAI, *Itanshinmon*,..., cit., p.19.

possa associare allo stile dark e goth.⁵³ Tuttavia, anche questa tecnica finisce per appoggiarsi alla componente visiva del medium, molto più efficace nel descrivere atmosfere e scenari.⁵⁴ Allo stesso tempo, questa distanza dallo stile classico del Visual-Kei è ciò che ha permesso alla band di introdurre nuove tematiche e forme di espressione all'interno del genere, ampliandone la portata al di là del semplice grido di ribellione delle band genitrici del fenomeno. Non va infatti dimenticato che il nome della band deriva da una riflessione sull'esistenza umana dei due fondatori del gruppo,⁵⁵ ponendo dunque al centro del focus dei brani il concetto esistenziale di un'umanità destinata alla malvagità e alla tristezza.

Il lascito della band è in due parti: una visiva e una concettuale. La prima trova la sua espressione in un aspetto esteriore legato allo stile barocco e rococò francese che ancora oggi viene replicato in stili simili da band come i Versailles e i D. La seconda invece corrisponde alla tematica esistenziale che, dopo essere stata introdotta dalla band, sarà il punto di partenza per le tematiche di un grande numero di gruppi Neo-Visual-Kei, i quali porteranno queste riflessioni al di fuori dell'immaginario gotico dei Malice Mizer.

3.1.7. hide with spread beaver - *pinku supaidā*: il Visual-Kei come narrazione sincera da dietro una maschera

君は嘘の糸はり巡らし
小さな世界全てだと思ってた
近づくものは何でも傷つけて、
君は空が四角いと思っていた

「これがすべて...どうせこんなもんだろう？」

君は言った... それも嘘さ...
ケバケバしい君の模様が寂しそうで
極楽鳥が珍しく話しかけた

「蝶の羽いただいてこっち来いよ。」

⁵³ Steponaviciute, “Vijuaru kei ni ...”, cit., pp.1-18.

⁵⁴ VERNALLIS, *Experiencing...*, cit., p.76.

⁵⁵ Si veda la nota 46 del capitolo 2.

向こうでは思い通りさ。」

ピンクスパイダー「行きたいなあ」

ピンクスパイダー「翼が欲しい」

捕らえた蝶の命乞い聞かず

君は空を睨む

「傷つけたのは憎いからじゃない、

僕には羽が無く、あの空が高すぎたから」

「私の翼を使うがいいわ、スパイダー。

飛び続ける辛さを知らないあなたも、いつか気がつくことでしょう。

自分が誰かの手の中でしか飛んでいなかった事に。

そして、それを自由なんて呼んでいたことにも。」

借り物の翼ではうまく飛べず、

まっさかさま墜落してゆく

ピンクスパイダー「もうだめだあ」

ピンクスパイダー「空は見えるのに...」

ピンクスパイダー「失敗だあ」

ピンクスパイダー「翼が欲しい...」

わずかに見えたあの空のむこう、

鳥たちは南へ

「もう一度飛ぼう、この糸切り裂き 自らのジェットで

あの雲が通り過ぎたら...」

ピンクスパイダー 空は呼んでいる

ピンクスパイダー ピンクスパイダー

桃色のくもが空を流れる⁵⁶

⁵⁶ “hide with Spread Beaver - pinku supaidā”, in “Youtube”, 2015, https://www.youtube.com/watch?v=ZQ51WJybK2k&has_verified=1, 03/10/2020; “Lyrics Pink Spider

Hide with spread beaver - *Ragno rosa*

Tu filavi la tua tela di bugie
E credevi che il tuo piccolo mondo fosse tutto
Ferivi tutto ciò che ti si avvicina
E credevi che il cielo fosse quadrato

“Questo è tutto... non c'è davvero nient'altro?”

Dicevi così... ma anche quello era una bugia
Tu che eri così appariscente avevi un aspetto così triste
E così un uccello del paradiso ti ha eccezionalmente rivolto la parola

“Fatti dare le ali dalla farfalla e vieni con me.
Laggiù puoi fare quel che ti pare.”

Pink spider “Voglio andare”
Pink spider “Voglio delle ali”

Senza ascoltare le suppliche delle farfalla
Tu hai guardato severamente il cielo

“Non ti ho ferito perché ti odio,
Ma perché senza ali quel cielo è troppo in alto”

“Usa pure le mie ali, spider.
Anche tu, che non conosci la sofferenza di continuare a volare, un giorno probabilmente ti renderai conto
Del fatto che hai volato solo fra le mani di qualcuno
E anche del fatto che hai chiamato tutto ciò libertà.”

Incapace di volare per bene con le ali prese in prestito
Sei precipitato dritto per dritto

Pink spider, “è finita”
Pink spider, “Già potevo vedere il cielo...”
Pink spider, “Ho fallito”
Pink spider, “Voglio delle ali...”

(Cornelius) by Hide (romaji) from album – Tribute Spirits”, in “JpopAsia”, 2010,
<https://www.jpopasia.com/hide/lyrics/60989/tribute-spirits/pink-spider-cornelius/>, 03/10/2020.

Avevi visto vagamente oltre quel cielo
Gli uccelli volavano verso sud

“Voglio volare ancora una volta, col mio jet personale, spezzerò questi fili
E quando supererò quelle nuvole...”

Pink spider, il cielo ti sta chiamando
Pink spider, pink spider

Una nuvola rosa scorre nel cielo

Pinku supaidā, pubblicato dalla Universal Victor poco meno di due settimane dopo la morte di hide, è il più grande successo della sua carriera al di fuori degli X Japan, con oltre un milione di copie vendute e la sua permanenza al primo posto nella classifica *Oricon* per due settimane.

Il singolo è la seconda pubblicazione di tre dell'ultima serie di lavori portati completamente a termine da hide stesso prima della sua dipartita (il primo è *Rocket Dive*, il terzo è *ever free*) e che si concentra sul tema della libertà. Tuttavia, il videoclip sembra costantemente indicare una lettura ulteriore del testo. In esso riprese della band mentre suona (principalmente dedicate a hide) si alternano a immagini di un'attrice coperta di piume di pavone dalla vita in giù, intrappolata in un cubo trasparente. La regia ripropone continuamente un montaggio che suggerisce una corrispondenza tra hide e l'attrice intrappolata, a più riprese nelle stesse pose, ugualmente ricoperti di sangue. Inoltre, hide, con il suo tipico colore di capelli rosa e degli occhialoni da aviatore, racconta la storia del ragno rosa, interpretando assieme all'attrice il ruolo del protagonista del racconto in modo piuttosto evidente. Il video prosegue raccontando l'omicidio della farfalla e si conclude con una scena in cui l'attrice, liberatasi dalla sua “prigione di cristallo” (forse una metafora visiva per il cielo quadrato di cui hide canta al verso 4), si getta da un palazzo, suicidandosi. Hide sembra affrettarsi per andare a controllare cosa è successo, ma non segue lo stesso destino dell'attrice, la cui immagine esanime a terra chiude il videoclip. Data la vicinanza della pubblicazione alla morte (di cui non è mai stata accertata la causa, lasciando grande spazio a voci di suicidio premeditato dall'artista) e all'immagine piuttosto esplicita del suicidio del *pink spider*, oltre che alle voci che circolavano riguardo alla depressione e alle tendenze suicide di

hide, in molti hanno visto in questo video una conferma della morte per suicidio dell'artista. Sebbene non sia una prova sufficiente, l'immagine di chiusura è certamente un dettaglio inusuale nei video delle canzoni di hide, tendenzialmente più leggeri e positivi: perché non chiudere con l'immagine di una nuvola rosa, come suggeriva il testo? Al di là del fatto che il videoclip ha svolto perfettamente la sua funzione di convogliare l'attenzione sul prodotto caricandolo di ulteriori significati, è interessante vedere come il finale aperto spinga a ritornare sul testo piuttosto che a lasciarlo indietro. Inoltre, anche se l'intero brano si configura come racconto di una dimensione altra, manca il classico elemento visivo che lo segnala a inizio video.⁵⁷ Ad esempio, nel brano dei Malice Mizer fra le prime immagini troviamo quella di un libro che viene preso da uno scaffale e viene aperto, a indicare l'appartenenza della canzone ad un universo fiabesco. Nel brano di hide invece le riprese fanno piombare lo spettatore sul set insieme agli artisti, senza stabilire i confini di alcuna realtà parallela o diversa e lasciando il fruitore confuso sul realismo del prodotto.

E il testo gioca ancora maggiormente sul fattore del mistero, presentandosi come un racconto popolato da creature che paiono essere rappresentazioni di personaggi e di vicende ben precisi della vita dietro le quinte di hide. Il piccolo mondo del ragno ricorda in qualche modo la limitata realtà periferica di Yokosuka, luogo di origine di hide e di inizio della sua attività da musicista con gli Yokosuka Saver Tiger. Dopo la pubblicazione di una prima demo con la band, hide li lasciò per entrare negli X Japan su invito di Yoshiki: gli Yokosuka Saver Tiger si sciolsero poco dopo e i membri non proseguirono la propria carriera musicale, mentre hide ottenne un enorme successo con gli X. Seguendo questa interpretazione si potrebbe pensare che la farfalla sia un membro oppure l'intera band degli Yokosuka Saver Tiger, ma si sa troppo poco per poter identificare un simbolo che chiarisca un potenziale legame con la canzone. Diverso è invece il caso dell'uccello del paradiso: probabilmente è un riferimento alla figura di Yoshiki che, al di là del suo nome di scena, firmava le composizioni per gli X con il nome Shiratori, "uccello bianco". Questa somiglianza e l'invito dell'uccello del paradiso al ragno rosa, parallelo a quello di Yoshiki a hide, forniscono basi più solide per un'ipotetica correlazione. Ma se l'uccello con le sue ali non ha problemi a volare nella sua assoluta libertà, il ragno fatica e alla fine precipita, suggerendo che forse anche

⁵⁷ VERNALLIS, *Experiencing...*, cit., p.195.

hide non riusciva a reggere il peso della sua fama, come suggerito da alcune riviste del tempo.

Questo invito all'interpretazione del brano non è un elemento marginale al testo, in quanto legato a due importanti fattori del genere Visual-Kei. Il primo è che “convenzionalmente il rock and roll [e quindi anche i suoi derivati, incluso il Visual-Kei] implica che il cantante sullo schermo non stia recitando ma stia parlando sinceramente”,⁵⁸ dando dunque l'impressione al pubblico che qualunque cosa venga cantata sia veritiera o comunque ispirata a fatti reali. Il secondo fattore è che una parte del pubblico del Visual-Kei ha sempre ritenuto i brani, anche quelli più intricati, come messaggi pieni di simbolismi e immagini da decifrare,⁵⁹ rendendo comune la pratica dell'interpretazione dei testi.

Questo elemento non è nuovo alla scena Visual-Kei (basti pensare anche solo al brano dei Buck-Tick e a quello dei Dir en Grey che abbiamo analizzato), tuttavia non era ancora stato ampiamente sfruttato dalla corrente principale del Visual-Kei, ossia quella degli X e degli artisti gravitanti attorno alla Extasy Records, considerabili come la componente con maggior capitale simbolico all'interno della scena Visual-Kei. Anche la critica ricorda hide prima di tutto come chitarrista degli X, ma Machiguchi Tetsuo lo definisce anche “un innovatore che ha riunito le numerose voci all'interno della scena”.⁶⁰ Questo aspetto si può ritrovare anche nella struttura del testo, con il linguaggio informale tipico della corrente degli X, ma allo stesso tempo con la struttura del racconto, più cara ai Malice Mizer. Il risultato è un brano con uno stile unico, che rompe i tabù e le barriere di queste due correnti. Ricollegando l'interno brano alla sua figura, hide mantiene la sua aura di sincerità, ma racconta la storia attraverso un immaginario che non è diretto tanto quanto quello della sua band origine. Al contempo egli si pone come narratore, ma al contrario dei Malice Mizer, che rappresentano la loro narrazione come qualcosa di lontano dal presente e dal pubblico, hide riporta la storia nel mondo quotidiano, facendo parlare direttamente i suoi personaggi all'interno brano, ricorrendo perfino all'uso di una voce fuori campo femminile per la farfalla e riportando l'attenzione al testo del brano.

⁵⁸ VERNALLIS, *Experiencing...*, cit., p.56.

⁵⁹ ICHIKAWA Tetsushi, *Watashi mo Vijuaru-kei datta koro*, Tokyo, Takeshobō, 2006, p.234-235.

⁶⁰ MACHIGUCHI Tetsuo, “HIDE to hide no hasama de ‘shi’ o kangaeru”, *Ongakushi ga kakanai Jpoppu hihyō*, vol.52, 18 aprile 2008, p.38.

3.2. Innovazioni del canone nel Neo-Visual-Kei

3.2.1. Merry - *Chiyodasen demokurashī*: il Visual-Kei da avanguardia a resistenza artistica

クソツタレの日常! クソツタレだ この世界!

無駄無駄無駄無駄無駄無駄無駄無駄無駄

俺が何をやっても 無駄!

僕らはみんな生かされて 笑い者

真実は全て隠されて ハリボテ

挫折、挫折が重なりあう!! 主役は奴らで俺じゃない

未来は沈黙全てが現実

万歳!!俺は道化者

いろはにほへと 打ちひしがれ

「飼いならされて犬になる…」

幸せは残酷に ただ追うだけに出来ている

バラバラバラバラ 崩壊寸前 希望に釣られ崩壊寸前…

さらば、友よ さらば、明日よ さらば、未来 さらば、太陽

天国目差して気づけば地獄

万歳!!俺は道化者

いろはにほへと 夢幻

万歳!!俺は道化者

サーカス小屋のような社会

「心壊されて 犬になる!!」

「気づけば俺もナショナリスト!!」⁶¹

Merry - Democrazia della linea Chiyoda

Giorni di merda! Mondo di merda!

Inutileinutileinutileinutileinutileinutileinutile

Qualunque cosa faccia è inutile!

Tutti noi siamo sfruttati, siamo degli zimbelli

La verità ci viene completamente nascosta, è di cartapesta

Accumulo insuccessi su insuccessi!! I protagonisti sono loro, non io

Il futuro è muto, tutto è realtà

Banzai!! Io sono un buffone

Abcdefg massacrati

“Sarai addomesticato e diventerai un cane...”

Sfortunatamente, la felicità si ottiene solo rincorrendola

Crackcrackcrackcrack sono sull'orlo della distruzione, vengo adescato dalla speranza e sono sull'orlo della distruzione...

Addio, amici, addio, domani, addio, futuro, addio, sole

Punta al paradiso, poi ti rendi conto che è l'inferno

Banzai!! Io sono un buffone

Abcdefg è tutto effimero

Banzai!! Io sono un buffone

È una società come un tendone da circo

⁶¹ “MERRY” 「Chiyodasen Demokurashī」 MUSIC VIDEO”, in Youtube, 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=qzvrDLzsCqk>, 03/10/2020; “Lyrics Chiyoda-sen Democracy (Chiyodasen demokurashī by Merry (romaji) from album - NonSenseMARkeT”, in “JpopAsia”, 2015, <https://www.jpopasia.com/merry/lyrics/252770/nonsense-market/chiyoda-sen-democracy-%E5%8D%83%E4%BB%A3%E7%94%B0%E7%B7%9A%E3%83%87%E3%83%A2%E3%82%AF%E3%83%A9%E3%82%B7%E3%83%BC/>,03/10/2020.

