

Mauro Petruzzello

## Quando la scena suonava. Considerazioni sui 'dischi del teatro' (1980-1986)

### Ingresso

Un semplice dato di fatto: in Italia tra il 1980 e il 1986 si assiste all'intensificazione di uscite di dischi realizzati da compagnie teatrali o da artisti strettamente connessi al teatro. Perché proprio in quegli anni? Che polarità si sviluppa tra suono e teatro quando a veicolare il rapporto è un vinile? E, in definitiva, come 'suonano' questi dischi?

Per molto tempo la riflessione che ha generato questo scritto è stata agitata da un dubbio di natura metodologica. Più specificamente, un dubbio sull'oggetto di studio che qui si vuole tematizzare. Di cosa parliamo quando prendiamo in considerazione i 'dischi del teatro'? Quando il pensiero si sofferma sugli album che hanno segnato una parte della storia del Nuovo Teatro Italiano si intercettano due orizzonti fra loro radicalmente diversi: lo spettacolo con la sua natura effimera ed evanescente; il disco come prodotto fisso e definito una volta per tutte. Immediatamente viene posta in essere la questione degli strumenti e dell'armatura teorica con cui approcciare a oggetti di natura differente. Abbiamo deciso di esplorare una costellazione di album fra loro molto diversi: alcuni nati in funzione di spettacoli teatrali e creati dalle stesse compagnie o da musicisti a esse esterni; altri realizzati dagli stessi artisti e non legati a produzioni teatrali. Non sono mai documenti (fedeli) dello spettacolo, né possono essere ritenuti un loro *script*. Forse non vanno considerati nemmeno un'opera di ri-mediazione. Se, talvolta, rimandano a un preciso progetto scenico, ciò accade perché prodotti dallo stesso immaginario da cui nascono insieme allo spettacolo. Così, anche quando questi album mostrano un'inalienabile relazione con la drammaturgia, abbiamo deciso di analizzarli non considerandoli 'residuali' rispetto a uno spettacolo, ma come oggetti autonomi e dotati di vita propria.

Vi è uno struggente - e preoccupante - vuoto di informazioni su questi dischi che marginalizza queste esperienze, relegandole allo stato di 'eccedenze' del teatro. Sono invece testimonianze di un fare, di un'operatività che in un preciso momento ha reso necessaria quella particolare forma di espressione. Tenteremo di sanare questo vuoto da una parte mettendo a sistema le poche informazioni disponibili e dall'altra ricorrendo a fonti orali tramite una serie di interviste che sono state realizzate *ad hoc*. Metteremo i due poli in tensione attraverso un approccio

comparativo per far sì che la penuria di informazioni non diventi un limite di questo scritto e il ricorso a interviste non si trasformi in monumento di inviolabile verità.

Strategia operativa sarà intrecciare la storia di quegli album e quella della 'nuova ondata' delle etichette discografiche indipendenti italiane.<sup>1</sup> Per tale motivo, in questo scritto non ci occuperemo - o lo faremo solo marginalmente - di autoproduzioni. Rimarranno, così, esclusi lavori importanti quali la musicassetta *As Diamond Clearness* (1981) di Taroni-Cividin<sup>2</sup> e il secondo album di Orient Express, *Le affinità elettive* (1985).<sup>3</sup> Questo perché ci interessa essenzialmente intervenire nella dinamica fra disco e etichetta indipendente, tipica dell'epoca.<sup>4</sup> È infatti nostra intenzione individuare i territori di germinazione dei 'dischi del teatro' e cogliere le linee di contatto - talvolta flebili, ma il più delle volte evidenti - che uniscono le istanze delle nuove etichette discografiche e quelle del Nuovo Teatro Italiano di quegli anni. Esistono convergenze di ordine generale e altre, invece, più specifiche.

Le prime hanno a che vedere con una consonanza progettuale. Per coglierle dobbiamo fare un salto indietro rispetto all'arco cronologico da noi preso in

---

<sup>1</sup> Per indipendenti intendiamo quelle etichette che si sottraggono quanto più possibile al controllo delle *major*, le multinazionali del disco. In Italia la loro storia affonda le radici negli anni Cinquanta. Fra le prime ricordiamo Italia Canta. Attiva tra il 1958 e il 1962, ha pubblicato i dischi dei Cantacronache, collettivo di artisti e intellettuali dedito alla canzone politicamente impegnata, alla musica popolare e alla poesia. Fra queste esperienze aurorali, necessario menzionare anche l'etichetta Dischi del Sole, nata nel 1962. Fra le sue pubblicazioni, i dischi del Nuovo Canzoniere Italiano, di Ivan Della Mea, Giovanna Marini, Milly, Dario Fo e Fiorenzo Carpi. Sono stati poi gli anni settanta a vedere una fioritura delle *label* indipendenti. Linea di demarcazione fra le etichette indipendenti 'storiche' e quelle che abbiamo definito come 'nuova ondata' è il punk. Il critico musicale Federico Guglielmi sostiene che in tutto il mondo «[...] le etichette indipendenti 'moderne' nascono insomma fondamentalmente con il punk o dopo il punk. Anche in Italia è andata così, ma non nell'immediato '77/'78 bensì un po' più tardi: qui, come da prassi, le innovazioni arrivano dopo». E. de Angelis, F. Guglielmi, G. Sangiorgi, *Indipendenti d'Italia. Storia, artisti, etichette e movimenti della musica indipendente italiana*, Pieve al Toppo/Civitella in Val di Chiana - Arezzo, Editrice Zona, 2007, p. 51.

<sup>2</sup> Sul lato A vi è la *title-track*. È - *unicum* in tutti i dischi su cui riflettiamo - la documentazione audio della performance di giovedì 15 gennaio 1981 alla Galleria d'Arte Moderna di Roma, in seno alla rassegna *Paesaggio metropolitano*. A occuparsi dell'aspetto sonoro della performance è Maurizio Marsico. Con quest'ultimo Roberto Taroni firma *Ouverture*, posta sul lato B e pensata come brano indipendente da qualsiasi performance.

<sup>3</sup> È lo stesso Cesare Pergola, fondatore di Orient Express, a ricordare questo lavoro, durante un'intervista realizzata il 2 febbraio 2023: «Era la colonna sonora di una mostra alla Triennale di Milano [XVII Triennale, NdA] con architetti provenienti da tutto il mondo. Per l'inaugurazione ho realizzato anche uno spettacolo. Non sono riuscito a trovare chi pubblicasse il disco e così l'ho fatto da me. Questo secondo album non ha avuto alcuna distribuzione. L'ho venduto alla Triennale e quando facevo qualche spettacolo».

<sup>4</sup> In questo scritto, inoltre, non prenderemo in esame la discografia di Carmelo Bene. L'elevato numero di dischi e le scelte estetiche che li generano richiedono una trattazione a parte.

considerazione e collocarci nel periodo delle etichette indipendenti 'storiche': gli anni settanta. È Monica Palla, ufficio stampa e promozione del Consorzio di Comunicazione Sonora<sup>5</sup> e dell'etichetta Cramps,<sup>6</sup> a gettare uno sguardo retrospettivo su quegli anni e su quelle lungimiranti esperienze:

il Consorzio di Comunicazione Sonora aveva un solo difetto: era un'utopia, un progetto romantico (e non romanticista), si fondava cioè su una poetica. Si basava sull'idea che alla discografia, per essere davvero libera, non bastava che consentisse agli artisti di essere se stessi ma doveva rendersi autonoma anche nella distribuzione, sottrarsi al ricatto del meccanismo distributivo delle majors, aggredire il mercato con attività di promozione e di vendita diretta, saltare alcuni passaggi che appesantivano il costo dell'lp per il fruitore finale e moltiplicare luoghi e occasioni di vendita, in modo che il fatturato non si reggesse unicamente sul negozio di dischi, dove conquistarsi uno spazio di visibilità era impossibile a causa della preponderante produzione commerciale italiana e straniera dell'epoca.<sup>7</sup>

Autonomia, distribuzione alternativa, posizione di contrasto rispetto al mercato e, in particolar modo, utopia, sono questioni che attraversano costantemente anche la riflessione nuovoteatrista con la stessa urgenza catturata dalle parole di Monica Palla. Non è un caso, quindi, che musicisti, produttori, artisti di teatro e di performance art si siano trovati a condividere spazi e tempi comuni, ma soprattutto una progettualità volta ad abbattere le barriere linguistiche alla ricerca di un fare condiviso.

A generare fruttuosi cortocircuiti sono ragioni di ordine specifico, vale a dire legate al preciso momento di passaggio che sia la scena musicale che quella della ricerca teatrale attraversano negli anni appena precedenti a quelli presi in esame in questo scritto, cioè la seconda metà degli anni settanta. Sia a livello musicale che teatrale quel periodo è caratterizzato da interessanti transizioni che si consumano all'interno delle rispettive scene. A livello internazionale assistiamo al passaggio dal Punk al Post Punk. Il primo è basato su un *sound* decisamente riconoscibile: pochi accordi di chitarra elettrica, basso e batteria; rigetto di qualsiasi tecnicismo; velocità; tracce di breve durata. Il Post Punk, invece, è più stratificato e meno

---

<sup>5</sup> Nato nel 1976, il Consorzio di Comunicazione Sonora include cinque etichette indipendenti: la Cooperativa L'Orchestra, la Cramps, la Divergo, l'Ultima Spiaggia e la Zoo Records.

<sup>6</sup> Fondata alla fine del 1972 da Gianni Sassi, Sergio Albergoni, Tony Tasinato e Franco Mamone, è una delle etichette divenute icona degli anni settanta. Fra i dischi pubblicati, gli album degli Area, Alberto Camerini, Eugenio Finardi e Skiantos. Cfr. G. Casiraghi, *Gianni Sassi, la Cramps & altri racconti*, Roma, Arcana, 2023.

<sup>7</sup> E. de Angelis, F. Guglielmi, G. Sangiorgi, *Indipendenti d'Italia. Storia, artisti, etichette e movimenti della musica indipendente italiana*, cit., p. 22.

definibile. È una piattaforma su cui trovano spazio modi e forme espressive diverse. A tal proposito Simon Reynolds scrive:

band come PiL, Joy Division, Talking Heads, Throbbing Gristle, Contorsions e Scritti Politti, impegnate a portare a termine la rivoluzione incompleta del punk, esploran[o] nuove possibilità sonore attraverso l'elettronica, il noise, le tecniche dub del reggae, la produzione da discoteca, il jazz e l'avanguardia classica.<sup>8</sup>

Parallelamente il Nuovo Teatro Italiano vede la transizione dalla Postavanguardia, che analiticamente seziona il codice del linguaggio teatrale fino a metterne in luce gli elementi non discretizzabili, alle più sfaccettate forme della Nuova Spettacolarità, profondamente legate all'immaginario metropolitano e all'interrogazione rivolta ai mass-media. La contemporaneità di queste metamorfosi in ambito musicale e teatrale ci fa ipotizzare una prima convergenza specifica. Dal punto di vista della scrittura sonora, il Punk rappresenta una sorta di vertiginoso svuotamento, volto a eliminare qualsiasi orpello del rock 'classico'. Dal canto loro, gli artisti e le compagnie della Postavanguardia percorrono un medesimo progetto di sottrazione per individuare quei 'fonemi' scenici su cui operare, spesso azzerando il formato spettacolare e accedendo a quello della performance. Fatte le dovute differenze,<sup>9</sup> sia il Punk che la Postavanguardia ci sembrano accomunati da una esplorazione di forme che tendano verso gli elementi minimi e irriducibili dei rispettivi linguaggi. Scandagliato questo livello, le metamorfosi in Post Punk e Nuova Spettacolarità divengono maniera per introiettare forze vivificanti che possano apportare linfa nuova ai linguaggi. Il confronto tra l'orizzonte musicale e quello teatrale ci consente di cogliere anche un secondo parallelismo fra le due scene: sia per quanto riguarda Punk/Post Punk che per quanto concerne Postavanguardia/Nuova Spettacolarità non è produttivo ragionare in termini di netta opposizione.

Se il Punk, secondo quanto afferma anche Simon Reynolds nella citazione precedentemente riportata, fornisce un'ossatura su cui si sviluppa il successivo Post Punk, anche «la rifondazione teatrale della nascente Postavanguardia contiene già *in nuce* una (nuova) spettacolarità», come scrive Daniele Vergni.<sup>10</sup>

C'è un'altra questione che desideriamo sottolineare e che costituisce un'ennesima linea di convergenza tra il Post Punk e la Nuova

---

<sup>8</sup> S. Reynolds, *Post Punk 1978-1981*, Isbn Edizioni, Milano, 2010, p. XVIII [ed. or. *Rip it Up and Start Again*, Faber and Faber, London, 2005].

