

ARTYPE

aperture sul contemporaneo



Chiara Righi

Avanguardia "Panca rock"

Gli Skiantos e l'arte d'avanguardia



ARTYPE | aperture sul contemporaneo

collana diretta da Silvia Grandi

volume quattro

ARTYPE | aperture sul contemporaneo

collana diretta da Silvia Grandi

Comitato scientifico

Pierpaolo Antonello (University of Cambridge), Elisa Baldini (Università di Bologna), Renato Barilli (Università di Bologna), Guido Bartorelli (Università degli Studi di Padova), Lucia Corrain (Università di Bologna), Sandra Costa (Università di Bologna), Pasquale Fameli (Università di Bologna), Paolo Granata (University of Toronto), Silvia Grandi (Università di Bologna), Claudio Marra (Università di Bologna), Anna Rosellini (Università di Bologna), Gian Luca Tusini (Università di Bologna), Giuseppe Virelli (Università di Bologna)

Politiche editoriali

Referaggio double blind



<http://creativecommons.org/licenses/by-nc/3.0/it/2016>

ARTYPE | Aperture sul contemporaneo
collana AMS Acta Alma DL diretta da Silvia Grandi
volume quattro
2016
ISBN 9788898010431
ISSN 2465-2369

Avanguardia "Panca rock". Gli Skiantos e l'arte d'avanguardia
Chiara Righi

Dipartimento delle Arti - visive, performative, mediali
Via Barberia, 4, 40121 Bologna

Il presente volume è stato realizzato a scopo didattico. L'editore si dichiara disponibile ad assolvere eventuali obblighi nei confronti degli aventi diritto per l'utilizzo delle immagini riportate nel volume.

In copertina: elaborazione grafica dell'autrice.

Indice

Prefazione, Oderso Rubini	5
Panoramica sugli anni Settanta	9
La parabola artistica degli Skiantos	39
Dalle Avanguardie storiche agli Skiantos	71
Comunanza d'intenti	85
Freak Antoni e la poesia dadaista	129
Intervista a Oderso Rubini	167
Bibliografia	181
Discografia	189

Prefazione

ODERSO RUBINI

Il Tempo Lento

Il tempo analogico, fatto di fotografie e film che vedevi solo dopo lo sviluppo della pellicola, di tracce di registrazione che riascoltavi solo dopo che il nastro era riavvolto, di copertine o fanzine che preparavi con carta, forbici, colla prima di arrivare alla stampa definitiva, di ricerche spesso lunghe e complicate, ha caratterizzato un modello di business rimasto quasi identico per una cinquantina di anni... Erano gli 'anni di pongo' come li definiva Freak, le persone le incontravi in Piazza Maggiore, le mappe che consultavi erano cartacee, il telefono era in casa o nelle cabine, la televisione aveva una programmazione lineare, e la formazione avveniva attraverso la lettura di libri, l'ascolto dei dischi, il confronto con i docenti e la pratica dello sperimentare. Quello che io definisco 'tempo lento' di tutte quelle azioni permetteva di riflettere, lasciava pensare per meglio mettere a fuoco un'idea, per avere più consapevolezza dell'azione successiva, per meglio selezionare e scegliere. Il tempo digitale di oggi è un accumulo compulsivo di sempre nuove informazioni, suoni o immagini fruite in maniera molto spesso superficiale e/o distratta (obesità dei dati). Dobbiamo dotarci di nuovi strumenti di interpretazione: saper riconoscere la qualità e/o la veridicità di un'informazione, acquisire la capacità di stabilire connessioni tra mondi differenti, avere la dattilità di integrare linguaggi diversi... Improvvisamente, senza che quasi ce ne rendessimo conto, l'uso massiccio delle nuove tecnologie ha cambiato in maniera radicale anche l'algoritmo creativo.

Quale arte oggi

La nostra generazione ha avuto due punti di riferimento fondamentali per la propria crescita culturale: 1- la musica, capace di catalizzare la ricerca di forme di aggregazione, di cultura alternativa e di identità collettiva dei movimenti giovanili. 2- tutte le avanguardie artistiche del '900 (Pop Art, Dadaismo, Futurismo, Fluxus, Astrattismo, Surrealismo, Arte Concettuale...), avanguardie che abbiamo amato, assorbito e studiato con l'innato desiderio di respirare intensamente fuori dalla quotidianità per cercare una sorta di rivoluzione sociale possibile. L'Arte oggi è una sorta di pratica del reale, che sta al passo coi tempi, che si rapporta ai cambiamenti (culturali, tecnologici, naturali) e che permette al fruitore di diventare il protagonista dell'evento artistico per cercare di autodeterminarlo. Tutto questo lo ritroviamo anche nel percorso artistico di Freak, in quel suo ondivago rapporto con un mondo reale che faticosamente riconosceva la sua arte ("gli artisti poveri saranno onorati dopo la morte") e che lo rendeva insofferente alla reiterazione e sempre pronto a cercare nuovi stimoli. Ed è proprio quello che l'approfondita analisi e trattazione di Chiara Righi sul rapporto tra Skiantos e Arte d'avanguardia ha cercato di evidenziare, su di un piano strettamente storico, attraversando, interpretando e intersecando quelle linee di cambiamento che sempre più velocemente si rapportavano con il presente. Se è vero che oggi l'arte si fonde con il gesto degli individui, con i loro corpi, con la realtà aumentata, con gli spostamenti progressivi tramite link, e la nostra mente diventa protesi digitale, che influenza hanno avuto i movimenti antagonisti degli anni Settanta ed Ottanta sulla creazione artistica che fa uso delle nuove tecnologie (l'ascii art, la computer art, l'hacker art, la cyberart, la webart, la .net art)? Quali sono oggi le avanguardie artistiche a cui i giovani possono riferirsi e come si rapportano le odierne sperimentazioni con quelle attuate durante le Avanguardie del '900?

Chiara Righi

Queste sono le domande che dobbiamo porci, per restare fedeli alla logica della provocazione tanto cara a Freak, in un panorama artistico in continua mutazione e trasformazione.

Panoramica sugli anni Settanta

*“Non soltanto siamo più
rivoluzionari di voi,
socialisti ufficiali,
ma siamo al di là della
vostra rivoluzione¹.”*

Filippo Tommaso Marinetti

Quando ci si appresta a cercare informazioni dettagliate sull'esperienza degli Skiantos, ci si accorge di navigare in un mare vasto e nebuloso. Non si sta mai solo parlando di un gruppo musicale, ma di un percorso particolare che incrocia e assimila le trepidazioni, le attese e le speranze di moltissime persone. Difficilmente si ha l'impressione di parlare di un "loro" come un numero specifico di soggetti, quanto piuttosto di un "noi": una storia che in qualche maniera appartiene ad una collettività. Questa sensazione è dovuta ad un modo di fare ben delineato, un'attitudine che il gruppo ha mantenuto inalterata nel corso degli anni, maturata in un preciso clima culturale. Gli Skiantos sono infatti i figli legittimi del movimento studentesco bolognese, l'anima più estrosa e goliardica dei caldi anni di piombo, profondamente legata allo spirito e ai fatti che attraversarono gli anni Settanta. Questo periodo storico è quindi una fase di rottura e innovazione che segna profondamente l'operato artistico del gruppo, su cui vale la pena soffermarsi.

Gli anni Settanta sono stati un decennio che ha introdotto dei cambiamenti radicali sotto vari aspetti in modo irreversibile, destinati a cambiare radicalmente la vita nei paesi capitalisti. Viene ricordato come un punto d'arrivo del sistema industriale, in cui la struttura fordista-keynesiana collassa, aprendo le porte alla società post industriale. A livello economico si trova nel

cuore di una crisi dovuta alla contraddizione tra ritmi produttivi e tempi di consumo, destinata a modificare il mondo del lavoro e la qualità di vita dei cittadini, avviando un processo di ridimensionamento numerico della classe media tuttora in corso. Rappresenta anche il culmine di una coscienza collettiva generata negli anni precedenti da una visione classista, nata proprio nelle fabbriche del sistema industriale declinante, che a livello sociale mostra il suo ultimo colpo di coda nella più clamorosa contestazione di massa che il '900 ricordi. Come ogni grande cambiamento storico è caratterizzato da conflitti e sofferenze, dalle sue vittime e i suoi vincitori.

Già negli ultimi anni Sessanta negli Stati Uniti si trovano davanti ad una profonda crisi dei profitti, inizialmente sottovalutata dagli economisti dell'epoca, che approda negli altri stati industrializzati intorno al 1970. La crisi è dovuta principalmente allo sviluppo tecnologico e industriale che ha portato la capacità produttiva a livelli mai visti prima e a una conseguente saturazione dei mercati a livello internazionale. Durante gli ultimi vent'anni, infatti, avviene la definitiva ripresa sociale dalla seconda guerra mondiale sia in Europa che in Giappone, dove il livello industriale aumenta in maniera sensibile arrivando a equiparare quello degli USA. Nel frattempo anche altri stati economicamente più deboli iniziano lentamente a sviluppare un'economia interna, seppur marginale. Lo sviluppo tecnologico porta quindi, nei paesi più ricchi, a un eccesso produttivo: si ritrovano ad ottenere una percentuale di accumulo del prodotto sempre più elevata, diametralmente opposta a quella di profitto, sempre più bassa. Il crollo delle entrate continuò incessantemente fino ai primi anni Ottanta, colpendo in particolar modo l'Europa occidentale, il cui prodotto medio annuo di commercio calò dall'8,6% degli anni 1960-73, al 3% degli anni 1974-78 e 1979/82.² A questa depressione del mercato si venne poi ad aggiungere la crisi energetica del 1973, dovuta alla decisione dei produttori di aumentare i prezzi del petrolio.³

Come la storia insegna, quando una nazione si ritrova con grossi problemi economici interni, invece di risolvere le contraddizioni intrinseche al proprio sistema produttivo, cerca la soluzione riversandoli all'esterno. Anche la crisi degli anni Settanta non ha fatto eccezione. La prima strategia impiegata per risollevare i mercati dal tasso di accumulo fu quella dell'esportazione delle merci nei paesi meno industrializzati, inclusi quelli del terzo mondo, che però, a causa dell'alto livello di povertà e ad un mercato interno non abbastanza sviluppato, non si dimostrò una tattica risolutiva, ma anzi, andò ad innalzare i livelli di competitività. Se i paesi più deboli non si dimostrarono quindi uno sbocco commerciale attivo, si rivelarono invece fondamentali per il ciclo produttivo. Le maggiori aziende occidentali decisero di abbattere i costi di produzione optando per la politica del decentramento, servendosi della mano d'opera a basso costo disponibile nei paesi sottosviluppati, approfittando dell'assenza di tutele sindacali e giuridiche. Questa strategia non apportò benefici ai paesi che accolsero le imprese occidentali che, esattamente come era successo durante il periodo coloniale ottocentesco, si ritrovarono a produrre le merci per altre nazioni, troncando lo sviluppo autonomo del loro mercato interno. Sul lungo tempo ne uscirono quindi con una realtà commerciale deformata, dipendente da ditte straniere e profondamente contraddittoria: tutt'ora sono paesi che producono ciò che non consumano e consumano ciò che non producono⁴.

Il fenomeno della migrazione delle attività produttive non apportò benefici immediati nemmeno nelle nazioni industrializzate, che subirono la perdita delle maggiori imprese, causando pesanti problemi di disoccupazione. Ad ampliare questo dramma fu un'altra strategia per l'abbattimento dei costi di produzione adottata dagli imprenditori, che decisero di rimpiazzare il personale con nuovi mezzi automatizzati, per lo più provenienti dal settore della micro elettronica. Questo evento causò un alto tasso di licenziamenti non solo nel settore secondario ma

anche nel terziario.

Al fronte di queste profonde mutazioni è perfettamente comprensibile la reazione sconcertata e furente dei lavoratori, ancora abituati al benessere garantito da un modello di lavoro stabile e protetto da numerose garanzie contrattuali e sindacali. In particolare furono l'abbassamento dei redditi, l'aumento della povertà e del tasso di disoccupazione le cause principali che spinsero a una consistente rivolta della classe operaia, ben cosciente dei diritti conquistati in passato. Gli imprenditori giustificavano le proprie politiche riguardanti l'automazione e il decentramento rimproverando un'eccessiva rigidità del mercato, ritenendo le tutele dei lavoratori troppo invasive e concausa della crisi dei profitti. Inizialmente l'irremovibilità della classe operaia di fronte alla rinuncia dei propri diritti riesce a circoscrivere le conseguenze delle nuove politiche, contrastandole con scioperi e occupazioni regolari. Da metà degli anni Settanta questa forza combattiva d'opposizione scema e i mutamenti nel mondo lavoro vengono assimilati. Il modello fordista, che garantiva la stabilità sul lavoro e il benessere economico alla classe operaia, assicurando un giusto livello di domanda, viene quindi definitivamente abbandonato per introdurre dei concetti totalmente nuovi sul mondo del lavoro, come quello di mobilità. Venne ristabilito un capitalismo di stampo liberale a scapito delle conquiste sindacali avvenute negli anni precedenti, in cui il benessere dell'azienda aveva una netta priorità su quello dei propri dipendenti. La disoccupazione, il precariato e la povertà diffusa portarono alla formazione di un "esercito salariale di riserva", garantendo agli imprenditori un materiale umano sfruttabile sempre pronto.⁵ Queste mutazioni profonde, segnate da un grande conflitto sociale, sono quelle che hanno trasformato il mondo del lavoro da sostegno stabile e specialistico a quello flessibile e precario che oggi conosciamo. Inoltre questo periodo segnò lo spostamento di gran parte della forza lavoro dal settore secondario, che nel periodo industriale si era indubbia-

mente imposto come settore trainante, a quello terziario, in cui la mano d'opera intellettuale risultava difficilmente rimpiazzabile dalla tecnologia.

In Italia la crisi produttiva degli anni Settanta si fece sentire in maniera molto marcata. Portò a galla le anomalie dell'economia italiana e le questioni politiche che, anche durante il boom economico degli anni Cinquanta e Sessanta, erano rimaste irrisolte. Infatti, il successo economico di quegli anni era dipeso più dall'integrazione con il mercato internazionale, quindi legato alle esportazioni e al basso prezzo delle materie prime, che ad un sistema produttivo efficace capace di garantire il benessere economico interno alla nazione. La politica del salario basso era sempre stata adottata dagli imprenditori italiani, che per giunta non si erano nemmeno applicati molto nel campo dell'innovazione. Nel 1973 l'aumento dei prezzi del petrolio e il calo di commercio guastarono i presupposti della forza economica italiana, seguiti da un governo politico debole che durante tutto il decennio si alternò tra maggioranze precarie e improvvisate, incapaci di contrastare l'esponenziale aumento dell'inflazione e la svalutazione della moneta. Questa situazione tracollò in aumento ingente del debito pubblico, blocco degli investimenti, conseguente crescita dei prezzi di mercato, taglio degli stipendi e grande aumento della tassazione. Inoltre il governo si trovò a far fronte (spesso con risultati irrilevanti) a un insieme di problemi gravi e ben radicati sul territorio, come quello delle organizzazioni criminali. Quelle di stampo mafioso contribuirono ad aggravare l'arretratezza del paese, pesando soprattutto sul bilancio del meridione: in particolare riuscirono a mettere le mani sull'afflusso di denaro pubblico destinato alle aziende locali, emarginandole sempre di più. Nel frattempo, un'altra organizzazione criminale di stampo massonico, la Propaganda 2 (P2), si muoveva in maniera ancora più enigmatica e fumosa, riuscendo, a differenza dei clan mafiosi, principalmente collusi

con esponenti del governo appartenenti alla Democrazia Cristiana, a infiltrarsi ovunque trasversalmente. Davanti a questo panorama catastrofico, il governo riuscì a intervenire positivamente sul mondo del lavoro solo all'interno del settore agricolo e industriale pubblico, dove riuscì a contenere i licenziamenti dei lavoratori con contratto a tempo indeterminato, limitando però l'ingresso ai giovani e alle donne, che si ritrovarono in un circuito di lavori precari privi di qualsiasi tutela e garanzia. Il settore pubblico fu utilizzato soprattutto in chiave di ammortizzatore sociale degli uomini adulti, finalizzato anche a contenere le rivolte degli operai, che si dimostrarono però le più intransigenti e risolutive d'Europa⁶.

Questa breve premessa è finalizzata a favorire la comprensione dei moventi sociali che fecero scaturire le più importanti mobilitazioni popolari dell'ultimo secolo. Tutte le contestazioni a cui assistiamo sono caratterizzate da una particolare consapevolezza: le singole individualità si sentono parte integrante di una collettività. È una percezione derivata da una coscienza di classe ancora ben radicata, tipica del periodo industriale e destinata a ridursi progressivamente con il trionfo della società post industriale. In questi anni sembra chiaro come una ribellione individuale non porti ad alcun risultato, mentre una volontà comune, votata al bene collettivo invece che personale, riscuota un beneficio complessivo. Come puntualizza efficacemente Stefania Maggio nel libro *Non disperdetevi*, c'è una differenza abissale tra "un gruppo di persone che vogliono la stessa cosa" e "[tante individualità] che vogliono la stessa cosa"⁷. A cominciare dalle mobilitazioni degli anni Sessanta assistiamo a una volontà pubblica di partecipare alla vita politica, spesso senza passare dai partiti istituzionali ma appellandosi al concetto di "democrazia diretta"⁸. Questa volontà di libera associazione porta negli anni alla formazione di nuovi e diversi protagonisti della vita sociale, che si distinguono nei modi e negli obiettivi dalla tradizionale classe operaia: ad esempio gli studenti, i

gruppi femministi, pacifisti, autonomi e infine armati. Sono movimenti che invitano ad unire l'attività politica e la vita privata, ad attuare una scelta attitudinale: le proprie idee vengono portate avanti con una coerenza che non si esaurisce nelle urne ma si esprime in uno sforzo quotidiano per cambiare il sistema culturale, passando dai rapporti uomo-donna, lavorativi, familiari, di consumo e partecipazione attiva. Gli artefici di questi nuovi fenomeni sono, per lo più, i così detti "baby boomers", ovvero le generazioni nate durante i trent'anni gloriosi di successo economico del dopoguerra. Con questo termine si indica generalmente la fascia di popolazione nata dopo il 1945, che ha visto l'allargamento del ceto medio su scala mondiale più ampio della storia e un rispettivo abbassamento di percentuale dei casi di super ricchezza e di povertà. Infatti, l'andamento economico favorevole negli anni Cinquanta e Sessanta ha permesso alla popolazione occidentale di lasciarsi alle spalle una società contadina per entrare in una dimensione urbana ricca di merci e benessere, consentendo alle classi più disagiate di ottenere un riscatto economico e l'accesso ai beni di consumo, tra cui macchine, elettrodomestici e capi d'abbigliamento di classe. Scaturisce l'illusione di un'uguaglianza sociale (di cui beneficia largamente anche tutta la sfera femminile), il trionfo di uno stile unificato popolare e un arricchimento generale sul piano culturale.⁹ Le generazioni che escono da questi anni d'oro sono caratterizzate dall'ottimismo e da una fiducia nel futuro, che vedono come una naturale evoluzione verso il miglioramento sociale. È questa mentalità positiva ed entusiasta a guidare le grandi manifestazioni studentesche e le controculture giovanili sessantottine, che cercano da una parte una dimensione più esistenziale in contrapposizione a quella opulenta del consumo, e dall'altra di perseguire un miglioramento sul piano della giustizia sociale. Mentre uno spirito pacifico ed equo si diffonde tra la popolazione, ancora fiduciosa nella Dichiarazione Universale dei Diritti Umani firmata nel 1948 dall'Assemblea Generale Del-

le Nazioni Unite, gli organi militari delle più grandi potenze mostrano il loro volto peggiore: nel 1960 gli Stati Uniti iniziano il loro devastante intervento in Vietnam, nel 1968 l'Unione Sovietica invade la Repubblica Cecoslovacca (primavera di Praga), nello stesso anno a Città del Messico l'esercito spara dagli elicotteri sulla folla di studenti e Israele occupa la Palestina, mentre incombe sempre più grave la minaccia della bomba atomica nella guerra fredda. Questi fatti tendono ad allontanare i movimenti di contestazione dai partiti istituzionali, mostrando un carattere sempre più diffidente verso le istituzioni e preferendo a queste le situazioni autogestite che scaturiscono spontaneamente dal basso. Mentre l'URSS mostra sempre più chiaramente il suo carattere bellico, allontanandosi dallo spirito marxista ed egualitario che avrebbe voluto incarnare, molti movimenti cercano altrove i propri referenti ideologici (tra questi non risultano i partiti filosovietici e i gruppi operai, che continuano indefessi con una propaganda strettamente comunista). In particolar modo quelli studenteschi, giovanili, femministi e pacifisti, smettono di appoggiare gli imperiosi poteri governativi per accostarsi alle lotte di liberazione dei paesi di in via di sviluppo e le comunità oppresse dalla dittatura: spostano l'attenzione dalle super potenze verso le minoranze, dai centri di forza ai margini della società. I miti della generazione diventano i grandi paladini della giustizia proletaria, come Che Guevara, che nel 1966 aveva iniziato la sua lotta per la liberazione della Bolivia e Mao Tse-tung, che nello stesso anno fonda il movimento delle guardie rosse per la rivoluzione culturale in Cina.¹⁰ Questa coscienza antiautoritaria si riflette dal livello politico a quello esistenziale, compiendo uno spostamento verso i margini della società, allontanandosi fisicamente e mentalmente dalla città del benessere e degli agi e dal nucleo familiare patriarcale. A tal proposito è esplicativa l'intervista di Dina Vallino pubblicata sulla rivista *Grand Hotel* dell'Aprile 1967, effettuata a Melchiorre Gerbino e altri giovani della redazione del giornale «Mondo Beat», i massi-

mi esponenti del movimento Beat italiano, in cui questi dichiarano di voler vivere come "disadattati":

Non sono rose e fiori. Si mangia quel che capita, spesso pane e mortadella ottenuti con collette di gruppo; si dorme peggio: spesso all'aperto; si è tormentati dalla polizia e dall'incomprensione della gente. [...] Più che una protesta, la nostra è una contestazione di un sistema di vita. Tutta l'umanità vive il pericolo di un'enorme violenza finale: la distruzione atomica: molti preferiscono non pensarci. I giovani beat vogliono ricordarlo a tutti, offrire con la loro vita una testimonianza di non-violenza, convinti che solo l'allargarsi di questa mentalità consentirà all'uomo di sopravvivere¹¹.

È appunto una scelta di vita pacifica quella che va in scena nel decennio Sessanta, protesta che non viene compresa né accettata dalle autorità politiche vigenti, che ovunque tendono a rispondere con violenza a queste manifestazioni di dissenso. È proprio la repressione di stato sistematica che viene imputata da molti studiosi come una delle effettive cause della disillusione nelle pratiche pacifiche, contribuendo alla nascita dei gruppi armati che hanno caratterizzato i plumbei anni Settanta. È l'intollerabilità del pensiero che la violenza sia un monopolio dello stato, di un sistema che si dice democratico ma alle volte si prende la libertà di stroncare la vita a qualche giovane manifestante, a determinare una risposta sempre più decisa da parte dei movimenti. Di fronte alla recessione economica e ai crescenti disagi ad essa annessi, i diritti della cittadinanza vengono difesi con maniere sempre più forti, degenerando spesso in una guerriglia di strada con le forze dell'ordine, per finire, da metà decennio, con il passaggio estremo di alcuni gruppi dalle armi della dialettica alla dialettica delle armi. In Italia, il gruppo più famoso è stato indubbiamente quello delle Brigate Rosse, diventate popolari per la loro continuità (tant'è che oltre le "vecchie BR" degli anni Settanta abbiamo assistito anche alle "nuove BR" tra gli anni Novanta e Duemila) e per gli omicidi selettivi come quello di Aldo Moro. Non è però l'unico gruppo

ad aver optato per imbracciare le armi: come Pino Casamassima fa notare, alla fine del decennio, in Italia, si contavano ben più di duecento sigle di bande armate. Queste non sono tanto radicate nell'ala studentesca, tendenzialmente più creativa e propensa alle modalità di dialogo (anche se durante gli anni non è esente da pratiche aggressive), ma si staccano come frange estreme da quella operaia, più legata alle politiche del "fare". Infatti, se il 1968 risultò l'anno della rivolta studentesca, il 1969 fu quello della rivolta operaia che in Italia condusse il suo "autunno caldo", alzando il livello di scontro e provocazione in maniera decisa. Tutto ciò appare evidente nel cambio di toni verbali, riscontrabile nei comunicati o da inchieste come quella riguardante Potere Operaio tra i dipendenti di Mirafiori a Torino del 1969, in cui ricorrono affermazioni come: "Organizzare squadre di linciaggio dei crumiri e dirigenti; lotta continua; far pressione anche con mezzi non leciti; abbattere la polizia; abbandonare la via democratica; dimostrare con i manganelli"¹². La violenza politicamente motivata non è stata ovviamente una prerogativa delle forze dell'ordine e dei movimenti dell'estrema sinistra extraparlamentare ma un elemento diffuso e pregnante: la strategia del terrore viene utilizzata in modo crescente per tutti gli anni Settanta anche da gruppi neofascisti, che spesso conducono spedizioni punitive contro i militanti dell'area opposta, a cui si vanno ad aggiungere le stragi di massa dai risvolti ancora oscuri, su cui aleggiano gli spettri dei servizi segreti e della loggia massonica P2. Il 1978 è l'anno in cui si registra il maggior picco di attentati verso cose e persone; mentre il 1980 si è guadagnato il numero più alto di omicidi con centotrentacinque vittime nel corso dell'anno, ottantacinque delle quali morte durante l'attentato alla stazione di Bologna del 2 Agosto.¹³ La percezione dell'opinione pubblica davanti a questo proliferare di brutalità è quella che i poteri forti abbiano deciso di riportare l'ordine sociale, creando insicurezza e timore, in modo da poter prendere le redini della situazione evitando ulteriori rivolte. Che

questa ipotesi sia realmente fondata o meno, il risultato è stato esattamente quello di disincentivare i movimenti di contestazione, che subirono inizialmente una rottura tra un'area pacifica e una favorevole alla lotta armata, poi vennero totalmente repressi da un stato di terrore comune dilagante. Ad incentivare la diaspora del mondo della contestazione arriva anche un'ondata anomala di eroina, la nuova droga che miete migliaia di vittime tra i giovani, che inonda misteriosamente le piazze proprio nel momento in cui lo scontro s'infittisce. Queste vicende sono comuni anche alle altre nazioni capitaliste che hanno vissuto una forte ribellione interna, sfociando in un clima cupo e pesante, che possiamo avvertire chiaramente dalle parole di Jon Savage, quando ricorda l'avvento del governo Thatcher negli anni Settanta e il ritorno a un'Inghilterra conservatrice e intimorita.

I colori sgargianti, la società "senza classi" e in primo luogo l'ottimismo degli anni Sessanta parevano a quel punto un miraggio. [...] Dopo la "campagna anticippiti", che se la prese con gli immigrati antillani, ne seguirono altre sulla pornografia, l'istruzione, il vandalismo e la sessualità in genere. Tutto ciò raggruppato sotto l'etichetta di "permissivismo", mise sul banco degli imputati le libertà civili degli anni Sessanta. Queste campagne amplificarono timori profondi e comprensibili in un urlo apocalittico. Molti credettero che il paese nel suo insieme stesse subendo un attacco, dall'interno e dall'esterno: nel 1974, l'IRA scatenò un'offensiva nell'isola maggiore con la peggiore campagna terroristica dai tempi della guerra¹⁴.

I movimenti di contestazione non sono stati comunque un fenomeno semplice da arrestare, specialmente in Italia. Si tratta di tumulti profondamente diversi da quelli a cui siamo abituati oggi, in quanto viviamo in un mondo che ha disperso totalmente una visione di classe, è disilluso per quanto riguarda la giustizia sociale e fortemente individualista. Quelle che hanno combattuto la battaglia rivoluzionaria nel decennio Settanta sono generazioni caratterizzate dalla reattività, molto sensibili ai mu-

tamenti sociali, in cui il dibattito politico e collettivo è continuamente presente: all'interno delle scuole, dopo le proiezioni al cinema, nei giornali autoprodotti, nelle conferenze pubbliche, nel lavoro concettuale degli artisti contrari alla mercificazione delle opere, nelle pratiche "do it yourself" contro il business votato alla conformità capitalista. Il tentativo di cambiare il mondo è una pratica quotidiana condivisa, di cui la grande maggioranza dei giovani si sente partecipe: l'idea di autogestione e di democrazia diretta genera l'impressione che tutti possano apportare un contributo utile al cambiamento, di potersi mettere in gioco, esprimere la propria opinione tanto quanto le autorità del campo. L'idea giocosa di potersi cimentare in nuove esperienze e la sensazione di avere un ruolo nella collettività ulteriore alla propria capacità lavorativa porta i giovani a liberare la propria fantasia e a cimentarsi in ogni campo: musicale, fumettistico, letterario, artistico, teatrale, performativo, per poi fonderli deliberatamente e contaminarli. L'esperienza degli Skiantos va inserita in questo contesto, in cui un insieme di giovani (non sempre ben definito) senza alcuna licenza musicale, imbraccia gli strumenti pensando ai paradossi sociali, alla potenza catartica del rock e all'irriverenza della poesia dadaista. Molti dei protagonisti attivi dell'epoca trovano scorretto ingabbiare nell'immaginazione collettiva questo segmento di storia sotto l'etichetta "anni di piombo". Roberto "Freak" Antoni, leader degli Skiantos, è il primo a definirli "anni di pongo"¹⁵, per il clima sperimentale e creativo, nato proprio dalla fusione tra contestazione, vita quotidiana e arte, che superava di gran lunga quello dell'aggressività. In proposito, Franco "Bifo" Berardi, puntualizza il motivo per cui, secondo lui, il termine "anni di piombo" sia fuorviante:

L'espressione stessa "anni di piombo" è il segno di un conformismo, è il segno di una ipocrisia, di un rifiuto di pensare, in ultima analisi. È una frase fatta che ci serve a caratterizzare in maniera del tutto insensata anni nei quali la violenza era molto, molto, meno diffusa di quanto sia oggi. Noi

viviamo quotidianamente sul lavoro, nella vita familiare, nella strada, in ogni momento della giornata una quantità di violenza che è cento volte superiore a quella dei cosiddetti "anni di piombo". Cos'è cambiato? È cambiato che quelli erano anni nei quali, nel conflitto, nello scontro, nel disaccordo, nella dialettica politica, ci si poteva battere per i propri diritti e si poteva ottenere una condizione di vita decente. Oggi nessuno ha più la possibilità di difendere i propri diritti perché i diritti sono cancellati, la democrazia è cancellata, il lavoro è una condizione di precariato e sfruttamento assoluto. Quelli di oggi sono anni di piombo¹⁶.

Il movimento bolognese

Bologna è stata la culla di esperienze culturali uniche, che si è guadagnata, insieme a Torino, il titolo di città intellettuale di spicco del decennio Settanta. Ancora oggi risulta impossibile analizzare la situazione bolognese dell'epoca in maniera obiettiva e puntuale, in quanto densissima di attività e dinamiche che la riempiono di sfumature difficili da collocare, rischiando continuamente un'eccessiva approssimazione. Vi furono vari motivi che spinsero a incentrare un'incredibile energia dinamica su questa città, primo tra tutti il nucleo universitario, che richiama a sé tantissimi intellettuali di spicco come professori e studenti da tutto il mondo. In tutta la penisola, già nel corso degli anni Sessanta, il miracolo economico dei trent'anni d'oro ha contribuito a un deciso aumento della scolarizzazione, sia superiore che universitaria, che ottiene un'ulteriore incremento grazie alle riforme di modernizzazione sostenute dalle contestazioni sessantottine. In risposta alle richieste dei sindacati e del movimento studentesco, che ritengono che l'università debba essere accessibile a tutte le fasce sociali, senza discriminazioni razziali e sessuali, nel 1969 arriva come risposta la liberalizzazione delle iscrizioni alle facoltà, che incrementa ulteriormente il numero di iscritti. In Italia, dal '68 al '77, gli atenei vedono un aumento complessivo del 60% di studenti, modificando gli equilibri e le funzioni tradizionali. Bologna viene investita da un'ondata di iscrizioni che, se

nel 1965 contano 21.197 unità, già nel '71-'72 diventano più del doppio, giungendo a 42.346, per poi continuare ad aumentare esponenzialmente fino agli ultimi anni del decennio. Le strutture universitarie sono impreparate ad un incremento così deciso di affluenza, prive di spazi e attrezzatura didattica: in questi anni, nonostante le incredibili ristrettezze economiche dovute ai fondi pubblici insufficienti, assistiamo infatti a una grande opera di ristrutturazione urbanistica, ampliamento e costruzione di nuove sedi dell'ateneo bolognese¹⁷. Si può percepire la portata del fenomeno nell'appello disperato del sindaco Zangheri:

Bologna non raggiunge i cinquecentomila abitanti ed è attrezzata per alcune migliaia di studenti, ma non per diventare il parcheggio di decine di migliaia di giovani di altre regioni. Per dare una dimensione del fenomeno basti pensare che – in rapporto alla popolazione effettiva – Bologna ha sei volte più studenti di Torino, ha un Università che è doppia rispetto a quella di Firenze, ha quattro volte più studenti di Roma¹⁸.

La contestazione degli studenti parte proprio dai disagi causati dalle strutture inadatte delle loro condizioni di vita notoriamente folli (gruppi di studenti stipati in piccoli appartamenti con un affitto spropositato da pagare), per poi scagliarsi contro la riforma universitaria Malfatti, additata come progetto reazionario e controrivoluzionario. La loro protesta s'incrocia con quella degli insegnanti e degli assistenti laboratoriali, sempre più soggetti al precariato, che spesso partecipano attivamente alle assemblee studentesche, sostengono le iniziative e i laboratori di studio autogestiti.

La contestazione studentesca, nella convinzione che una reale rivoluzione sociale possa avvenire, assume un carattere sempre più utopistico, sperimentale e ludico, quasi avanguardista. Le richieste diventano mano a mano sempre più pretenziose e irrealizzabili, spostandosi da un piano materiale a uno ideale. Nel momento della crisi economica, degli appelli alla sobrietà e al sacrificio da parte della classe politica, riemerge l'affermazione dei desideri: si chiede una vita degna di essere vissuta¹⁹.

L'immaginazione rimodella tutta la sfera pubblica e privata, ridisegnando un mondo gioiosamente collettivista, destrutturato. Gli obiettivi si allontanano dalle garanzie dei diritti minimi, chiedendo alla città un'università aperta a lavoratori, disoccupati e come centro d'aggregazione, che le mense e gli spettacoli siano gratuiti, che i ristoranti e i negozi di lusso abbiano un prezzo politico, la legalizzazione delle droghe e della loro produzione, che le case occupate vengano finanziate dagli enti pubblici per vivere in collettività. Entra in gioco un linguaggio ironico e artistico, che unisce la politica al gioco e alla voglia di godersi la vita. A questo proposito è esplicativo un comunicato uscito da un'assemblea studentesca romana, che tra i propri obiettivi si pone:

la requisizione di tutti gli edifici sfitti e la loro utilizzazione come centri d'aggregazione e socializzazione dei giovani che vogliono vivere alternativamente alle famiglie. Allo scopo vengono istituite ronde anti-famiglia il cui compito consiste nel rapire quei minori condizionati da genitori autoritari. – Dare un chilometro quadrato verde per ogni abitante. – Riconoscimento a tutti gli animali in cattività del diritto di tornare al paese di origine. – Demolizione dell'Altare della Patria e restituzione dell'area alle forme di vegetazione spontanee e agli animali che aderiscono. Si propone un laghetto con cigni e anatre. – Uso alternativo degli Hercules C 110 acquistati dall'aeronautica militare alla Lockheed per servizi gratuiti di trasporto dei giovani a Machu Picchu, in occasione della festa del Sole²⁰.

Sui muri di Bologna si leggono frasi come: "la rivoluzione è una cosa seria ma si fa con allegria", "facciamo dell'Università il dipartimento del desiderio e del bisogno" e "vita dura contro natura". Manifestazione concreta di questa utopia libidinosa sono i cortei e le occupazioni scolastiche, che si trasformano in feste, happening, in cui i ragazzi partecipano con i loro gruppi teatrali autogestiti, bande musicali, vestiti da pagliacci, con draghi di carta pesta, mongolfiere, danze e girotondi.²¹ La creatività viene liberata in tutte le forme, investendo gli spazi cittadini che

vengono invasi da circoli del proletariato giovanile, si ricoprono di murali e di manifesti.



Corteo creativo con drago, costruito per il convegno contro la repressione del 24 Settembre 1977. Foto di Enrico Scuro.

Una delle espressioni più chiare della voglia di riprendersi una vita piacevole e senza rimpianti è indubbiamente la nascita del collettivo bolognese *Jacquerie* nel 1976, che dichiara l'intento di volersi riprendere "il lusso". La pratica che caratterizza questo gruppo, utilizzata contemporaneamente anche in altre città, è quella delle "autoriduzioni" proletarie, che consistono nell'invadere in massa un locale senza pagare (o pagando un solo biglietto). Obiettivo di questa pratica sono i cinema, l'opera, i ristoranti e la mensa scolastica, che, come si può notare, al di fuori della mensa, non rappresentano attività vitali ma parte integrante di un surplus culturale e ludico a cui i giovani non vogliono rinunciare. Esattamente come i furti nei negozi (anche questi rientrano tra le pratiche di alcuni protagonisti di *Jacque-*

rie) vengono giustificati come espropri proletari e rivendicati come diritti. I giovani del collettivo decidono di prendere quello che desiderano e non possono permettersi a causa dei prezzi proibitivi, consapevoli che i bisogni non sono solo quelli minimi per la sopravvivenza, come confermano comunicati come questo:

VOGLIAMO IL PANE E LE ROSE... MA SUBITO! Siamo un gruppo di giovani proletari stufo della vita di merda che quel porco di Andreotti ci costringe a fare. Abbiamo deciso che, visto che i sacrifici non li fa nessuno non li facciamo neanche noi, né sul necessario, né tantomeno sul superfluo. Abbiamo deciso che, visto che noi soldi non ne abbiamo d'ora in poi la roba che ci serve la prendiamo. Non è un furto, ci prendiamo quello che sempre ci rubano. Non è una rapina, è l'unico modo di rispondere seriamente alla rapina di Andreotti²².

Contemporaneamente, lo stesso collettivo Jacquerie ha una seconda anima, più poetica e romantica, che si personifica in un eroe del popolo tra giustizia e irrazionalità.

Jacquerie nasce dopo, nell'euforia della «vittoria», nell'allegria del taffio, del furto, del delitto (che paga), nella conferma che aver mangiato assieme nel covo dei padroni è ricomposizione. Io sono ubriaco fin dal primo bicchiere, mi sento un poco di Robin Hood, di giustiziere, un po' di furbasto e tutto questo è subito sentito dalla mia pancia e non voglio spiegarmi, in fondo sono qui per caso; momento per momento la telecronaca degli avvenimenti più rilevanti dell'insurrezione del maggio settantasette, sono incapace, ubriaco, come posso scrivere un documento sul movimento? Però sono rappresentativo, ne sono certo! È bello essere rappresentativo, non ho mai visto tanta gente così rappresentativa, tutta assieme, che beve canta per le strade della zona universitaria occupata; la rivoluzione è un blues!²³



Scritte alla sede del Dams di via Gerrazzi nel 1977. Foto di Enrico Scuro.

A Bologna il linguaggio politico si fonde a quello artistico in maniera sensibile, evento favorito soprattutto dalle università umanistiche, prima tra tutte il Dams: la prima università dedicata alle arti dello spettacolo, che coinvolge professori di spicco della ricerca intellettuale come Umberto Eco, Renato Barilli, Omar Calabrese, Gianni Celati e Giuliano Scabia. Come Cinzia Venturoli fa notare, sono proprio gli studi delle avanguardie artistiche del novecento, insieme a poeti e scrittori come Majakowskij, Bachtin e Foucault, presenti nelle bibliografie alle facoltà del Dams e di Lettere, a ispirare le nuove modalità d'espressione. L'Avanguardia che più di tutte viene assorbita e rievocata dal movimento è quella dadaista, affine sia per le posizioni politiche, che per i toni ironici e provocatori, nonché per il tentativo di unire arte e vita.²⁴ Questo incontro tra cultura e quotidianità porta alla nascita di esperienze uniche, tra cui non possiamo dimenticare quella di Radio Alice. È stata la prima radio indipendente di Bologna, nata grazie all'antenna alzata da alcuni

studenti nel 1976, che ha segnato la prima forma di comunicazione tramite medium tecnologico nel movimento di contestazione. Giancarlo Vitali, uno dei fondatori di Radio Alice, ricorda che dopo lunghe discussioni su come strutturare la radio decisero di non avere nessuna programmazione, nessun orario e nessun appuntamento da rispettare.

Ci immaginavamo che i microfoni della radio potevano essere aperti e ci potesse essere un afflusso continuo di parole e persone. [...] La nostra idea era quella di dar vita a un mezzo di comunicazione che poteva assumere la personalità di chi era in quel momento davanti al microfono. [...] Radio Alice è stata la prima radio in Italia che ha permesso agli ascoltatori di raccontare in diretta qualunque cosa volessero dire. Non c'erano filtri²⁵.

Il susseguirsi di voci, pensieri, letture, musica, battute, diventa un happening continuo messo in scena per gli ascoltatori, che a loro piacimento interagiscono tramite le telefonate o presentandosi direttamente in redazione. La poesia, il cinema, il teatro e i dischi illegali di provenienza clandestina sono i veri protagonisti di Radio Alice, che incarna la nuova cultura gioiosa dell'improvvisazione, della metamorfosi continua. Nonostante il progetto non avesse una connotazione politica viene ricordato come la voce del movimento, in quanto erano gli stessi militanti a susseguirsi davanti ai suoi microfoni, a seguirla, a telefonare in redazione per raccontare quello che stava succedendo in piazza o veniva detto in assemblea, chiamando a raduno gli altri. Una delle funzioni che assume la radio lasciando parlare il proletariato giovanile è quella di togliere voce al potere (che deforma e rimodella l'informazione a suo piacimento) per dare credito ad altre verità. Sull'importanza di screditare e contrastare il monopolio della "verità", proprio dal nucleo redazionale di Radio Alice, nasce la cellula Mao-dadaista. Questa è formata da studenti del Dams che iniziano a simulare graficamente le più importanti testate giornalistiche in maniera precisa ma deviandone completamente il contenuto, confondendo le in-

formazioni, creando caos tra le notizie. Questa tattica di comunicazione sovversiva riflette sull'utilizzo dei mezzi di comunicazione e sul linguaggio dei media, imitandolo e distorcendolo a piacimento al fine di creare disordine. I Mao-dadaisti creano anche una rivista chiamata «A/traverso» di ispirazione dadaista, con un taglio grafico che riflette il caos, l'irrazionalità e un'ironica goliardia²⁶.

In questo clima elettrizzante proliferano le esperienze di teatro politico di strada, purtroppo destinato a un declino irreversibile con il finire del decennio. La sua portata culturale è stata parzialmente raccolta dal mondo musicale, con cui in quel momento si fondeva. Le aree musicali più interessate sono state chiaramente quelle interne al movimento studentesco, come la Banda del movimento (impegnata in improvvisazioni e spettacoli durante le manifestazioni) e i gruppi sperimentali come gli Skiantos, i Gaznevada e i Confusional Quartet. I loro primi concerti sembrano più performance o happening di gruppo, con travestimenti, scenette, fusione di generi, letture e interazioni con il pubblico.

Il proliferare di linguaggi artistici non sfugge ai professori più attenti, che sostengono le iniziative dei propri studenti, sottolineandone lo spessore intellettuale. Secondo Maurizio Calvesi è nata un'"avanguardia di massa", che riesce a diffondere la creatività contagiosa a un livello basso della popolazione²⁷. Umberto Eco ribattezza questa generazione quella dell' "Anno Nove", poiché fa tabula rasa di tutto ciò che c'è stato prima, sessantotto incluso (sessantotto meno settantasette fa nove). Lo studioso è particolarmente colpito dal nuovo linguaggio d'avanguardia, capace di comunicare con le grandi masse:

È stupefacente come i teorici del movimento degli emarginati sottoproletari parlino, tra tutti i linguaggi possibili, il più colto e raffinato, quello con il pedigree più esclusivo; e quindi è facile trarne la equazione fatale, ecco i nuovi Marinetti, i nuovi ragazzi di *Lacerba*, ecco la riedizione dell'Uomo finito e di Papini superuomo. Ma la differenza

è che, diversamente dall'avanguardia di inizio secolo, questi gruppi sono realmente in contatto con una fascia "bassa", quella dell'Anno Nove, e che quel che dicono pare istintivamente accessibile, nella sua vitalità, anche a chi non è colto: segno che esiste una certa traduzione della teoria in gesti concreti, ovvero il gesto collettivo ispira la teoria²⁸.