“Ti verrà fatto a pezzi il cuore e diventerai un cane”

“Ora che ci penso, anche io sono un nazionalista!!”

Chiyodasen demokurashī è il brano usato per la promozione dell’album *NonSenseMARkeT*, uscito nel 2014 sotto la Firewall Div., ha ottenuto la trentaquattresima posizione nella classifica *Oricon* settimanale rimanendovi per tre settimane.

Il videoclip mostra Gara, il cantante, unirsi ad un’animata folla nel parco centrale del parco olimpico di Komazawa, nella zona di Setagaya, associabile alla periferia di Tokyo anche dalle immagini del video. La regia ricorda molto quella di alcuni brani rap americani descritti da Vernallis, che assegna a questi la funzione di rivendicare un luogo fisico come il proprio territorio di appartenenza e di dare un senso di immersione nella realtà quotidiana.⁶² Anche il pubblico che anima la piazza è tutt’altro che casuale: esso è composto da personalità note della scena *underground*: da artisti Visual-Kei a rapper, da attori comici di nicchia a gruppi idol. Fra tutti questi personaggi si nascondono anche gli altri membri dei Merry, tra cui spicca Nero, il batterista, travestito da spregiudicato politico in piena campagna elettorale. In questo modo, la rivendicazione del territorio non si limita più alla singola band dei Merry, ma si estende ad una fetta molto più ampia della scena *underground* che convive nelle periferie della metropoli senza prestare attenzione alle evidenti differenze tra le sue componenti. La scelta della linea Chiyoda come componente del titolo è verosimilmente dovuta alle sue fermate, che collegano zone periferiche di Tōkyō all’area di Harajuku e Akasaka (due roccaforti della scena Visual-Kei indipendente, punteggiate da locali di musica dal vivo dedicati al genere, come lo Akasaka Blitz, e botique di moda gothic lolita) e perfino alla zona del palazzo imperiale.

I Merry vengono generalmente inclusi all’interno dello stile *angura-kei* (dove *angura* è abbreviazione di *andāguraundo*, *underground*, e *kei* significa stile), termine che ha sostituito la vecchia categoria di *chikashitsu-kei* (letteralmente “stile da stanza sotterranea”, probabilmente indicando i classici luoghi di fruizione del genere, ossia locali di musica dal vivo situati in piani interrati), formulata verso la fine degli anni ‘90 e definita così dalle riviste:

⁶² VERNALLIS, *Experiencing...*, cit., p.78.

Band ispirate alla cultura *underground*, costruite sul concept di *eroguro-nansensu* [condensazione delle tre principali caratteristiche di questo genere: erotismo, immagini grottesche e nonsense]. Per questo motivo, il loro trucco non mira ad essere bello o affascinante. Sia visivamente che musicalmente che spiritualmente hanno una marcata aura d'avanguardia.⁶³

Il termine *angura* (o *andāguraundo*) non si limita ad indicare un successo inferiore del genere rispetto alla corrente *mainstream*, ma acquista anche il significato di resistenza e opposizione ad essa nel contesto musicale *indie*:

"Underground" seems most appropriate here as it is a comfortable translation from the Japanese term, *angura* which is used as a prefix to a variety of expressions, as in "underground film" or, of course, "underground music." Approaches to underground music-making are often associated with a political movement and here the term underground refers to music-making associated with bands without labels, or on local, independent labels. [...] These scenes, particularly those associated with a musical aesthetic [...], are often viewed as existing in some sort of opposition to mainstream dominant culture, even sharing more with other similar scenes globally than with music production closer to home.⁶⁴

La posizione dei Merry emerge dunque come molto più carica di un'esplicita opposizione alla politica e alla società contemporanea di quanto non fosse quella del Visual-Kei delle origini. In particolare, l'intero brano contrappone l'identità collettiva dell'*underground* ("Noi tutti") ad un "loro" che nei brani degli X era muto, mentre qui pronuncia attraverso un coro (e quindi una voce diversa da quella del cantante) i virgolettati tra le varie strofe. Nel mirino della band non vi sono dunque solo i politici, ma anche tutti quelli che hanno accettato questo sistema diventando "cani" e "nazionalisti". Ma se da un lato la protesta dei Merry è più aspra di quella dei loro predecessori, dall'altro la band ha un atteggiamento di rassegnazione nei confronti della lotta. Il testo, per quanto incisivo nelle proteste, svilisce l'efficacia della resistenza (al verso tre, "qualunque cosa faccia è inutile") e dipinge come un clown chi vi prende parte: una posizione decisamente lontana da quella degli X, molto più spavaldi e sicuri di sé.

Lo stile dei Merry fotografa (non senza rimpianti) la nuova consapevolezza del Visual-Kei riguardo la sua posizione all'interno della società giapponese ponendosi

⁶³ SUGIE Yuki, FUNAMI Keiko, "Otōsan no tame no Vijuaru kei kīwādo kōza", *Ongakushi ga kakanai Jpopu hihyō*, vol. 27, 28 luglio 2003, p.112.

⁶⁴ Jennifer MILIOTO MATSUE, *Performing underground sounds: an ethnography of music-making in Tokyo's hardcore clubs*, University of Chicago, 2003, pp.9-17.

come baluardo della resistenza *underground* nel nome delle proprie origini, ma con la disillusione di chi si è rassegnato ad essere una minoranza sempre più emarginata (anche fisicamente) nella società giapponese.

3.2.2. D - *Der König der Dunkelheit*: il Visual-Kei come racconto epico

迎え討とう いざ玉座を後に 退かぬことが私の民への愛の証
闇の帝王たる我が身を盾に

Ist denn die Sonne nicht übrig?

遠ざかる死に代わり

Die Mond und der Sternhimmel.

異彩を放ち光れ

Da sagt der König: Ich brauche euch.

我が血を受けて生きよ

Und kusse die Rose.

目覚めの夜の始まり

熱砂が喉を灼く不死なる秘薬は

黒き獣らに私を喰らわせた

滅びゆく祖国を目の前にして 私が今するべきことはただひとつだけ

王家の血を絶やさぬことと

Warnen

この身体には傷は付かぬ

Zielen

我が武技に狂いはなく

Schneid

心へと流れる血は誇りを無くさぬ深紅の薔薇であれ

背に翼を持つ駿馬のように駆け

冴えゆく力が私を凌駕する

我らの行く手に立ちはだかるは もはや敵に非ずと己の影に叫び

刃先を向け誓いを立てる

迎え討とう いざ玉座を後に 退かぬことが私の民への愛の証
闇の帝王たる我が身は盾となる

Der König der Dunkelheit.

その名は瞬く間に世界の果てまで震撼させることとなる

[あれからどれだけの時が流れたのだろう。

国家存亡の危機に面した私は、

王位継承者のみを知ることを許される“それ”を、ついに解き放った。

呪われし肉体に宿るは黒き種。

罪の因子は闇に飲まれ、眷属を増やし続けた。

この罪を贖うことができれば、

神の救いの御手は私の元へも差し伸べられるのだろうか。

神よ・・・]⁶⁵

D - Der König der Dunkelheit

Andrò all'attacco, avanti, il trono alle mie spalle, non mi ritirerò come prova dell'amore per il mio popolo
In qualità di signore dell'oscurità, il mio corpo come scudo

Ist denn die Sonne nicht übrig?

In cambio di una morte lontana

Die Mond und der Sternhimmel.

Risplendi di una luce unica

Da sagt der König: Ich brauche euch.

Prendi il mio sangue e vivi!

Und küsse die Rose.

È l'inizio della notte del risveglio

Il farmaco segreto dell'immortalità brucia come sabbia ardente nella mia gola

E mi getta in pasto a belve nere

⁶⁵ La parte fra parentesi quadre è stata aggiunta nella nuova versione del brano come epilogo alla storia.
("D - Der König der Dunkelheit", in "Youtube", 2011,
<https://www.youtube.com/watch?v=zf0w16UZf6o>, 03/10/2020; "MV Video D - Der König der Dunkelheit with LYRICS", in "JpopAsia", 2010,
<https://www.jpopasia.com/d/videos/68217/der-k%C3%B6nig-der-dunkelheit/>, 03/10/2020).

Ho messo prima di tutto la mia patria in rovina e ora ciò che mi rimane da fare è una cosa sola
Fare in modo che la stirpe reale non si interrompa

Warnen

Il mio corpo non può essere ferito

Zielen

La mia arma non manca il bersaglio

Schneid

Che il sangue che scorre verso il mio cuore non perda il suo orgoglio e sia come una rosa di un rosso
profondo

Correndo come un destriero con le ali

Una pura forza si impadronisce di me

Chi si parerà sul mio cammino griderà alla mia ombra che non è più mio nemico

E lo giurerà sulla propria spada

Andrò all'attacco, avanti, il trono alle mie spalle, non mi ritirerò come prova dell'amore per il mio popolo

In qualità di signore dell'oscurità, il mio corpo sarà il mio scudo

Der König der Dunkelheit

Quel nome, quel nome, in un istante farà tremare perfino i confini del mondo

[Quanto tempo è passato da quel giorno?

A me, che ho fronteggiato la crisi del mio regno, è concesso solo di conoscere lo stato di successione
degli eredi.

E alla fine ho abbandonato pure quello

In queste carni maledette si annida un nero seme.

Il gene del peccato è stato ingoiato dall'oscurità e ha continuato ad aumentare la sua progenie.

Se potessi spiare il mio peccato, la mano della salvezza di Dio si stenderebbe verso di me?

Dio...]

La canzone è uscita nel 2011 nell'album *Vampire Saga* pubblicato dalla Avex, posizionandosi alla trentaduesima posizione della classifica *Oricon* settimanale e rimanendovi per tre settimane. L'album, che ha ottenuto comunque un discreto successo, è ben lontano dalle performance di vendita delle uscite precedenti della band, ma rimane comunque uno tra i più emblematici, in quanto interamente dedicato al personaggio

vampiresco di Justice e ai quattro valorosi cavalieri (interpretati rispettivamente dal cantante e dagli altri quattro membri del gruppo).

A livello tematico, la band è profondamente legata alla corrente dei Malice Mizer, specializzata in una narrazione di racconti fantastici legati al gotico europeo. Tuttavia, nonostante i costumi e la *palette* dei colori dell'impianto visivo ricordino molto quelli della band di Mana, il videoclip abbandona la rappresentazione del racconto del testo, lasciando grande spazio alle riprese della band mentre suona. In questo modo il testo, non venendo sovrascritto dall'immagine, acquisisce di nuovo un'importanza centrale nella comprensione della storia. Alle immagini viene invece lasciato il compito di dare un'idea dell'atmosfera della storia e rappresentare poche e brevi scene.

Anche il testo rielabora lo stile dei Malice Mizer, riunendolo ad alcuni elementi della corrente degli X Japan. Infatti, per quanto il tema centrale sia una storia di vampiri ambientata in un non meglio precisato medioevo sassone (decisamente assimilabile nelle atmosfere gotiche allo stile dei Malice Mizer), i due principali simboli associati alla figura di Justice sono la rosa e il sangue. È interessante dunque notare come essi siano parte della simbologia utilizzata da Yoshiki per le *ballad* degli X Japan. La rosa viene così descritta in un articolo che riunisce tutte le metafore e i simboli degli X Japan:

In generale i fiori, visto il loro aspetto esteriore colorato e appariscente, sono associati alla nascita della vita, al ciclo di rinascita e morte e alle figure femminili. [...]A seconda del colore [della rosa], cambia il suo significato. [...] Nel caso di una rosa rossa, il significato nel linguaggio dei fiori è "Amore", ma nel cristianesimo essa viene usata come simbolo della coppa che contiene il sangue di Cristo o delle sue ferite aperte.⁶⁶

E ancora nel caso del sangue:

Il sangue è simbolo di eros e thanatos. Nel cristianesimo il vino è il simbolo del sangue di Cristo. I demoni che bevono questo sangue sono i vampiri, creature immortali che hanno una personalità completamente differente da quella originaria. La metafora del sangue può avere innumerevoli significati, come il sacrificio, il masochismo, la maturità sessuale di una donna, il tagliarsi i polsi, il suicidio e innumerevoli altre immagini legate alla personalità e alle malattie.⁶⁷

⁶⁶ MACHIGUCHI Tetsuo, "Minimamu/makishimamu - X no kashi sekai", *Ongakushi ga kakanai Jpoppu hihyō*, vol.52, 18 aprile 2008, pp.24-26.

⁶⁷ Ibid.

Tralasciando l'interpretazione molto romanzata dell'autore dell'articolo, è evidente il debito stilistico dei D nei confronti dell'immaginario degli X e di Yoshiki, a cui si aggiunge il fatto che il colore di entrambi questi elementi viene dipinto come un rosso profondo intenso che tanto ricorda il tema di *Kurenai*, uno dei brani più famosi della band.

Lo stile del testo prosegue sulle orme dei Malice Mizer, apportando interessanti variazioni volte ad una maggiore immersione nel racconto del brano. Se infatti nei brani di Malice Mizer il testo scritto in un giapponese comune stonava con l'aspetto della band, il brano dei D sfrutta un linguaggio più altisonante (utilizzando un lessico complesso e alcune costruzioni inusuali nella lingua comune) e il tedesco per contribuire a definire le coordinate spaziali e temporali della storia. Così facendo, i D non hanno bisogno di chiarire questi dettagli nella trasposizione visiva del testo o nelle interviste di promozione (come invece facevano i Malice Mizer), ma affidano al testo questa funzione.

I D si sono da sempre mostrati molto propensi ad utilizzare svariate lingue straniere nelle proprie canzoni (oltre al tedesco di questo brano, vi sono brani con versi in francese, cinese, inglese e russo) nelle parti del coro per creare testi che ben si adattassero all'atmosfera della composizione. Riguardo all'uso delle lingue straniere nei brani, Martin sostiene che sia "una componente fondamentale per il successo [di una band giapponese] all'estero".⁶⁸ Nonostante sia difficile pensare che i D abbiano sfruttato questa tecnica a fini commerciali (anche perché, in ogni caso, le principali entrate degli artisti giapponesi vengono dal mercato interno), è indubbio che i D abbiano riscosso un successo estero maggiore rispetto ad alcuni loro colleghi con un seguito maggiore in patria. Quindi, sebbene si escluda l'intenzione nel perseguimento di queste strategie di mercato, è molto probabile che questa scelta stilistica dei D abbia contribuito al loro successo in paesi al di fuori del Giappone (specialmente in Europa e Sud America).