<sup>9</sup> Solo per fare un esempio, al Punk è del tutto estranea la matrice concettuale che caratterizza la Postavanguardia.

<sup>10</sup> D. Vergni, *Il teatro contro lo spettacolo: strategie della (nuova) performance nel Nuovo Teatro italiano (1976-1982)*, «Biblioteca Teatrale», n. 138, luglio-dicembre 2022, p. 87.

Spettacolarità. Ambedue nati nel clima del Postmodernismo, stabiliscono una relazione dialettica col Modernismo, instaurando con esso un gioco di adesioni e allontanamenti. Scrive Simon Reynolds:

I sette anni del post-punk, dall'inizio del 1978 alla fine del 1984, videro il saccheggio sistematico dell'arte e della letteratura moderniste del XX secolo. L'intero periodo appare come un tentativo di reinterpretare praticamente ogni tema e tecnica del modernismo per mezzo della musica pop. I Cabaret Voltaire presero il loro nome dai dadaisti, i Pere Ubu da Alfred Jarry. I Talking Heads trasformarono una poesia sonora di Hugo Ball in un brano di dance tribale. I Gang of Four, ispirati da Brecht e dagli effetti alienanti di Godard, picchiavano duro, ma nel tentativo di decostruire il rock. I parolieri assorbivano la fantascienza estremista di William S. Burroughs, J.G. Ballard e Philip K. Dick, mentre le tecniche del collage e del *cut-up* venivano trasposte in musica. Marcel Duchamp, mediato dal Fluxus degli anni sessanta, fu il santo patrono della No Wave. Le copertine dei dischi dell'epoca rispecchiavano le aspirazioni neomoderniste di testi e musica: grafici come Malcom Garrett e Peter Saville, ed etichette come Factory e Fast Product, attingevano a costruttivismo, De Stijl, Bauhaus, John Heartfield e Die Neue Typographie. La frenetica razzia degli archivi del modernismo culminò nell'etichetta pop ribelle ZTT (Zang Tuum Tumb, un frammento di poesia in prosa [*sic.*] futurista italiana) e negli Art of Noise, il suo gruppo concettuale così chiamato in omaggio al manifesto di Luigi Russolo per una musica futurista.<sup>11</sup>

Sono, però, proprio gli artisti visivi, gli architetti e le compagnie che attraversano la stagione della Nuova Spettacolarità a cogliere con maggiore precisione ciò che a Reynolds sembra sfuggire. E cioè che il prelievo dalla tradizione Modernista avviene in un momento in cui più volte è proclamata la «morte delle Grandi Narrazioni» e della logica unitaria su cui sono fondate. I materiali utilizzati dagli artisti e dagli architetti fanno riferimento alle estetiche del Modernismo, ma esse vengono decontestualizzate, i loro elementi diventano oggetti d'uso in uno scombinato gioco di citazione e di ironica giustapposizione quando non di sberleffo.

Vogliamo mettere in evidenza un'ultima convergenza, prima di passare all'analisi dei 'dischi del teatro'. Riguarda, ancora una volta, il legame tra il Post Punk, la 'nuova ondata' delle etichette indipendenti italiane e la Nuova Spettacolarità. Lasciamo, di nuovo, la parola a Simon Reynolds, che di quegli anni è uno straordinario cantore: «Con l'avvento del punk, senza eccezione alcuna, i gruppi principali seguirono la traiettoria rock tradizionale, cercando di accaparrarsi il miglior contratto discografico possibile con una delle grandi etichette».<sup>12</sup> Il Post Punk, invece, vede una proliferazione inedita di etichette indipendenti, segno della fiducia che le

<sup>11</sup> S. Reynolds, *Post Punk. 1978-1984*, cit., pp. XVIII-XIX.

<sup>12</sup> Ivi, p. 136.

band ripongono in queste realtà e dell'affermarsi delle possibilità dell'indipendenza come strategia produttiva e distributiva. *Label* quali Fast Product, Rough Trade, Factory, Cherry Red, Mute Records, Oblique, Regular, divengono modelli cui ispirarsi quando, con qualche anno di sfasatura, si genera la 'nuova ondata' delle etichette indipendenti italiane. Saranno soprattutto queste ultime a diventare il veicolo attraverso il quale i 'dischi del teatro', figli della Nuova Spettacolarità, vedranno la luce.

### **Prototipi 'nervosi'**

Tirar fuori dalla custodia *Crollo nervoso* dei Magazzini Criminali (Italian Records, 1980) vuol dire trovarsi fra le mani un vinile bianco-latte, certamente interessante da ascoltare, ma, ancor prima, bello da vedere e toccare. Un oggetto che si offre all'esperienza di tutti i sensi e non solo ai piaceri dell'udito. Consideriamo questo album un prototipo non in senso linguistico e stilistico: come vedremo i Magazzini Criminali con questo lavoro inaugurano una modalità di approccio al suono che rimarrà loro prerogativa, se si esclude l'album realizzato con Jon Hassell per le musiche dello spettacolo *Sulla strada*.<sup>13</sup> Nonostante la capitale importanza di quest'ultimo lavoro, non lo rubriciamo fra i nostri oggetti d'analisi perché uscirà per l'etichetta Materiali Sonori solo nel 1995. Se annoveriamo *Crollo nervoso* fra i prototipi è perché dà l'avvio, in ordine cronologico, a una sequela di dischi prodotti nel periodo della Nuova Spettacolarità. Per tale motivo, ci sembra che mostri alla comunità teatrale la possibilità - e la necessità - di esprimersi anche attraverso questo formato.

Un passo indietro: nel 1979 Sandro Lombardi, Federico Tiezzi e Marion D'Amburgo congedano il loro vecchio nome, Il Carrozone, e ne assumono uno nuovo, Magazzini Criminali. Non è un'operazione di *restyling*, ma un cambiamento nella progettualità del gruppo: non più una compagnia teatrale, ma una multiforme realtà artistica che vuole esprimersi anche attraverso performance, magazine, videotape e, appunto, dischi.

Per noi - ricorda Sandro Lombardi - il modello era Andy Warhol. Che fascino la rivista *Interview*, di cui avevo numerose annate, ora malauguratamente perdute... Inoltre mi attirava l'idea che Lou Reed e i Velvet Underground erano usciti da quella fucina.<sup>14</sup>

Non è un caso che *Last Concert Polaroid*,<sup>15</sup> l'evento che sancisce il passaggio dal vecchio al nuovo nome, venga ricordato come un concerto. Leggendo fra le righe, invece, è qualcosa di più complesso e sofisticato: la 'messa in scena' di un concerto. Un gruppo teatrale mette a morte la vecchia identità appropriandosi del romantico stereotipo del concerto d'addio di una rock

<sup>13</sup> 'Biennale teatro', Venezia, Teatro Malibran, 28 maggio 1982.

<sup>14</sup> Intervista a Sandro Lombardi, 4 febbraio 2023.

<sup>15</sup> 'Estate Romana', Roma, 26 settembre 1979.

band. Uno straordinario trucco postmodernista in cui Il Carrozone/Magazzini Criminali mostra con lucidità e ironia la propria progettualità futura: apertura a differenti linguaggi e capacità di introiettare non solo cultura 'alta' ma anche espressioni Punk e Post Punk come l'irriverenza di chi, pur non sapendo suonare, si misura con gli strumenti. I membri della compagnia,<sup>16</sup> infatti, si alternano scambiandosi strumenti (batteria, chitarra elettrica, basso, organo, moog, sintetizzatori, nastri magnetici preregistrati da manipolare in scena) pur non essendo musicisti. A stabilire la fine del concerto dovrebbe essere l'estinguersi del piacere che spinge i neo-musicisti a suonare, ma la protesta degli abitanti del quartiere in cui avviene lo spettacolo ne genera una conclusione anticipata.

Di ben altra matrice è il lavoro sul suono di *Crollo Nervoso*.<sup>17</sup> Il disco è organizzato come lo spettacolo. Ogni lato dell'album corrisponde a un atto. Su ogni lato vi sono due brani che riportano lo stesso ordine e gli stessi titoli delle scene di ogni atto: *Mogadiscio 1985; Los Angeles International Airport, tre anni dopo; Saigon, 21 luglio 1969; Africa, agosto 2001*. Non si tratta della trasposizione su vinile della drammaturgia sonora dello spettacolo – la quale, peraltro, subisce diversi cambiamenti nel corso della tournée – ma di un oggetto autonomo che attinge al medesimo immaginario sonoro che è alla base dello spettacolo. A occuparsi della scelta e della selezione dei vari materiali che compongono sia il disco che lo spettacolo è Sandro Lombardi. Con un registratore REVOX a quattro piste assembla un vertiginoso *cut-up* di brani preesistenti cui sono talvolta sovrapposte le voci degli attori: i messaggi di Willard (Sandro Lombardi); le frasi banali o isteriche di Dallas (Julia Anzilotti) e Irene (Marion D'Amburgo); il timbro robotico di Darling, il calcolatore elettronico cui presta la voce lo stesso Sandro Lombardi, modellandola su quella di Gianfranco Bellini, doppiatore di Hal 9000, l'intelligenza artificiale di *2001: Odissea nello spazio* di Stanley Kubrick. Il flusso ininterrotto di frammenti di brani e voci scivolano uno nell'altro o si accavallano. Sul foglio di sala le musiche vengono attribuite a Brian Eno. Sull'album, la maggior parte dei pezzi provengono dalla discografia del musicista inglese, ma altrettanto forte è la presenza di frammenti di brani di David Byrne, Miles Davis, Robert Fripp, Jon Hassell e Billie Holiday. Non è solo un fatto di preponderanza numerica a sancire la centralità del lavoro di Eno. Scrivevamo su queste stesse pagine:

Ciò che Eno col suo esempio fornisce ai Magazzini Criminali, infatti, non è solo materiale sonoro, ma soprattutto una strategia linguistica per assemblarlo, strettamente legata ad un uso creativo dello studio di

<sup>16</sup> In quel periodo, oltre a Sandro Lombardi, Federico Tiezzi e Marion d'Amburgo, vi erano anche Alga Fox, Luisa Saviori, Pierluigi Tazzi e Luca Vespa.

<sup>17</sup> Lo spettacolo debutta al Teatro Affratellamento di Firenze il 30 aprile 1980 nell'ambito della 'XIII Rassegna Internazionale dei Teatri Stabili'.

registrazione e alle tecniche di postproduzione. [...]. È spesso attestata nelle sue biografie una modalità creativa che lo associa più a un curatore che a un musicista come tradizionalmente inteso. Per i suoi primi dischi solisti, dopo l'esperienza con i Roxy Music, Eno spesso registra i musicisti in sessions diverse, dando loro la possibilità di improvvisare su alcune idee-base. Solo in fase di postproduzione assembla, grazie a un registratore multitraccia, i risultati delle varie sessions. Una modalità che viene poi portata verso l'estremo nel lavoro con David Byrne per *My Life In A Bush Of Ghosts*. L'idea su cui all'inizio delle lavorazioni si innervava quest'album è la realizzazione di un disco di 'falsa' musica etnica, non autentica perché legata a un'etnia che in realtà non esiste. La realizzazione, infatti, si basa sull'assemblaggio di materiali musicali che sono *object trouvé*, intesi in senso duchampiano, tutti decontestualizzati e rimontati insieme: vocalizzazioni di cantanti di diverse parti del mondo, spezzoni di sermoni di predicatori americani captati alla radio, voci prelevate da esorcismi, loop di strumenti dalle timbriche diverse, groove di basso o di percussioni.<sup>18</sup>

Oltre a una prassi operativa su cui modellare il lavoro, Eno delinea anche un orizzonte sonoro cui i Magazzini Criminali attingono. Sebbene non tutti i frammenti dei brani utilizzati per album e spettacolo appartengano al periodo 'ambient' dell'artista,<sup>19</sup> è secondo questa accezione che vengono scelti e assemblati. L'estetica *ambient* fa leva su suoni rarefatti, prevalentemente di sintetizzatore, e assenza di ritmica. Caratteristica fondamentale della musica *ambient* è la sua relazione con lo spazio: i suoni lo allagano, inglobano altri suoni e rumori in esso presenti, affiorano e spariscono assecondando in chi vi transita un ascolto intermittente. È proprio la latente pervasività uno degli elementi a interessare Sandro Lombardi quando questi suoni diventano materiale costruttivo per la scena: «La sonorità – scrive – è allora una presenza diffusa che si insinua liquidamente nelle maglie dell'ambiente, apparentemente scomparendo in esso, in realtà saturandolo e sovraccaricandolo oltre ogni limite».<sup>20</sup> Inoltre i suoni di matrice *ambient* sfuggono ai meccanismi 'narrativi' di molta musica sia colta che extracolta: solo per fare alcuni esempi, la dialettica tonica/dominante o, nella musica pop, la struttura strofa/ritornello o quella *chorus/bridge*. La loro natura fluida e spiraliforme, invece, li rende materiali altamente plasmabili, consentendo di operare su di essi quelle scomposizioni, giustapposizioni e inserzioni di materiali spuri che, come

---

<sup>18</sup> M. Petruzziello, *L'orizzonte e l'immaginario: per una drammaturgia sonora di Crollo nervoso dei Magazzini Criminali*, «Acting Archives Review», Anno VIII, numero 16, Novembre 2018, pp. 12-13. Ci permettiamo di rimandare a questo articolo per una ricostruzione dettagliata della drammaturgia sonora dello spettacolo e del disco.