Tra i movimenti politici di rilievo a Bologna, è doveroso ricordare anche quello femminista, i cui principi mettono in discussione le modalità di partecipazione e si radicano in tutta l'area di protesta. Essendo l'Italia patria del cattolicesimo, le donne combattono una battaglia molto più ardua rispetto agli altri stati, tanto da assumere una rilevanza internazionale. Infatti, se negli Stati Uniti, già negli anni '40 e '50, il mondo hollywoodiano ha già iniziato a emancipare culturalmente l'immagine della donna, trasgredendo all'idea della figura casta e paziente che porta avanti la famiglia a capo chino, in Italia questo non è avvenuto. Le dive italiane, al di fuori dei personaggi interpretati sullo schermo, si mostrano come esempio di madri premurose, mogli fedeli e ubbidienti. Possiamo constatare questo fatto dalle interviste dell'epoca, come quella dell'attrice Silvia Paganini, che nel 1954 rassicura la rivista «Oggi» dichiarando di comportarsi in maniera sensuale e aggressiva solo nei film ma di essere pura come un *giglio* nella vita privata, in cui si muove sempre accompagnata dai genitori²⁹. I gruppi femministi combattono su più fronti per "riprendersi il proprio corpo", battaglia che risente di un'urgenza unica vista l'arretratezza del contesto italiano: per rendere l'idea della situazione basti pensare che nel 1967 una ragazza viene arrestata a Torino con l'accusa di girare con una minigonna³⁰. Negli anni '70 il movimento femminista si batte principalmente sul campo dell'emancipazione sessuale, intorno a temi come quello della contraccezione, l'importanza dell'educazione sessuale, leggi in tutela alla maternità e la possibilità di abortire legalmente (legge approvata solo il 22 maggio 1978, con diverse clausole che limitano la libertà della donna e la resistenza della gerarchia ecclesiastica che continua a consi-

derare l'aborto un crimine)³¹. A Bologna anche le donne del movimento femminista si ritrovavano all'interno della cittadella universitaria, in particolare allo spazio occupato il Goliardo, in via Zamboni 32³². Qui si coordinano e si confidano, creando una sorta di terapia di gruppo: mettono in tavola i traumi e i vissuti personali e li trasportano sul piano sociale, facendo partire la contestazione politica da loro stesse. Questo atteggiamento riflessivo dà un nuovo input al movimento sui temi della condivisione, del sostegno che la collettività può dare e sull'importanza dell'auto miglioramento: bisogna prima di tutto modificare i propri pensieri e atteggiamenti individuali per arrivare a una rivoluzione giusta.

Ad attrarre l'attenzione su Bologna non è stata solo la presenza di un'università all'avanguardia ma anche la sua stessa amministrazione locale. Nel capoluogo emiliano il PCI (Partito Comunista Italiano) governa incontrastato già dal 1945, capace di istituire una valida politica urbanistica e ottimi servizi sociali, diventando in breve tempo la "città vetrina della sinistra italiana". Vista dall'esterno Bologna acquisisce l'idea di una zona franca e aperta, guidata da una classe dirigente affezionata alla vecchia retorica antifascista e partigiana, che incarna l'ideale "partito della rivoluzione". Agli occhi del movimento studentesco cittadino questa non è che l'immagine di facciata del partito comunista, che appare loro invece come una classe padrona intenta a monopolizzare le proteste con la vecchia retorica operaia, disattenta alle necessità dei giovani e pronta a reprimere con la violenza come qualsiasi altra classe dirigente. Proprio nel momento della ribellione civile, l'energia rivoluzionaria del partito sembra completamente assopita, assorbita in buona parte dal tentativo di contrastare il terrorismo e la crisi economica. Alla base del contrasto tra PCI e studenti c'è una differenza d'approccio e di pensiero non indifferente: il movimento studentesco porta un'idea nuova di rivoluzione creativa, ironica e gioiosa, basata sul principio di godere i piaceri della

vita fuori dall'ordinario, mentre il partito comunista rappresenta l'immovibile classe operaia delle lotte e della sobrietà, per cui la vera rivoluzione sociale è solo quella filosovietica. L'accusa che i giovani rivolgono alla classe dirigente è quella di essere diventati riformisti, dalla visione antiquata e senza alcuna idea innovativa, mentre il PCI addita gli studenti come i figli viziati della nuova borghesia, incurante del fatto che la loro realtà lavorativa rispecchi in realtà una nascente classe sociale: quella precaria. Ciò che accomuna questi due movimenti è invece un sentirsi parte del proletariato, identificazione che caratterizza entrambe le rivendicazioni. Il partito comunista riesce in buona parte a interpretare le necessità sindacali dei lavoratori, risultando tanto concentrato e solidale alle lotte operaie quanto disinteressato a tutte le altre, che tende a sminuire come fenomeni passeggeri senza alcuna portata culturale. Fin dai primi tumulti si crea una contrapposizione tra l'agitazione universitaria e il partito comunista, che tenta di inglobare e mantenere sotto il suo controllo le proteste, denigrando le forme di contestazione divergenti dall'unica, vera, rivoluzione comunista. Già da metà anni '60, quando in tutta Italia dilagano le occupazioni presso le facoltà universitarie, tra cui Pisa, Roma, Torino, Bari, Milano, Firenze, eccetera, il PCI tende a ignorarle deliberatamente, sia come nuove posizioni politiche, sia come nuova modalità totalmente innovativa rispetto alle vecchie pratiche universitarie. Oltre a trascurarle a livello ufficiale, vengono poi sminuite dalle loro testate giornalistiche di riferimento, come "L'Unità" o "Rinascita", che le liquidano con appellativi come: "estremismo infantile" o "velleità".³³ Nel corso degli anni Settanta le differenze tra i due movimenti si manifestano in maniera sempre più palese e il loro rapporto non fa che peggiorare, creando sempre un maggior divario tra le lotte operaie e studentesche. Le tensioni tra queste due diverse espressioni della rivolta sfociano clamorosamente nel 1977, dopo il passaggio della riforma universitaria Malfatti, che tra le varie postille inserisce l'aumento dei prezzi

d'iscrizione e l'irrigidimento dei piani di studio.



Corteo creativo del 28 aprile 1977, Andreotti e Berlinguer oggi sposi.
Foto di Enrico Scuro.

Il 17 Febbraio 1977, fallisce "l'operazione Lama", considerata come un tentativo di strumentalizzazione del PCI per sottrarre il campo universitario al movimento. Luciano Lama, segretario della Cgil, viene cacciato dall'Università della Sapienza di Roma con un succedersi di scontri molto violenti, prima tra le due fazioni e successivamente con la polizia, dopo che il direttore dell'ateneo consegna le chiavi del polo universitario alle forze dell'ordine per procedere con lo sgombero. Il giornalista Carlo Rivolta racconta in modo dettagliato quello che succede durante "L'operazione Lama", sulle pagine di Repubblica, spiegando così le divergenze tra i militanti del PCI e i giovani "indiani" dell'università:

Il clima a quel momento era arrivato quasi al punto di rottura. Le contraddizioni tra due mondi competenti diversi ed estranei, quello dei sindacati e dell'ortodossia comunista e quello della "creatività obbligatoria", non avevano trovato neanche un punto d'incontro, neanche un modo per evitare insulti reciproci. Erano ormai due blocchi opposti e nemici; la pentola in ebollizione da un paio d'ore era ormai sul punto di scoppiare³⁴.

All'interno dello stesso articolo riporta il dettaglio interessante degli scambi d'insulti iniziali, che mostrano chiaramente la diversità d'approccio dei due gruppi. Gli slogan degli studenti sono ironici e derisori giochi di parole, del genere: "I Lama stanno in Tibet", "Non Lama nessuno", "L'ama o non Lama", "Ti prego Lama non andare via, vogliamo ancora tanta polizia". Oppure, facendo riferimento alla politica dell'austerità seria promossa da Berlinguer: "più lavoro, meno salario", "È ora, è ora, miseria a chi lavora", "più baracche, meno case". Vengono descritti mentre ballano, cantano e liberano palloncini pieni d'acqua e vernice colorata. Dall'altro canto i militanti del PCI vengono ritratti mentre cercano di continuare imperterriti il comizio, perplessi e offesi dall'atteggiamento degli studenti. A loro volta rispondono con altri slogan accusatori, come: "Via, via, la nuova borghesia" e "Pariolini, pariolini".

Appena un mese dopo, l'11 marzo 1977, la violenza di questo contrasto si sfoga in maniera feroce a Bologna, nella città vetrina del PCI. Dopo uno scontro tra il movimento studentesco e i militanti di Comunione e Liberazione, la polizia viene inviata dentro l'università: un'invasione di campo che scatena un conflitto durissimo, che si trascina lungo le strade del centro, con lancio di molotov, colpi di pistola e la morte di uno studente: Francesco Lorusso³⁵. L'uccisione tragica di Lorusso da parte delle forze dell'ordine, avvenuta in via Mascarella mentre questo era girato di spalle intento a scappare è l'apice del movimento creativo bolognese, che ne sancisce il declino e la rottura definitiva con le istituzioni. Al diffondersi della notizia del decesso dello studente, militante di Lotta Continua, i manifestanti orga-

nizzano un corteo spontaneo per il pomeriggio stesso, in cui la rabbia si manifesta con la rottura di alcune vetrine del centro, saccheggi e l'occupazione della stazione di Bologna. Il giorno successivo viene ordinato lo sgombero di Radio Alice, additata come la voce pilota del movimento, guida degli studenti verso la delinquenza. L'agitazione continua: l'università rimane chiusa per dodici giorni in stato d'assedio, con tanto di barricate, arresti e perquisizioni (le sedi più danneggiate da questa guerriglia sono il Dams, Magistero, Lettere e Filosofia, Economia e Matematica).³⁶ Tutta Italia è segnata da una violenta repressione poliziesca, che però solo a Bologna si manifesta nel modo più plateale e militarista possibile: una serie di carri armati diretta su piazza Verdi, il cuore della zona universitaria. A quel punto è palese quanto il partito di Zangheri non rappresenti un gruppo di "compagni" né voglia partecipare ad alcuna rivolta sociale del popolo, imponendo un fiscale ritorno all'ordine. Questi eventi causano la rottura definitiva tra il movimento e le istituzioni, la diaspora di molti militanti, soprattutto appartenenti all'ala più creativa e pacifica, e una radicalizzazione di altri, per lo più autonomi. L'eco di questi eventi risuona come una ferita ancora aperta nelle parole dei protagonisti dell'epoca, che narrano le loro esperienze come qualcosa di traumatico, come se il '77 avesse tracciato una linea netta tra l'esperienza positiva di contestazione avvenuta prima e la pesantezza che ne è seguita.

Ci volle la morte di Lorusso per portare alla chiusura la città. Si dovette arrivare ad un punto di non ritorno perché tutto si spegnesse. Da lì in poi è iniziata una fase di reflusso molto pesante, anche per i creativi, che ha impedito loro di continuare a vivere e svilupparsi³⁷.

La testimonianza di questi momenti ci perviene soprattutto dalle numerose forme artistiche che hanno preso vita in questo frangente di tempo. Dentro la musica degli Skiantos troviamo tutta l'ironia e la vitalità di una Bologna in fermento, dei suoi drammi, la sua voglia di mettersi in gioco e la sua disillusione. Come

Stefano Cavedoni sottolinea nel libro *Non Disperdetevi*, queste tensioni emergono chiaramente nelle registrazioni dell'epoca, racchiudendo i tumulti emotivi di questo singolare decennio:

Francesco Lorusso fu ammazzato, gli hanno sparato un colpo alla schiena ed era chiaro che ci doveva essere un morto. Il G8 di Genova e la tragica fine di Carlo Giuliani mi sono sembrate la replica dello stesso copione. Il "Movimento" del '77 rispose spaccando le vetrine delle banche, dei ristoranti di lusso, dei negozi fighetti e dopo arrivarono i carri armati. Anche di tutto questo il rock bolognese è stato lo specchio³⁸.



Via Zamboni il 13 Marzo 1977, gli scontri dopo la morte di Francesco Lorusso. Foto di Enrico Scuro.

Note

¹ F.T. MARINETTI, *Al di là del Comunismo*, in L. DE MARIA, (a cura di), *Teoria e invenzione futurista*, Mondadori, Milano, 1968, p. 419

² OECD, *Economic Outlook*, Paris, 1989, www.oecd.org

³ Cfr. I. MASULLI, *Gli aspetti economico-sociali della crisi degli anni Settanta e le trasformazioni successive*, in A. DE BERNARDI, V. ROMITELLI, C. CRETELLA, (a cura di), *Gli anni Settanta – tra crisi mondiale e movimenti collettivi*, Archetipolibri, Bologna, 2009, p. 3

⁴ Cfr. R. BISSIO, (a cura di), *La qualità della vita nel mondo / Social Watch - Rapporto 2001*, Emi, Bologna, 2001

⁵ Cfr. I. MASULLI, *Gli aspetti economico-sociali della crisi degli anni Settanta e le trasformazioni successive*, in A. DE BERNARDI, V. ROMITELLI, C. CRETELLA, (a cura di), *Gli anni Settanta – tra crisi mondiale e movimenti collettivi*, Archetipolibri, Bologna, 2009, pp. 3-23

⁶ Cfr. A. DE BERNARDI, *I Movimenti di protesta e la lunga depressione italiana*, in A. DE BERNARDI, V. ROMITELLI, C. CRETELLA, (a cura di), cit., pp.119-35

⁷ S. MAGGIO, in O. RUBINI, A. TINTI, (a cura di), *Non disperdetevi, 1977-1982 San Francisco, New York, Bologna, Le città più libere del mondo*, Shake, Milano, 2009, cit. p. 23

⁸ Cfr. M. TOLOMELLI, *Militanza e violenza politicamente motivata*, in A. DE BERNARDI, V. ROMITELLI, C. CRETELLA, (a cura di), cit., pp. 192-210

⁹ Cfr., R. BARILLI, in *La moda nel secondo dopoguerra*, S. GRANDI, A. VACCARI, S. ZANNIER, (a cura di), Clueb Bologna, 1992, pp. 5-7

¹⁰ Cfr. V. ROMITELLI, *Politica e movimenti negli anni Settanta. Problematiche, categorie d'analisi e giudizi storiografici*, in A. DE BERNARDI, V. ROMITELLI, C. CRETELLA, (a cura di), cit., pp.143-44

¹¹ Redazione di «Mondo Beat», intervista di D. VALLINO, «Grand Hotel», aprile 1967, in M. GERBINO, (a cura di), *Storia documentata del mondo Beat*, in M. PHILOPAT *I viaggi di Mel*, Shake, 2004, Milano, p. 269

¹² P. CASAMASSIMA, *Brigate Rosse: la vera storia – Gli episodi e le azioni della più nota organizzazione armata dagli "anni di piombo" fino ai giorni nostri*, Newton Compton editori, Roma, 2010, pp. 7-25

¹³ Cfr. M. TOLOMELLI, *Militanza e violenza politicamente motivata*, in A. DE BERNARDI, V. ROMITELLI, C. CRETELLA, (a cura di), cit., pp. 192-210

¹⁴ J. SAVAGE, *Il sogno inglese – i Sex pistols e il punk rock*, Arcana, Roma, 2005, cit. p. 139

¹⁵ R. ANTONI, intervista di R. CHIAPPINI, *Intervista a Freak Antoni*, a cura di Tv interneet 1, 2013, www.youtube.com/user/webtvinternet1

¹⁶ F. BERARDI, *Speciale Radio Alice – Bifo Berardi racconta Radio Alice*, archivi di Rai Storia, www.raistoria.rai.it

- ¹⁷ Cfr. A. PRETI, *Bologna 1977: l'Università*, in A. DE BERNARDI, V. ROMITELLI, C. CRETELLA, (a cura di), pp. 235-48
- ¹⁸ R. ZANGHIERI, *Bologna '77. Intervista di Fabio Mussi*, Editori Riuniti, Roma, 1978, p. 18
- ¹⁹ M. GRISPIGNI, 1977, *Manifestolibri*, Roma, 2006
- ²⁰ P. TONINI, (a cura di), *Comunicato*, in *Dopo Marx Aprile – libri e documenti del movimento '77 – giugno '76 – maggio '78*, Arengario, Gussago, 2007
- ²¹ Cfr., M. C. LORIA, *Teatro della contestazione nell'Italia delle lotte studentesche negli anni '60 e '70*, art., tratto dal sito *Parol quaderni d'arte ed epistemologia*, www.parol.it
- ²² *Volantini politici 1971-1978*, fondo conservato presso la Biblioteca comunale dell'Archiginnasio di Bologna
- ²³ P. TONINI, (a cura di), *Volantino*, in *Dopo Marx Aprile – libri e documenti del movimento '77 – giugno '76 – maggio '78*; Arengario, Gussago, 2007
- ²⁴ Cfr., C. VENTUROLI, *L'Università e la protesta giovanile: gli studenti a Bologna*, in A. DE BERNARDI, V. ROMITELLI, C. CRETELLA, (a cura di), cit., pp. 249-65
- ²⁵ G. VITALI, in O. RUBINI, A. TINTI, (a cura di), cit., pp. 43-44
- ²⁶ A/Traverso, archivio di «Port Review», www.portreview.it
- ²⁷ M. CALVESI, *Avanguardia di massa*, Feltrinelli, Milano, 1978
- ²⁸ U. ECO, *Anno Nove*, «Corriere della sera», 25 febbraio 1977, in U. ECO, *Sette anni di desiderio*, Bompiani, Milano, 2000, pp. 61-62
- ²⁹ S. PAGANINI, intervista s.a., *Venere educata*, «Oggi», 17 ottobre 1954
- ³⁰ Cfr. L. GORGOLINI, *Reti e linguaggi giovanili*, in P. SORCINELLI, (a cura di), *Gli anni del rock (1954-1977)*, Bononia University Press, 2005, pp. 69 - 107
- ³¹ D. CALANCA, *L'Italia dei nostri padri se ne va. Italia addio!*, in *Gli anni del rock (1954-1977)*, cit., pp. 25 - 67
- ³² C. VENTUROLI, *L'Università e la protesta giovanile: gli studenti a Bologna*, in A. DE BERNARDI, V. ROMITELLI, C. CRETELLA, (a cura di), cit., pp. 249-65
- ³³ R. LUPERINI, *Il Pci e il movimento studentesco*, Jaca Book, Milano, 1969, pp. 16-20
- ³⁴ C. RIVOLTA, *Quel giorno a Roma, l'assalto a Lama, va in scena la tragedia della sinistra italiana*, articolo pubblicato su «Repubblica», 1977, www.repubblica.it
- ³⁵ S. GUNDLE, *I comunisti italiani tra Hollywood e Mosca. La sfida della cultura di massa*, Giunti, Firenze, 1995, pp. 396-399
- ³⁶ A. PRETI, *Bologna 1977: l'Università*, in A. DE BERNARDI, V. ROMITELLI, C. CRETELLA, (a cura di), cit., pp. 235-48.
- ³⁷ R. IACONA (studente del Dams e inviato di Sciuscià), in *Non disper-*

devevi, 1977-1982 San Francisco, New York, Bologna, Le città più libere del mondo, ODERSO RUBINI, ANDREA TINTI, (a cura di), Shake, Milano, 2009, p. 26

³⁸ S. CAVEDONI, in O. RUBINI, A. TINTI (a cura di), cit., p. 230

La parabola artistica degli Skiantos

*“Bisogna abituarsi a ridere di tutto
quello di cui abitualmente si piange,
sviluppando la nostra profondità.
L'uomo non può essere considerato
seriamente che quando ride.”* ³⁹

Aldo Palazzeschi

Nel 1977, nonostante la violenta repressione di piazza, Bologna è ancora nel pieno di un fermento brioso che dà luogo alla nascita di nuove esperienze e progetti. Il clima aperto sollecita le menti più creative a mettersi in gioco, stimolandole a lavorare sui meccanismi della comunicazione e sulla nuova cultura nascente. Tra queste c'è un gruppo di studenti del Dams: Giovanni Natale, Leonardo Giuliano, Francesca Piva, Aldo Tagliapietra. Questi ragazzi si appassionano di cinematografia e si divertono a riprendere e montare ogni sorta di video⁴⁰. Per facilitarli il lavoro, acquistano per poche lire un furgone che, in occasione del Convegno contro la Repressione del settembre Settantasette, allestiscono con foto di comici del cinema muto, tra cui Harpo Marx: un attore comico americano caratterizzato da un ghigno irridente e un particolare rapporto con la musica: praticamente incapace di accordare l'arpa, inventa una tecnica particolarissima per utilizzare lo strumento. È in quei giorni che, davanti a quel furgone, ispirati dal libro sui fratelli Marx che il loro professore Gianni Celati stava scrivendo, decidono, assieme a Oderso Rubini e Carlo “Cialdo” Capelli, studenti del Corso di Musica Elettronica del Conservatorio di Bologna, Domenico Salvatorezza, Gianni Gitti, Anna Persiani e Lella Leporati, di fondare una cooperativa culturale chiamata Harpo's Bazaar, da cui nascerà la prima etichetta discografica indipendente a Bolo-

gna (Harpo's Music), che si occupa di incidere e promuovere il suono dei nuovi gruppi locali, completamente al di fuori del circuito commerciale tradizionale. La Harpo's Music nasce in contrapposizione al monopolio discografico e al trito cantautorato italiano, con l'intento d'incentivare le nuove sperimentazioni, commistioni musicali ed espressioni artistiche giovanili.

L'aria frizzante di Bologna stuzzica la fantasia di un altro singolare studente del Dams: Roberto "Freak" Antoni. Si tratta di un genio folle che già da parecchio tempo confabula con l'amico Andrea "Jimmy Bellafronte" Setti sull'ipotetico progetto di mettere su un gruppo musicale, sebbene nessuno dei due abbia alcuna esperienza con gli strumenti e probabilmente la minima intenzione di imparare a suonarli. Nonostante l'assenza di una base concreta per il progetto, Roberto e Andrea iniziano a scrivere testi improbabili, parlando ironicamente e demenzialmente di una vita ribelle all'italiana, fatta di violenza, noia e pasta asciutta, con l'unica regola di non cadere in sentimentalismi e nelle tematiche retoriche della musica italiana. Le prime prove avvengono nella cantina di Freak Antoni dove era solito invitare amici, compagni di scuola e conoscenti vari, che abbozzano qualche rivestimento musicale con il nome di "Freak Antoni e la demenza precoce"⁴¹.

Verso la fine del 1977, Freak Antoni va nello studio di Gianni Gitti in Via Schiavonia e gli propone di registrare una cassetta, descrivendogli il proprio gruppo come un insieme di totali "incapaci" che vogliono verificare cosa possono creare degli "analfabeti musicali" armati solo di passione. Gianni Gitti accetta e qualche giorno dopo Freak Antoni si presenta in studio con i testi, nessun pezzo musicale scritto e alcuni amici inesperti, tra cui Fabio "Dandy Bestia" Testoni, Errol "Skisni Bubba Loris" Lynn, Mario "come-lini" Comelini, Stefano "Spisni Sbarbo" Cavedoni, Andrea "Andy Bellombrosa" Della Valle, Ringo "Starter" Sarti, Gianni "Jean Bolet" Bolelli, con il compito di suonare liberamente, improvvisando⁴². Dopo due giorni ne esce *Inascol-*

*table*⁴³: una cassetta dalle sonorità grezze, urla, giochi di parole e gergo giovanile (elemento che appare per la prima volta nella musica italiana), in cui figurano pezzi come *Permanent flebo*, *Makaroni* e *Tutti fatti*. Si tratta in primo luogo dello sberleffo del bel canto all'italiana, legato al gergo aulico, a un suono chiaro e pulito, in cui elementi come la stonatura e il fuori tempo sono ripudiati tra gli errori indesiderati, ben lungi dall'essere un evento artisticamente ricercato. I testi sono un'aperta provocazione alle composizioni impegnate dei cantautori: se la musica politicamente schierata è, negli anni Settanta, una prerogativa obbligatoria degli artisti che si muovono nella scena antagonista, e non solo, gli Skiantos decidono di dedicarsi con una dedizione paradossale e caotica a temi irrilevanti, indagandoli nella loro materialità⁴⁴. *Inascoltable* è uno dei primissimi approdi del punk in Italia, seppur con un taglio molto personale e decisamente più sarcastico rispetto a quello dei Sex Pistols, che nel frattempo imperversano in Inghilterra. Tra l'altro, la scelta del titolo "Inascoltable" (pronunciato come se fosse una parola italiana "Inascoltable"), così come quella della parola "Skiantos", è una canzonatura maccheronica del vocabolario anglosassone, che dimostra la particolare tendenza del gruppo a piegare la lingua straniera in funzione dell'italiano. Quello che la band incide è un suono di rottura a tutti gli effetti, che utilizza un vocabolario ironicamente deforme, ricercando l'allegoria nel doppio senso e nella realtà dello slang: un codice espressivo che li elegge immediatamente tra i portabandiera dell'ala creativa del movimento studentesco. Nonostante gli Skiantos diventino subito un punto di riferimento per l'antagonismo bolognese, sono caratterizzati da una singolare autoironia e autocritica che li differenzia dall'atteggiamento altezzoso degli artisti affermati e sottolinea il loro legame con il mondo marginale.



Inascoltable fu il primo 33 giri registrato dagli Skiantos, nel 1978. La registrazione del disco era già uscita l'anno precedente in formato musicassetta, frutto dell'improvvisazione nello studio dell'Harpo's Music.

La Harpo's Music è un piccolissimo marchio di produzione, che non avendo le risorse per realizzare dischi in vinile, si serve dei mezzi alternativi per la distribuzione su cassette della propria musica. Primo tra tutti, le radio libere: nel 1976 viene emanata la delibera che sancisce la fine del monopolio Rai sul mezzo radiofonico e permette l'apertura di stazioni alternative, purché a gestione locale⁴⁵. Sull'onda di Radio Alice, aprono altre stazioni libere cittadine che iniziano a trasmettere i dischi stranieri e le esperienze sperimentali italiane bandite dalle radio ufficiali. Si occupano anche di organizzare i concerti dei nuovi gruppi musicali, permettendo loro di esibirsi in pubblico e di girare lungo la penisola. Sono questi i primi ambiti in cui gli Skiantos iniziano a proporre la propria 'musica', distinguendosi per il loro particolare rapporto con il pubblico. La band non sopporta l'idea di esi-

birsi come un classico gruppo di star davanti a una platea inerme che sta ferma a guardare. Vogliono creare una reazione negli ascoltatori, troppo abituati ad essere solo "spettatori", che si godono lo spettacolo senza esserne resi partecipi. Per disinnescare questa situazione progettano una serie di provocazioni, sia verbali che materiali, tra cui quella in cui durante lo spettacolo bombardano il pubblico con frutta e verdura, oggetti "non contundenti" (come tengono a precisare)⁴⁶. Gli spettatori raccolgono la sfida, rilanciando gli ortaggi e armandosi di "munizioni" nei concerti successivi. Il lancio della verdura diventa un momento cruciale negli spettacoli degli Skiantos, una sfida aperta al pubblico che da presenza passiva si tramuta in protagonista attivo. Al di fuori di questa consueta battaglia, ai loro concerti la gente non sa mai cosa aspettarsi: si presentano con tegami in testa, qualcuno sta in mutande, ci sono personaggi travestiti che ballano e recitano sul palco. Di tutto fuorché un normale concerto.



Gli Skiantos stendono i panni sul palco durante un concerto del 1979.
Foto di Enrico Scuro.

Le loro modalità anomale, provocatorie e divertenti, colpiscono l'attenzione della Cramps Record di Gianni Sassi, la più importante etichetta italiana sperimentale, che li mette sotto contratto. Nel 1978, appena prima dell'uscita del celebre album *Monotono*⁴⁷, che include pezzi insigni come *Largo all'avanguardia* e *Eptadone*, sotto la supervisione del chitarrista degli Area, Paolo Tofani, producono il loro primo singolo: un quarantacinque giri contenente *Karabighiere Blues* e *Io Sono Un Autonomo*⁴⁸. Si tratta di un tentativo di alleggerire e ironizzare sulla pesante situazione politica creatasi tra l'area dell'Autonomia e le forze dell'ordine, in cui viene tracciata una caricatura di entrambe le fazioni. Questa provocazione sarcastica non è ben accolta da nessuna delle parti in causa, che mostrano il loro sdegno in maniera palese. I Carabinieri arrivano ad arrestare Freak Antoni per vilipendio dell'arma (accusa poi ritirata a causa di un equivoco sulla pronuncia della parola 'blues'), mentre gli Autonomi scagliano la loro rabbia durante i concerti, lanciando insulti e materiale compromettente⁴⁹. Chiamare gli Skiantos a suonare significava quindi essere consapevoli di diversi rischi: sia a quello che potevano inventarsi al momento (tra le possibilità figurava anche quella che non suonassero), sia alle reazioni del pubblico che, per amore o per odio, li seguiva. Un esempio esplicativo è il Bologna Rock del 2 aprile 1979, evento organizzato dalla Harpo's Bazaar al Palasport di Piazza Azzarita, in cui il gruppo decide, anziché suonare, di cucinare gli spaghetti sul palco, mentre il pubblico lo sommerge di acqua, uova e farina, mettendo a repentaglio il mixer e rischiando la sospensione della manifestazione. Nonostante questa performance sia lontanissima da una delle consuete esibizioni rock (gli Skiantos hanno allestito il palco a cucina, con tanto di tavolo, frigo e televisione) è un segnale importante per la band: il palasport è pieno, l'interesse e la partecipazione degli spettatori sono altissimi, anche se loro non stanno nemmeno suonando. Questo momento segna la svolta professionale sia del gruppo, che si avvicina al sogno di vivere

suonando, sia dell'Harpo's Bazaar, che da quel giorno progetta di diventare una vera etichetta indipendente: Italian Records. A luglio dello stesso anno (1979), registrano *Kinotto – ad azione dissolvente*⁵⁰, il secondo disco prodotto dalla Cramps Record, che contiene diverse hit degli Skiantos, tra cui *Mi piaccion le sbarbine*, *Kinotto*, *Kakkole*, *Sono Buono* e *Gelati*. A differenza del precedente *Monotono*, che risentiva di un'impronta punk molto marcata, *Kinotto* si mostra più aperto alle influenze New Wave che arrivavano da oltre oceano⁵¹. Segue un'intensa sessione di concerti, rinvigorita anche dall'uscita del singolo contenente *Fagioli* e *Mi piaccion le sbarbine*⁵². L'onda dell'entusiasmo viene spezzata da un'improvvisa crisi di Freak Antoni, che abbandona la band. La motivazione che fornisce a livello ufficiale è che si rifiuta di diventare una rockstar, forse anche deluso dall'esclusione del brano *Fagioli* alle selezioni del Festival di Sanremo. Probabilmente però la scelta di Freak non dipende solo da un fattore morale ma anche da problemi caratteriali: i concerti per la casa discografica seguono un copione ripetitivo, lui invece ha bisogno di stimoli continui, non riesce a darsi delle regole fisse, da cui cerca continuamente di fuggire. Ad aggravare la situazione c'è la sua dipendenza dall'eroina, sostanza in cui trova la via migliore per evadere dalla routine e dal disagio.

Il rapporto tra gli Skiantos e le case discografiche sarà sempre molto complesso, in quanto il gruppo non dimostra mai un atteggiamento propenso a seguire le tempistiche e le regole del business musicale: sono discontinui, testardi, fanno continuamente le scelte sbagliate, non accettano consigli, litigano con tutti e non rendono i soldi degli investimenti. In particolar modo Freak Antoni e Dandy Bestia, ovvero il nucleo fisso e la mente artistica della band, sono particolarmente sregolati, dediti alla loro musica tanto quanto all'alcol e alle droghe. Questa realtà, unita all'evidente difficoltà di far comprendere a un pubblico allargato, come quello televisivo, le sottigliezze dell'ironia, è di-

scriminante per il futuro del gruppo, destinato a rivolgersi sempre ad un ambiente di nicchia.

Durante il periodo di allontanamento dagli Skiantos, Freak Antoni si butta a capofitto in tanti altri progetti. Nel 1980 si dedica alla sua passione per i cantanti demenziali degli anni Quaranta, Cinquanta e Sessanta, fondando un altro gruppo swim-punk: Beppe Starnazza e i Vortici. Con i suoi compagni di avventura si occupa di eseguire cover rivisitate di cantautori comici come Pippo Starnazza (da cui deriva il nome della band e il suo nuovo pseudonimo). Nel 1981 incidono il primo disco per la CBS, intitolato *Che ritmo!*, in cui figurano cover come *Teresa non sparare* di Fred Buscaglione, *Maramao perché sei morto* del Trio Lescano, *Mamma voglio anch'io la fidanzata* di Natalino Otto e *Tinghe Tinghe Tanghe* di Rodolfo De Angelis.



Roberto Antoni in versione "Beppe Starnazza" sulla copertina di *Che Ritmo!*, primo disco dei Beppe Starnazza e i Vortici, 1981.

Nello stesso anno pubblica anche *Stagioni del Rock demenziale. Archeologia Fantastica di modelli rock*, il suo primo libro dopo la pubblicazione della tesi di laurea sui Beatles. Si tratta di un testo che Pier Vittorio Tondelli definisce "libro visivo" a causa

di un abbondante uso della fotografia integrata con la narrazione, pratica a cui Freak ricorrerà in tutti i suoi testi successivi⁵³. Le stagioni del rock sono percorse in maniera visionaria e frammentata seguendo i cicli temporali delle stagioni, "inverno", "primavera", "estate" e "autunno", narrate a suon di aforismi, giochi di parole e canzonature. Il testo mette bene a fuoco il vero credo di Freak, secondo cui esiste un unico mezzo di cui l'antagonismo si può servire per combattere l'industria discografica, il consumo di massa e le mode passeggere: "l'unica violenza non precisamente controllabile né ingaggiabile né digeribile è la violenza della demenza"⁵⁴. L'autore battezza l'uscita di questo suo componimento autoproclamandosi "il più grande poeta del suo condominio"⁵⁵.

Sempre nel 1981 registra un cofanetto contenente cinque quarantacinque giri per l'Italian Record, intitolato *L'incontenibile Freak Antoni*⁵⁶, in cui interpreta diversi pezzi, in alcuni casi decisamente sperimentali, accompagnato da cinque gruppi diversi. Tra le band si nascondono anche i Windopen dietro il nome Genuine Rockers, gli Stupid Set come Cosmoz e buona parte degli Skiantos sotto lo pseudonimo I Nuovi '68.

Nonostante tutti questi progetti e iniziative, la creatività di Freak Antoni continua a cercare ulteriori valvole di sfogo: in questo stesso periodo inizia a frequentare insieme a Fabio Dandy Bestia il teatro comico Gran Pavese Varietà, laboratorio in cui perfeziona i tempi comici e che lo condurrà in parecchi spettacoli di cabaret e, nel 1984, a registrare insieme ad altri artisti umoristici il disco *Cuori italiani*⁵⁷. In questo contesto partecipa al gruppo Bovines sotto lo pseudonimo d'arte Astro Vitelli. L'inizio degli anni Ottanta è uno dei pochissimi momenti nella storia recente in cui Bologna si distingue per i suoi team di comici, riscuotendo un successo nazionale: Freak Antoni riesce a partecipare con i suoi gruppi musicali in programmi d'intrattenimento su Rai1 e Rai2, sia come Beppe Starnazza che come Astro Vitelli. Gli atteggiamenti che assume a seconda dei personaggi interpretati

sono profondamente diversi: grazie alle sue capacità teatrali interpreta i suoi alterego in modo avvincente, spinto da un sincero interesse sperimentale ma lontano dall'idea di far carriera in questo ambito. La sua propensione verso il rinnovamento e le nuove esperienze lo porta spesso a stancarsi dei progetti nei quali è coinvolto: nel 1982 Beppe Starnazza e i Vortici si radunano per incidere il loro secondo disco ma lui, anche a causa dei troppi impegni, lascia senza alcuna spiegazione la band. Questo evento non gli impedirà di tornare sui suoi passi e portare avanti, più o meno sporadicamente, questi progetti paralleli, qual ora producano su di lui uno stimolo interessante. Il suo atteggiamento eccentrico è illustrato efficacemente dalle parole di Michele Serra, nella prefazione del libro *Non c'è gusto in Italia ad essere intelligenti (seguirà il dibattito)*.

Le migliori menti della mia generazione - dicono - sono state distrutte dalla droga. Ma non è vero. Le migliori menti della mia generazione sono state distrutte dal professionismo. Possibili poeti, scrittori, pittori, musicisti sono diventati copy, designer, giornalisti, ospiti televisivi. Roberto Antoni è un micidiale dilettante (uno che si diletta) e per questo mi piace e gli voglio bene. Ha fatto di tutto (il rock, la televisione, il teatro, i dischi) senza diventare un rocker, né un personaggio televisivo, né un attore⁵⁸.

Mentre Roberto Freak Antoni è fuori dagli Skiantos, il gruppo pubblica un altro disco per la Cramps, *Pesissimo*⁵⁹ (1980). La formazione della band è cambiata radicalmente: all'assenza di Freak Antoni si aggiunge quella di Andrea Setti che lascia il gruppo poco dopo di lui, mentre si aggiunge la presenza di Linda Linetti che si alterna alla voce con Stefano Cavedoni, unico vocalist rimasto della lineup iniziale. Senza il contributo artistico di Freak Antoni e Andrea Setti i testi sono artisticamente meno convincenti e, tra il budget e tempi ristretti, l'intera realizzazione del disco risulta difficoltosa: lo stesso nome "Pesissimo" allude alla pesantezza della produzione⁶⁰. Si tratta in conclusione di uno dei lavori meno incisivi del gruppo e l'ultima collaborazione

con la Cramps Record, a cui seguono tre lunghi anni di silenzio. Nel 1983 Freak Antoni si ricongiunge agli Skiantos e, l'anno successivo, con il contributo di alcuni session men tedeschi e inglesi, incidono *Ti Spalmo La Crema*⁶¹ per la casa di produzione CGD di Caterina Caselli. Si tratta di un disco insoddisfacente, nato dal proposito della produttrice di lanciare il gruppo con una serie di cover commerciali in versione da spiaggia per portarli all'attenzione del grande pubblico, con soli due pezzi originali della band.



Immagine di copertina del disco *Ti spalmo la crema*, 1984.

Questo album contiene effettivamente delle canzoni molto orecchiabili ma evidentemente incoerenti con le caratteristiche del gruppo, che, se non fosse per due pezzi e qualche tonalità

sarcastica, potrebbe essere confuso con qualsiasi altra cover band. Il disco, sigla del programma televisivo *Sotto le Stelle* con Eleonora Giorgi su Rai2, non scala le classifiche e non riscuote il successo che la Caselli si aspettava. La promessa di produrre un altro disco in stile "Skiantos" sfuma. Ne segue un'altra crisi per il gruppo, aggravata dall'incompatibilità caratteriale e di vedute tra Freak Antoni e Stefano Cavedoni, che si conclude con l'uscita dalla band di quest'ultimo e tre ulteriori anni di silenzio discografico.

Vasco Rossi, che nel frattempo conduce una carriera commerciale in rapida ascesa, è da sempre un ammiratore degli Skiantos e sarà proprio la casa discografica Bollicine da lui fondata a ingaggiarli, comprando tutti i diritti sui loro dischi precedenti alla Cramps e producendo gli Skiantos fino all'inizio del decennio successivo. Dopo anni difficili, gli Skiantos ritrovano la grinta e le idee giuste per ripartire, con una formazione tutta nuova che, oltre Freak Antoni e Dandy Bestia, include Lucio Bellagamba, Carlo Atti e Luca "Tornado" Testoni. Nel 1987 escono dalla crisi con un album brillante, intitolato *Non c'è gusto in Italia ad essere intelligenti*⁶², titolo che Freak Antoni riutilizzerà nel 1991 per un libro e l'omonimo spettacolo teatrale. Il disco si apre con il pezzo *Rantola ancora* dedicato allo stato logorato della musica rock, per continuare con canzoni come *Sono un ribelle mamma*, *Sono contro*, *Picchiatello* e *Riformato*, che rivendicano il senso di una vita antagonista, all'insegna dell'inutilità e di un'irrazionalità demenziale. Sempre per Bollicine registrano, nel 1989, *Troppo rischio x un uomo solo*⁶³, un album incentrato su tematiche leggermente più introverse, inerenti soprattutto a nevrosi e psicosi personali. Le canzoni contenute in questi due dischi sono, artisticamente e qualitativamente, prorompenti, sia a livello di tematiche che stilistico ma, ancora una volta, non riescono a trasformarsi in un prodotto commerciale sufficientemente appagante. Questo aspetto, unito alle incomprensioni

caratteriali, determina continui cambi di formazione. La Bollicine prova a rilanciarli per un'ultima volta nel 1990 con *Ze best in laiv!*⁶⁴, un disco che contiene tutte le hit più famose degli Skiantos registrate in concerto e, come riporta il volantino interno, dedicato al pubblico dei fans. Anche questa volta la lineup del gruppo cambia radicalmente. Tra gli altri il batterista Roberto "Granito" Morsiani, che farà parte del gruppo fino al 2006, mostrando una coerenza molto persistente rispetto alla media dei musicisti.

I primi anni Novanta si presentano colmi di occasioni per gli Skiantos. Dopo l'uscita di *Ze best in laiv!* vengono contattati dalla RTI Music, la casa discografica di Canale Cinque, che produce artisti rinomati come Adriano Celentano, Cristina D'Avena, Mia Martini e 883. Incidono due dischi ben riusciti, che sotto l'ironia celano riflessioni politiche e intime profonde: *Signore dei dischi* (1992) e *Saluti da Cortina* (1993). Il secondo dei due è indubbiamente il disco più duro prodotto dagli Skiantos, sia da un punto di vista dei testi che delle sonorità. Si tratta di un album nato in modo molto spontaneo che viene inciso in quattro giorni in presa diretta, senza il bisogno di molte sovra-incisioni. Infatti, dopo tanti anni tra sala prove e concerti, gli Skiantos sono ormai diventati musicisti professionisti: questo fatto non impedisce a Dandy Bestia di dilettersi durante i live nell'esecuzione di assoli improbabili allo scopo di deridere l'eccessivo tecnicismo dei virtuosi del rock e a sottolineare l'attitudine punk degli Skiantos, continuando a prestare più attenzione al contenuto che alla forma⁶⁵.

In relazione alle liriche sensibili al degrado culturale italiano, Freak Antoni, in un'intervista per EcoTv, spiega che, se negli anni Settanta la canzone politicamente impegnata era d'obbligo, e proprio per questo gli Skiantos se ne tenevano alla larga, negli anni Novanta, con il riflusso, la situazione si era ribaltata: la musica italiana era diventata leggera e spensierata mentre gli Skiantos sentivano, nel vuoto culturale, la necessità di lanciare

un messaggio sociale⁶⁶.



Gli Skiantos promuovono il disco *Saluti da Cortina* durante le riprese del video *Il chiodo*, 1984.

*Signore dei dischi*⁶⁷ e *Saluti da Cortina*⁶⁸ non rappresentano comunque il prodotto ideale per la grande massa: gli Skiantos, anche di fronte all'opportunità di fare carriera, non scendono a compromessi e rimangono coerenti a una poetica provocatoria, affrontando di petto tematiche scottanti con modalità innovative. L'incompatibilità del loro genere con i gusti del grande pubblico viene aggravata dal fatto che il gruppo s'intestardisce a promuovere i dischi scegliendo spesso i pezzi meno adatti. Il primo dei due album è promosso dal videoclip della canzone omonima, *Signore dei dischi*, sviluppato attorno all'idea di Freak Antoni che a capo di tutto il business musicale ci sia una specie di divinità assoluta che decide delle sorti dei cantanti, pezzo che assume una ritmica vivace solo nel finale. L'RTI Music affida la produzione nelle mani di Stefano Salvati e inserisce Alba

Parietti, una presenza che risulta inadatta a livello stilistico e irrilevante ai fini promozionali. Per quanto riguarda il disco *Saluti da Cortina*, gli Skiantos scelgono di realizzare il video clip per la canzone *Il chiodo*, che anche in questo caso non colpisce la fantasia dei telespettatori. Successivamente, anche la casa discografica RTI Music, interrompe la collaborazione con gli Skiantos. Nel 1996 Mescal, la più prestigiosa etichetta indipendente italiana di quegli anni, produce la raccolta *Skiantologia vol. 1*⁶⁹. Si tratta di una selezione di diciotto brani storici del gruppo riarrangiati, con l'idea di renderli reperibili su supporto cd, in quanto gli album che li contenevano erano ormai fuori produzione o introvabili. Purtroppo anche *Skiantologia* vende un numero insufficiente di copie e il gruppo ripiomba fino al 1999 in una nuova crisi discografica.