In sintesi, lo stile dei D si presenta come un'evoluzione di quello dei Malice Mizer in una forma più rifinita e innovativa, ma nonostante tutto non in opposizione al canone classico del Visual-Kei. Riprendendo alcuni dei simboli più cari agli X Japan, i D hanno costruito un'epica vampiresca, declinando il canone Visual-Kei in ambientazioni fantastiche molto lontane dagli scenari metropolitani delle origini.

⁶⁸ MARTIN, Ian F., *Quit your band...*, cit., p.173.

3.2.3. An Cafe - *Sumairu ichiban ii* ♀: il nuovo *oshare kei* come purificazione dello stile degli SHAZNA

煌けヴィーナス 美しく 煌けヴィーナス 金色に
僕の心 照らす君は スマイルー番 イイ♀⁶⁹

キレイなあの娘⁷⁰に嫉妬をしてる
あの娘みたいに生まれ変われたら
人生 少しは違ってたかもね なんて mistake な考えで
同じ人が二人いてもダメで
世界に一つだけの笑顔に魅かれる

輝けヴィーナス 無邪気に 輝けヴィーナス 誇らしく
この世界を君だけのライトで照らせ
煌けヴィーナス 美しく 煌けヴィーナス 金色に
僕の心 照らす君は スマイルー番 イイ♀

派手な化粧にネイルなんかして
イケテル女になった気でいても
何か違うって気疲れをして 嘘をつくのも嫌でしょ?
ありのままの自分を愛さなきゃ
他人⁷¹を愛することさえ出来るわけがない

ときめくヴィーナス 純情に
ゆらめくヴィーナスはロマンス
恋する君に恋をしてしまうよ
キラウル⁷²瞳の眼差しで 揺れてる僕のこと見ないで
僕の胸を焦がす君は スマイルー番 イイ♀

笑う事を恐れず 勇気を持てた君だけに
「がんばったね」と伝えてあげたいよ

⁶⁹ Il simbolo viene cantato come “onna”.

⁷⁰ Il carattere viene cantato come “ko”.

⁷¹ I caratteri vengono qui cantati come “hito”.

⁷² La parola è un neologismo nato dall’unione delle onomatopee “kirakira” (che indica qualcosa che brilla per la sua bellezza) e “uruuru” (che indica qualcosa che brilla perché inumidito, forse in questo caso dalle lacrime).

輝けヴィーナス 無邪気に 輝けヴィーナス 誇らしく
この世界を君だけのライトで照らせ
煌けヴィーナス 美しく 煌けヴィーナス 金色に
僕の心 照らす君は スマイル一番 イイ♀

君は僕の太陽さ⁷³

An Cafe - La ♀ dal sorriso più bello di tutti

Risplendi o Venere, meravigliosamente, risplendi o Venere, dorata
Tu che illumini il mio cuore sei la ♀ dal sorriso più bello di tutti

Sei invidiosa di quella bella ragazza
Se solo tu potessi rinascere come quella ragazza
È un *mistake* pensare che se fosse così la tua vita sarebbe un po' diversa
Non va bene che ci siano due persone uguali
Al mondo c'è solo un sorriso che può affascinarmi

Scintilla o Venere, innocentemente, scintilla o Venere, fieramente
Illumina questo mondo con la tua sola luce
Risplendi o Venere, meravigliosamente, risplendi o Venere, dorata
Tu che illumini il mio cuore sei la ♀ dal sorriso più bello di tutti

Anche se fai cose tipo truccarti pesantemente e rifarti le unghie
E ti comporti come se fossi una ragazza alla moda
È snervante pensare che qualcosa non va e a te non piace mentire, no?
Se non ti ami per ciò che sei
Non riuscirai mai nemmeno ad amare le altre persone

Venere col batticuore, ingenuamente
La Venere tremante è innamorata
Finirò per innamorarmi di questa te innamorata!
Non guardare me che tremo con quegli occhi sfavillanti e umidi di lacrime
Tu che incendi il mio petto sei la ♀ col sorriso più bello di tutti

⁷³ “An Cafe - Smile Ichiban Ii Onna”, in “Youtube”, 2008, <https://www.youtube.com/watch?v=Q3y-80HBM6Q>, 03/10/2020; “MV Video Smile Ichiban Ii Onna (sumairu ichiban ii ♀) with LYRICS”, in “JpopAsia”, 2010, <https://www.jpopasia.com/anticcafe/videos/2082/smile-ichiban-ii-onna-%E3%82%B9%E3%83%9E%E3%82%A4%E3%83%AB%E4%B8%80%E7%95%AA-%E3%82%A4%E3%82%A4%E2%99%80/>, 03/10/2020.

A te che, senza paura di sorridere, ti sei fatta coraggio
Vorrei dire “Ti sei impegnata, eh?”

Scintilla o Venere, innocentemente, scintilla o Venere, fieramente
Illumina questo mondo con la tua sola luce
Risplendi o Venere, meravigliosamente, risplendi o Venere, dorata
Tu che illumini il mio cuore sei la ♀ dal sorriso più bello di tutti

Tu sei il mio sole

Sumairu ichiban ii ♀ è un singolo fra gli iniziali successi della band sulla scena *mainstream*, che ottenne la trentaduesima posizione della classifica *Oricon* settimanale al momento dell'uscita nel 2006 sotto la Red Cafe. Il risultato, per quanto lontano dai fasti dell'epoca d'oro del Visual-Kei, è comunque impressionante se si pensa che la band si era formata appena tre anni prima, in un periodo ancora molto vicino agli scandali e alla iniziale decadenza del genere. Nonostante tutto ciò, gli An Cafe hanno ottenuto un successo istantaneo fin dall'uscita del loro primo singolo (che ottenne la seconda posizione della classifica *Oricon indie*), aumentando costantemente i numeri delle loro vendite e dimostrando che, nonostante la pessima nomea di band come gli SHAZNA, ci fosse ancora una parte del *fandom* del Visual-Kei interessata a questa corrente.

Osservando il video, si potrebbe supporre che il prezzo da pagare per continuare sulla strada percorsa dagli SHAZNA sia stato censurare tutti gli elementi considerabili compromettenti dal mondo discografico. Innanzitutto, l'uso dei primi piani del cantante, sebbene più frequente di quelli di un videoclip di altre band Visual-Kei, risulta drasticamente limitato rispetto al passato. Inoltre, in questi *close-up* il cantante non ammicca, ma si limita a guardare fisso in camera, rompendo la quarta parete, ma eliminando l'apparente flirt sfruttato da IZAM degli SHAZNA. Come riempitivo tra le pause tra le riprese della band mentre suona, sono state montate alcune immagini in cui i membri della band mettono in scena la seconda e la quarta stanza del brano. Questa scelta registica, sebbene molto comune nei videoclip pop, viene qui riproposta con alcuni interessanti dettagli. Il primo, puramente legato all'immagine del gruppo, è la scelta di porre i membri della band in un contesto scolastico, facendo indossare loro delle divise scolastiche delle superiori. Il motivo di questa scelta, tutt'altro che casuale, può essere ricollegato alla volontà dei produttori di mostrare i membri della band come

persone comuni, tecnica costantemente usata in ambito *idol pop*.⁷⁴ Il secondo dettaglio è che la messa in scena di queste parti vede come amanti il cantante e il chitarrista. La scelta registica di rappresentare una relazione omosessuale (tutt'altro che comune nella scena *mainstream*) indica chiaramente che i produttori sono a conoscenza della popolarità della cultura *yaoi* tra i fan della band e la riconoscono come un potenziale *selling point* del prodotto. Martin descrive un interessante caso parallelo nella musica *idol*, in cui le cantanti fanno leva sulla rappresentazione di alcuni elementi (come ad esempio orecchie da gatto o costumi di *Alice nel Paese delle Meraviglie*) come feticci che possono alimentare o confermare le fantasie dei fan.⁷⁵ Nel caso degli An Cafe, la feticizzazione non è tanto sul look della band, ma sul loro orientamento sessuale: questa forma di riconoscimento legittima dunque le fantasie dei fan e fa leva su queste per aumentare le vendite.

Anche nel testo possono essere generalmente individuate scelte parallele a quelle operate nel videoclip. Possiamo infatti vedere come la voce cantante parla del sentimento d'amore molto più frequentemente quando a viverlo è il tu del brano (e quindi il pubblico), ma è molto più restia e indiretta quando si tratta di dichiarare il proprio amore per il partner. L'apoteosi di questo fenomeno è nella sesta strofa, l'ultimo *climax* prima della fine del brano. In questo punto tutti gli elementi puntano alla tanto attesa dichiarazione d'amore del protagonista ma questi si limita ad un "ti sei impegnata, eh?" quantomeno frustrante per il partner (che, va ricordato, insegue il protagonista fin dalle prime strofe). Il lessico del brano viene impostato su un registro leggero e giovanile, punteggiato da caratteri con letture particolari o da peculiari scelte tipografiche (il simbolo ♀) che possono essere facilmente assimilate all'uso dell'inglese per impreziosire un testo (di cui abbiamo parlato nella nota 19 di questo capitolo).

In linea generale, il nuovo stile *oshare-kei* degli An Cafe avvicina il Visual-Kei all'*idol pop* più di quanto non avessero fatto gli SHAZNA. La band rifiuta l'immagine languida e i costumi appariscenti della band di IZAM, sostituendo buona parte degli elementi legati alla cattiva reputazione del genere con altri elementi più vicini alla scena pop e *idol pop*. Nonostante questo avvicinamento, la band non mostra l'intenzione di entrare a far parte di un canone diverso dal Visual-Kei e mantiene elementi che la

⁷⁴ AOYAGI Hiroshi, "Pop idols and the Asian identity", in Craig Timothy J. (a cura di), *Japan pop!: inside the world of Japanese popular culture*, New York, M. E. Sharpe, 2000, pp.309-316.

⁷⁵ MARTIN, Ian F., *Quit your band...*, cit., pp.182-183.

contraddistinguono dall'*idol pop* come i peculiari costumi di scena e l'adesione alla cultura *yaoui*, configurandosi come una forma alternativa di artisti *idol*.

3.2.4. Kagrra, - *Tsuki ni murakumo, hana ni ame*: interazioni fra Visual-Kei e tradizione

[Il testo fra parentesi quadre è una mia trascrizione del monologo del cantante, diviso in due parti e posto all'inizio e alla fine del brano. Questo testo non è incluso nel booklet del CD ed è stato aggiunto solo nel videoclip del brano.]

[月に斑雲⁷⁶、紫陽花⁷⁷に雨。部屋から出れない私にあの月が、あの花が窓越しからぼんやりとしか見えない。この私も同じようなものだ。まるで陽炎のように、自分で自分が見えない。しかし、月には、花には心がない。心を持つからこそその葛藤は耐えられない。どうせなら、無になってしまいたい。しかし、その思いこそがすえに無ではなく、観測する自分と観測される自分が感じることになり、一つにはなれない。私はそれが嫌なのだ。理屈ではない。ただ、嫌なのだ。なぜなのか。それも分からない。嫌だいや嫌だ嫌だ。自分を見ることが、自分を見られることが、それは結局見られたいと思う心なのだろうか。それとも、見られたくないと思う願いなのだろうか。そう、結局はそんなことを考えている自分は存在しているということなのだ。それさえも微笑ましい。それさえも汚らわしい。この先のことなど考えたくはない。]

艶めく⁷⁸月を抱く 淡い斑雲

この私も独り 薄れ逝く

五月雨の晷を朦朧と窓越しに視て

瞳を潤わす 私は私なのだろうか?

考える そう 肘をつき

眼を閉じて 吐息を嚙め

艶めく月を抱く 淡い斑雲

そっと薬⁷⁹へと雪ぐ 霏のように

この私も独り 翳り萎れる

逸そのまま融けて 無空に消えたい

⁷⁶ Questa parola viene normalmente letta come *madaragumo*, ma qui viene cantata come *murakumo*, una parola che indica un gruppo di nuvole.

⁷⁷ Anche se scritta con i caratteri di *ajisai*, ortensia, la parola viene costantemente cantata come *hana*, fiore.

⁷⁸ Cantato come “*iromeku*”.

⁷⁹ Sebbene indichi più precisamente il pistillo di un fiore, nel testo il termine viene cantato come “*hana*”, fiore.

卍華鏡みたいな繰返す毎日に倦み
掌のうえの 気休めをまた口に含む
時は唯 明日を連れ
容赦無い 光を浴びせ

艶めく月を抱く 淡い斑雲
そっと薬へと雪ぐ 霽のように
この私も独り 翳り萎れる
逸そのまま融けて 無空に消えたい

哀しくて、、、もう、、、苦しくて、、、
只管に 頭をかかえ眠る

何時からが過去なの?
何時からが未来?
現在此処に居るのは誰でしょう?

艶めく月を抱く 淡い斑雲
そっと薬へと雪ぐ 霽のように
この私も独り 翳り萎れる
逸そのまま融けて 無空に消えたい

あの皐月のように あの紫陽花のように 私も消えたい

[しかし、時間というものは刹那連続である。誰にも編纂できない。ただ、ある。そういうものなのだ。時間さえも「時間」という名前を付けられ、見えないのに、刻まれている。では、ものは、月は、花はそこに存在しているのだから、何かを思っていなければならないことになる。見られている。見られている。ただの偽りだ。自分を消すことは、自分を一つにすることは、自分をふさぐことは、できないのか。ただ、時だけが過ぎていく。ただ、時が過ぎていくと思う自分がある。輪廻。輪廻。輪廻。その先にあるもの、それを覗くために、今はあるのなら、すぐにでも見たい。没。]⁸⁰

⁸⁰ “[FULL PV] Kagrra, - Tsuki ni Murakumo Hana ni Ame [tsuki no murakumo hana ni ame]”, in “Youtube”, 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=iBfbHAr5AtM>, 03/10/2020; “MV Video Kagrra, - Tsuki ni Murakumo Hana ni Ame (tsuki ni murakumo hana ni ame; CLOUDS OVER THE MOON, RAIN ON THE FLOWERS)”, in “JpopAsia”, 2010, <https://www.jpopasia.com/kagrra/videos/3206/tsuki-ni-murakumo-hana-ni-ame-%E6%9C%88%E3%81%AB%E6%96%91%E9%9B%B2-%E7%B4%AB%E9%99%BD%E8%8A%B1%E3%81%AB%E9%9B%A8-clouds-over-the-moon-rain-on-the-flowers/>, 03/10/2020.

Kagrra, - Nuvole screziate sulla luna, pioggia sui fiori

[Nuvole screziate sulla luna, pioggia sui fiori. Io, che non riesco ad uscire dalla mia stanza, riesco a vedere quella luna, quei fiori, solo vagamente. Anche io sono così. Come se fossi un miraggio, io non riesco a vedere me stesso. Tuttavia, la luna e i fiori non hanno sentimenti. Proprio perché ho un cuore non riesco a sopportare questo dilemma. Anche se sembra impossibile, vorrei diventare Nulla. E tuttavia, questo stesso pensiero non è Nulla e il me stesso che osserva e il me stesso che viene osservato non diventano una cosa sola. Lo odio. Non è razionale. Solo, lo odio. Perché? Non capisco nemmeno questo. Lo odio, lo odio, lo odio. Il guardare me stesso, l'essere guardato, forse sono il mio desiderio di voler essere guardato? Oppure la richiesta di non essere guardato? Sì, in fin dei conti, il me stesso che pensa queste cose sta esistendo. Il fatto stesso è ironico. Il fatto stesso è disgustoso. Non voglio nemmeno pensare a ciò che mi aspetta d'ora in poi.]

