

Musica, non musica, dischi d'artista. Il disco in vinile come spazio del performativo

Fabio Acca

Università degli Studi di Torino

Abstract

Da circa quindici anni e a dispetto delle previsioni che lo davano per estinto, il disco in vinile ha mostrato una sorprendente vitalità. Questo inaspettato recupero è dovuto soprattutto alla capacità del disco di travalicare il suo presunto limite tecnologico. Anzi, è stato grazie a questa seduzione materiale, in contrapposizione alla illimitata accessibilità offerta dalla smaterializzazione digitale, che il vinile ha rafforzato il suo status, creando uno spazio di interesse verso il quale si proietta il piacere dell'ascolto. L'articolo, con esempi del passato e del presente, traccia una possibile lettura del fenomeno, soffermandosi sulle componenti performative connaturate all'esperienza del disco in vinile. L'autore fa riferimento, per il passato, all'esempio di *Fetus*, il primo album di Franco Battiato del 1972; per il presente, invece, si sofferma sui "dischi d'artista", un ambito nel quale l'Italia, fin dagli anni Settanta, ha esercitato un ruolo pionieristico, nell'interpretare il disco come esplosione dello specifico visuale, come espansione dei limiti del processo artistico e delle sue rivendicazioni di ricerca sonora, vocale, acustica, tattile e corporea. A questo proposito, l'articolo analizza in particolare la collana "Xong" curata dal 2021 da Xing, a testimonianza anche della nuova stagione di consumo nella quale siamo entrati da alcuni anni.

For approximately 15 years, and contrary to predictions that foresaw its demise, the vinyl record has shown remarkable vitality. This unexpected resurgence is largely due to the record's ability to transcend its perceived technological limitations. In fact, it is precisely this material allure, in contrast to the unlimited accessibility offered by digital dematerialization, that has solidified vinyl's status, creating a space of interest where the pleasure of listening is projected. This article, using examples from both the past and the present, offers a potential interpretation of the phenomenon, focusing on the performative components inherent in the vinyl record experience. The author refers, for the past, to *Fetus*, Franco Battiato's debut album from 1972. For the present, the focus shifts to "artist records," a field in which Italy has played a pioneering role since the 1970s by interpreting the record as an explosion of the visual specific, an expansion of the boundaries of the artistic process, and its explorations of sonic, vocal, acoustic, tactile, and corporeal dimensions. In this context, the article specifically analyzes the "Xong" series curated by Xing since 2021, highlighting it as evidence of the new era of consumption we have entered in recent years.

Parole chiave/Key Words

Dischi in vinile; Performance; Non-Music; Xong.

Vinyl Records; Performance; Non-Music; Xong.

DOI: 10.54103/connessioni/26616

1. Il disco in vinile, tra *technonostalgia* e effetto di autenticità

I dischi in vinile, ai quali tendiamo ad attribuire un valore prevalente legato alla cultura musicale, sono in realtà prodotti più complessi¹. Essi non si limitano ad essere “contenitori” di suoni, ma includono anche immagini e testi che accompagnano e informano l’esperienza dell’ascolto, affiancati da dispositivi d’uso che contribuiscono a consolidare pratiche e rituali, modellati dall’evoluzione tecnologica e sociale (Magaudda, 2012). In questo senso, i dischi assumono il ruolo di veri e propri oggetti culturali. A seconda della prospettiva interpretativa adottata, essi sono capaci di attivare simultaneamente diverse funzioni e contenuti riconducibili a vari ambiti: dall’arte all’informazione, dalla politica alla comunicazione, dalla letteratura all’identità, coinvolgendo medialità e auralità. In altre parole, i dischi riflettono un insieme di dinamiche estetiche, storiche e sociali, il cui consumo, se analizzato attentamente, svela l’immaginario di un’epoca sia a livello individuale che collettivo. Ogni disco, insomma, è un mondo: un «mondo inciso dall’uomo in una forma che gli possa sopravvivere» (Eisenberg, 1997, p. 345).

Il disco in vinile in microsolco, introdotto nel mercato fonografico internazionale nel 1948 (Cerchiari, 2014)², a partire dagli anni Novanta sembrava destinato a scomparire, sempre più marginalizzato e relegato agli scaffali spesso polverosi dei collezionisti e di coloro che avevano vissuto l’era pre-digitale. Le generazioni più giovani, immerse nella cultura dello streaming e della musica digitale (Balbi, Magaudda, 2021), non sembravano riconoscere a questo supporto alcun valore. Tuttavia, da circa 15 anni a questa parte e a dispetto delle previsioni che lo davano per estinto, il vinile ha mostrato una sorprendente vitalità (Evans, 2019), con una ripresa costante delle vendite a livello globale. Dal 2006, infatti, si è cominciato a registrare un significativo recupero di interesse per il disco in vinile, fino a poter indicare nel 2007 l’anno in cui si è compiuta una vera e propria inversione di tendenza (Pantani, 2014).

L’importanza di questi risultati aumenta ulteriormente se paragonati a quelli che riguardano in questi anni il complesso dei formati fisici musicali. Il vinile risulta essere l’unico formato fisico i cui dati di vendita testimoniano una controtendenza rispetto a quelli relativi agli altri supporti materiali. Secondo l’ultimo report annuale disponibile pubblicato nel 2022 dalla Recording Industry Association of America (RIAA) – associazione che riunisce i discografici USA – per la prima volta dal 1987 il disco in vinile ha venduto negli Stati Uniti più del suo “nemico” per eccellenza: 41 milioni di unità contro i 33 milioni del *compact disc* (Friedlander-

Bass, 2022). Da un’ulteriore consultazione dei dati contenuti nel database della stessa RIAA, sebbene i numeri non siano paragonabili a quelli dei primi anni Ottanta – periodo in cui nei soli Stati Uniti si vendevano circa 250 milioni di dischi all’anno – emerge che il vinile ha comunque ormai stabilmente superato in popolarità il *compact disc*.

Tale progressivo riposizionamento del mercato del disco (Di Fiore, 2017) testimonia oggi una forma tendenzialmente consolidata di convivenza tra musica “liquida” (digitale) e musica “solida” (analogica), che sollecita in maniera fino a pochi anni fa inaspettata anche la curiosità dei più giovani. Una fascinazione che già all’inizio del nuovo millennio Timothy D. Taylor aveva intercettato parlando di *technonostalgia* (Taylor, 2001). Con questa nozione lo studioso, in tempi non sospetti, registrava nella società occidentale la nascita di un imprevisto interesse verso l’utilizzo di tecnologie *rétro* come quelle legate alla riproduzione del disco in vinile, ritenute superate ma capaci di evocare emozioni contrastanti: un mix tra disillusiono del presente e nostalgia del passato, che consentiva ancora di proiettarsi in una ipotesi di futuro fantastico. Riflessione che anticipava di un decennio l’altrettanto importante nozione di *retromania*, introdotta dal critico musicale Simon Reynolds per inquadrare, in una analoga chiave interpretativa, la crescente e sempre più diffusa passione per oggetti ed estetiche *vintage* (Reynolds, 2011).

Si può dunque ragionevolmente affermare che i dischi in vinile siano dei *retromedia* (Magaudda, Minniti, 2019) o degli oggetti *old-new* (Bartmanski, Woodward, 2016), cioè apparentemente obsoleti, ma capaci di risorgere nel *mainstream*, riqualificando la natura e il significato della loro parola: da formato egemone a supporto marginale, fino a recuperare un nuovo *status* grazie a forme di vera e propria celebrazione.