Nel frattempo, durante la prima metà degli anni Novanta, Freak Antoni è attivissimo sul fronte letterario: nel 1991 pubblica *Non c'è gusto in Italia ad essere intelligenti (seguirà il dibattito)*⁷⁰, nel 1993 *Vademecum per giovani artisti*⁷¹ e *6 e non più di 6. Come fare un tema decente e rimediare un voto sufficiente*⁷², nel 1994 *Per sopravvivere alla tossicodipendenza: manuale di prevenzione*⁷³, nel 1995 *Badilate di cultura*⁷⁴. In tutti questi testi di stampo comico, rivisita temi culturali in chiave demenziale, beffeggiando e evitando gli stereotipi di cui sono vittime i poeti, gli artisti, i compositori, gli scrittori e addirittura gli studenti durante i compiti in classe. L'umorismo diventa per Freak un modo per rivisitare e innovare i suoi campi d'interesse, immettendo nel campo riservato agli intellettuali il turpiloquio, l'errore e la stupidaggine. Questi testi contengono diversi aforismi che attualmente vengono considerati dalla maggior parte della gente come detti popolari, ma in realtà nascono dalla mente geniale di Freak, tra i quali le celebri "la fortuna è cieca ma la sfiga ci vede benissimo (e prende anche la mira)."⁷⁵, oppure "i guai nell'alcool nuotano benissimo; è inutile tentare di affogarli."⁷⁶ Sono diventate molto popolari anche le sue idee riguardanti il vestiario, ovvero

lunghe serie di magliette proposte nei suoi libri e da lui indossate durante gli spettacoli (sia degli Skiantos che di presentazione dei suoi libri): si tratta della stampa di frasi demenziali che attualmente possiamo trovare su molte t-shirt nei mercati italiani, ad esempio "Sì, ero positivo", "Odio il brodo", oppure "Guido solo quando bevo".

Nel 1996 Freak Antoni compie una bella esperienza in ambito cinematografico, recitando nel film *Jack Frusciante esce dal gruppo* di Enza Negroni, tratto dall'omonimo libro di Enrico Brizzi. Al di fuori di questa partecipazione, è interessante osservare come anche in quest'ambito Freak si sia creato un alter ego: Tony Garbato. Con questo pseudonimo aveva, infatti, già partecipato ad un'intera sitcom splatter di sedici puntate nel 1981, *Echi d'Occidente*, in cui il regista Renato De Maria immagina la vita di un gruppo di giovani dopo l'esplosione di una bomba. Freak giustifica ironicamente in questa maniera la nascita del suo alter ego cinematografico Tony Garbato, sulle pagine de *l'Unità*:

Tony Garbato sono io, cioè è Astro Vitelli, o meglio è Beppe Starnazza, insomma è colui che Roberto Antoni vorrebbe essere. Chiarisco: Garbato è parte di me, ma anche un sogno, una fantasia, una farneticazione che comprende modelli di un immaginario rock (dell'immaginario rock) che da anni inseguo, percorro, rumino con un lusinghiero insuccesso di pubblico, e di critica. [...]

Tony Garbato mancava. Egli riempie un vuoto che molti avvertono: l'assenza di un Eroe positivo, ribelle ma sensibile, radicale sì, ma meno scemo di Vasco Rossi, potente, irruente, ma meno bestia di Rocky-Rambo⁷⁷.

Nel 1999 gli Skiantos ripartono con un nuovo e ambizioso progetto: *Doppia Dose*⁷⁸, prodotto da Oderso Rubini per Stile Libero e Ala Bianca, è un album suddiviso in due distinti cd: il primo intitolato *Il solito trionfo* che riunisce per l'occasione la prima formazione storica degli Skiantos e il secondo, *M'hai cotto il razzo* al quale partecipano numerosi ospiti, tra cui: Lucio Dal-

la, Luca Carboni, Samuele Bersani, Vasco Rossi, Michele Serra, Enzo Iacchetti, Shel Shapiro (Rokes), Montefiori Cocktail e Johnson Righeira, Banda Osiris, Gang, Datura, Angelo Branduardi, Riccardo Tesi, Stefania Tschantret, Patrizio Fariselli (Area), Marco Carena, Marcello Darbo, Jimmi Villotti, Patrizio Roversi & Susy Blady. I brani spaziano da uno stile sarcastico e leggero (tra cui gli intramontabili *Sono troppo avanti*, *Canzone per Che Guevara* e *Il sesso è peccato farlo male*), a quello onomatopeico sperimentale del pezzo *Nuovo Medio Evo*, a un nuovo approccio più intimista e introverso, di cui abbiamo un esempio eccellente nel brano *Io dentro* (*citando Seneca*). Freak Antoni tiene particolarmente a quest'ultima tipologia di brani, in cui vede la naturale evoluzione della sua ricerca poetica più matura e compiuta. La delusione è forte quando, durante i concerti, si rende conto che il pubblico non è ancora pronto per apprezzare questo cambio di registro, chiedendogli di ritornare allo spirito delle origini.

Il decennio Duemila è un periodo movimentato, caratterizzato da tante uscite discografiche, intense sessioni di concerti e una vigorosa attività compositiva. Indice dell'energica produttività del gruppo è l'uscita di numerosi singoli, che costellano tutto il decennio: a iniziare da *Gratis*⁷⁹ del 2000, (sigla dell'omonimo programma televisivo su Rai2), per continuare con *Fede Rosso Blu*⁸⁰ del 2001 (realizzata insieme agli ultras della curva Andrea Costa del Bologna in occasione del centenario della squadra), *Virus*⁸¹ del 2002 (nato dall'idea poi non realizzata di innestare un virus nella traccia multimediale, scaricabile da internet), *Perché la notte m'inviti a casa tua poi mi fai dormire sul sofà?*⁸² del 2003, *Col mare di fronte*⁸³ del 2004, *Sesso pazzo*⁸⁴ del 2006 e infine *Phogna - The Dark Side of the Skiantos*⁸⁵ del 2009.

Nel 2003 festeggiano i 25 anni di carriera e, con la casa discografica Latlantide (con cui lavoreranno a lungo), producono la raccolta di brani *La Crema*⁸⁶, riproponendo 18 tra i pezzi migliori tratti dagli album precedenti e un paio di inediti. *Io sono*

un demente è invece la storica due giorni organizzata durante il Festival dell'Unità del 2003 conclusa con l'epica 'Battle of the Band' tra gli Skiantos ed Elio e le Storie Tese, a cui seguì il convegno *Non c'è gusto in Italia ad essere intelligenti*. I festeggiamenti continuano con la partecipazione alla colonna sonora del film *Paz!* tratto dai fumetti di Andrea Pazienza e con la regia di Renato De Maria, in cui compare anche Freak Antoni⁸⁷.

Nonostante gli Skiantos siano ormai un gruppo di adulti, molti dei quali ultracinquantenni, non hanno perso né la vitalità creativa né il carisma per continuare a coinvolgere il pubblico, che nel corso degli anni si è largamente rinnovato grazie alla presenza di molti giovani fan. Durante i loro spettacoli continuano a susseguirsi diverse forme di interazione/provocazione con gli spettatori, che vanno dallo scambio d'insulti, al lancio di caramelle, cracker e cioccolatini, all'esibizione di magliette e cartelli come "Fate Cagare", "La storia ci darà ragione" e (dallo stampo più comico) come "Campagna contraria alle droghe, città favorevolissima"⁸⁸.

Insieme a Latlantide, nel 2004, continua l'operazione di recupero e trasporto su supporto cd di vecchi brani, tra cui alcuni inediti, con il disco *Rarities*⁸⁹. In questo lavoro gli Skiantos arrangiano e mixano in maniera nuova sei vecchie canzoni, inseriscono tre speciali live e otto nuovi brani. Tra le nuove creazioni appare anche *Mio Cugino*, ovvero una canzonatura diffamante dell'omonimo brano di Elio e le Storie Tese. In questo periodo è infatti in corso una diatriba tra Freak Antoni e Elio, dovuta alla contesa su chi abbia inventato il genere "rock demenziale". Nonostante Elio e le Storie Tese sia l'unico gruppo d'indiscussa fama nazionale che, seguendo questo indirizzo musicale, è riuscito a scalare le classifiche, Freak Antoni non accetta di sentirsi derubare di un termine e un'idea di cui rivendica la paternità intellettuale. Roberto accusa i suoi avversari di aver riciclato e lucrato su una sua invenzione ma, soprattutto, di avere banalizzato le sue intuizioni, confidando solo sui tecnicismi musicali e abbassando il

livello dei testi a quello di “barzellette da bar”⁹⁰. Si può leggere chiaramente il suo sconforto in alcuni post che ha pubblicato a tal proposito sul sito del proprio gruppo, dove, citando Pablo Picasso, scrive:

L'artista ha un'idea importante... Poi, dopo dieci anni, arriva uno [un artigiano] che la sviluppa in maniera esatta, efficace e perfetta!⁹¹

Il leader degli Skiantos è noto per il suo acuto senso critico e morale, che spesso lo spinge a gettarsi in polemiche di questo genere, lanciandosi in ogni sorta di battaglia senza temere le conseguenze delle proprie azioni, anche quando il buon senso suggerirebbe una saggia ritirata. Nonostante la contesa tra lui ed Elio risulti bizzarra e inopportuna, considerando le evidenti differenze tra le due band che non lasciano presupporre nessun rischio di plagio, Freak Antoni riesce a sottolineare quanto il suo gruppo abbia condotto una presa di posizione più marcata a livello culturale. Gli Skiantos infatti, restano l'anima più coerente, testarda e integra del genere, che conserva le proprie radici punk nell'affrontare schiettamente ogni tipo di tematica (senza escludere le più insignificanti battaglie personali) e l'audacia avanguardista di una continua sperimentazione, mescolando cultura alta e bassa, obbligando i propri ascoltatori ad un continuo cambio di registro linguistico e di punti di vista.

Grazie alle loro caratteristiche umoristiche, gli Skiantos, nel 2004 e 2005, vengono scelti come band residente nel programma televisivo di cabaret *Colorado Cafè*, di Diego Abatantuono. Nonostante lo stile di vita sregolato di Freak Antoni e Dandy Bestia metta più volte a repentaglio la stabilità del rapporto lavorativo, il programma garantisce una buona visibilità al gruppo. Per l'occasione gli Skiantos scrivono la canzone *Sogno improbabile*, pubblicata nell'omonimo album del 2005 per la EMI⁹², che diventa la sigla d'apertura di *Colorado Cafè Live*. Insieme a questo pezzo, gli Skiantos registrano altri dieci inediti brillanti, che affrontano diverse tematiche con un'originalità lucida e

folle, tra cui spiccano i pezzi *Sanissimo*, *Canzone contro i giovani*, *La maggior parte degli artisti* e *Riprendiamoci la Corsica*. La stesura dei testi di Freak Antoni risulta sempre più matura, arrivando ad un equilibrio perfetto tra la risata sarcastica e una riflessione profonda, mai banale, su ogni argomento.

Anche da un punto di vista letterario Roberto continua ad approfondire la sua bibliografia: nel 2001 con un'investigazione pop sul territorio bolognese, *Mia figlia vuole sposare uno dei Lunapòp (non importa quale)*. *Indagine su di un gruppo al di sotto di ogni sospetto*⁹³, e nel 2005, come seguito ideale di *Non c'è gusto in Italia ad essere intelligenti*, pubblica *Non c'è gusto in Italia ad essere dementi (ma noi continuiamo a provarci lo stesso)*⁹⁴. Un artista poliedrico come Roberto Antoni, vecchio amico di Andrea Pazienza, non poteva poi tenersi lontano anche dall'affascinante mondo del fumetto: nel 2007 inizia *Freak*, una serie di cinque fumetti realizzata insieme a Stefano Ianne e con il contributo di diversi disegnatori, che elabora il tema semiautobiografico delle avventure del cantante degli Skiantos⁹⁵.

Nel 2009 gli Skiantos, grazie al contributo economico di un loro grande fan, producono uno dei loro migliori album: *Dio ci deve delle spiegazioni – possibilmente convincenti*⁹⁶. Purtroppo, anche questa volta, le modalità di promozione del disco non sono coerenti con le loro aspettative: le poche opportunità televisive non producono i risultati sperati perché si concretizzano quando ancora il disco non è in distribuzione nei negozi, il brano scelto per la promozione radiofonica *Testa di pazzo*, probabilmente non è il più adatto e viene ignorato dal pubblico.

Al di là delle classiche disavventure promozionali e dello scarso riscontro commerciale, il prodotto raggiunge un livello artistico eccezionale: con un linguaggio leggero e diretto, presenta riflessioni colte e intense, mostrando musicalmente un'infinità di sfaccettature, che vanno dal blues, al valzer, allo swing, al punk. Oltre ai classici brani provocatori e beffardi, tra cui va segnalato *Merda d'artista*, dedicata a Piero Manzoni, si contano diversi te-

sti che toccano il tema dell'insicurezza della condizione umana, quasi celebrando il nostro naturale stato di smarrimento: questa argomentazione viene indagata in modo toccante nei brani *Tu Tremi*, *Sono un perdente*, *Il razzista che c'è in me*, *Sensazione magica* e *Senza libretto di istruzioni*. Gli Skiantos infatti, durante tutta la loro carriera, hanno costituito il contro-altare all'idea dell'uomo seduttore, sicuro di sé e vincente, contrapponendosi in maniera sostanziale all'immagine tipica dell'artista medio. Questa volontà viene amplificata dall'uscita del singolo *Phogna - The Dark Side of the Skiantos*, che contiene quattro brani estremamente introspettivi, non inclusi nel precedente album forse perché troppo lontani dalle aspettative del pubblico, ma comunque troppo preziosi per essere trascurati.



Gli Skiantos durante le riprese del video *Merda d'artista* di Maurizio Fionotto, Accademia di Belle Arti, Bologna, 2009.

Nel 2012 Freak Antoni lascia ufficialmente gli Skiantos. I giornali parlano di una scissione dovuta alla voglia del cantante di lanciarsi in nuovi progetti, in particolare quello della Freak Antoni

Band, ma anche di una grande amarezza dovuta al fatto che gli Skiantos non abbiano mai ricevuto un reale riconoscimento culturale del loro lavoro. Marco Marozzi riporta su la Repubblica le parole scottanti di Freak Antoni, che si sfoga duramente:

Mi sono stancato di nuotare controcorrente. Agli Skiantos è stata appiccicata un'etichetta ingiusta: vecchi, punkettari goliardi, inguaribili, tecnicamente non preparati [...] Nessuno ci ha mai promosso. E io allora provo ad andare da solo. [...] Ci è mancato un Guido Elmi che ha puntato tutto su Vasco Rossi. L'Estragon non ci ha sostenuto, l'ultimo disco ce lo siamo autoprodotta e senza promozione non si va da nessuna parte. Nessuno ci ha incoraggiato, insegnato, consigliato. Siamo sempre stati considerati quelli che avevano imparato il mestiere per strada⁹⁷.

Freak Antoni continua comunque a considerare gli Skiantos come suo gruppo di riferimento, continuando a partecipare ad alcuni progetti, riproporre i loro pezzi e a raccontare la loro storia. Il resto della band è invece determinato a fare in modo che l'esperienza del gruppo demenziale, che negli anni si è scherzosamente autodefinito come "l'unico gruppo che vanta innumerevoli tentativi di imitazione, tutti perfettamente riusciti meglio dell'originale", oltre che "l'unico gruppo partito dalle cantine per arrivare alle fogne", nonché quello che "dopo più di trent'anni sulla cresta dell'onta ha sempre ottenuto un continuo e caloroso in-successo", possa continuare.

Mentre Dandy Bestia si propone come nuova voce degli Skiantos⁹⁸, Freak Antoni continua con il suo nuovo progetto, basato principalmente sulla collaborazione con la sua compagna Alessandra Mostacci, in arte Mostachova, pianista classica figlia d'arte. I loro intenti convergono nel tentativo glorioso di fondere l'ironia corrosiva di Roberto e la cultura colta, sia musicale che letteraria. Già da tempo hanno iniziato a duettare insieme, aprendosi all'esplorazione di nuovi temi, come la descrizione di emozioni tramite una forma letteraria surreale, che alle volte irrompe nella poesia dadaista e futurista.



Roberto "Freak" Antoni e Alessandra Mostacci nel video *Però Quasi*, 2012.

Le loro sperimentazioni incorporano anche quelle delle grandi menti creative del mondo contemporaneo: arrangiano testi scritti da Pier Vittorio Tondelli, poesie di Vladimir V. Majakovskij e Bruno Di Bernardo, oppure riadattano testi di cantautori come Luigi Tenco, citano e s'ispirano liberamente a musicisti rivoluzionari come John Cage, Ludovico Einaudi, Friedrich Gulda, Erick Satie e Gyorgy Ligeti. I loro esperimenti culturali, già raccolti nei dischi *IroniKontemporaneo*⁹⁹ del 2004 e *IroniKontemporaneo due*¹⁰⁰ del 2007, usciti entrambi per la casa discografica Latlantide, si ampliano ulteriormente durante i live. Girano gran parte dell'Italia con lo spettacolo *IroniKontemporaneo*, evento nel quale Freak Antoni ha la possibilità di cimentarsi in diversi ambiti, recitando e declamando poesie, interpretando alcuni "balletti plastici" e tentando di strimpellare atipicamente alcuni strumenti musicali: : kazoo, violino, percussioni.

Nel 2012, ancora una volta Freak Antoni si propone a Sanremo con una canzone d'amore dolce e accattivante: *Però quasi*. Esattamente come era successo anni prima agli Skiantos quando si candidarono nel 1979 con *Fagioli* e nel 2000 con *Canzone contro i giovani*, la sua proposta non viene accettata. La

pungente testimonianza di Freak Antoni a riguardo racconta di un'opposizione dello staff artistico, tra cui Gianni Morandi, allora conduttore del Festival, che considera Freak Antoni un cantante di nicchia, non sufficientemente conosciuto per poter aspirare ad una vetrina 'popolare' come il Festival di Sanremo. Il pezzo è apprezzato musicalmente, quindi gli consigliano di coinvolgere un "big" che lo accompagni. La storia si conclude con una lunga lista di cantautori/cantanti che rifiutano per un motivo o per l'altro la sua proposta, mentre i pochi che accettano vengono bocciati dallo staff di San Remo. L'ultima telefonata ricevuta da Gianni Morandi da parte di un Freak Antoni esasperato si conclude con la seguente domanda: "Va bene se porto Dio?"¹⁰¹. Come è facile intuire dalla bizzarria della situazione, questa storia si trasforma in una canzone: *Porto Dio*, testo giocato sull'assonanza tra la battuta e la bestemmia. Quest'ultimo fa parte di una serie di pezzi pungenti ed energici della Freak Antoni Band: il gruppo nato nel 2009, oltre alla voce di Roberto e al pianoforte della Mostacci, si avvale del suono vigoroso di alcuni importanti musicisti rock emiliani: la chitarra elettrica di Max Cottafavi (già chitarrista di Luciano Ligabue), il basso di Elisa Minari (già bassista dei Nomadi) e la batteria di Roberto "Granito" Morsiani. Anche la FAB fonde intelligentemente cultura alta e umorismo demenziale, riuscendo a trovare l'anello di congiunzione tra il punk di strada e le raffinatezze sonore di Mozart (come succede nel brano *Filastrocca della mamma*). Durante le esibizioni Freak Antoni continua nella lettura di poesie demenziali e profonde, di sua creazione o di altri autori, facendo in modo che lo spettacolo alterni momenti di concerto rock, di cabaret e altri di riflessione.

Il suo modo di muoversi liberamente da un piano all'altro, trascinando il pubblico tra una battuta e la più alta forma di poesia, ha uno stile unico, che riesce a comunicare e a coinvolgere gli osservatori di qualsiasi generazione e lo rende uno dei più abili comunicatori della scena musicale italiana: non a caso

nel 2010 gli viene assegnato il Premio Tenco come operatore culturale¹⁰². Le sue qualità intellettuali e artistiche sono ormai riconosciute ad ogni attento osservatore, motivo per cui questi anni sono costellati da numerose collaborazioni con altri artisti, come Paolo Buconi (disco *Balla la pace*, etichetta Latlantide, 2009), J-Ax, Luca Carboni e Laura Bono (partecipazioni tutte contenute nell'ep *Però Quasi*, etichetta CNI, 2012), oppure i PAY, con cui Freak ha inciso il singolo *Buon Natale però rock* nel 2013 per Ammonia Record. Continuano inoltre le sue collaborazioni cinematografiche, che si muovono dagli esperimenti più underground, come *Cavedagne*¹⁰³ e *Beket*¹⁰⁴, a quelli più documentaristici come *BiograFreak*¹⁰⁵ (a lui dedicato), *Pascoliana*¹⁰⁶ e *Siamo Fatti così*¹⁰⁷, a un road movie come *Freakbeat*¹⁰⁸.



Roberto "Freak" Antoni nel film *Freakbeat* di Luca Pastore, 2011.

La FAB incide un solo disco, *Dinamismi plastici* (Ansaldo), in cui possiamo trovare la sintesi musicale del progetto. È però durante i rari live che si esprime il reale potenziale del gruppo: è interessante osservare come, nonostante i colti presupposti della FAB, una gran parte dei pezzi proposti al pubblico siano proprio

quelli degli Skiantos. Infatti questi, nonostante la loro apparenza grezza (ricordo le sempre citate canzoni *Kakkole*, *Gelati e Sesso* e *carnazza*) aprono a un repertorio di allusioni e doppi sensi rileggibile su diversi piani. Si tratta infatti di un linguaggio che nasconde l'allegoria delle Avanguardie storiche e si apre a numerose interpretazioni, senza mai fossilizzarsi né cadere nella banalità.

Il legame con gli Skiantos si riconferma nel 2013, quando, dopo un riavvicinamento, Freak Antoni accetta la proposta per un primo tour all'estero con la sua vecchia band, per cui scrive il testo *Fuck That Kunt*. Purtroppo, prima che questo possa avverarsi, le sue condizioni fisiche, da tempo ormai compromesse dalla malattia, precipitano improvvisamente: dopo diversi anni di lotta viene stroncato da un tumore all'intestino¹⁰⁹. Freak muore il 12 febbraio 2014, lasciandosi alle spalle un vuoto artistico, culturale e personale enorme.

Gli Skiantos, ora composti da Max 'Magnus' Magnani al basso, Fabio 'Dandy Bestia' Testoni alla chitarra e voce, Luca 'Tornado' Testoni alla chitarra, Gianluca "la molla" Schiavon alla batteria e Roberto 'Granito' Morsiani alla batteria e voce, continuano a suonare in ricordo di Roberto, cercando di far vivere la memoria di uno dei più geniali poeti contemporanei. Un momento particolarmente significativo è il concerto che, grazie alla neonata associazione We Love Freak e alla collaborazione del comune di Bologna, si è tenuto il 16 Aprile 2014, giorno in cui Roberto avrebbe compiuto sessant'anni. A commemorare l'artista durante il giorno del suo compleanno (virtuale) sono accorsi numerosi artisti, tra cui Eugenio Finardi, Luca Carboni, Claudio Lolli, Omar Pedrini, Paco d'Alcatraz, Marco Carena, Ariele Frizzante (PAY), Vittorio Marchetti (Obagevi), Capitan Catastrofe e i French Kiss & Aloha Aloha Beach, Belli Fulminati nel Bosco, Stefano Bruzzone (Alterà), Johnson Righeira, Emidio Clementi (Massimo Volume), Ricky Portera, Maurizio Solieri, Bruno Brishik, Pia Tuccitto, Phil Anka e Ted Nylon (Lino & i Mistoterital), Moreno Spiro-

gi e Nicola Bagnoli (Avvoltoi), Powerillusi (Torino), Eros Drusiani, Eraldo Turra (Gemelli Ruggeri), e tutti i musicisti che in qualche modo hanno fatto parte nel corso del tempo degli Skiantos, che hanno arrangiato/reinterpretato i suoi brani e celebrato la sua vastissima produzione artistica: Fabio Testoni (Dandy Bestia), Andrea della Valle (Andy Bellombrosa), Stefano Cavedoni (Stefano 'Spisni' Sbarbo), Andrea Setti (Jimmy Bellafronte), Linda Linetti, Leo Tormento Pestoduro, Gianni Bolelli (Jean Bolet), Giorgio Cavalli, Lucio Bellagamba, Carlo Atti (Charlie Molinella), Roberto 'Granito' Morsiani, Marco 'Marmo' Nanni, Gianluca 'La Molla' Schiavon, Luca 'Tornado' Testoni, Max 'Maxmagnus' Magnani. Gli omaggi all'artista poi sono continuati negli ambiti più disparati: dal campo di calcio, in cui il Bologna indossa una maglia con scritto "Ciao Freak" durante il riscaldamento il giorno dopo la scomparsa del leader degli Skiantos¹¹⁰, al senato, in cui la politica Michela Montevicchi realizza un intervento in suo ricordo¹¹¹ e addirittura a Sanremo (da cui in vita è sempre stato rifiutato), in cui l'orchestra suona in sua memoria *Mi piaccion le sbarbine*.

Nel 2014, successivamente al decesso del cantante, è uscita la ristampa di uno dei dischi più significativi degli Skiantos, *Doppia Dose Reprint*¹¹² (per l'etichetta Ala Bianca group) nel quale sono contenuti due inediti meravigliosi scritti da Freak: *Evacuazioni* e *Fuck That Kunt* (il secondo dei quali cantato da Dandy Bestia in quanto l'autore non ha fatto in tempo a inciderlo personalmente). *Evacuazioni*, in particolar modo, è un esempio eccezionale del prodotto più maturo degli Skiantos: mentre il testo si apre a molteplici interpretazioni grazie alla sua composizione metaforica, l'accompagnamento sonoro approda direttamente nel mondo dell'emotività, trascinandoci in una ritmica intensa e vivace. È un esempio perfetto della capacità di Freak di parlare un linguaggio aperto, che partendo dalla più demenziale delle allusioni si dirama verso diverse connessioni intertestuali e possibilità d'interpretazione.

In conclusione ci tengo a sottolineare che la vicinanza metodica tra le Avanguardie artistiche di inizio Novecento e gli Skiantos, che andremo ad indagare nei prossimi capitoli, è dovuta in buona parte alla libertà creativa che il gruppo apprende nell'ambiente di contestazione bolognese degli anni Settanta. Questo contesto, in nome della protesta culturale e politica, permette ai giovani di osare nuove soluzioni comunicative, favorendo la rottura degli schemi dell'arte canonica senza remore, creando di fatto un ambiente di stampo avanguardista. Gli Skiantos, ne assorbono lo spirito goliardico e giocoso, imparando a fondere diversi tipi di linguaggi artistici, come il teatro, la musica, la poesia e il cabaret. A mantenere in vita il progetto dopo gli anni Settanta, sono l'applicazione di Dandy Bestia, che si trasforma in un profondo studioso di musica e integra diversi generi, dal blues nero al più tradizionale valzer emiliano, e il talento artistico di Freak Antoni, che affronta una ricerca poetica elaboratissima, manipolando la lingua italiana con ogni sorta di tecnica e gioco linguistico. La genialità di quest'ultimo riesce a sovvertire le frasi comuni e il significato delle parole, lasciando che l'ascoltatore possa trovare più chiavi di lettura, rendendo di fatto le proprie creazioni delle opere aperte.

Note

- ³⁹ A. PALAZZESCHI, *Manifesto del Controdolore*, 1913, in V. BIROLI, (a cura di), *Manifesti del futurismo*, Abscondita, Milano, 2008, p. 122
- ⁴⁰ L. MAZZI, *Storia del rock bolognese dagli anni '50 a oggi*, in P. PIERI e C. CRETELLA, *Arti, Comunicazione, Controcultura, Atlante dei movimenti dell'Emilia Romagna*, Clueb, Bologna, 2007
- ⁴¹ Cfr. R. ANTONI, intervista s.a., *Non c'è gusto in Italia ad essere Roberto Freak Antoni*, 1994, www.corpimobilivitreali.blogspot.it
- ⁴² Cfr. R. ANTONI, in O. RUBINI, R. SERRA, *Inascoltable – il libro*, cit., pp. 6-7
- ⁴³ SKIANTOS, *Inascoltable*, Harpo's Bazaar, 1977
- ⁴⁴ Cfr. R. ANTONI, videointervista di G. MASCIÀ, *V-day: intervista a Freak Antoni*, Eco Tv, 2007, www.youtube.com/user/Mascia
- ⁴⁵ S.a., *L'era delle radio libere – i 90 anni della radio italiana*, archivio di Rai Storia, www.raistoria.rai.it
- ⁴⁶ R. ANTONI, radiointervista s.a., *Rai Radio 3 - Storyville*, 2008, in www.massimodangeli.wordpress.com
- ⁴⁷ SKIANTOS, *Monotono*, Cramps, 1978
- ⁴⁸ SKIANTOS, *Karabiniere Blues /Io Sono Un Autonomo*, Cramps, 1978
- ⁴⁹ Cfr. S. CAVEDONI, in O. RUBINI, A. TINTI, (a cura di), cit., p. 230
- ⁵⁰ SKIANTOS, *Kinotto – ad azione dissolvete*, Cramps, 1979
- ⁵¹ Cfr. SKIANTOS, *Pesissimo*, in Diski e Zavagli, www.skiantos.com
- ⁵² SKIANTOS, *Fagioli*, Cramps, 1979
- ⁵³ Cfr. P. V. TONDELLI, *Una Stagione che c'era e adesso non c'è più*, art., in il «Resto del Carlino», 20 Maggio 1981
- ⁵⁴ R. ANTONI, *Le stagioni del rock demenziale. Archeologia fantastica di modelli rock*, Feltrinelli, Milano, 1981, in R. ANTONI, O. RUBINI, (a cura di), *Non c'è gusto in Italia ad essere Freak – archeologia fantastica di scritti rock*, Feltrinelli, Milano, 2015, p. 349
- ⁵⁵ A. FRIZZANTE, *La lunga storia degli Skiantos*, www.welovefreak.it
- ⁵⁶ FREAK ANTONI et al., *L'incontenibile Freak Antoni*, Italian Record, 198
- ⁵⁷ GRAN PAVESE VARIETA', *Cuori Italiani*, Airplane, 1984
- ⁵⁸ M. SERRA, in R. ANTONI, *Non c'è gusto in Italia ad essere intelligenti – seguirà il dibattito*, Universale Economica Feltrinelli, Milano, 1991, quarta di copertina
- ⁵⁹ SKIANTOS, *Pesissimo!*, Cramps, 1980
- ⁶⁰ Cfr. SKIANTOS, *Pesissimo*, Diski e Zavagli, www.skiantos.com
- ⁶¹ SKIANTOS, *Ti Spalmo la Crema*, CGD, 1984

- ⁶² SKIANTOS, *Non c'è gusto in Italia ad essere intelligenti*, Bollicine, 1987
- ⁶³ SKIANTOS, *Troppo rischio x un uomo solo*, Bollicine, 1989
- ⁶⁴ SKIANTOS, *Ze best in laiv!*, Bollicine, 1990
- ⁶⁵ Cfr. SKIANTOS, Comunicato stampa, *Dio ci deve delle spiegazioni*, 2009, www.skiantos.com
- ⁶⁶ Cfr. R. ANTONI, intervista di G. MASCIA, *V-day: intervista a Freak Antoni*, Eco Tv, 2007, www.gianfrancomascia.it
- ⁶⁷ SKIANTOS, *Signore dei dischi*, RTI, 1992
- ⁶⁸ SKIANTOS, *Saluti da Cortina*, RTI, 1993
- ⁶⁹ SKIANTOS, *Skiantologia Vol. 1*, Mescal, 1997
- ⁷⁰ R. ANTONI, *Non c'è gusto in Italia ad essere intelligenti (seguirà il dibattito)*, cit.
- ⁷¹ R. ANTONI, *Vademecum per giovani artisti*, Feltrinelli, Milano, 1993
- ⁷² R. ANTONI, *6 e non più di 6. Come fare un tema decente e rimediare un voto sufficiente*, Panini, Bologna, 1993
- ⁷³ R. ANTONI, *Per sopravvivere alla tossicodipendenza: manuale di prevenzione*, Feltrinelli, Milano, 1994,
- ⁷⁴ R. ANTONI, *Badilate di cultura*, Sperling & Kupfer, Milano, 1995
- ⁷⁵ R. ANTONI, *Non c'è gusto in Italia ad essere intelligenti (seguirà il dibattito)*, cit.
- ⁷⁶ R. ANTONI, *Badilate di cultura*, cit.
- ⁷⁷ R. ANTONI, art., «l'Unità», in O. RUBINI, (a cura di), *Non c'è gusto in Italia ad essere Freak – antologia fantastica di scritti rock*, cit., p. 60
- ⁷⁸ SKIANTOS, *Doppia dose*, Alabianca/Stile Libero, 2000
- ⁷⁹ SKIANTOS, *Gratis*, Alabianca/Stile Libero, 2000
- ⁸⁰ SKIANTOS, *Fede rossoblu*, 2001
- ⁸¹ SKIANTOS, *Virus*, 2002
- ⁸² SKIANTOS, *Perché la notte m'inviti a casa tua e poi mi fai dormire sul sofà?*, Latlantide, 2003
- ⁸³ SKIANTOS, *Col mare di fronte*, Latlantide, 2004
- ⁸⁴ SKIANTOS, *Sesso pazzo*, Latlantide, 2006
- ⁸⁵ SKIANTOS, *Phogna - The Dark Side of the Skiantos*, Latlantide, 2009
- ⁸⁶ SKIANTOS, *La Crema 1977-2002*, Latlantide, 2002
- ⁸⁷ R. DE MARIA, *Paz!*, prodotto da Roberto e Matteo Levi, 2002
- ⁸⁸ SKIANTOS, Comunicato stampa, *Dio ci deve delle spiegazioni*, www.skiantos.com, 2009
- ⁸⁹ SKIANTOS, *Rarities*, Latlantide, 2004
- ⁹⁰ G. PASQUALI, intervista/monografia, *Sbagliando nota*, «Sentireascoltare», 2014, www.sentireascoltare.com
- ⁹¹ R. ANTONI, *Diceva Pablo Picasso....*, www.skiantos.com, 2008

⁹² SKIANTOS, *Sogno Improbabile*, Emi, 2005

⁹³ R. ANTONI, *Mia figlia vuole sposare uno dei Lunapòp (non importa quale)*. *Indagine su di un gruppo al di sotto di ogni sospetto*, Arcani, Roma, 2001

⁹⁴ R. ANTONI, *Non c'è gusto in Italia ad essere dementi (ma noi continuiamo a provarci lo stesso)*, Pedragon, Bologna, 2005

⁹⁵ R. ANTONI, S. IANNE, *Freak*, trilogia di fumetti, Pan Distribuzione, 2007-2008

⁹⁶ SKIANTOS, *Dio ci deve delle spiegazioni – possibilmente convincenti*, Universal, 2009

⁹⁷ M. MAROZZI, *Freak Antoni esce dal gruppo - Addio agli Skiantos*, «la Repubblica», 13 Aprile 2012

⁹⁸ D. TURRINI, *Freak Antoni lascia gli Skiantos. Dandy Bestia: "Canto io, la band continua"*, art. «Il fatto quotidiano», 12 Aprile 2012

⁹⁹ SKIANTOS, *IroniKontemporaneo 1*, Latlantide, 2004

¹⁰⁰ SKIANTOS, *IroniKontemporaneo 2*, Latlantide, 2007

¹⁰¹ Cfr. R. MANFREDI, Videointervista, *Roberto "Freak" Antoni a Sanremo*, 2014, www.youtube.com/user/wannaboosmedia

¹⁰² Premio Tenco 2010, www.clubtenco.it

¹⁰³ F. MIRINI e B. BOLOGNESI, *Cavedagne*, Studio Aspide, 2003

¹⁰⁴ D. MANULI, *Beket*, Blue Film e Shooting Hope, 2013

¹⁰⁵ E. ANGIULI, *BiograFreak*, TK&S Production, 2013

¹⁰⁶ M. MELLARA, A. ROSSI, F. MERINI, *Pascoliana*, Mammut Film, 2013

¹⁰⁷ D. MONTE et al., *Siamo fatti così*, Polivisioni creAction, 2004

¹⁰⁸ L. PASTORE, *Freakbeat*, Pulsemedia in collaborazione con Legovideo, 2011

¹⁰⁹ D. DIRANI, *Addio Freak Antoni, geniaccio sarcastico della musica*, art. in «Il Sole 24 ore», 12 Febbraio 2014

¹¹⁰ Art. s.a., *Margherita Antoni in visita a Casteldebole*, www.bolognafc.it, 19/02/2014

¹¹¹ C. GIUSBERTI, *Oggi la camera ardente domani i funerali privati*, art. in «la Repubblica», 14/02/2014

¹¹² SKIANTOS, *Doppia Dose Reprint*, Alabianca group, 2014

Dalle Avanguardie storiche agli Skiantos

*“La nostra insofferenza al
già detto e al già visto & sentito
è ormai totale!
Solo la tensione alla
sperimentazione
ci tiene svegli!”¹¹³”*

Roberto “Freak” Antoni

Apriamo a caso la radio e ascoltiamo una delle canzoni che i giovani oggi ascoltano, qualcosa di un cantautore qualsiasi. La prima reazione è che esso parli un linguaggio dissociato, fatto di allusioni che ci sfuggono: non ci sono “nessi logici”, eppure non solo la canzone sta dicendo qualcosa, ma questo qualcosa è perfettamente familiare e convincente a un ragazzo di 14 anni. Poco dopo si è assaliti da un sospetto: non appariva altrettanto illogica e dissociata agli occhi dei primi lettori sbigottiti una poesia di Eluard? O di Apollinaire? O di Majakovskij? O di Lorca?¹¹⁴

Con queste parole Umberto Eco, nell'articolo del 10 Aprile 1977 pubblicato su «l'Espresso», inquadra il nodo nevralgico dell'agitazione bolognese. Al docente, attento osservatore dei movimenti studenteschi che stanno tempestando il polo universitario, salta agli occhi come i giovani riutilizzino le nozioni apprese durante i corsi per elaborare un nuovo linguaggio. La miscela alchemica tra cultura alta e rivolta sociale fa in modo che, quello che per gli artisti restava una ricerca poetica da laboratorio, diventi un codice di massa, l'idioma della strada. Emerge come gli Indiani metropolitani credano nel potenziale del linguaggio, nel suo essere gesto simbolico, lasciando scaturire l'utopia che la sola esistenza di un'enunciazione rivoluzionaria possa già essere rivoluzione sociale¹¹⁵.

Il caso Skiantos non fa eccezione: figli del progressista DAMS, riescono a riadattare, da un punto di vista musicale, letterario e performativo, le proprie conoscenze culturali e a servirsene

in modo libero. Traggono ispirazione in particolar modo dalle Avanguardie artistiche di inizio Novecento, trovando una particolare affinità con il Dadaismo e il Futurismo. Di questa loro influenza gli Skiantos non hanno mai fatto mistero e già ad una prima analisi si possono osservare diverse analogie, se non proprio citazioni. Si pensi alla riproposizione del lancio di verdura, oggetti e insulti futuristi, all'utilizzo anomalo di suoni e strumenti musicali simile alle performance dadaiste del Cabaret Voltaire e al simile impiego dell'ironia che accomuna Skiantos e Avanguardie nella dimensione poetica in cui la risata diventa un'arma da combattimento (a tal proposito ricordiamo gli esorti di Aldo Palazzeschi nel *Manifesto del Controdolore*, in cui invita al riso più smodato ed insolente)¹¹⁶. Le affinità però non finiscono qui: più si osserva nel dettaglio l'impostazione scenica e compositiva degli Skiantos, più si notano coincidenze con l'approccio degli artisti avanguardisti. Sarebbe superficiale ed errato attribuire queste somiglianze alla semplice conoscenza in materia artistica da parte del gruppo, ipotesi che presupporrebbe quasi un plagio d'intenti. È invece necessario comprendere come il linguaggio eversivo delle Avanguardie si sia spostato da un piano prettamente artistico a un codice di massa che l'utenza giovanile è in grado di manipolare. Consideriamo innanzi tutto che le Avanguardie, durante la loro esistenza, hanno fatto il possibile per non rimanere chiuse dentro le gallerie d'arte: solo il Futurismo, che nel 1915 si propone di raggiungere la "ricostruzione Futurista dell'universo" teorizzata da Balla e Depero, cerca di diffondere il proprio intervento creativo in tutti gli ambienti possibili, esulando dai campi ortodossi delle arti figurative e letterarie. La "ricostruzione" teorizzata dai Futuristi invade l'ambito teatrale, musicale, cinematografico, pubblicitario, del cabaret, della scenografia, dell'architettura, della danza, del design, della comicità, dell'allestimento ambientale, della cucina e della moda, arrivando a reinventare persino un nuovo nodo per allacciare la cravatta. Questa esplosione di nuovi stimoli in tutti i

campi, che inizialmente appaiono come rotture estremamente violente (e proprio per questo hanno un'ampia risonanza), poco alla volta vengono assimilate dai vari settori, entrando a far parte della cultura popolare. In secondo luogo, occorre ricordare l'attenzione che gli artisti avanguardisti hanno dedicato alla comunicazione tramite i mass media (radio, stampa, cinema e pubblicità) e dell'impronta rilevante che hanno lasciato le loro sperimentazioni proprio sui mezzi di diffusione di massa. Si pensi a come il campo pubblicitario abbia veicolato magistralmente i toni ridondanti e aggressivi del Futurismo: l'ambito della propaganda cartacea, mentre per altri movimenti artistici è solo un supporto su cui applicare il proprio stile, per i Futuristi italiani è uno stimolante campo di ricerca riguardante la comunicazione popolare e la produzione industriale. Sono innumerevoli gli interpreti che hanno preso parte a questa sperimentazione mercantile; Depero, Balla, Crali, Prampolini, Cangiullo, il gruppo torinese di Fillia, quello milanese di Munari, quello ligure di Giovanni Acquaviva e Gino Fiore, il gruppo romano dei "futursimul-tanisti" e quello della fotografia pubblicitaria dello studio Bertieri di Torino, sono solo alcuni degli esponenti di questa pratica dilagante. I loro manifesti, volantini, cartoline propagandistiche e marchi hanno la stessa impostazione visiva delle tavole parolibere, che trasmette la volontà di sintesi, grinta e movimento futurista. Inoltre questa ricerca grafica si estende non solo ai manifesti e cartoline pubblicitarie, ma anche agli almanacchi, alle etichette interne di vestiti e scarpe, alle copertine di libri e riviste, alla progettazione di oggetti utili: una vera e propria invasione estetica della vita quotidiana¹⁷. I Futuristi sono anche abilissimi amministratori del mezzo giornalistico, e riescono, tramite annunci, volantinaggi e riviste indipendenti, a realizzare vere e proprie campagne stampa, atte a comunicare le loro proposte a tutti gli strati di popolazione.

Un altro mass media che ha veicolato eccezionalmente il linguaggio d'avanguardia è il cinema, influenzato dalle speri-

mentazioni che hanno attraversato l'Astrattismo, il Futurismo, il Dadaismo e il Surrealismo. Oltre le produzioni d'arte degli stessi autori, tra cui possiamo ricordare simbolicamente i film *Thais* e *Perfido incanto* di Anton Giulio Bragaglia, *Futuristi a Montparnasse* di Engène Deslaw e *Anémic Cinéma* di Marcel Duchampe, dai primi anni Venti si instaura un intenso rapporto di scambio tra industria cinematografica e l'Avanguardia artistica. Sono dunque i maestri del grande schermo come René Clair, Marcel L'Herbier, Fritz Lang e Claude Autant Lara a veicolare verso il grande pubblico i nuovi linguaggi artistici, servendosi di paradossi, dettagli d'ingranaggi, meccanismi industriali, utilizzando specchi deformanti, sovrapposizioni e molteplici piani di lettura.¹¹⁸ Il cinema d'avanguardia ha un'influenza globale e si insinua particolarmente nel repertorio immaginifico dei registi sovietici e, soprattutto, francesi. Il cinema francese risente di un'impronta così marcata dell'esperienza avanguardista parigina che il carattere visionario e surreale ne diventa un marchio di fabbrica fino alla fine degli anni Sessanta, creando un repertorio visivo di cui risente ancora oggi. C'è poi da considerare il contributo del mezzo radiofonico che, soprattutto in Italia, è stato per il Futurismo un efficace messaggero, facilitato dalla vicinanza del gruppo al Partito Nazionale Fascista. Se sulle frequenze radio non passavano le sperimentazioni più ardite di musicisti come Luigi Russolo, veniva però accolto volentieri un cantautore come Rodolfo De Angelis, capace di divertire l'ascoltatore tramite la spavalda comicità maturata nei cabaret futuristi.