Nuvole chiare e screziate avvolgono la sfavillante luna
Anche questo me svanirà da solo

Guardo distrattamente dalla finestra il cielo di una pioggia di maggio
E i miei occhi si riempiono di lacrime, io sono davvero io?
Ci rifletto su, sì, tenendomi il mento
Chiudo gli occhi e sospiro

Nuvole chiare e screziate avvolgono la sfavillante luna
Scroscia sui fiori come una fitta pioggia
Anche questo me sparirà da solo nell'ombra e avvizzirà
Vorrei sciogliermi velocemente così come sono e sparire nel Nulla.

Rimanendo costantemente incerto nei giorni che si susseguono come un caleidoscopio
Ingoio ancora una volta il placebo sul palmo della mia mano
Il tempo porta solo con sé il domani
Gettando su di me una luce senza perdono...

Nuvole chiare e screziate avvolgono la sfavillante luna
Scroscia sui fiori come una fitta pioggia
Anche questo me sparirà da solo nell'ombra e avvizzirà
Vorrei sciogliermi velocemente così come sono e sparire nel Nulla.

È così triste... non ce la faccio più... fa così male...
E ogni giorno mi addormento tenendomi la testa fra le mani

Da quando inizia il passato?

Da quando il futuro?

Chi è colui che si trova qui in questo momento?

Nuvole chiare e screziate avvolgono la sfavillante luna

Scroscia sui fiori come una fitta pioggia

Anche questo me sparirà da solo nell'ombra e avvizzirà

Vorrei sciogliermi velocemente così come sono e sparire nel Nulla.

Come quelle azalee, come quelle ortensie, vorrei sparire anche io

[Tuttavia, il tempo è una successione di istanti. Nessuno può misurarlo. Semplicemente, è. È così. Perfino il tempo viene chiamato "tempo" e, per quanto non lo si possa vedere, viene scandito in frazioni. Dunque, le cose, la luna, i fiori, esistono lì e quindi io non posso non pensare a qualcosa. Vengono visti. Essere visti. È solo una menzogna. Eliminare sé stessi, diventare uno con sé stessi, chiudere sé stessi non è possibile? Solo, il tempo scorre. Solo, esiste il me che pensa che il tempo scorra. Morte e rinascita. Morte e rinascita. Morte e rinascita. Ciò che mi aspetta, poiché lo intravedo, se esiste un presente, vorrei vederlo subito. Fine.]

Uscito nel 2010 sotto la PS Company, il singolo contenente questa canzone ha raggiunto la ventunesima posizione della classifica *Oricon* settimanale, rimanendo in classifica per tre settimane di fila. I Kagrra, sono stati l'unica band Visual-Kei che attinge a temi della tradizione giapponese ad ottenere risultati così positivi nel primo decennio degli anni '00; dopo il loro scioglimento e la morte del cantante nel 2011, il loro risultato verrà eguagliato solo dai Kiryū, unica band di questo genere che riesce ancora oggi a mantenersi stabile in queste posizioni in classifica.

Il titolo usa un'allegoria per descrivere i sentimenti del protagonista: come i fiori e la luna, coperti dalle nuvole e dalla pioggia scrosciante di maggio, si intravedono a malapena, il protagonista si ritrova incapace di elevarsi al di sopra dei suoi dubbi e rimane in un limbo in cui riesce a vedere sé stesso al di fuori di sé, ma non riesce a staccarsene. Pur vedendo l'illusione dell'esistenza, egli non riesce a liberarsene, soffrendo per questa sua incapacità e al contempo per la sua impossibilità di lasciarsi completamente trascinare dallo scorrere del tempo.

Il videoclip, con i suoi oltre nove minuti di durata, amplifica grandemente il messaggio del brano (di circa cinque minuti) aggiungendo all'inizio e alla fine le riprese di un monologo letto da Isshi, il cantante. Le riprese ci fanno identificare chiaramente due

spazi ben definiti: uno, arredato in stile orientale con *fusuma* e *tatami*, in cui il cantante enuncia il suo monologo, e un altro, un fondale nero su cui vengono proiettate luci intermittenti, in cui la band suona il brano. Anche l'*outfit* del cantante cambia a seconda del luogo, determinando una scissione della figura del cantante: realistico nella stanza coi *fusuma*, parte di un luogo non fisico nello spazio col fondale nero. Secondo Vernallis la musica funge da collante nel videoclip, facendo collegare mentalmente allo spettatore immagini potenzialmente distanti tra loro.⁸¹ Non è quindi casuale che si possa pensare che al minuto 3:30 quando il cantante “reale” sbircia fra i *fusuma*, egli stia scrutando il sé immaginario. Questa immagine trova una corrispondenza nel monologo del cantante, in cui egli, in una meditazione introspettiva, è cosciente della propria azione di introspezione e della presenza di un altro sé che sa di essere osservato. Questo stato mentale, per come è descritto, somiglia al nono stadio della mente esperibile attraverso alcuni tipi di meditazione *shingon*,⁸² creando quindi un legame tra il brano e l'immaginario del Buddhismo. In ogni caso, al di là delle eventuali speculazioni sul videoclip, ciò che colpisce è la decisa rottura rispetto alla linea della principale corrente del Visual-Kei. Più precisamente, se in un grande numero di videoclip del genere viene lasciato ampio spazio alla band che suona per non inficiare il senso di autenticità e realismo del prodotto, in questo prodotto vi è invece un'evidente artificiosità mirata a creare una maggiore stratificazione e complessità di significati che vanno oltre il testo e la melodia. In altre parole, la regia compie la scelta cosciente di sacrificare la sensazione di impatto frontale (generalmente diffusa nei videoclip delle band rock e derivati) in favore di una maggiore profondità, scegliendo quindi un percorso divergente dal filone originario del genere.

Lo stile della band viene generalmente denominato “*Neo-japanesque*”⁸³ (a volte anche nella sua versione giapponese “*neo-japanesuku*”) e si riferisce generalmente alla commistione di elementi della tradizione giapponese e del Visual-Kei. Questa definizione certamente ben rappresenta l'immagine del gruppo (ossia un band Visual-Kei vestita con abiti tradizionali) ma non delimita in modo chiaro i confini delle peculiarità stilistiche della band.

⁸¹ “Because music can suture images, according to the Kuleshov principle, we assume that music video images are related more closely to one another than to images we might see in other contexts” (VERNALLIS, *Experiencing...*, cit., pp.116-117).

⁸² YAMASAKI Taiko, *Shingon: il buddhismo esoterico giapponese*, a cura di Yasuyoshi Morimoto e David Kidd, Roma, Astrolabio- Ubaldini Editore, 2015, p.130.

⁸³ Steponaviciute, “Vijuaru kei ni...”, cit., p.3.

In generale, lo stile del testo tenta la stessa cooptazione dell'immaginario tradizionale giapponese in vari modi, senza però riuscirvi pienamente. Il metodo più evidente utilizzato dalla band (e di cui abbiamo discusso anche nel capitolo 2) è quello della purificazione del testo da elementi considerabili "non tradizionali", come ad esempio parole in lingue diverse dal giapponese. Un altro metodo è la scelta di immagini che, unite al look della band, dovrebbero essere riconducibili alla tradizione giapponese. In questo senso vi è una certa ricercatezza nella selezione di termini peculiari della lingua giapponese (come ad esempio *madaragumo* o *samidare*, che indicano condizioni atmosferiche ben precise anche nella tradizione classica) che influenzano ancora maggiormente l'impressione del brano come un prodotto tipicamente giapponese. Basandosi su quest'ultimo aspetto, Stepanoviciute postula che i testi dei Kaggra, riformulino temi della tradizione goth e dark in immagini della tradizione giapponese classica.⁸⁴ I due principali esempi che porta sono quello della figura dello *oni*, che, secondo l'autrice, nei testi della band ha lo stesso significato simbolico del vampiro, e l'immagine dei fiori di ciliegio, paragonata a quella della rosa come simbolo di vitalità e splendore. Ma se in linea di massima queste due interpretazioni possono essere accettate, il parallelismo diventa più difficilmente sostenibile quando l'autrice espande la teoria ad altre immagini, come ad esempio quella della luna. Infatti, in questo brano l'immagine della luna sembra piuttosto collegata alla simbologia buddhista, che la interpreta come metafora dell'illuminazione della mente.⁸⁵

Nonostante i suoi limiti, la teoria di Stepanoviciute mette in correlazione i Kaggra, e altre band Visual-Kei legate all'immaginario gotico (come ad esempio i Malice Mizer e i D), offrendo alcuni interessanti spunti teorici. Ad esempio, si può notare come sia i Kaggra, sia i Malice Mizer facciano uso di alcuni temi sovrapponibili fra loro e utilizzino allo stesso modo il testo in relazione all'immagine per creare una certa aura attorno al prodotto. Nel caso dei Kaggra, la principale fonte di questa atmosfera è il look della band, a cui si aggiungono la melodia e il testo, il cui principale scopo è mantenere coerente l'immagine del gruppo (e non tanto aggiungere elementi ad essa).

Va comunque detto che nel caso dei Kaggra, vi è un sincero tentativo di mimesi dello stile tradizionale anche nelle componenti del testo e della musica (sicuramente più evidenti del supposto stile gotico dei testi dei Malice Mizer). Ad esempio, oltre alla ricerca di simboli tradizionali, vi sono versi in cui si viene creata una musicalità

⁸⁴ Stepanoviciute, "Vijuaru kei ni...", cit., pp.10-11.

⁸⁵ YAMASAKI, *Shingon...*, cit., p.162.

tradizionale tramite una pausa nel cantato che, spezzando il verso, mostra una successione di cinque e sette sillabe.

In sintesi, lo stile dei Kaggra, appare molto più vicino a quello del Visual-Kei che a quello della tradizione classica (che trova una forma di espressione più vicina nell'*enka*). Infatti, analizzando le componenti tradizionali della band possiamo vedere come esse ammicchino ad un indistinto concetto di “tradizione giapponese” (condensata nel termine *wa*, carico di un gran numero di implicazioni), probabilmente mutuato attraverso la tecnica dell’onnivorismo. Come notato da Atkins, il Visual-Kei non è il primo genere ad essersi confrontato con questo problema:

Japanese jazz artists have consistently been subjected to the ultimate indignity in jazz: being known as the Japanese version of some great American jazz artist. [...] One solution to the discomfort of being recognized as the double of an American jazz giant has been to transform the perceived ethnic “disadvantage into a vehicle for an allegedly unique Japanese expression within the jazz idiom [...] that would express the “Japanese essence”. [...] The mere fusion of traditional Japanese music with jazz strikes many proponents of a national style as too gimmicky. For them there’s something much more intangible, even mystical, that distinguishes jazz performed by Japanese artists. [...] But what exactly does it mean “to be Japanese”? [...] There are about as many definitions as there are jazz musicians and fans in Japan.⁸⁶

E anche nel caso dei Kaggra,, la volontà di creare un prodotto più marcatamente giapponese finisce per attribuire al genere interpretazioni generali del concetto di *wa*, come ad esempio l’armonia o la moderazione. Possiamo vedere chiaramente questo aspetto nell’atteggiamento dei Kaggra,, decisamente più morigerati rispetto ai loro predecessori: è inverosimile l’immagine degli X che monopolizzano i primi e gli ultimi minuti di un videoclip per una riflessione in forma di monologo. Se quindi il termine “*Neo-japonesque*” può essere accettato come definizione per il look della band, che rivisita abiti tradizionali con tagli e forme innovative, esso risulta meno efficace nel descrivere la componente musicale e letteraria del gruppo. Dunque, sebbene meno popolare tra i fan, la definizione “*andāguraundo teki na wa*”⁸⁷ (un “*wa*” *underground*) che la band ha utilizzato per meglio chiarire il proprio stile sembra più efficace,

⁸⁶ Taylor E. ATKINS, “Can Japanese sing the Blues? ‘Japanese Jazz’ and the Problem of Authenticity”, in Craig Timothy J., *Japan Pop!: Inside the world of Japanese Popular Culture*, Londra, M.E. Sharp. Inc., 2000, pp.39-41.

⁸⁷ Steponaviciute, “Vijuaru kei ni...”, cit., p.6.

mostrando l'interpretazione più generica e ampia dell'immaginario tradizionale e il legame con la scena Visual-Kei.

3.2.5. Acid Black Cherry - *Black Cherry*: la maturazione del Visual-Kei sulla scena *mainstream*

Moonlight Shadow ひとりぼっち

ノドが渴いてただけなのよ…

かじりついた果実は

甘い甘い猛毒で…犯されて

Black Cherry…濡れて堕ちて

私の中へ種を残しよみがえれ…

愛してくれなくていいよ…愛してないから

これ以上惨めにさせないで…

二人のこの History… ちょっとした寄り道なの

心はまだ Mystery…抱かれた夜の数だけ流した涙

赤い Rouge シャツの襟

言葉を飲み込み口づける……

インカントシャイン 私じゃない香り

知らない…腰使い

まだ Ecstasy Replicate

折れた羽根を震わせながら…

透明な Scandal 噛み締めた唇

Slowmotion 刻み込まれ…

Don't stop kiss me! 離れられない……

Don't stop kiss me! でも許せない…… AH～中に出して!

Black Cherry…濡れて堕ちて

私の中へ種を残して!

愛さなくていいよ…愛してないから

こんなに惨めにして!

禁断の Territory ...ずっと抜け出せなくなって
感じる Black Cherry...kiss の感触ちょっと忘れられない

Don't stop kiss me! 離れられない……
Don't stop kiss me! でも許せない…… AH～中に出して!

Black Cherry...濡れて堕ちて
私の中へ種を残して!
愛さなくていいよ…愛してないから
こんなに惨めにして!
Black Cherry ちょうだい
Black Cherry もっと…
ほんとはずっと愛していたのに…

短い History ……ちょっとした寄り道なの
これで Finally ……けれど…たまにはこんな私の事思い出して…⁸⁸

Acid Black Cherry - Black Cherry

Moonlight Shadow Tutta sola
Avevo solo la gola secca
Il frutto che ho morso
Era un dolce, dolce veleno... e mi ha violato...

Black Cherry... Bagnata e senza ritegno
Lascia dentro me di il tuo seme e ritorna come prima...
Va bene anche se non mi ami... Perché neanche io ti amo
Non macchiarmi più di così...

Questa nostra *History*...è stata solo una piccola deviazione
I sentimenti sono ancora un *Mystery*... sono le lacrime versate solo nelle notti in cui ero fra le tue braccia

Rouge rosso, il colletto di una camicia
Ingoio le parole e ti bacio...