<sup>19</sup> Embrioni di estetica *ambient* sono contenuti nell'album *Discret Music* (Obscure/Island Records, 1975), ma quanto viene considerato un manifesto del genere, anche in virtù di uno scritto di Eno in esso contenuto, è *Ambient Music 1: Music for Airports* (Polydor, 1978).

<sup>20</sup> S. Lombardi, *La Noche Repetida*, in R. Bonfiglioli, *Frequenze barbare*, Firenze, La Casa Usher, 1981, p. 212.

abbiamo visto, sono alla base del lavoro sia sulla drammaturgia sonora dello spettacolo che sul disco.

Scriviamo di prototipi. Occorre pensarvi come a un meccanismo di scatole cinesi. Nella realizzazione di questo album altri due prototipi entrano in gioco: l'etichetta Italian Records e Bologna, sede della *label*. Scrive Elena Raugè: «La prima 'vera' etichetta di rock italiano è stata la Italian Records».<sup>21</sup> Al di là della malcelata enfasi, cogliamo nell'affermazione non tanto il riconoscimento di un primato cronologico, quanto la capacità della Italian Records di mostrare un'operatività e una progettualità che saranno modello per altre realtà simili. All'origine vi è un piccolo studio di registrazione, aperto a Bologna nel 1977 da Carlo 'Cialdo' Capelli e Oderso Rubini. Ben presto l'impresa si trasforma in una cooperativa, Harpo's Bazaar, che schiera anche Anna Persiani e Lella Marconi. Harpo's Bazaar spazia fra musica – producendo quasi esclusivamente musicassette che vengono vendute per posta –, cinema, grafica e organizzazione di concerti. Forti del fatto che l'etichetta Ricordi propone loro un contratto di distribuzione, dall'Harpo's Bazaar nasce l'Italian Records, grazie alla quale si ha il primo coagularsi della scena Post Punk italiana. Fra i suoi artisti, Confusional Quartet, Gaznevada, Stupid Set, Monofonic Orchestra. Ben presto la Italian Records diverrà anche distributrice di prestigiose etichette straniere (Rough Trade, 4AD, International Records, Beggars Banquet) modellandosi sull'esempio di *label* internazionali.

Oderso Rubini così ricostruisce il momento aurorale di quelle esperienze:

Harpo's Bazaar nasceva durante il convegno sulla repressione del 1977, dopo gli incidenti legati alla morte di Francesco Lorusso. Eravamo un gruppo di studenti, fuori sede alcuni e fuori corso altri, che decidono di voler provare a vivere una vita legata non a un lavoro tradizionale. Così costituiamo questa cooperativa dove ci occupiamo un po' di tutto: cinema, video, comunicazione, pubblicità, musica. [...] Quando arriviamo all'Italian Records sono già passati alcuni anni e abbiamo maturato una certa esperienza. Se prima le nostre registrazioni venivano riversate e distribuite su cassetta, a quel punto facciamo il salto nel business e nell'industria discografica. Inizia l'avventura dell'Italian Records. Avevamo un'anima New Wave molto spontaneista. Seguivamo, ovviamente, la musica che arrivava dall'Inghilterra e dall'America. Cercavamo a livello italiano di riportare quella sperimentazione che nella discografia ufficiale non c'era. Trovavo molto stimolante non essere catalogati in un unico genere e quindi cercavo, nei limiti del possibile, di portare allo scoperto proposte più diverse possibile.<sup>22</sup>

<sup>21</sup> E. Raugè, *Le Indies Italiane (1980-1996) raccontate da Federico Guglielmi*, in E. de Angelis, F. Guglielmi, G. Sangiorgi, *Indipendenti d'Italia. Storia, artisti, etichette e movimenti della musica indipendente italiana*, cit., p. 52.

<sup>22</sup> Intervista a O. Rubini, in *Crollo nervoso. La New Wave italiana degli anni 80* (dvd + cd), regia di P. De Iulio, Rave Up Multimedia, 2008.

Quanto sostiene Rubini ci instrada a comprendere la maniera in cui l'Italian Records incarna un modello per le etichette che arriveranno nell'immediato futuro. Non solo questa *label* mostra un'attitudine pionieristica nell'investire su una prima scena musicale Post Punk, ma mette anche in campo una perseveranza nell'evitare strettoie linguistiche e una volontà di aprirsi a forme diversificate. È questa vocazione all'"eccedenza" a far sì che l'Italian Records si offra come piattaforma per opere altamente sperimentali come *Crollo nervoso* che difficilmente avrebbero trovato spazio in altri circuiti.

Tentiamo ora di mettere a fuoco il terzo prototipo da noi preso in considerazione: Bologna. Perché questa città, così lontana dalle grandi rotte della comunicazione, diviene, alla fine degli anni settanta, culla della scena Post Punk nonché centro da cui essa si irradierà? Non vi è un'unica ragione e non è questa la sede per esaurire il discorso. Nelle parole di Rubini intravediamo dei nuclei incandescenti che ci possono guidare. Prima di tutto il termine 'studenti' che denuncia la forte dimensione universitaria della città. Bologna è la prima sede italiana del Dams. Tra chi sostiene che questa istituzione, data la sua essenza di città nella città, non entra nel tessuto urbano bolognese e chi, invece, si fa promotore della centralità della suddetta facoltà nella vita culturale bolognese, optiamo per una terza via. Il Dams nasce con la volontà di unire teoria e pratica. Per questa unicità, attira molti studenti da tutta Italia. Tuttavia rimane una facoltà basata sulla teoria. Come suggerisce Roberto Grandi: «Questi soggetti [gli studenti], non riuscendoci all'interno dell'università, realizzavano progetti e idee attorno all'ateneo, quindi nel tessuto cittadino».<sup>23</sup> Ma sicuramente questo motivo non basta. Lasciamo che a parlare sia ancora Rubini, che della città è stato uno dei più grandi animatori: «Dopo gli incidenti del '77 e l'inizio della repressione c'era la necessità da parte dell'amministrazione di recuperare il rapporto con i giovani. Quindi c'era una grande disponibilità a fare e sviluppare progetti che gravitavano in quell'area».<sup>24</sup> A far sì che Bologna possa costruire il suo statuto prototipico interviene una spinta più profonda e strutturale, un propellente sotterraneo che farebbe guadagnare a Bologna l'appellativo 'demartiniano' di 'terra del rimorso'.

### **Dischi di uno spettacolo che non c'è**

All'inizio degli anni Ottanta c'era l'idea di far uscire un gruppo musicale da una costola dei Magazzini Criminali. La voce avrebbe potuto essere quella di Marion D'Amburgo o la mia. Era più probabile che sarebbe stata quella di Marion. Io ho scoperto la mia più tardi. A un tratto sembrò che potesse iniziare con Caterina Caselli una collaborazione finalizzata alla costituzione di un gruppo. In quel momento, infatti, faceva un po' da talent scout alla ricerca

---

<sup>23</sup> R. Grandi [intervento senza titolo], in O. Rubini, A. Tinti, *Non disperdetevi. 1977-1982. San Francisco, New York, Bologna. Le zone libere del mondo*, Milano, Shake edizioni, 2009, p. 246.

<sup>24</sup> Intervista a O. Rubini, in *Crollo nervoso. La New Wave italiana degli anni 80* (dvd + cd), cit.

di realtà più bizzarre, al di fuori dai circuiti della canzone italiana. Poi non se ne fece più niente. Ma è sua la voce su *Rotte Polari 2*, l'ultimo brano di *Notti senza fine*.<sup>25</sup>

*Notti senza fine* (Riviera Records, 1983) potrebbe essere il disco di quel gruppo, mai realmente costituitosi, di cui parla Sandro Lombardi. Nonostante nel 1982 i Magazzini Criminali realizzino un evento unico con quel titolo,<sup>26</sup> l'album non ha niente a che vedere né con esso né con alcuno spettacolo. A differenza del disco *Crollo nervoso*, che mostra tracce di continuità con l'omonimo spettacolo, *Notti senza fine* è figlio della volontà di esprimersi esclusivamente attraverso la musica. Il *cut-up*, cifra stilistica del lavoro musicale di Sandro Lombardi, raggiunge in questo album un'accelerazione e un parossismo che rendono davvero ostico risalire ai materiali utilizzati. Le urla di Antonin Artaud si mescolano alla voce di Billie Holiday e alla chitarra di Jimi Hendrix. A loro volta, questi scampoli vengono incastonati su flussi di suono, provenienti da tutto il mondo, che si intrecciano o sfumano uno nell'altro. Su questa composita stratificazione agiscono le voci di Marion D'Amburgo, Sandro Lombardi, Federico Tiezzi, Julia Anzilotti. Si registra uno spostamento dalla 'musica per ambienti' a un suono definito «musica planetaria» da Franco Bolelli,<sup>27</sup> che presta la sua voce su *Kabul-Febbre*, uno dei brani. A rimanere comune fra le due declinazioni del suono è il medesimo meccanismo di appropriazione/citazione. Sostiene Sandro Lombardi:

L'uso della musica per ambienti non si attua nell'ambito della citazione, ma in quello della totale appropriazione, del furto. Perché la musica per ambienti innesca una serie di ipotesi di ascolto che non si esauriscono nel suo puro darsi come creazione sonora, e che permettono ulteriori interventi, manipolazioni altrui come movimenti di nuova e arricchita fruizione, di un'altra sua definizione.<sup>28</sup>

Tuttavia qui entra in campo anche un sottile gioco di compiaciuta autocitazione, come traspare in una parte di *Honolulu, vento solare*, 48° in cui Marion D'Amburgo fa allusione a Irene, 'eroina' di *Crollo nervoso*. Il meccanismo appare anche in *Tijuana, frontiera a Nord-Ovest* in cui la musicologa Ornella Volta è chiamata a leggere un testo in francese che tratta di vampiri e che, chiaramente, evoca *Presagi del vampiro*, la serie di 'studi per ambiente' inaugurati dal Carrozzone nel 1976.

<sup>25</sup> Intervista a S. Lombardi, 4 febbraio 2023.

<sup>26</sup> 'Inteatro', Polverigi, 28 luglio 1982.

<sup>27</sup> Tale definizione è presente nel saggio di Franco Bolelli contenuto nella busta interna del disco.

<sup>28</sup> S. Lombardi, *La Noche Repetida*, cit., p. 212.

Il disco, che ha avuto come titoli di lavorazione anche *Vento solare* e *Oceano Pacifico*, avrebbe dovuto vedere la luce su etichetta Cramps,<sup>29</sup> ma viene pubblicato da una piccola etichetta indipendente romana, la Riviera Records. La *label* nasce nel 1982 dalla sinergia fra Amedeo Sorrentino, Federica Roà e il jazzista Maurizio Giammarco. A proposito della vita effimera dell'etichetta, di cui si fa fatica a rintracciare notizie, proprio Giammarco ricorda:

L'avventura è stata breve. Abbiamo prodotto solo cinque dischi: il mio *Precisione della notte, Estate* di Michel Petrucciani, un album del suonatore di launeddas Dionigi Burranca intitolato *Burranca* e *Notti senza fine* dei Magazzini Criminali. Furono loro a proporci il master del disco. La nostra era un'ottica trasversale e totalmente postmoderna. All'inizio siamo andati a braccio, ma con l'intenzione di pubblicare dischi che ritenevamo interessanti, in sintonia con i tempi e che non strizzassero l'occhio a interessi commerciali. I Magazzini Criminali rientravano in quest'ottica. Nonostante Riviera Records fosse partita come etichetta jazz, ci siamo lanciati anche in questa esperienza.<sup>30</sup>

In quegli anni è forte la volontà dei Magazzini Criminali di esplorare territori musicali autonomi rispetto al teatro. Ne reca un segno il loro concerto al festival 'Electra 1 - Festival per i fantasmi del futuro', al Palazzetto dello Sport di Bologna, il 20 luglio 1981.

