

Mauro Petruzziello

L'orizzonte e l'immaginario: per una drammaturgia sonora di *Crollo nervoso dei Magazzini Criminali*

Ascoltare il teatro

Le drammaturgie sonore dello spettacolo teatrale e della performance sono un territorio liminale e per questo motivo la loro analisi è ancora una prassi poco frequentata: troppo vicina ai luoghi della musicologia per gli studiosi di teatro e, invece, pertinenza esclusiva degli studiosi di teatrologia per coloro che si occupano di musica o di suono. Cosicché questa zona di interregno è stata coperta da un colpevole silenzio che solo nell'ultimo periodo, sia in ambito italiano che internazionale, è stato infranto da una serie di studi che hanno messo al centro del dibattito tale indagine¹. Entrando nello specifico, per drammaturgia sonora intendiamo quella costellazione di voci incarnate o acusmatiche, di suoni e rumori, di musiche, che trova il suo spazio sulla scena. Prendere in considerazione tale ambito vuol dire, in primis, sganciare il suono dal suo essere mera colonna sonora, sfondo per creare 'atmosfera', accessorio di lusso e, invece, ipotizzare l'esistenza di un suo potenziale drammaturgico, considerarlo elemento capace di 'scrivere' la scena al pari degli altri segni quali quelli prodotti dal corpo dell'attore, dal testo drammatico, dallo spazio, dalla luce, dalla presenza e dall'interazione con gli oggetti non più usati come mero *décor*. Rispetto agli altri segni che abitano la scena e per il fatto che sfugge al controllo della vista, senso dominante nell'ottica occidentale, è come se quelli generati dal suono, data la loro imponderabilità all'occhio, dovessero faticare maggiormente per affermare la loro presenza. È, infatti, solo all'inizio del Novecento, con la scoperta dell'onda sonora e della sua misurabilità scientifica, che del suono viene riscattata la dignità materica.

¹ Facendo riferimento solo al panorama di studi italiani, segnalerei «La scrittura scenica», 2, 1971, pionieristicamente dedicato, sin dal titolo, «Il suono», a questo aspetto e *Il suono del teatro*, a cura di R. Tommasino, Palermo, Acquario, 1982, vale a dire gli atti del convegno nazionale svoltosi il 19 e 20 ottobre 1981 a Palermo. Tuttavia questi atti non sempre vertono sullo specifico tema proposto dagli organizzatori e sembrano orientati più sulla fascinazione esercitata dalle nuove tecnologie sulla scena. Solo recentemente si è assistito al coagularsi di un preciso interesse sul tema delle drammaturgie sonore. Ne sono un esempio «Culture teatrali. Teatri di voce», a cura di L. Amara e P. Di Matteo, n. 20, 2011; *Drammaturgie sonore. Teatri del secondo Novecento*, a cura di V. Valentini, Roma, Bulzoni, 2012; E. Pitozzi, *Acusma. Figura e voce nel teatro sonoro di Ermanna Montanari*, Macerata, Quodlibet, 2017; la prima sezione monografica in «Culture teatrali. Teatri del suono / Terzo teatro: ieri, oggi, domani», a cura di E. Pitozzi e R. Ferraresi, n. 27, 2018. Mi permetto, inoltre, di segnalare il mio M. Petruzziello, «Perché di te farò un canto». *Pratiche ed estetiche della vocalità nel teatro di Jerzy Grotowski, Living Theatre e Peter Brook*, Roma, Bulzoni, 2018. Desidero citare anche il lavoro svolto dal Gruppo Acusma: <https://gruppoacusma.sciami.com>.

Tale 'legittimazione scientifica' ne sancisce la trasformazione da forza imponderabile – e indefinibile sul piano materico perché non accerchiabile se non attraverso un atto di pensiero – a vero e proprio corpo nello spazio, dotato di peso, movimento, direzione e possibilità di interazione con altri corpi ed entità. Riscattare una lettura sonora dello spettacolo e della performance vuol dire, inoltre, entrare secondo una prospettiva diversa nei meccanismi compositivi e dischiudere ad essi nuove possibilità di senso e comprensione.

La rilevanza del segno sonoro² quale portatore di un potenziale drammaturgico assume in Italia particolare interesse con quell'ampia e sfaccettata serie di fenomeni raccolti sotto l'egida onnicomprensiva di Nuovo Teatro³, in larga parte basato proprio sulla scrittura scenica, codice capace di riorganizzare in maniera non gerarchica i vari tipi di segni che abitano la scena dando loro pari dignità, di consentire a ciascuno di essi di generare peculiari sistemi drammaturgici fra loro interdipendenti o in aperta tensione, fino addirittura alla possibilità di autonomia di ciascuno di essi.

Nel passaggio tra gli anni Settanta e gli Ottanta, in seno al Nuovo Teatro italiano si consuma un ennesimo scarto linguistico che viene registrato con i nomi di Nuova Spettacolarità o Spettacolarità Metropolitana, coniatati proprio in quegli anni, da Giuseppe Bartolucci. Movimento, questo, che, come vedremo, rende vertiginosa l'attenzione al mondo dei suoni e alla musica, enfatizzandone la natura di dispositivo costruttivo. La nuova tendenza teatrale, in linea con l'estetica del Post-Modernismo, focalizza la sua attenzione su paesaggi urbani e scenari post-industriali, evoca un panorama globalizzato, si riferisce indistintamente al mondo della moda, del fumetto, della televisione, della pubblicità, dello sport, abbattendo le già fragili barriere tra cultura alta e cultura bassa. L'operazione di prelievo avviene sempre attraverso i media, quindi mettendo in campo una realtà riprodotta tramite immagini che determinano, sul piano teatrale, quella che Mimma Valentino, assumendo quale parametro interpretativo la teoresi di Baudrillard, efficacemente indica come «smaterializzazione simulacrale della scena»⁴. Ad essere spesso tematizzati sono la megalopoli, ma

² Se qui si inaugura l'uso del termine 'sonoro' e non 'musicale' è per tener fede alla ricchezza e alle possibilità del suono che, come intuì John Cage, rappresentata un insieme di cui la musica – suoni organizzati secondo regole sintattiche – è un sottoinsieme.

³ Per un'analisi del fenomeno, la cui storicizzazione è, particolarmente in questi ultimi anni, al centro degli interessi di numerosi studiosi, rimando a M. De Marinis, *Il nuovo teatro. 1947-1970*, Bompiani, Torino 1987; D. Visone, *Il nuovo teatro in Italia 1959-1967*, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2010; S. Margiotta, *Il nuovo teatro in Italia 1968-1975*, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2013; M. Valentino, *Il nuovo teatro in Italia 1976-1985*, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2015 e V. Valentini con A. Barsotti, C. Grazioli, D. Orecchia, *Nuovo teatro Made In Italy 1963-2013*, Roma, Bulzoni, 2015.

⁴ M. Valentino, *Il nuovo teatro in Italia 1976-1985*, cit., p. 166.

soprattutto il deserto, entità mentale più che concreta, che si pone in maniera dialettica col sovraccarico di immagini mediatizzate: allo stesso tempo svuotamento e sovraccarico che generano la piattezza dell'indistinzione. A dare forma a tutto è una rinnovata esigenza di spettacolarità: sottraendosi a qualsiasi tentazione di minimalismo, il teatro recupera la sua potenza come macchina della visione. Per vertiginosa convergenza, le altre arti si performativizzano. Scrive Andrea Cortellessa, a proposito della poesia:

il principio di teatralizzazione «testualizzava», anziché i testi scritti (la «poesia»), la persona fisica, la sagoma caratteriale, la voce che quei testi incarnava. Non solo la poesia si spostava nel territorio del teatro; non solo fisicamente i «lettori» si spostavano dalla topica cameretta al *plein air* della spiaggia (già nel *Poeta postumo* Mariella Bettarini aveva trascinato il pubblico sino a Ostia, a ricordare la morte di Pasolini di due anni prima); ma la parola in quanto tale esplodeva fuori dal libro, si sprigionava dalla rigidità del testo lineare. Come avevano sognato, da sempre, le avanguardie.⁵

Cortellessa si riferisce al *Primo Festival internazionale dei poeti*, svoltosi sulla spiaggia di Castelporziano, alle porte di Roma, tra il 28 e il 30 giugno 1979⁶ e non a caso organizzato, oltre che da Franco Cordelli, da due uomini di teatro, Simone Carella e Ulisse Benedetti, fondatori del Beat '72. Volendo rintracciare le origini della Nuova Spettacolarità, che coincide anche con una vocazione ad abbandonare i teatri per aprirsi alla città, in nome, appunto di una deflagrazione di orizzonti, potremmo citare anche la rassegna *Freddo-Caldo. Passaggio a sud-ovest: alle origini della tragedia*, organizzata, dal 22 al 24 giugno 1979, alla Reggia di Caserta⁷, da Giuseppe Bartolucci in collaborazione con il Teatro Studio di Caserta. Proprio motivando le ragioni che lo avevano guidato nella scelta del titolo della manifestazione, Bartolucci segnala il momento di transizione verso forme nuove: «Il lavoro artistico della post-avanguardia si è rappreso, congelato, dunque, di fronte ad un'azione quotidianamente calda»⁸.
Facendo un salto indietro, potremmo rinvenire una fase aurorale della nuova estetica nelle *Iniziative degli ii*, in vari spazi a Roma tra il 16 e il 23

⁵ A. Cortellessa, *La bella estate di Castelporziano*, www.alfabeta2.it/2015/09/19/la-bella-estate-di-castelporziano/

⁶ Fra i partecipanti, ricordiamo Antonio Porta, Alfredo Giuliani ed Elio Pagliarani (questi ultimi, tuttavia, non se la sentirono di leggere le loro poesie), Marcel Pleyne, Jacques Roubaud, Jacqueline Risset, Gregory Corso, Amiri Baraka, Peter Orlovsky, Allen Ginsberg, Amelia Rosselli.