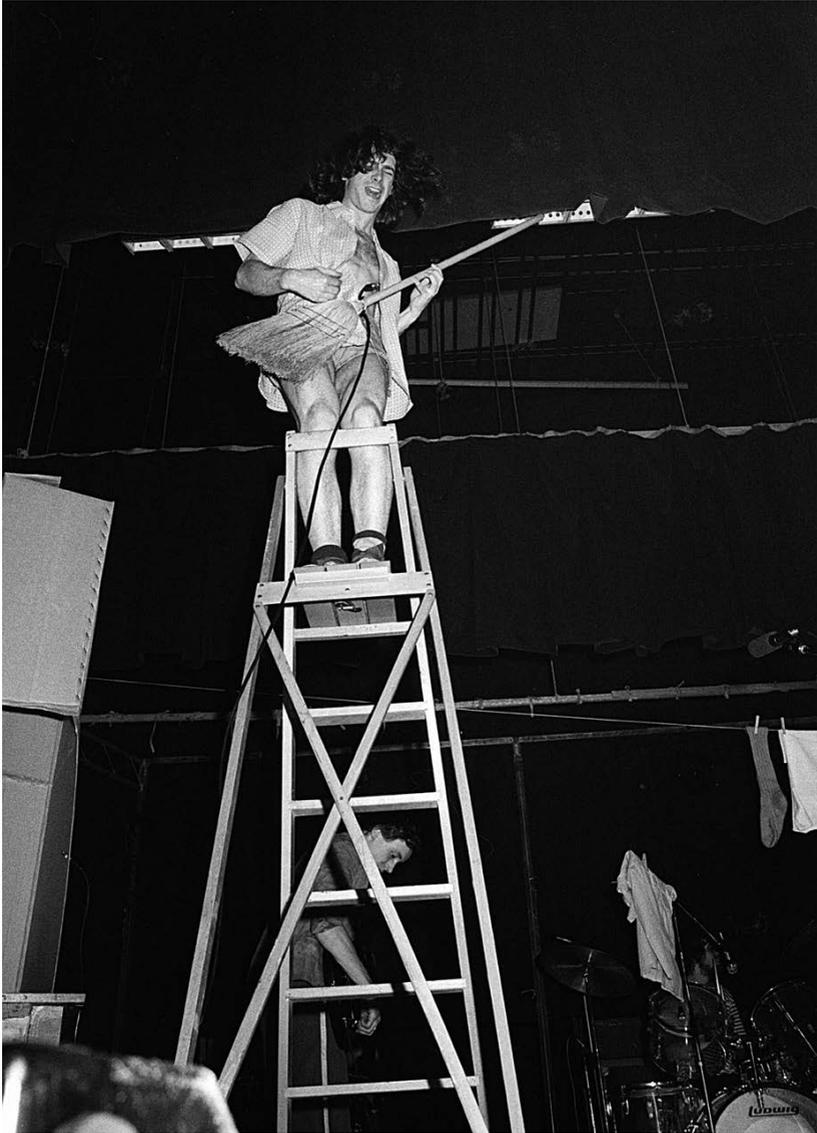
A questo punto risulta più facile comprendere come una diffusione capillare del linguaggio dissociato e provocatorio d'avanguardia sia arrivata a contaminare la cultura giovanile. Si insinua in tantissimi settori (dalla cultura più alta a quella bassa), ed entra viralmente in circolazione tramite i mezzi di comunicazione, che sono proprio i riferimenti visivi e culturali delle nuove generazioni. Possiamo quindi condividere le parole di Umberto

Eco, quando, nel 1977, scrive:

Ora forse ci siamo: le nuove generazioni parlano e vivono nella loro pratica quotidiana il linguaggio (ovvero la molteplicità dei linguaggi) dell'avanguardia. Tutti insieme. La cultura alta si è affannata a identificare i tragitti del linguaggio d'avanguardia cercandoli ormai dove si perdevano in strade senza sbocco, mentre la pratica della manipolazione eversiva dei messaggi e dei comportamenti aveva abbandonato le edizioni numerate, le gallerie d'arte, le cineteche e si era fatta strada attraverso la musica dei Beatles, le immagini psichedeliche di *Yellow Submarine*, le canzoni di Jannacci, i dialoghi di Cochi e Renato; John Cage e Stockhausen erano filtrati attraverso la fusione di rock e musica italiana, i muri della città assomigliavano sempre più a un quadro di Cy Twombly... Ci sono ormai più analogie tra un testo di un cantautore e Céline, tra una discussione in un'assemblea di emarginati e un dramma di Beckett, che non tra Beckett e Céline, da un lato, e uno di quegli eventi artistici o teatrali che *L'Espresso* registra nella rubrica "Che c'è di nuovo"¹¹⁹.

È proprio la cultura giovanile a riconoscersi e recuperare il linguaggio d'avanguardia. Possiamo notare come alcuni aspetti strutturali vengano completamente ereditati dalle controculture giovanili, ovvero movimenti capaci di attribuire ad elementi visivi e comportamentali un significato rituale e simbolico. Non a caso, le parole con cui Flaminio Gualdoni dipinge l'Avanguardia artistica, possono risultare perfettamente idonee alla descrizione di diverse sottoculture giovanili:

Rifiuto di ogni galateo nella vita quotidiana e nel vestire, promiscuità, fascinazione per l'alcool e le droghe, vita comune e nomade: i tratti della non appartenenza, dello straniamento, sono tutti rappresentati in atteggiamenti – poi largamente mitizzati proprio a uso e consumo di scadenti leggende d'artista – volti a determinare un *milieu* retto al proprio interno da un orgoglio d'appartenenza, dal progetto di dar vita a un gruppo carismatico che trova in se stesso, nel proprio sistema di valori, le uniche ragioni di soddisfacimento¹²⁰.



Performance degli Skiantos in concerto, 1979. Foto di Enrico Scuro.

Durante gli anni Settanta ci troviamo davanti a casi lampanti di citazionismo, come quello che viene effettuato dalla cultura Punk (a cui tra l'altro gli Skiantos si accostano) con il Dadaismo: sia la grafica che la moda di questa controcultura sono completamente impregnate di collage dissacranti e assemblage caotici, molto simili a quelli proposti da John Heartfield, Raoul Hausmann e George Grosz. Sotto questa somiglianza estetica si nasconde una profonda affinità concettuale, politica e filosofica tra i due movimenti. Il Dadaismo, che nasce sul finire del primo scontro mondiale, infatti rinnega tutti i valori tradizionali accusandoli di aver condotto l'uomo all'autodistruzione: se gli ideali borghesi e la razionalità umana hanno portato a commettere una follia tanto assurda come la guerra, tanto meglio diffidare di loro e preferirvi la casualità, il paradosso, l'anarchia, la contraddizione e l'irrazionalità. Nel *Manifesto del Dadaismo* del 1918, nell'elenco di principi da eliminare risulta anche la volontà di "abolizione del futuro"¹²¹. Questo approccio è profondamente analogo alla retorica apocalittica del Punk, destabilizzato dalla paura della bomba atomica e dalla disillusione democratica, che riguardo alla fiducia nel genere umano e nelle proprie risorse risponde con un cinico "no future". Questa controcultura cerca inoltre di azzerare le barriere tecniche e di rendere il più democratico possibile il mezzo espressivo (teorizza il "Do It Yourself", ovvero "Fallo da solo"), proprio seguendo la stessa logica che portava i Dadaisti a scegliere i mezzi figurativi accessibili a tutti, in contraddizione con il valore del talento.

Affrontando un'indagine molto approfondita, Maurizio Calvesi giunge alla conclusione che, più degli altri, siano proprio i movimenti di ribellione studentesca registrati negli anni Settanta ad essere i figli diretti delle Avanguardie storiche, nonché i reali ereditieri della struttura avanguardistica. Distinzione derivante dal fatto che, rispetto alle altre controculture, questo fenomeno è in grado di manipolare e diffondere i linguaggi più raffinati, utiliz-

zando la cultura alta come arma di combattimento. Lo studioso, anche egli docente universitario (Calvesi allora insegnava a Palermo, poi a Roma), è colpito in particolar modo dalla proliferazione di un linguaggio elitario e complesso, parlato e compreso da una grande massa di giovani, non sempre scolarizzati. Tutto ciò avviene proprio nel momento in cui il mondo artistico istituzionale pare essersi disfatto dell'ambizione di fondere arte e vita; tende infatti a chiudersi su se stesso, dedicandosi a una ricerca più eclettica, abbandonando l'immagine dell'artista come eroe deviante per adottare quella dell'operatore estetico. Renato Barilli giustifica questo fenomeno di ritorno all'ordine come una pratica di normalizzazione delle intuizioni delle Avanguardie: le innovazioni escono da un clima di eccezionalità per raggiungere uno statuto generalizzato di alta qualità¹²². La condivisione di un unico obiettivo (o manifesto), la contestazione, il senso d'appartenenza ad un gruppo, la commistione tra arte e politica, sono tratti che ritornano invece in questo momento di ribellione studentesca, che con le Avanguardie storiche condivide sia le modalità comportamentali, che i bisogni intellettuali, che le rivendicazioni culturali. Calvesi, che si è occupato di approfondire questo tema in diverse occasioni, rimane colpito dal solido filo che lega i movimenti di inizio Novecento alla quotidianità dei suoi studenti, spingendosi verso diversi parallelismi e analisi. Dimostra nel corso del suo libro *Avanguardia di massa*¹²³, che i due fenomeni ripropongono la stessa configurazione di elementi, ipotesi testimoniata in particolar modo dal rapporto controverso che entrambe instaurano con il sistema capitalista, fondato su un meccanismo di paradosso. Proviamo a soffermarci su questa interessante teoria. Secondo lo studioso, il movimento studentesco e le Avanguardie storiche, si sono relazionati con il sistema vigente mostrando un carattere contraddittorio, contrassegnato da un atteggiamento di approvazione e contemporaneamente uno di rigetto. Queste posizioni antitetiche sono destinate ad entrare in contrasto tra loro, portan-

do i movimenti ad auto-eleggersi specchio delle contraddizioni interne alla società. L'atteggiamento di approvazione per il sistema capitalista è addastanza semplice da individuare. In entrambi i fenomeni emerge un urgente bisogno di svecchiamento e liberazione da ogni canone appreso, proponendo un radicale salto in avanti, un continuo superamento di ciò che è passato: sotto questo insistente bisogno di cambiamento si nasconde l'amore, o l'abitudine, al ritmo frenetico del consumismo contemporaneo, che necessita di merce sempre nuova (anche culturale) e di nuovi linguaggi adatti a comunicare una nuova ideologia¹²⁴.

La dimostrazione pratica di questo aspetto ci arriva dalle dichiarazioni di Marinetti, probabilmente la voce più franca e schietta delle Avanguardie artistiche, che accosta la passione per il paroliberismo, la follia, il movimento e l'azione, all'elogio della velocità dei ritmi produttivi. Questo approccio ci viene confermato nella quasi totalità dei suoi manifesti, in cui, mentre esprime odio per tutto ciò che c'è di già visto, esalta ogni novità proveniente dal campo industriale: dai nuovi mezzi di locomozione, all'illuminazione artificiale, all'ultima moda, alla pubblicità, al mezzo radiofonico e televisivo. Marinetti stesso conferma anche il legame tra la ricerca poetica di un lessico nuovo e il progresso tecnologico e industriale, come avviene ad esempio nel *Manifesto tecnico della letteratura futurista* del 1912.

Noi vogliamo dare, in letteratura, la vita del motore, nuovo animale istintivo del quale conosceremo l'istinto generale allorché avremo conosciuto gl'istinti delle diverse forze che lo compongono. Nulla è più interessante, per un poeta futurista, che l'agitarsi della tastiera di un pianoforte meccanico. Il cinematografo ci offre la danza di un oggetto che si divide e si ricompona senza intervento umano. [...] Dopo il regno animale, ecco iniziarsi il regno meccanico¹²⁵.

Non deve stupire questa coincidenza tecnico-artistica, in quanto, come dimostrato anche dalle note teorie dell'intellettuale canadese Marshall McLuhan, le classi sociali e i movimenti

culturali non sono le premesse del progresso tecnologico ma piuttosto le sue conseguenze¹²⁶. Lo stesso Freak Antoni si dimostra perfettamente cosciente del connubio tra la società dei consumi, l'intensità della protesta che esige "tutto e subito" e le modalità espressive dei propri esponenti, vedi la musica rock.

Le merci sono lì per essere consumate-divorate-distrette. Molti chitarristi rock distruggono lo strumento sulla scena (lo sfasciano, lo bruciano, lo pestano), Jimi Hendrix, gli Who... Il rock esprime un parossismo di consumo della musica come merce e spettacolo¹²⁷.

Nell'Avanguardia artistica, così come nella ribellione studentesca, sebbene più o meno consapevolmente, la continua necessità di svecchiamento risulta conforme alle necessità del sistema capitalistico, bisognoso di un continuo rinnovamento. Questo aspetto entra però in collisione con l'altro fattore preponderante della struttura avanguardistica: la ribellione al sistema vigente. La contestazione è infatti la causa e la benzina stessa dei movimenti artistici e studenteschi, che si oppongono al modello capitalista adottando il medesimo linguaggio: quello dell'emarginazione "eletta"¹²⁸. Calvesi ritiene che addirittura la causa scatenante delle ribellioni artistica e studentesca sia la medesima: la individua nella vasta problematica della crisi delle arti e delle attività intellettuali che, improvvisamente, si ritrovano inserite negli ingranaggi del sistema capitalista e ridotte alla stregua di merci, private del rispetto per la loro ricerca e il loro valore morale. Come anche Renato Barilli ha ampiamente approfondito, l'età industriale porta a un lento declino delle discipline umanistiche in favore di quelle scientifico-tecnologiche, generando un ambiente dominato dall'oggetto utilitario e dal razionalismo. Infatti, se le Avanguardie storiche nascono durante la grande crisi teorica che le nuove tecnologie impongono alle arti figurative – nascita della fotografia che soppianta la pittura nella sua funzione sociale, dimezzandone tempi e costi, così come l'industria soppianta l'artigianato artistico – anche

il movimento studentesco degli anni Settanta si trova davanti ad un'incompatibilità con l'ingerenza del sistema capitalistico. Infatti, il boom di scolarizzazione universitaria registrato all'inizio degli anni Settanta porta a un radicale ampliamento della fascia intellettuale di popolazione che giace in uno stato di disoccupazione e precariato, inasprito dalla crisi economica e dalla svalutazione delle discipline umanistiche: ci troviamo di fronte a un esercito carico di energia e voglia di sperimentare senza nessuna possibilità di mettersi in gioco all'interno del sistema lavorativo. Esattamente come succede per le Avanguardie storiche, il creativo si ritrova ad essere un elemento di inutile surplus produttivo, in uno stato di disoccupazione e di "vergogna dell'inutilità"¹²⁹ riguardo le sue ricerche teoriche e formali. Una situazione ben illustrata dalle parole di Maurizio Calvesi, che parla di una crisi destinata ad aggravarsi durante l'era elettronica, a causa della rivoluzione delle comunicazioni e della produzione:

Crisi in primo luogo dell'artista figurativo in una civiltà che produce meccanicamente le immagini, ma anche dello scrittore le cui forme di comunicazione metaforica (romanzata o poetica) e legate allo specifico della scrittura sono esautorate da forme ibride di maggiore presa come il cinema (e il cinema a sua volta dalla televisione). L'artista e lo scrittore, minacciati da avvisaglie di "disoccupazione" o ghettizzazione, da un lato cercano di assimilare queste nuove forme (dalla scrittura "telegrafica" dei futuristi alle larghe assimilazioni dei mass-media dalla pop art alle tendenze ulteriori), dall'altro si preoccupano di trovare un nuovo sfocio, una nuova funzione e una nuova identità al loro mestiere, che diventa, proprio, il mestiere astratto di "immaginare", contrapposto al razionalismo delle scienze e delle tecnologie trionfanti; la loro funzione è di tutelare i diritti dell'immaginazione, il loro bersaglio è tutto ciò che opera restringimenti all'immaginazione, cioè appunto il razionalismo borghese e capitalista¹³⁰ (...).

Le conoscenze degli studenti in rivolta, non spendibili all'interno del mercato, sono quindi utilizzate per costruire un linguaggio di contestazione pronto a scagliarsi contro un mondo metodico e scientifico in cui non c'è più spazio per l'arte e l'immagina-

zione, né per una vita che fuoriesca dalle convenzionalità. Le forme poetiche culturalmente alte diventano delle armi con cui combattere l'alienazione, la massificazione, il conformismo e il perbenismo. La contestazione diventa perciò il luogo in cui è consentito osare e sperimentare nuove forme culturali, in cui si può tentare una rottura di tutte le convenzioni sentimentali, abitative, lavorative e comportamentali. L'artista e l'intellettuale, proprio come avvenne durante l'era industriale, assumono quindi lo status di emarginati, ribelli, alla meglio eroi devianti della società, alla peggio artisti incompresi fino alla morte.

Note

- ¹¹³ R. ANTONI, *Manifesto del tendenzialismo*, in R. ANTONI, O. RUBINI, (a cura di), cit., *Non c'è gusto in Italia ad essere Freak – antologia fantastica di scritti rock*, cit., p. 499
- ¹¹⁴ U. ECO, *Il laboratorio in piazza*, «L'Espresso», 10 aprile 1977, in U. ECO, *Sette anni di desiderio*, cit., pp. 64-65
- ¹¹⁵ Cfr. U. ECO, *Sono seduto a un caffè e piango*, «L'Espresso», 1 maggio 1977, in U. ECO, cit. p. 85
- ¹¹⁶ A. PALAZZESCHI, *Manifesto del Controdolore*, 1913, in V. BIROLLI, *Manifesti del futurismo*, cit., p. 123
- ¹¹⁷ Cfr. C. SALARIS, *Il futurismo e la pubblicità – dalla pubblicità dell'arte all'arte della pubblicità*, Lupetti & Co., Milano, 1986
- ¹¹⁸ Cfr. L. TAIUTI, *Arte e Media – Avanguardie e comunicazione di massa*, Costa e Nolan, Genova, 1996, pp. 44-46
- ¹¹⁹ U. ECO, *Il laboratorio in piazza*, «L'Espresso», 10 aprile 1977, in U. ECO, cit., pag. 66-67
- ¹²⁰ F. GUALDONI, *Il trucco dell'avanguardia*, Neri Pozza Editore, 2001, Vicenza, p. 21
- ¹²¹ T. TZARA, *Manifesto del dadaismo*, 1918, in G. POSANI, (a cura di), *Manifesti del dadaismo e lampisterie*, Einaudi, Torino, 1975, p. 14
- ¹²² Cfr. R. BARILLI, *Scienza della cultura e fenomenologia degli stili*, Bononia University Press, Bologna, 2007, pp. 176-182
- ¹²³ Cfr. M. CALVESI, *Avanguardia di massa*, Feltrinelli, Milano, 1978, pp. 55-94
- ¹²⁴ Cfr. M. CALVESI, *Umberto Boccioni – Incisioni e disegni*, La Nuova Italia, Firenze, 1973
- ¹²⁵ F. T. MARINETTI, *Manifesto tecnico della letteratura futurista*, 11 maggio 1912, in V. BIROLLI, (a cura di), *Manifesti del futurismo*, cit., p. 61
- ¹²⁶ Cfr. R. BARILLI, *Scienze della cultura e fenomenologia degli stili*, cit., pp. 9-27
- ¹²⁷ R. ANTONI, *Il viaggio dei cuori solitari – un libro sui Beatles*, cit., p. 20
- ¹²⁸ M. CALVESI, *Avanguardia di massa*, cit., p. 56
- ¹²⁹ Cfr. R. BARILLI, *Scienze della cultura e fenomenologia degli stili*, cit., 65-67
- ¹³⁰ M. CALVESI, *Avanguardia di massa*, cit., p. 82

Comunanza d'intenti

"È follia, ma c'è del metodo"¹³¹.

William Shakespeare

Skiantos e Futuristi: un'affinità di metodo

Possiamo ora comprendere come mai gli Skiantos siano così strettamente legati alla poetica eversiva delle Avanguardie storiche. Non si tratta solo di "studiosi" del linguaggio rivoluzionario ma di persone che hanno vissuto l'utopia dell'Avanguardia stessa, rendendo la sovversione dei codici tradizionali parte integrante della loro vita quotidiana. Senza probabilmente rendersene conto, le tattiche di cui si servono per liberarsi dagli stereotipi musicali, letterari e comportamentali ricalcano in modo sorprendentemente simile le provocazioni delle Avanguardie. Questo avviene proprio perché esiste un'eccezionale comunanza d'intenti. Confrontando i propositi futuristi dichiarati nei manifesti e quelli degli Skiantos, rilasciati in dichiarazioni e interviste, troviamo uno stretto parallelismo. Possiamo notare come i due fenomeni condividano diverse ragioni sociali e soluzioni poetiche sin dagli albori. È evidente un'affinità persino nelle motivazioni stesse della loro nascita. Il gruppo musicale ha spesso affermato di dovere la sua esistenza all'esigenza di rinnovamento della musica italiana, dedicando a temi insignificanti la massima attenzione, in contrasto alla pesantezza politica e melensa del cantautorato.

[Le prime prove] avvennero nella mia cantina, ove ero solito radunare amici, compagni di classe, conoscenze varie per iniziare a comporre canzoni assurde dettate dalla regola ferrea, precisa, molto determinata che non si parlasse d'amore in maniera sdolcinata secondo quei canoni caratteristici tipici della classica canzonetta all'italiana. Quindi c'interessava escludere o frantumare le romanticherie sdolci-

nate e tutto il generale melassume e mielume gratuito; c'imponemmo di comporre canzoni che parlassero di pastasciutta, esaminando ogni cosa con una grande materialità¹³².

Queste parole di Freak Antoni sottolineano una volontà d'indagine materiale che coincide sorprendentemente con le intenzioni di Marinetti espresse nel *Manifesto tecnico della letteratura Futurista*, che scagliandosi contro la poesia accademica, porta i Futuristi a indagare la realtà delle cose, allontanandosi dai tormenti del sentimento umano.

Sostituire la psicologia dell'uomo, ormai esaurita, con l'ossessione lirica della materia. Guardatevi dal prestare alla materia i sentimenti umani, ma indovinate piuttosto i suoi differenti impulsi direttivi, le sue forze di compressione, di dilatazione, di coesione, e di disgregazione, le sue torme di molecole in massa o i suoi turbini di elettroni. Non si tratta di rendere i drammi della materia umanizzata. È la solidità di una lastra d'acciaio, che c'interessa per se stessa, cioè l'alleanza incomprensibile e inumana delle sue molecole o dei suoi elettroni, che si oppongono, per esempio, alla penetrazione di un obice. Il calore di un pezzo di ferro o di legno è ormai più appassionante, per noi, del sorriso o delle lagrime di una donna. [...]

Bisogna inoltre **rendere il peso** (facoltà di volo) e **l'odore** (facoltà di sparpagliamento) **degli oggetti**; cosa che si trascurò di fare, finora, in letteratura. Sforzarsi di rendere per esempio il paesaggio di odori che percepisce un cane. Ascoltare i motori e riprodurre i loro discorsi.

La materia fu sempre contemplata da un io distratto, freddo, troppo preoccupato di sé stesso, pieno di pregiudizi di saggezza e di ossessioni umane¹³³.

Oltre la volontà di opposizione artistica alla tradizione precedente, abbiamo dei presupposti comuni d'indagine materiale, e non sentimentale, che coinvolgono entrambi gli autori. Un'intenzione di questo tipo lascia presupporre un componimento di tipo realistico, che potrebbe essere affrontato con una logica scientifica e razionale. Al contrario, sia i poeti Futuristi che gli Skiantos non sono sufficientemente ingenui da credere che la vita reale sia una questione logica e semplice da afferrare.

La loro percezione del mondo è sfuggente, in continuo mutamento, una somma di tanti fattori alle volte contrastanti tra loro. L'irrazionale, l'approccio viscerale, le nevrosi personali vanno a integrare la percezione dell'oggetto, disegnando un paesaggio emotivo. La loro indagine materiale approda quindi in un tentativo d'invocazione della realtà, documentando un caos di sensazioni, pensieri, rumori e voci che si sovrappongono. Sia gli Skiantos che i Futuristi si servono quindi di un linguaggio dissociato, utilizzando più voci, rumori e punti di vista. Il risultato di queste ricerche porta a soluzioni simili, seppur molto personali. Osserviamo, ad esempio, come, seguendo queste direttive, Aldo Palazzeschi provi a descrivere il gocciolio di una fontana come se fosse affetta da un morbo, nella poesia *La fontana malata* (qui riportata solo parzialmente). Il poeta si serve di onomatopee che alludono al respiro affannoso di un moribondo, rendendo la malattia così indiscreta che quasi sembra contagiarlo:

Clof, clop, cloch,
cloffete, cloppete,
clocchette,
chchch.....
E' giù, nel
cortile,
la povera
fontana
malata,
che spasimo!
Sentirla
tossire!
Tossisce,
tossisce,
un poco
si tace,
di nuovo
tossisce.
[...]

Andate,
mettete
qualcosa
per farla
finire,
magari...
magari
morire!
Madonna!
Gesù!
Non più!
Non più.
Mia povera
fontana,
col male
che hai
finisci
vedrai,
che uccidi
me pure.
Cluf, cluf, cluf,
cluffete,
cloppete,
clocchete,
chchch....¹³⁴

Mentre gli Skiantos, con l'ausilio di più voci, descrivono in questo modo un piatto di maccheroni, sovrapposto a pensieri contraddittori e commenti fuori campo:

Makaroni
sono buoni
al ragù
mi piaci tu,
Makaroni
senza ragioni
son molto buoni
coi peperoni

au auuu.
Alla fine della festa
ho mangiato una minestra
al ragù col mal di testa
ho infilato la finestra
ai ai aiii
Sono buoni
Fatti tuoi
Fatti tuoi
Cazzi tuoi
Makaroni
sono buoni
al ragù
mi piaci tu
[...]

Makaroni
son molto buoni
coi peperoni
non ne posso più
NON NE POSSO PIÙ, VA BENE ?!?! BASTA!
Makaroni
sono buoni
al ragù
mi piaci tu
Prrrrrrrrr ¹³⁵

Continuando a indagare tra i primi componimenti degli Skiantos, troviamo altri parallelismi interessanti con il *Manifesto tecnico della letteratura futurista*. Marinetti esorta a una letteratura disarmonica e violenta, sgraziata in tutti i sensi. Si riferisce in primo luogo alla modalità di scrittura, che deve risultare aggressiva nelle scelte delle immagini, dei suoni e dell'impaginazione; in secondo luogo, fa riferimento alla scelta tematica, che nel suo caso ricade sempre sulle brutture del suo tempo, come la guerra, gli spari, i cadaveri e i rombi delle automobili. Il suo obiettivo ultimo è quello di riportare l'arte a una dimensione terrena, dissacrando il suo futile pulpito, e rendendola parte della vita

quotidiana cittadina. Se il mondo a inizio Novecento è bellicoso e violento, è giusto che la sua arte sia brutale come il periodo storico che l'ha partorita.

Noi utilizziamo, invece, tutti i suoni brutali, tutti i gridi espressivi della vita violenta che ci circonda. Facciamo coraggiosamente il «brutto» in letteratura, e uccidiamo dovunque la solennità. Via! Non prendete di quest'arie da grandi sacerdoti, nell'ascoltarmi! Bisogna sputare ogni giorno sull'Altare dell'Arte! Noi entriamo nei domini sconfinati della libera intuizione. Dopo il verso libero, ecco finalmente le parole in libertà!¹³⁶

In una maniera simile gli Skiantos narrano della violenza che li circonda, riferendosi inizialmente alla veemenza di strada del mondo giovanile e, successivamente, all'aggressività sociale in termini più allargati. Il gruppo accoglie l'invito marinettiano dello sgarbo, l'antiarmonico e il brutto, sia da un punto di vista formale, servendosi di stonature, urla e caos musicale, che da un punto di vista del contenuto. I testi brutali e provocatori accompagnano incessantemente tutta la discografia del gruppo, affrontando le grettezze personali in pezzi ironici come *Sono brutto sono grezzo*, *kakkole* e *lo non mi lavo*, e le meschinità sociali ad esempio in *Gli italiani son felici*, *Meglio un figlio ladro che un figlio frocio*, *Polli* o *Paese scarpa*. Inoltre gli Skiantos sono i primi in Italia ad inserire nei propri testi un vocabolario metropolitano, prelevato dallo slang giovanile e dei tossici: si tratta di parole come "slego", "pesissimo", "paradura", "sbarbe" o "sbarbine", mentre nella lingua scritta la lettera "c" viene sostituita con la "k" e la preposizione "per" con il simbolo "x". Non temono le bassezze più volgari, come le allusioni sessuali, gli istinti viscerali e le offese dirette, arrivando a scrivere *Italiano Ridens*, un testo composto quasi esclusivamente da parolacce e *Body music*, un pezzo interamente interpretato con peti e pernacchie, superando di gran lunga le aspettative lessicali dei Futuristi in quanto a brutalità espressiva.

A proposito delle parole in libertà, Marinetti invita ad applicare una nuova impaginazione ai testi, rendendo la loro carica emo-

tiva anche a livello visuale, in modo da attribuire alle poesie un risvolto iconico. Se l'applicazione di questo carattere figurativo risulta impossibile da applicare a un testo cantato, Freak Antoni non tarda però ad introdurlo nei suoi libri. Troviamo un esempio eclatante in *Badilate di cultura* che, oltre ad essere un volume impaginato completamente in modo bizzarro e lontano dagli stereotipi, omaggia apertamente la pratica delle parolibere. Freak Antoni crea una sua tavola composta da esclamazioni e onomatopее intitolata *VERSI LIBERI* e *SPARSI*, riportando sul fondo la nota "Sempre tifando Marinetti"¹³⁷, così da evidenziare chiaramente la citazione.

Il programma del *Manifesto della letteratura futurista* presenta un'ultima importante questione: una vera e propria rivoluzione grammaticale. Marinetti invita ad abbracciare la distruzione della sintassi, adottando la libera catena di analogie e l'intuitività illogica che nasce infilando una parola dietro l'altra, senza una combinazione razionale. Gli Skiantos non seguiranno letteralmente le proposte dell'artista, come quella dell'eliminazione categorica di sostantivi, avverbi, congiunzioni e punteggiatura, ma applicheranno in diversi testi una decostruzione sintattica. Tramite l'irrazionalità e il puro gusto di giocare con il suono delle parole si ritrovano addirittura a superare gli esperimenti futuristi, legati comunque alla rappresentazione di qualcosa di oggettivo, approdando in un campo letterario più vicino alla poesia dadaista. Quest'ultima si libera completamente della necessità raffigurativa, concentrandosi sul suono, il caso e il meccanismo del flusso di parole, argomento che approfondiremo in seguito. Nella discografia degli Skiantos troviamo interi testi, come *Bau Bau Baby*, *Blues A Balues* o *Io Te La Do Su*, in cui manca completamente il nesso logico tra una parola e l'altra; rimane solo il gusto per l'accostamento letterale del sonoro.

Nel corso di questa prima analisi abbiamo potuto osservare come il gruppo musicale condivide e reinterpreta in chiave contemporanea tutti i punti del manifesto della letteratura futurista.

C'è un altro importante aspetto che ci mostra in modo palese il legame tra gli Skiantos e questo movimento: l'incredibile vicinanza d'intenti riguardo l'impostazione e la funzione dello spettacolo. Parlando di teatro tocchiamo un tema molto vasto in quanto ogni artista futurista che si sia avvicinato all'argomento è riuscito a imporvi un taglio profondamente personale e a varcarne ogni volta qualche confine. In generale, la serata futurista reagisce alla forma drammatica convenzionale e aristotelica, contrapponendovi una grande vivacità di luci, colori e rumori, alternando i testi senza un unico filo narrativo e confinando il significato di un'azione al ruolo di una battuta fulminea.¹³⁸ Affrontando il fenomeno più nello specifico, ci imbattiamo però in una realtà molto vasta e complessa, che passa dalla ricerca allegorica delle luci di Balla, a quella meccanica dei costumi plastici e delle marionette di Depero, alle sintesi teatrali di Marinetti, alle scenografie antinaturalistiche di Prampolini. Il numero stesso dei manifesti scritti in proposito sottolinea l'interesse preponderante per questa pratica: *Manifesto dei Drammaturghi Futuristi* del 1911, *Teatro delle varietà* del 1913, *Il teatro futurista sintetico* del 1915, *La declamazione dinamica e sinottica* del 1915, *Il teatro aereo futurista* del 1919, *Il teatro visionico* del 1920, *Il teatro della sorpresa* del 1921 e *Il teatro totale per masse* del 1933. Ciò che accomuna tutti gli intenti esposti all'interno di questi manifesti è quello di stupire l'osservatore, impedendo che una qualsiasi tradizione si insinuasse in questi spettacoli. Questo proposito presuppone una noncuranza verso la tecnica professionale, che può essere appresa da chiunque mediante un lungo e lento studio, a favore di un'espressione fugace del proprio genio personale. A questo scopo sono ammesse anche "tutta la gamma della stupidaggine, dell'imbecillità, della balordaggine e dell'assurdità, che spingono insensibilmente l'intelligenza fino all'orlo della pazzia", come puntualizza Marinetti ne *Il teatro delle varietà*¹³⁹. Le sperimentazioni teatrali che prenderanno luogo da questi presupposti saranno l'espressione più completa della volontà

di sintesi sensoriale del Futurismo. Infatti, durante le esibizioni vengono fusi innumerevoli stimoli e forme artistiche: si declamano componimenti letterari e manifesti, si presentano quadri, si canta, si mettono in scena gag comiche, sono presenti movimentati giochi di luci, allestimenti scenografici, danze, musica, rumori, costumi plastici, improvvisazioni, provocazioni e, spesso, ci si picchia anche.

Come abbiamo già avuto modo di constatare, anche nel movimento studentesco degli anni Settanta abbiamo una fioritura rilevante del teatro di strada, che va a proporre una sintesi delle arti simile, fondendo diverse tendenze espressive in un'unica performance. Gli Skiantos si ritrovano in una posizione molto vicina a questa pratica, manifestando da subito una risolutezza scenica preponderante, che trasforma i loro show in veri e propri cabaret di varietà, alternando tra lo spettacolo comico, l'enunciazione poetica, sketch teatrali e musica, servendosi di travestimenti e allestimenti scenografici. Il gruppo, che è particolarmente affascinato dalle pratiche d'interazione con gli spettatori, si volge spontaneamente verso l'Avanguardia italiana di inizio Novecento, maestra indiscussa dell'arte di provocare reazioni tra la gente e inventore di quella pratica che, successivamente, verrà ribattezzata come "happening". Ritrovano con essa una tale sintonia d'intenti che decidono di cimentarsi in una serie di citazioni, la più importante tra le quali è il lancio di frutta e verdura futurista, ovvero la pratica di instaurare una battaglia di ortaggi con il pubblico. Proprio come gli artisti avanguardisti, gli Skiantos intendono osteggiare la passività degli spettatori che osservano inerti il concerto, intenti a creare una sorta di kermesse, di gioco collettivo, tramite provocazioni, scherzi, ingaggiando vere e proprie competizioni. Interpellano il pubblico come interlocutore diretto, attuando con lui un attivo scambio di battute, che passa dagli insulti alla riflessione, creando la sensazione di trovarsi, invece che a un'esibizione musicale, ad un ritrovo tra conoscenti. Sono interessati a sovvertire l'at-

teggimento adulatorio verso gli artisti, riportando il livello dello spettacolo a quello di un incontro tra diverse persone.



Performance degli Skiantos in concerto, 1979. Foto di Enrico Scuro.

Questo atto, riproposto nel periodo storico dominato dal piccolo schermo, assume sfumature ancora più rivoluzionarie. Il pubblico è infatti sempre più abituato ad essere "telespettatore" e a concepire la cultura come uno spettacolo, osservando attraverso un'invalicabile barriera ogni evento; aspetto che contribuisce a rendere il patrimonio collettivo (artistico in questo caso) sempre più affare degli addetti ai lavori e sempre meno una responsabilità e un bene pubblico. Maurizio Maggi ci avverte che essere uno spettatore è, innanzi tutto, un'attitudine mentale e che l'inattività durante la fruizione facilita la passività nel momento della decisione¹⁴⁰. Gli Skiantos, in opposizione a questo atteggiamento, stravolgono violentemente la situazione, impedendo al loro pubblico di mantenere un ruolo statico.

Lo strumento della provocazione è uno dei più amati, magistralmente riuscito in alcuni eventi, come quando il gruppo decide di gettare acqua sulla gente spacciandola come tutt'altro liquido, o, peggio ancora, quando la inonda di vermicelli da pesca che si incastrano tra i capelli e dentro i vestiti, diffondendo il panico. Il lancio di oggetti a metà concerto diventa un rituale canonico per diversi anni, confermato dalla calorosa risposta del pubblico che si premunisce di diversi tipi di munizioni, alcuni dei quali magnificati sul sito internet degli Skiantos.

Gli SKIANTOS possono vantare di aver raccolto sul palco: arance, pomodori, uova, merda, sterco di bovino, una bicicletta, sassi, prugne, monetine, cavolfiori, carciofi, cardi, ravanelli, cipolle, caspi di lattughe, cocomeri, meloni, ciliege, lattine piene & vuote, bottiglie in plastica, tuniche d'acqua, sportine di supermercati, ciabatte, scarpe, canottiere, mutande (prevalentemente maschili), magliette, pullover, preservativi in scatole e sfusi, accendini, gomme da masticare (e masticate), copertoni, sedie, sputi di saliva, banane (e bucce di banane), cappellini, bottiglie di birra, coriandoli e stelle filanti, zolle di terra, penne biro & pennarelli (di cui Freakantoni fa collezione), confezioni di fazzoletti di carta, cachi, siringhe, biscotti, cracker(s), cioccolatini, caramelle, reggiseni (pochi), una giarrettiera, scatolette di aspirine, vasi di piante ornamentali, aeroplani di carta, occhiali da sole, un orologio rotto, guanti, sigarette e pacchetti di sigarette vuoti, brandelli di camicie, calzini usati, collanine, pettini, braccialetti, giornali vecchi e riviste varie (alcune pornografiche), elastici, palline da tennis...¹⁴¹

Oltre che di ortaggi, gli Skiantos sono soliti ricoprire il pubblico d'insulti, pratica estremamente diffusa anche tra i Futuristi. Si pensi a tal proposito allo spettacolo *Grigio + Rosso + violetto + arancione* di Settimelli e Corra, in cui un attore esce dal ruolo per andare ad aggredire verbalmente uno spettatore, per poi rientrare in scena affermando di essersi sbagliato¹⁴². Oppure alle innumerevoli risse ingaggiate da Marinetti a suon di offese, come nella serata che ebbe luogo al Costanzi di Roma, oggi Teatro dell'Opera, in cui Marinetti intraprese una battaglia di parole così pesante da indurre una grande rissa, che si



Gli Skiantos durante la *Spaghetti performance* al Bologna Rock, 1979.
Foto di Enrico Scuro.

concluse comicamente, sotto una pioggia di uova e ortaggi, con la perdita della sua scarpa¹⁴³. Ancora più rappresentativa fu la serata tenutasi al Teatro Storchi di Modena, in cui Luigi Rusolo presentò i suoi intona-rumori davanti a un pubblico impreparato, che, dopo essere stato preso ad insulti dai futuristi, pedina gli attori fuori dal teatro. In questo caso lo show deborda dai limiti temporali e spaziali dello spettacolo e si tramuta in una rissa in strada¹⁴⁴. Gli Skiantos non si spingono a questi livelli di violenza ma battibeccano continuamente con gli spettatori e, durante la "spaghetтата" del 1979 al Pala Dozza, Stefano 'Spisni Sbarbo' Cavedoni risponde alle polemiche dei fan con un sonoro "Non capite un cazzo, questa è avanguardia, *pubblico di merda*", ribattezzando in maniera definitiva con queste ultime parole i suoi seguaci¹⁴⁵. Le dichiarazioni degli Skiantos vengono sempre pronunciate con un sarcasmo pungente, sdrammatizzando e trasformando ogni situazione in una gag divertente. Grazie alla loro conoscenza dei tempi comici e al loro spirito ironico, gli spettacoli degli Skiantos si avvicinano a un cabaret spassoso, in cui è impossibile trattenere le risate. L'umorismo è una caratteristica di cui il gruppo non è mai stato carente, vivacemente presente fino all'ultimo momento. In dimostrazione di ciò ci basti leggere una delle tante cronache del ultimo concerto insieme a Freak Antoni, che, davanti al coro provocatorio "scemo scemo" proveniente da una parte del pubblico, risponde prontamente:

Grazie, così mi lusingate troppo. Mi fate credere che siamo il vostro gruppo preferito... Forse perché siamo troppo democratici e vi facciamo dissentire, nel senso che vi facciamo venire la dissenteria!¹⁴⁶

L'ironia è un carattere predominante anche delle serate futuriste, che miscelano l'energia impetuosa della violenza a quella liberatoria della risata. Si tratta di vere e proprie lezioni di comicità. Si pensi all'ormai celebre gesto di Marinetti, quando, al teatro del Mercadante di Napoli, sotto una pioggia di frutta e

verdura indirizzatagli dal pubblico inferocito, afferra un'arancia e se la mangia in tranquillità, o alla beffa di Cangiullo, quando nello spettacolo *Non c'è un cane*, scenograficamente situato su una via deserta, non succede nulla per tutto il tempo¹⁴⁷, o alla satira politica e sociale di Rodolfo De Angelis, quando canzona la mentalità italiana con testi come *Le presento e raccomando*, *Sanzionami questo!* oppure *Bravo ma come parla bene*.



Roberto "Freak" Antoni sfoggia un cartello enorme con scritto "Mi devi dieci euri", durante il suo ultimo concerto con gli Skiantos, 2012

Freak Antoni esegue un'altra citazione futurista proponendo, durante diversi duetti con Alessandra Mostacci, il Balletto Plastico, dedicandolo al grande compositore Sylvano Bussotti, anch'egli artista che rielabora le intuizioni delle Avanguardie storiche. Inizialmente coniato da Fortunato Depero per uno spettacolo di marionette, il Ballo Plastico diventa un emblema della danza futurista, meccanica, sgraziata e disarmonica. Marinetti si pronuncia a tal proposito diverse volte, di cui sono particolarmente

interessanti i manifesti *Abbasso il tango e Parsifal!* del 1914, in cui descrive con ripugnanza il tango argentino come una "miniatura delle angosce sessuali" e *Manifesto della danza futurista* del 1917, in cui incoraggia una danza androgina, asimmetrica e dinamica. Il grande teorico del Futurismo sarebbe probabilmente rimasto soddisfatto nel vedere Freak Antoni interpretare il suo Balletto Plastico, scorazzando sul palco in maniera goffa, ridicola e probabilmente improvvisata, comicamente lontana dalla sensualità e dalla scioltezza di un ballerino consueto. Il cantante omaggia questa pratica futurista nelle esibizioni e nelle produzioni discografiche di Ironikontemporaneo, ma anche intitolando un intero disco *Dinamismi Plastici*, realizzato insieme alla Freak Antoni Band¹⁴⁸.

Il Futurismo è la prima Avanguardia artistica che non utilizza il mezzo teatrale a fini di addestramento ideologico, ma al solo scopo di sorprendere e creare un'esplosione liberatrice di energia, una sorta di festa¹⁴⁹. Non vi erano fini di educazione o di moralizzazione della massa ma piuttosto di destabilizzazione delle consuetudini e delle convinzioni, destinate ad esplodere in situazioni comiche. Un atteggiamento molto simile a quello che viene utilizzato dai Dadaisti che, nonostante si pongano personalmente in posizioni politiche contrarie a quelle del movimento futurista, sperimentano un teatro moralmente analogo, lontano da ogni dottrina e da ogni fine didattico. Si pensi a questo proposito all'esito del convegno socialista tenutosi al Club du Faubourg di Parigi. Inizialmente la performance letteraria dei Dadaisti fece infuriare i socialisti e rallegrare gli anarchici, che interpretarono le loro affermazioni a proprio favore, finché André Breton non si apprestò a leggere il *Manifesto Dada* scritto da Tzara nel 1918, momento in cui tutto il pubblico si convinse di essere preso in giro e unì le proprie forze per scagliarsi contro il gruppo d'artisti¹⁵⁰. Una situazione eccezionalmente simile a quella in cui si trovano gli Skiantos alla fine degli anni Settanta, quando, indirizzando la loro ironia verso ogni direzione politica,

si ritrovano in un'area etica lontana da tutto, ripudiata dalla destra, dalla sinistra istituzionale e dai movimenti autonomi extraparlamentari. Una posizione caotica che ricopre un ruolo post-ideologico e post-politico, incarnando la voce marginale del rifiutato, del disadattato e dell'ignorato.