Red Ronnie, che all'epoca era fra i fomentatori della vita musicale bolognese, così descrive quanto accade in scena:

I Magazzini Criminali hanno aperto lo spettacolo. Ed è stato spettacolo totale. Da un lato la mobilità e la varietà del gruppo sul palco, contrapposta alle reazioni decisamente negative e positive nell'audience. [...] L'approccio che i Magazzini hanno con la musica è particolarissimo. La cosa che colpisce maggiormente e che rimane più impressa nella memoria sono le grida delle tre ragazze, che hanno caratterizzato l'esibizione. La musica era invece giocata su cambiamenti continui. Molti erano curiosi di assistere al debutto di Marco Bertone, membro fondatore dei Confusional Quartet, in seno ai Magazzini. È riuscito ad amalgamarsi benissimo nel caos musicale del gruppo. Se il pubblico delle prime file dimostrava chiaramente il suo dissenso per quella strana miscela di percussioni, grida, canto e musica, che gli veniva propinata, i molti altri assistevano divertiti. Al lancio rabbioso di oggetti e carta contro i Magazzini, facevano eco giudizi estremamente positivi, che culminavano con quello di Gianni Gitti [...] 'È singolare che gente di musica si faccia indicare la strada da un gruppo teatrale'.<sup>31</sup>

Fra gli altri artisti a partecipare alla rassegna vi sono nomi di spicco della scena Post Punk internazionale e italiana: Band Aid, Bauhaus, Peter

---

<sup>29</sup> Deduciamo questa informazione da «Magazzini Criminali», n. 5, primavera 1982. Nel giornale è anticipato il testo, già citato, che Bolelli scrive per la busta interna del disco in uscita. Il titolo dello scritto è *Vento solare (disco)*. Sotto di esso è riportato 'Edizioni Cramps'.

<sup>30</sup> Intervista a Maurizio Giammarco, 13 febbraio 2013.

<sup>31</sup> R. Ronnie, *Fra criminali e samurai*, «Il Resto del Carlino», 21 luglio 1981.

Gordon, DNA, Lounge Lizard, Gaznevada. Il pubblico può anche vedere una videoinstallazione di Brian Eno al cinema Rialto. Un titolo sull'«Unità» parla chiaro: «Si chiama rock ma non è più lui».<sup>32</sup> Ancora una volta viene sottolineato il momento di passaggio che sta attraversando la scena musicale: le band presenti sembrano essere state scelte perché mettono in atto una feroce scomposizione della referenzialità al rock, introiettando nel loro suono elementi 'altri', prelevati sia dalla cultura alta che da quella bassa. È in questo iato che si viene ad aprire che i Magazzini Criminali, sempre più intenzionati a mostrarsi anche con l'identità di band, trovano spazio col loro mondo sonoro che, come abbiamo precedentemente evidenziato, di rock non ha nulla. Proprio in quel periodo, con la volontà di affermare questa nuova incarnazione, partecipano a due compilation. La prima, *Chantons Noël – Ghosts of Christmas Past* (Les Disques du Crépuscule, 1981), li schiera accanto a band quali Tuxedomoon, White Birds, Soft Verdict (*nom de plume* di Wim Mertens), cioè parte della falange Post Punk particolarmente votata alla sperimentazione che allora ruotava attorno alla nascente etichetta indipendente belga. Si tratta di un disco di Natale che fa esplodere lo stereotipo di questo tipo di prodotto. A emergere è una celebrazione non certo cupa, ma sghemba e straniante. I Magazzini Criminali vi partecipano con *Honolulu 25 dicembre 1990*. Da un punto di vista testuale il brano prefigura quello che sarà il lavoro per *Sulla Strada*: una voce femminile evoca l'attraversamento della giungla, il calore, le reazioni dell'epidermide, la guerra. Per quanto riguarda invece la costruzione attraverso *cut-up* del tappeto sonoro, da cui a fatica emerge il sussurro della voce, a essere sovrapposte sono percussioni tribali, che sembrano tratte da un *field record*, e sax. In questo intreccio cogliamo un chiaro riferimento a *Notti senza fine*. Tale legame viene conclamato proprio nel momento in cui il brano sfuma. In quel frangente emerge con precisione quello che sarà l'incipit dell'album appena citato – voci che cantano all'unisono e grida di Artaud – denotando, probabilmente, la stessa *session* di registrazione per i due lavori.

La seconda partecipazione a una compilation ha a che vedere con un invito. Nel 1983 Alessandro Mendini, che aveva lavorato con i Magazzini Criminali su *Ebdomero*,<sup>33</sup> *Crollo nervoso*, *Ebdomero 2*<sup>34</sup> e all'evento unico *Il mobile infinito*,<sup>35</sup> riconosce la nuova vocazione musicale del gruppo e lo chiama a partecipare al progetto *Architettura sussurrante*. L'album è pubblicato dalla Ariston, etichetta che possiamo collocare fra quelle 'storiche' – era stata fondata a Milano nel 1964 – e che si era affermata sul

---

<sup>32</sup> *Si chiama rock ma non è più lui*, «Unità», 21 luglio 1981.

<sup>33</sup> 'XII Rassegna Internazionale dei Teatro Stabili', Firenze, Teatro Affratellamento, 11 maggio 1979.

<sup>34</sup> Firenze, Teatro Rondò di Bacco, 3 novembre 1980.

<sup>35</sup> 'Salone Internazionale del Mobile', Facoltà di Architettura, Milano, 18 settembre 1981.

mercato grazie a un controllo completo e autonomo sulla filiera produttiva dei dischi, cioè dalla registrazione alla distribuzione. L'album, la cui tiratura limitatissima lo rende sin da subito oggetto di culto, vuole «essere la componente sonora di esperienze architettoniche complesse» che tenga fede a una concezione dell'architettura come attività «più antropologica che geometrica».<sup>36</sup> Accanto a pezzi dei Matia Bazar, di Maurizio Marsico e dello stesso Mendini, i Magazzini Criminali partecipano con un lunghissimo brano, *Manifesto degli Addio (Atlantide)*, costruito sempre secondo la modalità del *cut-up*. Il pezzo si apre con un breve prelievo da *Rapporto confidenziale*, il film del 1955 di Orson Welles. È un gioco citazionista che si coglie in tutta la sua ironia quando la voce dello stesso Welles, che nel film interpreta Mr. Arkadin, esclama: «I criminali non sono mai molto divertenti!». È proprio l'ironia ad apparirci cifra di questa operazione dei Magazzini Criminali. Da quel momento, su note di pianoforte cui, come incrostazioni sonore, vengono aggiunti suoni e rumori spesso irriconoscibili, due voci femminili fanno a brandelli il testo di Mendini che dà il titolo al brano. Attraverso una serie di anafore - «addio progetto... addio progetto...» - l'architetto e designer mette a morte i luoghi comuni dell'architettura. Le voci che sezionano il manifesto non lo fanno con lo scopo di creare un dialogo fra frammenti di testo. Qualsiasi tentazione drammatica è espunta da questa operazione. Le parole invece vengono usate come materiale fonico da far continuamente deflagrare. La veemenza delle continue esplosioni recupera il tono perentorio con cui questa tipologia testuale, il manifesto, viene scritta. La voce di Julia Anzilotti si assesta su suoni queruli e striduli. Quella di Marion D'Amburgo raggiunge un parossismo sonoro fatto di grida violentissime che ci sembrano prefigurare il lavoro sulla vocalità che l'attrice condurrà, solo per fare un esempio, per *Commedia dell'Inferno*.<sup>37</sup> È proprio D'Amburgo a rintracciare nell'esperienza del Punk un'importante cartina di tornasole per la sua vocalità:

Anche se non andavo in giro con cresta, spille e abbigliamento *fetish*, la mia voce attingeva all'*humus* del punk, aggrediva, provocava, impattava in modo rozzo e diretto. Era grezza, rumorosa, ribelle, diretta, volutamente denudata dei ripari del corretto uso delle tecniche vocali, certa che solo la necessità induce a trovare le risorse per esprimersi. Conoscevo solo la tensione creativa del desiderio, e in un teatro che sanguina e fa sanguinare, la voce doveva essere fluida, bollente e asciutta come un fiotto di lava, materiale organico liquido che spezza il senso e lo restituisce come poesia e suono.<sup>38</sup>

---

<sup>36</sup> È quanto scrive Mendini nelle note del disco.

<sup>37</sup> Prato, Teatro Fabbricone, 27 giugno 1989.

<sup>38</sup> M. D'Amburgo/P. Di Matteo (a cura di), *Nocturama, ovvero transitare il limite. Appunti, pensieri, rifrazioni su Il Carrozzone (1972-1979)*, in I. Caleo, P. Di Matteo, A. Sacchi, *In fiamme. La performance nello spazio delle lotte (1967-1979)*, Venezia, Bruno, 2021, p. 193.

Sebbene la loro attività non abbia una matrice teatrale, ma si collochi a pieno titolo nelle prassi della performance art, vogliamo rubricare il lavoro di Dal Bosco-Varesco in queste pagine. La coppia, infatti, agisce spesso in quei festival e quelle rassegne che, zone liminali fra teatro e altre forme artistiche, definiscono le trasformazioni di Postavanguardia e Nuova Spettacolarità.<sup>39</sup> In particolar modo, il riferimento all'immaginario cinematografico hollywoodiano, cifra stilistica della loro estetica, li avvicina a quei gruppi e quegli artisti che sperimentano combinando elementi mutuati da linguaggi diversi, a prescindere dalla loro origine culturale 'alta' o 'bassa'.

Il cinema hollywoodiano – spiega Fabrizio Varesco – ci interessava molto. Costruire delle performance su elementi molto riconoscibili poteva sembrare una facilitazione. Tuttavia noi sfruttavamo una sorta di ambiguità. Prendevamo la mitologia e la malinconia che quel periodo porta con sé e li ponevamo all'interno di un qualcosa che non aveva niente di caldo, ma era molto freddo, meccanico, ripetitivo.<sup>40</sup>

Le loro sono performance che non ammettono repliche: dato un nucleo tematico-progettuale di base, esse vengono declinate a seconda delle esigenze del luogo che le ospita e delle tensioni che in quel momento il progetto vuole sprigionare. All'interno del percorso *Cowboy esotico*, l'album che ne condivide il titolo (L'orchestra, 1981) nasce, in collaborazione col musicista Tony Rusconi, come vera e propria sperimentazione con le specificità linguistiche del medium e non come documentazione di una determinata performance. La voce di Mila Valentini legge le prime 58 scene della sceneggiatura di *Viale del tramonto* (1950) di Billy Wilder. Subito dopo la lettura dei titoli di testa, a guadagnare il primo piano sonoro è il brano *Isn't Romantic* di Michael Dees. Prima della conclusione del disco, invece, la stessa centralità è riservata a *El Relicario* di Rodolfo Valentino. Non vi è alcun riferimento alla colonna sonora originale del film, firmata da Franz Waxman. A punteggiare la lettura di Valentini sono i suoni delle percussioni di Rusconi.

Ci interessava molto la possibilità – continua Fabrizio Varesco – di trasportare su disco, con caratteristiche diverse, l'aspetto musicale che avevamo inserito nelle performance dal vivo. La presenza di Tony Rusconi costituiva una 'distrazione' per la percezione dello spettatore. Chi guardava e partecipava alla performance non avrebbe avuto solo un piano di lettura. Questo aveva

---

<sup>39</sup> Facciamo riferimento, ad esempio, a 'Le iniziative di ii' (Roma, 16-23 dicembre 1977) cui partecipano con *Il caminetto in marmo di Siena nella mia camera da letto a Combrai*, a 'Passaggio a Sud-Ovest. Freddo/Caldo. Alle origini della tragedia' presso la reggia di Caserta (22-24 giugno 1979) che li ospita con *Miami* e anche a 'Paesaggio metropolitano - Arti/Teatro - Nuova performance/nuova spettacolarità' (Roma, 8 gennaio - 1 marzo 1981) in cui portano *Killer di primavera*.