⁸⁸ “Acid Black Cherry / Black Cherry”, in “Youtube”, 2009,
<https://www.youtube.com/watch?v=VEY0WCITKL0>, 03/10/2020; “Lyrics Black Cherry by Acid
Black Cherry (romaji) from album - Black Cherry”, in “JpopAsia”, 2010,
<https://www.jpopasia.com/acidblackcherry/lyrics/15646/black-cherry/black-cherry/>, 03/10/2020.

Incanto Shine, un odore che non è il mio
Faccio finta di niente... e muovo i miei fianchi
Di nuovo *Ecstasy Replicate*
Mentre facciamo fremere le nostre ali spezzate
Uno *Scandal* sotto gli occhi di tutti, le nostre labbra serrate fra loro
Scandiscono il tempo in *Slowmotion*

Don't stop kiss me! Non riesco a lasciarti andare...
Don't stop kiss me! Però non posso perdonarti... Ah, vieni dentro!

Black Cherry... Bagnata e senza ritegno
Lascia dentro me di il tuo seme e ritorna come prima...
Va bene anche se non mi ami... Perché neanche io ti amo
Macchiami in questo modo!

Un *Territory* proibito... non sono mai riuscita a fuggirne
Riesco a sentire la tua *Black Cherry*... non riesco a dimenticare neanche per un attimo la sensazione del
tuo bacio

Don't stop kiss me! Non riesco a lasciarti andare...
Don't stop kiss me! Però non posso perdonarti... Ah, vieni dentro!

Black Cherry... Bagnata e senza ritegno
Lascia dentro me di il tuo seme e ritorna come prima...
Va bene anche se non mi ami... Perché neanche io ti amo
Macchiami in questo modo!
Dammi la tua *Black Cherry*
Più *Black Cherry*
Ma in realtà io ti ho sempre amato

Questa breve *History*... è stata solo una piccola deviazione
E così, *Finally*... però...ogni tanto ricordati di me...

Black Cherry, uscito nel 2007 sotto la Avex, è il secondo singolo del progetto solista di yasu, ex cantante dei Janne Da Arc, e ha ottenuto il secondo posto nella classifica settimanale *Oricon* e la centoquarantatreesima posizione tra i brani più ascoltati del 2007: un risultato piuttosto impressionante per un artista Visual-Kei, per quanto già affermato, ormai anziano.

Fin ad ora abbiamo visto che il rapporto tra Visual-Kei e la scena *mainstream* non è mai stato armonico, con il canone pop che ha cercato di cooptare l'immagine del genere (si veda il caso di SHAZNA e An Cafe) o con il Visual-Kei che si oppone in maniera più o meno marcata rispetto ad alcuni generi canonici del *mainstream* (ad esempio le *ballad* Visual-Kei che rifiutano il canone tematico dell'*enka* e del pop per questo genere di brani). Gli Acid Black Cherry sono la prima band ad essere riuscita a cooptare il capitale simbolico del canone *mainstream* della musica giapponese e ad integrarlo efficacemente in prodotti che non perdono la propria natura Visual-Kei. Infatti la *side-track* di questo brano è una cover di *Hatsukoi* di Murashita Kōzō, un classico del *kayōkyoku* uscito nel 1983, da cui *Black Cherry* sembra prendere ispirazione per il proprio racconto. Lo stile compositivo di yasu, basato sulla creazione di *concept album* che raccontano una storia attraverso l'intertestualità fra i brani,⁸⁹ rende più facile pensare alle due canzoni come due punti di vista differenti su una medesima situazione. Infatti, *Hatsukoi* racconta con malinconia il ricordo del cantante per il suo primo amore pieno di passione, mentre Black Cherry ne ribalta la prospettiva, raccontando la storia dell'amata di *Hatsukoi*, in preda ad una passione mai conosciuta e che alla fine viene abbandonata dal partner.

Tuttavia, anche se dal punto di vista commerciale gli Acid Black Cherry pagano il loro tributo simbolico al canone *mainstream*, il contenuto del brano ne rifiuta il linguaggio, trasformando il pudico amore descritto in *Hatsukoi* in una bollente storia d'amore carnale. Anche lo stile è volto ad una descrizione concitata (sono numerose le frasi che sembrano tagliate o dai puntini di sospensione o da forme sospensive della lingua giapponese), ma allo stesso tempo concreta delle sensazioni della protagonista e non trascura neanche i dettagli più compromettenti. Questa scelta tematica e stilistica è tutt'altro che banale, sia nel panorama *mainstream* che in quello *indie*. Nella scena *major* è infatti molto più semplice trovare dei brani sul tema dell'amore molto più autocensurati, soprattutto nell'ambito delle voci femminili. Nella scena *indie* invece brani più espliciti su questo tema sono più comuni, soprattutto per via del valore simbolico di ribellione contro la cultura *mainstream*, anche se nel caso specifico del Visual-Kei il punto di vista era sempre maschile. Possiamo dunque notare come il brano riesca a superare le classiche forme di censura del panorama *major* alla narrazione dal punto di vista di un personaggio femminile senza ricorrere agli stratagemmi di

⁸⁹ ICHIKAWA, *Watashi mo...*, cit., pp.54-55.

occultamento di significato come l'uso dell'inglese (si veda nota 20 di questo capitolo). Poiché quello degli Acid Black Cherry rimane ancora un caso isolato nel panorama *major*, è affrettato azzardare teorie riguardo al motivo per cui non sia stata applicata nessuna forma di censura ai loro contenuti. Certamente stupisce il fatto che la band abbia goduto di tale libertà espressiva (anche alla luce delle testimonianze del severo controllo dei produttori della Avex sugli artisti e i loro prodotti)⁹⁰ ma rimane comunque l'impressione che la loro sfida alle restrizioni delle modalità di espressione delle donne in ambito *mainstream* sia stata perdonata in quanto il cantante, per quanto nei panni di una donna, rimane un uomo. È interessante anche pensare al ruolo della band all'interno della scena Visual-Kei, in cui, come in buona parte del rock e dei suoi derivati, gli artisti sono nella stragrande maggioranza uomini. Il brano sembra rispondere alle istanze mosse da Angela McRobbie che denuncia l'assenza di un punto di vista femminile all'interno di movimenti di controcultura come il punk.⁹¹ In questo senso, nelle canzoni degli Acid Black Cherry, le figure femminili trovano una voce e una posizione di primo piano nei contenuti, senza rimanere sullo sfondo di brani come le ballad. E sebbene questa interpretazione ad un primo sguardo potrebbe apparire sessista, non dobbiamo dimenticare che nel Visual-Kei il pubblico femminile tende ad immedesimarsi nei personaggi interpretati dagli artisti (si veda la nota 74 e la relativa sezione del capitolo 2). In questo senso, gli artisti diventano medium di un'immagine che, se fosse considerata sessista, sarebbe rigettata dal pubblico, mentre invece viene accettata come una rappresentazione dell'emancipazione femminile nella società giapponese.

Ma se nelle liriche e nei contenuti gli Acid Black Cherry hanno goduto di un'invidiabile libertà, il video mostra scelte registiche molto più volte ad una censura del prodotto. Infatti, il videoclip sovrappone al brano una narrazione, decisamente fuori contesto, della contesa di una ragazza (interpretata da yasu, il cantante) tra due teppisti aiutati dai loro galoppini (interpretati dai membri di supporto della band). La rappresentazione comica e la quasi completa assenza di primi piani lascivi del cantante (come in *Melty Love* degli SHAZNA) non valorizza il testo, ma anzi lo nasconde dietro il video e la musica.

Il risultato è un prodotto innovativo e provocatorio confinato in una cornice che lo censura in un forma accettabile anche dal pubblico *mainstream*. Nonostante tutto, risulta

⁹⁰ ICHIKAWA, *Watashi mo...*, cit., pp.45-48.

⁹¹ Angela MCROBBIE, "Settling accounts with subculture - a feminist critique", in Frith Simon e Goodwin Andrew (a cura di), *On record: rock, pop and the written word*, New York, Routledge, 1990, pp.66-80.

quantomeno bizzarra la scelta della Avex di limitare la band solo nella sua componente visiva. Così facendo si dà l'impressione che l'elemento più sovversivo del Visual-Kei sia la sua potenza espressiva attraverso le immagini, una posizione non tanto lontana dallo stereotipo delle *mikake taoshi no bando*. Certo è che grazie a questa dualità, la band è riuscita a ottenere grandi successi sulla scena *mainstream* senza perdere la base del *fandom* nella scena *indie*: gli Acid Black Cherry sono infatti una fra le pochissime band Visual-Kei che può vantare una partecipazione ai concerti mista di fan tra *bangya* e persone comuni, generalmente non associate al genere.⁹²

3.2.6. Sid - *Mōsō nikki*: il Visual-Kei come prodotto tra l'interazione tra fan e artisti

運命的な出会いを果たした 二人を結ぶ赤い糸
日記帳を開いてまた 今日も 明日も いつもつづります
まわり達には優しい笑顔 そういうところが憎めない
人気者のあなただから 少しぐらいはしかたないわね

一人きりの部屋 二つ並ぶ写真 三日後に会えるの
待ち焦がれては 待ち焦がれては 今日も眠れない

手紙に添えた電話番号 かけてくれると信じてるわ
あなたはシャイな人だから きっと勇気がないのね
そんなに見つめないで 周りに気づかれちゃうわ
あなたと 私は 秘密の関係

焼きもち焼きな私を許して あなたのゴミを漁ります
他にも女がいるのね 私だけを見ていて欲しいの

浮気はよくないわ 約束したじゃない 朝まで止まない
無言電話で 無言電話で 今日も寝かせない

手紙に添えた電話番号 かけてくれると信じているわ
あなたはシャイな人だから きっと勇気がないのね

⁹² ICHIKAWA, *Watashi mo...*, cit., p.17.

そんなに見つめないで 周りに気づかれちゃうわ
あなたと 私は 秘密の関係

声も 身体も 指も 髪も 寝顔も 心さえも全部
一つ残らず愛してるの 私だけの物だわ
人は妄想だとか言って 私をバカにするでしょう
あなたは 私の 顔も知らないの⁹³

Sid - Il diario delle illusioni

Ho fatto un incontro del destino, il filo rosso ci lega
Apro di nuovo il mio diario e scrivo oggi, domani, sempre
Sorridi sempre gentilmente ai tuoi fan, non posso odiare una cosa del genere
In fondo sei una persona famosa, quindi non c'è molto da fare

Da sola in stanza, le nostre due foto sistemate accanto, fra tre giorni ti incontrerò
Non riesco ad aspettare, non riesco ad aspettare e anche oggi non riesco a dormire

Credo che chiamerai il numero di telefono che ho allegato alla lettera⁹⁴
Ma tu sei una persona timida, quindi ti manca il coraggio per farlo, eh?
Non mi fissare in quel modo, quelli attorno a noi si accorgeranno
Della relazione segreta fra me e te

Perdona la mia gelosia, rovistato fra la tua spazzatura⁹⁵
Hai un'altra, eh? Voglio che tu abbia occhi solo per me

Non va bene tradire, non mi avevi promesso amore? Non la smetterò fino al mattino
Con telefonate senza risposta,⁹⁶ con telefonate senza risposta anche oggi non ti farò dormire

Credo che chiamerai il numero di telefono che ho allegato alla lettera
Ma tu sei una persona timida, quindi ti manca il coraggio per farlo, eh?

⁹³ “Lyrics Mousou Nikki (Mōsō nikki) by Sid (romaji) from album - Renai”, in “JpopAsia”, 2010, <https://www.jpopasia.com/sid/lyrics/12344/renai/mousou-nikki-%E5%A6%84%E6%83%B3%E6%97%A5%E8%A8%98/>, 03/10/2020.

⁹⁴ È pratica comune tra le fan di inviare lettere ai membri delle band contenenti messaggi personali, regali e dichiarazioni d'amore.

⁹⁵ Non potendo controllare di persona, è probabile che la fan della canzone rovistò fra la spazzatura, lasciata fuori di casa dal cantante, per vedere se vi sono rifiuti tipicamente femminili (ad esempio cosmetici) che possano suggerire che egli sia assieme ad un'altra donna in casa.

⁹⁶ È inquietante l'implicazione che la fan abbia in qualche modo ottenuto il numero di telefono del cantante, violando di fatto la sua privacy e vendicandosi per un “tradimento” che in realtà non la riguarda.

Non mi fissare in quel modo, quelli attorno a noi si accorgeranno
Della relazione segreta fra me e te

La tua voce, il tuo corpo, le tue dita, i tuoi capelli, il tuo viso, perfino il tuo cuore, tutto
Amo tutto di te, senza escludere nulla, sei solo mio
Le persone mi prenderanno in giro dicendo che sono solo fantasie
Tu non conosci nemmeno il mio viso

Il brano fa parte del primo album dei Sid, *Renai* (normalmente col significato di “Amore”, ma questa volta scritto con i caratteri di *aware*, “pathos”, e *kanashimi*, “tristezza”), uscito nel 2004 sotto la Danger Crue Records e posizionatosi alla quarantaquattresima posizione della classifica *Oricon* settimanale. La canzone, inizialmente concepita come *side-track* dell’album (e quindi priva di videoclip), ha in breve tempo riscosso un grande successo fra i fan, diventando un *must* nella scaletta di tutti i live della band e un pezzo classico nel repertorio Visual-Kei. La canzone ha poi ottenuto un seguito, chiamato *Mōsō nikki 2*, nell’album *Hikari* del 2009 e una serie di cover di band Visual-Kei *indie* tra il 2013 e il 2014 in onore del decimo anniversario del brano.

Il brano è scritto dal punto di vista di una fan della band, la quale riporta nel suo diario le sue fantasie d’amore su una immaginaria relazione tra lei e un membro della band.

Ma se a prima vista la canzone sembra condannare le fantasie della protagonista, guardando più attentamente le liriche ed esaminandone il contesto si può notare come i Sid non sembrano delegittimare il comportamento della ragazza. Innanzitutto abbiamo già visto come i rapporti tra i fan e gli artisti Visual-Kei siano meno distanti rispetto a simili interazioni in altre scene, elemento che rende più fragili le potenziali critiche della canzone al *fandom*. Basandosi su questa premessa, l’intero testo è stato scritto lasciando spazio alla sola voce della protagonista, relegando la figura del membro della band ad un muto cameo sullo sfondo del brano. In questo modo, il testo, pur elencando tutti i comportamenti maniacali della protagonista (e quindi mostrando quanto la band sia consapevole di queste forme di estrema affezione), non li fa mai condannare dal destinatario di tutte queste attenzioni, che quindi sembra accettarle. In aggiunta, il fatto che il brano sia molto spesso presente nelle performance live della band ha ulteriormente contribuito alla feticizzazione della figura dei Sid e dei loro rapporti, segreti o meno, con i fan.

Il brano si presta dunque a multiple letture (sia da parte dei fan, che da parte degli altri artisti), come mostrano i videoclip delle cover del brano da parte di altri artisti Visual-Kei pubblicate in occasione del decimo anniversario della band: ne analizzeremo brevemente tre.