Skiantos e Dadaisti: un sodalizio esistenziale

A "sputare sull'altare dell'arte"¹⁵¹ definitivamente, eliminando ogni ideologia, inclusa quella del nuovo uomo futurista e la sua vivacità meccanica, saranno i Dadaisti, non mossi dalla volontà di sostituire l'arte passata con un nuovo stile ma dall'intento di dissacrare l'idea stessa di arte, così lontana dalla vita quotidiana quanto vicina a quella del business mercantile e alla celebrazione del potere. A tal fine iniziano a definire arte qualsiasi cosa, dall'accumulo di spazzatura ai pisciatoi dei bagni pubblici. Con la pratica del ready-made applicano la decontestualizzazione di un oggetto casuale, togliendolo dal suo ambito naturale e ponendolo in quello artistico. I Dadaisti scelgono utensili di diversa natura, alcuni di loro hanno già una storia alle spalle (come i residui accumulati da Kurt Schwitters), altri sono appena stati prelevati dalla catena di montaggio (quelli di Marcel Duchamp), alcuni subiscono l'intervento dell'artista, altri no, ma tra di loro condividono tutti l'estraneità al contesto artistico. In contestazione con il sistema morale vigente, inaugurano un nuovo procedimento operativo concettuale che si basa sulla svalorizzazione di ciò a cui collettivamente è attribuito un valore (ad esempio la Gioconda) e l'esaltazione di ciò che normalmente è considerato insignificante (ad esempio un insieme di parole accostate casualmente). Ciò che impressiona della produzione dadaista è come la sfiducia verso ogni intento politico e culturale li porti a beffeggiare sia la presunzione degli altri artisti che il loro stesso tentativo di costruire un movimento. Ci basti leggere il cinismo estremo con cui Tristan Tzara nel 1918 esordi-

sce nel primo manifesto Dada, in cui sembra auto ridicolizzarsi per la sua stessa idea di scrivere un enunciato di questo tipo:

Per lanciare un manifesto bisogna volere: A, B, C, scagliare invettive contro 1, 2, 3, eccitarsi e aguzzare le ali per conquistare e diffonder grandi e piccole a, b, c, firmare, gridare, bestemmiare, imprimere alla propria prosa l'accento dell'ovvietà assoluta, irrifutabile, dimostrare il proprio non-plus-ultra e sostenere che la novità somiglia alla vita tanto quanto l'ultima apparizione di una cocotte dimostri l'essenza di Dio. Scrivo un manifesto e non voglio niente, eppure certe cose le dico, e sono per principio contro i manifesti, come del resto sono contro i principi (misurini per il valore morale di qualunque frase)¹⁵².

Tzara si pronuncia anche contro il significato del Dadaismo stesso, contraddittorio per natura:

Non c'è niente di più incomprensibile di dada. Niente di più indefinibile. Con tutta la buona volontà possibile, non posso dirvi cosa ne penso. I giornalisti che vedono in dada solo un pretesto, hanno ragione, ma si tratta di un pretesto per qualcosa che ignoro¹⁵³.

Francis Picabia, nel *Manifesto Cannibale* del 1920, ne sottolinea la vacuità e la beffa del mercato artistico, prevedendo il momento in cui il Dadaismo verrà innalzato a importante corrente culturale.

Dada invece non ha odore, non è nulla, nulla, nulla.

È come le vostre speranze: nulla

come i vostri paradisi: nulla

come i vostri idoli: nulla

come i vostri uomini politici: nulla

come i vostri eroi: nulla

come i vostri artisti: nulla

come le vostre religioni: nulla

Fischiate, gridate, spaccatemi la faccia e poi e poi?

Io continuerò a ripetervi che siete tutti degli imbecilli.

Fra tre mesi, i miei amici ed io

vi venderemo i nostri quadri per qualche franco¹⁵⁴.

Il Dadaismo è quindi un grande attacco alla pratica artistica, culturale e politica. Deride e annienta ogni concetto e valore accettato nella società umana, inclusa la figura dell'artista stesso, rinunciando all'idea romantica e alla carica intellettuale che gli è attribuita. Se per i Dadaisti cercare di riscuotere rispetto da un'umanità disonesta e mediocre non ha senso, è molto più allettante l'idea di riscuoterne disprezzo. Il pensiero di essere ripudiati dai gusti di massa lascia scaturire l'illusione di esserne esterni, aderendo a quel concetto di "emarginazione eletta" individuato da Calvesi. Una pratica di continua derisione e soppressione, la loro, che entra nel cuore di diverse polemiche, tra cui quella sollevata da Raymond Radiguet, il quale sottolinea che ricercare lo scandalo a oltranza sia sintomo di schiavitù rispetto al pubblico e alla volontà di affermazione come quella di qualsiasi altro autore, benché il successo venga riscosso tramite l'operazione al contrario¹⁵⁵. La pratica dell'autocancellazione e della contraddittorietà intrinseca al Dadaismo concede agli esponenti di svincolarsi da questa accusa, riuscendo ad individuare altre interpretazioni con cui leggere le proprie opere al di là di quella dell'annichilimento, ad esempio l'indagine alchemica, esoterica, concettuale e riguardante la nuova poetica del rifiuto. L'opera Dadaista si apre quindi a diversi piani di lettura contenuti l'uno dentro l'altro producendo un effetto a catena, dai più elementari a quelli accessibili soltanto a uno spettatore dalla cultura molto approfondita. Tutto ciò salvo che, mentre ci perdiamo nelle più inerpicate interpretazioni, l'arte Dada lasci sempre sorgere l'impertinente sospetto che, in fondo, si tratti tutto di una beffa.

Il cinismo sarcastico di quest'Avanguardia è probabilmente l'atteggiamento che in assoluto ha conquistato e contaminato maggiormente gli Skiantos. La scelta di temi volutamente bassi e antiartistici, l'autodenigrazione, la beffa continua, portano il gruppo a velare ogni discorso morale o intenzione effettiva con una veste ironicamente ambigua, senza lasciar percepire fino a

che punto si stia parlando sul serio o ci si stia prendendo in giro. Questa ambivalenza viene accentuata dal tono sarcastico delle dichiarazioni di Freak Antoni quando si pone domande sulla portata culturale del proprio operato:

Capita spesso che il pubblico non capisca bene. La gente ti sorprende a urlare frasi strane, a usare un gergo minoritario e si chiede se il demenziale è una scelta o casualità, se è un metodo o un tentativo patetico, se tu hai una cultura, uno stile, o è un bluff deludente. Dignitoso o miserabile? Professionista o Dilettante?¹⁵⁶

Un'affermazione affine a quelle di Tzara quando interrompe i suoi ragionamenti, domandando: "Siate sinceri un istante: quel che vi ho detto or ora, è affascinante o idiota?"¹⁵⁷

Proprio come i Dadaisti, gli Skiantos ripudiano l'aria saccente dell'artista con la verità in tasca e le sue rispettabili intuizioni, preferendovi una deliberata autoironia, che li porta a vantarsi di "trentacinque anni di grandi insuccessi"¹⁵⁸ e a descriversi comicamente come "l'unico gruppo che ha fatto dischi in vinile con le canzoni nel lato A e le scuse della casa discografica nel lato B"¹⁵⁹. L'autodenigrazione e la scelta di temi grezzi lanciano però il testimone oltre all'annientamento fine a se stesso: sono elementi portanti di una poetica ben delineata. L'operato complessivo degli Skiantos narra di una visione della vita lontana da quello spettacolo pirotecnico glorioso proposto generalmente dal mondo dello spettacolo, ma bensì come un insieme di avvenimenti quotidiani, tanto piccoli quanto assurdi, composti da illusioni, pensieri ossessivi, frustrazioni sessuali, passioni travolgenti, inerpicati meccanismi mentali, imbarazzi fisici e punti di vista mutevoli. All'ascolto di ogni pezzo si arricchisce di sfumature il disegno di un essere umano che, afflitto da tante piccole situazioni comiche, come quella di aver perso il filobus¹⁶⁰, nasconde una psicologia fragile e sfaccettata. Gli Skiantos hanno la capacità di raccontare l'intimità e descrivere strutture personali complesse attraverso situazioni semplici, casuali e comiche,

lanciando riflessioni e provocazioni dietro una parvenza rozza e scomposta. Notiamo quindi come l'uso di elementi basilari (tra cui feci, parolacce e pietanze comuni al Dadaismo), vengano utilizzati per tornare a parlare dell'essere umano, trascendendo il nichilismo scettico dadaista.

Mossi da un'energica vitalità avanguardista, gli Skiantos si sono sempre distinti per una fervente fantasia compositiva, senza cadere in stereotipi e tendenze del momento. Per assicurare una totale libertà di campo alla propria immaginazione, salvaguardandola da eventuali imbarazzi, i componenti del gruppo congegnano una maschera molto arguta e ironica: giustificano le loro azioni dichiarandosi "dementi". In termini scientifici la demenza è un disturbo intellettivo molto comune tra gli anziani, una patologia che causa perdita di memoria, capacità organizzativa e linguistica, una situazione di caos mentale che ha portato questo termine ad essere eletto anche come offesa comune nel gergo quotidiano. La malattia diventa il luogo teatrale che permette la fuoriuscita della propria irrazionalità, cioè un'energia propulsiva che distrugge gli schemi convenzionali e apre le porte a nuove connessioni logiche. Elevare uno stato confusionale, come quello della malattia mentale, a situazione ideale per esprimere appieno il proprio genio e il proprio potenziale umano è un'idea che differisce molto rispetto a quella di realizzazione personale concepita all'alba dell'era elettronica, in cui il progresso medico e tecnologico lasciano sperare un autocontrollo psichico e biologico pressoché totale. Fingersi "dementi" è una soluzione che permette un facile parallelismo con le numerose esortazioni alla follia provenienti dal mondo futurista, ma è nell'ambiente dadaista che troviamo degli espedienti sorprendentemente analoghi. Nonostante i percorsi e i periodi storici differenti, l'universo goliardico degli Skiantos e quello antilogico del Dadaismo arrivano alla stessa soluzione creativa. Ci basti pensare agli incredibili esiti che il movimento dadaista ha avuto a Colonia per merito di Hans Arp, Max Ernst e Johan-

nes Theodor Baargeld. Già nel loro primo giornale «Der Ventilator», ovvero Il Ventilatore, che si propone di filtrare aria fresca fra quella stagnante della bellicosa Germania, troviamo il folle coraggio blasfemo che, incurante delle conseguenze, caratterizzerà tutte le loro esperienze: l'impronta provocatoriamente dissacrante, che si beffa di ogni autorità politica, religiosa e di potere, conduce a una soppressione prematura della rivista da parte del comando inglese d'occupazione. Il genio "demenziale" esplose però nel 1919, quando i tre artisti decidono di fondare il gruppo "Zentrale W/3", abbreviazione di "Centrale di stupidità dell'Ovest diviso 3". Nonostante la breve vita del gruppo (1919-1920), gli esiti sono tuttavia sorprendenti. Per la loro prima esposizione, tenutasi al Kunstverein di Colonia, scelgono di esporre le loro opere in mezzo a disegni di bambini, dilettanti e malati di mente, oltre che a una gran varietà di oggetti casuali trovati in giro.¹⁶¹ Tra le loro opere più riuscite spiccano i loro collage anonimi realizzati in collettività, chiamati "Fatagaga", ovvero l'abbreviazione di "Fabbricazione di quadri garantiti gazometrici"¹⁶². La seconda mostra del gruppo (1920) riscosse ancora più scalpore, guadagnandosi l'immediata chiusura da parte della polizia a causa della situazione di disordine e caos causato dal pubblico fortuito, ovvero gli ignari frequentatori della birreria Winter. Questi si accorsero dell'esposizione Dada a causa del gran baccano proveniente da un'ala del locale, a cui si poteva accedere soltanto passando attraverso i maleodoranti gabinetti della birreria, visto che l'entrata principale era stata bloccata. All'interno della mostra trovarono gli artisti intenti a decantare i loro poemi senza un significato logico, un acquario pieno d'acqua color sangue con una parrucca di donna galleggiante e un braccio di legno che sporgeva fuori, collage, i più curiosi oggetti e un'ascia riportante l'invito a distruggere tutte le opere presenti. In sostanza, gli Zentrale W/3 con le loro mostre applicavano in chiave performativa la pratica della decontestualizzazione, già contenuta nei loro singoli

lavori. Accostare l'idea di mostra artistica, a quella di oggetti affiancati da parole senza senso, alla puzza del gabinetto di una birreria, a un pubblico che non sa di esserlo e l'invito alla distruzione, è una miscela di situazioni di diversa entità ed estrazione che disorienta e che nessuno si aspetterebbe di trovare nel bel mezzo della propria giornata. Un'esperienza simile a quella che si ritrova a vivere il pubblico degli Skiantos quando, sicuro di partecipare ad una manifestazione musicale, si ritrova ad osservare un gruppo di amici che mangiano gli spaghetti in cucina, con gli scola pasta rivoltati sulla testa.

Gli esortì degli Skiantos a "diventare dementi"¹⁶³ come forma di liberazione della propria creatività sembrano l'eredità più sincera e diretta degli ammonimenti dadaisti. Il loro pensiero ricalca esattamente l'idea avanguardista di Tzara:

Dadà lavora con tutte le sue forze all'instaurazione dell'idiota ovunque. Ma coscientemente. E tende lui stesso a diventarlo sempre di più¹⁶⁴.

Nel gusto per l'assurdo dei Dadaisti leggiamo un chiaro disprezzo verso le teorie Freudiane e i rigidi criteri che dividono la sanità dalla malattia mentale. Questi artisti interpretano le teorie della psicanalisi come un ostacolo alla creatività umana, un tentativo borghese e autoritario di intrappolare la propria vitalità in una serie di comportamenti codificati¹⁶⁵. Quest'idea risulta molto simile a quella elaborata dagli indiani metropolitani negli anni Settanta, che inseriscono sulla lista dei loro nemici giurati proprio il maestro della psicanalisi. Anche in questo caso Freud viene additato come un complice del sistema capitalista a causa dei suoi tentativi di razionalizzare e reprimere gli impulsi dell'inconscio. A suo scapito, i movimenti di contestazione preferiscono rivalutare Carl Jung e i suoi seguaci¹⁶⁶. L'atteggiamento degli Skiantos, che preferisce schierarsi verso una fuori uscita d'impulsi creativi senza freni è evidentemente vicino a questa posizione teorica.



Gli Skiantos suonano fra travestimenti e panni stesi, 1979. Foto di Enrico Scuro.

Anche i Futuristi avevano intrapreso un allontanamento dalle teorie freudiane, ambendo a un ideale superamento della logica in favore della libera associazione mentale. Infatti, mentre Freud, figlio del pensiero positivista e di uno schematismo razionalista, identifica la realtà dell'inconscio come qualcosa di naturalmente perverso, oscuro e legato alla dimensione del trauma, questo movimento artistico concepisce l'irrazionale come una spinta positiva per la ricerca poetica, formulando un linguaggio a-logico, assurdo, astratto e irreali. Tutto ciò appare chiaramente espresso nelle numerose dichiarazioni di Marinetti, tra cui si riporta un breve esempio contenuto nel *Manifesto tecnico della letteratura futurista* del 1912:

Voi tutti che mi avete amato e seguito fin qui, poeti futuristi, foste come frenetici costruttori d'immagini e coraggiosi esploratori di analogie. Ma le vostre strette reti di metafore sono disgraziatamente troppo appesantite dal piombo della logica. Io vi consiglio d'alleggerirle, perché il

vostro gesto immensificato possa lanciarle lontano, spiegate sopra un oceano più vasto¹⁶⁷.

Mentre Tristan Tzara rincara la dose nel primo manifesto dadaista, con ancora più orrore:

Abbiamo bisogno di opere forti diritte precise e incomprese una volta per tutte. La logica è una complicazione. La logica è sempre falsa¹⁶⁸.

Se queste Avanguardie artistiche non provavano simpatia verso l'assetto razionale e psicanalitico, il loro sentimento è ricambiato da medici e neurologi che non tardarono a bollarne gli esponenti come "paranoici"¹⁶⁹ e "schizofrenici". Se i Futuristi erano propensi ad attirare strane considerazioni su di loro a causa di atteggiamenti violenti, i Dadaisti si distinguono per una stravaganza radicata, non solo nell'ambito artistico, quanto nella loro vita quotidiana. È interessante osservare come essi rinunciino consapevolmente all'aura romantica del Dandy che fugge eroicamente dalla società per vivere di sola arte, preferendovi invece impersonare i più umili e indefinibili ruoli del disadattato e del folle. Non è un caso se Hans Sedlmayr nel 1948, ripercorrendo la storia dell'arte moderna paragonandola al decorso di una malattia degenerativa, individuò nel Dadaismo la fase più distruttiva della patologia, associando quest'Avanguardia alla fase in cui:

Il malato non riesce più a collegare i propri pensieri; si sente in balia di forze demoniache e non ha misura di tutte le sue manifestazioni.¹⁷⁰

Francesca Alinovi descrive in modo efficace, nel suo libro *Dada anti-arte e post-arte*, come lo spettacolo debordasse fuori dai limiti del cabaret e della performance per diventare una pratica quotidiana di anomalia¹⁷¹. Tra i vari artisti spicca l'eccentricità di Kurt Schwitters, personaggio caratterizzato da un aroma sgradevole, che era solito aggirarsi per la città con diversi ortaggi, una stufetta portatile, cartelle piene di suoi lavori e alcuni

porcellini d'india in tasca. Pacifista e apolitico, amava vivere come un barbone, convivendo con gli accumuli di spazzatura con i quali componeva le sue opere, causa principale del suo caratteristico odore. Durante la costruzione della sua opera più imponente, costata ben diciassette anni d'accumulo, la *Colonna Merz*, che finì per invadere tutto lo spazio del suo studio, l'artista arriva a sfondare il soffitto, lasciando che l'insieme di rifiuti debordasse in camera da letto. Nonostante i Dadaisti rappresentino spesso un caso limite, anche Freak Antoni e Dandy Bestia si sono sempre distinti per le loro modalità insolite di affrontare la vita quotidiana, e nonostante generalmente siano persone gentili e affabili, non mancano di mostrare improvvisi caratteri "narcisisti ed egomaniaci"¹⁷². Freak Antoni tra l'altro, era noto proprio per le sue manie d'accumulo, che lo portavano a cercare tra i rifiuti abbandonati e a collezionare diversi generi di paccottiglia. La sua raccolta si svolgeva solitamente seguendo delle fasi periodiche d'interesse, ad esempio quella dedicata agli orologi da polso, invece che alle penne o ai pupazzi a forma di mucca.

Diversi Dadaisti condividono con Freak Antoni la passione per crearsi degli alter ego. Se Marcel Duchamp s'impersona in Rose Sélavy e Francis Picabia si nasconde dietro lo pseudonimo di Popaul Picador, è George Grosz a rendere omaggio alla pratica di ospitare numerose individualità nella sua persona. Mentre Roberto Antoni si cala nei panni di almeno quattro personaggi (Astro Vitelli, Beppe Starnazza, Tony Garbato e lo stesso Freak), Grosz ne vanta ufficialmente tre: Grosz, il conte Ehrenfried e il Dottor William King Thomas, salvo poi calarsi improvvisamente nei panni di personaggi casuali, come quando invita ospiti a casa sua e li accoglie vestito da cameriere, comunicando che il padrone non è in casa. Calarsi nei panni di altri individui è, per gli artisti dadaisti, una pratica che si lega alla filosofia del caso e dell'irrazionalità, che li spinge verso un caos vitale sempre più marcato, arrivando, nel caso di Grosz, a negare persi-

no il riconoscimento di sé stesso in maniera stabile. Se per loro cambiare personalità improvvisamente rappresenta un fortuito cortocircuito della psiche, per Freak Antoni diventa invece l'ennesimo gioco d'immaginazione e fuga dalla monotonia della vita quotidiana. Ritiene che calarsi in panni di altri personaggi sia un bisogno fisiologico della mente creativa, che è in continuo cambiamento e alla ricerca di nuove sfide¹⁷³.



Roberto "Freak" Antoni con uno scola pasta in testa, un paio di occhiali rotti e la maglietta con scritto "Odio il brodo", durante un concerto, 2004.

L'approccio ludico con cui si appresta a calarsi in nuovi ruoli è svelato in alcune sue dichiarazioni, ad esempio quando, durante un'intervista riguardante gli Skiantos, afferma: "Noi gli Skiantos li abbiamo sempre pensati con una immaginazione da bambini: i bambini dicono sempre 'facciamo come se...'"¹⁷⁴. Addirittura nella sua tesi di laurea sui Beatles, *Il viaggio dei cuori solitari*¹⁷⁵, Freak esprime la sua definizione di Rock così: "È un

gioco giocato dimenticandosi di giocare". Il suo approccio diventa quindi quello di un gioco d'infanzia del calarsi per scherzo in nuove situazioni: "facciamo come se fossimo dementi", "facciamo come se fossimo artisti snob", "facciamo come se fossi un italo-americano che vive e lavora a El Paso e si chiama Astro Vitelli"¹⁷⁶. Che la vita non sia altro che un susseguirsi di giochi, un prolungamento infinito dell'infanzia, è un'utopia che accompagna tutta la vita del cantante, spesso sfuggente e sprovveduto davanti alle responsabilità del mondo adulto. Durante l'intervista con Marco Boccaccini, mentre cerca di giustificare il suo entusiasmo per l'accattonaggio di oggetti inutili trovati in strada durante il tragitto con il giornalista, lui stesso dichiara:

Non sono strutturato per invecchiare... non sono attrezzato per la terza età, penso di aver contratto la sindrome di Peter Pan, quelle cose da vecchi non fanno per me...¹⁷⁷

Se l'abitazione di Freak Antoni si riempie di giocattoli dei Simpson, raccolte di spillette, mucche e cianfrusaglie, collezionate con la più seria ostinazione di un bambino, anche tra gli artisti dadaisti imperversano prassi dal gusto tipicamente infantile. In prima linea possiamo schierare il modellismo non-sense di Man Ray, mosso da uno spirito ludico basilico. Pensiamo ad esempio ad uno dei suoi più celebri ready made, *Object to be Destroyed* del 1923, in cui l'artista posiziona il disegno di un occhio su un metronomo: la lettura dell'opera si fonda sul semplice piacere di osservare l'oscillazione meccanica di questo occhio, come se fosse un ingenuo gioco per bambini. Tutta la sua ricerca artistica, destinata a sfociare nel Surrealismo, si fonda proprio sul suo spirito dilettevole di costruzione, la capacità di meravigliarsi e la sua ostinata curiosità sperimentale, che lo spingono a congegnare piramidi di appendiabiti in equilibrio, a fotografare attraverso le biglie o dipingere il pane di blu. Lo stesso gusto giocoso e infantile lo possiamo trovare nelle bizzarre creature assemblate nei collage di Raoul Hausmann e Max Ernst: curiosi

ed eccentrici mostri che solo una fantasia libera e incontaminata da ogni stereotipo può plasmare. Più che da una retorica concettuale, il loro lavoro sembra guidato dalla voglia di giocare con forme e colori, riuscendo a trasformare le immagini pubblicitarie e gli stereotipi popolari nelle più bizzarre e stravaganti creature. Troviamo infine un'approfondita e meticolosa ricerca sullo stadio infantile nella poesia di Tristan Tzara, che effettua una regressione verso la fase neo natale. Nei suoi testi inserisce degli inciampi linguistici composti da vocalizzazioni tipiche dei neonati e dai primi giochi sonori prodotti dai bambini durante la fase di apprendimento verbale. D'altronde la stessa etimologia della parola "Dada", potrebbe derivare da una genesi onomatopeica di questo tipo.

Gli Skiantos, affrontando il proprio mestiere come un gioco abbracciano l'idea che essere parte di un gruppo significhi calarsi in un ruolo, una parte. Abbiamo quindi un'importante idea di "recitazione" dello spettacolo, in cui gli autori non hanno nessuna intenzione di sembrare naturali, mostrandosi per quello che sono, ma piuttosto di dare una rilettura artistica, filosofica e politica all'esibizione. A tal proposito Antoni rilascia un'importante testimonianza nella postfazione del primo numero del fumetto «Freak»:

Il demenziale consente il ribaltamento, l'inversione dei ruoli: il matto diventa medico e il medico diventa (il) matto, persona di scrupolosa onestà. [...] Gli Skiantos sono una miniera d'idee: allestiscono salotti e spaghettonate sul palco, si fanno il caffè o tirano i cracker in platea, insultano gli spettatori, chiedono gli applausi, leggono le canzoni sui foglietti volanti.

Quello che fanno molto semplicemente e quasi ingenuamente, è smascherare il gioco delle simulazioni. Stanno sul palco e fanno notare che sono gente che sta sul palco. Invece che recitare la loro parte come se fosse la realtà, la recitano per quella che è: una parte¹⁷⁸.

Enfatizzano la consapevolezza che l'arte sia solo una masche-

ra, lontana dalla realtà, diventando persone diverse a seconda della posizione che prendono rispetto al palcoscenico. Ammettere di essere soltanto attori, davanti al mondo delle controculture giovanili che pretende illusoriamente autenticità e coerenza simbolica dalla propria arte, significa destrutturare l'impostazione canonica del concerto rock e il presupposto secondo cui l'apparenza sia un'espressione veritiera di sé stessi. Questo processo viene effettuato proprio mettendo a nudo i meccanismi della rappresentazione, senza cercare di censurarli. Gli Skiantos giocano quindi a fare le star e contemporaneamente ammettono di non esserlo, si comportano da rocker mettendo in scena la caricatura del rocker stesso. Un meccanismo mentale di autodichiarazione che troviamo, non solo nei live e nell'ironia delle canzoni, ma anche nell'ammissione d'intenti del disco commerciale di canzoni balneari prodotto per volontà di Caterina Caselli, *Ti spalmo la crema*. In quest'ultimo, una delle uniche due canzoni scritte dal gruppo è *Canzone per l'estate*, dove si dichiara apertamente quale sia lo scopo di tale incisione, che dovrebbe rimanere tacito, ossia vendere più dischi possibile. Non a caso Freak, pochi anni prima dichiarava:

Nel Rock ogni cosa è mostrata, Tutto esibito.
L'esteriorità delle merci (musica come merce) e del corpo (vestiti e comportamenti indotti) è tutta in superficie¹⁷⁹.

Riconoscersi in un ruolo e divertirsi a ribaltarlo, come succede con il lancio di verdura. Infatti, oltre che una citazione futurista, lanciare ortaggi sul pubblico assume anche il significato di voler rovesciare il canovaccio classico dei concerti: solitamente è il pubblico insoddisfatto che lancia i pomodori addosso agli artisti, nel loro caso sono invece gli artisti insoddisfatti del pubblico a ricoprirlo di verdura e insulti.

Anche il teatro dadaista mostra chiaramente le dinamiche di recitazione, preferendo a qualsiasi pretesa realistica un susseguirsi di scene surreali, spesso prive di qualsiasi senso, che non

censurino la struttura dell'improvvisazione e della finzione. Questo approccio di estrema sincerità concettuale si evidenzia soprattutto nel momento in cui gli artisti declamano le loro poesie, che, come vuole la nuova sensibilità avanguardistica, utilizzano la parola come forma di spettacolo¹⁸⁰. Nonostante il testo risulti spesso privo di significato, è l'impostazione lirica a dettarne l'appartenenza al mondo della letteratura alta, emulandola e distorcendola. Nello stesso momento ci troviamo quindi davanti a una dichiarazione di appartenenza al mondo della poesia a causa della modalità in cui il testo viene esposto (quindi ammettendo di calarsi in una parte) e, contemporaneamente, la beffa ironica di questa modalità formale, dovuta alla perdita di significato del testo, o alle tematiche improprie.

Il sodalizio tra Skiantos e Dadaisti è dato anche da una simpatia politica. Sappiamo che la coscienza dadaista nasce in Svizzera, luogo che la prima guerra mondiale ha trasformato nella meta prediletta degli intellettuali pacifisti, che si riuniscono in gruppi di ispirazione marxista e anarchica. Questi individui, costretti a lasciare la loro terra d'origine e a rinchiusersi nell'unica zona neutrale d'Europa, maturarono una fervente coscienza politica, avviando diverse iniziative contro la guerra. I Dadaisti in prima linea, esasperati dall'orrore del conflitto, additano i rappresentanti della borghesia come responsabili di tale delirio sociale, cominciando il sabotaggio verso tutti i loro principi. Si apprestano quindi a sfatare il merito dell'obbedienza, che da virtù diviene una colpa – in particolar modo se asservita al potere militare e politico – a negare l'esistenza di un ordine divino composto da regole chiare e risolutive, a denigrare la struttura familiare (che nella sua gerarchia possiede tutti i crismi dell'autoritarismo sociale) e il nobile sentimento patriottico che dà origine al Darwinismo sociale e, successivamente, alla follia razzista. Questa coscienza politica è ben radicata anche nei Dadaisti che lavorano in sedi dislocate rispetto a quella Svizzera, caratterizzando tutti i focolai tedeschi, parigini e newyorkesi.

Osservando le biografie degli artisti notiamo come tutti si riconoscano nell'idea libertario-anarchica oppure marxista, contando anche alcuni ferventi attivisti politici, come nel caso di George Grosz e John Heartfield, entrambi militanti nel partito comunista tedesco (KPD)¹⁸¹. I loro lavori sono una chiara espressione del loro pensiero, come nel caso delle opere di Goerge Grosz, che ci raccontano in modo magistrale il disprezzo per le autorità, parlandoci di personaggi viscidati, falsi, prepotenti che lucrano a spese del popolo, così come quelli di Raoul Hausmann tentano una descrizione dei meccanismi perversi del pensiero perbenista della classe borghese, oppure quelli di John Heartfield che ci narrano con orrore del militarismo e dell'ascesa di Hitler al potere. Questi autori scelgono una chiave comunicativa che oscilla tra la drammaticità più tetra e l'ironia della satira politica, accompagnando la risata a un minaccioso presentimento, destinato ad avverarsi con l'ascesa del nazismo e lo scoppio della seconda guerra mondiale.

Come sappiamo, gli Skiantos forgiarono il proprio pensiero all'interno dall'ala anarcoide del movimento di contestazione bolognese, che proprio come i Dadaisti, individua nella borghesia capitalista il peggior nemico. Gli indiani metropolitani intravedono nel dominio del libero mercato un meccanismo perverso in cui i rapporti umani vengono vissuti solo in senso produttivo, in cui le persone assomigliano sempre di più a fasi di un processo. Cercano quindi di fuggire alla dialettica del capitale rifiutando la logica funzionale, privilegiando l'istante quotidiano, il qui ed ora, l'intensità del momento. Gli Skiantos vivono l'utopia della democrazia diretta e della fusione tra azione politica e vita quotidiana, lanciano continue provocazioni di stampo libertario senza rinunciare all'autonomia del loro pensiero, quindi decidendo di non militare tra le file di alcun partito né collettivo. Mossi da un profondo istinto antiautoritario scrivono un ampio repertorio di testi politici e a sfondo sociale, caratterizzati da un'arguta ironia che cela il disprezzo sotto un'amara risata.

Questi testi non sono finalizzati alla promozione di alcuna verità politica bensì a sottolineare gli aspetti contraddittori e infidi del loro periodo storico. Con i Dadaisti condividono diverse battaglie politiche, ad esempio quella contro le guerre e il militarismo, che viene condotta con una modalità ironica e parossistica, immaginando patetici tentativi di colonizzazione italici nei confronti della Corsica¹⁸². Il loro sentimento libertario li porta a scagliarsi in generale contro tutte le autorità in divisa, dall'arma dei carabinieri ai vigili urbani, che vengono regolarmente canzonati nei loro pezzi. Un disprezzo generalizzato verso le forze dell'ordine con cui i Dadaisti convergono e, se gli Skiantos invocano beffardi la "santa polizia"¹⁸³, Tzara, meno ironicamente, definisce i poliziotti "sordidi topi che riempiono la pancia dei borghesi"¹⁸⁴.

Gli Skiantos sottolineano la loro distanza dalle posizioni d'intolleranza e razziste a favore del libero scambio culturale, oltre che nei testi, tramite l'integrazione della musica nera, in particolar modo del blues. È curioso osservare come anche i Dadaisti, con le stesse finalità politiche, decidano di ampliare il proprio repertorio di cabaret integrando maschere, costumi e strumenti d'ispirazione africana. Infatti, il sentimento antipatriottico è uno dei punti cardine della contestazione dadaista, argomento a cui dedicano infiniti attacchi pubblici e riflessioni private. Hugo Ball, nel tentativo di fuggire alla propria natura culturale, scrive "debbo confessarlo: faccio ogni sforzo per dissuadermi alla mia natura tedesca"¹⁸⁵, sottolineando così il rifiuto di sentirsi parte della sua comunità. Questa dichiarazione ci permette un facile parallelismo con la cinica presa di posizione degli Skiantos "Non c'è gusto in Italia ad essere intelligenti"¹⁸⁶, in cui il gruppo si abbandona all'idea che la propria comunità sia composta prevalentemente da gente incolta, destinata a non comprendere mai le loro provocazioni. Quasi sempre, la loro polemica è legata al territorio italiano: si scagliano sia contro la politica governativa, la malasànità, le speculazioni e le tematiche le-

gate alla gestione del territorio, palesate in canzoni come *Sono Contro*, *Nuovo Medioevo* o *Paese Scarpa*, sia contro la mentalità bigotta dei loro concittadini, a cui dedicano un ampissimo repertorio, sottolineando l'ipocrisia che si nasconde sotto la criminalizzazione delle sostanze stupefacenti, l'omofobia, il qualunquismo, combattendo contro gli stereotipi populistici e l'ignoranza. Nel prossimo capitolo osserveremo nel dettaglio come, sia nella poesia dadaista che nelle canzoni degli Skiantos, siano proprio i luoghi comuni, le credenze popolari e il bigottismo perbenista ad essere elementi d'interesse primario per la formulazione dei testi.



Slogan demenziale con finalità politica esposto da Roberto "Freak" Antoni in concerto, 2010.

Tutte queste vicinanze ideologiche ed esistenziali portano Freak Antoni a studiare attentamente il movimento dadaista, ad amarlo profondamente e a omaggiarlo con una citazione di tipo compositivo. Come vedremo tra poco, decide di elaborare un testo seguendo le celebri istruzioni dettate da Tristan Tzara per comporre una poesia dadaista, ovvero:

Prendete un giornale.
Prendete le forbici.
Scegliete nel giornale un articolo della lunghezza che desiderate per la vostra poesia.
Ritagliate l'articolo.
Ritagliate poi accuratamente ognuna delle parole che compongono l'articolo e mettetele in un sacco.
Agitate delicatamente.
Tirate poi fuori un ritaglio dopo l'altro disponendoli nell'ordine in cui sono usciti dal sacco.
Copiate scrupolosamente.
La poesia vi somiglierà.
Ed eccovi divenuto uno scrittore infinitamente originale e di squisita sensibilità, benché incompresa dal volgo¹⁸⁷.

Nonostante Tzara si contraddica presto, dichiarando di non seguire affatto queste direttive per comporre i suoi testi¹⁸⁸, queste righe assumono un'importanza artistica eccezionale. Diventano la lode onoraria all'unica entità che i Dadaisti dichiarano razionalmente riconoscibile e quindi non confutabile: il caso. Dopo aver dichiarato la morte di Dio e della razionalità umana, non può che essere il caso a gestire le sorti del mondo. Freak Antoni è affascinato da questo nichilismo fluido, che getta il destino delle nostre vite in balia di un flusso disorganizzato: d'altronde stiamo parlando di un amante dell'improvvisazione, cosa c'è di più caotico che presentarsi in sala di registrazione senza aver prima scritto le canzoni, come avvenne per il disco *Inascoltable*? Nel 2007, decide di citare la metodologia di Tzara, realizzando insieme ad Alessandra Mostacci, per il disco *Ironikontemporaneo 2, Poesia tendenzialista (su ricetta dada)*¹⁸⁹. Si tratta di un testo nato dal sorteggio casuale di frasi di grandi autori, precedentemente estratte dalle loro poesie d'origine, recitato su un brano musicale di John Cage riarrangiato dalla

Mostacci. È molto interessante il fatto che i due musicisti decidano di coinvolgere il proprio pubblico nella composizione del testo durante i loro concerti, rendendolo partecipe di questo esperimento culturale:

Abbiamo scelto 115 versi di grandi poeti contemporanei, ad ognuno daremo un numero che il pubblico chiamerà per comporre la canzone che andremo a improvvisare¹⁹⁰.

Con queste parole Freak Antoni spiega l'operazione che eseguono durante gli spettacoli, invitando gli spettatori a partecipare tramite la scelta di numeri in sequenza casuale, riproponendo una sorta di teatro dadaista d'improvvisazione. Notiamo quindi un nuovo tentativo di attivare il pubblico, meno aggressivo rispetto alle modalità solitamente utilizzate dagli Skiantos ma con le stesse finalità di coinvolgimento.

In realtà, gli Skiantos non effettuano mai citazioni dirette di performance dadaiste ma propongono una forma culturale profondamente intrisa di quest'Avanguardia. Lo possiamo verificare a causa dei riferimenti continui che ne fanno durante le interviste e gli spettacoli – ad esempio, *Vademecum x giovani artisti* di Freak Antoni è completamente pervaso da citazioni di Marcel Duchamp –, nell'impostazione provocatorio-ironico-demenziale e nella modalità di strutturazione dei testi. Troviamo parecchi richiami dei collage dadaisti nella grafica dei dischi e delle copertine dei libri di Freak Antoni, come il collage del libro *Non c'è gusto in Italia ad essere intelligenti* realizzato dal cantante stesso. Abbiamo poi un altro genere di citazione indiretto, relativo ai successivi sviluppi artistici che fanno capo al movimento dadaista, quindi alle sperimentazioni degli artisti più giovani sulla base delle intuizioni avanguardiste. Gli Skiantos pongono molta attenzione, ad esempio, alle innovazioni apportate in campo musicale dall'artista John Cage, che ha il merito di essere riuscito ad importare il quotidiano in musica, effettuando il ready made sonoro dei rumori ambientali. Le sue opere più

celebri sono 4'33'', che significa *Quattro minuti e trentatré secondi*, lavoro in cui l'artista mette in scena il silenzio più assoluto ponendo l'attenzione sui rumori che lo circondano, e *Il treno di John Cage*¹⁹¹. Quest'ultima opera è una performance legata al territorio dell'Emilia Romagna, realizzata tramite l'insonorizzazione di tre tratte ferroviarie mediante un happening d'ispirazione Fluxus. Bologna è stata infatti il nodo nevralgico di tutti i tragitti della performance ed è interessante osservare come il filo diretto tra gli Skiantos e John Cage sia costituito da Oderso Rubini, produttore discografico e amico del gruppo, che collabora attivamente all'organizzazione del *Treno di John Cage*. Ciò che della produzione dell'artista statunitense è più vicino alla pratica gli Skiantos sono le sue performance sonore in cui si serve di oggetti domestici, come *Water Walk* del 1960. Se per produrre musica John Cage sposta scatole, inaffia fiori e beve dai bicchieri, basta poco per gli Skiantos per arrivare all'equazione di poter produrre musica con versi, interferenze, schiamazzi e pernacchie. *Body Music* è una canzone che si compone proprio di suoni corporei estranei all'ambito musicale classico, che tra l'altro trova un diretto corrispettivo nell'ambito artistico con il movimento della Body Art, quindi all'utilizzo del proprio corpo come mezzo d'espressione totale. Allo stesso tempo, urla, schiamazzi e ritmi primitivi vengono utilizzati anche dal movimento Fluxus, anch'esso solito all'utilizzo di happening libertari per destabilizzare e ribaltare il ruolo del pubblico. Ritroviamo lo spirito dadaista più puro nel pezzo *Merda d'artista* dedicato a Piero Manzoni, autore quasi contemporaneo agli Skiantos (è morto nel 1963 a soli trent'anni) che effettua i ready made più estremi, tra cui il suo fiato, il suo pubblico, le sue modelle e le sue feci. Il tentativo di vendere i propri escrementi, espediente di cui narra la canzone degli Skiantos, è tra l'altro vicinissimo agli intenti del Dadaista Kurt Schwitters che, durante la costruzione della *Colonna Merz* di Hannover, tappezza l'ambiente di diversi pannolini sporchi del figlio neonato. Inoltre, la protagonista di una delle cavità

della *Colonna Merz*, ribattezzata “la caverna dell'oro” è una bottiglia di urina attraversata da un raggio di luce, che dona un'atmosfera d'orata all'ambiente¹⁹². Se l'opera di Schwitters tenta una romantica rivalutazione del rifiuto e dello scarto, quella di Manzoni si pone su un piano polemico rispetto al mercato dell'arte, sottolineandone il meccanismo perverso. Per facilitarne la comprensione, gli Skiantos spiegano sempre al pubblico il significato provocatorio dell'opera prima di eseguire il brano, contestualizzando il discorso secondo la loro esperienza con il mercato discografico, rendendosi così partecipi della contestazione artistica proposta da Piero Manzoni. Per precisione, puntualizzo che l'argomento delle feci nel Dadaismo non è legato solo a Schwitters ma attraversa trasversalmente tutti i percorsi degli artisti, essendo il rifiuto simbolico dell'arte asettica promossa dal mercato artistico: dai gabinetti ribaltati di Duchamp, alla biancheria sporca esibita da Cravan durante una conferenza, alle teste piene di sterco di Grosz, agli insulti di Picabia, alle dichiarazioni antipatriottiche di Tzara.

Dada non esce dalle debolezze europee sempre di merda si tratta ma da ora in poi noi vogliamo cacare in colori diversi per decorare il giardino zoologico dell'arte con le bandiere di tutti i consolati¹⁹³.

I riferimenti artistici che gli Skiantos eseguono sono quindi sempre legati a uno spirito avanguardista, in particolar modo Dadaista. D'altronde c'è chi sostiene, come George Steiner, che il Dada sembri non avere intenzione di morire e molte delle correnti artistiche successive ad esso siano solo note aggiuntive e approfondimenti alle argomentazioni sollevate da quest'Avanguardia¹⁹⁴. Osservando le accumulazioni e i collage del *Nouveau Réalisme*, la poetica dell'oggetto del New Dada, il lavoro sull'immagine di massa della Pop Art, l'approccio teorico incurante dell'estetica della Minimal Art e dell'Arte Concettuale (tra cui troviamo opere che sembrano sorprendentemente analoghe a quelle proposte da Picabia nel suo *Manifesto della scuola*

la *Amorfista*¹⁹⁵), la decontestualizzazione ambientale applicata dalla Land Art e successivamente dall'Arte Povera, il cinismo grottesco su cui si fondano la Young British Art e il Post Human, risulta difficile non assecondare questa ipotesi.

Se è vero che il Dadaismo ha influito enormemente sulle creazioni postume alla sua nascita, Tristan Tzara confonde ancora più le acque quando, in una conferenza del 1922, afferma che in realtà sia sempre esistito:

Chuang-Tzu era dada quanto noi. Sbagliate a prendere dada per una scuola moderna, o magari per una reazione contro le scuole attuali. Molte mie affermazioni vi sono parse vecchie e naturali; è la prova migliore che eravate dada senza saperlo¹⁹⁶.

L'insinuazione è quindi quella che il Dadaismo non sia una nuova tendenza del mercato artistico ma un atteggiamento mentale, una manifestazione folle e provocatoria in cui la ribellione si è sempre incarnata. Sotto quest'ottica il Dadaismo diviene quindi un sentimento collettivo, così come lo sono la contraddizione e il nichilismo. Tristan Tzara afferma anche che Dada sia comune a tutte le adolescenze di tutte le epoche¹⁹⁷. Corrisponde alla fase in cui, nel tentativo di connettersi alla nostra natura, ricercando la nostra individualità, non esitiamo a distruggere tutte le sovrastrutture culturali e morali, come patria, famiglia, religione, onore e arte. L'Avanguardia si serve quindi di tutte le energie giovanili e rivoltose per sovvertire violentemente gli stereotipi tradizionali, proiettando un'idea nuova che rompa violentemente con il passato.