Diversi fattori hanno contribuito a questa rinascita. Prima di tutto la “resistenza” del disco in vinile è stata possibile grazie all’attenzione mai sopita di artisti *underground* e indipendenti, nonché di collezionisti, appassionati e audiofili, che non hanno mai interrotto il proprio rapporto con questo oggetto. Ma alcuni tra gli analisti più attenti (*Ibidem*) ritengono che l’inaspettato recupero del vinile sia dovuto soprattutto alla capacità del disco di travalicare il suo presunto limite tecnologico fatto di solchi, puntine, giradischi e dispositivi che ne vincolano l’ascolto a una concretezza analogica ingombrante. Anzi, paradossalmente, è stato proprio grazie a questa seduzione materiale, in contrapposizione alla illimitata accessibilità offerta dalla smaterializzazione digitale, che il vinile ha potuto rafforzare il suo status “iconico”, creando uno spazio di interesse ver-

so il quale, fin dal momento dell'acquisto, si proietta il piacere dell'ascolto. Uno spazio intimo e auratico, "totemico", dove si esalta il valore sensoriale del disco, la cui complessità può essere spiegata solo se si coglie nei suoi sfaccettati riferimenti culturali.

Tale "effetto di autenticità" offerto dal disco in vinile riguarda in particolare il rapporto da esso messo in campo, che non mira affatto alla mera comunicazione di dati sonori. Riguarda piuttosto la convergenza di diversi elementi esperienziali situati, che investono il disco come forma estetica e rituale, come veicolo per una condizione di appartenenza a un contesto di riferimenti *percepito* come autentico. Diversamente dal suo omologo digitale e nonostante la sua relativa unicità, nella dinamica oggi assai elastica tra serialità del prodotto industriale e esclusività dell'oggetto da collezione, ogni disco corrisponde a una espressione che chiama in causa una originalità indifferibile di relazione. Bartmansky e Woodward (2015), in particolare, hanno sostenuto che la rinascita del vinile è stata possibile grazie alla sua capacità di creare nuove esperienze strettamente interconnesse con la materialità e la performatività della pratica ad esso associata, e non solo per il fascino simbolico di oggetti d'epoca. A partire dalla copertina, dalle immagini e dai testi allegati, nonché a quella dimensione di tattilità che necessariamente esperisce chi maneggia il vinile e i dispositivi di ascolto ad esso correlati.

L'artwork che da sempre definisce il corredo e l'identità iconica soprattutto del cosiddetto "dodici pollici", nel suo generoso offrirsi allo sguardo e alla manualità, è stato proprio uno dei segreti della popolarità del disco (Ochs, 2002; Pierini, 2006; Beatrice, 2010; Perna, 2012; Spampinato, Wiedemann, 2022), saldandosi alle "obsolete" caratteristiche sonore dettate dalla riproduzione meccanica e imperfetta del vinile e creando così un universo unico di senso. Un "evento" – come ha raccontato efficacemente Marco, insegnante di 46 anni intervistato qualche anno fa da Oronzo Trio e Raffaele Campo – al contempo uditorio, visivo, tattile e olfattivo, che reclama speciali cure e attenzioni:

[...] non potrò mai dimenticare le emozioni che provavo, e di cui conservo ancora oggi il ricordo, del momento in cui avevo un disco nuovo tra le mani. Lo portavo a casa dal negozio in grandi buste, mi sentivo come se stessi facendo qualcosa di speciale. Non vedeva l'ora di arrivare nella mia camera, di scartare la confezione, di annusare l'odore della copertina, ponendo estrema attenzione a non lasciare impronte sulla parte interna dove erano scritti i testi, o sullo stesso vinile, ancora immacolato. Ricordo gli istanti che precedevano l'ascolto delle note della canzone di apertura dell'album, magari un brano non ancora passato dalle radio, quindi sconosciuto. Era come trovarsi davanti al sipario di un teatro ed attendere l'apertura per scoprire la prima scena della rappresentazione, la voce del primo attore (Trio, Campo, 2018, p. 197).

L'idea di un teatro domestico prodotto dall'esperienza del disco coincide col tempo privato e laicamente sacralizzato che il fruitore sceglie personalmente di dedicare al rituale dell'ascolto e all'immaginario ad esso connaturato. Una dimensione esperienziale vissuta da coloro che, come chi scrive, appartengono alla società di massa, coltivano una passione non generica per la musica e che fin dalla più giovane età hanno trovato nella stratificazione culturale associata all'ascolto un potente strumento di elaborazione identitaria.

Ciò influisce in maniera determinante anche sulle ragioni che portano le nuove generazioni a ristabilire un contatto con questo oggetto all'insegna dell'autenticità. Tanto che il disco in vinile, grazie anche al mercato giovanile, è tornato oggi a essere un prodotto tendenzialmente di massa, benché da alcuni anni a questa parte il 50% del mercato, a quanto pare, sia destinato al collezionismo e rimanga dunque sigillato nella sua confezione originale (Di Marco, 2018).

2. Un esperimento al passato: Franco Battiato

Il disco, abbiamo detto, va inquadrato all'interno di un reticolo complesso di riferimenti culturali, di pulsioni più o meno consapevoli da parte di chi è esposto alla sua espressione al contempo sonora e materiale. A dimostrazione di come il disco in vinile possa attivare un'esperienza stratificata e articolata, con metodo empirico e a titolo di esempio siamo andati a ripescare nella nostra collezione il primo album realizzato e pubblicato da Franco Battiato, *Fetus*, del 1972³. Nello sfilare con cura il disco dalla sua custodia di carta, ci siamo soffermati a osservare, come si conviene prima dell'ascolto, l'iconica copertina "shock" che riproduce in primo piano l'agghiacciante immagine di un feto umano crudelmente steso su un letto di nuda carta paglia.

La fotografia restituisce icasticamente l'approccio alla comunicazione dei suoi ideatori, Sergio Albergoni e Gianni Sassi (Marino, 2013; Albergoni, 2015; Casiraghi, 2023), fondatori negli anni Sessanta dello studio pubblicitario milanese Al.Sa con cui Battiato, ancora sconosciuto al grande pubblico, aveva già collaborato l'anno precedente per il singolo *Un falco nel cielo*, quando militava nel gruppo Osage Tribe (1971). I due creativi al tempo conoscevano relativamente poco l'ambito della musica e concepivano la grafica, la promozione e il messaggio pubblicitario come distinti ma unitari tasselli di un progetto intorno al "personaggio" Battiato e alla sua dimensione – oggi diremmo – performativa, di cui la componente specificamente musicale consideravano sì fondamentale, ma nell'ordine di un disegno artistico più vasto. In particolare, quella a cui pensavano Albergoni e Sassi per i concerti del "loro" Battiato.

to non era solo musica ma il «sottinteso artistico-performativo del puro gesto» (Mattioli, 2016, p. 327), «gesto sonoro» (Ivi, p. 337), spesso presentato in occasione dei live e delle apparizioni televisive dell’artista in forme dal sapore installativo: un «teatro-pop» (Ivi, p. 338), «l’adeguamento della logica dell’happening agli eccessi grandguignoleschi del concerto rock» (Ivi, p. 341). Un terreno, dunque, di audace sperimentazione interdisciplinare, come avvenne qualche anno più tardi con il progetto realizzato sempre da Albergoni e Sassi per gli Area di Demetrio Stratos (Laino, 2009): con riferimenti all’arte d’avanguardia, al situazionismo e soprattutto al movimento Fluxus, al quale essi aderirono dal 1967 al 1969.