⁷ Vi presero parte, fra gli altri, Falso Movimento con un lavoro dal titolo emblematico *Theatre Functions Terminated*; Toni Servillo/Teatro Studio di Caserta, *Lotus Seven 2006*; Vittorio Lucariello/Spazio Libero, *Magic Record*; Giorgio Barberio Corsetti e Ennio Fantastichini, *Il ladro di Baghdad*.

⁸ G. Bartolucci in E. Fiore, *La postavanguardia bussava alla porta*, «Paese Sera», 3 giugno 1979.

dicembre 1977⁹, che, pur conservando una chiara referenzialità nei confronti della Postavanguardia nella sua matrice analitico-esistenziale, vede l'insorgenza di alcuni fermenti che si andranno a coagulare nella Nuova Spettacolarità, primo fra i quali la necessità di deflagrare all'interno dello spazio urbano, assumendolo come imprescindibile elemento linguistico.

Se artisti e gruppi teatrali avvertono una sorta di 'sensazione del limite' imposta dal luogo-teatro, è altrettanto vero che questa sensazione precipita anche nei formati del teatro, vale a dire lo stesso spettacolo, di cui la Nuova Spettacolarità si è appena riappropriata. Proprio in questi anni si assiste all'addensarsi di prodotti spuri rispetto allo spettacolo teatrale, fra i quali film, magazine, libri fotografici, esperimenti con il video. Ma soprattutto, di stringente importanza per quanto ci riguarda, una costellazione di dischi. Essi non sempre nascono come pura documentazione della colonna sonora dello spettacolo, ma spesso come rimodulazione rispetto all'evento scenico. Il medium impone una durata vincolante (la necessità di restare in un album al di sotto dei 60 minuti di musica) e una netta scansione in due parti (i due lati del vinile), sgancia completamente il suono da qualsiasi appiglio visivo chiamando in causa una sua totale autonomia, permette illimitatamente una riproducibilità stabilizzata in una forma unica contraffacendo la natura mediale del teatro, irrimediabilmente legata all'*hic et nunc* sempre variabile dello spettacolo. La proliferazione dei dischi legati al teatro è dovuta alla nascita e crescita, in Italia, di piccole etichette indipendenti, fenomeno il cui epicentro temporale è proprio quel momento di transizione fra gli anni Settanta e gli Ottanta in cui attecchisce la Nuova Spettacolarità. Esse nascono in chiara opposizione alla politica votata al *mainstream* delle *major*, le multinazionali del disco, e investono invece su prodotti più sperimentali e di nicchia, facendo coagulare, attorno a sé, una scena musicale fra le più interessanti. La Suono Records pubblica *Eneide di Krypton* (1983), primo album dei Litfiba, chiamati da Giancarlo Cauteruccio, fondatore dei Krypton, a comporre le musiche di quello che è uno degli spettacoli più emblematici del teatro postmoderno. Per Materiali Sonori, nello stesso anno, esce *Ai piedi della quercia* con le musiche di Cesare Pergola per lo spettacolo del gruppo Orient Express. Daniel Bacalov firma gli album *Diario segreto contraffatto* (1985) per *Prologo a un diario segreto*

⁹ La 'fuga' dai teatri e la contaminazione con artisti provenienti da altre forme artistiche prevedeva, fra gli altri eventi, un'azione nella campagna presso Orte (Marco Del Re/Cecilia Nesbitt, *Approssimando la sera*, 16 dicembre); una 'passeggiata' sui tetti del quartiere Flaminio (Gaia Scienza, *Una notte sui tetti*, 17-18 dicembre); un intervento durante l'intervallo della partita Roma-Genoa allo Stadio Olimpico (Mario Romano, *Roma-Genoa*, 18 dicembre), un lancio, poi non realizzato, dal cavalcavia di Tor di Quinto per precipitare, con un calcolo di tempo e spazio, su un camion (Dino Giacalone); un site-specific presso un pastificio via degli Ausoni, nel quartiere di San Lorenzo (Carrozzone, *Ombra diurna*, 21-22 dicembre).

contraffatto, opera videoteatrale di Studio Azzurro con Giorgio Barberio Corsetti, e per quest'ultimo *Il ladro d'anime* (1985). Composte dal gruppo O.A.S.I. (Paolo Modugno, Ermanno Ghiso Erba, Massimo Terracini e Gino Castaldo), per I.R.A., l'etichetta fiorentina fondata da Alberto Pirelli che più delle altre ha segnato questa felice stagione della scena indipendente italiana¹⁰, vengono pubblicate le musiche de *Il cavaliere azzurro* (1986), spettacolo della compagnia Solari-Vanzi, frutto della conclusione dell'esperienza de *La Gaia Scienza* nel 1975. Sono anche le etichette straniere a mostrare attenzione verso il rinnovamento in atto nella scena musicale e teatrale italiana: ne è un esempio la Cuneiform Records, di stanza a Silver Springs nel Maryland, che pubblica *The Nuclear Observatory Of Mr. Nanof* (1986), ovvero le musiche di Pietro Milesi per l'omonimo spettacolo di Studio Azzurro.

I Magazzini Criminali immettono sul mercato tre dischi: *Crollo Nervoso* (Italian Records, 1980), sul quale, per ovvi motivi, avremo modo di tornare a soffermarci; *Notti senza fine* (Riviera Records, 1983) e, cofirmato con Jon Hassell, *Sulla strada* (Materiali sonori, 1995). Per il gruppo l'attività musicale contribuisce ad accelerare quel processo che li vede allargare il proprio raggio d'azione a formati che non siano esclusivamente spettacoli teatrali e performance. Cambiando nome, nel 1979, da Carrozzone a Magazzini Criminali, Marion D'Amburgo, Sandro Lombardi e Federico Tiezzi vogliono riconfigurarsi come *factory* creativa che, oltre a spettacoli, produce video, site-specific, un incendiario magazine e, appunto, musica in vari formati. Non è la prima volta che l'identità e l'estetica della compagnia vengono messe in discussione.

Il Carrozzone esordisce, infatti, allineandosi al Teatro Immagine. In questa fase, gli spettacoli della compagnia affermano una qualità visiva di chiara matrice pittorica: gli attori sono pure figure, i loro gesti misurati e lenti generano una dilatazione e rarefazione temporale, pochi oggetti scenici vengono usati per la loro qualità evocativa. Nei primi spettacoli, l'orizzonte sonoro cui il gruppo fa riferimento è quello della musica classica. Il suono fa da viatico all'introduzione di enigmatiche figure: ne *La Donna Stanca incontra Il Sole* (1972), ad esempio, i *Carmina Burana* di Carl Orff sottolineano l'ingresso della Vecchia della Montagna e il primo coro dell'*Otello* di Giuseppe Verdi quello dell'Uomo e della Donna vestiti di bianco. In altri casi sottolinea alcune scene: la danza parossistica di Federico Tiezzi vestito con un abito da sera giallo, un paio di occhiali scuri e una fitta parrucca di paglia, sulle note del *Danubio Blu* di Richard Strauss in *Morte di Francesco* (1972); l'ostensione del calice dell'Uomo in bianco e l'ombrello che brucia nelle mani della Vecchia della Montagna sul *Dies Irae*

¹⁰ È d'obbligo ricordare che per la felice politica di Pirelli il *rooster* dell'etichetta annoverava Litfiba, Moda, Underground Life, Diaframma e Bisca, artisti che, allora, incisero profondamente nella carne del rinnovamento musicale italiano.

dal *Requiem* di Giuseppe Verdi. In entrambi gli spettacoli appena citati una figura, leggermente esterna allo spazio scenico, svolge una funzione narrante. Strumento elettivo che sembra attivare questa funzione sono dei segnalatori sonori: in *Morte di Francesco* il tamburo del Banditore, interpretato da Vera Bemoccoli, scandisce il passaggio da una scena all'altra, mentre ne *La Donna Stanca incontra il Sole* un campanellino e un'armonica sono usati con lo stesso scopo da Federico Tiezzi, che interpreta il Narratore.