Gli Skiantos, nella canzone *Largo all'avanguardia*¹⁹⁸ parlano di "Avanguardia molto dura che per questo fa paura", sottolineano la reazione di distacco che il pubblico dimostra verso le azioni provocatorie e le innovazioni sostanziali, evidenziando l'incomprensione a cui da sempre gli artisti avanguardisti sono sottoposti. Mentre i Dadaisti, come sottoscrive il primo manifesto di Tzara, desiderano opere "dritte forti precise e incomprese"¹⁹⁹,

sottolineando la loro volontà di emarginazione dal sentimento comune, gli Skiantos vivono l'ottusità del pubblico nei loro confronti come una dannazione a cui non possono fuggire. Il loro compito culturale, a cui non si sottraggono mai, impedisce loro di guadagnare degnamente, vivendo del proprio mestiere, così come di ricevere un riconoscimento esterno, abbattendosi come una condanna genetica dell'artista maledetto. La contraddizione tra ribellione a ogni schema vigente, il bisogno di accettazione da parte del mercato e la comprensione del pubblico caratterizzano la loro storia dall'inizio alla fine. I tentativi falliti di andare a Sanremo, le canzoni balneari prodotte per Caterina Caselli, il depennamento dei pezzi musicali più sperimentali, le continue puntualizzazioni sul fatto che il gruppo sia in grado di suonare, sono tutti tentativi di essere riconosciuti come artisti effettivi, sebbene lontani dai canoni classici del gruppo musicale italiano. Tutta la loro storia racconta la difficile posizione di chi decide di fare cultura "d'avanguardia", ovvero prima del tempo (parabola valida oggi tanto quanto a inizio Novecento), avverando la drammatica e fiera premonizione di Marinetti: "Bisognerà, per questo, rinunciare ad essere compresi. Essere compresi non è necessario"²⁰⁰.

Note

- ¹³¹ R. ANTONI, *Badilate di cultura*, cit., p. 9
- ¹³² R. ANTONI, intervista s.a., *Non c'è gusto in Italia ad essere Roberto Freak Antoni*, 1994, www.corpimobilivireali.blogspot.it
- ¹³³ F. T. MARINETTI, *Manifesto tecnico della letteratura futurista*, 11 maggio 1912, in V. BIROLLI, (a cura di), cit., pp. 61-62
- ¹³⁴ A. PALAZZESCHI, *La Fontana Malata*, in A. DEL, (a cura di), *Aldo Palazzeschi – Tutte le poesie*, Meridiani, 2002
- ¹³⁵ SKIANTOS, parte del testo *Makaroni*, in *Inascoltable*, Harpo's Bazaar, 1977
- ¹³⁶ F. T. MARINETTI, *Manifesto tecnico della letteratura futurista*, 11 maggio 1912, in V. BIROLLI, (a cura di), cit., p. 63
- ¹³⁷ R. ANTONI, *Badilate di cultura*, cit. p. 51
- ¹³⁸ Cfr. G. LISTA, *Lo spettacolo futurista*, Cantini, 1990, Firenze, p. 16
- ¹³⁹ F. T. MARINETTI, *Il teatro delle varietà*, pubblicato il 29 settembre 1913, in V. BIROLLI, (a cura di), cit., p. 106
- ¹⁴⁰ Cfr. M. MAGGI, *La politica del «fare squadra»: reti e sistemi*, in M. MAGGI, V. FALLETTI, *I musei*, Il Mulino, Bologna, p. 176
- ¹⁴¹ SKIANTOS, comunicato stampa, in *Laiv*, www.skiantos.com
- ¹⁴² Cfr. C. SALARIS, *Futurismo – l'avanguardia delle avanguardie*, Giunti, Firenze, 2009, p. 97
- ¹⁴³ Cfr. G. AFELTRA, *Il teatro di Marinetti: insulti, verdure e cazzotti*, art., «Corriere della sera», 10 marzo 2004, www.archivistorico.corriere.it
- ¹⁴⁴ Si tratta della spettacolo futurista tenutosi il 2 Giugno al Teatro Storchi di Modena. Art. S.A., *Il Futurismo... di una serata futurista*, («Il Panaro – la gazzetta di Modena»), Martedì 4 giugno 1913
- ¹⁴⁵ Art. s.a., *Addio a "Freak" Antoni, leader degli Skiantos (e molto di più)*, 12 febbraio 2014, www.europaquotidiano.it
- ¹⁴⁶ Art. s.a., *"Mamma siamo ribelli" l'ultimo concerto degli Skiantos con Freak*, 28 maggio 2012, web magazine «zeroincondotta», www.zic.it
- ¹⁴⁷ Cfr. C. SALARIS, *Futurismo – l'avanguardia delle avanguardie*, Giunti, Firenze, 2009, p. 24, p. 97
- ¹⁴⁸ FREAK ANTONI BAND, *Dinamismi Plastici*, Ansaldo Record, 2011
- ¹⁴⁹ Cfr. G. LISTA, *Lo spettacolo futurista*, cit., pp. 9-10
- ¹⁵⁰ Cfr. E. GRAZIOLI, (a cura di), *Dada a Parigi – 1918-1924 – Tristan Tzara, Francis Picabia, André Breton*, Hestia, Cernusco, 1998, pp. 183-184
- ¹⁵¹ F. T. MARINETTI, *Manifesto tecnico della letteratura futurista*, 11 maggio 1912, in V. BIROLLI, (a cura di), cit. p. 63

¹⁵² T. TZARA, *Manifesto del dadaismo*, pubblicato su «Dada», 1918, in G. POSANI, (a cura di), *Manifesti del dadaismo e lampisterie*, Einaudi, Torino, 1975, p. 5

¹⁵³ T. TZARA, *Authorization*, «New York Dada», aprile 1921, in V. MAGRELLI, *Profilo del dada*, Laterza, Bari, 2006, p. 25

¹⁵⁴ F. PICABIA, *Manifesto Cannibale Dada*, «Dadaphone» n. 7, marzo 1920. Letto da Breton, accompagnato al piano da Margherite Buffet, il 27 marzo 1920 alla Maison de L'Euvre. In A. SCHWARZ, *Almanacco dada – antologia letteraria-artistica. Cronologia repertorio delle riviste*, Feltrinelli, Milano, 1976

¹⁵⁵ Cfr. V. MAGRELLI, *Profilo del dada*, cit., p. 28

¹⁵⁶ R. ANTONI, *Badilate di cultura*, Sperling & Kupfer Editori, Milano, 1995

¹⁵⁷ T. TZARA, *Come sono diventato affascinante*, in G. POSANI, (a cura di), cit. p. 34

¹⁵⁸ L. di LAS PLASSAS, *Dopo 35 anni di "grandi insuccessi" se n'è andato Freak Antoni*, Rai News24, 2014, www.rainews.it

¹⁵⁹ R. ANTONI, intervista per il programma *Storyville*, RAI Radio3, 2008, www.massimodangeli.wordpress.com

¹⁶⁰ SKIANTOS, *Ho perso il filobus*, in *Skonnessi*, Latlantide, 2006

¹⁶¹ Cfr. F. ALINOVI, *Dada anti-arte e post-arte*, G. D'Anna, Firenze, 1980, p. 88

¹⁶² Cfr. H. RICHTER, *Dada - arte antiarte*, Mazzotta, Milano, 1974

¹⁶³ SKIANTOS, *Diventa demente (la kultura poi ti cura)*, in *Monotono*, Cramps record, 1978

¹⁶⁴ T. TZARA, *Manifesto sull'amore debole e l'amore amaro*, in G. POSANI, (a cura di), cit., p. 30

¹⁶⁵ Cfr. F. ALINOVI, *Dada anti-arte e post-arte*, cit., p. 86

¹⁶⁶ M. CALVESI, *Avanguardia di massa*, cit., p. 84

¹⁶⁷ F. T. MARINETTI, *Manifesto tecnico della letteratura futurista*, 11 maggio 1912, in V. BIROLI (a cura di), cit., p. 62

¹⁶⁸ T. TZARA, *Manifesto del dadaismo*, 1918, in G. POSANI, cit., p. 12

¹⁶⁹ C. SALARIS, *Futurismo – l'avanguardia delle avanguardie*, Giunti, 2009, Firenze, p. 23

¹⁷⁰ H. SEDLMAYR, *Perdita del centro*, Borla, Torino, 1967, p. 111

¹⁷¹ Cfr. F. ALINOVI, *Dada anti-arte e post-arte*, cit., pp. 23-28

¹⁷² F. TESTONI, videointervista di W. CIUSA, *Incontrando Fabio Testoni, in arte Dandy Bestia*, 2009, www.atypicalmovie.blogspot.it

¹⁷³ R. ANTONI, *Non è un paese per Umarells*, trasmissione di Punto Radio, 2010, www.youtube.com/user/BOLOGNAINSIDE

- ¹⁷⁴ R. ANTONI, intervista di P. BERTRANDO, in *Bologna Rock*, Re Nudo, Milano, 1980
- ¹⁷⁵ R. ANTONI, *Il viaggio dei cuori solitari – un libro sui Beatles*, Il formichiere, 1979, Milano
- ¹⁷⁶ Un breve e curriculum vitae di Astro Vitelli è oggi visionabile in O. RUBINI, *No input, no output – the Italian Record history (1980-1985)*, Sonic Press, Bologna, 2014
- ¹⁷⁷ R. ANTONI, intervista di M. BOCCACCINI, *Intervista a Freak Antoni – affinché la morte ci trovi vivi e la vita non ci trovi morti*, 2012, www.gagarin-magazine.it
- ¹⁷⁸ R. ANTONI, *Tutto quello che avreste voluto sapere sul "demenziale" e che non avete mai chiesto, anche perché nessuno ve lo avrebbe spiegato. E poi, in fondo in fondo, davvero ve ne frega qualcosa?*, postfazione, in *Freak n. 1*, Sie, Ravenna, 2007
- ¹⁷⁹ R. ANTONI, *Il viaggio dei cuori solitari – un libro sui Beatles*, cit., p. 18
- ¹⁸⁰ Cfr L. FORTE, *La poesia dadaista tedesca*, Giulio Einaudi, Torino, 1976, pp. 28-30
- ¹⁸¹ F. ALINOVI, *Dada anti-arte e post-arte*, cit. p. 25-26
- ¹⁸² SKIANTOS, *Riprendiamoci la Corsica*, in *Sogno improbabile*, EMI, 2005
- ¹⁸³ Cit. SKIANTOS, *Meglio un figlio ladro che un figlio frocio*, in *Saluti da cortina*, RTI, 1993
- ¹⁸⁴ T. TZARA, *Manifesto dadaista*, 1918, in G. POSANI, (a cura di), p. 13
- ¹⁸⁵ L. FORTE, *La poesia dadaista tedesca*, cit., p. 34
- ¹⁸⁶ SKIANTOS, *Non c'è gusto in Italia ad essere intelligenti*, Targa/Bollicine, 1987
- ¹⁸⁷ T. TZARA, *Manifesto sull'amore debole e l'amore amaro*, 1920, in L. BINNI, *Potere surrealista*, Maltempi, Roma, 2001, p. 63
- ¹⁸⁸ Cfr. V. MAGRELLI, *Profilo del dada*, cit., p. 66
- ¹⁸⁹ R. ANTONI, A. MOSTRACCI, *Poesia Tenzialista*, in *Ironikontemporaneo 2*, Latlantide, 2007
- ¹⁹⁰ R. ANTONI, art. di F. PARISINI, *Freak Antoni pop-futurista mette in note il tendenzialismo*, 7 Marzo 2007, «laRepubblica.it», www.repubblica.it
- ¹⁹¹ Jhon Cage nel 1978 realizza, insieme a tutti i partecipanti, un happening sulle tratte ferroviarie: Bologna – Porretta Terme – Bologna / Bologna – Ravenna – Bologna / Ravenna – Rimini – Ravenna
- ¹⁹² G. NOBILI, *Ready Made spazatura: storia di un dadaista*, art. 20 agosto 2014, web magazine d'arte «Lavanderia young», www.lavanderiayoung.com

¹⁹³ T. TZARA, *Manifesto del Signor Antipyrine*, in G. POSANI, (a cura di), cit., p. 3

¹⁹⁴ G. STEINER, *After Babel*, Oxford University Press, New York, 1975, in R. BIANCHI, (a cura di), *Dopo Babele*, Sansoni, Firenze, 1984, p. 184

¹⁹⁵ In questo manifesto firmato da Francis Picabia con lo pseudonimo di Popaul Picador, vengono proposte opere che superano l'aspetto formale a favore di quello concettuale, come l'invenzione del quadro bianco, della cornice vuota, del titolo senza immagine utilizzandone il testo come istruzione per la costruzione di un quadro mentale. Cfr F. ALINOVI, *Dada anti-arte e post-arte*, cit., pp. 70-71

¹⁹⁶ V. MAGRELLI, *Profilo del dada*, cit., p. 19

¹⁹⁷ T. TZARA, prefazione in R. MOTHERWELL, di *Painters and Poets*, Wittenborn, 1951, trad. in G. POSANI, (a cura di), cit., p. 90

¹⁹⁸ SKIANTOS, *Largo all'avanguardia*, in *Monotono*, Cramps record, 1978

¹⁹⁹ T. TZARA, *Manifesto del dadaismo*, 1918, in G. POSANI, (a cura di), cit., p. 12

²⁰⁰ F. T. MARINETTI, *Manifesto tecnico della letteratura futurista*, 11 maggio 1912, in V. BIROLI, (a cura di), cit., p. 63

Freak Antoni e la poesia dadaista

*“Una lingua è un'utopia.
Dio può permettersi di non
avere successo: anche Dadà.”²⁰¹¹*

Tristan Tzara

Freak Antoni è un artista che non si può fermare. Osservando le sue creazioni notiamo un'evoluzione stilistica continua, una ricerca che non si interrompe mai e coinvolge sempre nuovi autori di riferimento, tendenze letterarie, ambiti artistici e tecniche di lavoro. Gli risulta insopportabile l'idea di ripetersi. Lontano dalla presunzione di essere “arrivato”, continua a scavare nel patrimonio culturale, analizzando tutti i mezzi di comunicazione. I suoi testi sono preceduti da uno studio accorto sia sulle tematiche, che le metodologie espressive, considerando anche le connessioni intertestuali e le valenze metaforiche che ne scaturiscono. Non ci deve quindi stupire se, osservando i suoi componimenti, troveremo dei riferimenti a generi di scrittura anche molto differenti fra loro. Nonostante la continua ricerca di stimoli nuovi, c'è una costante stilistica che accompagna tutta la sua avventura poetica. Si tratta del suo personale modo di manipolare la lingua italiana: opera dei microinterventi sulle strutture che la compongono, prestando attenzione sia alle valenze dei singoli elementi compositivi che ai meccanismi interni alla costruzione lessicale. Valuta tutto il potenziale di ogni singola parola, sia per sue caratteristiche sonore che concettuali, cosa può accadere cambiandole una lettera o decontestualizzandola dal suo ambiente canonico. È proprio per questo motivo che la sua poetica si va a intersecare intimamente con la ricerca dei poeti dadaisti. Anche loro vanno ad agire proprio sulle strutture lessicali, destabilizzandole e rimodellandole a piacimento.

I Dadaisti iniziano la loro folle peripezia poetica come espressione di ribellione politica, in contestazione con ogni forma e contenuto preesistente nel mondo occidentale. Infatti, uno dei più importanti esiti culturali raggiunti dal Dadaismo è stato il passaggio dalla crisi dei linguaggi artistici alla critica del linguaggio²⁰². Prima che questa Avanguardia si cimentasse in ambito letterario, la scrittura di contestazione si giocava sulla deviazione del contenuto, utilizzando il linguaggio come strumento da scagliare a sostegno o a sfavore di una tesi o di uno stile. I Dadaisti per la prima volta cercano invece di inclinarne la struttura portante, negandone il senso: non si tratta più di modificare il significato ma di togliere significato. L'intento è quello di minare lo strumento base della comunicazione, veicolo dei valori culturali di una società da loro disprezzata, su cui si struttura il pensiero logico. Secondo i Dadaisti, il codice semantico è stato forgiato sulla base delle ideologie e necessità della classe borghese, trasformato in merce e privato di ogni dignità²⁰³. Il linguaggio verbale è infatti il prediletto della società produttiva, in quanto veloce e funzionale, ma dato che la velocità non aiuta lo sviluppo del pensiero analitico, al suo posto i Dadaisti preferiscono una comunicazione più ermetica, rituale e istintiva, che necessiti di uno sforzo interpretativo e una riflessione da parte del fruitore. A proposito di queste riflessioni riguardanti potere e linguaggio mi pare interessante fornire un nuovo parallelismo con gli anni '70. Infatti, è proprio nel 1977 che, durante una lezione inaugurale al Collège de France, Roland Barthes, linguista e semiologo francese, definisce la lingua nei termini più impietosi di sempre: un congegno "fascista". L'intellettuale motiva la sua definizione spiegando che "il fascismo non è impedire di dire, è obbligare a dire."²⁰⁴ Ogni lingua contiene infatti molti obblighi strutturali che vanno a definire la nostra identità sociale: ad esempio l'imposizione di stabilire un soggetto scegliendo tra il maschile o il femminile, la singolarità o la pluralità, impedendoci di mantenere la neutralità. È attraverso il linguaggio che

si esplicitano le relazioni e i ruoli: ad esempio, scegliendo tra gli appellativi "tu", "lei" e "voi" stabiliamo un gerarchia sociale e precisiamo i rapporti affettivi. Barthes continua a lungo a nelle sue analisi tecniche, ritrovandosi a condividere i timori dei Dadaisti: il linguaggio corrente è il luogo centrale in cui il potere s'inscrive e si manifesta.

Quando i Dadaisti arrivano a comprendere lo stretto legame tra potere e linguaggio, tentano immediatamente di sottrarre campo ai loro nemici distruggendone le armi concettuali, come ci riconfermano le parole di Tzara:

L'intelligenza è un'organizzazione come un'altra, l'organizzazione sociale, l'organizzazione di una banca o l'organizzazione di una conversazione. Un the mondano. Serve a far ordine e chiarezza dove non ce n'è. Serve a creare una gerarchia nello stato. A fare delle classificazioni per un lavoro razionale. A separare le questioni d'ordine materiale da quelle d'ordine morale, ma prendendo sul serio soprattutto le prime. [...] Dadà cerca di capire il significato delle parole prima di servirsene, non dal punto di vista grammaticale ma da quello della rappresentazione. [...] Forse mi capirete meglio se vi dirò che dadà è un microbo vergine, che s'insinua con l'insistenza dell'aria in tutti gli spazi che la ragione non è riuscita a colmare di parole e di convenzioni²⁰⁵.

Tzara puntualizza più esplicitamente in seguito:

Il nostro compito era quello di scegliere come bersaglio dei nostri attacchi la base stessa della società: il linguaggio, come mezzo di comunicazione tra gli individui, e la logica che ne costituisce il cemento²⁰⁶.

Il rifiuto delle premesse politico-sociali della struttura lessicale porta gli autori ad affrontare una regressione linguistica, cercando di risalire ai primordi della parola, depurandola di tutte le sovrastrutture culturali. I poeti partono quindi verso le terre inesplorate della destrutturazione, alla ricerca di un significato primo, dettato dal suono delle sillabe, dalla espressione tonale e dallo studio della composizione metrica del verso, trascendendo il contenuto semantico. Hugo Ball è il primo a intuire che

tutti i rumori e i gesti prodotti dal corpo umano assolvono un ruolo nella comunicazione e possono concorrere alla composizione poetica. Nelle sue performance al Caffè Voltaire riesce a comporre poesia attraverso emissioni gutturali, respiri, espressioni facciali e corporee, comunicando l'idea di preghiera, di lamento o invocazione.²⁰⁷ Si serve di tutti gli strumenti comunicativi che il suo corpo è capace di produrre: il canto, la mimica, il cambio d'intonazione, la recitazione gestuale, il ballo, coinvolgendo il pubblico in un vero e proprio rito propiziatorio. Il suo intento primo è quello di depurare la parola dal suo significato logico in modo da aprirle altre vie di comunicazione, servendosi delle proprietà onomatopeiche ed emotive del suono. Riesce, attraverso l'ascolto delle lingue straniere, a inventare un'infinità di vocaboli, fondendo parti di diversi termini, giocando sulla concatenazione di suoni e la velocità nella quale vengono pronunciati. Costruisce quindi delle lingue artificiali che ci obbligano a trovare altri mezzi d'interpretazione, al di là del messaggio nozionistico. Dopo aver composto la poesia *Karawane*, l'autore si definirà per l'appunto inventore dei "versi senza parole". Il poema inizia con questo insieme di suoni "Jolifanto bambla ô falli bambla / grossiga m'pfa habla horem"²⁰⁸.

Da questo concatenamento di termini senza significato possiamo ricavare delle sonorità orientali, un'aria esotica. La ricerca più corposa di Ball si concentra proprio sul ritorno ad un linguaggio primitivo e originale, effettuato tramite lo studio delle vocalità delle popolazioni africane, quindi sulle tracce di una memoria collettiva di tipo tribale e ancestrale. La stessa indagine riguardo una comunicazione primordiale coinvolge, con esiti diversi, molti altri Dadaisti, come Richard Huelsenbeck, che inserisce per la prima volta in poesia i ritmi neri, il suono dei tamburi, zoccoli di legno e raganelle; Raoul Hausmann, che sviluppa la tecnica delle tavole ottico-fonetiche inserendovi numerosi suoni onomatopeicamente tribali; Marcel Janco, che progetta le maschere "negre" per la coreografia degli spettacoli di de-

cantazione poetica al Caffè Voltaire; Kurt Schwitters che spesso si serve di versi viscerali, pre-verbali, ricercando un'energia originale arcaica e ancestrale. Quest'ultimo orchestra magistralmente questi elementi nella rivoluzionaria poesia *Ur-sonate*, praticamente non trascrivibile poiché composta solo da suoni gutturali, prodotti attraverso lo sforzo organico di alcuni muscoli vocali poco usati; componimento che stimolerà negli anni Cinquanta la nascita della poesia ultraletttrista²⁰⁹. Possiamo comunque osservare la sua ricerca rivolta a una vocalità primitiva in molti altri suoi scritti, come notiamo da questo frammento iniziale di *Lankee tr gl*, rituale nella sua ripetitività oratoria:

lanke tr gl
pe pe pe pe pe
ooka ooka ooka ooka
lanke tr gl
pii pii pii pii
zүүka зүүka зүүka зүүka²¹⁰.

Una caricatura delle lingue nere è stata tentata anche dagli Skiantos con la canzone *Nero blues*²¹¹, che gli autori stessi definiscono "un blues tribale provocatorio"²¹². Si tratta di uno scimmiettamento della musica nera di successo, che ne sottolinea il lato ripetitivo e ridondante, che in qualche modo può rievocare una sonorità arcaica. Ovviamente, l'intento del gruppo di canzonare un genere musicale ormai considerato chic è molto distante dal profondo studio fonetico dadaista, che indaga riguardo a una comunicazione alternativa: si troveranno però ad affrontare una ricerca molto simile attraverso altri canali. Infatti, come Freak Antoni approfondisce ne *Il viaggio dei cuori solitari*²¹³, la ricerca del primitivo, viene affrontata attraverso le facoltà catartiche del rock e il suo potenziale rituale. Questo, secondo l'autore, sarebbe in grado di creare un "corpo-massa", ovvero l'insieme di diversi individui che condividono un momento d'intensità, di estasi, che li proietta fuori da una dimensione individuale, verso quella collettiva. L'insieme di singole persone, per-

vase dalle vibrazioni della musica rock, crea un "Corpo unico" oltraggioso, per il quale la comunicazione logico-verbale ha un significato minore rispetto a quella emotiva e simbolica. Fin dalla sua nascita, il rock, durante i concerti, ha costituito un rito rivitalizzante, capace di assumere un ruolo catartico attraverso l'urlo, il ballo smodato e l'estasi collettiva dovuta alla musica più esasperata e stimolante mai sentita fino a quel momento. La condivisione del piacere porta a una liberazione degli istinti, eliminando i tabù sociali e i freni inibitori, sperimentando una mancanza d'ordine e gerarchia che viene subito notata dalle autorità politiche e religiose. Freak Antoni ricorda come il segretario del consiglio dei cittadini bianchi in Alabama, all'inizio degli anni Cinquanta, ammonisse la popolazione nei confronti della nuova musica:

Il rock'n'roll degrada l'uomo bianco al livello inferiore del negro. Esso è parte di una cospirazione tendente a minare la morale dei giovani del nostro paese. È sensuale, immorale, e il mezzo migliore per mescolare le due razze²¹⁴.

Contemporaneamente, un aspetto tribale veniva notato da un giornale Newyorkese riguardo l'insolito approccio di Elvis Presley:

Presley non è in grado di cantare una sola nota e compensa le sue carenze vocali con i movimenti allusivi più strani, ispirati alle danze d'accoppiamento delle tribù negre²¹⁵.

La condivisione del rituale del rock, che si manifesta attraverso l'urlo, il ritmo, il divertimento e il movimento corporeo, asseconda perfettamente le aspettative della poesia dadaista, soprattutto se consideriamo che Tristan Tzara aveva previsto anche una condivisione collettiva della poesia, che passa non solo attraverso il coinvolgimento del pubblico (effettuato attraverso diversi escamotage durante gli spettacoli), ma anche grazie all'invenzione della poesia Simultanea. Questa si basa proprio sulla recitazione collettiva di uno o più testi, ed è caratterizzata

da un rumore fragoroso che coinvolge e sommerge completamente lo spazio dell'enunciazione. Il risultato è l'incomprensibilità totale del testo a favore della sola fonica.

C'è di più: Freak Antoni riconosce che la comunicazione verbale che avviene attraverso il testo della canzone rock sia secondaria all'estasi allucinatória dovuta all'energia della musica e alla potenza della condivisione del rito.

Non importa se non capisci le parole delle canzoni rock. Nel rock funziona lo shock d'intensità, non il senso, non l'armonia del discorso, ma le rime elementari, semplicità da asilo, ritmo primitivo²¹⁶.

Anche Freak si dirige quindi verso un'interpretazione che trascura il senso logico e funzionale del discorso per favorire altri canali di comunicazione. Riconosce nel rock una spontaneità infantile, ludica, che si esprime attraverso l'adattamento delle parole sulla musica, l'energia che riescono a sprigionare. La sua intuizione di voler tralasciare il significato del testo a favore dell'intensità prodotta è perfettamente affine all'affermazione di Hugo Ball quando invita a "rinunciare alla lingua":

Io leggo versi che si propongono niente di meno che: rinunciare alla lingua. Lascio semplicemente cadere i suoni. Emergono parole, spalle di parole. Au, oi. U. Non bisogna che nascano molte parole²¹⁷.

Il senso dei vocaboli perde completamente la sua importanza rispetto alla loro sonorità, all'atmosfera sensoriale, al tono di voce, al gioco meccanico che mettono in atto. Secondo questa stessa logica vocale, mentre Hugo Ball scrive componimenti come *Totenklage* (*Lamento funebre*), gli Skiantos rispondono con un libidinoso *Bau Bau Baby*.

Totenklage (prima parte):

ombula
take

ditdli
solunkola
tabla tokta tokta takabla
taka tak
Babula m'balan
tak tru – ü
wo – um
biba bimbel²¹⁸

Bau Bau Baby (La prima strofa viene ripetuta tre volte):

Bau Bau Baby
Bau Bau Baby
Baby - Baby - Baby – Baby - Baby
Baby Bau Bau

Bau Bau Bobby
Bau Bau Bobby
Bobby - Bobby - Bobby – Bobby - Bobby
Bobby Bau Bau²¹⁹

Osservando questi due componimenti, possiamo notare come la scrittura di Freak Antoni risulti più spontanea, scorrevole e spiritosa rispetto alla poesia di Hugo Ball, più macchinosa e sibillina. Dobbiamo questa discordanza poetica a un intento di fondo leggermente diverso. Mentre la regressione linguistica di Ball, così come quella di Schwitters, si orienta verso una complessa ricerca di un linguaggio primitivo, composto da suoni alieni, mai uditi dalle nostre orecchie, Freak Antoni interpreta la regressione come un ritorno allo stadio infantile. Fa riferimento a una spontaneità naturale e giocosa, impiegando i suoni che un bambino canticchierebbe istintivamente sentendo una melodia. La sua idea di arretramento lessicale che ricerca "le rime elementari" e una "semplicità da asilo", combacia sorprendentemente con il pensiero di Tzara. Già nel *Manifesto del Signor Antipyrine*, l'autore dadaista afferma che "L'arte non è una cosa seria" bensì un gioco. Un manifesto che tra l'altro contiene, come molti altri

scritti dell'autore, vocalizzazioni di stampo infantile come "HoHi-HoHo", oppure "Bang Bang", ma soprattutto quella composizione che ha tutta l'aria di essere una filastrocca:

Psicologia Psicologia hihi
Scienza Scienza Scienza
Viva la Francia e la Provenza;
noi non siamo di malizia privi
noi siamo successivi
noi siam assolutisti
noi non siam semplicisti
Ed è la nostra scienza parlar d'intelligenza²²⁰.

Questi versi sono tra l'altro un'ironica canzonatura di alcuni personaggi denominati dall'autore come "i grandi Ambasciatori del Sentimento", ossia gli adulti, accusati di rubare la scena ai bambini e contrapporre ai loro giochi di parole una visione seriosa ed erudita dell'arte. Non è difficile pensare che una filastrocca di questo tipo potrebbe essere tranquillamente integrata tra le rime di Freak, magari in una canzone come *Troppo Avanti*.

Probabilmente Tzara è uno degli artisti con cui Freak Antoni condivide la maggiore affinità poetica. Infatti, possiamo verificare anche una felice complicità tematica, oltre che stilistica, tra i due autori. Consideriamo ad esempio come uno degli argomenti più cari agli Skiantos, molto ricorrente nei loro pezzi, ossia quello del personaggio antieroico, sfortunato, fallito, che "non ce la farà mai"²²¹, in cui Freak e Dandy Bestia s'impersonano senza nascondere un certo orgoglio, torni spesso tra i testi di Tzara. Si pensi a tal proposito al *Manifesto Tristan Tzara* che inizia nel tentativo di demistificare se stesso e, con sé, la figura dell'artista, continuando poi con una serie di offese puerili verso chi contempla la sua scrittura e mistifica la sua persona:

Guardatemi bene!
Sono un idiota, sono un buffone, sono un mistificatore!

Guardatemi bene!
Sono brutto, ho un viso inespressivo, sono piccolo.
Sono come tutti voi!²²²

Affermazioni eccezionalmente analoghe alle strofe di Freak nel testo *Troppo toasti per te*²²³:

Siamo scemi, vandali, alterati,
non ci siamo proprio mai innamorati,
così vuoti, scortesi, mai puliti,
ci spazziamo il naso con i diti.
Siamo il massimo del pessimo!

Oppure, per fornire un altro esempio, la tematica di deludere e annoiare il pubblico, con cui Tzara interrompe bruscamente la sua prosa *Canta, canta ancora*²²⁴:

Qui il lettore è pregato di fare una pausa
E di riflettere su ciò che ha appena letto
Poiché la vicina mia si è annoiata – senza causa
Va a mangiare qualcosa di dolce e va a letto.

La stessa a cui Freak dedica l'intero testo *Sbagliando nota*²²⁵:

Lo vedo bene cosa credi
che proprio tu mi disapprovi
appena puoi ti alzi in piedi
guardi intorno e ti risiedi.

Senti anche tu che sbaglio nota?
Ed io lo so che non dovrei
forse è per questo che ora mai
tu non mi ascolti più.

Potremmo continuare questo gioco di analogie tematiche ancora a lungo. Il motivo di una tale fratellanza argomentativa deriva dalla condivisione comportamentale e ideologica tra Freak e i poeti dadaisti, che li porta a raggiungere risultati for-

mali simili e ad indagare questioni d'interesse comune. Come vedremo poco più avanti, sono ancora tante le corrispondenze tra la scrittura di Freak e quella di Tzara.

Dobbiamo ora considerare che la sperimentazione letteraria avanguardista non ha percorso solo queste strade. Infatti, nella poesia dadaista, la decostruzione sintattica non avviene soltanto attraverso la regressione linguistica verso lo stadio primordiale o infantile: la ricerca si espande in diverse direzioni, si pensi ad esempio agli approfondimenti sulla poesia visiva futurista effettuata attraverso le pagine ottico-fonetiche, la poesia Statica completamente priva d'interpretazione vocale e basata solo sull'esposizione di parole scritte, o la Pioggia di vocali. Una delle indagini più sostanziali, destinata a influenzare profondamente tutte le ricerche successive, si basa sulla filosofia dell'accumulo. Questo genere poetico è intimamente legato alla pratica artistica del collage, dilagante tra gli artisti dadaisti. È interessante a questo proposito, osservare le modalità secondo cui Max Ernst dichiara di essere arrivato a concepire il collage. Ritiene di averlo scoperto durante una passeggiata, buttando lo sguardo all'interno di una vetrina disordinata. La zona espositiva del negozio in questione era stata allestita in modo caotico, accostando oggetti di provenienza completamente diversa uno vicino all'altro. In quel momento l'artista si accorge che il suo cervello innesca una strana modalità di recezione: le immagini, di natura opposta tra loro, cercano una relazione, creando nuove connessioni mentali²²⁶. Questo stesso meccanismo concettuale è valido per l'arte figurativa così come in poesia, in cui l'accostamento di un vocabolo fortuito accanto a un altro libera un immaginario sorprendente e inaspettato.

Kurt Schwitters, altro artista che crea un'infinità di assemblaggi e, soprattutto, accanito accumulatore, non può fare a meno di cimentarsi in una pratica poetica di raccolta. Nel suo caso si tratta di una selezione di frasi, parole, slogan pubblicitari, uditi

per strada, estrapolati dai giornali, dai modi di dire. Questo intento ci ricorda il proposito di Palazzeschi quando scrisse la sua poesia *Passeggiata*, raccontando un tratto di strada attraverso il susseguirsi di insegne, voci che sente, numeri civici e cartelli stradali. Però, al contrario del poeta futurista che elenca ordinatamente tutto ciò che i suoi occhi e le sue orecchie percepiscono, Schwitters assembla e accosta i frantumi di frasi su una base completamente personale ed emotiva. La sua composizione più famosa è *Anna Blume*, di cui esistono diverse versioni poiché l'artista gestisce la poesia come work in progress, modificandola continuamente per anni: un lavoro d'accumulo continuo destinato a rispecchiare un'idea di collasso.

Anna Blume

O tu, amata dei miei ventisette sensi, io amo a te! – Tu di te te a te, io a te, tu a me. – Noi?

Questo (fra parentesi) non c'entra.

Chi sei tu, innumerevole femmina? Tu sei - - sei tu? – La gente dice che tu sia – dicano pure, non sanno come sta ritto il campanile.

Tu porti il capello sui tuoi piedi e cammini sulle mani, sulle mani tu cammini.

Ehi, i tuoi vestiti rossi, segati in bianche pieghe. Rossa io amo Anna Blume, rossa amo io a te! – Tu di te te a te, io a te, tu a me. – Noi?

Questo sta bene (fra parentesi) nella fredda fiamma.

Rosso fiore, rossa Anna Blume, come dice la gente?

Rompicapo: 1. Anna Blume, ha i grilli.

2. Anna Blume è rossa.

3. Di che colore sono i grilli?

Blu è il colore dei tuoi capelli gialli.

Rosso è il tubare dei tuoi verdi grilli²²⁷.

Tu modesta ragazza in abito casalingo, tu cara verde Bestiolina, io amo a te! – Tu di te te a te, io a te, tu a me, - Noi?

Questo sta bene (fra parentesi) nel braciere.

Anna Blume! Anna, a-n-n-a, io verso a gocce il tuo nome.

Il tuo nome gocciola come morbido segno bovino.
Lo sai Anna, lo sai già?
Ti si può leggere anche dal di dietro, e tu, tu la più
meravigliosa fra tutte, tu sei dietro come davanti:
<a.n.n.a.>.
Sego bovino gocciola accarezzare sulle mie spalle.
Anna Blume, tu animale gocciolone, io amo te!²²⁸

La scelta del nome "Anna Blume" è dovuta ad alcuni giochi letterali. L'artista sceglie il nome "Anna" in quanto è leggibile sia all'avanti che all'indietro – "Ti si può leggere anche dal di dietro, e tu, tu - la più meravigliosa fra tutte, tu sei dietro come davanti: <a.n.n.a.>" – mentre "Blume" significa "fiore" in tedesco, che, accostato alla parola "rosso", si tramuta da cognome a "fiore rosso" (nella traduzione sopra è stato appunto interpretato come "fiore rosso", in tedesco il gioco di parole era palestrato come "rote Blume, rote Anna Blume"). Quindi, il poeta sceglie come soggetto di partenza un nome di donna inventato, che si presti a giochi di parole, in cui il soggetto femminile non è che un pretesto per descrivere le qualità polimateriche ed evanescenti delle parole, un caos di scorie reperite in giro. Le voci sovrapposte che escono del negozio del parrucchiere, le insegne pubblicitarie, le parole de-sincronizzate che recepiamo cambiando da una stazione radio all'altra, sono in realtà le reali protagoniste della poesia, destinata a superare le caratteristiche del ritratto sentimentale per raccontare il brusio di un intero quartiere contemporaneo.

È interessante osservare che un'idea compositiva simile, derivata anch'essa da un prelievo del quotidiano, è stata rilevata da Freak Antoni nella sua tesi di laurea, riguardo ai testi dei Beatles. Il cantate nota che gli scritti del quartetto britannico sono composti da frammenti di storie dei loro amici, titoli di giornale, nomi in cui si imbattono casualmente. Si tratta di parole che si depositano dentro gli autori e vengono rilasciate durante la stesura dei testi, mediante automatismi inconsci²²⁹. Nonostante queste af-

fermazioni possano risultare ambivalenti, non stiamo parlando della scrittura automatica utilizzata dai poeti surrealisti, che viene effettuata in stati di incoscienza, come ad esempio in trance da ipnosi. I Beatles sperimentano piuttosto una sedimentazione d'informazioni che avviene durante la vita quotidiana, dati che vengono poi liberati e ricomposti durante l'atto creativo della scrittura. Una modalità da cui Freak è affascinato e che ovviamente integra nei suoi componimenti. Possiamo osservare come questo sistema compositivo debba aver influenzato la creazione dei testi contenuti nell'album *L'incontenibile Freak Antoni*²³⁰, nei quali spesso manca un filo logico narrativo, ma si susseguono frasi, pensieri, in maniera ossessiva e sloganistica, ad esempio la ripetizione continua di frasi-slogan come: "Non sono mica male"²³¹, oppure "Il governo ha ragione a non darti mai niente"²³². I testi scritti nei primi due dischi degli Skiantos, *Inascoltable* e *Monotono*, sono prevalentemente il frutto delle ricerche finora citate, quindi di un accumulo d'informazioni e della ricerca di un ritmo primitivo in grado di comunicare trascendendo il significato semantico del testo. Ricerche dovute a una ribellione alla melensa e seria musica commerciale, che induce gli Skiantos a distruggere la trama narrativa tradizionale, cercando un modo ludico di condivisione collettiva.

Ciò che Freak Antoni, Andrea Setti e Stefano Cavedoni rilevano in questa prima fase di raccolta di strada è un fatto curioso. La vita collettiva da giovani universitari bolognesi li espone a un eccitante cocktail di esperienze, di cui riportano la passione per le droghe (*Tutti fatti* e *Eptadone*), la necessità di mostrare il proprio lato grezzo e violento (*Io ti spacco la faccia, Io sono un pestone, Sono rozzo sono grezzo, Spacco tutto, Pesto duro, Io sono uno Skianto* e *Panka Rock*) e una dimensione amorosa estremamente carnale e lontana dai sentimentalismi (*Io ti amo da matti – sesso e karnazza, Massacrami pure, Vortice d'amore*). Ma soprattutto attestano uno spirito ironico preponderante, fortemente radicato nel movimento creativo studentesco, che

esprimono in modo evidente con il tono satirico e caustico delle voci. Un sarcasmo che deride e sdrammatizza, annientando ogni difficoltà della vita, inclusa la noia quotidiana (*Permanent Flebo, Lieve affranto, lo me la meno*) e le incomprensioni artistiche (*Largo all'avanguardia*). Un'ironia destinata a sfociare nella demenza, lasciando il posto all'irrazionalità e al gusto per il non-sense (*Diventa Demente – la kultura poi ti cura, Makaroni, Blues a Balues, Non puoi troncarci un rock, lo te la do su, Bau bau baby, Ehi ehi ma che piedi che c'hai*). Nei primi due dischi degli Skiantos troviamo anche una variegata gamma di suggestioni musicali, che vanno dal punk più caotico al ritmo energico del rock americano, alle note più malinconiche del blues al cha cha cha. Sono album che documentano una libertà estrema d'espressione, che ammette urla schiamazzanti al posto del canto melodico, l'indipendenza da qualsiasi genere e tecnica musicale, stonature, versacci, falsetti sferzanti e cori asincroni. Si tratta della fase più disordinatamente caotica e frizzante, destinata a immortalare lo scombinato decennio Settanta bolognese.

Le tematiche e le modalità compositive appena citate non abbandonano mai completamente la composizione del gruppo, anche se sono destinate a scemare progressivamente di album in album, lasciando spazio a nuove forme poetiche. Nuovi orizzonti di manipolazione della lingua italiana fanno capolino poco alla volta nelle produzioni Skiantos, affermandosi con vigore dall'album *Non c'è gusto in Italia ad essere intelligenti* in poi, momento in cui Freak Antoni rimane definitivamente l'unico cantante e compositore della band. A fianco al prelievo di strada troviamo un piacevole gusto narrativo, lo svolgimento approfondito di ogni tematica e una capacità metaforica preponderante.

La fine degli anni Settanta sancisce la drammatica conclusione del movimento studentesco e dell'utopia rivoluzionaria. Il decennio successivo si presenta come una potente forza norma-

lizzatrice che rimpiazza la libertà di vivere fuori dagli schemi con la patina posticcia della libertà di consumo e le ideologie collettive con la carriera privata. Agli Skiantos, che si sono sempre mossi in un ambiente di contestazione aperto e avanguardista, vengono a mancare i punti di riferimento culturali. Non potendo più raccontare la vita di una cultura marginale ormai scomparsa, iniziano a riconoscersi in altri generi di "scarti" e "marginalità". Se nei primi album erano le stonature, il caos, il non-sense e le tematiche di nicchia ad uscire da ogni canone della "bella canzone italiana", ora che la musica si rende più composta e strutturata, il testo riacquista importanza primaria ed è proprio l'elemento provocatorio destinato a sconvolgere le regole, a partire dall'originalità dalla sua composizione.

A questo punto i testi trovano come soggetto due filoni tematici principali. Il primo è quello del fallimento individuale, argomento che negli anni diventa sempre più ricorrente e insieme ad esso la narrazione di piccole esperienze personali, di manie, nevrosi soggettive, particolarità caratteriali o atteggiamenti bizzarri. Il secondo è invece quello della contestazione politico-sociale, che condanna un'Italia ipocrita e la mentalità gretta dei suoi abitanti. Infatti, l'estinzione di un movimento di contestazione porta gli Skiantos a incoraggiare uno spirito critico e polemico, ormai desueto anche nelle canzoni dei cantautori. Quello che ci interessa indagare è come queste tematiche marginali vengano condotte. Infatti Freak Antoni, ben lungi dall'utilizzare la lingua in modo ingenuo e anacronistico, si riappropria di scarti poetici per potersi esprimere. Esplora le potenzialità dell'indesiderato impappinamento linguistico, ovvero l'errore di pronuncia, la confusione grammaticale, il lapsus. Capisce che può bastare poco, pochissimo, un piccolo scivolone, una sola lettera mutata, per deturpare l'incoraggiamento alle nuove, placide e remissive generazioni "largo ai giovani" in "lardo ai giovani"²³³, oppure a confondere i "fosti" con i "toast", deturpando la loro reputazione e trasformarli in misteriosi e insensati "toasti"²³⁴.



Una maglietta creata e indossata da Robero "Freak" Antoni, con uno dei suoi giochi di parole.

L'amore di Freak per i lapsus è apertamente dichiarato sia nelle interviste che nei suoi libri, che vantano incredibili collezioni di errori comici, reali e inventati. Sono frasi che il cantante declama appena possibile anche nei momenti di cabaret demenziale, deliziando il suo pubblico con lapsus del genere: "Mangio lo yogurt con fermenti GALATTICI attivi", "Vado a Torino a vedere la sacra SINCOPE" e "Tutto il mondo è PALESE"²³⁵. Durante le interviste ricorda spesso, con un certo affetto, che proprio a causa di un lapsus è addirittura stato messo sotto arresto dai carabinieri. Questi ultimi hanno infatti interrotto un concerto degli Skiantos in seguito all'esecuzione della canzone *Karabiniere Blues*, per poi condurre il cantante nei camerini e informarlo di aver commesso vilipendio all'arma. L'accusa era di aver sputato sui carabinieri, dato che i gendarmi avevano capito "Carabiniere ptchù" invece che "Karabiniere blues", quindi il suono onomatopeico dello sputo. Freak, il giorno seguente, dovette

portare il disco degli Skiantos in caserma per dimostrare l'infondatezza dell'accusa e bollare l'accaduto come un lapsus di ascolto²³⁶.