Anche l’interno della copertina non era da meno in quanto a provocazione. Su entrambe le due facciate apribili, campeggiava una grande fotografia che ritraeva la scultura nata nel 1966 dalla collaborazione tra gli artisti Niki de Saint-Phall, Per Olof Ultved e Jean Tinguely intitolata *Hon*, presentata lo stesso anno presso il Moderna Museet di Stoccolma.

Pontus Hulten, direttore del museo, invitò i suddetti artisti a realizzare una grande opera da esporre nella sala principale. *Hon*, che in svedese significa *Lei*, era talmente grande che attraverso il sesso si poteva letteralmente entrare nel corpo di questa sorta di novella e tridimensionale “origine del mondo”. Al suo interno il visitatore incontrava oggetti e svaghi di vario genere: in una gamba, una galleria di falsi Klee e Matisse; nelle ginocchia, una panchina per innamorati più o meno improvvisati, o un comodo divano di velluto su cui ci si poteva mollemente adagiare e sotto il quale gli artisti avevano collocato alcuni microfoni per registrare le conversazioni di chi si sedeva, per poi trasmetterle in altri ambienti ricavati all’interno della medesima scultura; e ancora un piccolo cinema da dodici posti (Hulten, 1987). Niki de Saint-Phall descrive l’opera come una donna

sdraiata e incinta e, per una serie di scale e gradini, si può giungere alla terrazza sopra il pancione da dove si gode una vista panoramica dei visitatori pronti ad entrare e delle gambe vistosamente dipinte. Nulla di pornografico, la *Hon* è dipinta come un uovo di Pasqua, con quegli stessi colori squillanti che ho sempre usato e amato. È come una grande dea della fertilità comodamente adagiata nella sua immensità, pronta ad accogliere generosamente migliaia di visitatori che assorbe, divora e ripartorisce. Giunge quasi al soffitto e occupa gran parte dell’enorme sala (Ivi, p. 167).

L’impressione esercitata dalla scultura sul pubblico fu enorme. L’opera richiamava «il sogno del ritorno alla grande Dea Madre» (Ivi, p. 168). Famiglie al gran completo andarono a vederla con i loro bambini. Tuttavia, *Hon* ebbe solo tre mesi di vita, per poi essere distrutta. Al-

cuni la definirono piuttosto malignamente «la più grande puttana del mondo» (Ibidem), avendo accolto centomila visitatori in tre mesi. Ma per de Saint-Phall la scultura non esprimeva alcuna connotazione morale, piuttosto la condizione magica e solare della maternità e il messaggio liberatorio che tale figura sprigionava in una società come quella svedese del tempo, fortemente mobilitata intorno ai temi della libertà sessuale e dell'identità femminile.

Nella percezione di chi, oggi come allora, maneggia il disco di Battiato prima o durante l'ascolto, la copertina e il suo interno si riflettono l'una nell'altro – non senza accenti di livido cinismo – in un ordine di ideale, scioccante continuità intorno al mistero della nascita. Inoltre, a rincarare la dose di un'atmosfera che già dall'*artwork* si annuncia oltremodo infetta, l'album riporta chiaramente nei suoi crediti, come sottotitolo, *Ritorno al Mondo Nuovo. Interamente dedicato alla persona e all'opera di Aldous Huxley*. Un universo intriso perciò di una carica distopica forgiata su un parallelismo tra l'ambientazione fantascientifica del *Brave New World* di Huxley, con la sua produzione controllata di embrioni umani prodotti in serie e relativa sperimentalizzazione, e la società capitalistica contemporanea. Il tutto in linea con quella che, da lì in poi, sarebbe stata l'impostazione sostanzialmente colta data da Battiato a tutta la sua produzione discografica, in perenne oscillazione tra sperimentazione estrema e fughe pop.

Quando poi la puntina del giradischi si poggia sui solchi del primo brano che dona il titolo all'album, sullo sfondo di un battito cardiaco gravido di una risonanza spettrale e amniotica, la voce di Battiato intona con un certo distacco i versi: «Non ero ancora nato / Che già sentivo il cuore / Che la mia vita / Nasceva senza amore / Mi trascinavo adagio / Dentro il corpo umano / Giù per le vene / Verso il mio destino», chiudendo subito il cerchio tragico prodotto da questa sorta di viaggio dentro il corpo umano.

3. Uno sguardo al presente: la collezione di dischi d'artista Xong

Saltando da un esempio appartenente al passato come quello di Battiato a una condizione più rivolta al presente, possiamo affermare che diverse realtà produttive indipendenti si sono inserite negli ultimi anni nella rinnovata attenzione per il vinile, distribuita fra uno specialismo ai confini del feticismo e un *appeal* più generalista. Tale interesse si distingue non tanto, o non solo, per un modo alternativo di realizzare e distribuire “dal basso” il prodotto discografico, quanto per una prospettiva etica di produzione e consumo fondata sull’idea del disco come oggetto “artigianale”, a tiratura limitata, curato minuziosamente nei dettagli. Un prodot-

to, dunque, che non si pone l'obiettivo di cavalcare le consistenti dimensioni quantitative recuperate dall'attuale mercato del disco, quanto la ferma volontà di lavorare – al contrario – sulla sua unicità materiale, rituale ed esperienziale, ovvero sulle specifiche caratteristiche che ne fanno qualcosa di unico per qualità, scelte artistiche e veste grafica.

Eccellente testimonianza odierna, in Italia, di questa sensibilità curatoriale è la collezione di dischi d'artista Xong (Naldi, 2021; Tinti, 2021; Conta, 2021), l'etichetta inaugurata nel 2021 da Xing, organizzazione indipendente nata nel 2001 dalle ceneri di quello straordinario laboratorio transdisciplinare che fu il Link Project di Bologna (Cumanì, 2021; Fanti-Valentini, 2022; Fanti, Xing, 2023; Pinto, Spampinato, 2024).

L'idea si colloca in continuità con il percorso ormai più che ventennale di Xing dedicato all'esplorazione del contemporaneo e delle sue articolazioni legate all'ambito delle *live arts*. Un approccio rispetto al quale le discipline artistiche convivono in prossimità del concetto vibrante e non scontato di presenza, di *liveness*. Intorno a esso, in maniera diretta o differita rispetto ai gradienti partecipativi di volta in volta utilizzati, le arti si connettono l'una con l'altra, si mescolano e sovrappongono, facendo evaporare i propri confini (Kaye, 2003). Il risultato di questa ibridazione non corrisponde però alla somma, in un reciproco dialogo, delle distinte discipline – la cosiddetta multidisciplinarità – ma a un fenomeno con specifiche originalità: Un “vortice” del performativo che, prendendo in prestito le parole di Germano Celant, «risucchia ogni esperienza e ogni cosa, in cui tutti gli elementi del comunicare artistico entrano in un sistema complesso che è irriducibile, molteplice e circolare, all'interno del quale è impossibile determinare un'organizzazione gerarchica» (Celant, 2007, p. 7).