A metà anni Settanta, pur mantenendo il nome Carrozzone, il gruppo cambia le modalità di concepire lo spettacolo. Anzi, in molti casi, di spettacolo non si può più parlare. In seno alla Postavanguardia, D'Amburgo, Lombardi e Tiezzi maturano una propria strategia operativa che, insieme al critico Giuseppe Bartolucci, definiscono 'analitico-patologico-esistenziale'. Facendo riferimento alle estetiche dell'arte concettuale che privilegia il momento ideativo sulla sua realizzazione in opera, il loro fine è stabilire, per dirla con Roland Barthes, un 'grado zero della scrittura'¹¹, arrivando ad individuare, attraverso un meccanismo di scomposizione, gli elementi minimi, i 'fonemi' del segno teatrale e le loro potenzialità articolatorie e combinatorie. La rappresentazione, quindi, viene abolita a favore di una analisi lucida delle componenti essenziali del linguaggio teatrale: spazio, tempo e movimento. La stessa idea di attore è declinata in maniera totalmente diversa, visto che la sua funzione slitta da quella di interprete a quella di performer, modellandosi, quindi, sulle estetiche dell'happening, della performance e della Body Art. Nascono così gli 'studi per ambiente', non replicabili perché strettamente in risonanza con i luoghi in cui vengono concepiti. In ogni specifico ambiente sono immessi 'dati' (un oggetto, un corpo, un taglio di luce) di modo che si possa procedere a sondarne le possibilità attraverso feroci operazioni di scomposizione e dissezione. Nel breve ma intenso periodo 'analitico-patologico-esistenziale' (1976-1979), anche il suono entra in campo come oggetto di analisi. Nel ciclo di 'studi per ambiente' denominati *Presagi del Vampiro*, gli oggetti sonori sono, fra gli altri, madrigali e citazioni registrate su nastro magnetico (fra cui un'intervista a Richard Foreman che parla di arte concettuale e minimal art)¹². Essi non si danno mai come musica per creare atmosfera, ma entrano in scena delineando la logica oppositiva che informa qualsiasi elemento dello studio: verticale/orizzontale, alto/basso, presenza/assenza, mobilità/immobilità. Nel ciclo *Vedute di Porto Said* la musica spiraleforme di Steve Reich e Charlemagne Palestine, enfatizza i

¹¹ Era stato proprio Bartolucci a tradurre in italiano, nel 1960, lo scritto di Barthes. Cfr. R. Barthes, *Il grado zero della scrittura*, Milano, Lerici, 1960.

¹² Si fa qui riferimento agli 'studi per ambienti' presso il Teatro Rondò di Bacco di Firenze (10-13 dicembre 1976).

loop che avvolgono la scena attraverso gesti meccanici e movimenti perennemente scomposti.

Con uno spettacolo dal titolo programmatico, *Punto di Rottura* (1979), ancora una volta, il Carrozzone ripensa se stesso e compie quella svolta verso un recupero della forma-spettacolo che caratterizza la stagione della Nuova Spettacolarità. Ciò non vuol dire che abbandoni quella tendenza all'interrogazione e scomposizione dell'intero lessico scenico, ma che essa venga piantata su una precisa intelaiatura teatrale. Non è un caso che, insieme a *Punto di Rottura*, per sancire un brusco taglio col passato, la compagnia cambi il suo nome in Magazzini Criminali e produca un concerto, *Last Concert Polaroid*¹³, segnalandosi come *factory* creativa a tutto tondo. Andato in scena in via Sabotino, nel quartiere Prati, il 29 settembre 1979 durante le manifestazioni dell'Estate romana, il concerto schiera su un palco coperto di lamiera Marion D'Amburgo, Alga Fox, Sandro Lombardi, Luisa Saviori, Pierluigi Tazzi, Federico Tiezzi e Luca Vespa. I sette passano indistintamente dall'organo al moog, dalla batteria alla chitarra elettrica, dal basso al gong, dai sintetizzatori alla manipolazione di un nastro magnetico preregistrato. La logica che guida lo scambio degli strumenti è esclusivamente legata al piacere di produrre un suono. Una volta venuto meno tale piacere, è d'obbligo cambiare strumento. La stessa logica avrebbe dovuto governare il tempo-durata del concerto, ma le proteste dei residenti del quartiere ne decretano una fine anticipata. In scena vi sono tutti non-musicisti che rispondono a quell'(anti)estetica propagandata dal punk: l'urgenza creativa surclassa qualsiasi forma di tecnica, in un momento in cui quest'ultima era stata esasperata nel virtuosismo di molte band, soprattutto di matrice prog-rock. Un concerto, quindi, il cui unico segno di spettacolarità sono sei cani-lupo tenuti al guinzaglio. Di quell'evento vogliamo conservare un'immagine: Federico Tiezzi che urla: «I want to be a rock'n'roll star!».

«I want to be a rock'n'roll star?»

Last Concert Polaroid è un concerto votato al verbo dei nuovi suoni Post-Punk, allora ultima frontiera del rock, da taluni dato come agonizzante e da altri invece in rapida trasformazione. Una fase, quella che stava attraversando il rock, in cui con la New Wave inglese «Il nichilismo [del punk] è diventato estetica del nulla»¹⁴ e con la No Wave americana,

¹³ Non è la prima volta che la compagnia sonda territori appartenenti alla musica. Vale la pena di ricordare, almeno, *Tactus Opera* (1974), nato in collaborazione col compositore Azio Corghi in cui gli attori si producevano anche come cantanti, emettendo, durante l'azione, tutta una serie di gesti vocali (suoni inarticolati, mugolii, espirazioni e soffi), accompagnati da un gruppo musicale che suonava.

¹⁴ È quanto scrive Camillo De Marco in una recensione dell'album dei Jesus And Mary Chain *Psychocandy* (Blanco Y Negro, 1985), uno dei manifesti tardivi del nuovo genere, in

declinazione più colta del fenomeno di rinnovamento, viene tematizzata la dialettica col modernismo, così come con il postmodernismo in arte ed architettura. Scrive, infatti, Simon Reynolds: «I sette anni del post-punk, dall'inizio del 1978 alla fine del 1984, videro il saccheggio sistematico dell'arte e della letteratura moderniste del XX secolo. L'intero periodo appare come un tentativo di reinterpretare praticamente ogni tema o tecnica del modernismo per mezzo della musica pop. [...] Marcel Duchamp, mediato da Fluxus degli anni sessanta, fu il santo patrono della No Wave»¹⁵.

L'urlo di Federico Tiezzi suona come una dichiarazione programmatica. Ma cosa significa per un gruppo che, nonostante le trasformazioni e gli sconfinamenti di campo, proviene dal teatro e con esso è identificato? Un'asserzione del genere quali ripercussioni avrebbe avuto nel futuro dei Magazzini Criminali? E, soprattutto, che segno avrebbe impresso sullo spettacolo immediatamente successivo, quel *Crollo Nervoso*, intriso di suoni e musica, che assumiamo qui come oggetto di studio, leggendolo proprio da una prospettiva sonora?

Crollo Nervoso è uno spettacolo epocale, che si presta a molteplici letture. La prima va in scena al Teatro Affratellamento di Firenze, per la tredicesima Rassegna Internazionale dei Teatri Stabili – Teatro e Vita Quotidiana Ieri ed Oggi, dal 15 aprile al 19 maggio 1980. È composto da due atti, ciascuno suddiviso in due scene secondo un ordine breve-lungo-lungo-breve e esterno-interno-interno-esterno: *Spiaggia di Mogadiscio, 1985*; *Aeroporto di Los Angeles, tre anni dopo*; *Saigon, camera d'albergo, luglio 1969*; *Africa, agosto 2001*. L'intento narrativo è perennemente frustrato e non si può parlare di una trama, ma di un'ostensione di una serie di 'situazioni'.

Nella prima scena del primo atto, *Spiaggia di Mogadiscio, 1985*, di fronte ad un sistema di veneziane abbassate, sulla sinistra due donne, Dallas (Julie Anzilotti) e Irene (Marion D'Amburgo), si molleggiano ripetitivamente su due sedie a sdraio, scambiandosi elementari frasi prive di senso. Ai loro piedi, due radioline ricetrasmittenti conferiscono alla scena un'atmosfera fantascientifica. Sulla destra, due uomini, Willard (Sandro Lombardi) in tuta aerospaziale e Skateboarder (Riccardo Massai), tagliano lo spazio in orizzontale, interrompendo il movimento con scatti e gesti in verticale. Dallas e Irene si alzano, la prima solleva le veneziane per dare l'avvio alla scena successiva. Le loro sedie a sdraio sono risucchiate verticalmente da alcuni elastici, elemento ricorrente in quelli che erano stati gli 'studi per ambiente'.

Aeroporto di Los Angeles, tre anni dopo, il primo dei segmenti lunghi/interni, mostra una scena semivuota, solcata da corde elastiche, arricchita dalla

«50 dischi per un'isola deserta», allegato de «Il Mucchio Selvaggio», 174/175, Luglio/Agosto 1992, p. 28.