Gli Skiantos non sono i primi a fare uso degli errori per la composizione letteraria. Sono nuovamente le avanguardie artistiche ad averli preceduti. I più grandi cultori del lapsus, come è facile immaginare, sono i poeti surrealisti, che sperano, con la loro arte, di far affiorare il subconscio. Già André Breton, ispirato dalle interpretazioni freudiane, scriveva sul primo manifesto del Surrealismo che lo stato di veglia è solo un'interferenza del mondo onirico del sogno, in cui lapsus ed errori sono i segnali in cui "il segreto inizia ad essere rivelato"²³⁷. Prestano quindi la massima attenzione a queste manifestazioni dell'inconscio, pronti a svelare i misteri più sorprendenti censurati dalla nostra psiche.

Al contrario i Dadaisti, che come abbiamo visto si trovano in completo disaccordo con Freud e le sue interpretazioni, inizieranno ad utilizzare ancora prima i lapsus in qualità di reietti indesiderati del linguaggio, sperimentandone diversi usi. In opposizione ai principi logici che dovrebbero sorreggere un discorso razionale credibile dall'inizio alla fine, Tzara storpia le parole, le mutila, lasciando che il lettore perda le tracce dell'argomentazione. I lapsus nel suo caso sono utilizzati come interruzioni, per mostrare la fallacità del nostro pensiero e della sua comunicazione. Possiamo osservarne un esempio nella frase:

Un grande filosofo canadese ha detto: anche la pensiero e la pasato sono molto simpatici²³⁸.

Molto interessante è l'utilizzo che ne fa Max Ernst, che si diletta con diversi giochi di parole ed è solito sintetizzare diversi termini in uno unico, fondendoli chirurgicamente. Il lapsus in questo caso diventa una parola nuova e sconosciuta ma che conserva diverse assonanze che le permettono di aprirsi a molteplici interpretazioni. È come se le parole del dizionario non bastassero all'artista, che ne inventa delle nuove con diverse sfumature

e significati. Si tratta di parole come “Hodelie”²³⁹, che sembra una fusione tra le parole tedesche che corrispondono a “ome-lia” e “odissea”, oppure “Kusshandtücher”²⁴⁰, composta da “baciavano” e “asciugamani”.

Il più grande cultore di questi scherzi linguistici è Marcel Duchamp, maestro indiscusso dei giochi di parole. Stiamo parlando di un artista che dagli anni Dieci crea artifici lessicali degni di un enigmista, capace di considerare contemporaneamente sia l'aspetto visuale dei termini che quello fonetico, continuamente alla ricerca di omofonie, doppi sensi, parole palindrome, interpretazioni in lingue differenti, anagrammi e significati simbolici. Come possiamo osservare anche nei titoli delle sue opere visive, il lettore deve ricercare il senso come una caccia al tesoro, tra le diverse modalità di lettura e le connessioni intertestuali. L'artista progetta la sua opera come se creasse un rebus, nascondendo uno o più significati, a seconda di quanti agganci logici e letterari riesce a fornire: la sua opera non è mai univoca e palese ma anzi, più riesce ad aprirsi a diverse interpretazioni, più lo scopo dell'artista è stato raggiunto con successo.

Duchamp utilizza il lapsus in modo simile a Freak Antoni, giocando sull'impappinamento che porta a invertire due vocaboli, sostituire una lettera, commettere qualche errore minimale di pronuncia che comprometta il significato della frase. La sua dedizione a questo tipo di meccanismi è dimostrata anche dal fatto che, oltre ad essere un attento studioso del dizionario, per un certo periodo si diletta addirittura nella pratica del lipogramma, ovvero nell'esercizio di escludere una lettera dal proprio vocabolario: una costrizione che ha lo scopo di sollecitare la fantasia compositiva. A proposito di possibili lapsus, ci mostra come basti spostare una “l” per trasformare il termine *l'étranger* (lo straniero) in *étrangler* (strangolare)²⁴¹. Oppure, una piccola variazione nella lettura di *Un mot de reine* (Una parola della regina), trasforma la frase in *Des maux de reins* (Mal di reni), se-

quenze che in francese hanno una pronuncia quasi identica²⁴². Riporto qui un breve poema che nel 1960 viene accostato all'opera Jean Tinguely, *Homage to New York*, in cui Duchamp crea un meccanismo di parole destinato a diventare un gioco visivo. L'interpretazione ci viene suggerita grazie a un desiderato errore di scrittura del termine *Suicide*.

Suicide machines: Tiguely in America

Si la scie scie la scie
et si la scie qui scie la scie
est la scie qui scie la scie
il y a suisscide metallique.²⁴³

Traduzione:

Se la sega sega la sega
e se la sega che sega la sega
è la sega che sega la sega
allora si ha suicidio metallico

Rileviamo il gioco autoreferenziale di una sega che distrugge se stessa. La parola "suiss-scide", che nella lingua parlata si legge come "suicide", viene trascritta con un "Suiss" iniziale: ovvero "svizzero". Com'è noto, un'azione che possa definirsi "svizzera" è sinonimo di un'impresa eseguita con una precisione impeccabile, in questo caso un suicidio perfetto. L'autore sta quindi immaginando un meccanismo in cui diversi oggetti si ledono a vicenda e, con precisione svizzera, più uno di essi infligge violentemente un taglio, più verrà offeso in egual misura.

L'accettazione dell'errore e la ricerca ossessiva di quell'elemento che scandagli l'interpretazione di una frase banale conduce a notare un'altra coincidenza, assai interessante, tra la scrittura di *Freak Antoni* e i poeti dadaisti. Il cantante, decide infatti di applicare queste storpiature in contesti e frasi ben delineate. Dal

momento che inizia ad affrontare il tema della critica politica, abbandona il prelievo di strada degli usi e costumi giovanili, ma adopera la stessa modalità poetica per appropriarsi di un altro genere di elementi linguistici. Al centro della sua attenzione finisce l'Italia intera, caratterizzata dai lineamenti parossistici di una mentalità bigotta e furbastra, approfittatrice e menefreghista. Si concentra quindi sulla cultura popolare, le sue strutture lessicali, i suoi modi di esprimersi. Freak si appropria dei proverbi, dei detti, le massime filosofiche e delle frasi comuni che fanno parte del nostro patrimonio lessicale. Sono creazioni gergali che vivono nella quotidianità dei cittadini, lontane da pretese poetico-artistiche, ma pronte a svelare le basi culturali del nostro paese. Nelle sue composizioni troviamo tantissimi proverbi popolari, ovvero frasi complesse dotate di una morale, ma anche tanti piccoli cliché della lingua parlata come "Preferisco morire"²⁴⁴, "Non devi dirlo nemmeno per scherzo"²⁴⁵ o "Sono troppo avanti"²⁴⁶. Osserva attentamente anche gli slogan provenienti dal mondo del consumo come "Non hai vinto ritenta"²⁴⁷ o "La mia banca è differente"²⁴⁸, oppure quelli tipici dello stadio, ad esempio "Bologna è una fede e chi ci crede la luce vede", "Se non siete del Bologna arrossite di vergogna"²⁴⁹ o "Devi morire"²⁵⁰. Di nuovo la volontà critica di Freak va a coincidere con la rivolta culturale dadaista. I poeti, infatti, durante il loro attacco alla mentalità comune vanno proprio ad attingere alla stessa cultura popolare. Si tratta dello stesso patrimonio di massa composto da proverbi, frasi fatte, stereotipi che si tramandano di bocca in bocca, di generazione in generazione. I Dadaisti hanno infatti a cuore il fascino dello stereotipo e del luogo comune, che sono pronti a smontare e disestare.

Tzara è l'artista che, più di tutti, pone attenzione verso la struttura lessicale di questi stereotipi. Concepisce la lingua come una materia da modellare e si serve di tutte le sue strutture persistenti, i suoi cliché, per smontarne e rimontarne lo scheletro. Riconosce una grandissima varietà di strutture interne al nostro

linguaggio, che si appresta a svuotare e riempire con contenuti improbabili, dissestandone la logica e la funzione. Infatti, leggendo i suoi testi, si ha spesso l'impressione che si tratti di un susseguirsi di impalcature, in cui le frasi inserite all'interno mutino casualmente da un argomento all'altro, agganciandosi tra di loro tramite la connessione che si crea tra una parola e l'altra. Mantiene quindi intatta solo la struttura ma non il significato della frase, come possiamo osservare nell'espressione: "Vi pagherò il rinnovo dell'abbonamento all'amore di celluloido che cigola come una porta di metallo"²⁵¹.

Tristan elargisce un quantitativo sorprendente d'impalcature lessicali, tra cui la più ricorrente è sicuramente quella sloganistica e pubblicitaria, ad esempio "Sottoscrivete a Dadà, il solo prestito che non rende nulla"²⁵², oppure "Dadà -società anonima per lo sfruttamento delle idee"²⁵³. Tra le tante troviamo la struttura dell'appunto scritto: "Spiegare: Divertimento delle pancierosse col mulino delle teste vuote"²⁵⁴, "VEDERE: necessità di uno scatto cerebrale"²⁵⁵. Nonchè il cliché della ricetta di cucina, che, come sappiamo, diventa la ricetta per una poesia dadaista, ma riutilizza anche quello delle istruzioni di montaggio e le avvertenze mediche dei farmaci. Si lancia addirittura nella ricostruzione di quelli che sembrano essere dei veri e propri giochi da rivista enigmistica, indovinelli composti da parole oppure da numeri, e costruiti su complesse composizioni visive. Tutti questi giochi, al contrario di quelli strutturati da Duchamp, sono ovviamente privi di soluzione. Anche se l'esempio sottostante non è particolarmente significativo, possiamo notare una sorta di enigma illusionistico:

Ebbene, traetene le conseguenze.

- Fatto:

Invocate adesso mentalmente l'essere che amate di più.

- Fatto?

Ditemi il numero e vi farò la lotteria²⁵⁶.

La sua ricerca non si ferma però soltanto a queste costruzioni tipiche della lingua scritta, ma imita anche le modalità della lingua parlata. Nei suoi testi troviamo frasi che s'interrompono all'improvviso, come se fosse giunta una distrazione che ha interrotto il discorso tra due individui, riflessioni che sembrano bisbigliate tra sé e sé, oltre che lunghissimi paragrafi di ragionamenti fitti e urgenti che hanno tutta l'aria di essere uno sfogo verbale. Poi nuovamente i cliché della lingua orale, ad esempio gli slogan politici da manifestazione, le urla degli strilloni o dei mercanti, ad esempio: "signore signori comprate entrate comprate"²⁵⁷. Molto curiosa è anche la rivisitazione di una struttura economico fiscale che lo porta a concludere un ragionamento con la frase "Mi dovete: 943,50 franchi"²⁵⁸, come se il lettore fosse giunto alla cassa, oppure a descrivere se stesso sulla base di percentuali che sembrano uscite dalla sala borsa:

Dormo fino a tardi. Mi suicido al 65%. Ho una vita molto a buon mercato, per me non è che il 30% della vita. La mia vita ha il 30% della vita. Le manca qualche braccio qualche filo qualche bottone. Il 5% è dedicato a uno stato di stupore semi-lucido accompagnato da anemici scoppiettii. Questo 5% si chiama DADÀ²⁵⁹.

In fine, tra tutte queste strutture, troviamo quella che interesserà particolarmente Freak Antoni, ovvero quella del proverbio popolare. Esattamente come negli altri casi, Tzara mantiene inalterata la struttura inserendovi frasi senza alcun insegnamento morale o consiglio da seguire, quindi negando la funzionalità proverbiale.

A galoppo sulla vita, l'uomo è ridicolo²⁶⁰.

Se uno dice il contrario dell'altro, significa che hanno tutti ragione²⁶¹.

Tzara non è l'unico a porre attenzione a queste creature popolari. I poeti dadaisti sono i primi ad accorgersi in modo dichiara-

to del potenziale dei proverbi e ad integrarli all'interno della loro letteratura. Per la precisione, oltre ai proverbi, fa parte delle loro composizioni tutta una serie di nozioni provenienti dalla cultura popolare, come frammenti di canzoni, passaggi stereotipati di letteratura tradizionale e modi di dire. Per mostrare un altro modo di storpiare un proverbio, cito la conclusione della poesia *Dadayama* di Walter Mehring, perfettamente comprensibile anche in Italiano:

DADAYama napoli e mori!²⁶²

Al contrario dei proverbi di Tzara, in questo caso il proverbio "vedi Napoli e mori"²⁶³ rimane quasi invariato, ad eccezione di una parola che ne scardina e dirama il significato verso più direzioni.

L'amore dei Dadaisti per queste creature gergali che da secoli accompagnano la nostra cultura verrà poi ereditato e sviluppato dal movimento surrealista. In particolar modo è Paul Éluard ad essere vittima di questo fascino. Nel 1925, insieme a Benjamin Péret pubblica i *152 proverbi nel gusto del giorno* sulla rivista *La Révolution surrealiste* e successivamente dirige la rivista «Provèrbe» cercando d'imitare la struttura lessicale dei detti popolari, privandoli del loro scopo logistico²⁶⁴. L'intento di Éluard è proprio quello di riproporre un meccanismo linguistico senza alcuno scopo, come quello degli scioglilingua. Ecco un paio di esempi:

5. Dare alla paglia quel che è della trave.
6. Dizione è seconda punizione.
7. Come un'ostrica che ha trovato una perla.
8. Chi si corica col papa abbia lunghi piedi.
9. Marciapiede mischia i sessi.
10. A fornello verde, cammello blu²⁶⁵.

Éluard si diletta nella costruzione di queste composizioni fantasiose senza nascondere un bizzarro senso dell'umorismo. Sem-

bra intento a creare l'archivio culturale di un popolo surrealista, privo di qualsiasi base logica.

Freak Antoni, a scopo comico, si diletta nella scrittura di moltissimi proverbi e modi di dire comuni. Tendenzialmente prende delle frasi stereotipate e le storpia, ma, invece che negarne il senso come i poeti d'avanguardia, ne nega la morale, suggerendo tutt'altri principi. Si tratta di freddure come "A volte il fumo è molto meglio dell'arrosto"²⁶⁶, "Can che abbia rompe i coglioni", "Chi va con lo zoppo arriva ultimo", "La fortuna è cieca ma la sfiga ci vede benissimo e spesso prende anche la mira – anche al buio"²⁶⁷. Ovviamente non si limita a storpiare i proverbi, ma ritocca tutti i cliché che caratterizzano il sentimento comune del nostro popolo, derivati da principi religiosi, morali e culturali. Sto pensando a "Nella vita è importante che gli altri ti vengano incontro... così sai da che parte spostarti"²⁶⁸, "Ama il prossimo tuo come te stesso..ma io mi detesto"²⁶⁹, "Dio c'è ma ci odia"²⁷⁰. In queste frasi, oltre alla battuta comica, intravediamo una critica verso i principi di fondo della mentalità comune, esattamente come accade leggendo la sua storica battuta "Grazie dei fiori, anche io ti farò un mazzo così"²⁷¹, in cui notiamo, al di là della freddura linguistica giocata sull'ambivalenza della parola "mazzo", un attacco alla musica italiana tradizionale²⁷². Infatti, il linguaggio di Freak non è mai banale, ma estremamente metaforico. Attraverso la semplicità di una battuta o un gioco di parole riesce a portare avanti due discorsi paralleli. Questa caratteristica si accentua in modo evidente nei suoi testi musicali. Pensiamo, ad esempio, all'utilizzo ambivalente che effettua del proverbio "Sono i fatti che contano", nell'omonima canzone degli Skiantos²⁷³. L'ascoltatore che si appresta per la prima volta all'ascolto della canzone si accorgerà solo in un secondo momento che il proverbio, comunemente utilizzato per elogiare la pratica del "fare" invece che del "parlare", si tramuta in realtà in discorso sui drogati e, conseguentemente, del peso che l'opinione pubblica attribuisce alle sostanze stupefacenti. Il doppio

senso viene palesato per un attimo sul finale della canzone a causa un lapsus fulmineo che modifica una sola lettera all'interno del proverbio, trasformando "Sono i fatti che contano" in "Sono i fatti che cantano".



Roberto "Freak" Antoni sfoggia un gioco di parole durante un concerto, 2010.

Dunque l'errore, il gioco di parole apparentemente infantile, le ambiguità della lingua vengono utilizzati per manifestare messaggi nascosti, o condurre contemporaneamente due discorsi separati. Duchamp, che si è imbattuto esattamente nello stesso percorso di ricerca letteraria, in tal proposito ha detto:

Si sa, i giochi di parole sono sempre stati considerati una bassa forma

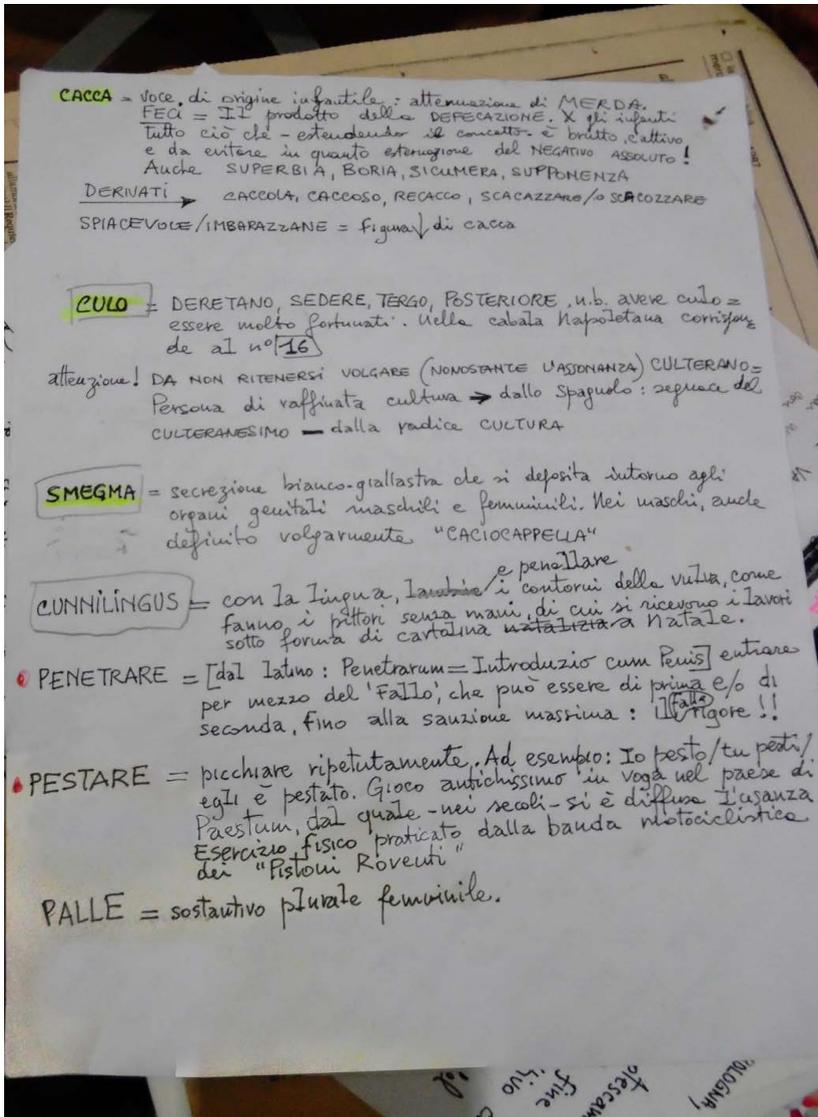
d'ingegno, ma io li trovo una fonte di stimolo sia per il loro suono attuale, sia per il significato inatteso legato ai reciproci rapporti tra disparate parole. Per me questo è un campo infinito di divertimento ed è a portata di mano. Qualche volta emergono quattro o cinque diversi livelli di significato²⁷⁴.

Chiunque conosca l'opera di Marcel Duchamp ha ben presente quanto i titoli dei suoi lavori, autentici giochi di parole, interferiscano con la lettura dell'immagine che, altrimenti, potrebbe suggerire tutt'altro significato. Ricordiamo, ad esempio, come l'interpretazione del Grande Vetro, ci venga gravemente compromessa dal titolo *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*. Letteralmente la frase significa "La sposa messa a nudo dai suoi scapoli, anche", ma contemporaneamente permette una diversa lettura come "Maria messa nella nuvola dai propri trebbiatori", aprendosi a diverse interpretazioni che tutt'ora dividono la critica. La capacità dell'autore di fornire diverse chiavi d'interpretazione porta Umberto Eco a coniare la definizione "opera aperta": un lavoro che consente molteplici decodificazioni. Al contrario Eco definisce "opera chiusa" un artefatto che conduce a una sola lettura plausibile²⁷⁵.

Possiamo considerare buona parte dei testi di Freak Antoni delle autentiche opere aperte. Infatti il nostro autore, proprio come Duchamp, congegna diversi meccanismi per parlare di argomenti distanti tra loro. Ci riesce suggerendo metafore simboliche, utilizzando le omofonie (ovvero le parole che si pronunciano nello stesso modo ma assumono significati diversi a seconda del contesto), le allusioni e cambi di chiave interpretativa. Nel libro *Badilate di cultura* ha addirittura pubblicato un piccolo vocabolario di parole a cui attribuisce nuovi significati, basandosi su diversi giochi di lettura e interpretazione (es. **Abbiante** = *ambiente per raffreddati* ; **Contare** = *accompagnato/a da gravi deficienze ereditarie*²⁷⁶).

Per la stesura dei testi musicali Freak ama in particolar modo il gioco delle omofonie e delle ambiguità: riesce a parlare di

biancheria da lavare e contemporaneamente di tossicodipendenza (fare il bucato), a commutare il peccato religioso in un'esclamazione di dispiacere (peccato!), a trasformare un chiodo da parete in un giubbotto da motociclista e successivamente in un pensiero costante (un chiodo fisso). Nella sua carriera utilizza un quantitativo di parole ambigue eccezionale, che se all'inizio serve per creare doppi sensi comici, ad esempio nella canzone *Kinotto* o *Ti rullo di cartoni*, successivamente innescata la complessa operazione di condurre parallelamente due discorsi complessi e separati. L'ambiguità può essere causata sia da un gioco letterale che simbolico, ma consente all'autore di destreggiarsi su più piani contemporaneamente. Ad esempio, *Una vita spesa a skivar la fresa* è una canzone che dichiara la volontà di evitare a tutti i costi il mondo del lavoro. Il ritornello della canzone, "La mia vita è spesa a schivar la fresa", è impostato in maniera da poter assumere una doppia lettura. Può risultare il proseguimento lineare del discorso, quindi il tentativo di schivare la vita di fabbrica, di cui la fresatrice è l'emblema. Oppure può letteralmente significare il tentativo fisico di scansare il macchinario, notoriamente pericoloso, quindi lo sforzo a cui gli operai del settore sono quotidianamente sottoposti. Una semplice frase riesce così a raccontare due tipi di paura diversi: quella di chi non vuole dissipare la propria vita in fabbrica e quella di chi cerca di non morirci dentro, entrambe realtà accomunate da una "fresa", fisica o simbolica, da schivare. A questo proposito non possiamo evitare di citare *Evacuazioni*²⁷⁷, canzone che gode di una sofisticata doppia chiave di lettura.



Un appunto di Freak sui diversi significati assunti dalle parole. Si tratta di un esercizio a cui l'artista si sottopone spesso per la composizione dei suoi testi.

Evacuazioni (prima parte):

Salta dalle nuvole,
cavalca le metafore,
se ti senti fragile,
investi sull'inutile.
Non morire nell'intentato,
non finire annientato,
che almeno tu possa dire,
c'ho provato, ma non è bastato.

Nulla da dire, niente da fare,
figli di un tempo così banale,
anche dormire
non può bastare,
non procreare,
qui c'è bisogno di
EVACUARE.

Il soggetto del testo è chiaramente quello letterario-artistico: il poeta che "cavalca le metafore" e "investe sull'inutile". Freak Antoni pone l'artista davanti alla problematica di vivere in un tempo banale, dove non c'è più "niente da dire, niente da fare" e gli impone un'unica soluzione: evacuare. In realtà questa parola racchiude due diverse direzioni che il soggetto potrebbe intraprendere. La parola "evacuare" può essere interpretata sia come sinonimo di "fuggire", dunque scappare da questa realtà così banale, oppure, secondo il classico gergo da Skiantos, come sinonimo di "defecare", quindi "buttare fuori". Da questa ambiguità possiamo trarre l'allegoria delle due direzioni artistiche principali: quella dell'arte più cerebrale, colta e intima, che permette una rassicurante fuga intellettuale, e quella pop, che riesce a esprimere e liberarsi dal vuoto che ci circonda.

Oltre alle omofonie e ai giochi di parole, possiamo trarre dai testi di Freak un doppio significato dovuto alle valenze simboliche

degli elementi. Pensiamo a una canzone come *Odio il brodo*, che a un ascolto superficiale appare un allegro inno al capriccio infantile, ma nasconde in realtà l'incubo della realtà ospedaliera, vissuto in quel periodo dall'autore, e l'insoddisfazione per una vita mediocre costellata da delusioni. "Il brodo" e "la minestrina" presi in causa sono infatti i tipici alimenti destinati ai ricoverati, caratteristicamente insipidi e poco invitanti. Si fanno quindi metafora di una vita insapore, distante dai banchetti del lusso e dai sapori schietti dell'avventura, tanto più quando sono indice di malattia e "complicazioni" (il ritornello cita: "Odio il brodo e le complicazioni, se lo dico ho le mie ragioni. Odio il brodo!").

C'è un ultimo aspetto, non trascurabile, che ci aiuta a saltare da un piano di lettura all'altro nei testi degli Skiantos. Questa importante caratteristica, che si ricollega nuovamente con la poesia dadaista del Caffè Voltaire, è un contrassegno immancabile della poesia di Freak: l'interpretazione teatrale. Tutti i suoi testi, sia che vengano scritti come canzoni, battute comiche o poesie, sono sempre composti nella previsione di una recitazione pubblica. L'interpretazione teatrale delle canzoni è una caratteristica che ci permette immediatamente di accostare il prodotto Skiantos a un lavoro artistico: i loro testi non sono semplicemente una serie di emozioni e riflessioni personali condivise con il pubblico, ma una manipolazione della realtà secondo un determinato taglio stilistico. Le storie che narrano vengono costruite pensando a un'impostazione scenica, in modo da poter essere interpretate e modificate a seconda della recitazione. Per questo motivo, quando gli Skiantos pronunciano una frase fatta, un proverbio o un modo di dire non suona mai come uno stereotipo qualunque, ma echeggia in modo nuovo, acquisendo nuove sfumature. Non abbiamo bisogno di alcuna spiegazione politica né rettificazione per comprendere che la frase "Meglio un figlio ladro che un figlio frocio", pronunciata dalla bocca di Freak, sia polemica verso se stessa, suonando singo-

larmente arcigna, goffa e ridicola.



Roberto "Freak" Antoni interpreta poesie di Pascoli durante le riprese del film *Pascoliana* di Michele Mellara, Alessandro Rossi e Francesco Merini, 2013.

La modulazione del canto che, lungi dal percorrere il banale standard della canzone melodica, integra dialoghi, riflessioni, battute, cambi di voce e tonalità, concorre al senso globale del testo. Pensiamo ad esempio a quanto nella canzone *Ero Buono*, versione aggiornata della celeberrima *Sono Buono*, la recitazione del testo giochi un ruolo fondamentale per la comprensione generale. Leggendo il testo in assenza dell'interpretazione vocale di Freak, si potrebbe pensare a un gozzoviglio di pensieri senza un nesso logico, simile a una poesia dadaista non-sense. Ascoltata attraverso le parole dell'artista acquisisce invece tutt'altro significato. Grazie a un'abile manipolazione della voce, Freak intraprende un dialogo, che se all'inizio sembra uno scambio di battute tra due persone, successivamente

pare trasformarsi in una riflessione personale, mutando sul finale in quello che appare come uno scontro interiore tra due tendenze contraddittorie dello stesso individuo. La canzone ha l'intento di mostrare l'ambiguità e l'assurdità del pensiero dualista, in questo caso giocato sulla contrapposizione buono-cattivo. Durante lo svolgimento del testo percepiamo una confusione morale, per cui chi si dichiara "buono" assume dei caratteri malvagi, mostrando la vacuità di taluna definizione. Tutte queste interpretazioni ci vengono suggerite dalla recitazione vocale del testo, senza il quale il senso apparirebbe molto confuso, sottintendendo che la confusione della pluralità a scapito delle definizioni semplicistiche è comunque il tema della canzone. Riporto qui la parte finale del testo per rendere l'idea di come Freak tratti l'argomento.

Ero buono (parte finale):

Sono buono perché tu sei cattivo
non voglio somigliarti quando ridi
non voglio soddisfarti quando gridi
che sono buono - sì, io sono buono

Sei spinto da senso di colpa
benestante e persona colta
ti daresti da mangiare ai derelitti
tu sei buono - senza conflitti

E va bene, sono veramente buono
ma almeno riconosco questa colpa
mentre tu ti vergogni di esser buono

perché 6 cattivo - tu 6 cattivo

Ero buono, io sono buono,
adesso cattivo, io sarò buono,
sarò cattivo! Molto catti-buono.
Tu sei buono? Certo.

Io son cattivo!
Tu sei cattivo, molto cattivo...²⁷⁸

Come sappiamo, per la maggior parte degli artisti dadaisti, in particolar modo quelli legati al Caffè Voltaire e al teatro Merz di Schwitters, la poesia ha senso solo in quanto legata alla sua declamazione teatrale. È la sua recitazione vocale che mostra il lato comico dei lapsus, l'aspetto rituale delle poesie astratte, l'impostazione da slogan pubblicitario invece che da telecronaca sportiva.

Concludo con un'ultima citazione di Tristan Tzara, artista che interpreta puntualmente con ironia e irriverenza i suoi testi al Caffè Voltaire. In questo brano sembra parafrasare lo stesso tema di *Ero Buono* degli Skiantos, scagliandosi con rabbia contro il semplicismo delle definizioni. Dalla sola lettura possiamo già intuire che tipo recitazione aggressiva coinvolgesse questo frammento di testo. Percepriamo un'accelerazione nervosa data dall'eccesso di definizioni e un punto fermo in cui il tono si fa grave e scandito, sottolineato in corsivo dall'autore.

Certa gente ha detto: dadà è buono perché non è cattivo, dadà è una religione, dadà è una poesia, dadà è uno spirito, dadà è scettico, dadà è una magia, io so cos'è dadà.

Miei cari colleghi: buono cattivo, religione poesia, spirito scetticismo, definizione definizione
ecco perché creperete tutti,
e creperete, potrei giurarvelo²⁷⁹.

Note

- ²⁰¹ T. TZARA, *Manifesto sull'amore debole e l'amore amaro*, in G. POSANI, (a cura di), cit., p. 32
- ²⁰² H. SEDLMAYR, *Verlus des Mitte*, Müller, Salisburgo, 1948, in M. GUAR-
DUCCI, *Perdita del centro*, Borla, Torino, 1967, p. 262
- ²⁰³ Cfr. L. FORTE, *La poesia dadaista tedesca*, Giulio Einaudi, Torino,
1976, p. 38
- ²⁰⁴ ROLAND BARTHES, in U. ECO, *Sette anni di desiderio*, cit., pag. 184
- ²⁰⁵ T. TZARA, *Conferenza su Dadà*, tenutasi a Weimar e Jena il 23 e 25
settembre 1922, pubblicata sulla rivista *Merz* nel gennaio 1924. In G.
POSANI, (a cura di), cit., pp. 81-85
- ²⁰⁶ T. TZARA, *Pittori e poeti dadà*, prefazione del libro *The dada Painters
and Poets*, di Robert Motherwell, in G. POSANI, (a cura di), cit., p. 92
- ²⁰⁷ Cfr. F. ALINOVI, *Dada anti-arte e post-arte*, cit., p. 132
- ²⁰⁸ H. BALL, *Karawane*, in L. REITANI, <Di un linguare>. *Lingue artificiali
nella poesia tedesca del Novecento*, in G. PERON, (a cura di), *Premio
"Città di Monselice" per la traduzione letteraria e scientifica 28-29-30*,
Il Poligrafo, Padova, 2003, p. 178
- ²⁰⁹ Cfr. F. ALINOVI, *Dada anti-arte e post-arte*, cit., p. 140
- ²¹⁰ K. SCHWITERS, *Lake tr gl*, in L. FORTE, cit., p. 289
- ²¹¹ SKIANTOS, *Nero Blues*, in *Pesissimo!*, Cramps Record, 1980
- ²¹² SKIANTOS, in *Dischi e zavagli*, del sito www.skiantos.com
- ²¹³ R. ANTONI, *Il viaggio dei cuori solitari – un libro sui Beatles*, cit., pp.
17-48
- ²¹⁴ Cit. R. ANTONI, *Il viaggio dei cuori solitari – un libro sui Beatles*, cit.,
p. 23
- ²¹⁵ Cit. R. ANTONI, *Il viaggio dei cuori solitari – un libro sui Beatles*, cit.,
p. 25
- ²¹⁶ Cit. R. ANTONI, *Il viaggio dei cuori solitari – un libro sui Beatles*, cit.,
p. 21
- ²¹⁷ H. BALL, *Manifesto Dada*, letto la prima volta nella sala "Waag" il 14
luglio 1916, trad. in A. SCHWARZ, *Almanacco Dada*, Feltrinelli, Milano,
1976, pp. 53-54
- ²¹⁸ H. BALL, *Totenklage*, in L. FORTE, *La poesia dadaista tedesca*, cit., p.
149
- ²¹⁹ SKIANTOS, *Bau Bau Baby*, in *Monotono*, Cramps record, 1978
- ²²⁰ T. TZARA, *Manifesto del Signor Antipyrine*, 1916, in G. POSANI, (a
cura di), cit., p. 4
- ²²¹ Riferimento alla canzone degli Skiantos "Non ce la faremo mai

(canzone degli allegri perdenti)", *Doppia Dose*, Ala Bianca/Stile Libero, 2000

²²² T. TZARA, *Manifesto Tristan Tzara*, letto durante la manifestazione del 19 febbraio 1920 all'Università Popolare del Faubourg Saint-Antoine, in G. POSANI, (a cura di), cit., p. 19

²²³ SKIANTOS, *Troppo toast per te*, in *Sogno improbabile*, EMI, 2005

²²⁴ T. TZARA, *Canta, canta ancora*, in G. ROTIROTI, (a cura di), *Avant Dada*, Barbès Editore, 2012, pp. 105-107

²²⁵ SKIANTOS, parte del testo *Sbagliando nota*, in *Troppo rischio x un uomo solo*, Bollicine, 1989

²²⁶ Cfr. F. ALINOVI, *Dada anti-arte e post-arte*, cit., pp. 89-90

²²⁷ Letteralmente si parla di "verde uccello": avere "un uccello" corrisponde al detto italiano "avere dei grilli per la testa"

²²⁸ K. SCHWITTERS, *Anna Blume*, in L. FORTE, cit., pp. 278-281

²²⁹ R. ANTONI, *Il viaggio dei cuori solitari – un libro sui Beatles*, cit., pp. 48-52

²³⁰ R. ANTONI *et al.*, *L'incontenibile Freak Antoni*, Italian Record, Bologna, 1982

²³¹ R. ANTONI, GENUINE ROCKERS, *Mica male/Not bad*, in *L'incontenibile Freak Antoni*, Italian Record, Bologna, 1982

²³² R. ANTONI, I NUOVI '68, *Il governo ha ragione*, in *L'incontenibile Freak Antoni*, Italian Record, Bologna, 1982

²³³ SKIANTOS, *Lardo ai giovani*, in *Sogno improbabile*, Emi, 2005

²³⁴ SKIANTOS, *Troppo toast per te*, in *Sogno improbabile*, EMI, 2005

²³⁵ R. ANTONI, *L'itagliota parla l'itagliese*, in *Comix*, maggio 1993, in O. RUBINI, (a cura di), *Non c'è gusto in Italia ad essere Freak – Antologia fantastica di scritti rock*, cit., pp. 209-210

²³⁶ R. ANTONI, radiointervista s.a., Rai Radio 3 - Storyville, 2008, www.massimodangeli.wordpress.com

²³⁷ A. BRETON, *Manifesto del Surrealismo* del 1924, in G. NERI, (a cura di), trad. L. MAGRINI, *Manifesti del Surrealismo*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 2003, p. 19

²³⁸ T. TZARA, *Sette manifesti dadà*, in G. POSANI, (a cura di), p. 26

²³⁹ M. ERNST, *Worringer, profetor DaDaisticus*, in L. FORTE, p. 295

²⁴⁰ M. ERNST, *Gertrud*, in L. FORTE, p. 299

²⁴¹ M. DUCHAMP, *Etrangler l'étranger*, in T. D. TUCKER, *Derridada: Duchamp as Readymade Deconstruction*, Lexington Books, 2009

²⁴² M. DUCHAMP, *Un mot de reine; des maux de reins*, in R. MOTHERWELL, (a cura di), *The Dada Painters and Poets: An Anthology*, Cambridge, 1989

- ²⁴³ R. GIUNTI, *R.ro.se.Sel.a.vy*, art. in *Tout-fait – the Marcel Duchamp studies online jurnal*, Gennaio 2002, www.toutfait.com
- ²⁴⁴ SKIANTOS, *Preferisco morire*, in *Saluti da Cortina*, RTI, 1993
- ²⁴⁵ SKIANTOS, *Non devi dirlo nemmeno per scherzo*, in *Doppia Dose*, Alabianca/Stile Libero, 2000
- ²⁴⁶ SKIANTOS, *Troppo avanti*, in *Doppia Dose*, Alabianca/Stile Libero, 2000
- ²⁴⁷ SKIANTOS, *Non hai vinto ritenta*, in *Il signore dei dischi*, RTI, 1992
- ²⁴⁸ FREAK ANTONI BAND, *Governo- la mia banca è indifferente*, in *Dinamismi Plastici*, Ansaldo record, 2011
- ²⁴⁹ SKIANTOS, *Fede Rossoblu*, in *Fede Rossoblu*, Borgatti, 2001
- ²⁵⁰ SKIANTOS, *Non serve (devi morire)*, in *Doppia Dose*, produzione Alabianca/Stile Libero, 2000
- ²⁵¹ T. TZARA, *Manifesto del signor aa l'antifilosofo*, in G. POSANI, (a cura di), cit., p. 17
- ²⁵² T. TZARA, *Manifesto sull'amore debole e l'amore amaro*, in G. POSANI, (a cura di), cit., p. 33
- ²⁵³ T. TZARA, *Manifesto sull'amore debole e l'amore amaro*, in G. POSANI, (a cura di), cit., p. 31
- ²⁵⁴ T. TZARA, *Manifesto dadà 1918*, in G. POSANI, (a cura di), cit., p. 6
- ²⁵⁵ T. TZARA, *Nota sul conte di lautrémont ovvero il grido*, in G. POSANI, (a cura di), cit., p. 71
- ²⁵⁶ T. TZARA, *Manifesto sull'amore debole e l'amore amaro*, in G. POSANI, (a cura di), cit., p. 27
- ²⁵⁷ T. TZARA, *Manifesto sull'amore debole e l'amore amaro*, in G. POSANI, (a cura di), cit., p. 31
- ²⁵⁸ T. TZARA, *Come sono diventato affascinante*, in G. POSANI, (a cura di), cit., p. 36
- ²⁵⁹ T. TZARA, *Come sono diventato affascinante*, in G. POSANI, (a cura di), cit., p. 34
- ²⁶⁰ T. TZARA, *Guillaume apollinaire: le poète assassiné les mamelles de tirésias*, in G. POSANI, (a cura di), cit., p. 45
- ²⁶¹ T. TZARA, *Proclama senza pretesa*, in G. POSANI, (a cura di), cit., p. 16
- ²⁶² Walter Mehring, *Dadayama*, in L. FORTE, cit., p. 261.
- ²⁶³ Casualmente Freak Antoni andrà a storpiare esattamente lo stesso proverbio, modificandolo come «Vedi Napoli... e poi... i dintorni». R. ANTONI, *Badilate di cultura*, cit., p. 11
- ²⁶⁴ V. MAGRELLI, *Profilo del dada*, cit., pp. 125-126
- ²⁶⁵ P. ÉLUARD, B. PÉRET, *152 proverbes mis au goût du jour*, in «La

- Révolution surrealiste*» del 1925, diretto da A. BRETON, Parigi. Trad. in A. CASTRONUOVO, (a cura di), *Proverbi surrealisti*, Millilire Stampa Alternativa, Roma, 1999, p. 10
- ²⁶⁶ R. ANTONI, *Non c'è gusto in Italia ad essere intelligenti*, cit., in R. ANTONI, O. RUBINI, (a cura di), *Non c'è gusto in Italia ad essere Freak – antologia fantastica di scritti rock*, cit., p. 123
- ²⁶⁷ R. ANTONI, *Badilate di cultura*, cit., pp. 11-10
- ²⁶⁸ R. ANTONI, *Non c'è gusto in Italia ad essere intelligenti*, cit., in R. ANTONI, O. RUBINI, (a cura di), cit., p. 337
- ²⁶⁹ R. ANTONI, *Non c'è gusto in Italia ad essere intelligenti*, cit., in R. ANTONI, O. RUBINI, (a cura di), cit., p. 140
- ²⁷⁰ R. ANTONI, *Non c'è gusto in Italia ad essere intelligenti*, cit., in R. ANTONI, O. RUBINI, (a cura di), cit., p. 345
- ²⁷¹ R. ANTONI, *Non c'è gusto in Italia ad essere intelligenti*, cit., in R. ANTONI, O. RUBINI, (a cura di), cit., p. 125
- ²⁷² *Grazie dei fiori* è una popolare canzone italiana cantata da Nella Pizzi e scritta da Mario Panzeri e Gian Carlo Testoni nel 1951, vincitrice della prima edizione del festival di Sanremo.
- ²⁷³ SKIANTOS, *Sono i fatti che contano*, in *Il signore dei dischi*, RTI, 1992
- ²⁷⁴ Cit. M. DUCHAMP, trad. in M. HUMBERT, *Giochi linguistici e linguaggio in Duchamp, dalla ruota di bicicletta a With my tongue in my cheek*, in *Studi in onore di Carlo Argan*, La nuova Italia, Firenze, 1994, p. 321
- ²⁷⁵ U. ECO, *Opera aperta*, Bompiani, Milano, 1962
- ²⁷⁶ R. ANTONI, *Nuovo vocabolario della lingua italiana*, in *Badilate di cultura*, cit., pp. 16-17
- ²⁷⁷ SKIANTOS, *Evacuazioni*, in *Doppia Dose reprint*, Alabianca group, 2014
- ²⁷⁸ SKIANTOS, parte finale del testo *Ero buono*, in *Doppia Dose*, Alabianca/Stile Libero, 2000
- ²⁷⁹ T. TZARA, *Manifesto sull'amore debole e l'amore amaro*, in G. POSANI, (a cura di), cit., pp. 29-30

Intervista a Oderso Rubini

Oderso Rubini ha iniziato a lavorare insieme agli Skiantos come produttore discografico fin dalla loro prima registrazione, seguendoli nel loro percorso, anche a titolo amicale, sino ad oggi. Colgo l'opportunità di porgli alcune domande sugli aspetti compositivi e ripercorrere alcune tappe della loro carriera.

Com'è stata l'esperienza di lavorare con il tuo gruppo rock preferito, gli Skiantos?

Freak mi ha più volte rinfacciato (essendone molto invidioso in effetti) che non fossero gli Skiantos il mio gruppo rock preferito, ma i Gaznevada, ma l'esperienza di lavoro con gli Skiantos è stata determinante, molto stimolante, divertente e con un livello di provocazione culturale paragonabile, forse, solo a quella degli Area. Soprattutto all'inizio c'era questa grande voglia di provare a destabilizzare tutto l'ambiente musicale italiano con il tipico approccio del punk e la filosofia del D.I.Y. In seguito, iniziato il rapporto con la Cramps Record, una delle etichette più significative e importanti di quegli anni in Italia, la possibilità di confrontarsi con Gianni Sassi e di far parte di quel gruppo di lavoro è stata molto importante. E anche molto utile perché eravamo tutti inesperti o ingenui, non preparati ad affrontare quel mondo (noi fondamentalmente volevamo divertirci), e quindi affrontare da un punto di vista produttivo un'esperienza discografica in quegli anni con un'etichetta come la Cramps è stato, sia per me che per loro, un momento di crescita e consapevolezza molto significativo.