Ciò significa che gli artisti protagonisti della collezione Xong, benché molto diversi l'uno dall'altro – Kinkaleri con Jacopo Benassi piuttosto che Marcello Maloberti insieme a Lydia Mancinelli (la “musa” di Carmelo Bene); e ancora Romeo Castellucci e Scott Gibbons, Mette e Iben Edvardsen, Mattin, Muna Mussie e Massimo Carozzi, Alessandro Bosetti o Cesare Pietroiusti, per stare ad alcune delle uscite pubblicate – condividono un metabolismo comune che scarta il “musicale” in senso stretto, aprendosi così al vasto universo del “sonico” e dell'impronta performativa che lo genera.

Infatti, se concentriamo la nostra attenzione su questi due aspetti, i dischi d'artista possono contenere qualsiasi risorsa sonora: musica, rumore, voce, suono concreto, poesia. Possono documentare un evento, costruire un archivio o proporre suoni registrati in contesti

urbani o naturali. Opere affini a quella che, con eccessiva disinvoltura, chiamiamo “musica contemporanea”, ma che in realtà rivelano la loro appartenenza all’ampio spettro dell’arte e, in particolare, proprio della performance. Il disco, cioè, diviene per gli artisti coinvolti nel progetto un vero e proprio “ambiente” performativo. Una dinamica che non si risolve né nella musica, né nella centralità della parola, piuttosto nell’eccesso e superamento di entrambe, in un orizzonte generato dell’uso del corpo nello spazio, che il disco cattura e trasforma in qualcosa di assolutamente originale.

Nel caso, per esempio, di *Once More*, di Kinkaleri e Benassi (2021) detriti *punk, noise* e *hardcore* si fanno tramite di una scena vissuta come relitto; mentre in *Il Terzo Reich*, di Castellucci e Gibbons (2022), il flusso sonico realizzato per l’omonimo *live set*, digitalmente manipolato, aggredisce fisicamente chi ascolta in una intensità inarrestabile. La parola, quando è presente, produce *calembour, nonsense*, grana pulviscolare di suono, anche ironica (Mancinelli-Maloberti, 2021); oppure si azzera, per lasciare campo libero a sospensioni interrotte da ambienti sonori rarefatti, da frantumi *glitch*, da apparenti errori, meccanici o informatici, che si impongono all’attenzione dell’udito come graffi, ronzii e scorie (Morgantin, Lemmo, Goldoni, 2022). E ancora voci, rumori, canti, fischi, accenni armonici, fonemi. Musica ma anche *Non-Music*, secondo la tassonomia proposta da Discogs, il database fonografico più ampio e completo del mondo, che da circa 25 anni traccia in profondità e nel dettaglio pressoché qualsiasi pubblicazione del presente e del passato.

È proprio su questa rifrazione performativa che insistono i curatori di Xing/Xong, Silvia Fanti e Daniele Gasparinetti, interpretando lo spazio del disco come una «scena su cui focalizzare e amplificare la poetica come fenomeno sonico e fisico» (Conta, 2021), come «spazio da performare» (Ibidem). Una intuizione testata nel 2010 con un disco di sole risate dell’artista tedesca Antonia Baehr, portata a sistema nel 2021 con Xong come risposta alla condizione pandemica e alla contestuale interdizione dello spazio pubblico, che vedeva la maggior parte degli artisti impegnati nelle arti dal vivo disperatamente aggrappati al surrogato di presenza che, in quei giorni, le tecnologie a disposizione evocavano attraverso l’immagine. «Per noi – continuano i due curatori – è stato chiaro che l’unico spazio di creazione mentale era l’ascolto e l’oralità, il suono e la parola» (Ibidem). Una condizione che, nel suo ancorarsi a un fatto solido come il disco, svelava anche il posizionamento politico della scelta, in contraddizione al

primato culturale della visione e all'imperativo categorico dell'intrattenimento digitale per lo più proposto acriticamente come autentica partecipazione.

Però l'ascolto, come dicevamo, non esaurisce l'esperienza del disco, e tanto meno di *questi* dischi. I loro *artwork*, insieme alla gestualità indotta dalla materialità dell'oggetto e alla ritualità che esso convoca, coinvolgono nella progettazione e realizzazione performer, fotografi, designer, curatori. Ecco che allora si fa chiara anche la soluzione, perpetuata in ogni uscita della collezione Xong, di un vinile rigorosamente bianco, "travestito" da tante ipotetiche pagine quanti sono gli artisti protagonisti. Quasi a ostentare, in questo elegante *aplomb* cromatico, la siderale distanza dall'attuale mercato ufficiale del disco, che in maniera ormai sistematica propone a prezzi sempre meno accessibili vinili colorati e cromaticamente seducenti, ma in realtà sempre più esteticamente discutibili e dai nomi indicibili come *splatter pink*, *translucent banana* o *bloody marble*.

Trovate, a ben guardare, affatto originali, che possono essere ricondotte addirittura agli albori della storia del vinile. Fu infatti la statunitense RCA, nel 1949, a stampare per prima dei 45 giri colorati per distinguersi dalla concorrenza delle altre etichette discografiche (Evans, 2019, p. 54). Il *pop* era nero, il *musical* blu, la classica rossa, il *country* verde, il *rhythm and blues* ciliegia, la musica per bambini gialla, i titoli stranieri ciano. Un espediente alle volte ripreso e ribaltato in efficacia concettuale da artisti come Jack Goldstein, che nel 1976 realizzò una serie di nove dischi, ciascuno con un titolo specifico, i cui colori del vinile corrispondevano e riflettevano la dimensione sonora ad essi associata (il rosso per il suono di una foresta che brucia, il blu per quello di una nuotata marina, ecc.), integrando la manifestazione visiva a quella sonora.

Ogni uscita della collana Xong si fa interprete dell'inesauribile equilibrio connaturato al vinile, nell'essere al contempo oggetto d'arte esclusivo (a tiratura limitata di 150 copie per ogni uscita, di cui 30 firmate dall'artista di turno) e bene pop di consumo (per la natura stessa del disco come espressione dell'industria culturale). D'altronde, già la Pop Art presagì quello che sarebbe accaduto nel rapporto tra arte e cultura di massa, cioè la tensione dell'arte a un processo di progressiva "democratizzazione", nella misura in cui si sovrapponeva alla serialità e riproducibilità del prodotto industriale. La cultura pop ci ha dato modo di cogliere l'aspetto provocatorio di questo processo, nella sua volontà di rompere le cristallizzazioni del gusto e delle narrazioni moderniste, mettendo in campo una accessibilità all'arte che non aveva avuto precedenti dopo la rivoluzione industriale. Allora, come ravvisa Luca Beatrice (2006), è forse

proprio il 1967 l'anno in cui il disco è diventato "adulto", anche il disco d'artista: con *The Velvet Underground* di Andy Warhol e compagni, con *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* di Beatles e Peter Blake, con *Dedicato a...* di Mario Schifano, tutti maestri della Pop Art.

4. "Il disco è l'opera". Sulle tracce dei dischi d'artista nel Novecento

La collezione Xong, oltre a proiettare una luce sul presente dei dischi d'artista, produce un'ulteriore, importante messa in prospettiva del fenomeno rispetto al passato, riconnettendosi idealmente a come l'oggetto disco è stato interpretato da alcuni degli artisti più radicali del Novecento. Marinetti e Dubuffet, Klein e Beuys, e ancora Cage, Curran, Copke, oltre ai già citati Goldstein, Warhol e Schifano, piuttosto che Chia e Rotella, giusto per ricordare alcuni nomi di spicco: furono costoro a concepire per primi la registrazione sonora, e poi la sua manifestazione fonografica, come terreno di sperimentazione prima performativa e poi anche visiva, svincolata dalle regole della pura riproduzione sonora. Una tradizione che ha inizio, dunque, con le avanguardie storiche, e arriva fino ai giorni nostri anche in ragione delle conquiste tecnologiche e della sempre più forte presenza del disco, a partire dagli anni Cinquanta, nell'orizzonte di consumo culturale delle società occidentali.