¹⁵ S. Reynolds, *Post-punk 1978-1984*, Milano, Isbn Edizioni, 2010, p. XVIII-XIX.

presenza di alcuni cactus e immersa in una luce azzurrina. Su due monitor scorrono i nomi di città fra loro lontanissime, orari di decollo di alcuni aerei e immagini di un oscilloscopio. Sono il frutto di ciò che, attraverso un circuito logico, governa la navigazione: il calcolatore Darling BX 9000. Come l'intelligenza artificiale HAL 9000 di *2001: Odissea nello spazio* di Stanley Kubrick, film che si rivelerà di fondamentale importanza nell'interpretazione dello spettacolo, Darling è pronto a perdere la sua logica e la sua imperturbabilità, ad avere il suo 'crollo nervoso', probabilmente invaghendosi di Irene, la cui immagine riprodotta prende il posto degli orari di volo sui monitor. Il petulante dialogo fra Dallas e Irene continua, anche attraverso walkie-talkie. Con movimenti secchi, ripetuti ed isterici, Irene fruga nella borsetta, tirando fuori una scarpetta rosa, una pistola, dei trucchi con cui ripete ossessivamente il gesto di truccarsi. Le frasi sono sconnesse e superficiali: capelli in disordine, richieste di contatto-radio, incoraggiamento all'uso di sostanze stupefacenti. Alla fine dell'atto è paventata l'ipotesi di un attacco.

Saigon, camera d'albergo, luglio 1985: ancora un segmento lungo/interno di questa disposizione a chiasmo. I monitor trasmettono immagini del primo allunaggio. Probabilmente l'azione è ambientata durante un cocktail party a bordo piscina su un'immensa astronave. Beuys (Pier Luigi Tazzi) e Playmate (Grazia Roman) discorrono di cocktail e surf, mentre, come immagini tratte da riviste patinate, assumono varie posizioni tipiche di chi si espone al sole. Skateboarder ripete movimenti, come posseduto da un inestinguibile tic nervoso. Bruce Lee (Mario Carlà) si sintonizza su oscure frequenze-radio. Willard, al centro della scena, è seduto su una sedia a sdraio da cui partono elastici in tensione. Anche le sue azioni sono ripetute istericamente: si mette a posto gli occhiali, guarda l'orologio, si tocca le labbra e la fronte, finché Dallas, gettandosi e dondolandosi sugli elastici, lo fa capovolgere. L'obiettivo cui si accennava nella precedente scena si avvicina, fino a quando non è dato il segnale di attacco.

Le veneziane si abbassano per *Africa, agosto 2001*, ultima scena, concepita sotto il segno di breve/interno. L'azione ha luogo sul proscenio, dove tre donne africane conversano nella loro lingua, mentre sui monitor scorrono le immagini di un'astronave che si allontana.

Sin dalla fase ideativa, lo spettacolo si muove sulle coordinate dell'interscambio con Alighiero Boetti, anzi 'Alighiero e Boetti', come l'artista visivo si faceva chiamare, e con Alessandro Mendini, Paola Navone, Daniela Puppa e Franco Raggi, architetti/designer dello Studio Alchimia appartenenti alla corrente del Contro-Design italiano. I Magazzini Criminali non commissionano loro la realizzazione di progetti, poiché essa è consentita solo alla compagnia. La relazione si fonda su conversazioni volte a definire modelli teorici sui quali il gruppo interviene. Boetti stimola riflessioni sul senso della superficie, mentre Mendini su quello di spazio. Al

primo è chiesto «un procedimento numerico o sintattico o geometrico o grammaticale che impostasse secondo una struttura bidimensionale le superfici parallele che si andavano formando (e proprio a Boetti che si definisce artista che lavora sa lavorare [*sic*] solo sulla superficie, sulla bidimensionalità avevamo fatto non a caso riferimento)»¹⁶. Tale procedimento genera un sistema con impianto binario che per Boetti allude ad un fondamento biologico, mentre per i Magazzini Criminali al sistema dei calcolatori. In ogni caso, un'istanza matematizzante' e 'geometrizzante'. Quasi per forza d'attrito, le conversazioni con Mendini, Navone, Puppa e Raggi, i quali forniscono principalmente soluzioni d'arredo una volta che gli elementi da introdurre in scena sono già pronti, producono un'esigenza di svuotamento, una *empty room* di veneziane, cui sopravvivono solo le sedie da relax e i cactus. Una modalità di lavoro, quella richiesta, di non-progettazione ma di reazione chimica fra il pensiero dei membri della compagnia e gli artisti cui fanno riferimento, che sovverte le ipotesi di partenza «tanto da risolversi con Boetti nella tridimensionalità dello spazio e con Mendini sulla superficie»¹⁷.

L'idea della *empty room* introduce immediatamente una matrice sonora quale momento fondativo dello spettacolo: «La prima idea di *Crollo Nervoso* - scrive ancora Federico Tiezzi - è quella di uno spazio preparato, alla maniera del piano di Cage. [...] Dato uno spazio vuoto (o svuotato) di partenza questo è preparato con alcuni elementi: un neon blu segna un eventuale piano anteriore, una fascia di neon azzurri un possibile ultimo piano».¹⁸ Suoni e musica, per di più, oltre a essere un sistema modellizzante si dipanano costantemente durante lo spettacolo, senza alcun momento di silenzio. Un tappeto sonoro, realizzato da Sandro Lombardi con un registratore REVOX 4 piste¹⁹, produce un'idea di flusso continuo. Si tratta di un affastellamento di frammenti di brani - cui sul disco, dal vinile bianco, si aggiungeranno anche le voci degli attori - che scivolano sfumando uno nell'altro o sovrapponendosi. Una strategia compositiva resa possibile dal progressivo abbassamento del prezzo del registratore

¹⁶ F. Tiezzi, *Surf! Il rischio e il deserto*, in R. Bonfiglioli, *Frequenze Barbare*, Firenze, La Casa Usher, 1981, p. 202. Nello stesso scritto, Tiezzi offre delle delucidazioni al lettore: «Un esempio di questa struttura: dato un movimento A dal basso verso l'alto procedere con un movimento opposto dall'alto verso il basso (contrario) o secondo il movimento B perpendicolare ad A. Questi movimenti erano pensati come riferibili sia all'azione sia a una eventuale diramazione strutturazione del testo verbale», Ivi.

¹⁷ Ivi, p. 204.

¹⁸ Ivi, p. 201.

¹⁹ È Sandro Lombardi, durante una conversazione privata a Firenze, sabato 8 aprile 2017, a indicarmi quali sono gli strumenti da lui utilizzati. Il REVOX 4 piste è un registratore analogico dotato di bobine. Può essere collegato agli impianti hi-fi casalinghi tramite un sistema input-output. Consente la registrazione su tracce, cioè suddivisioni in senso longitudinale del nastro: su ogni traccia può essere registrato un distinto segnale audio proveniente dall'esterno.

multitraccia, strumento necessario per realizzarla. Anche, se non soprattutto, in virtù di questa maggiore accessibilità dei mezzi, nascono forme artistiche legate alla postproduzione – vale a dire a quell'«insieme di processi che riguardano il materiale di registrazione: montaggio, inserimento di altri materiali audiovisivi, sottotitolazione, voce fuori campo ed effetti speciali»²⁰ – che permea gran parte della sensibilità postmoderna. Ricostruire con assoluta precisione la drammaturgia sonora dello spettacolo risulta impresa complessa. Sono numerosi e di estremo interesse i documenti fotografici, ma non esistono riprese integrali dello spettacolo sul palco. Vi è, invece, una declinazione dell'idea di *Crollo Nervoso* sotto forma di video e quindi pensata per i circuiti della videoarte. La drammaturgia sonora di questo documento è in tutto e per tutto coincidente con quella dell'album. Secondo Sandro Lombardi²¹, durante la lunga tournée che portò lo spettacolo in Italia e all'estero, il suono ha subito notevoli modifiche, con l'espulsione di alcuni brani e l'annessione di altri: il disco, allora, rappresenterebbe la condensazione dell'idea sonora di *Crollo Nervoso*, in una forma decurtata rispetto alla durata dello spettacolo. Ciò che non varia è invece la modalità, basata su processi di postproduzione, con cui il suono è assemblato ed è questo che rende l'album indicativo e funzionale all'analisi del registro sonoro dello spettacolo. Con le dovute differenze, assumiamo allora il disco come documento, identificandolo come stesura prototipica della drammaturgia sonora dello spettacolo.

La sequenza dei frammenti sonori in *Mogadiscio*, 1985 è la seguente: la prima scena del primo atto è aperta da rumori di aerei in decollo e atterraggio, cui fanno seguito *M36* di Brian Eno (tratto dall'album *Music For Films*, 1978) e poi *Mea Culpa* di David Byrne/Brian Eno (da *My Life In A Bush Of Ghosts*, 1981), nuovi rumori di aereo e *1983* di Robert Fripp (da *God Save The Queen/Under Heavy Manners*, 1980).