La prima è una lettura che condanna il comportamento della protagonista, mettendone in luce tutti gli aspetti più inquietanti. Simile è l'interpretazione dei DIV del 2013⁹⁷ che nel videoclip suonano in quella che sembra la stanzetta della protagonista (scarsamente illuminata e zeppa di CD, foto e oggetti di ogni genere collegati alla band) completamente costretti da un filo rosso, ossia la fantasia di un amore desiderato dalla fan. Anche la figura della protagonista del testo scompare dal video, lasciando traccia di sé solo nel set in cui la band, unica vera protagonista del video, si mostra in tutta la sua sofferenza. Questa lettura è probabilmente quella più gradita all'*establishment* discografico, poiché sembra mostrare il modello di interazione fan-artisti del Visual-Kei in modo negativo, indicandolo come qualcosa da eliminare e promuovendo forme di interazione più normalizzate all'interno della scena rock giapponese.

La seconda lettura è invece mirata alla glorificazione dell'atteggiamento della protagonista, sottolineandone l'aspetto maniacale come comune all'essenza dei fan del genere:

Credo che dagli anni '00 la componente di follia [intesa più come il furore delle band Visual-Kei nelle loro performance] del Visual-Kei sia cambiata. Si è passati da un pensiero astratto del “se questo non è il luogo in cui dovrei essere, qual è?” ad un'oscurità più vicina e ad un malessere concreto e reale del singolo. [...] L'interpretazione di questo malessere [dei fan e degli artisti Visual-Kei] può essere divisa in due tipi. La prima, considerata da band come i MUCC, interpreta il malessere come “follia” o “visione distorta del mondo”. La seconda interpretazione, legata agli Acid Black Cherry, è quella della “sofferenza delle donne”.⁹⁸

Il videoclip degli R-Shitei del 2012⁹⁹ va nella direzione della rappresentazione della visione distorta del mondo, lasciando grande spazio alle scene in cui la protagonista mostra la sua follia senza che la band ponga alcun freno al suo atteggiamento, concludendosi con un'immagine della ragazza che si reca ad un concerto della band con

⁹⁷ “12/11 DIV [Mōsō nikki] MV Full Ver.”, in Youtube, 2013, https://www.youtube.com/watch?v=2_8ZwFUmcSA, 03/10/2020.

⁹⁸ ICHIKAWA, FUJITANI, *Subete wa...*, cit., p.291.

⁹⁹ “R-Shitei [Mōsō nikki]MV”, in Youtube, 2016, https://www.youtube.com/watch?v=UT_bqHzRfw0, 03/10/2020.

Nananannannannannannannan!
 Perché pubblichiamo CD? (*POISON!*)
 Nananannannannannannannan!
 Anche se i CD non vendono (*Why!?*)
 “Macché, sarete solo voi
 Che non riuscite a vendere”
 A lei che la pensa così
 Vogliamo mostrare questo
 Le vendite complessive dei CD sono 1/3 di quelle del periodo di massimo successo
 Solo le AKB¹⁰² hanno un buon trend di vendite!
 Nananannannannannannannan!
 Perché pubblichiamo CD (*POISON!*)
 Nananannannannannannannan!
 Anche se il mercato dei CD è in recessione? (*Why!?*)
 Nananannannannannannannan!
 Le famiglie che non possiedono un impianto stereo sono troppe
 (*POISON!*)
 Nananannannannannannannan!
 Lasciamo perdere la vendita dei CD... (*Hi!*)
 Professore, ci insegni
 Che con la musica non si mangia
 Se continua così
 Chi vuole diventare un musicista finirà per morire¹⁰³
 Anche i comici, gli attori e i sogni sono destinati a sparire
 Gli unici in una posizione stabile sono gli impiegati pubblici!

Perché vogliamo ribellarci (*POISON!*)
 A quello che dicono gli adulti? (*Why!?*)
 Perché ci insegnano ad avere dei sogni (*POISON!*)
 Se poi dopo ci sgridano? (*Why!?*)
 Solo le AKB hanno un buon trend di vendite!
 Perché pubblichiamo CD? (*POISON!*)
 Anche se i CD non vendono (*Why!?*)
 Ma la musica non smetterà di risuonare (*POISON!*)
 Addio CD...
 Perché desideriamo la musica?

¹⁰² Riferimento al gruppo idol pop delle AKB48, campionesse di vendite dagli anni ‘00 e praticamente intonse dalla crisi del mercato dei CD.

¹⁰³ Il verso gioca sull’assonanza tra “desiderio”(di diventare musicista) (志望, *shibō*) e morte (死亡, *shibō*).

Perché i fiori appassiscono?
Perché continuiamo a vivere?
Addio compact disk...
Nananannannannannannannan!
(*Why!?*)

Uscito nel 2017 sotto la Euclid Agency in forma esclusivamente digitale (scaricabile via codice QR), il singolo ha raggiunto la sesta posizione nella classifica *Oricon* settimanale, un risultato incredibile per il mercato discografico giapponese, ancora fortemente orientato verso la vendita di copie fisiche dei CD.

Il videoclip mostra la band mentre suona in un asettico spazio bianco, un fondale generico molto usato nei brani metal e talvolta nel rock,¹⁰⁴ anche in Giappone (come nel caso di band come i Galneryus). Alla classica regia per questo genere di riprese si inframezzano brevi scene comiche, il più delle volte atte a mostrare fugacemente il codice QR per scaricare il brano. I Golden Bomber infatti giocano sullo stereotipo delle band rock e metal, intrappolate in un situazione ossimorica per cui per definizione tendono a mostrarsi contrarie al monopolio delle case discografiche¹⁰⁵ ma allo stesso tempo hanno bisogno di vendere CD (il prodotto delle stesse case discografiche) per sopravvivere. Il video è stato chiaramente pensato per essere diffuso su piattaforme online come Youtube e non necessariamente per la televisione, poiché si basa sulla possibilità dello spettatore di mettere il video in pausa in qualunque momento. Infatti, per buona parte del video il codice viene mostrato solo a metà, fatto passare su schermo per un istante o addirittura usato per censurare il corpo nudo del batterista, costringendo lo spettatore a fermare il video su un imbarazzante fermo immagine per scansionare il codice. Nel *climax* finale del brano lo scherzo viene reso ulteriormente assurdo, mostrando la band mentre suona in costumi su cui sono stampati una grande quantità di codici QR.

La leggerezza del video viene controbilanciata dal tema del testo, inedito sulla scena musicale *mainstream*, sul calo delle vendite dei CD a partire dagli anni '00. Tuttavia, nonostante l'importanza e la serietà dell'argomento, il testo si concede in più punti battute, giochi di parole e scelte stilistiche non convenzionali. Infatti, sfruttando l'apparenza comica del brano, i Golden Bomber forzano le strutture compositive dei brani rock e più in generale del *mainstream*. Ad esempio, pur mantenendo l'impianto

¹⁰⁴ VERNALLIS, *Experiencing...*, cit., p.84.

¹⁰⁵ VERNALLIS, *Experiencing...*, cit., p.87.

musicale e visivo dell'hard rock e adattandovi un tema che può essere inteso come di critica verso il sistema discografico, il testo sfrutta in modo ironico alcune classiche interiezioni dell'heavy metal come intermezzo comico tra i versi del ritornello. Simile è l'effetto nonsense delle parti in cui la band espone i dati delle vendite: questi non vengono cantati con versi che li rielaborano in una forma più poetica, ma vengono forzati così come sono nella metrica, rompendo più volte la fine del verso e il ritmo interno ad esso. Questi artifici, che appaiono come errori maldestri nella composizione da parte della band, contribuiscono all'immagine del gruppo come "air band".

Grazie a questa apparenza ridicola, che nella scena *mainstream* fa percepire i loro prodotti più legati alla comicità che alla musica, i Golden Bomber godono di una libertà artistica molto più ampia di altri artisti Visual-Kei sul panorama *major*. Ad esempio, mentre gli Acid Black Cherry possono operare variazioni sul tema di brani del canone solo in maniera indiretta, i Golden Bomber riescono a costruire un intero brano sull'impianto narrativo dei Galneryus facendone una parodia e tirando in mezzo con un *dissing* velato artisti del calibro delle AKB47.

In questo senso, non va sottovalutato il reale valore della parodia dei Golden Bomber, che si rivela una forma di rielaborazione del canone pop. Anche Ichikawa riconosce lo spirito *yankī* nella tecnica espressiva dei Golden Bomber che, seppur in forma comica, sfida i limiti del canone *mainstream* come avevano fatto gli X Japan.¹⁰⁶ Se infatti guardiamo il brano nel suo contesto più ampio, si può riconoscere la maestria dei Golden Bomber nel portare un tema estremamente concreto come la crisi del mercato discografico su una scena *mainstream* i cui principali prodotti sono incentrati su racconti di amori casti e sogni da inseguire.

3.3. Conclusioni e risultati dell'analisi

Giunti a questo punto dell'elaborato, siamo riusciti ad ottenere una panoramica sul Visual-Kei da numerosi punti di vista. In particolare, se il precedente capitolo ha utilizzato estratti di vari brani per confermare le teorie di critici e accademici sul genere, il terzo capitolo è stato strutturato in maniera opposta: partendo dai prodotti abbiamo provato a risalire a criteri comuni al genere ed eventuali teorie. Grazie a questa scelta

¹⁰⁶ ICHIKAWA, *Daremo...*, cit., pp.112-114.

abbiamo avuto modo di ragionare sui prodotti finali del Visual-Kei senza essere influenzati da teorie precedenti che avrebbero potuto condizionare le nostre idee sui brani, ponendovi dei limiti teorici non necessariamente così marcati nella pratica. Con questo approccio più libero siamo dunque riusciti a legare i prodotti analizzati anche a teorie fin ad ora inutilizzate nello studio del Visual-Kei, offrendo potenzialmente nuovi spunti per ricerche più approfondite. Infatti, un altro valore aggiunto di questo approccio è stato riuscire a portare il Visual-Kei al di fuori della bolla della critica musicale al genere, ponendolo nel contesto più ampio della società contemporanea e della scena musicale mondiale, fornendo al contempo una critica estetica e un'analisi letteraria dei testi delle canzoni.

Ciò che abbiamo potuto osservare nell'analisi di questi brani ha in linea generale confermato le teorie esposte nei capitoli precedenti, ma è anche servito a fornire al lettore un esempio di questi prodotti nella pratica. Quindi, sebbene quest'ultimo capitolo non abbia contribuito grandemente all'espansione del sistema delle teorie sul Visual-Kei, esso ha comunque dimostrato l'efficacia dell'analisi testuale (svolta secondo i parametri stabiliti a inizio capitolo) nell'individuare pattern tematici e punti di contatto fra gli artisti. Questo punto potrebbe rivelarsi fondamentale per le future ricerche sul genere, in quanto l'impianto teorico attuale è ancora troppo vicino agli artisti dell'epoca d'oro e, come abbiamo visto nel capitolo precedente, mostra già tutti i suoi limiti quando si ha la necessità di analizzare artisti dei primi anni '00. E poiché è possibile che anche gli artisti dell'era Visual-Kei più tarda si allontanino ancora di più dal canone classico del genere, un'analisi testuale mirata potrebbe permettere di individuare nuove caratteristiche e interpretazioni del genere che si andrebbero ad aggiungere a quelle già identificate dalla ricerca. In questo senso, i punti di attenzione dell'analisi che abbiamo utilizzato potrebbero essere un utile punto di partenza per la definizione di un modello analitico del Visual-Kei.

Conclusioni

In questo elaborato abbiamo avuto modo di analizzare il fenomeno del Visual-Kei da differenti punti di vista e attraverso vari metodi di analisi. Ciò costituisce un contributo agli studi sul Visual-Kei perché propone una visione d'insieme sul genere musicale che non si limita solo all'aspetto esteriore delle band (tratto sicuramente più appariscente, ma non fondamentale), ma esplora anche i testi delle canzoni e le motivazioni per cui questi artisti hanno deciso di prendere parte a questa scena. Facendo dialogare la voce di critici e accademici con quella degli artisti stessi, l'elaborato offre una panoramica del genere per mostrare il Visual-Kei da un punto di vista equamente distante tra la speculazione teorica e l'esperienza di chi lo ha vissuto dall'interno.

Nel primo capitolo abbiamo attuato una ricostruzione storiografica della scena dalla nascita fino agli anni più recenti attraverso la lente del metodo dello studio dei campi di Pierre Bourdieu. Così facendo, siamo riusciti ad inquadrare il genere Visual-Kei all'interno della scena musicale giapponese, mostrando anche come alcune delle personalità musicali di spicco degli anni '90 e le case discografiche rappresentative del genere (in particolare Yoshiki e la Extasy Records) si siano fatte strada nel mondo musicale attraverso le loro scelte, sia artistiche che di marketing. Per fare ciò si è reso necessario uno studio del campo della musica giapponese e dei suoi agenti dagli anni '80 in poi, con particolare attenzione alle policy contrattuali delle case discografiche (soprattutto quelle *major*) e ai trend giovanili che hanno colorato la scena *underground* (*yankī*, *Nagomu gyaru*, *gyaru* e *bangyaru*). L'applicazione del metodo bourdieuiano ha dunque permesso di mostrare come l'ascesa del Visual-Kei non sia stata un fenomeno improvviso e imprevedibile al tempo (tesi che, al contrario, la critica tende spesso a cavalcare per sottolineare la specificità del genere in ogni suo aspetto), ma piuttosto come il risultato di una serie di tendenze interne al panorama musicale giapponese arrivate a maturazione alla fine degli anni '80. Inoltre, questa analisi non ha potuto prescindere anche da uno studio sulla composizione dei fan del Visual-Kei che, con il declino del genere nei primissimi anni '00, hanno ottenuto un sempre maggior peso all'interno alla scena, al punto da influenzare i prodotti degli artisti e le relazioni con essi. E proprio sulla base di quest'ultimo studio e delle osservazioni fatte sul sistema discografico giapponese, siamo riusciti a meglio comprendere anche le nuove dinamiche interne alla scena Visual-Kei che hanno preso piede a partire dagli anni '10, in particolare con l'ascesa dei Golden Bomber nel panorama *mainstream*. Ciò che

emerge a fine capitolo è una fotografia della scena Visual-Kei ancora decisamente vivace e potenzialmente in grado di tornare alla ribalta delle cronache, offrendo un'immagine alternativa allo stereotipo adottato da una parte della critica e da alcuni studiosi che vedono il genere come una piccola sacca di resistenza di un fenomeno gradualmente in via d'estinzione.