<sup>40</sup> Intervista a Fabrizio Varesco, 25 febbraio 2023.

senso rispetto a quanto era per noi importante sottolineare in quel periodo: ci rendevamo conto che la tecnologia e la 'storia' di quegli anni si stavano evolvendo in qualcosa che non era più possibile raccontare e analizzare con un unico punto di vista.<sup>41</sup>

Tony Rusconi è figura chiave nei rapporti con L'Orchestra, l'etichetta che pubblica il disco. Non è una delle *label* generate dall'onda del Post Punk, ma una delle etichette più interessanti nate negli anni settanta nonché pioniera in percorsi di produzione indipendente. Ciò che la distingue da tutte le altre è la struttura cooperativistica. A gestirne l'attività sono gli stessi artisti – tra cui Rusconi –, diretti da un consiglio d'amministrazione che all'inizio vedeva Franco Fabbri come presidente e Moni Ovadia come vicepresidente. Lo scopo con cui, tra la fine del 1974 e l'inizio del 1975, l'etichetta prende corpo è la promozione della musica non commerciale, trascurata dalle grandi *major*, e la presa in carico di quelle esigenze che solo gli stessi artisti potevano conoscere. Circuiti distributivi dei dischi furono, all'inizio, i concerti e alcune librerie indipendenti. Successivamente, tale attività fu affidata all'Ariston, poi alla Ricordi e alla CGD Messaggerie Musicali.

#### «La porti un bacione a Firenze»

All'inizio degli anni ottanta la spinta propulsiva che aveva portato Bologna a essere l'indiscussa capitale prima del Punk italiano e subito dopo del Post Punk si è quasi del tutto esaurita. In un rapidissimo avvicendamento a prendere il posto della città emiliana è Firenze. Nel volgere di pochissime stagioni, la città toscana vede fiorire quanto i media si affannano a definire «Nuovo Rinascimento fiorentino». Locali come Manila, Tenax, Rokkoteca Brighton, intercettano i movimenti notturni di una fauna di artisti, musicisti, architetti, stilisti, grafici, *flâneur*, che gettano le basi, in seno al Post Punk, a quella che sarà la New Wave italiana. Date le dimensioni della città e la porosità che caratterizza qualsiasi ambiente artistico, il 'movimento' fiorentino si presenta molto stratificato ma, allo stesso tempo, profondamente interconnesso in ogni sua parte.<sup>42</sup> Nella babele dei linguaggi messi in moto dall'estetica postmoderna Firenze rappresenta un grande laboratorio a cielo aperto e senza steccati disciplinari. Non è quindi un caso che la Magazzini Criminali Productions nasca proprio in questa città. Facendo riferimento proprio a questa formazione, Bruno Casini, animatore della vita culturale fiorentina, ricorda: «Si andava a teatro come a un concerto rock, folle pazzesche, le loro tournée furono sempre sold-

---

<sup>41</sup> Ivi.

<sup>42</sup> Cfr. B. Casini (a cura di), *Frequenze fiorentine. Firenze anni '80*, Firenze, Goodfellas, 2021. Si vedano anche le pagine dedicate alla città toscana in P.V. Tondelli, *Un weekend postmoderno. Cronache dagli anni Ottanta*, Milano, Bompiani, 2021 [ed. or. 1990].

out». <sup>43</sup> È un momento di grande accelerazione in cui il teatro di ricerca perde quell'*allure* elitaria che lo aveva caratterizzato e diventa parte del panorama culturale e dell'educazione sentimentale di una nuova generazione che non ama fare distinzioni fra forme artistiche. Un fortunato cortocircuito fra il mondo del rock e il teatro viene generato dall'opera di Giancarlo Cauteruccio. Facciamo qui riferimento all'*Eneide* della compagnia Krypton. <sup>44</sup>

Desideravo - racconta Cauteruccio - mettere in scena l'opera virgiliana non facendo leva sulle parole, ma traducendole in immagini attraverso la musica. Avevo bisogno di una musica che si facesse drammaturgia e così è stato. Doveva essere testo, spazio, azione. Prima che fosse composta, lo spettacolo non esisteva. Ho iniziato le prove soltanto dopo aver raggiunto un livello quasi definitivo della musica. Quando questo è successo, ho iniziato a lavorare da solo, di notte, con le cuffie, servendomi di un lettore di cassette... d'altronde non c'erano le tecnologie di oggi. Volevo entrare nella dimensione più profonda dei suoni. Da essi ho fatto scaturire le immagini che disegnavo a mano. <sup>45</sup>

Nell'ottobre del 1983, pochi mesi dopo il debutto dello spettacolo, viene pubblicato un album (Suono Records, 1983) contenente la sua drammaturgia sonora. Se abbiamo scelto il termine 'drammaturgia' e non colonna sonora è perché, come si evince dalle parole di Cauteruccio, musica e suoni non si limitano a 'commentare' lo spettacolo, ma diventano dispositivo costruttivo dominante della scrittura scenica. Siamo di fronte a una modalità differente da quella finora analizzata. Non è la compagnia stessa a cimentarsi nella composizione musicale che, invece, viene affidata ai Litfiba. «In quel momento - continua Cauteruccio - avevo bisogno di un linguaggio dirompente. Così ho scelto un gruppo davvero estremo. Per me era fondamentale nobilitare il rock nel teatro della postmodernità». <sup>46</sup> Forti della vittoria del festival 'Il rock italiano mette i denti' (1982) e reduci dalla pubblicazione di un primo EP che porta semplicemente il loro nome (Urgent Label/Materiali Sonori, 1982), i Litfiba - soprattutto due dei membri della prima formazione: Gianni Maroccolo e Antonio Aiazzi - <sup>47</sup> costruiscono un disco quasi interamente strumentale, se si esclude un piccolo intervento più recitato che cantato dal *frontman* Piero Pelù ne *Il racconto di Enea*. La *palette* sonora che caratterizza l'album è ispirata alla Dark Wave allora in voga: prevalenza di suoni di sintetizzatori, *drum-*

<sup>43</sup> B. Casini, *Atmosfere fiorentine e avventure rock*, in Id. (a cura di), *Frequenze fiorentine. Firenze anni '80*, cit., p. 8.

<sup>44</sup> Firenze, Teatro Variety, 17 marzo 1983.

<sup>45</sup> Intervista a Giancarlo Cauteruccio, 19 febbraio 2023.

<sup>46</sup> Ivi.

<sup>47</sup> Nella seconda metà degli anni ottanta, Maroccolo e Aiazzi, insieme al tastierista Francesco Magnelli, creeranno anche i Beau Geste, la cui prima sortita discografica, *Per il teatro* (Materiali Sonori, 1990), raccoglie musiche realizzate per la scena tra il 1985 e il 1988.

*machine*, basso usato non con funzione di accompagnamento ma in maniera narrativa. Sembra talvolta di ascoltare i Cure dell'album *Faith* (Fiction Records, 1981) e, in particolare, il lavoro compiuto dalla band inglese su *Carnage Visors*.<sup>48</sup> *Eneide di Krypton* contiene l'intera drammaturgia sonora dello spettacolo a tal punto che non esiste – secondo Cauteruccio – una differenza di alcun tipo tra quanto riportato su disco e quanto si svolge in scena. Ciò dipende anche dal fatto che la stessa composizione, nella sua interezza, viene usata per ogni replica, visto che, per una questione di costi, non è possibile portare i Litfiba in tournée. Krypton, invece, sfrutta ogni sera un complesso sistema legato a un registratore multitraccia:

Su due tracce – spiega il regista – vi era la musica. Ciò consentiva di avere un risultato stereo. Sulle altre due c'erano gli impulsi della multivisione elettronica. Per sincronizzare suono e immagine occorreva adottare questo nuovo strumento. Mi ricordo che per la prima di *Eneide* – chiaramente ancora non si parlava di digitale – il programma venne realizzato con un sistema ad aghi. C'era una scheda prestampata con gli aghi che venivano inseriti in un pannello. Pura archeologia!<sup>49</sup>

È, quello tra i Krypton e i Litfiba, un incontro che ha come punto di contatto un'inedita tensione con la teatralità. Quest'ultima è fatta esplodere dalla compagnia che nella sua attività artistica ricorre anche a formati installativi o a una radicale commistione di linguaggi. Dal loro canto, invece, i Litfiba – e soprattutto Pelù – tentano un avvicinamento a una 'presenza' scenica che nel teatro ha uno dei più espliciti riferimenti. Sono numerosi i momenti in cui la band e Giancarlo Cauteruccio si trovano a collaborare su territori liminali fra musica e arti performative. Ne è un esempio la *Mephisto Festa*, un concerto-performance tenuto il 18 febbraio 1982 dai Litfiba presso il Casablanca di Rifredi, locale per cui Cauteruccio aveva progettato l'allestimento insieme al suo socio Cesare Pergola. In questo spazio il regista organizza quanto egli stesso chiama «blitz»<sup>50</sup> in cui far precipitare vari linguaggi. La serata cui facciamo riferimento vede Piero Pelù arrivare sul palco in una bara e dar vita a un brevissimo concerto dalla forte impostazione teatrale. Oltre a essere presente lui stesso in scena nelle prime repliche di *Eneide* – poi sostituito da un danzatore – il cantante fiorentino ha continuato a collaborare con Krypton. Se la musica dei Litfiba aveva fatto da ossatura anche a *Verso Cartagine*, evento tenuto il 25 luglio 1983 a Piazza Duomo a Lecce, la voce e la presenza di Pelù caratterizza anche *Intervallo*, un progetto speciale per il fiume Arno il 5 luglio 1984.

---

<sup>48</sup> È la colonna sonora del cortometraggio in bianco e nero di Ric Gallup che viene proiettato prima dei concerti del *Picture Tour* (1981).

<sup>49</sup> Intervista a Giancarlo Cauteruccio, cit.

<sup>50</sup> Ivi.

C'è un dato che vogliamo osservare a proposito di *Eneide di Krypton*. L'album viene pubblicato dalla Suono Records, etichetta che fa capo a Tony Tasinato, talent scout, editore, manager e già fondatore della Cramps nonché uno dei primi a credere nelle potenzialità di artisti quali Le Orme e Patty Pravo. In quegli anni questa *label*, come molte altre, prosegue su un doppio binario: da una parte produzioni *mainstream*, soprattutto di stampo Italo-Disco; dall'altra lavori più di nicchia, dedicati alla nascente scena Post Punk. A questo secondo filone appartengono i dischi degli Underground Life, Art Fleury, Denovo e la compilation *Italia Viva Complication n. 1* che intende mappare la nuova scena italiana. Ma più di tutto è necessario tener presente che la Suono Records è di stanza a Venezia e non certo a Firenze, dove la nuova scena si sta ancora coagulando. È Giampiero Bigazzi a chiarire la situazione, individuando nel 1983 «una sorta di confine»<sup>51</sup> per Firenze. Prima di allora esisteva solo Materiali Sonori, l'etichetta indipendente da lui fondata nel 1977. Dal 1983, invece, si segnala la presenza di altre realtà che contribuiscono a veicolare i nuovi suoni e il nuovo movimento: I.R.A., Contempo Records, Spittle Records e, dal 1985, l'Independent Music Meeting, prima mostra mercato dedicata alle etichette indipendenti italiane e internazionali. Tuttavia ai nostri fini, cioè allo sdoganamento di suoni provenienti non solo dalla musica, Materiali Sonori si rivela di fondamentale importanza. Oltre ad aprire la sottoetichetta Urgent Label, pubblica la musicassetta *GMM Suite* (1984) e l'album *GMM* (1985) dei Giovanotti Mondani Meccanici. Nel 1995 sarà questa *label* a pubblicare *Sulla strada*, lavoro congiunto di Magazzini e Jon Hassell relativo all'omonimo spettacolo del 1982.

Per Materiali Sonori vede la luce *Ai piedi della quercia* (1983) di Orient Express, con le musiche di Cesare Pergola, insieme a Cauteruccio fondatore del Marchingegno (1978-1982) e con Barbara Pignotti del nuovo gruppo (1982-1985). La teatrografia di Orient Express si dipana su quella che nelle intenzioni del duo è una tetralogia delle stagioni: *Ai piedi della quercia*,<sup>52</sup> ispirato al *Genji Monogatari* di Murasaki Shikibu, rappresenta l'autunno; *Ludwig*, basato sulla figura di Ludwig II di Baviera e realizzato solo in una versione 'preludio' per esterni,<sup>53</sup> l'inverno; *Le affinità elettive*,<sup>54</sup> di cui esiste, come già scritto, un disco autoprodotta, la primavera; *Luce d'egizia passione*, spettacolo mai rappresentato, l'estate. L'album legato al primo episodio di questo ciclo nasce da un fisiologico slittamento dal teatro alla musica, connaturato allo spettacolo stesso. Quest'ultimo non solo fa leva su un complesso intreccio di linguaggio teatrale e filmico, ma si innerva anche su

<sup>51</sup> E. de Angelis, F. Guglielmi, G. Sangiorgi, *Indipendenti d'Italia. Storia, artisti, etichette e movimenti della musica indipendente italiana*, cit., p. 73.