Segnalando una continuità con la precedente, la seconda scena, *Aeroporto di Los Angeles, tre anni dopo*, ha inizio con una sovrapposizione del brano di Fripp con *Toucan Ocean* di Jon Hassell (da *Vernal Equinox*, 1977). Una volta sfumato *1983*, *Toucan Ocean* guadagna centralità, ponendosi come brano di apertura della scena e poi sfumando in *The Big Ship* di Eno (da *Another Green World*, 1975), che a sua volta lascia spazio a *Energy Fools The Magician* di Eno (da *Before And After Science*, 1977). Fa seguito una rapida sequenza – poco più di due minuti – in cui sono riconoscibili *Task Force* e *There Is Nobody*, entrambe di Eno (ed entrambe contenute in *Music For Films*). È quindi la volta di *Baby's On Fire* di Eno, in una versione live attestata nell'album *801 Live* (1976) ad opera di una *all-star band* formata dallo stesso

²⁰ N. Bourriaud, *Postproduction. Come l'arte riprogramma il mondo*, Milano, Postmedia Books, 2004, p. 7 [ed. or *Postproduction. Culture as Screenplay: How Art Reprograms the World*, Berlin, Lukas & Sternberg, 2001].

²¹ Si fa qui riferimento, ancora una volta, alla conversazione privata con l'attore.

Eno insieme a Phil Manzanera (chitarrista dei Roxy Music, la prima band di Eno), al batterista Simon Phillips (collaboratore di Jeff Beck, Gill Evans, Peter Gabriel, Pete Townshend, Frank Zappa). Successivamente è disposta tutta una serie di brani di Eno: una nuova apparizione di *Energy Fools The Magician*, *Kurt's Rejoinder* (da *Before And After Science*), *Golden Hours* (da *Another Green World*), *Dead Finks Don't Talk* (da *Here Comes The Warm Jets*, 1974), nuovamente *The Big Ship*, *Sombre Reptiles* (nella versione di *801 Live*), *Slow Water* (da *Music For Films*) cui si sovrappone la tromba di Miles Davies. La scena si chiude, così come si era aperta, con *Toucan Ocean*.

Lo stesso brano, ancora una volta per continuità, inaugura *Saigon*, 21 luglio 1969. L'intreccio sonoro qui si fa più complesso perché il processo di sovrapposizione è spinto al limite. È, infatti, costante la presenza di suoni e messaggi prelevati da radio walkie-talkie o da trasmissioni spaziali che richiamano il primo atterraggio sulla Luna. Due sequenze si ripetono identiche una dopo l'altra, ciascuna composta da *The Big Ship* e dalle bordate di sintetizzatore di *Here Comes The Warm Jets*. A chiudere la prima scena del secondo atto, *Driving Me Backwards* (da *Here Comes The Warm Jets*), suoni di esplosioni e 2/1 di Eno (da *Ambient Music 1: Music For Airports*, 1978).

Anche nel caso di *Africa*, Agosto 2001 c'è un ricongiungimento per continuità con la precedente scena, segnalato da 2/1. Ma qui avviene qualcosa di sorprendente: sul tessuto sonoro offerto dal brano si sovrappone *Yesterdays* di Billie Holiday. I due brani, fra loro molto lontani per epoca e stile, scorrono in parallelo generando una sorta di straniato romanticismo. *The Big Ship* torna a presentarsi, sfumando in *Toucan Ocean* e poi in *Quartz* di Eno (da *Music For Films*). Una cesura è data dal rumore di aerei. Chiudono lo spettacolo il riapparire di *Slow Water* e la conclusiva *Sparrowfall (3)* di Eno (da *Music For Films*). A saturare lo spazio sonoro rimangono solo malinconici rumori di decolli e atterraggi.

Sul foglio di sala le musiche vengono accreditate a Brian Eno, ma se sono i suoi brani a costruire l'ossatura dello spettacolo, sono utilizzati anche pezzi di altri artisti (David Byrne, Miles Davis, Robert Fripp, Jon Hassell). Ciò che Eno col suo esempio fornisce ai Magazzini Criminali, infatti, non è solo materiale sonoro, ma soprattutto una strategia linguistica per assemblarlo, strettamente legata ad un uso creativo dello studio di registrazione e alle tecniche di postproduzione. Intervistato da Andy Gill del magazine «Mojo» e spiegando la genesi dell'album *No Pussyfooting* (E. G. Records, 1973), firmato con Robert Fripp, Eno spiega il metodo di lavoro allora adottato:

Lui [Fripp] faceva tutte le cose intelligenti, certo, ma il suono che sentiva era convogliato dai miei macchinari: lo modificavo e lui rispondeva a quello che facevo io. Era un'idea nuova, quella che due persone possano creare un suono in quel modo. Questo mi fece pensare all'idea dello studio non come luogo di

riproduzione della musica ma come luogo in cui questa poteva essere modificata, o ricreata da zero.²²

In realtà, l'idea dello studio di registrazione quale strumento creativo e non semplicemente documentativo aveva preso piede anni prima, grazie ad esperimenti che generarono dischi quali *Pet Sounds* (Capitol, 1966) dei Beach Boys e *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (Apple, 1967) dei Beatles. Brian Eno contribuisce a radicalizzare un tale uso dello studio di registrazione. È spesso attestata nelle sue biografie una modalità creativa che lo associa più a un curatore che a un musicista come tradizionalmente inteso. Per i suoi primi dischi solisti, dopo l'esperienza con i Roxy Music, Eno spesso registra i musicisti in sessions diverse, dando loro la possibilità di improvvisare su alcune idee-base. Solo in fase di postproduzione assembla, grazie a un registratore multitraccia, i risultati delle varie sessions. Una modalità che viene poi portata verso l'estremo nel lavoro con David Byrne per *My Life In A Bush Of Ghosts*. L'idea su cui all'inizio delle lavorazioni si innervava quest'album è la realizzazione di un disco di 'falsa' musica etnica, non autentica perché legata a un'etnia che in realtà non esiste. La realizzazione, infatti, si basa sull'assemblaggio di materiali musicali che sono *object trouvé*, intesi in senso duchampiano, tutti decontestualizzati e rimontati insieme: vocalizzazioni di cantanti di diverse parti del mondo, spezzoni di sermoni di predicatori americani captati alla radio, voci prelevate da esorcismi, loop di strumenti dalle timbriche diverse, *groove* di basso o di percussioni. Un'idea del genere, che produce un disco di pura «necromanzia sonora»²³, si allinea a quel senso di cultura globalizzata dai mass media, di nomadismo, di deserto, di continua delocalizzazione, che informa l'estetica del postmodernismo e la Nuova Spettacolarità come declinata dai Magazzini Criminali. Ad osservare quanto particolarmente la musica *ambient* si apra ad una infinita potenzialità generativa è lo stesso Lombardi che nell'assemblaggio dei suoni per *Crollo Nervoso* utilizza la modalità da curatore cui si accennava in precedenza:

L'uso della musica per ambienti non si attua nell'ambito della citazione, ma in quello della totale appropriazione, del furto. Perché la musica per ambienti innesca una serie di ipotesi di ascolto che non si esauriscono nel puro darsi come creazione sonora, e che permettono ulteriori interventi, manipolazioni altrui come movimenti di nuova e arricchita fruizione, di un'altra sua definizione. Con la musica per ambienti si possono scrivere altre musiche, si possono ipotizzare e realizzare tutte le infinite musiche dell'universo.²⁴

²² D. Sheppard, *On Some Faraway Beach. La vita e i tempi di Brian Eno*, Roma, Arcana, 2011, p. 118 [ed. or., *On Some Faraway Beach. The Life and The Times of Brian Eno*, Chicago, Chicago Review Press, 2009].

²³ Ivi, p. 351.

²⁴ S. Lombardi, *La Noche Repetida*, in R. Bonfiglioli, *Frequenze barbare*, cit., p. 212.

Per *Crollo Nervoso*, infatti, i Magazzini Criminali costruiscono quella che oggi si chiamerebbe una *playlist* estremamente coerente, il cui fulcro è l'idea di *ambient music*, come coniata da Brian Eno. Essa costituisce l'orizzonte sonoro cui lo spettacolo fa riferimento. Va sottolineato, tuttavia, che non tutti i brani appartengono al 'periodo ambient' del musicista inglese, ma tutti vengono trattati secondo questa estetica perché ne vengono prelevate parti in cui non è presente il canto e ben si adattano all'atmosfera sonora fluida cui la compagnia tende. Infatti, pur rintracciando le origini di questo approccio alla musica nel disco *Discret Music* (1975) e in alcuni passaggi contenuti nel già citato album *No Pussyfooting* con Robert Fripp, il profilarsi dell'estetica *ambient* avviene con *Ambient Music. Music For Airports*, in virtù, chiaramente, del materiale sonoro in esso contenuto, ma anche di un manifesto del genere, scritto nella copertina interna dallo stesso Eno²⁵. Una musica che nasce sicuramente in controtendenza rispetto ai suoni allora imperanti, soprattutto in ambito rock e che, allo stesso tempo, non si confonde con le pratiche, apparentemente analoghe, della *muzak*²⁶. Vale la pena riportare i tratti salienti di questo manifesto:

Un ambiente si definisce come un'atmosfera o un'influenza che circonda: una tinteggiatura. È mia intenzione produrre pezzi originali, palesemente (ma non esclusivamente) destinati a particolari momenti e situazioni, con il progetto di costruire un piccolo ma versatile catalogo di musica ambientale adatta a