A questa filiera si sovrappongono inoltre le eroiche stagioni in cui l'Italia, tra gli anni Settanta e Ottanta, rappresentava per molti artisti contemporanei, non solo italiani, un forte polo di attrazione, anche per quel che riguarda i dischi d'artista e l'elaborazione teorica ad essi connessa. Pensiamo, in questo senso, al ruolo pionieristico esercitato da figure come Achille Bonito Oliva, al quale si deve il seminale contributo curatoriale in rapporto alla presenza, nel 1973, in occasione della prima storica edizione di Contemporanea a Roma, di una specifica sezione dedicata ai libri e dischi d'artista affidata a Yvon Lambert e Michel Claura (AA.VV., 1973; Pola-Barbero, 2010); oppure ancora a Germano Celant, fine e influente teorico del contemporaneo nonché appassionato collezionista di dischi d'artista (Celant, 1973; Celant, 1977a; Celant, 1977b). Entrambi autorevoli critici e storici, impegnati nell'interpretare il disco come esplosione dello specifico visuale, come espansione dei limiti del processo artistico e delle sue rivendicazioni di ricerca vocale, acustica, tattile e corporea. Una riflessione che conduceva per la prima volta in Italia a porre in sequenza le sperimentazioni fonografiche che attraversavano Futurismo, Dadaismo e Surrealismo, ma poi Fluxus, l'happening, la performance, l'arte concettuale, la Pop Art, la poesia sonora, la ricerca vocale, il minimalismo.

Oppure si pensi all'attitudine di etichette discografiche come la Bla Bla e la Cramps, fondate sempre negli anni Settanta dai già citati Albergoni e Sassi, con l'obiettivo di creare intorno alla comunicazione del disco un fertilissimo territorio di ricerca linguistica, con riferimenti all'arte d'avanguardia e al situazionismo, rimodellati con carattere provocatorio in una proiezione di mercato politicamente "antagonista". È intorno a questi progetti che si raccolgono in seguito esperienze decisive come quelle di tanti artisti che, sotto il magistero di John Cage e Fluxus, interpretavano il disco come spazio di elaborazione per partiture grafiche e ricettacolo di musica elettroacustica, *action music*, vocalità estreme, *happening* o spiazzanti eventi sonori.

Inoltre, è doveroso citare, tra gli anni Settanta e Ottanta, la collana Radiotaxi per le Edizioni Lotta Poetica di Studio Morra, con opere, tra gli altri, di Sarenco, Chopin, Marcello Jori e Hermann Nitsch; o la collana 3ViTre, specializzata in poesia sonora, con interventi di Enzo Minarelli o Arrigo Lora Totino.

Fino a forme della nuova spettacolarità teatrale e della ricerca più avanzata in ambito *rock* ed elettronico *alternative*, come in Italia negli anni Ottanta è stato il caso emblematico dei Magazzini Criminali e dei Krypton (Petruzzello, 2015; Petruzzello, 2023), le cui influenze arrivano fino ai giorni nostri, nutrendo produzioni discografiche di esperienze teatrali e performative come quelle di gruppi *cult* come Motus (R.Y.F., 2022) o Cosmesi (Moroldo, 2023).

Da questa prospettiva, il disco d'artista consente la rilettura di buona parte della storia dell'arte contemporanea e delle sue possibilità espressive, proprio perché, fin dalle sue nobili origini novecentesche e a dispetto di una ancora persistente difficoltà di interpretazione, «non è – come ha giustamente rilevato Giorgio Maffei – la spiegazione o la documentazione di un'opera d'arte sonora. Il disco è l'opera» (Maffei, 2013, p. 6). Cioè uno dei diversi ambiti di intervento a disposizione degli artisti, realizzato con le medesime logiche di un quadro, di una scultura, di un video, di un libro d'artista o ancora di un'installazione, per elaborare ed esprimere, in maniera potremmo dire "olistica" e sulla base di una percezione performativa, spaziale e relazionale, la propria personale invenzione creativa. In questo senso, l'*artwork* che dagli anni Cinquanta a oggi ha definito il corredo e l'identità iconica anche dei dischi d'artista è stato tutt'altro che accessorio e ha contribuito a condizionare fortemente l'interpretazione del prodotto e la contestualizzazione dell'ascolto, costituendo un polo cruciale di interesse per critici e studiosi (oltre ai già citati contributi di Celant e Maffei: Lombard-

di, 1979; Bezzi, Gabici, 1988; Licht, 2007; Schoonmaker, 2010)⁴, nonché elemento di vero e proprio culto per gli appassionati di vinile.

5. La performatività dei dischi: alcune riflessioni

Nonostante la ricchezza degli esperimenti e degli esempi fin qui proposti, dal punto di vista degli studi sulle arti performative possiamo affermare con certezza che i dischi, nel loro complesso, abbiano rappresentato un territorio piuttosto controverso per critici e studiosi del settore. Un dibattito nel quale, in particolare, l’Italia non è sostanzialmente presente, salvo pochi timidi tentativi⁵. Eppure, si tratta di una fenomenologia organicamente integrata a quel *continuum* performativo di cui hanno parlato Philip Auslander e più di una generazione di studiosi prevalentemente di area anglo-americana, che intrecciando approcci di natura interdisciplinare (dalla sociologia all’antropologia, fino ai *Performance Studies* e i *Media Studies*) hanno indicato le basi metodologiche per affrontare, per esempio, il rapporto tra i territori della *Popular Music* e la performance, con anche precise ricadute di natura squisitamente teatrale (Auslander, 2006, 2008, 2018a, 2018b; Frith, 1996; Inglis, 2006; Acca, 2011; Salvatore, 2018).

Auslander ha però riflettuto anche sullo specifico della registrazione fonografica. A partire dalla nozione di *mediatized performance* – cioè la performance che da circa un secolo e mezzo circola nell’arena intermediale, pure sotto forma di registrazioni audio o video e in altre modalità basate su tecnologie di riproduzione – egli ha posto l’accento sulla necessità di interpretare in un regime di coesistenza la relazione tra performance dal vivo e registrate, come esperienze complementari e non ontologicamente contrapposte.

Senza entrare nel merito dell’ampio e complesso dibattito intorno ai processi di mediatizzazione, alla nozione di *liveness* e a quanto le posizioni assunte da Auslander abbiano suscitato nel corso degli anni (Deriu, 2013; Del Gaudio, 2022; Gemini, Brilli, 2023), ci limitiamo qui a osservare quanto lo studioso americano si sia impegnato, anche in anni recenti (Auslander, 2018a), a inquadrare – correttamente, secondo chi scrive – la natura dell’oggetto fonografico. Se da un lato quest’ultimo può essere considerato materiale d’archivio, cioè un artefatto materiale e tangibile, funzionale a una indagine intorno alla performance di cui può essere eventualmente testimonianza alla stessa stregua di qualsiasi altra tipologia di documento (fotografie, scritti, lettere, ecc.); dall’altro, tale aspetto non può relegare il concetto di performance all’arco ristretto di un bipolarismo che oppone questo tipo di documentazione a una presunta originalità mancante e perduta.