<sup>52</sup> Firenze, Teatro di Rifredi, 5 marzo 1983.

<sup>53</sup> Villa Corsi Salviani, 'Ombre Lunari-Esterni notte sul teatro italiano', Sesto Fiorentino, 3 luglio 1984. Del progetto esiste anche una declinazione per Super8.

<sup>54</sup> 'Triennale di Milano', Milano, 19 febbraio 1985.

una drammaturgia in cui «la parte teatrale è fortemente legata a quella musicale e ciò colloca l'operazione a metà strada tra il teatro e l'opera lirica».<sup>55</sup> I brani prelevati dalla tradizione giapponese, presenti nello spettacolo, sono espunti dal disco che si basa solo su composizioni originali di matrice elettronica. Vi si può leggere l'impianto 'cosmico' di formazioni quali Tangerine Dream, i primi Popol Vuh, Cluster e Klaus Schulze. Ma è lo stesso Pergola a indicare nell'opera di Albert Mayr, di cui è allievo e assistente al Conservatorio di Firenze, un punto di riferimento imbattibile. Insieme a un gruppo di musicisti,<sup>56</sup> Mayr porta avanti una ricerca sulle relazioni fra suono, gesto e visione ed esplora potenzialità compositive non più basate sulla notazione, ma sul suono stesso inteso come materiale costruttivo. Il suo magistero si concretizza in particolar modo in una diversa prospettiva nell'approccio alla composizione:

Ho un rapporto - ammette Pergola - molto conflittuale con la musica. Non capisco nozioni come dominanti, sottodominanti e tutto ciò che riguarda il metodo classico di composizione. Tuttavia mi è sempre piaciuto comporre. Per me è stata una grande rivoluzione scoprire le potenzialità del suono e non i meccanismi della musica: a quel punto abbiamo cominciato a comporre non le note, ma direttamente i suoni. Quindi la musica non era più un discorso matematico che riguardava la tonalità o l'atonalità e tutto ciò che aveva a che vedere col pentagramma. È diventata invece una pratica di ricerca della sonorità. Quando si è trattato di comporre le musiche di *Ai piedi della quercia* ho utilizzato il mio studio di registrazione poverissimo, con due o tre strumenti elettronici e un registratore Teac a quattro piste. Fu Bruno Casini a invitarmi a pubblicare su disco quelle musiche. Mi fece conoscere Giampiero Bigazzi della Materiali Sonori. Ma a quel punto le musiche già esistevano e mi sono limitato a rielaborarle un po' nel loro studio.<sup>57</sup>

### Suoni dal Quarto Mondo

La metafora di base è quella del nord e del sud di una persona intesi come nord e sud del globo. Una mente formattata dal linguaggio e situata nella testa si interfaccia con l'area della selvatichezza e della sensualità sotto il girovita, dove a governare sono danza, musica e procreazione. Ciò si rispecchia in un nord globale di paesi 'sviluppati' che controllano il mondo attraverso una tecnologia superiore e un sud globale, invece, dove vi è una 'tecnologia del samba'.<sup>58</sup>

Ricorrendo a questa metafora, il musicista Jon Hassell descrive i principi-guida della «Musica del Quarto Mondo», estetica sonora che per molti versi

---

<sup>55</sup> Dal programma di sala.

<sup>56</sup> Sylvano Bussotti, Giuseppe Chiari, Giancarlo Cardini, Sergio Maltagliati, Marcello Aitiani, Daniele Lombardi, Pietro Grossi.

<sup>57</sup> Intervista a Cesare Pergola, 2 febbraio 2023.

<sup>58</sup> D.P. Quinn, *In Pole Position: Jon Hassell Interviewed*, in «The Quietus», 17 settembre 2014, <https://thequietus.com/articles/16268-jon-hassell> [ultimo accesso, 20 marzo 2023], trad. mia.

prefigura quelle che saranno le ricerche della World Music.<sup>59</sup> Allievo di Karlheinz Stockhausen e di Pandit Pran Nath, musicista che prende parte alla prima esecuzione del seminale *In C* di Terry Riely (1967), fiancheggiatore di LaMonte Young in alcune performance e collaboratore di Talking Heads e di Peter Gabriel, l'artista americano mette a fuoco le sue idee in album quali *Vernal Equinox* (Lovely Music, 1977) e ancor più nel disco firmato con Brian Eno, *Fourth World Vol. 1: Possible Musics* (Eg/Polydor, 1980). In essi suoni e musiche provenienti dall'emisfero australe trovano un punto di ebollizione e fusione con le possibilità offerte dalle tecnologie dell'emisfero boreale, ibridandosi in un sistema in cui convivono primitivo e contemporaneo, locale e globale, colto e popolare. È attraverso il grimaldello teorico offerto dalla 'Fourth World Music' che accediamo all'analisi di alcuni 'dischi del teatro' usciti alla fine del periodo da noi preso in esame.

Facciamo un breve passo indietro. È il 1984. Alla Biennale di Venezia vanno in scena due spettacoli firmati da La Gaia Scienza. Il primo, *Il Ladro di anime*,<sup>60</sup> viene realizzato da quella parte della compagnia che fa capo a Giorgio Barberio Corsetti. Il secondo, *Notturmi diamanti*,<sup>61</sup> è concepito dall'altra ala della formazione romana, quella composta da Marco Solari e Alessandra Vanzi. Dopo una prima frattura avvenuta in occasione della 'Seconda Rassegna Postavanguardia' di Cosenza (ottobre 1978), quando Giorgio Barberio Corsetti dà vita alla performance solitaria *L'uomo che sapeva troppo*<sup>62</sup> mentre Marco Solari e Alessandra Vanzi presentano *Malabar Hotel*,<sup>63</sup> e una successiva ricomposizione avvenuta per lo spettacolo *Ensemble*,<sup>64</sup> la duplice presenza alla Biennale di Venezia ufficializza la scissione della compagnia.

Il lavoro sul progetto *Il ladro di anime* ha una sua concretizzazione discografica nell'album omonimo. Le musiche sono firmate da Daniel

---

<sup>59</sup> Critici e storici sono in disaccordo sia sulla definizione di World Music sia sul suo campo d'azione. Per molti il suo atto di nascita si colloca negli anni saessanta del Novecento. Solo allora, la diffusione dei nastri a cassetta offre le possibilità tecnologiche per captare e riprodurre suoni provenienti da qualsiasi latitudine del mondo. Per altri, invece, la sua emersione avviene negli anni ottanta e novanta, quando la globalizzazione diviene progressivamente più marcata. In quel momento, alcuni artisti pop pubblicano dischi profondamente influenzati dalla World Music. È il caso di Paul Simon con *Graceland* (Warner Bros, 1986) o di Peter Gabriel con *So* (Charisma Records/Virgin, 1986). Quest'ultimo fonda anche un'etichetta discografica, la Real World (1989), volta a questo tipo di ricerca. Altri ancora - è il caso di David Byrne - matureranno uno spirito polemico nei confronti del termine World Music, sostenendo che sia un'inutile catalogazione nata per ragioni di marketing. Cfr. D. Byrne, *Crossing music's borders: 'I hate World Music'* in «The New York Times», October 3, 1999.

<sup>60</sup> 'Biennale teatro', Venezia, Cantieri Navali, Venezia, 6 ottobre 1984.

<sup>61</sup> 'Biennale teatro', Venezia, Cantieri Navali, Venezia, 3 ottobre 1984.

<sup>62</sup> 'Seconda Rassegna Postavanguardia' Cosenza, Palestra dello Spirito Santo, ottobre 1978.

<sup>63</sup> 'Seconda Rassegna Postavanguardia' Cosenza, Palestra dello Spirito Santo, ottobre 1978.

<sup>64</sup> Roma, Beat 72, 23 febbraio 1980.

Bacalov, la cui sorella, Anna Paola, fa parte della compagnia teatrale. Il disco esce nel 1985 per la General Music. Non si tratta di una di quelle etichette nate sulla spinta della 'nuova ondata', ma di una *label* che fa capo a Ennio Morricone<sup>65</sup> e che è specializzata nella pubblicazione di colonne sonore. Nello stesso anno esce anche *Diario segreto contraffatto* con le musiche realizzate sempre da Bacalov per il pionieristico lavoro che Corsetti conduce con Studio Azzurro per uno spettacolo in cui viene profondamente tematizzato il concetto di 'presenza' attoriale. Sia in *Prologo a diario segreto contraffatto* (1985) che nel successivo lavoro con Studio Azzurro *La camera astratta* (1987), le cui musiche sono firmate da Bacalov insieme a Pietro Milesi e che esce su disco nel 1989 per l'americana Cuneiform Records,

il dispositivo elettronico – scrive Valentina Valentini – non è usato per trasmettere immagini già registrate che immettono nel presente dell'azione scenica altri mondi, tempi e spazi, né per duplicare quanto avviene in scena, ma come feedback immediato che dà in diretta le azioni reali che gli attori compiono 'qui e ora' sul set predisposto dietro la scena, per cui sia l'attore in immagine sia l'attore in scena, sono ambedue reali e vivi. Fra l'immagine virtuale e la scena reale si stabiliva un rapporto di reversibilità che manifestava una fase avanzata della penetrazione tecnologica fra teatro e video. Nello spettacolo il dispositivo elettronico non è protesì, né per l'attore, né per lo spettatore, ma un'energia che trasforma lo statico in dinamico, l'inerte in vivente, il corpo in immagine, in un processo che ha un'andata e un ritorno. I due spettacoli sancivano il superamento della conflittualità tra corpo e macchina, la compatibilità fra ritmi corporei e input elettronici, l'esplorazione di uno spazio mentale, resa possibile in quanto la qualità nuova dell'immagine elettronica è l'energia che si compone e scompone con una velocità vicina a quella del pensiero.<sup>66</sup>

Ci occuperemo, in questa sede, dell'album *Il ladro di anime* e solo in via tangenziale del secondo disco, *Diario segreto contraffatto*. Allo stato attuale delle nostre ricerche ci risulta che quest'ultimo sia una completa autoproduzione, sganciata da qualsiasi etichetta discografica e quindi non rientrante nel nostro orizzonte di studio. Va detto, comunque, che l'album si muove nello stesso immaginario sonoro proposto dal precedente e lo radicalizza. Esula dal *range* temporale da noi preso in esame *La camera astratta*, estranea al periodo della parabola del Post Punk.

Quanto Valentina Valentini scrive a proposito degli spettacoli con Studio Azzurro può riguardare anche la ricerca sul suono proposta per queste opere così come per *Il ladro di anime*. Parole come «reversibilità», «energia che trasforma», «superamento della conflittualità tra corpo e macchina», «compatibilità fra ritmi corporei e input elettronici» e, in genere,

---

<sup>65</sup> A fornirmi questa preziosa informazione è Pierpaolo De Iulis, che ringrazio.

<sup>66</sup> V. Valentini, *Mondi, corpi, materie. Teatri del secondo Novecento*, Bruno Mondadori, Milano, 2007, p. 70.

l'abbattimento di qualsiasi tentazione alla dicotomia, sono tensioni che caratterizzano, come abbiamo visto, anche la 'Fourth World Music'. Per *Il ladro di anime* Bacalov costruisce un mondo sonoro attraversato da ritmiche africane, suggestioni tradizionali giapponesi, reviviscenze latino-americane, tutte tenute insieme da un'intelaiatura elettronica ora più marcata ora più sfumata. *Cuori strappati*,<sup>67</sup> l'ultimo lavoro de La Gaia Scienza come ensemble unitario, *Il ladro d'anime*, *Diario segreto contraffatto* hanno in comune il tema della città, declinato secondo diverse prospettive. Il secondo di questi spettacoli si innerva sull'immagine di una città di mare ideale, in cui lo spazio quotidiano diventa uno spazio mitico che permette lo sprofondamento in un regno dei morti popolato da creature bizzarre. Ed è proprio l'ascolto dell'album con le musiche di Bacalov a suggerire ipotesi di senso per l'interpretazione della città, non solo motivo dello spettacolo, ma anche *topos* dell'estetica postmodernista. Con la sua complessa stratificazione di suoni provenienti da diverse latitudini questa musica, più che descrivere la fisionomia dei luoghi, evoca un senso di attraversamento, un inesausto nomadismo che diventa stile di vita prima che necessità. In altre parole, la città non è necessariamente luogo fisico, ma tentacolare visione di spazi che si affastellano, il cui unico tratto comune è la contrapposizione alla natura.