²⁵ Un'idea embrionale di *ambient music*, secondo lo stesso Eno, era comunque rintracciabile in alcune sperimentazioni di Miles Davis, artista che, non a caso, i Magazzini Criminali inseriscono, per sovrapposizione, nella drammaturgia sonora di *Crollo Nervoso*. Scrive ancora Sheppard: «[...] fu Quine [Robert Quine, ex chitarrista di Richard Hell & The Voidoids] a segnalargli il brano di Miles Davis *He Loved Him Madly*, prodotto da Teo Macero, una lunga e meditativa invocazione a Duke Ellington, che Eno avrebbe riconosciuto come influenza fondamentale su tutta la sua produzione *ambient* ('la rivoluzionaria produzione di Teo Macero su quel pezzo sembrava avere quella precisa qualità 'spaziale' che stavo cercando)». D. Sheppard, *On Some Faraway Beach. La vita e i tempi di Brian Eno*, cit., p. 366

²⁶ Con *muzak* si intende quell'insieme di musiche concepite per essere diffuse negli spazi pubblici intrattenendo in maniera poco invasiva coloro che sono in un momento di attesa, per esempio in ascensore, sale d'aspetto e centri commerciali. La *muzak* ha contribuito in maniera decisiva a modellare il *soundscape* contemporaneo e per il suo potere rilassante ha accompagnato anche gli astronauti dell'Apollo nella spedizione sulla Luna. Per essere relegata a sottofondo e coprire i rumori, si basa su melodie semplici che possono essere ripetute continuamente, su dinamiche ridotte al minimo e su una gamma di frequenze che non supera gli 8.000 Hz. A fondare nel 1934 la Muzak Corporation, l'azienda che possiede il marchio esclusivo di questo suono, fu George Owen Squier, generale maggiore dell'Aeronautical Division, U.S. Signal Corps nonché colui che perfezionò il metodo di trasmissione della musica attraverso onde elettriche. Alla metà degli anni Trenta, il prodotto si dimostrò talmente efficace che l'azienda cominciò ad ingaggiare musicisti per comporre questa *muzak* o per realizzare una versione *ad hoc* di alcune celebri hit. Nonostante il successo, il termine diviene sinonimo di musica-spazzatura, basti pensare all'invettiva di John Lennon contro Paul McCartney, dopo il periodo Beatles, «The sound you make is Muzak in my ears» (*How do you sleep?*, dall'album *Imagine*, 1971).

un'ampia varietà di umori e di atmosfere. Mentre le ditte produttrici di musica in scatola oggi in attività procedono sulla base di una regolarizzazione degli ambienti, uniformando le specifiche idiosincrasie acustiche e atmosfere di diversi luoghi, la Musica d'Ambiente si propone di valorizzarne i caratteri. Mentre la musica di sottofondo convenzionale è costruita strappando ogni senso di dubbio e d'incertezza (e pertanto ogni genuino interesse), la Musica d'Ambiente mantiene queste qualità. E mentre quella intende 'vivacizzare' l'ambiente aggiungendovi stimoli (in modo, si presume, da alleviare il tedio dei compiti di routine e livellare i naturali alti e bassi dei ritmi corporei), questa si propone di introdurre calma e spazio per pensare. La Musica d'Ambiente dev'essere in grado di accettare molti livelli di attenzione nell'ascolto, senza forzarne uno in particolare; dev'essere possibile ignorarla quanto interessarsene.²⁷

Con le sue melodie minimali che tendono all'azzeramento, con i suoi *loop* sonori, il suo '*pointinismo*', il continuo rifuggire da qualsiasi schema che implichi una progressione 'narrativa' (inizio/sviluppo/fine), la capacità di porsi come sfondo e mescolarsi ad altri suoni e rumori, l'*ambient music* sembra intercettare pure intensità e flussi. Adatta, quindi, per quell'idea di spazio che i Magazzini cercano: pur sempre spazio vuoto, non più quella *empty room* da misurare, come negli 'studi per ambiente', ma, come spiega Federico Tiezzi, «uno spazio all'interno del quale delle forze elettromagnetiche potessero scontrarsi»²⁸ e in cui, mimetizzandosi, «La sonorità - scrive Sandro Lombardi - è allora una presenza diffusa che si nasconde liquidamente nelle maglie dell'ambiente, apparentemente scomparendo in esso, in realtà saturandolo e sovraccaricandolo oltre ogni limite»²⁹.

Ma, al loro apparire, come sono percepiti e interpretati quei suoni dal recensore di quello spettacolo? Con lo stesso spiazzamento percettivo che lo pervade di fronte a un lavoro teatrale che presenta un linguaggio inedito, per il quale occorre affinare nuove strategie interpretative che esulino dal 'teatrale' stricto sensu per aprirsi, invece, a riferimenti disparati: il mondo della *science-fiction*, quello della moda, dei mass-media il cui immaginario satura *Crollo nervoso* e, appunto, quello dei suoni. Di essi, infatti, viene percepita la centralità - sono pochissime le recensioni che non tematizzano il suono di *Crollo nervoso* - ma quando si tenta una definizione del loro orizzonte si assiste a una sorta di strano cortocircuito che porta alla confusione. È solo Gianfranco Capitta a scrivere con chiarezza della

²⁷ Come si è accennato, si tratta di uno scritto contenuto nella copertina interna del disco *Ambient Music. Music For Airports*, poi ripreso, ed esteso, in B. Eno, *Futuri impensabili*, Firenze, Giunti, 1997, p. 323 [ed. or., *A Year With Swollen Appendices*, London, Faber And Faber, 1996].

²⁸ *Niente rose per Magazzini Criminali Prod. Intervista a cura di Rossella Bonfiglioli*, in Id. *Frequenze barbare*, cit., p. 177.

²⁹ S. Lombardi, *La Noche Repetida*, cit., p. 212.

«musica 'ambientale'»³⁰. La maggior parte dei recensori, invece, tende a non entrare nel campo delle definizioni, preferendo forme meno chiuse e più morbide: le «trasgressioni operate da Brian Eno [...] inventore visionario e beffardo, masticatore di banalità, musicista e non musicista, stratega e fiancheggiatore, discreto collezionista di venti e improbabile divo della sovversione» di Giuseppe Bartolucci³¹; le «nuove tendenze elettroniche» di Franco Bolelli³²; la «bella colonna musicale» di Lia Lapini³³; le «musiche ripetitive di Brian Eno» di Enrico Piergiacomi³⁴, o il rapido accenno alle musiche di Brian Eno di Luigi Sponsilli³⁵ e Toni Verità³⁶. O, addirittura, con dei malintesi. Tommaso Chiaretti, che si confessa «sperduto» di fronte a questo proliferare di segni, pur riconoscendo «la partitura drogata di Brian Eno», allude al «ritmo disco-music»³⁷, genere, questo, cui i Magazzini Criminali hanno fatto riferimento, ma nel loro precedente lavoro teatrale, *Punto di Rottura*. Scrive, invece, Maurizio Liverani di «suoni che arrivano dall'etere, da musiche rock e melopee»³⁸, o Franco Quadri di «pioggia di rock seriale e romanticamente ipnotico di Brian Eno, spiritosamente contaminato»³⁹. Siro Ferrone conferma questo fraintendimento, scrivendo che «la lingua è il rock (più o meno duro)»⁴⁰ e che «*Crollo Nervoso* è uno spartito rock». Definisce lo spettacolo anche «un melodramma»⁴¹. Ma se è chiaro che quest'ultimo termine non è usato in senso letterale, il problema, invece, si pone nel momento in cui alcuni recensori definiscono rock l'orizzonte sonoro dello spettacolo. Non è una questione da poco. La differenza fra *ambient music* e rock, come vedremo, sta proprio nella diversa struttura interna che caratterizza questi due generi musicali e che determina un diverso dispiegarsi del loro potenziale costruttivo quando essi incontrano la scena e il lavoro dell'attore.

La tenuta drammaturgica degli studi per ambiente si innerva, come abbiamo visto, attorno a un preciso intento: analizzare il grado minimo di scrittura, la grammatica e la sintassi – intesa come pratica combinatoria di elementi – che compongono il fare scenico. Diversamente, quando i Magazzini Criminali fuoriescono dalla forma degli studi per ambiente –

³⁰ G. Capitta, *2001 crolli nervosi esplodono nei Magazzini Criminali*, «il manifesto», 6 novembre 1980.

³¹ G. Bartolucci, *Attraverso gli 'ultimi segnali'*, «La scrittura scenica», n. 22, 1980.

³² F. Bolelli, *È di scena il delitto*, «Panorama», 21 aprile 1980.

³³ L. Lapini, *Nella Babele dei messaggi*, «Paese Sera», 2 maggio 1980.

³⁴ E. Piergiacomi, *Crollo Nervoso una zait... o la mistica della partecipazione*, «La ribalta», giugno 1980.

³⁵ L. Sponsilli, *Crollo Nervoso*, «T-Ribalta», luglio/agosto 1980.

³⁶ T. Verità, *L'attore è un criminale*, «Donna», luglio/agosto 1980.

³⁷ T. Chiaretti, *Luna azzurra nel monitor ma la vita va in tilt*, «la Repubblica», 3 maggio 1981.