Nel secondo capitolo abbiamo spostato il focus dell'analisi all'interno della scena Visual-Kei alla ricerca di caratteristiche e tecniche narrative comuni tra gli artisti del genere. L'analisi è partita da alcune definizioni di caratteristiche specifiche del genere indicate dalla critica musicale (per la maggior parte da Ichikawa Tetsushi), le quali sono state rinegoziate e contestualizzate così da poter essere applicate ad un maggior numero di artisti Visual-Kei. Questa ricontestualizzazione è anche servita per osservare alcune delle caratteristiche tipiche del Visual-Kei (come l'onnivorismo e la logica dell'addizione) che hanno permesso alle band di espandere le proprie modalità di espressione artistica. Grazie a questa operazione è stato possibile delineare un set di strumenti narrativi comuni a tutti gli artisti della scena, scevro da quelle divisioni temporali (ad esempio "epoca d'oro" e "epoca Neo-Visual-Kei") che molti autori ancora usano ma che, come abbiamo visto nel primo capitolo, sono molto meno marcate di quanto sembri.

Una volta definite le basi dell'impianto narrativo e retorico del Visual-Kei, abbiamo proseguito con una presentazione delle principali correnti stilistiche all'interno del genere. In questa seconda parte, non ci siamo limitati a fare una panoramica sulle tematiche utilizzate all'interno del genere, ma ci siamo anche interrogati sul loro valore e la loro funzione nella scena e sul perché alcune correnti siano emerse in determinati momenti della storia del Visual-Kei e della società giapponese. La parte finale del capitolo dà spazio ad alcune riflessioni sulla scena da parte di artisti e critici strettamente legati al genere e, sulla base di quanto è stato analizzato nelle parti precedenti, propone una definizione alternativa di Visual-Kei come "una forma di espressione artistica nata in Giappone alla fine degli anni '80 il cui scopo è creare un effetto di shock nel pubblico attraverso musica, look o performance". Questa espressione slega il Visual-Kei dall'idea che il genere si esprima in maniera uniforme attraverso un singolo medium (ad esempio solo la musica o solo attraverso il look), implicando che esso possa utilizzare più media contemporaneamente e addirittura impossessarsi di altri, come già stanno facendo i Golden Bomber con i loro sketch comici in televisione. Inoltre, la parola "shock" funge da filo conduttore all'originario

motto del Visual-Kei (PSYCHEDELIC VIOLENCE CRIME OF VISUAL SHOCK), sottolineando la continuità degli intenti, anche al di là della distanza temporale, degli artisti che hanno deciso di entrare a far parte della scena.

Il terzo capitolo è stato strutturato come una breve antologia di brani Visual-Kei: ne sono stati analizzati quattordici (sette dell'epoca d'oro, sette dell'era Neo-Visual-Kei), disposti secondo un ordine parzialmente cronologico, ma principalmente tematico. Anche se non siamo riusciti a definire un metodo analitico definitivo e applicabile a tutti i prodotti musicali del Visual-Kei, si è cercato di usare gli stessi punti di attenzione dell'analisi (liriche, notorietà all'interno della scena *mainstream* e della scena Visual-Kei, videoclip, salienze testuali) per tutti i singoli casi presi in considerazione nel capitolo. Inoltre, la scelta di questo metodo rappresenta una novità negli studi sul genere Visual-Kei, in cui raramente i brani vengono presi in considerazione per un'analisi delle loro componenti testuali e multimediali.

Questa analisi ha in linea generale confermato come il genere Visual-Kei faccia uso del vasto arsenale di tecniche espressive che abbiamo esaminato nel capitolo precedente e che non si limitano all'ambito musicale o alle scelte stilistiche di vestiario. In particolare, è stato possibile notare come alcuni di questi prodotti sfruttino temi e tecniche classiche del Visual-Kei in alcune proprie componenti e, al contempo, prendano in prestito elementi e caratteristiche di altri generi in altre proprie parti. Tuttavia, ciò che è emerso, oltre alla natura camaleontica del Visual-Kei, è stata l'efficacia della scelta dell'analisi dei brani come strumento per gli studi sul genere. Questo risultato mostra dunque come un'analisi testuale, anche se limitata a soli quattordici brani, possa contribuire alla ricerca sul genere, indicando questa scelta (soprattutto se in forma più espansa) come un efficace metodo per futuri studi utili a mettere in luce ulteriori caratteristiche del Visual-Kei.

Bibliografia

AOYAGI Hiroshi, “Pop idols and the Asian identity”, in Craig Timothy J. (a cura di), *Japan pop!: inside the world of Japanese popular culture*, New York, M. E. Sharpe, 2000.

ATKINS, Taylor E., “Can Japanese sing the Blues? 'Japanese Jazz' and the Problem of Authenticity”, in Craig Timothy J. (a cura di), *Japan Pop!: Inside the world of Japanese Popular Culture*, Londra, M.E. Sharp. Inc., 2000.

BOURDIEU, Pierre, *Le regole dell'arte*, Milano, Il Saggiatore, 2005.

BOURDIEU, Pierre, WACQUANT, Loïc J., *Risposte. Per un'antropologia riflessiva*, Torino, Bollati Boringhieri, 1992.

BOSCHETTI, Anna, *La rivoluzione simbolica di Pierre Bourdieu*, Venezia, Marsilio Editori, 2003.

HAKIM BEY, *T.A.Z.: The Temporary Autonomous Zone, Ontological Anarchy, Poetic Terrorism*, 1985.

長谷川幸信、「前代未聞、また前代未聞！YOSHIKI と X が成し遂げた音楽界の構造改革」、音楽誌が書かない J ポップ批評、27 号、2003 年 7 月 28 日、pp.28-29.

HASEGAWA Yukinobu, “Zendai mimon, mata zendai mimon! YOSHIKI to X ga nashitogeta ongakukai no kōzō kakumei” (Senza precedenti, ancora senza precedenti! La rivoluzione strutturale del mondo della musica attuata da Yoshiki e dagli X), *Ongakushi ga kakanai Jpoppu hihyō*, vol. 27, 28 luglio 2003, pp.28-29.

HEBDIGE, Dick, *Subculture – the meaning of style*, Londra , Methuen & Co. Ltd, 1979.

HENSHALL, Kenneth G., *Dimensions of Japanese society - Gender, margins and mainstream*, New York, Palgrave Macmillan, 1999.

市川哲史、「日本人が洋楽コンプレックスからようやく開放された、歴史的な瞬間」、音楽誌が書かない J ポップ批評、27 号、2003 年 7 月 28 日、pp.70-73.

ICHIKAWA Tetsushi, “Nihonjin ga yōgaku konpurekkusu kara yōyaku kaihō sareta, rekishiteki na shunkan” (Il momento storico in cui i giapponesi si sono finalmente liberati dal complesso della musica occidentale), *Ongakushi ga kakanai Jpoppu hihyō*, vol. 27, 28 luglio 2003, pp.71-72.

市川哲史、『私がヴィジュアル系だった頃』、東京、竹書房文庫、2005.

ICHIKAWA Tetsushi, *Watashi ga Vijuaru-kei datta koro* (Il tempo in cui ero Visual-Kei), Tōkyō, Takeshobō Bunko, 2005.

市川哲史、『私もヴィジュアル系だった頃』、東京、竹書房文庫、2006.

ICHIKAWA Tetsushi, *Watashi mo Vijuaru-kei datta koro* (Il tempo in cui anche io ero Visual-Kei), Tōkyō, Takeshobō, 2006.

市川哲史、『誰も教えてくれなかった本当のポップミュージック論』、東京、シンコーミュージックエンターテイメント、2014.

ICHIKAWA Tetsushi, *Daremo oshietekurenakatta hontō no poppu myūjikkū ron* (Le teorie sulla pop music che nessuno mi ha mai insegnato), Tōkyō, Shinkō Music Entertainment, 2014.

市川哲史、『逆襲のヴィジュアル系—ヤンキーからオタクに受け継がれたもの—』、東京、垣内、2016.

ICHIKAWA Tetsushi, *Gyakushū no Visual Kei – Yankī kara otaku ni uketsugareta mono* (Il Visual-Kei del contrattacco - Ciò che è stato tramandato da *yankī* a *otaku*), Tōkyō, Kakiuchi, 2016.

市川哲史、藤谷千明、『すべては V 系へ通ず』、東京、シンコーミュージックエンターテイメント、2018.

ICHIKAWA Tetsushi, FUJITANI Chiaki, *Subete wa V-Kei e tsūzu* (Tutte le strade portano al Visual-Kei), Tōkyō, Shinko Music Entertainment, 2018.

IIDA Yumiko, *Rethinking identity in modern Japan - nationalism as aesthetics*, London, Routledge, 2002.

井上貴子、『ヴィジュアル系の時代—ロック・化粧・ジェンダー』、東京、青弓社、2003.

INOUE Takako (a cura di), *Vijuaru kei no jidai – rokku, keshō, jendā* (L'era del Visual-Kei - Rock, make-up, gender), Tōkyō, Seikyūsha, 2003.

井上貴子編、井上貴子、『拡張された<男の美学> — X をめぐって』、ヴィジュアル系の時代—ロック・化粧・ジェンダー、東京、青弓社、2003、 pp.113-161.

INOUE Takako, “Kakuchō sareta otoko no bigaku – X o megutte” (Estetica maschile allargata - sugli X), in Inoue Takako (a cura di), *Vijuaru kei no jidai – rokku, keshō, jendā* (L'era del Visual-Kei - Rock, make-up, gender), Tōkyō, Seikyūsha, 2003, pp.113-161.

井上貴子編、井上貴子、『ヴィジュアル系とジェンダー』、ヴィジュアル系の時代—ロック・化粧・ジェンダー、東京、青弓社、2003年、 pp.11-41.

INOUE Takako, “Vijuaru kei to jendā” (Visual-Kei e gender), in Inoue Takako (a cura di), *Vijuaru kei no jidai – rokku, keshō, jendā* (L'era del Visual-Kei - Rock, make-up, gender), Tōkyō, Seikyūsha, 2003.

JOHNSON, Adrien Renee, “From Shoujo to Bangya(ru): Women and Visual-Kei”, Berndt J., Nagaike K., Ogi F. (eds), *Shōjo Across Media. East Asian Popular Culture*, Palgrave Macmillan, Cham, 2019.

神本優子、「BUCK-TICK — 比類なきバンド力を誇る孤高のかりすまは日本の “リビング・レジェンド” 最右翼候補」、音楽誌が書かない J ポップ批評、27 号、2003 年 7 月 28 日、pp.80-81.

KAMIMOTO Yūko, “BUCK-TICK: hirui naki bandojikara o hokoru kokō no karisuma wa nihon no ‘rivingu rejendo’ sai uyoku kōho” (BUCK-TICK: le celebrità che vantano una forza senza pari sono le “leggende viventi” del Giappone candidate dell'estrema destra), *Ongakushi ga kakanai Jpoppu hihyō*, vol. 27, 28 luglio 2003, pp.80-81.

町口哲生、「HIDE と hide の挟間で「死」を考える」、音楽誌が書かない J ポップ批評、52 号、2008 年 4 月 18 日、pp.38-39.

MACHIGUCHI Tetsuo, “HIDE to hide no hasama de ‘shi’ o kangaeru” (Riflettendo sulla “morte” nello spazio tra HIDE e hide), *Ongakushi ga kakanai Jpoppu hihyō*, vol.52, 18 aprile 2008, pp.38-39.

町口哲生、「ミニマム／マキシマムー X の歌詞世界」、音楽誌が書かない J ポップ批評、52 号、2008 年 4 月 18 日、pp.24-27.

MACHIGUCHI Tetsuo, “Minimamu/makishimamu - X no kashi sekai” (Minimo/Massimo - Il mondo dei testi degli X), *Ongakushi ga kakanai Jpoppu hihyō*, vol.52, 18 aprile 2008, pp.24-27.

MANABE Noriko, “New Technologies, Industrial Structure, and the Consumption of Music in Japan”, *Asian Music*, vol.39, no.1, 2008, pp.81-107.

MARTIN, Ian F., *Quit your band – Musical notes from the Japanese underground-*, New York, Awai Books, 2016.

松本京也、「YOSHIKI 伝説＋X JAPAN メンバー秘話」、音楽誌が書かない J ポップ批評、52 号、2008 年 4 月 18 日、pp.90-91.

MATSUMOTO Kyōya, “Yoshiki densetsu + X Japan membā hiwa” (Le leggende su Yoshiki + le storie segrete dei membri degli X Japan), *Ongakushi ga kakanai Jpoppu hihyō*, vol.52, 18 aprile 2008, pp.90-91.

MCLEOD, Ken, “Visual Kei: hybridity and gender in Japanese popular culture”, *YOUNG*, vol.21, 2013, pp.309-325.

MCROBBIE, Angela, “Settling accounts with subculture - a feminist critique”, in Frith Simon e Goodwin Andrew (a cura di), *On record: rock, pop and the written word*, New York, Routledge, 1990.

MENGALDO, Pier Vincenzo, *Prima lezione di stilistica*, Bari, Gius. Laterza & Figli, 2001.

MILIOTO MATSUE, Jennifer, *Performing underground sounds: an ethnography of music-making in Tokyo's hardcore clubs*, University of Chicago, 2003.

MITSUI Toru, "Japan in Japan: Notes on an Aspect of the Popular Music Record Industry in Japan", *Popular Music*, vol. 3, 1983, pp.107-120.

MONDEN Masafumi, "Being Alice in Japan: performing a cute, 'girlish' revolt", *Japan Forum*, vol.26, 2014, pp.265-285.

井上貴子編、森川卓夫、『ヴィジュアル・ロックの系譜』、ヴィジュアル系の時代—ロック・化粧・ジェンダー、東京、青弓社、2003、pp.43-109.

MORIKAWA Takuo, "Vijuaru rokku no keifu" (La genealogia del Visual Rock), in INOUE Takako (a cura di), *Vijuaru kei no jidai – rokku, keshō, jendā* (L'era del Visual-Kei - rock, make-up, gender), Tōkyō, Seikyūsha, 2003, pp.43-109.

井上貴子編、室田尚子、『少女たちの居場所さがし—ヴィジュアル・ロックと少女マンガ』、ヴィジュアル系の時代—ロック・化粧・ジェンダー、東京、青弓社、2003、pp.163-205.

MUROTA Naoko, "Shōjotachi no ibasho sagashi – Vijuaru rokku to shōjo manga" (Alla ricerca di un luogo ideale per le ragazze - Visual rock e shōjo manga), in Takako Inoue (a cura di), *Vijuaru kei no jidai – rokku, keshō, jendā* (L'era del Visual-Kei - rock, make-up, gender), Tōkyō, Seikyūsha, 2003, pp.163-205.

中井彰、『異端審問』、東京、太田、1998。

NAKAI Akira, *Itanshinmon* (Inquisizione), Tōkyō, Ohta Publishing, 1998.

奈落一騎、「意味を背負ったブルハ、無意識を追求した X」、音楽誌が書かない J ポップ批評、52 号、2008 年 4 月 18 日、pp.88-89.

NARAKU Ikki, "Imi o seotta buruha, muishiki o tsuikyū shita X" (I Blue Hearts si sono fatta carico del significato, gli X hanno inseguito l'inconsapevolezza), *Ongakushi ga kakanai Jpoppu hihyō*, vol.52, 18 aprile 2008, pp.88-89.