Ritorniamo per un attimo a Venezia, dove si consuma la rottura de La Gaia Scienza e prende il via il cammino di due compagnie distinte. A far seguito a *Notturmi diamanti* è, per Solari-Vanzi, un progetto che nasce dalla riflessione sull'opera di Vasilij Kandinskij e su quelle che il pittore russo definisce «composizioni sceniche» perché

non rientrano in nessuna delle forme consuete e sono composte da elementi che richiedono incondizionatamente il palcoscenico per la loro rappresentazione. Questi elementi sono: 1) il suono musicale, 2) il timbro cromatico, 3) il movimento (nel senso stretto del termine). [...] Ogni suono, ogni colore, ogni movimento hanno un loro intrinseco valore. Essi agiscono direttamente, anche se restano del tutto separati.<sup>68</sup>

I due artisti mettono in scena uno spettacolo intitolato *Il suono giallo*<sup>69</sup> che getta le basi per il lavoro successivo, *Il cavaliere azzurro*.<sup>70</sup> Riflettendo sull'aspetto musicale, centrale nell'estetica kandinskijana, Marco Solari ricorda

Kandinskij non aveva scritto una partitura musicale, bensì un'associazione tra idee e suoni. Era quindi estremamente aperta all'interpretazione. Mi sono

<sup>67</sup> Padiglione Borghese, Roma, 2 maggio 1983.

<sup>68</sup> V. Kandinskij, *Il suono giallo e altre composizioni sceniche*, a cura di G. Di Mila, Abscondita, Milano, 2002, p. 13.

<sup>69</sup> Prato, Fabbricone, 14 febbraio 1985.

<sup>70</sup> Roma, Teatro La Piramide, 1 ottobre 1985.

posto di fronte a un bivio: tentare di ricostruire un aspetto filologico oppure lasciarmi andare alle suggestioni senza pensare all'esattezza degli anni Dieci. A prevalere fu la seconda opzione. Così lasciai perdere Schönberg o altri musicisti che potessero essere in relazione o in sintonia con Kandinskij. Per la costruzione della drammaturgia sonora mi rivolsi a quei musicisti con i quali, l'anno precedente, avevamo realizzato la colonna sonora di *Notturmi diamanti*.<sup>71</sup>

Ad entrare in campo sono suoni che ritroviamo nel disco *Il cavaliere azzurro* (I.R.A., 1986). I musicisti cui Solari fa riferimento, raggruppati sotto la sigla O.A.S.I., sono Paolo Modugno, che aveva fondato uno studio con lo stesso nome del gruppo, Massimo Terracini, Ermanno Ghisio Erba e Gino Castaldo. A pubblicare questo album è I.R.A., etichetta nata nel 1984 a Firenze grazie ad Alberto Pirelli. Ben presto questa *label* diviene punto di riferimento per la nuova scena italiana col motto «nuova musica italiana cantata in italiano». Per I.R.A. vengono pubblicati album di Litfiba, Diaframma, Avion Travel, Moda, Underground Life e Violet Eves. A riflettere sul passaggio dalla drammaturgia sonora dello spettacolo al formato-disco è, ancora una volta, Marco Solari:

Il suono è stato sempre l'asse portante dei nostri spettacoli. Soprattutto in quelli de La Gaia Scienza esso era sostanzialmente la partitura fissa. In *Cuori strappati*, ad esempio, vi erano musiche molto eterogenee: c'era molta musica etnica, rock, jazz e musica sperimentale. Ogni frammento durava poco. Ma l'azione doveva calarsi in quell'atmosfera. Tutto era fissato su un nastro di circa un'ora. Chi si occupava dell'aspetto fonico lo interrompeva in due punti. In quel momento in scena vi erano dei dialoghi. Quindi la parte invariabile era il suono, mentre l'azione, il movimento, l'interpretazione e spesso anche le parole erano suscettibili di grandissime variazioni. La stessa cosa è stata per *Notturmi diamanti*. Quello spettacolo nasceva proprio dall'idea che la drammaturgia sonora provenisse da una radio. Non era esplicitato, ma girando sulle onde corte si passava da Radio India a Radio Dakar e così via. Anche *Il cavaliere azzurro* sfruttava il meccanismo del nastro di cui ho già parlato per *Cuori strappati*: in maniera analoga, il nastro veniva messo in pausa in alcuni momenti per lasciar spazio a improvvisazioni vocali dalla struttura più dialogica. Quando abbiamo deciso di far uscire il disco di questo spettacolo, abbiamo pensato che l'album sarebbe diventato inevitabilmente un prodotto. Quindi avrebbe dovuto essere un po' raffinato, tenendo conto di una certa gradevolezza che deve prescindere dall'immagine dello spettacolo.<sup>72</sup>

Anche nel caso dell'album *Il cavaliere azzurro* possiamo orientarci a partire dal concetto di 'Fourth World Music' che proprio in quel periodo si trasforma sempre più in World Music. Chitarre suonate come sitar evocano atmosfere liquide, *drone* di matrice *ambient*, raga, timbriche che ricordano strumenti africani elaborati elettronicamente, loop di voci trattate, scampoli

---

<sup>71</sup> Intervista a Marco Solari, 30 gennaio 2023.

<sup>72</sup> Ivi.

di *musique concrète*, richiamano un vagabondaggio sonoro che esplora diverse latitudini geografiche.

Sia nel caso dei dischi di Bacalov per Corsetti che in quello di O.A.S.I. per Solari-Vanzi solo apparentemente le musiche si pongono nel solco della tradizione. Gli strumenti non sono esclusivamente quelli tipici di alcune aree geografiche. Spesso il loro timbro è ricostruito elettronicamente. In questo caso, allora, tra l'evocazione del timbro degli strumenti originali e il suono effettivamente prodotto si crea volutamente una sfasatura, uno spazio perturbante.

Per questi album, inoltre, abbiamo di proposito parlato di suoni africani, indiani e armeni, consapevoli della generalizzazione in cui siamo incorsi non riferendoci alle precise tradizioni musicali di questi paesi. Tuttavia la decontestualizzazione e la mediazione elettronica di questi suoni li trasformano in un puro 'sentore' che indica la loro provenienza ma non li localizza con precisione. Così, solo per fare un altro esempio simile, anche quando Jon Hassell dichiara che i suoni di *Sulla strada* per i Magazzini Criminali sono ispirati alle tradizioni delle tribù Beti e Bamicle del Camerun,<sup>73</sup> in virtù della loro de-localizzazione e del loro trattamento elettronico essi sprofondano in un indistinto 'colore' africano. Analogamente a quanto accade per le immagini, i suoni divengono, in termini baudrillardiani, puri simulacri. Nel panorama massmediatico essi non si configurano più come copie di qualcosa che preesiste, non ammettono referenzialità con una determinata realtà, ma impongono una propria autonomia e ontologia.

### Esodo

Nel 1977, agli albori dell'epoca che vede trasformarsi il Punk in Post Punk e contemporaneamente la Postavanguardia in Nuova Spettacolarità, Germano Celant getta uno sguardo retrospettivo sulle arti visive e nota che

Tra i media comunicazionali, affacciatisi alla ribalta negli anni '60, oltre al video-tape, il telegramma, la fotografia, il libro, e il film, si pone anche il disco. Il disco concorre infatti a quel raggiungimento dell'oggettività che gli artisti, usciti dal clima espressionistico degli anni '50, sembrano ricercare. In particolare contribuisce ad isolare, secondo l'ipotesi riduttiva di questi anni, una componente del lavoro artistico, il suono: mentre dall'altra parte arricchisce la gamma degli strumenti linguistici capaci di far esplodere lo specifico visuale e di dilatare i limiti del processo in arte. Il disco apporta quindi una serie di estensioni e di ampliamenti dei dati artistici. Da un lato può servire ad espandere acusticamente l'opera, dall'altro contribuisce alla generalizzazione quantitativa e ordinaria dell'arte.<sup>74</sup>

<sup>73</sup> Cfr. J. Hassell, *Musica del Quarto Mondo*, in S. Lombardi, M. D'Amburgo, F. Tiezzi, *Sulla strada dei Magazzini Criminali*, Milano, Ubulibri, 1983, p. 146.

<sup>74</sup> G. Celant, *Offmedia: Nuove tecniche artistiche: video, disco, libro*, Bari, Dedalo libri, 1977, p. 77.

Il disco per Celant è veicolo di oggettività, ma anche strategia per ampliare le potenzialità dell'arte oltre lo specifico linguistico. Facciamo nostre queste intuizioni e le applichiamo anche al teatro. Immediatamente dopo aggiunge:

Cercando di focalizzarne l'uso linguistico si può dire che il disco concorre a 'documentare' l'aspetto sonoro del lavoro. Il suo significato è quindi quello vincolato alla ricerca artistica, potrà ampliare la scrittura dell'indagine analitico-concettuale e l'azione delle ricerche corporali, oppure servire da entità acustica atta a integrare la componente visuale. Potrà porsi infine nella sua determinazione, banale, di registrazione di suoni musicali oppure essere considerato come oggetto autosignificativo.<sup>75</sup>

Celant apre una voragine. Tra le funzioni che affida al vinile esiste una differenza abissale. Noi vogliamo continuare a riflettere, come scrivevamo in apertura, sull'autonomia di questi oggetti. Non è un caso che essa si sviluppi proprio in quello specifico momento della storia del Nuovo Teatro Italiano. Così come non è un caso che in quegli anni studiosi e critici tematizzino spesso il suono e la musica e che i recensori teatrali nei giornali azzardino spericolati – in quanto inesatti – riferimenti al rock, assunto con dissennato furore giovanilistico. Talvolta la musica è conclamata come modello per il teatro. Scrive, ad esempio, Bartolucci: «Tanto per intenderci diciamo che il miglior spettacolo di quest'anno è stato quello offerto dai Talking Heads, e che il protagonista assoluto della stagione (teatrale) è stato davvero quel prodigioso David Byrne sempre dei Talking Heads»<sup>76</sup>. Cosa succede effettivamente in quel momento? Che scarto si sta consumando? A essere viatico per il ragionamento sono le parole del giornalista e critico musicale Gino Castaldo, che, come abbiamo visto, prende parte col collettivo O.A.S.I. alla realizzazione delle musiche de *Il cavaliere azzurro* per Solari-Vanzi:

C'è stata tutta una generazione di teatranti, cresciuta su una nuova concezione della musica che ha fatto parte indissociabilmente della nuova cultura degli anni '60 e '70. La musica, non più intesa come accessorio voluttuario, è diventata un bisogno primario, uno strumento conoscitivo, forse il principale strumento di identificazione, e comunque un possente meccanismo di aggregazione collettiva. La musica è diventata in qualche modo necessaria, indispensabile. Inevitabilmente questa nuova generazione teatrale ha stabilito con la musica un rapporto diverso da quello dei loro predecessori. La musica non era più intesa come sottofondo, come 'colonna sonora' d'accompagnamento, se pur nobile, ma come un vero e proprio linguaggio, come un mondo di segni da inglobare nella pratica teatrale a pieno titolo, da vivere e padroneggiare fino in fondo. [...] Una musica spesso assai intensa, altamente significativa, perfino autonoma, nel senso che nei casi più riusciti

---

<sup>75</sup> Ivi.

<sup>76</sup> G. Bartolucci, *Paesaggio contemporaneo*, in G. Bartolucci, M. Fabbri, M. Pisani, G. Spinucci, *Paesaggio metropolitano*, Milano, Feltrinelli, 1982, p. 133.

può essere recepita indipendentemente dalla funzione a cui è stata assegnata. Certo, in quanto musica commissionata, è stata costruita per 'servire', per essere funzionale ad uno spettacolo, ma riesce ugualmente ad affermare una sua libertà stilistica e originalità, perché non è mai pensata come subalterna, ma al contrario come uno scenario fondamentale, spesso così importante da guidare l'azione scenica, paritaria agli altri linguaggi in gioco; in una totalità priva di precisi confini.<sup>77</sup>

La presenza e la diffusione dei 'dischi del teatro' e la conseguente autonomizzazione del suono rispetto allo spettacolo, ufficializzata da questi album, denota sicuramente la centralità della musica per quella generazione di artisti cresciuti in un'epoca in cui a essa era riservato un posto di primissimo piano nell'orizzonte culturale. Ci deve far riflettere, inoltre, sul grado di articolazione acquisito, tra la fine degli anni settanta e l'inizio degli ottanta, dal codice della scrittura scenica, le cui componenti, i cui linguaggi formanti, danno vita a drammaturgie ormai mature a tal punto da poter essere autonomizzate. Il godimento di tali drammaturgie, in particolare quella musicale, può quindi eventualmente prescindere da quello globale dello spettacolo.