³⁸ M. Liverani, *Tarantolati verso l'apocalisse*, «Il Giornale d'Italia», 6 maggio 1980.

³⁹ F. Quadri, *Crollo Nervoso*, «Panorama», 26 maggio 1980.

⁴⁰ S. Ferrone, *Un Crollo Nervoso con l'Apocalisse alle porte*, «l'Unità», 8 maggio 1980.

⁴¹ S. Ferrone, *Crollo Nervoso*, «Scena», luglio/settembre 1980.

cosa già successa con *Punto di Rottura*, che, sin dal titolo, evidenzia un cambiamento linguistico – e tentano di recuperare la forma-spettacolo, lo fanno misurandosi con i capisaldi di quella forma, ma destrutturandoli alla radice e quindi minando la forma drammatica: il personaggio, il testo drammatico e la scansione in atti e scene. *Crollo nervoso* è, quindi, caratterizzato da un rischio di entropia drammaturgica: il personaggio subisce una frantumazione, è assente un vero e proprio testo drammatico, il movimento dell'attore è costantemente scomposto. Il dispositivo costruttivo della *ambient music* pone allora come motivo ordinatore atto ad arginare il rischio di disgregazione cui sono sottoposte le altre drammaturgie. Per analizzare questo aspetto occorre, però, prendere in considerazione la complessiva articolazione dei vari segni in campo.

In *Crollo nervoso* più che di personaggio si può parlare di corpo-figura, di una presenza scenica ridotta a poco più della sua funzione iconica, di un puro nome che, talvolta, pallidamente allude a figure emblematiche (Willard, ovvero il capitano Benjamin L. Willard del film *Apocalypse Now* di Francis Ford Coppola o Beuys, chiaramente Joseph Beuys) o intercetta un'immagine (Dallas, che nel nome ufficializza l'immaginario della megalopoli prototipica; lo Skateboarder, ovvero l'icona di una certa *american way of life*).

Anche per quanto riguarda il testo drammatico ci troviamo di fronte a un poderoso ripensamento. La parola, il dialogo, non si danno mai secondo la logica del dramma moderno individuata da Szondi. Attraverso l'interlocuzione, la parola non racconta un'azione ma evoca situazioni potenzialmente drammatiche: un cocktail party, l'autopresentazione di un 'personaggio'-computer, un attacco intergalattico. Alcune frasi sono pronunciate in inglese e spagnolo, lingue che però non vengono mai usate come puro gioco sonoro. Sono utilizzate, invece, secondo costrutti e regole sintattiche minime e banali, tipiche di chi a quelle lingue si sta appena avvicinando, e stanno ad indicare una lingua di basilare interscambio, svuotata di possibilità di significazione profonda, in cui, inoltre, precipitano comunicazioni superficiali (cocktail, surf, appunto). Sono, inoltre, frasi reiterate, che, proprio per la loro continua ripetizione declassano le possibilità di senso. Scrive Federico Tiezzi, a proposito del teatro analitico-patologico-esistenziale: «È necessario prima azzerare il proprio linguaggio e ripartire con lo zero dai procedimenti elementari, reimparare a muoversi, a stabilire contatti, a misurare lo spazio che ci circonda, a pesare i suoni che ci escono di bocca»⁴². In *Crollo nervoso*, invece, la parola è vomito, continua logorrea. Ciò non vuol dire che non sia 'pesata', ma che il flusso sonoro, continuo e incalzante, si pone sempre come eccedenza sul significato letterale. La parola, quindi, non si fa

⁴² F. Tiezzi, *L'avventura analitica*, G. Bartolucci, L. e A. Mango, *Per un teatro analitico esistenziale*, Torino, Studio Forma, 1980, p. 83

portatrice di un significato drammaturgico forte, che, invece, è affidato al suono.

Così come l'apertura o la chiusura delle veneziane segna il passaggio da segmenti aperti a chiusi, da segmenti brevi a lunghi secondo un ordine chiastico (aperto-chiuso-chiuso-aperto; breve-lungo-lungo-breve), la drammaturgia del suono si pone come principio organizzatore. Casi esemplari in questo senso sono la seconda scena del primo atto (*Aeroporto di Los Angeles, tre anni dopo*) e la prima scena del secondo atto (*Saigon, 21 luglio 1969*), cioè quei segmenti centrali che, proprio a causa della loro lunghezza, sono minacciati da un rischio di disgregazione maggiore rispetto a quelli brevi.

In *Aeroporto di Los Angeles, tre anni dopo* ritorna due volte *The Big Ship* di Brian Eno, secondo una funzione che ricorda quanto Deleuze e Guattari scrivevano a proposito del ritornello⁴³, quella struttura che, di fronte ad una deterritorializzazione in atto, ri-territorializza il caos ma ad esso inevitabilmente rimanda. Con un'analoga funzione di ri-territorializzazione, che in questo caso crea un abbozzo di struttura, questa seconda scena del primo atto è sia aperta che chiusa dal medesimo brano, *Toucan Ocean* di Jon Hassell, il cui posizionamento delimita l'intera scena ed agisce, quindi, come forza di natura formale e geometrica. Questo uso di forme sonore ricorsive, trattate come 'ritornello', può essere riscontrabile anche in taluni spettacoli che hanno sancito un radicale ripensamento/sfaldamento delle forme drammaturgiche. Un esempio è *Il principe costante* di Jerzy Grotowski, in cui, di fronte alla polverizzazione e riorganizzazione di personaggio e testo drammatico, sono usati dei 'modi vocali'⁴⁴ ricorsivi, cioè specifiche figure sonore che o identificano un singolo personaggio o trasmigrano di attore in attore immergendo lo spettacolo in un flusso sonoro. Solo per fare alcuni esempi del primo caso, citeremo ciò che Serge Ouaknine chiama *menuet cris*⁴⁵, lungo e impressionante lamento, nasale e ritmico, rilasciato da Cieslak-Principe per ben sette volte, sul quale la Corte danza; le tre lunghe sequenze in cui la materia fonica si organizza nei monologhi del principe, generati secondo lo stesso principio di emissione che dispone in tensione parossistica tutti i muscoli del corpo, manomette completamente la relazione tra il movimento e le necessità posturali necessarie all'emissione di suono, è interrotto più volte da risate

⁴³ Cfr. G. Deleuze e F. Guattari, *Sul ritornello*, in Id., *Millepiani. Capitalismo e schizofrenia*, Roma, Castelvecchi, 2010 [ed. or. *Mille Plateaux. Capitalisme et Schizophrénie*, Paris, Éditions de Minuit, 1980].

⁴⁴ Per uno studio di questi 'modi vocali', mi permetto ancora una volta di rimandare a M. Petruzzello, «Perché di te farò un canto». *Pratiche ed estetiche della vocalità nel teatro di Jerzy Grotowski*, *Living Theatre e Peter Brook*, cit.

⁴⁵ S. Ouaknine, *Etude Et Reconstitution Du Déroulement Du Spectacle*, in *Les Voies De La Creation Théâtrale*, n. 1, Paris, Éditions Du Centre National De La Recherche Scientifique, 1970.

squassanti; gli occasionali picchi di altezza con cui Mirecka-Fenice colora alcune battute. Esempi del secondo caso sono, invece, la velocità con cui le battute vengono pronunciate; la tendenza a ricorrere a suoni ossessivamente ribattuti; l'utilizzo di occasionali 'glissando' vocali sia ascendenti che discendenti; una generale tendenza a sconfinare nel canto che segnala un uso della voce libera dal puro dominio del significato verbale. In entrambi i casi, i 'modi vocali' indicano che il personaggio, o quel che di esso rimane, non è mai costruito a partire da una base psicologica.

Più complesso è il caso del secondo segmento lungo di *Crollo nervoso*, cioè la prima scena del secondo atto (*Saigon, 21 luglio 1969*). La drammaturgia sonora di questa scena è organizzata, come si è precedentemente scritto, secondo due sequenze fra loro del tutto uguali, in cui la seconda è semplicemente di più breve durata della prima. Entrambe sono composte da due pezzi di Eno, *The Big Ship*, vero e proprio leit motiv della drammaturgia sonora dello spettacolo, e *Here Comes The Warm Jets*. Dopo questa ripetizione speculare, la scena è chiusa da un radicale cambiamento di atmosfera offerto dalle più meditative *Driving Me Backwards* e *2/1*, sempre di Brian Eno. Il ripetersi identico delle due sequenze riguarda anche il testo verbale: Playmate e Beuys si scambiano brevi battute su cocktail, surf, petting, una probabile emergenza e un attacco. A rimanere identico è anche il suono della voce, asettico e leggermente nasalizzato, con cui le battute vengono pronunciate.