PELLITTERI, Marco, *Il drago e la saetta – Modelli, strategie e identità dell'immaginario giapponese-*, Latina, Tunuè S.r.l., 2008.

齋藤宗昭、「2000年以降のヴィジュアル系ロック歴史 — 閉塞状況と海外への進出」、関西大学大学院人間科学：社会学・心理学研究、79号、2013年、pp.17-36。
SAITŌ Muneaki, “2000 nen ikō no Visual Kei rokku rekishi: heisoku jōkyō to kaigai e no shinshutsu” (Storia del Visual-Kei rock dal 2000 in poi: isolamento ed espansione all'estero), *Graduate Course of Kansai University – The Journal of Human Science –* vol.79, 2013, pp.17-36.

齋藤宗昭、「日本社会の変容とヴィジュアル系ロックのコミュニティ」、関西大学大学院人間科学：社会学・心理学研究、86号、2017年、pp.23-44。
SAITŌ Muneaki, “Nihon shakai no henyō to vijuaru kei rokku no komyuniti” (I cambiamenti della società giapponese e la community del Visual-Kei rock), *Graduate Course of Kansai University - The Journal of Human Science*, vol.86, 2017, pp.23-44.

齋藤宗昭、「ヴィジュアル系ロックの社会、政治との関わり」、関西大学大学院人間科学：社会学・心理学研究、88号、2018年、pp.1-24。
SAITŌ, Muneaki, “Vijuaru-kei rokku no shakai, seiji to no kakawari” (La relazione tra il Visual-Kei rock, la società e la politica), *Graduate Course of Kansai University – The Journal of Human Science*, vol.88, 2018, pp.1-24.

SATŌ Ikuya, *Kamikaze biker: parody and anomy in affluent Japan*, Chicago, University Chicago Press, 1998.

沢田泰司、『伝説のバンド「X」の生と死』、徳間書店、東京、2000。
SAWADA Taiji, *Densetsu no bando “X” no sei to shi* (Vita e morte della leggendaria band “X”), Tokuma shoten, Tōkyō, 2000.

SHAZNA, 『ホームレスビジュアル系』、東京、ゴマブックス、2008。
SHAZNA, *Hōmuresu Bijuaru Kei* (Visual-Kei senzattoo), Tōkyō, Goma-books, 2008.

SHIMIZU Yoshinori, “Quattordicenni alla frontiera”, traduzione di Coci Gianluca, in Coci Gianluca (a cura di), *Japan pop: parole, immagini, suoni dal Giappone contemporaneo*, Roma, Aracne editrice S.r.l., 2013.

STANLAW James “Open your file, open your mind - Women, English, and changing roles and voices in Japanese pop music”, in Craig Timothy J. (a cura di), *Japan pop!: inside the word of Japanese popular culture*, New York, M. E. Sharpe Inc., 2000.

STEPONAVICIUTE, Agne, 「ヴィジュアル系における日本的なイメージの表現 - 鬼と桜の表象を巡って」、現代社会文化研究、52号、2011年12月、pp.1-18.

STEPONAVICIUTE, Agne, “Vijuaru kei ni okeru nihon tekina imēji no hyōgen – Oni to sakura no hyōshō wo megutte” (Espressioni dell’immagine del Giappone nel Visual-Kei - Sui simboli degli oni e dei sakura), *Gendai shakai bunka kenkyū*, no. 52, Dicembre 2011, pp.1-18.

STEVENS S., Carolyne, “Touching the Audience: Music and Television Advertising in Japan”, *Japanese Studies*, Vol. 31, No. 1, May 2011, pp.37-51.

杉江由紀、舟見圭子、「お父さんのためのヴィジュアル系キーワード講座」、音楽誌が書かないJポップ批評、27号、2003年7月28日、pp.112-115.

SUGIE Yuki, FUNAMI Keiko, “Otōsan no tame no Vijuaru kei kīwādo kōza” (Lezione sulle parole chiave del Visual-Kei per i padri), *Ongakushi ga kakanai Jpoppu hihyō*, vol. 27, 28 luglio 2003, pp.112-115.

VERNALLIS, Carol, *Experiencing music video: aesthetics and cultural context*, New York, Columbia University Press, 2004.

WINGE, Theresa M., “Review: Molten Hot: Japanese Gal Subcultures and Fashions”, *Mechademia: Second Arc*, Vol. 4, 2009, pp.318-321.

YAMASAKI Taiko, *Shingon: il buddhismo esoterico giapponese*, a cura di Yasuyoshi Morimoto e David Kidd, Roma, Astrolabio- Ubaldini Editore, 2015.

YANO, Christine R., “The Marketing of Tears - Consuming Emotions in Japanese Popular Song”, in Craig Timothy J. (a cura di), *Japan Pop!: Inside the world of Japanese Popular Culture*, Londra, M.E. Sharp. Inc., 2000.

YOSHIKI 市川哲史、『*ART OF LIFE*』、東京、Rockin' On, 1992.

YOSHIKI, ICHIKAWA Tetsushi, *ART OF LIFE*, Tōkyō, Rockin' On, 1992.

吉村栄一、「ヴィジュアル系を作った名盤 30 セレクション」、音楽誌が書かない J ポップ批評、27号、2003年7月28日、pp.118~121.

YOSHIMURA Eichi, “Vijuaru-kei o tsukutta meiban 30 serekushon” (Selezione di 30 brani famosi che hanno creato il Visual-Kei), *Ongakushi ga kakanai Jpoppu hihyō*, vol. 27, 28 luglio 2003, pp.118-121.

Risorse online

MORALES, Daniel, “Internet Go BOOM: Visual Kei's Deep Throat”, *The Japan Times*, 9 Marzo 2010,
https://www.japantimes.co.jp/news/2010/03/09/national/media-national/internet-go-boom-visual-keis-deep-throat/#.XbAXDENS_Qo, 03/10/2020.

PFEIFLE, Megan, “Globalizing Visual Kei: The rise of Visual Kei – Europe, Oceania and East Asia”, in *JaME*, 03 luglio 2011;
<https://www.jame-world.com/en/article/93026-globalizing-visual-kei-the-rise-of-visual-kei-europe-oceania-and-east-asia.html>, 03/10/2020.

STRAUSS, Neil, “THE POP LIFE; End of a Life, End of an Era”, *The New York Times*, 18 giugno 1998,
<https://www.nytimes.com/1998/06/18/arts/the-pop-life-end-of-a-life-end-of-an-era.html>, 03/10/2020.

YAMAMOTO Takaya, “MEJIBRAY ViSULOG tokushū” (Speciale ViSULOG sui MEJIBRAY), in “ViSULOG”, 2013,
<http://visulog.jp/page/special/mejibray201302/index>, 03/10/2020.

“Antaresu - Kashi no eiyaku” (Antares - traduzioni in inglese di testi), in “Wordpress.com”, <https://antares489.wordpress.com/>, 03/10/2020.

“Biography Special: Mana (Part 1 – Self-discovery)”, in “jame-world.com”, 2010, <https://www.jame-world.com/en/article/85456-biography-special-mana-part-1-self-discovery.html>, 03/10/2020.

“CDJapan: An interview with Sendai Kamotsu 2006”, in “CDJapan.co.jp”, 2006, http://www.cdjapan.co.jp/interview/sendai_kamotsu, 03/10/2020.

“DADAROMA: DADAROMA 'Zōka to Karashinikofu”, in “ViSULOG”, 2014, <http://v-kei.jp/interview/?interviewId=341>, 03/10/2020.

“HERESIARCHY”, in “tumblr”, <https://heresiarchy.tumblr.com/>, 03/10/2020.

“hide bureiku auto” (hide su Break Out), in Youtube, 2016, https://www.youtube.com/watch?v=W_us3qKhBEg&t=630s, 03/10/2020.

“Hitsugi's comment from Niconico's hide-san special - May 3rd, 2012”, in Youtube, 3 maggio 2012, <http://www.youtube.com/watch?v=WkCSuX5f84Y>, 03/10/2020.

“Hitsuji” (Pecora), in “tumblr.com”, https://merrymitsu.tumblr.com/?ref_url=https://merrymitsu.tumblr.com/, 03/10/2020.

“Interviewing the man who coined the term “visual kei”, Seiichi Hoshiko”, in JROCK NEWS, 24 gennaio 2018; <https://jrocknews.com/2018/01/interviewing-man-coined-term-visual-kei-seiichi-hoshiko.html>, 03/10/2020.

“Intervista con i 9Goats Black Out”, Jame World, 25 agosto 2008, <https://www.jame-world.com/it/article/23094-intervista-con-i-9goats-black-out.html>, 03/10/2020.

“Ippan shadan houjin nihon rekōdo kyōryokukai” (Associazione delle industrie discografiche giapponesi), in [riaj.or.jp](https://www.riaj.or.jp), <https://www.riaj.or.jp/f/data/cert/gd.html#01>, 03/10/2020.

“JpopAsia”, in [“jpopasia.com”](https://www.jpopasia.com/), <https://www.jpopasia.com/>, 03/10/2020.

“Kashi kensaku sābisu utaten” (Servizio per la ricerca di testi Utaten), in [“utaten.com”](https://utaten.com/), <https://utaten.com/>, 03/10/2020.

“Katsudō - Nihon rekōdo taishō- [kōeki shadan houjin nihon sakkyokuka kyōkai]” (Attività - Grand prix dell’industria musicale giapponese - [Associazione dei compositori delle aziende pubbliche giapponesi]), in [jacompa.or.jp](http://www.jacompa.or.jp), <http://www.jacompa.or.jp/reco36.html>, 03/10/2020.

“MALICE MIZER Hot Wave Interview Gekka no Yasoukyoku/ Gekka no yasōkyoku”, in Youtube, 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=zHX-PchFPW4>, 03/10/2020.

“Megashaki honnin pv” (Video promozionale: uomo Megashaki), in Youtube, 14 luglio 2012, <https://www.youtube.com/watch?v=t-s3uaynrx8>, 03/10/2020.

“Orikon rankingu” (Oricon ranking), in Oricon News, <https://www.oricon.co.jp/rank/>, 03/10/2020.

“Otokomae na V-Kei bando, exist†trace ga 'joshi toshite no yume' o katatta” (La virile band exist†trace parla del loro “sogno in qualità di donne”), in [“barks.jp”](https://www.barks.jp), 2011, <https://www.barks.jp/news/?id=1000070929>, 03/10/2020.

“ROCK LYRIC rokku tokka kata muryō kensaku sābisu” (ROCK LYRIC servizio specializzato nella ricerca di testi rock), in [“rocklyric.jp”](https://rocklyric.jp/), <https://rocklyric.jp/>, 03/10/2020.

“Shibirebashiru gomi ningen hakkyō kariyuramu: marason taikai nite hakkyō-hen” (Curriculum della follia dei rifiuti umani Shibirebashir: follia alla maratona), caricato su

Youtube, 28 settembre 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=stF4x8h4rKg>, 03/10/2020.

“Tettei taidan – Kiryū Mahiro Kurosaki X D Asagi” (Dibattito integrale - Mahiro Kurosaki dei Kiryū e Asagi dei D), in “Youtube”, 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=Vg6hhJP-pfs>, 03/10/2020.

“Tettei taidan – Kujō Takemasa X Utahiroba Jun (Gōruden Bonbā) de kako no ura hanashi kara genzai made katari tsukushitekita” (Dibattito integrale - Kujō Takemasa e Utahiroba Jun dei Golden Bomber parlano di tutto dalle storie inedite del passato all’attualità), in “Youtube”, 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=nRv0NiKkAGI>, 03/10/2020.

“V-kei yōgo jiten”, 2014, <http://vkeiyogo.com/>, 03/10/2020.

“Youtube”, in “Youtube.com”, <https://www.youtube.com/>, 03/10/2020.

“Zuihitsu| A stream of word that crosses any barrier”, in “wordpress.com”, <https://zuihitsu2016.wordpress.com/>, 03/10/2020.

Videografia

“12/11 DIV [Mōsō nikki] MV Full Ver.”, in Youtube, 2013, https://www.youtube.com/watch?v=2_8ZwFUmCSA, 03/10/2020.

“Acid Black Cherry / Black Cherry”, in “Youtube”, 2009, <https://www.youtube.com/watch?v=VEY0WCITKL0>, 03/10/2020.

“An Cafe - Smile Ichiban Ii Onna”, in “Youtube”, 2008, <https://www.youtube.com/watch?v=Q3y-80HBM6Q>, 03/10/2020.

“D - Der Konig der Dunkelheit”, in “Youtube”, 2011, <https://www.youtube.com/watch?v=zf0w16UZf6o>, 03/10/2020.

“Dir en grey - Zan (PV)”, in “Youtube”, 2009,
<https://www.youtube.com/watch?v=ZN5LdoFZyE8>, 03/10/2020.

[FULL PV] Kagrra, - Tsuki ni Murakumo Hana ni Ame [tsuki no murakumo hana ni ame]”, in “Youtube”, 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=iBfbHAr5AtM>,
03/10/2020.

“Gōruden Bonbā 「#CD ga urenai konna sekai no naka ja」MV”, in Youtube, 2017,
<https://www.youtube.com/watch?v=cXRqz3qgwic>, 03/10/2020.

“hide with Spread Beaver - pinku supaidā”, in “Youtube”, 2015,
https://www.youtube.com/watch?v=ZQ51WJybK2k&has_verified=1, 03/10/2020.

“LUNA SEA - 「ROSIER」 MV”, in “Youtube”, 2020,
<https://www.youtube.com/watch?v=DRLkiX-NZzE>,03/10/2020; “Lyrics ROSIER by Luna Sea (romaji) from album – ROSIER”, in “JpopAsia”, 2010,
<https://www.jpopasia.com/lunasea/lyrics/143001/rosier/rosier/>, 03/10/2020.

“MALICE MIZER - Gekka no Yasoukyoku / Gekka no Yasōkyoku PV [HD 1080p]”,
in “Youtube”, 2016, <https://www.youtube.com/watch?v=qDg2-6jN-78>, 03/10/2020.

“MERRY” 「Chiyodasen Demokurashī」 MUSIC VIDEO”, in Youtube, 2015,
<https://www.youtube.com/watch?v=qzvrDLzsCqk>, 03/10/2020.

“Moran [Mōsō nikki] Full version”, in Youtube, 2013,
<https://www.youtube.com/watch?v=WKpT84v9RYY>, 03/10/2020.

“R-Shitei [Mōsō nikki]MV”, in Youtube, 2016,
https://www.youtube.com/watch?v=UT_bqHzRfw0, 03/10/2020.

“SHAZNA -Melty Love”, in “Youtube”, 2011,
<https://www.youtube.com/watch?v=jVvMEMI9FRM>, 03/10/2020.

“X Japan – X [PV]”, in Youtube, 2009,
<https://www.youtube.com/watch?v=rc2Oe7Intqc>, 3/10/2020.

“ X Japan - X [PV]”, in “Youtube”, 2015,
<https://www.youtube.com/watch?v=6nWIXNP1RJs>, 03/10/2020.