Sebbene nelle interviste condotte per la stesura di questo scritto, oltre alle precedenti ragioni, sia talvolta emerso che la pubblicazione di questi dischi asseconda anche una malizia tutta *glamour* – un rincorrersi e imitarsi dei vari gruppi nella produzione di album –, siamo convinti che occorra ricercare motivazioni più sotterranee, collegate alla specifica epoca che stiamo prendendo in considerazione.

I dischi dello spettacolo svelano una natura che trascende il loro essere prodotti meramente musicali denunciando, prima di tutto, una natura precipuamente oggettuale. Non oggetti qualsiasi, ma veri e propri feticci. Nati con tirature spesso molto limitate e immediatamente pronti a uscire fuori catalogo, la loro destinazione è spesso il collezionismo. Un destino che li accomuna ai coevi oggetti di design realizzati, per esempio, dallo Studio Alchimia o da Memphis, i cui prodotti più celebri – è il caso di *Carlton* (1981) di Ettore Sottsass, di *Plaza* (1981) di Michael Graves e *Bel Air* (1982) di Peter Shire – registrano, nel corso degli anni ottanta, vendite inferiori ai cinquanta pezzi. La volontà di caricare di valore l'album, di renderlo imperdibile 'oggetto-significativo' non solo perché veicolo di musica ma proprio in se stesso, in taluni casi si manifesta attraverso scelte peculiari che lo distinguano dal resto della produzione discografica dell'epoca. È, ad esempio, quanto si percepisce osservando il vinile bianco della prima edizione di *Crollo Nervoso* dei Magazzini Criminali: non l'usuale supporto nero, ma un oggetto che manifesta una scelta operata nel

---

<sup>77</sup> G. Castaldo, '*...Strano destino*', <https://romaeuropa.net/archivio/festival/anno-1986/colonna-sonora-per-uno-spettacolo-in-cantiere/> [ultima consultazione 22 marzo 2022].

nome della distinzione cromatica e, in definitiva, della bellezza. Ciò contraddistingue anche l'artwork di *Notti senza fine* dei Magazzini Criminali e di *Eneide di Krypton* con le musiche dei Litfiba: il primo realizzato da Mario Schifano, mentre il secondo da Alfredo Pirri.

Ma c'è di più. La centralità dei 'dischi del teatro' in quegli anni rivela una fibrillazione più profonda. Spettacolo e vinile sono termini che, come abbiamo scritto, rischiano di sembrare ossimorici. Lo spettacolo è esperienza necessariamente condivisa, mentre l'album manifesta una vocazione all'ascolto privato. Per quanto riguarda questo aspetto è ovvio pensare che la fruizione dello spettacolo da un punto di vista sonoro omologa tutti gli spettatori a uno stesso tipo di ascolto: uguali per tutti sono i dispositivi di diffusione del suono in teatro mentre ciò che cambia è solamente la posizione in cui lo spettatore si trova in sala nel momento in cui accede a questa esperienza. Diverso è il caso della fruizione su disco poiché, in questo caso, le variabili che intervengono sono numerose: qualità della copia del vinile, fedeltà dell'impianto impiegato, presenza o assenza di eventuali rumori o distrazioni nell'ambiente. Inoltre lo spettacolo, per sua natura, è effimero e tende a consumarsi nel momento in cui viene messo in scena mentre l'album è destinato a rimanere.

Se poi utilizziamo per l'analisi una 'lente benjaminiana', le differenze divengono ancora più marcate. In questo caso il disco, prodotto nato da processi di riproducibilità tecnica e destinato a una riproducibilità pressoché infinita, si carica di un valore di 'inautenticità' poiché non conservando l'aura proclamerebbe in continuazione la sua perdita. Vengono allora in mente le parole dello storico dell'arte Douglas Crimp quando, riflettendo sull'opera di Robert Rauschenberg, scrive: «Attraverso la tecnologia riproduttiva, l'arte postmodernista abbandona l'aura. La fantasia di un soggetto creativo cede il passo all'aperta confisca, la citazione, lo stralcio, l'accumulazione e la ripetizione di immagini già esistenti».<sup>78</sup> Desideriamo sfatare questa concezione della disgregazione dell'aura proprio a partire dalla presa in carico dei 'dischi del teatro'. Cesare Pergola ci suggerisce, durante la nostra intervista, un punto di vista radicalmente diverso e straordinariamente suggestivo:

La musica del disco è una testimonianza, una prova che 'quella cosa' è successa. Il vinile diventa anche un oggetto, una vera e propria forma d'arte. Qualche tempo fa parlavo con Giampiero Bigazzi di Materiali Sonori. Gli dicevo che spesso vengo contattato da persone che cercano i miei album. Proponevo di ripubblicarli, ma lui mi spiegava che il disco ristampato oggi

---

<sup>78</sup> D. Crimp, *On the Museum's Ruins*, «October», 13, summer 1980, p. 56. Preleviamo la traduzione da G. Adamson, J. Pavitt, *Postmodernismo. Stile e sovversione 1970-1990*, Milano, Electa, 2012, p. 45.

non è più quello originale degli anni Ottanta. C'è una sorta di feticismo dell'oggetto 'originale'.<sup>79</sup>

E sebbene per il disco – frutto di riproduzione tecnica – non si possa parlare di originale poiché la serialità distrugge l'aura, qualcosa sembra accadere, qualcosa che possiamo chiamare un processo di 're-aurizzazione':

L'importante – continua Pergola – è che quel disco sia degli anni Ottanta, che siano state stampate poche copie. Fortunato chi ce l'ha: una questione di possesso. Se fossero state stampate migliaia di copie e se quel disco si fosse trovato in un qualsiasi magazzino, magari non varrebbe nulla.<sup>80</sup>

In altre parole, è come se la penuria di copie – e la conseguente difficoltà di reperimento – automaticamente caricasse di una sorta di aura i pochi esemplari.

C'è un'ultima questione che è necessario affrontare e che riguarda la presenza. Così come occorre smussare la dicotomia originale/riprodotto, è fruttuoso oltrepassare la contrapposizione fra la presenza teatrale, legata alla *liveness*, e quella offerta dal disco, percepita come traccia residuale di una specifica esecuzione. Philip Auslander ha riflettuto a lungo sulla riformulazione del concetto di presenza in un ambiente dominato dai mass media.<sup>81</sup> In particolar modo in *Performance Analysis and Popular Music: A Manifesto*<sup>82</sup> sottolinea quanto gli album diano la sensazione di essere performance musicali e non registrazioni di un'esecuzione avvenuta in un altro spazio e in un altro tempo. Un pensiero, questo, che, come lo stesso Auslander ammette, è legato a quanto scrive lo studioso e critico musicale Simon Frith:

ascoltare musica è vederla eseguita, sul palco [...]. Ascolto dischi con la piena consapevolezza che quanto sento è qualcosa che non è mai esistito, che mai potrebbe esistere sotto forma di 'performance', cioè qualcosa che accade in un preciso tempo e spazio; tuttavia, mentre ascolto sta accadendo, in un preciso tempo e spazio: quindi è una performance e così la percepisco, immaginando gli esecutori che la eseguono...<sup>83</sup>

Sappiamo benissimo che quanto ascoltiamo è, in molti casi, frutto di un lavoro di montaggio e postproduzione, in cui svariate *session*, realizzate in spazi e tempi fra loro diversi, vengono assemblate in studio di registrazione. Ma quando la puntina si posa sul disco questa

---

<sup>79</sup> Intervista a Cesare Pergola, cit.

<sup>80</sup> Ivi.

<sup>81</sup> Cfr. P. Auslander, *Liveness. Performance in a Mediatized Culture*, Routledge, London and New York, 1999.

<sup>82</sup> P. Auslander, *Performance Analysis and Popular Music: A Manifesto*, in «Contemporary Theatre Review», Vol. 14, 1, 2004, pp. 1-13.

<sup>83</sup> S. Frith, *Performing Rites: On the Value of Popular Music*, Cambridge, Harvard University Press, 1996. p. 211. Traduzione mia.

consapevolezza si attutisce e qualcosa accade in quel preciso momento: qualcuno sta suonando per noi. Nella nostra mente e nel nostro corpo si inocula questa percezione e, in molti casi, la nostra 'risposta' psico-fisica sembra prendere in carico una presenza 'reale'. Lo riconosce anche Franco Fabbri, che scrive: «Il principio-guida è che l'ascoltatore della registrazione possa avere l'illusione di trovarsi davanti (o dentro) al gruppo di esecutori, rendendo minimi gli scarti introdotti dal procedimento tecnico»<sup>84</sup>. Ma cos'è questa presenza che riformula le nostre categorie percettive? Come dobbiamo chiamarla? A cosa assomiglia? Se di presenza *stricto sensu* non possiamo parlare, allora dobbiamo far riferimento a quell'"effetto di presenza" che così viene descritto da Josette Féral e Edwige Perrot:

L'elemento costante che ritorna in tutte queste declinazioni è che, da un caso all'altro, questa *presenza* - qualunque sia la forma che essa assume - testimonia il sentimento di presenza di un corpo (corpo vivente, in modo generale) di fronte al quale il soggetto che lo guarda ha l'impressione, nonché la sensazione, che egli sia presente nel suo stesso ambiente.<sup>85</sup>

Chiaramente per utilizzare la precedente affermazione deve essere compiuto uno slittamento dal verbo guardare ad ascoltare, ma in ogni caso quello che i 'dischi del teatro' mettono in campo è la testimonianza di una profonda agitazione che percorre la Nuova Spettacolarità. Se ci si limita a una lettura superficiale, questa tendenza, che prevede l'introiezione di linguaggi ritenuti 'spuri' e la conseguente moltiplicazione dei formati espressivi, nasce come adesione incondizionata e talvolta acritica all'estetica massmediatica. In realtà ciò che la Nuova Spettacolarità pone in essere è un'interrogazione epocale, vale a dire profondamente radicata in un'epoca che presenta un paesaggio rapidamente e incontrovertibilmente mutato. In essa i mass media, di cui i 'dischi del teatro' fanno parte, sono strumenti linguistici fondamentali che scompongono e riconfigurano categorie quali aura e presenza per fa sì che la polvere dell'obsolescenza non si posi su di esse.

#### **Abstract**

Subject of this writing are 'the theatre records' released between 1980 and 1986. The focus is on several vinyls that are very different from each other: some born for spectacles and created by theatre companies or by external musicians; others made by the artists themselves and not linked to stage productions. Approaching these records as autonomous objects in respect to the spectacles is the starting point of our reflection. For this reason, the context in which they are studied concerns the 'new wave' of independent Italian labels that have released them. The essay also intends to analyze the common needs that have spawned the transformations from Punk to Post Punk in the music scene and the transition from Post Avant-Garde to New Spectacularity in the Italian experimental theatre scene.

---

<sup>84</sup> F. Fabbri, *Vero o falso? Estetica della musica 'riprodotta'*, in Id., *Il suono in cui viviamo*, Arcana, Roma, 2002, p. 154.

<sup>85</sup> J. Féral, E. Perrot, *Dalla presenza agli effetti di presenza*, in E. Pitozzi (a cura di), «Culture Teatrali. On Presence», 21, 2011, p. 134.

**Autore**

Mauro Petruzzello è un ricercatore indipendente. Si occupa delle intersezioni fra arti performative, suono e nuovi linguaggi. Dottore di ricerca in Musica e Spettacolo al DASS della Sapienza-Università di Roma, ha insegnato Letteratura e Filosofia del Teatro all'Accademia di Belle Arti di Roma e Storia del Teatro e dello Spettacolo all'Università degli Studi della Tuscia di Viterbo. Oltre ad articoli in riviste accademiche, ha pubblicato «Perché di te farò un canto». *Pratiche ed estetiche della vocalità nel teatro di Jerzy Grotowski, Living Theatre e Peter Brook* (Bulzoni, 2018). Ha affiancato i gruppi teatrali della scena italiana degli Anni Zero curando *Iperscene* (Editoria & Spettacolo, 2007) e *Aksè. Vocabolario per una comunità teatrale* (L'arboreto edizioni, 2012). È membro del Gruppo Acusma, collettivo di studiosi e artisti la cui ricerca è incentrata sulle drammaturgie sonore nel teatro e nel video. Ha collaborato con numerose testate, tra cui «La Repubblica XL», «Alfabeta», «Atribune».