Auslander, piuttosto, avanza l'ipotesi che non sia opportuno privilegiare ideologicamente il momento “originale” dell'esposizione *live* della performance, per considerare piuttosto la documentazione come una sua forma di estensione non gerarchica. La performance mediale si protrae in un arco lungo d'azione, che include sia i materiali potenzialmente e concretamente archiviabili, sia quelli di cui si fa esperienza attraverso processi di *embodiment* in rapporto alla diretta esposizione a un evento. Quindi, se è vero quanto afferma Frazer Ward (2012, p. 14), cioè che «la performance non accade soltanto quando e dove accade» (traduzione di chi scrive), dobbiamo accogliere l'idea che le arti performative, in una società come la nostra capillarmente mediatizzata, vadano interpretate in una prospettiva di lunga durata, considerando in tale processo anche le tracce materiali e documentarie che esse realizzano nel corso della loro esistenza. Questo, secondo Auslander (2018a, p. 4), ci dovrebbe suggerire che «la performance di cui si fa esperienza attraverso la documentazione è essa stessa la performance, non solo una sua riproduzione secondaria» (traduzione di chi scrive). Facendo nostro l'assunto, anche l'esperienza fornita dal disco non differisce da questa impostazione, “è essa stessa la performance” o per lo meno la sua onda lunga, la sua possibile “riattivazione”, al contempo qualcosa che accade nel presente e l'evocazione di qualcosa accaduto (se è accaduto) nel passato.

Quello di Auslander è sempre stato un punto di vista molto pragmatico, che non ha avuto remore nel confrontarsi con le condizioni oggettive della società contemporanea occidentale. Di fatto, siamo ormai costantemente immersi in una cultura della riproduzione che scardina qualsiasi valore ontologico e gerarchico del tempo presente. Ecco dunque che, nella prospettiva dello studioso americano, anche la spettatorialità andrebbe regolata di conseguenza. Pensiamo, nel nostro caso, ai sempre più ricorrenti – direi oggi addirittura prevalenti – fenomeni di creazione fonografica (*phonoart*) per i quali la registrazione in studio non corrisponde a qualcosa di realmente accaduto, tanto meno con un pubblico che assiste a un evento. Dischi e supporti fonografici per i quali, almeno dal 1967, cioè da *Sgt Pepper's* dei Beatles, la «performance esiste solo nello spazio della registrazione» (Ivi, p. 37).

6. In conclusione

Qualcuno potrebbe obiettare che questo tipo di riflessioni appartengono alle tipiche “forzature” metodologiche provenienti dall'ampio spettro dei *Performance Studies*, a partire dall'approccio di Richard Schechner e dall'interesse da egli manifestato per il rapporto tra le

performance dal vivo e le performance tecnologicamente mediate (Schechner, 1999 e 2019). Ovvero, in altre parole, per la dilatazione del “teatrale” ben oltre i confini che ne hanno tradizionalmente definito la riconoscibilità archetipica, in virtù del reticolo mediale in cui esso si colloca in epoca contemporanea. Con tutti i rischi di evaporazione disciplinare che negli anni hanno alimentato un – tanto articolato quanto labirintico – dibattito internazionale intorno allo statuto stesso della performance (Guccini-Petrini, 2018; De Marinis, 2019).

Celant – ancora lui – a inizio Millennio, ci poneva però di fronte al fatto compiuto che tutta l’arte del presente fosse già diventata un’entità proteiforme, una “vertigine” senza soluzione di continuità di «pitture e fotografie, sculture e film, libri e dischi, musiche e spettacoli, video e architetture, reti e sistemi virtuali [...] un soggetto multimediale assoluto» (Celant, 2007, p. 6).

I dischi in vinile non sono nient’altro che lo specchio di tale fluidità di sistema, dove i contorni estetici e disciplinari si fanno sempre più labili, circolando liberamente senza gerarchie, stressando i concetti di presenza e spettatorialità, mettendo in crisi qualsiasi visione immobile e separata dell’arte. Senza però mai dimenticare, in questo circuito frastornante, la differenza prodotta dalla natura performativa del corpo e della sua presenza se non altro fantasmatica.

¹ Il presente articolo amplia e approfondisce alcuni spunti e contenuti pubblicati in Acca, 2024.

² Il microsolco in vinile è una tecnologia a suo modo rivoluzionaria. Dalla metà degli anni Cinquanta si impose nel mercato, anche italiano, sostituendo il più fragile e costoso 78 giri in gommalacca. Quest’ultimo aveva un limite molto ristretto in termini di durata della registrazione, che si attestava intorno a un massimo di quattro/cinque minuti per lato. Il microsolco, invece, dava la possibilità di incidere e archiviare nei nuovi e più robusti supporti decine di minuti di registrazione. Una singola facciata, senza interruzioni o segmentata in piccole collezioni di brani, poteva contenere fino a 30 minuti di suono in rapporto alla grandezza del disco (7, 10 e 12 pollici). Vinili incisi con finissimi solchi (appunto, microsolchi) che, grazie ai nuovi e più avanzati dispositivi di ascolto, permettevano di godere maggiormente di tutte le sfumature sonore della registrazione.

³ Relativamente alle principali pubblicazioni fonografiche citate nell’articolo, si rimanda di volta in volta alla sezione “discografia” in rapporto alle relative informazioni e immagini degli *artwork* presenti sulla piattaforma Discogs. Per quanto riguarda nello specifico l’album citato, cfr. Battiato, 1972.

⁴ Si segnala che dal 28 giugno 2024, la GAM - Galleria d’Arte Moderna di Torino ha acquisito in forma di collezione permanente – fatto pressoché inedito in Italia – 471 dischi d’artista, il cui nucleo principale fu raccolto negli anni da Giorgio Maffei e a cui la GAM ne ha aggiunti di ulteriori, in una logica di accrescimento della raccolta. La collezione esposta alla GAM rappresenta uno spaccato assai significativo delle sperimentazioni artistiche applicate al disco, dalle avanguardie storiche del Novecento fino ai giorni nostri. Una mappa dell’intera collezione è disponibile sul sito della GAM al seguente link: <https://www.gamtorino.it/it/evento/silenziosuono-soundsilence/#module-1> (ultimo accesso 27/09/2024).

⁵ A questi temi chi scrive ha dedicato uno studio dal titolo *Arnoldo Foà, epifanie viniliche, dischi di teatro. Appunti per una storia fonografica del teatro italiano dal secondo dopoguerra a oggi*, attualmente in corso di pubblicazione in «Il castello di Elsinore».