All'inizio della loro carriera gli Skiantos si chiamano “Freak Antoni e la demenza precoce” e sono un gruppo indeterminato di persone. Nella prima incisione di *Inascoltable*, sono in undici, in

Monotono sono in sette: la mia impressione è che, invece di essere un gruppo musicale strutturato assumano più le sembianze di un happening caotico in cui la gente partecipa, viene e va. Com'era la situazione?

Durante il periodo di *Inascoltable* un altissimo livello di improvvisazione era parte fondante del progetto, però poi la necessità di doversi confrontare con una realtà più strutturata e organizzata ha costretto tutti a fare delle scelte ed è per questo che si arriva a una formazione a sette. Ovviamente su *Inascoltable* la musica è stata quasi composta sul momento, quando, si sono trovate in studio, convocati da Roberto, un numero imprecisato di persone tra amici, musicisti o presunti tali, e un turnista. A parte alcune linee melodiche abbozzate sulla voce, il resto è stato realizzato in una sorta di caos organizzato da chi stava gestendo in qualche modo quella registrazione, Gianni Gitti. È noto che non si presentò alcun batterista, o quello che doveva venire non arrivò, e così fu lo stesso Gianni Gitti a chiamare qualcuno che conosceva e che, probabilmente suo malgrado, si trovò coinvolto a suonare nel mitico e inarrivabile primo disco degli Skiantos (nessuno ne ricorda nemmeno il nome e lui probabilmente, da buon professionista, si 'vergognava' di quella registrazione). Ovviamente questo è l'episodio fondante della saga demenziale: da qui in poi si comincia a ragionare in funzione dell'attività di un qualunque gruppo e tutti i brani venivano in qualche modo preparati prima. L'idea di lasciare un po' di spazio alle improvvisazioni anche durante le registrazioni rimaneva, però la struttura era già definita. Lavorare con una grossa casa discografica implica la firma di un contratto, che ti obbliga a prenderti delle responsabilità, e anche se in maniera sempre divertente o scanzonata, comunque devi dare delle risposte. Da quel primo agglomerato di persone così improvvisato e caotico, erano presto emerse le persone che più di altre avevano voglia di provare a farne un mestiere. Altri invece, che avevano cominciato per gioco, si sono progressivamente e sponta-

neamente defilati. Di qui l'inevitabile ricerca di una dimensione più stabile. A livello di aneddoto, giusto per inquadrare lo spirito 'goliardico' e 'cialtronesco' di quel primo periodo, al momento di registrare il primo quarantacinque giri per la Cramps (Karabiniere blues/ Io sono un Autonomo), al Castello di Carimate, forse il più importante studio di registrazione europeo in quegli anni, uno dei tre 'cantanti ufficiali', Stefano 'Spisni' Sbarbo, alias Stefano Cavedoni, non partecipò alla registrazione perché era in vacanza!

Con così tanti cantanti e musicisti tutti insieme, come facevano a comporre le canzoni? I testi e la musica venivano scritti a più mani o da singole individualità?

Freak e Jimmy Bellafronte (alias Andrea Setti), amici di infanzia, gettano le basi di tutta la saga 'demenziale', e trovano l'ispirazione per i primi testi e per tutto quello che poi avrebbe dato vita al genere demenziale, grazie al continuo cazzeggio come si fa tra amici. Uno generalmente abbozzava un testo e l'altro lo sistemava, lo limava, aggiungeva una strofa o il ritornello. Loro stessi fanno fatica a ricordare certi dettagli, ad esempio *Mi piaccion le Sbarbine* penso sia frutto di un'intuizione di Jimmy Bellafronte a cui Freak si è prestato per mettere meglio a fuoco il testo, però questo loro non se lo ricordano bene. Comunque sì, c'era questa grande complicità creativa. L'impronta più significativa la dava comunque Freak che, essendo un grande fan dei Beatles, nato e cresciuto con la musica del primo rock inglese, aveva molto chiara in testa l'idea di come dovevano essere i testi, aggiungendo un tono ironico alla semplicità del rock. Si partiva sempre dalle intuizioni di Freak, o di Jimmy Bellafronte e poi in seguito anche di Cavedoni, e poi Dandy Bestia componeva la musica coadiuvato in alcuni casi da Andrea Della Valle, i due chitarristi. Gli altri ovviamente si adeguavano.

In questo primo periodo Freak Antoni e Dandy Bestia avevano già un ruolo centrale nella decisione del taglio poetico-artistico del gruppo?

Il ruolo di Dandy Bestia all'interno del gruppo ha assunto una dimensione via via più importante nel corso del tempo; diciamo che prendeva forza nei momenti in cui Freak si allontanava o non aveva voglia di gestire direttamente la baracca. Era praticamente il solo ad occuparsi della composizione musicale (oltre il 90% dei brani) ed anche della gestione degli altri musicisti della band.

L'utilizzo delle urla, schiamazzi, ritmi primitivi, improvvisazioni e happening per ribaltare la staticità del pubblico vengono utilizzati, poco prima della nascita degli Skiantos, da alcune nuove avanguardie degli anni Sessanta, come il movimento Fluxus. Inizialmente, gli Skiantos erano consapevoli di quanto le loro provocazioni fossero vicine all'attualità dell'arte contemporanea o se ne sono resi conto solo successivamente?

Decisamente no. Anche se alcuni studiavano al Dams, il loro punto di riferimento era il rock, duro e crudo. Quindi è stata una loro intuizione spontanea che poi hanno razionalizzato.

Qual era la mentalità di questo famoso "pubblico di merda"? Da chi era composto?

Beh il pubblico di merda era composto da gente che andava ad assistere ai concerti in maniera passiva. Erano persone normali, appassionate di rock, curiosi di capire cosa succedeva in ambito musicale anche in Italia e incuriositi dall'idea che gli Skiantos fossero un gruppo innovativo. Poi c'erano quelli che andavano perché, stimolati dalla provocazione degli Skiantos, volevano fare casino e cercavano di partecipare in qualche modo all'evento.

Quali dinamiche di comunicazione si innescavano tra il pubblico e il gruppo?

All'inizio quando gli Skiantos gettavano sul pubblico verdura e/o rifiuti qualcuno li prendeva e li ritirava indietro per un meccanismo di rivalsa. In un secondo tempo invece il pubblico cominciò ad arrivare ai concerti preparato: per fare del casino, per giocare con loro con le parole, per fare scherzi, urla ma anche per lanciare oggetti. Ne ricordo qualcuno tra i tanti: arance, pomodori, uova, merda, sterco di bovino, una bicicletta, sassi, monetine, cocomeri, lattine piene & vuote, bottiglie in plastica, ciabatte, scarpe, mutande (prevalentemente maschili), preservativi in scatole e fusi, accendini, gomme da masticare (e masticate), sputi di saliva, zolle di terra, penne biro & pennarelli, (di cui Freakantoni faceva collezione), siringhe, caramelle, reggiseni (pochi), una giarrettiera, scatolette di aspirine, vasi di piante ornamentali, aereoplani di carta, occhiali da sole, un orologio rotto, calzini usati, collanine, pettini, giornali vecchi e riviste varie (alcune pornografiche), elastici, palline da tennis.... Non dimentichiamo che siamo nel dopo Punk e che gli Skiantos per l'atteggiamento erano stati etichettati come uno dei primi gruppi punk italiani. Volevano essere feroci con il pubblico, ma sempre con quella vena ironica di Freak, Jimmy e Spisni, che poi stemperava tutto. Dopo che gli Skiantos cessarono il lancio di verdura, il piano della provocazione è diventato fondamentalmente verbale, basato sulla capacità di Freak di dialogare e interagire con il pubblico. A parte alcuni episodi, c'era soprattutto il gusto per l'uso della battuta, oppure dei cartelli o le t-shirts con frasi ironiche (Bevo solo quando guido).

In che momento le personalità di Freak e Dandy Bestia si sono imposte diventando il nucleo centrale e le menti artistiche del gruppo?

Da *Ti spalmo la crema* in poi. Sono i due Skiantos che hanno portato avanti il progetto in tutti gli anni successivi: abitualmente succedeva che dopo un certo numero di anni avvenivano cambi di formazione: dopo momenti di crisi, o quando si facevano pochi concerti e le persone che lavoravano con loro e che avevano voglia di continuare a suonare andavano a cercarsi altre collaborazioni. A Freak e Dandy poi spettava di ricostruire la band con altri musicisti, che comunque si adeguavano sempre al loro progetto. Freak ad esempio era molto attento al drumming della batteria; lui aveva in mente dei ritmi molto semplici, alla Ringo Star, e quando arrivavano dei batteristi molto estrosi, non gradiva molto. Alcune discussioni tra lui e Dandy erano spesso incentrate sulla scelta del batterista.

Dandy Bestia ha sempre avuto una visione più musicale del progetto: a lui dava molto fastidio che gli Skiantos venissero etichettati come un gruppo che non sapeva suonare. Freak voleva provocare il pubblico negando l'abilità tecnica, dicendo "noi non sappiamo suonare ma saliamo sul palco lo stesso, fatelo anche voi!", per spronarli ad essere meno passivi. Dandy Bestia voleva comunque confrontarsi con l'abilità dei grandi chitarristi e non gradiva molto di dover sottostare a questa 'filosofia'. Poi da quando il nucleo Freak e Dandy si è stabilizzato, è riemersa prepotente questa sua esigenza di dimostrare che gli Skiantos sapevano anche suonare. Questa è la grande differenza tra il primo periodo e tutta la successiva carriera degli Skiantos.

Secondo te, l'esperienza che fanno nel teatro comico del Gran Pavese Varietà condiziona in qualche modo la poetica degli Skiantos?

Direi proprio di no. È stato un modo per sperimentare cose nuove, partecipare a un progetto che in qualche modo aveva delle caratteristiche vicine alla filosofia degli Skiantos, per il gusto dell'ironia, lavorando su un'immagine diversa da quella che normalmente la gente si aspettava. Ad esempio Syusy Bldy che faceva la Tap Model, o Patrizio Roversi che invece di fare il presentatore canonico andava sempre sopra le righe. Secondo me Freak e Dandy in quel caso hanno contribuito alla costruzione del Gran Pavese Varietà ma non ne sono stati condizionati più di tanto. Probabilmente ha dato a Freak l'opportunità di acquisire una migliore gestione dei tempi 'teatrali', che poi ha portato nei suoi spettacoli.

Nella seconda fase degli Skiantos si nota che c'è molta sinergia tra la musica e il testo, come avveniva a questo punto la composizione delle canzoni degli Skiantos?

Era sempre il testo il punto di partenza. Dandy per dare una forma compiuta ad una intuizione musicale aveva bisogno di un testo per capire la lunghezza delle strofe, la metrica, l'atmosfera. Negli Skiantos le parole hanno un ruolo portante, per cui comunque erano sempre il punto di partenza.

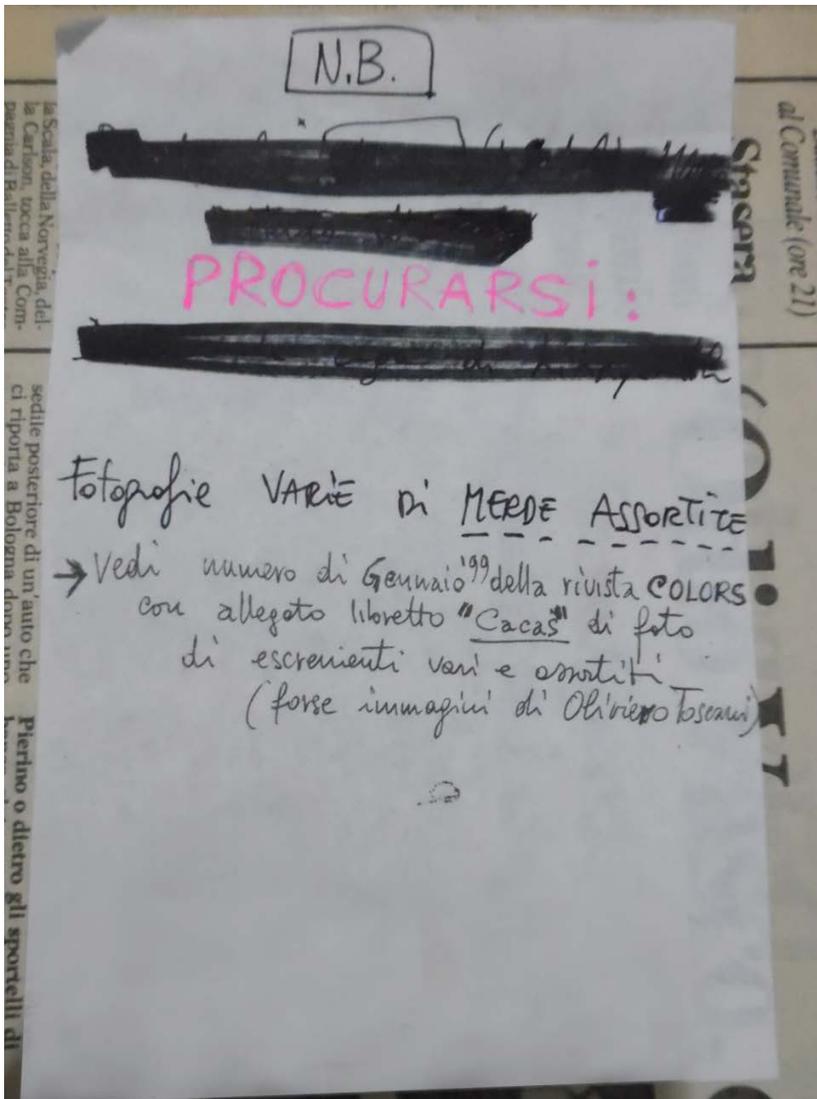
Sappiamo che i testi di Freak erano preceduti da un attento studio. Puoi spiegarci, circa, come avvenisse?

La pura e semplice osservazione della realtà. Magari leggeva qualcosa che lo colpiva poi cercava di trattare l'argomento, alle volte anche difficile, in maniera ironica, per comunicare un punto di vista diverso su quell'argomento. *Kakkole*, ad esempio, parla di un gesto quotidiano a cui nessuno fa caso, anzi, ma a chi viene in mente di scrivere una canzone sullo scaccolarsi?

Oppure, quando nel bel mezzo della crisi mistica e del rapporto con un santone indiano scrive *Gran Viaggione*. Oppure tutti i brani fatti sul cibo, tema da lui molto sentito, probabilmente perché la sua alimentazione, principalmente cucina classica emiliana di nonna e mamma, era molto buona mentre andando in giro per concerti non sempre il cibo era buono. Oppure *Canzone contro i giovani*, in cui osserva che i giovani, invece di essere espressione di ribellione, in quel momento sono il massimo del conformismo. È il ruolo dell'artista avere l'intuizione: quando ancora un argomento non è diventato 'mainstream', capire prima di altri che merita una trattazione...però a Sanremo poi non l'hanno voluta!

Comunque sì, parte dall'osservazione della quotidianità: leggere un articolo, guardare un servizio in televisione, essere colpiti da qualcosa che ti succede intorno e cercare di farla conoscere anche ad altri attraverso l'ironia e il divertimento. Freak da qualunque parte si trovasse, se aveva una suggestione o un'idea, la appuntava su di un tovagliolino, un pezzo di carta, un biglietto da visita che poi si metteva in tasca. In base a quello che si era appuntato poi sviluppava il testo della canzone.

In altri casi invece l'appunto diventava stimolo per ricerche molto approfondite: l'argomento merda, probabilmente innescato dalla voglia di mettere in ridicolo il mercato dell'arte partendo dalla provocazione dell'opera di Piero Manzoni, lo aveva molto appassionato ed aveva iniziato un lungo ed esteso lavoro di documentazione per farne un intero libro. In parte poi finito su *Non c'è gusto in Italia a essere dementi*, e in seguito tema di una canzone, *Merda d'artista*, pur essendo evidente che nessuna radio o televisione l'avrebbe mai trasmessa, nonostante il bel video realizzato. D'altronde quello era il suo mestiere, quello che sapeva fare meglio. Avere una intuizione e sintetizzarne la trattazione con una canzone o una poesia.



Appunto di Freak riguardante la ricerca di materiale sulle feci (riviste, articoli, studi), destinato alla elaborazione della canzone Merda d'artista e di un libro sull'argomento. Il volume in questione non è mai stato pubblicato, se non parzialmente su *Non c'è gusto in Italia ad essere dementi* – ma noi continuiamo a provarci lo stesso.

Cosa intende Freak quando dice che i suoi testi vanno interpretati con una "metalettura"?

Metalettura significa andare dentro al testo, coglierne tutti i diversi significati, non restare in superficie cogliendone solo gli aspetti evidenti. Perché abitualmente nei suoi testi c'era un doppio significato: uno palesato nella comunicazione diretta e un altro più meditativo, che doveva, come un tarlo, rimanerti in testa e farti riflettere. Era un gioco basato sulla sua capacità di comunicare. Era la canzone che universalmente arriva a tutti con un testo banale ma che nasconde dietro un argomento molto più profondo. Doveva far riflettere, però non in maniera pedante, ma simpatica e divertente.

Le sperimentazioni di stampo avanguardista e delle nuove avanguardie vengono considerate anche da un punto di vista musicale? Ad esempio, Dandy Bestia, per la composizione della musica, prende in considerazione le sperimentazioni di John Cage, Pierre Schaeffer, Sylvano Bussotti, Christian Wolff?

No, la ricerca sulle avanguardie artistiche, non musicali, era propria di Freak. Dandy Bestia ascoltava musica rock, qualcosa di classico ma niente roba sperimentale. Sapeva chi era John Cage, grazie probabilmente all'attività con la Cramps Records, ma non credo che sia mai cimentato nell'ascolto di un suo pezzo. Lo spirito avanguardista era di Freak.

Tra gli Skiantos e le case discografiche si è sempre instaurato un rapporto complesso. Secondo te, il rapporto conflittuale che hanno avuto con i loro produttori e la loro incapacità di stare alle regole del mercato li ha più demotivati o motivati nella costruzione della loro identità artistica?

Demotivati. Demotivati perché, a un primo momento di grande entusiasmo, constatata la difficoltà ad ottenere i risultati sperati subentrava la fase della depressione. Depressione che

colpiva soprattutto Freak per quella brutta sensazione di non sentirsi quasi mai compreso fino in fondo. Per non avere mai avuto quello spazio e quella visibilità che lui si sentiva ovviamente di meritare. Purtroppo hanno sempre avuto un atteggiamento passivo nei confronti del mercato, senza aggredirlo con quella determinazione che ci si sarebbe aspettata da loro. Non conoscendolo, perché a loro giustamente non fregava niente del mercato, hanno sempre fatto molta fatica a comprendere bene i meccanismi sui quali si regolava e rimanere di conseguenza molto delusi quando non arrivavano i risultati che speravano. Non c'era una capacità di analisi e di autocritica sufficientemente approfondita per comprendere dove stavano gli errori. Partivano semplicemente dall'idea che nessuno gli voleva bene e che nessuno li capiva. L'obiettivo era quello di vivere di quel mestiere lì, quindi se fai fatica o non riesci a viverci subentrano pensieri molto poco positivi.

L'Italia è la grande musa degli Skiantos, fonte inesauribile di paradossi, sia linguistici sia sociali. Come mai, mentre tutti i gruppi rock del panorama italiano di questi anni cercano di internazionalizzarsi, organizzare tour all'estero e approdare in nuovi mercati, loro fanno il contrario concentrandosi solo sull'Italia? Come mai scelgono di andare controtendenza?

Beh, non credo che sia stata una scelta razionale. Il testo negli Skiantos è fondamentale e all'estero molto difficilmente poteva essere capito in tutte le sue sfumature. Inoltre probabilmente non hanno mai incontrato un management che credesse in questa opportunità. Poi perché siamo italiani, siamo pigri, mammoni e pochi avevano voglia di 'sbattersi'... non ricordo bene ma forse c'era anche qualche fobia per i voli aerei. In realtà nell'ultimissimo periodo, prima che Roberto ci lasciasse, c'era stata l'idea di organizzare finalmente un concerto degli Skiantos a Londra. Per questo aveva scritto *Fuck my cunt*, un testo in inglese che aveva come al solito una doppia lettura. Il loro pun-

to di riferimento è sempre rimasto l'Italia. Era più naturale mettere in ridicolo la cultura italiana. Per arrivare ad avere lo stesso livello di provocazione e di linguaggio, ad interpretarne umori e sentimenti, all'estero ci devi vivere. Altrimenti vai là, dici delle robe banali e speri che ti vada bene: non era nello stile di Freak.

Gli Skiantos muovono spesso delle polemiche verso gli altri artisti e gruppi musicali italiani. Le parole polemiche di Freak e Dandy assomigliano molto alle critiche che gli artisti delle Avanguardie storiche muovevano verso i loro colleghi accademici. Cos'è che causava il loro disprezzo?

Il disprezzo lo muove soprattutto la consapevolezza che nel mondo della musica italiana ci sono tantissime ipocrisie. Nella semplicità e nella sua idea di essere artista, Freak mal sopportava che altri "pseudo-artisti" utilizzassero certe modalità per ottenere successo. Questo gli dava molto fastidio. Poi criticava anche i contenuti: quando Freak se la prende con Vasco Rossi, quello che gli dice è: "fatti i primi tre dischi, non hai più detto niente di nuovo". Se la prende per quello. Come dimenticare una spietata e geniale "scartavetrata" di Zuccherò, "patchwork di mode e stili diversi rimescolati e centrifugati". Aveva fatto centro. Un altro dei bersagli preferiti di Freak erano i Nomadi: "Vivete, suonate, prosperate da oltre trent'anni sull'immagine di una persona che non c'è più, ma soprattutto senza proporre qualcosa di musicalmente interessante". Non ce la faceva a non arrabbiarsi e a fare finta di niente.

Mi pare che Freak sia anche stato querelato dai Nomadi, o sbagliato?

Sì, perché lui, giusto o sbagliato che fosse, le sue idee le esprimeva in maniera molto diretta. Ha gestito una rubrica sulla neonata Musica di «La Repubblica» chiamata appunto Carta Vetrata. D'altra parte in un panorama di gente che scrive in maniera edulcorata, principalmente 'buonista', si può dire?...

dove recensioni di brutti dischi per opportunismi vari non esistono, è molto difficile per un non conformista, accettare quel mondo lì... se lo viveva male e la voglia di essere polemico la vinceva sempre.

Elio e le storie tese sono solitamente considerati i “figli” degli Skiantos ma non sembrano molto ben visti da loro. Che rapporto c’era tra i due gruppi?

C’è stato un rapporto un po’ conflittuale inizialmente dovuto alla non conoscenza, e in seguito un graduale avvicinamento, fino alla Battle of the Bands, Elio-Skiantos, organizzata in occasione del 25 compleanno degli Skiantos alla Festa dell’Unità di Bologna. Poi per un po’ hanno fatto finta di litigare con l’idea di scimmiettare Beatles e Rolling Stones. Cosa successa per pochissimo tempo e che ovviamente non ha ottenuto gli stessi risultati delle liti fra Beatles e Rolling Stones, soprattutto!

Elio e le storie tese ispirandosi agli Skiantos e non l’hanno mai nascosto, anche nel nome (Elio e le storie tese deriva da “C’hai delle storie pese”); però loro poi si sono caratterizzati per una grande qualità musicale che agli Skiantos non era riconosciuta e soprattutto, avevano un approccio al mercato molto più professionale. A Roberto però ogni tanto scattava questa idea che loro avevano successo facendo un prodotto molto più debole rispetto a quello Skiantos. E quando tu vedi un altro che più o meno si muove sul tuo territorio, e riesce a gestirlo bene, mentre a te che invece lo fai da anni, forse anche meglio, non viene riconosciuto niente, un po’ di rabbia ti sale. Si rendeva conto che c’era un sistema in qualche modo malato o poco serio, per cui funzionano determinate cose, molto leggere, a scapito di quelle più profonde.

Freak Antoni passa tutta la sua vita a combattere contro gli stereotipi. Secondo te, lascia gli Skiantos quando si rende conto che loro stessi sono diventati uno stereotipo da cui non riesce a svincolarsi?

In parte sì, in parte no. Secondo me più per l'esigenza di fare altro, di confrontarsi con altre persone, con altre situazioni. Il rapporto tra Dandy e Freak era comunque un rapporto in certi momenti molto faticoso da gestire. Era una 'coppia' che ogni tanto trovava un buon equilibrio ma che poi, spesso e volentieri, lo perdeva. Diciamo che gli Skiantos in alcuni periodi Roberto li ha un po' subiti, anche perché con gli altri progetti non riusciva ad ottenere gli stessi risultati. E alla fine anche se cercava di staccarsene, tornava sempre.

A tuo parere, in Italia ci sono altri gruppi che hanno ereditato la struttura avanguardista degli Skiantos?

No, ai loro livelli no. Ci sono altri gruppi che hanno tentato di trovare una loro strada sul genere demenziale, però senza la forza e la lucidità degli Skiantos. Il confine tra volgarità e ironia è molto vicino, ed è molto facile cadere nella volgarità. Comunque la profondità e la semplicità dei testi di Roberto la raggiungono in pochi, anzi, direi ancora nessuno.

Bibliografia

ALINOVI, Francesca, *Dada anti-arte e post-arte*, G. D'Anna, Firenze, 1980.

ANTONI, Roberto, *Le stagioni del rock demenziale. Archeologia fantastica di modelli rock*, Feltrinelli, Milano, 1981.

ANTONI, Roberto, *Vademecum per giovani artisti*, Feltrinelli, Milano, 1993.

ANTONI, Roberto, *6 e non più di 6. Come fare un tema decente e ri-mediare un voto sufficiente*, Panini, Bologna, 1993.

ANTONI, Roberto, *Per sopravvivere alla tossicodipendenza: manuale di prevenzione*, Feltrinelli, Milano, 1994.

ANTONI, Roberto, *Badilate di cultura*, Sperling & Kupfer, Milano, 1995.

ANTONI, Roberto, *Non c'è gusto in Italia ad essere intelligenti – seguirà il dibattito*, Feltrinelli, Milano, 1991.

ANTONI, Roberto, *Mia figlia vuole sposare uno dei Lunapòp (non importa quale). Indagine su di un gruppo al di sotto di ogni sospetto*, Arcani, Roma, 2001.

ANTONI, Roberto, *Non c'è gusto in Italia ad essere dementi (ma noi continuiamo a provarci lo stesso)*, Pedragon, Bologna, 2005.

ANTONI, Roberto, IANNE, Stefano, *Freak n.1*, Pan Distribuzione, 2007.

ANTONI R., in O. RUBINI, R. SERRA, (a cura di), *Inascoltable – il libro*, Shake, Milano, 2008.

ANTONI, Roberto, RUBINI, Oderso, (a cura di), *Non c'è gusto in Italia ad essere Freak – archeologia fantastica di scritti rock*, Feltrinelli, Milano, 2015.

BARILLI, Renato, *Scienza della cultura e fenomenologia degli stili*, Bononia University Press, Bologna, 2007.

BARILLI, Renato, in *La moda nel secondo dopoguerra*, in GRANDI, Silvia, VACCARI, Alessandra, ZANNIER, Sabrina, (a cura di), Clueb Bologna, 1992.

BERTRANDO, Paolo, *Bologna Rock*, Re Nudo, Milano, 1980.

BIROLI, Viviana, (a cura di), *Manifesti del futurismo*, Abscondita, Milano, 2008.

BISSIO, Roberto, (a cura di), *La qualità della vita nel mondo / Social Watch - Rapporto 2001*, Emi, Bologna, 2001.

CALANCA, Daniela *L'Italia dei nostri padri se ne va. Italia addio!*, in SORCINELLI, Paolo, (a cura di), *Gli anni del rock (1954-1977)*, Bononia University Press, Bologna, 2005.

CALVESI, Maurizio, *Avanguardia di massa*, Feltrinelli, Milano, 1978.

CALVESI, Maurizio, *Umberto Boccioni – Incisioni e disegni*, La Nuova Italia, Firenze, 1973.

CASAMASSIMA, Pino, *Brigate Rosse: la vera storia – Gli episodi e le azioni della più nota organizzazione armata dagli "anni di piombo" fino ai giorni nostri*, Newton Compton editori, Roma, 2010.

CASTRONUOVO, Antonio, (a cura di), *Proverbi surrealisti*, Millilire Stampa Alternativa, Roma, 1999.

CAVEDONI, Stefano, in O. RUBINI, R. SERRA, (a cura di), *Inascoltable – il libro*, cit.

DE BERNARDI, Alberto, *I Movimenti di protesta e la lunga depressione italiana*, in A. DE BERNARDI, V.ROMITELLI, C. CRETELLA, (a cura di), *Gli anni Settanta – tra crisi mondiale e movimenti collettivi*, Archetipolibri, Bologna, 2009.

DEI, Adele, (a cura di), *Aldo Palazzeschi – Tutte le poesie*, Meridiani, Milano, 2002.

DE MARIA, Luciano, (a cura di), *Teoria e invenzione futurista*, Mondadori, Milano, 1968.

DIRANI, Deborah, *Addio Freak Antoni, geniaccio sarcastico della musica*, «Il Sole 24 ore», 12 Febbraio 2014.

ECO, Umberto, *Anno Nove*, «Corriere della sera», 25 febbraio 1977, in U. ECO, *Sette anni di desiderio*. Bompiani, Milano, 2000.

ECO, Umberto, *Il laboratorio in piazza*, «L'Espresso», 10 aprile 1977, in U. ECO, *Sette anni di desiderio*, cit.

ECO, Umberto, *Sono seduto a un caffè e piango*, «L'Espresso», 1 maggio 1977, in U. ECO, *Sette anni di desiderio*, cit.

ECO, Umberto, *Opera aperta*, Bompiani, Milano, 1962.

GERBINO, Melchiorre, *Storia documentata del mondo Beat*, in PHILOPAT, Marco, in *I viaggi di Mel, Shake*, 2004, Milano.

GIUSBERTI, Caterina, *Oggi la camera ardente domani i funerali privati*, «la Repubblica», 14/02/2014.

GORGOLINI, Luca, *Reti e linguaggi giovanili*, in SORCINELLI, Paolo, (a cura di), *Gli anni del rock (1954-1977)*, cit.

GRAZIOLI, Elio, (a cura di), *Dada a Parigi – 1918-1924 – Tristan Tzara, Francis Picabia, André Breton*, Hestia, Cernusco, 1998.

GRISPIGNI, Marco, *1977*, Manifestolibri, Roma, 2006.

GUALDONI, Flaminio, *Il trucco dell'avanguardia*, Neri Pozza Editore, Vicenza, 2001.

GUNDLE, Stephen, *I comunisti italiani tra Hollywood e Mosca. La sfida della cultura di massa*, Giunti, Firenze, 1995

HUMBERT, Michèle, in *Giochi linguistici e linguaggio in Duchamp, dalla ruota di bicicletta a With my tongue in my cheek*, in *Studi in onore di Carlo Argan*, La nuova Italia, Firenze, 1994.

LISTA, Giovanni, *Lo spettacolo futurista*, Cantini, Firenze, 1990.

LUPERINI, Romano, *Il Pci e il movimento studentesco*, Jaca Book, Milano, 1969.

MAGGI, Maurizio, *La politica del «fare squadra»: reti e sistemi*, in MAGGI, Maurizio, FALLETTI, Vittorio, *I musei*, Il Mulino, Bologna, 2012.

MAGRELLI, Valerio, *Profilo del dada*, Laterza, Bari, 2006.

MANACORDA, Giuliano, (a cura di), *I manifesti del futurismo*, Empiria, 2001.

MASULLI, Ignazio, *Gli aspetti economico-sociali della crisi degli anni Settanta e le trasformazioni successive*, in A. DE BERNARDI, V. ROMITELLI, C. CRETELLA, (a cura di), cit.

MAROZZI, Marco, *Freak Antoni esce dal gruppo - Addio agli Skiantos*, «la Repubblica», 13 Aprile 2012.

MAZZI, Lucio, *Storia del rock bolognese dagli anni '50 a oggi*, in PIERI Piero, CRETELLA, Chiara, (a cura di), *Arti, Comunicazione, Controcultura*, Atlante dei movimenti dell'Emilia Romagna, Clueb, Bologna, 2007.

MOTHERWELL, Robert, (a cura di), *The Dada Painters and Poets: An Anthology*, Cambridge, 1989.

NERI, Guido, (a cura di), *Manifesti del Surrealismo*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 2003, (*Manifesto del Surrealismo 1924* pp. 11-49).

NUTRITO, Claudio, *Voglio essere più creativo – come sviluppare il pensiero innovativo per la ricerca di piccole e grandi idee*, Franco Angeli edizioni, Milano, 2003.

POSANI, Giampiero, (a cura di), *Manifesti del dadaismo e lampisterie*, Einaudi, Torino, 1975.

PRETI, Alberto, *Bologna 1977: l'Università*, in A. DE BERNARDI, V. ROMITELLI, C. CRETELLA, (a cura di), cit.

REITANI, Luigi, *Di un linguare. Lingue artificiali nella poesia tedesca del Novecento*, in PERON, Gianfelice, (a cura di), *Premio "Città di Monselice" per la traduzione letteraria e scientifica 28-29-30*, Il Poligrafo, Padova, 2003.

RICHTER, Hans, *Dada – arte antiarte*, Mazzotta, Milano, 1974.

RIVOLTA, Carlo, *Quel giorno a Roma, l'assalto a Lama, va in scena la tragedia della sinistra italiana*, «Repubblica», 1977.

ROMITELLI, Valerio, *Politica e movimenti negli anni Settanta. Problematiche, categorie d'analisi e giudizi storiografici*, in A. DE BERNARDI, V. ROMITELLI, C. CRETELLA, (a cura di), cit.

RUBINI, Oderso, SERRA, Roberto, (a cura di), *Inascoltable – il libro, Shake*, Milano, 2008.

RUBINI, Oderso, TINTI, Andrea, (a cura di), *Non disperdetevi, 1977-1982 San Francisco, New York, Bologna, Le città più libere del mondo*, Shake edizioni, Milano, 2009.

RUBINI, Oderso, *No input, no output – the Italian Record history (1980-1985)*, Sonic Press, Bologna, 2014

s.a., *Dopo Marx Aprile – libri e documenti del movimento '77 – giugno '76 – maggio '78*, L'arengario studio bibliografico, Arengario Gussago, 2007.

s.a., *Il Futurismo... di una serata futurista*, «Il Panaro – la gazzetta di Modena», Martedì 4 giugno 1913

SALARIS, Claudia, *Storia del futurismo*, Editori Riuniti, Roma, 1985.

SALARIS, Claudia, *Il futurismo e la pubblicità – dalla pubblicità dell'arte all'arte della pubblicità*, Lupetti & Co., Milano, 1986.

SALARIS, Claudia, *Futurismo – l'avanguardia delle avanguardie*, Giunti, Firenze, 2009.

SAVAGE, Jon, *Il sogno inglese – i Sex pistols e il punk rock*, Arcana, Roma, 2005.

SCHWARZ, Arturo, *Almanacco dada – antologia letteraria-artistica. Cronologia repertorio delle riviste*, Feltrinelli, Milano, 1976.

SEDLMAYR, Hans, *Perdita del centro*, Borla, Torino, 1967.

SERRA, Michele, in R. ANTONI, *Non c'è gusto in Italia ad essere intelligenti – seguirà il dibattito*, cit.

SORCINELLI, Paolo, (a cura di), *Gli anni del rock (1954-1977)*, Bononia University Press, 2005.

STEINER, George, *Dopo Babele*, Sansoni, Firenze, 1984.

TAIUTI, Lorenzo, *Arte e Media – Avanguardie e comunicazione di massa*, Costa e Nolan, Genova, 1996.

TOLOMELLI, Marica, *Militanza e violenza politicamente motivata*, in A. DE BERNARDI, V. ROMITELLI, C. CRETELLA, (a cura di), cit.

TONDELLI, Pier Vittorio, *Una Stagione che c'era e adesso non c'è più*, «il Resto del Carlino», 20 Maggio 1981.

TONINI, Paolo, (a cura di), Volantino, in *Dopo Marx Aprile – libri e documenti del movimento '77 – giugno '76 – maggio '78*; Arengario, Gussago, 2007.

TURRINI, Davide, *Freak Antoni lascia gli Skiantos. Dandy Bestia: "Canto io, la band continua"*, «Il fatto quotidiano», 12 Aprile 2012.

VENTUROLI, Cinzia, *L'Università e la protesta giovanile: gli studenti a Bologna*, in A. DE BERNARDI, V. ROMITELLI, C. CRETELLA, (a cura di), cit.

ZANGHIERI, Renato, *Bologna '77. Intervista di Fabio Mussi*, Editori Riuniti, Roma, 1978.

Sitografia

www.archivistorico.corriere.it

Archivio online del «Corriere Della Sera»

www.blumedia.info

Giornale online «Blu media»

www.bolognafc.it

Chiara Righi

Sito web ufficiale del *Bologna Fc Calcio*

www.corpimobilivitreali.blogspot.it

Blog di arte e cultura generale a cura di Manolo Magnabosco

www.europaquotidiano.it

Quotidiano online «Europa»

www.fuoriposto.com

Spazio di approfondimento online

www.gagarin-magazine.it

Web Megazine

www.lavanderiayoung.com

Web Magazine d'arte

www.massimodangeli.wordpress.com

Blog di cultura generale a cura di Massimo D'Angeli

www.parcoculturalenervi.it

Sito dedicato alla memoria storica di Nervi

www.parol.it

Quaderni d'arte ed epistemologia

www.portreview.it

Edicola web delle riviste culturali

www.raistoria.rai.it

Il portale di *RAI Cultura* dedicato al canale tematico di *Rai storia*

www.repubblica.it

«la Repubblica» quotidiano online

www.sentireascoltare.com

Magazine musicale «SentireAscoltare»

www.skiantos.com

Sito ufficiale degli Skiantos

www.oecd.org

Sito ufficiale dell'Organizzazione per la cooperazione e lo sviluppo economico

www.toutfait.com

«Tout-Fait», Giornale online di studi su Marcel Duchamp

www.youtube.com/user/BOLOGNAINSIDE

Canale youtube dedicato a fatti e notizie di Bologna

www.youtube.com/user/Mascia

Canale youtube di Gianfranco Mascia

www.youtube.com/user/wannaboosmedia

Canale youtube di Wannaboo, digital publisher

www.youtube.com/user/webtvinternet1

Canale youtube di Tv Internet 1

www.welovefreak.it

Associazione We Love Freak

www.zic.it

Quotidiano online autogestito «Zero in condotta»

Filmografia

DE MARIA, Renato, *Echi d'occidente*, Pierrot e la rosa, 1983.

DE MARIA, Bruno, *Paz!*, prodotto da Roberto e Matteo Levi, 2002.

BOLOGNESI, Bernardo, MIRINI, Francesco, *Cavedagne*, Studio Aspide, 2003.

MONTE, Danilo, ZUCCOTTI, Cristiano, MARTINO, Antonio, ARMAND, Elisabeth, Valeria Correale, PICCHI, Giuditta, *Siamo fatti così*, Polivisioni creAction, Movimento di Massa Antiproibizionista, 2004.

PASTORE, Luca, *Freakbeat*, Pulsemedia in collaborazione con Legovideo, 2011.

MANULI Davide, *Beket*, Blue Film e Shooting Hope, 2013.

ANGIULI, Emanuele, *BiograFreak*, TK&S Production, 2013.

MELLARA, Michele, MERINI, Francesco, ROSSI, Alessandro, *Pascoliana*, Mammut Film, 2013.

Discografia

SKIANTOS, *Inascoltable*, Harpo's Bazaar, 1977.

SKIANTOS, *Monotono*, Cramps, 1978.

SKIANTOS, *Karabiniere Blues /Io Sono Un Autonomo*, Cramps, 1978.

SKIANTOS, *Kinotto – ad azione dissolvente*, Cramps, 1979.

SKIANTOS, *Fagioli*, Cramps, 1979.

SKIANTOS, *Pesissimo!*, Cramps, 1980.

FREAK ANTONI *et al.*, *L'incontenibile Freak Antoni*, Italian Record, 1981.

BEPPE STARNAZZA E I VORTICI, *Che ritmo!*, CBS, 1981.

BEPPE STARNAZZA E I VORTICI, *Il diritto di Chicago*, CBS, 1981.

BEPPE STARNAZZA E I VORTICI, *Disco Frenesia / I Salamini Medley*, CBS, 1982.

GRAN PAVESE VARIETA', *Cuori Italiani*, Airplane, 1984.

SKIANTOS, *Ti Spalmo la Crema*, CGD, 1984.

SKIANTOS, *Non c'è gusto in Italia ad essere intelligenti*, Bollicine, 1987.

SKIANTOS, *Troppo rischio x un uomo solo*, Bollicine, 1989.

SKIANTOS, *Ze best in laiv!*, Bollicine, 1990.

SKIANTOS, *Signore dei dischi*, RTI, 1992.

SKIANTOS, *Saluti da Cortina*, RTI, 1993.

SKIANTOS, *Skiantologia Vol. 1*, Mescal, 1997.

SKIANTOS, *Il sesso è peccato farlo male*, Alabianca, 1999.

SKIANTOS, *Doppia Dose*, Alabianca/Stile Libero, 2000.

SKIANTOS, *Gratis*, Alabianca/Stile Libero, 2000.

SKIANTOS, *Fede rossoblu*, 2001.

SKIANTOS, *Virus*, 2002.

SKIANTOS, *La Crema 1977-2002*, Latlantide, 2002.

SKIANTOS, *Perché la notte m'inviti a casa tua e poi mi fai dormire sul sofà?*, Latlantide, 2003.

SKIANTOS, *Col mare di fronte*, Latlantide, 2004.

SKIANTOS, *Rarities*, Latlantide, 2004.

Chiara Righi

FREAK ANTONI, ALESSANDRA MOSTACCI, *IroniKontemporaneo 1*, Latlantide, 2004.

SKIANTOS, *Sogno Improbabile*, Emi, 2005.

SKIANTOS, *Sesso pazzo*, Latlantide, 2006.

SKIANTOS, *Skonnessi – Unplugged 1977-2006*, Latlantide, 2006.

FREAK ANTONI, ALESSANDRA MOSTACCI, *IroniKontemporaneo 2*, Latlantide, 2007.

SKIANTOS, *Phogna - The Dark Side of the Skiantos*, Latlantide, 2009.

SKIANTOS, *Dio ci deve delle spiegazioni – possibilmente convincenti*, Universal, 2009.

FREAK ANTONI, ALESSANDRA MOSTACCI, PAOLO BUCONI, *Balla la pace*, Latlantide, 2009.

FREAK ANTONI BAND, *Dinamismi Plastici*, Ansaldo, 2011.

FREAK ANTONI, ALESSANDRA MOSTACCI, CARBONI LUCA, *Però quasi*, CMI, 2012.

FREAK ANTONI, PAY, *Buon Natale Però Rock*, Ammonia Record, 2013.

SKIANTOS, *Doppia Dose Reprint*, Alabianca group, 2014.

ARTYPE | aperture sul contemporaneo

collana diretta da Silvia Grandi

La collana nasce dalla necessità di riflettere sulle complesse problematiche artistiche ed estetiche sorte dalla fine dell'Ottocento fino ai giorni nostri, perseguendo un approccio multidisciplinare a favore del dialogo tra i saperi, per una più ampia visione d'insieme.

Avanguardia "Panca rock"

Per rivalutare la portata culturale degli Skiantos, noto gruppo rock demenziale bolognese attivo dalla fine degli anni Settanta, in questo studio si analizzano le relazioni della loro produzione canora con le Avanguardie storiche del primo Novecento – i campi artistici e letterari dei Manifesti futuristi e la struttura della Poesia dadaista – partendo dalla figura di Roberto "Freak" Antoni, artista geniale e rivoluzionario, capace di tradurre concetti complessi in parole semplici. L'indagine si estende in due direzioni: da una parte troviamo l'analisi poetica, dall'altra una di stampo più comportamentale legata alla psicologia sociale, che porta gli Skiantos a lavorare sulla quotidianità italiana ripercorrendo le strade intraprese dall'utopia rivoluzionaria delle Avanguardie storiche, per chiedersi cosa sia rimasto dell'idea di fondere arte e vita, quindi di cosa sia filtrato delle loro teorie nello strato culturale di massa. Esiste davvero una relazione tra gli slogan urlati in una manifestazione studentesca e una poesia nonsense declamata al Cabaret Voltaire? E, se c'è, qual è il rapporto tra gli spari futuristi e la descrizione demenziale di un piatto di maccheroni?