Riferimenti Bibliografici

- AA.VV., *Contemporanea. Roma, Parcheggio di Villa Borghese 11.1973 / 2.1974, Incontri Internazionale d'Arte / Centro Di*, Firenze 1973.
- Acca F. (a cura di), *Performing Pop*, in «Prove di Drammaturgia», anno XVII, n. 1, settembre 2011.
- Acca F., *Musica-Non-Musica. Il disco d'artista come performance espansa*, in «Il Tascabile», 29 maggio 2024, in <https://www.iltascabile.com/linguaggi/musica-non-musica/> (ultimo accesso 27/09/2024).
- Albergoni S., Di Maggio G., Simion F., *Gianni Sassi: uno di noi*, Fondazione Mudima, Milano 2015.
- Auslander P., *Performing Glam Rock. Gender and Theatricality in Popular Music*, University of Michigan Press, Michigan 2006.
- Auslander P., *Liveness. Performance in a Mediatized Culture*, Routledge, London-New York 2008.
- Auslander P., *Reactivations: Essays on Performance and Its Documentation*, University of Michigan Press, Michigan 2018.
- Auslander P., *In Concert. Performing Musical persona*, University of Michigan Press, Michigan 2018.
- Balbi G., Magaudda P., *Media digitali. La storia, i contesti sociali, le narrazioni*, Bari-Roma Laterza, 2021.
- Bartmanski D., Woodward I., *Vinyl: The Analogue Record in the Digital Age*, Bloomsbury, London 2015.
- Bartmanski D., Woodward I., *Vinyl record: a cultural icon*, in «Consumption Markets & Culture», 2016, in <http://dx.doi.org/10.1080/10253866.2016.1212709> (ultimo accesso 27/09/2024).
- Beatrice L., *Sound & Vision*, Damiani, Bologna 2006.
- Beatrice L., *Visioni di Suoni. Le arti visive incontrano il Pop*, Arcana, Roma 2010.
- Bezzi P., Gabici F., *Il disco e la sua copertina*, Danilo Montanari/Essegi, Ravenna 1988.
- Casiraghi G., *Gianni Sassi la Cramps & altri racconti*, Arcana, Roma 2023.
- Celant G., *Il disco come opera d'arte. Record as artwork (1960-1973)*, Galleria Forma, Genova 1973.
- Celant G., *Offmedia. Nuove tecniche artistiche: video disco libro*, Dedalo, Bari 1977.
- Celant G., *The Record as Artwork: from Futurism to Conceptual Art. The collection of Germano Celant*, The Fort Worth Art Museum, Fort Worth-Texas 1977.
- Celant G., *Vertigo*, Skira/Mambo, Milano-Bologna 2007.

Conta S. (a cura di), *Xong: la nuova etichetta di dischi d'artista di Xing. Intervista ai curatori*, in «Exibart», 10 aprile 2021, in <https://www.exibart.com/arte-contemporanea/xong-la-nuova-etichetta-per-i-dischi-dartista-di-xing-intervista-ai-curatori/> (ultimo accesso 27/09/2024).

Cumani C., *Cresciuti a pane e teatro. Bologna in scena dal 1968 ai giorni nostri*, Pendragon, Bologna 2021.

Del Gaudio V., *Théatron. Verso una mediologia del teatro e della performance*, Meltemi, Milano 2022.

De Marinis M., *Performance Studies e nuova teatrorologia. Il dialogo continua*, in «Mantichora. Italian Journal of Performance Studies», anno IX, n. 9, 2019, pp. 23-32, in <https://doi.org/10.6092/2240-5380/9.2019.23> (ultimo accesso 27/09/2024).

Deriu F., *Mediologia della performance: arti performatiche nell'epoca della riproducibilità digitale*, Le Lettere, Firenze 2013.

Gemini L., Brilli S., *Gradienti di Liveness. Performance e comunicazione dal vivo nei contesti mediatizzati*, Franco Angeli, Milano 2023.

Di Fiore M.G., *C'è davvero un «boom» del vinile? Qualche numero sul mercato italiano*, in «Rockit», 24 aprile 2017, in <https://www.rockit.it/news/statistiche-vendita-vinili-italia> (ultimo accesso 27/09/2024).

Di Marco M., *Senza il collezionismo, il vinile sarebbe morto. Di nuovo*, in «DDay.it», 16 maggio 2018, in <https://www.dday.it/redazione/26712/senza-il-collezionismo-il-vinile-sarebbe-morto-di-nuovo> (ultimo accesso 27/09/2024).

Eisenberg E., *L'angelo con il fonografo. Musica, dischi e cultura da Aristotele a Zappa*, Instar Libri, Torino 1997.

Evans M., *Vinile. Il disco come opera d'arte. La storia, l'evoluzione, il ritorno*, Atlante, Valsamoggia (BO) 2019.

Fanti S., Valentini V., *Per una storia del Link Project, produttore di formati e prototipi*, in «Sciami», n. 11, aprile 2022, in <https://webzine.sciami.com/per-una-storia-del-link-project-produttore-di-formati-e-prototipi/> (ultimo accesso 27/09/2024).

Fanti S., Xing, *Cronache*, in Zanetti U. (a cura di), *La performance a Bologna negli anni '70*, Edizioni MAMbo, Bologna 2023, pp. 342-351.

Friedlander P., Matthew Bass (a cura di), *Year-end 2022 - RIAA Revenue Statistics*, in <https://www.riaa.com/wp-content/uploads/2023/03/2022-Year-End-Music-Industry-Revenue-Report.pdf> (ultimo accesso 27/09/2024).

Frith S., *Performing Rites. On the Value of Popular Music*, Harvard University Press, Cambridge-Massachusetts 1996.

Guccini G., Petrini A. (a cura di), *Thinking the Theatre. New Theatrology and Performance Studies*, Atti del convegno internazionale di studi (Torino, 29-30 maggio 2015 – Aula Magna Cavallerizza Reale), in Guccini G., Casari M (a cura di), *Arti della performance: orizzonti e culture*, n. 7, Dipartimento delle Arti e ALMADL, Bologna 2018, in <https://amsacta.unibo.it/id/eprint/5781/> (ultimo accesso 27/09/2024).

Hulten P., *Jean Tinguely. Una magia più forte della morte*, Bompiani, Milano 1987.

Inglis I. (a cura di), *Performance and Popular Music. Hystory, Place and Time*, Ashgate, Alder-shot 2006.

Kaye N., *British Live Art*, in Auslander P. (a cura di), *Performance. Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*, Vol. IV, Routledge, London-New York 2003.

Laino A., *Demetrio Stratos e il teatro della voce*, Auditorium, Milano 2009.

Licht A., *Sound Art. Beyond Music, Between Categories*, Rizzoli, New York 2007.

Lombardi D., *Suono Segno Gesto*, Teatro Metastasio, Prato 1979.

Maffei G., *Records by artists 1958-1990*, Viaindustriae Publishing/Danilo Montanari Editore, Ravenna 2013.

Magaudda P., *Oggetti da ascoltare. Hifi, iPod e consumo delle tecnologie musicali*, Il Mulino, Bologna 2012.

Magaudda P., Minniti S., *Retromedia-in-practice: A practice theory approach for rethinking old and new media technologies*, in «Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies», vol. 25, n. 4, 2019, pp. 673-693.

Marino M., *Gianni Sassi. Fuori di testa: l'uomo che inventò il marketing culturale*, Castelvecchi, Roma 2013.

Mattioli V., *Superonda. Storia segreta della musica italiana*, Baldini & Castoldi, Milano 2016.

Naldi P., *Xong, arte da ascoltare su vinili tutti bianchi*, in «La Repubblica - Bologna», 3 marzo 2021.

Ochs M., *1000 Records Covers*, Taschen, Köln 2002.

Pantani F., *L'evoluzione delle tecnologie di riproduzione della musica e la sorprendente ed inaspettata "rinascita del disco in vinile" - Un'analisi empirica*, Tesi di laurea in Marketing e Ricerche di Mercato, Università di Pisa, 2014.

Perna R. (a cura di), *Grandi fotografi a 33 giri. Fotografie e copertine di dischi*, Postcart, Roma 2012.

Petruzziello M., *Anni Ottanta: per un'introduzione ai dischi del teatro*, in «Sciame», 2015, in <https://nuovoteatromadeinitaly.sciami.com/anni-80/mauro-petruzziello-dischi-teatro-anni-80-made-in-italy-2016/> (ultimo accesso 27/09/2024).

Petrucciello M., *Quando la scena suonava. Considerazioni sui ‘dischi del teatro’ (1980-1986)*, in «Acting Archives», anno XIII, n. 25, maggio 2023, pp. 119-149, in <https://www.actingarchives.it/review/ultimo-numero/269-quando-la-scena-suonava-considerazioni-sui-dischi-del-teatro-1980-1986.html> (ultimo accesso 27/09/2024).

Pierini M., *Good vibrations. Visual Arts and Rock Culture*, Giunti, Firenze 2006.

Pinto R., Spampinato F., *Skank Bloc Bologna: Alternative Art Spaces since 1977*, Mousse, Milano 2024.

Pola F., Barbero L.M. (a cura di), *A Roma, la nostra era avanguardia*, Mondadori Electa, Milano 2010.

Reynolds S., *Retromania. Pop Culture’s Addiction to Its Own Past*, Faber & Faber, London 2011.

Salvatore G., *Il teatro musicale del rock. Avanguardie, frontmen, light-show*, Stampa Alternativa, Viterbo 2018.

Schechner R., *Magnitudini della performance*, a cura di Deriu F., Bulzoni, Roma 1999.

Schechner R., *Introduzione ai Performance Studies*, a cura di Tomasello D., Cue Press, Imola 2019.

Schoonmaker T., *The Record. Contemporary Art and Vinyl*, Nasher Museum of Art at Duke University, Durham 2010.

Spampinato F., Wiedemann J., *Art Record Covers*, Taschen, Köln-Milan 2022.

Taylor T.D., *Strange Sounds. Music, Technology & Culture*, Routledge, New York-London 2001.

Tinti A., «Xong» dischi d’artista. Suoni, poesia e creatività, in «Corriere di Bologna», 9 marzo 2021.

Trio O., Campo R., *La convivenza tra vinile e digitale nell’era della musica liquida*, in «Micro & Macro Marketing», n. 2, 2018, pp. 188-202.

Ward F., *No Innocent Bystanders: Performance Art and Audience*, Dartmouth College Press, Hanover (NH) 2012.

Discografia

Baehr A., *Rire / Laugh / Lachen*, Xing – X003, LP, 12”, 2010; <https://www.discogs.com/it/release/5720312-Antonia-Baehr-Rire-Laugh-Lachen> (ultimo accesso 27/09/2024).

Battiato F., *Fetus, Bla Bla – BBXL 10001*, LP, 12”, 1972; <https://www.discogs.com/master/69167-Battiato-Fetus> (ultimo accesso 27/09/2024).

Castellucci R., Gibbons S., *Il Terzo Reich*, Xing – XX04, LP, 12”, 2022; <https://www.discogs.com/it/release/30280238-Romeo-Castellucci-Scott-Gibbons-Il-Terzo-Reich> (ultimo accesso 27/09/2024).

Goldstein J., [No Title], [Not On Label - Jack Goldstein Self-released] – JG-45-7610 / 7618, 9 x 7", 1976; <https://www.discogs.com/it/release/3076107-Jack-Goldstein-None> (ultimo accesso 27/09/2024).

Kinkaleri, Benassi J, *Once More*, Xing – XX01, LP, 12", 2021; <https://www.discogs.com/it/release/19306366-Kinkaleri-Jacopo-Benassi-Once-More> (ultimo accesso 27/09/2024).

Mancinelli L., Maloberti M., *Martellate. Scritti Fighi 1990 – 2020*, Xing – XX02, LP, 12", 2021; <https://www.discogs.com/it/release/19489984-Lydia-Mancinelli-Legge-Marcello-Maloberti-Martellate-Scritti-Fighi-1990-2020> (ultimo accesso 27/09/2024).

Morgantin M., Lemmo I., Goldoni B., *Cosmic Silence 5, Fluorescence 4*, Xing – XX06, LP, 12", 2022; <https://www.discogs.com/it/release/31774151-Margherita-Morgantin-Ilaria-Lemmo-Beatrice-Goldoni-Cosmic-Silence-5-Fluorescence-4> (ultimo accesso 27/09/2024).

Moroldo D., *La vaga grazia*, Cosmesi – 01, LP, 12", 2023; <https://www.discogs.com/it/release/29078521-Dario-Moroldo-La-Vaga-Grazia> (ultimo accesso 27/09/2024).

Osage Tribe, *Un falco nel cielo*, Bla Bla – BBR 1323, LP, 12", 1971; <https://www.discogs.com/release/3957239-Osage-Tribe-Un-Falco-Nel-Cielo> (ultimo accesso 27/09/2024).

R.Y.F., *Tutto Brucia. Music from the Motus Show*, Bronson Recordings – BR012/025, LP, 12", 2022; <https://www.discogs.com/it/release/27598242-RYF-Tutto-Brucia-OST> (ultimo accesso 27/09/2024).

Sitografia

<https://www.discogs.com> (ultimo accesso 27/09/2024)

<https://www.gamtorino.it> (ultimo accesso 27/09/2024)

<https://www.riaa.com> (ultimo accesso 03/12/2024)

<https://www.soundohm.com> (ultimo accesso 27/09/2024)

<https://www.xing.it> (ultimo accesso 27/09/2024)

Biografia dell'autore / Author's biography

Fabio Acca è curatore, critico e studioso di arti performative. Dal 2001 al 2022 ha svolto attività didattica e di ricerca presso il Dipartimento di Musica e Spettacolo (ora delle Arti) dell'Università di Bologna. Nel 2020 ha conseguito l'abilitazione scientifica nazionale (ASN) come professore di seconda fascia per il settore concorsuale 10/PEMM-01 – Arti performative, musicali, cinematografiche e mediiali. Dal 2022 è ricercatore senior presso il Dipartimento di Filosofia e Scienze dell'Educazione dell'Università degli Studi di Torino, dove insegna Teatro sociale. Ha pubblicato articoli, saggi, monografie e curatele in un orizzonte di interessi centrato principalmente sugli aspetti storici e sociali del Nuovo Teatro e della Nuova Danza in Italia, sulle implicazioni performative della popular music e sul

rapporto tra teatro, performance e produzione fonografica in Italia. Dal 2014 è co-direttore artistico di TIR Danza, Organismo di produzione della danza riconosciuto e finanziato dal MIC.

Fabio Acca is a curator, critic, and scholar of performing arts. From 2001 to 2022, he taught and conducted research at the Department of Music and Performing Arts (now Department of the Arts) at the University of Bologna. In 2020, he obtained the National Scientific Qualification (ASN) as Associate Professor for the academic field 10/PEMM-01 – Performing, Musical, Cinematic, and Media Arts. Since 2022, he has been a Senior Researcher at the Department of Philosophy and Educational Sciences at the University of Turin, where he teaches Social Theatre. He has published articles, essays, monographs, and edited volumes, with his research focusing primarily on the historical and social aspects of New Theatre and New Dance in Italy, the performative implications of popular music, and the relationship between theatre, performance, and phonographic production in Italy. Since 2014, he has served as the co-artistic director of TIR Danza, a dance production organization recognized and funded by the Italian Ministry of Culture (MIC).

Articolo sottoposto a double-blind peer-review