La drammaturgia sonora, quindi, funziona come dispositivo di organizzazione, secondo un'istanza geometrizzante', vale a dire costruendo forme mediante un continuo lavoro di perimetrazione. Non è la prima volta che i Magazzini Criminali usano il suono secondo questo procedimento: era successo anche in *Punto di rottura*⁴⁶, ma è come se in

⁴⁶ A tal proposito, Sandro Lombardi scrive: «Le atmosfere sono leggere, leggerissime, volatili della disco-music di *Saturday Night's Fever*. A contatto con inserti musicali, opprimenti, cupi, come il *Requiem Of Art* di Joseph Beuys. Il suono è come la luce: ad accensioni improvvise e taglienti seguono cupe oscurità. Il tessuto connettivo è sostenuto dal rumore quotidiano: i passi di un uomo in corsa sul selciato, il rombo di un aereo che decolla, le conversazioni casuali, eccetera. Durante il montaggio di *Punto di Rottura* abbiamo operato una sorta di condensazione sonora secondo uno schema prestabilito le cui regole interne si erano venute via via configurando nel corso delle riprese. Sei brani di musica di cinque minuti l'uno, ripetuti in ordine inverso con una sostituzione e uno slittamento: 1. Grace Kelly + disco music. 2. Grace Kelly + disco music. 3. Atterraggio all'aeroporto di Los Angeles + in sottofondo Marlon Brando e Vivien Leigh. 4. *Requiem of art* + in sottofondo e qua e là in primo piano rumore di passi sulla strada. 5. Rolling Stones (Have you seen your mother, baby, standing in the shadow?). 6. Colonna sonora di *Sansone e Dalila* + rumore di aerei in decollo e in atterraggio. Nella seconda parte il brano n. 3 (che si sarebbe trovato in identica posizione) manca ed è sostituito da un dialogo fra Marlene Dietrich e Orson Welles, spostato però in posizione 6» (S. Lombardi, *Una voce per Babilonia*, in AA. VV, *Il Patalogo due*, Milano, Ubulibri/Electa, Milano, pp. 134-135).

Crollo nervoso la compagnia fosse riuscita ad affinare questa tecnica che ci consente di capire chiaramente perché il gruppo utilizzi la musica ambient e non il rock. Franco Bolelli individua nella *ambient music*, così come nell'elettronica, una possibilità di deterritorializzazione, un'elusione della fissità a favore dei flussi, una capacità di imbastardimento con altre forme, un continuo spostamento e depistaggio delle identità fisse e stabilizzate. Il suo discorso prende le mosse dal quel *milieu* in cui si proclama la morte del rock:

Perché l'identità ribelle - scrive Bolelli -, la regione trasgressiva, è l'ultimo appiglio della distribuzione dei ruoli definiti, l'ultima casella prevedibile sulla scacchiera dell'ordine dominante. [...] Nemmeno il rock, lingua ribelle per eccellenza, si sottrae a questa funzione d'ordine che i linguaggi determinati hanno irrimediabilmente assunto. Convogliare la carica di ribellione che lo alimenta sul terreno della rappresentazione: è questo il mortale limite del rock. Ridurre in formula prevedibile le nuove forme che esso stesso suscita: è così che il rock difende la propria identità unidimensionale, ripetendo il proprio ruolo autorizzato, schierandosi con l'esistente contro il possibile. L'energia trasgressiva di cui è investito agisce dunque come puro accessorio di una funzione d'ordine che è propria ormai di tutte le identità fisse. Perché qualunque identità (quella del rock o del jazz, o un'identità storica culturale, sociale, esistenziale) che non sappia lasciarsi trasportare verso forme impreviste funziona ormai in senso conservatore.⁴⁷

Non è questa la sede per procedere a un'analisi del rock, se esso nasca come modalità di sovversione o prodotto dell'industria culturale per strumentalizzare e sottomettere ai propri fini pulsioni sovversive. Qui è, invece, necessario cogliere quello che, in apparenza, può sembrare un paradosso.

Non è solo un fatto 'politico', pur condiviso dai Magazzini Criminali, a generare il passaggio alla musica per ambienti. Sono soprattutto le potenzialità grammaticali e sintattiche che essa offre a garantirne una possibilità d'uso. *L'ambient music*, oltre a consentire inserimenti in fase di postproduzione, non è vincolata alla sintassi, intesa come rapporto fra le sequenze del rock, tutto basato, quest'ultimo, sulla concatenazione geometrica fra strofa e ritornello oppure fra *chorus* e *bridge*⁴⁸. La musica per

⁴⁷ F. Bolelli, *La scienza impura*, in *Paesaggio metropolitano*, a cura di G. Bartolucci, M. Fabbri, M. Pisani, G. Spinucci, Milano, Feltrinelli, 1982, pp. 157-158. Il testo era già apparso in «Alfabeta», n. 19, novembre/dicembre 1980.

⁴⁸ A proposito della struttura della canzone, Gianfranco Salvatore scrive: «Per 'strofica' si intende la forma di una composizione vocale in cui tutte le strofe del testo sono intonate sulla stessa melodia, oppure con una stessa melodia per una data sezione e le sue eventuali ripetizioni (che chiamiamo A), e un'altra melodia per una sezione contrastante che chiamiamo B. [...] Lo schema bipartito detto 'strofa-ritornello', AB (con varie possibili ripetizioni delle sezioni A e B), è più vicino alle tradizioni popolari neolatine - italiane, francesi, spagnole - che al Lied tedesco. Una variante della forma tripartita senza ritornello, a schema AABA, definita da alcuni 'chorus-bridge', è invece diventata tipica della *ballad*

ambienti, al contrario, è fluida, percorsa da flussi di intensità che non si cristallizzano in una precisa struttura normativa su cui sarebbe difficile intervenire con operazioni di taglio, montaggio e ricontestualizzazione. Ai Magazzini Criminali – lo affermano più volte – interessa intercettare i flussi, fare dello spettacolo, a partire dallo spazio scenico, un campo elettromagnetico costantemente percorso da differenze di tensione. La musica per ambienti genera un *pattern* normativo molle su cui costruire lo spettacolo e l'azione dell'attore: identifica un tempo fluido, ma non un ritmo forte. Paradossalmente, allora, la musica *ambient* viene utilizzata per creare struttura e drammaturgia, come analizzato precedentemente nel caso della seconda scena del primo atto (*Aeroporto di Los Angeles, tre anni dopo*) e della prima scena del secondo atto (*Saigon, 21 luglio 1969*). In realtà qui non vorremmo enfatizzare l'aspetto contraddittorio di questo uso, semmai porre l'accento sulla dialettica fra flusso e struttura: è in particolar modo una musica caratterizzata da un'assoluta mancanza di struttura a poter essere plasmabile e manipolabile a tal punto da creare strutture drammaturgiche.

«I want to be a rock'n'roll star»!

Torniamo ancora a quel grido di Federico Tiezzi che chiude *Last Concert Polaroid*. Facciamolo risuonare ancora una volta alla luce di quanto fin qui scritto. Se l'orizzonte sonoro di *Crollo Nervoso* è l'*ambient music*, quel grido che indica un desiderio di autorappresentarsi attraverso il rock è solo un *coup de théâtre*, proprio come i sei cani lupo tenuti a guinzaglio. Ma davvero il rock non ha niente a che vedere con *Crollo Nervoso*? Per rispondere a questa domanda occorre una cautela metodologica: distinguere fra l'orizzonte sonoro di questo spettacolo, segnato appunto dall'*ambient music*, e l'immaginario cui fa riferimento. È infatti nell'immaginario rock, e in particolare in quello Post-Punk, che i Magazzini Criminali trovano alcuni materiali per costruire il lavoro dell'attore. Seguiamo qui una traiettoria volta a scandagliare alcuni tratti del lavoro sulla voce, sul movimento e sull'espressione del viso.

americana per il favore che ha riscosso presso i compositori di Tin Pan Alley e poi di Broadway e di Hollywood. Queste due strutture, nell'ambito della forma chiusa della canzone, finiscono per assumere due significati alquanto diversi, perché nello schema chorus-bridge la sequenza di strofe diverse punta non tanto sulla ripetizione quanto sul contrasto. [...] Va detto però che i due schemi non sono certo inconciliabili: le strutture strofa-ritornello, ad esempio, possono avere introduzioni cantate e terze sezioni (*incisi*) al loro interno, esattamente come le strutture chorus-bridge. Inoltre se lo schema AABA non ritornellato rimane poco diffuso nei paesi neolatini, il più 'mediterraneo' schema AB ritornellato è diventato di uso comune anche nella canzone internazionale» (G. Salvatore, *Mogol-Battisti. L'alchimia del verso cantato. Arte e linguaggio della canzone moderna*, Roma, Castelvechi, 1997, pp. 149-150).

Tese verso un un registro acuto, talvolta stridule e taglienti, attestate sull'intensità dell'urlo, sono soprattutto le voci di Dallas, Irene e Willard. Esse sono modellate su un analogo uso che caratterizza numerosi artisti della New Wave e della No Wave allora in voga. Basti pensare, solo per fare alcuni esempi, alla vocalità penetrante e dall'incedere marziale di Lydia Lunch nel periodo con Teenage Jesus & The Jerks⁴⁹, a quella ossessiva di Toyah Willcox⁵⁰, al canto sghembo che si muove tra sussurri ed urla di Ari Up con le Slits⁵¹, ai suoni queruli della voce di Ana de Silva delle Raincoats⁵², al salmodiare paranoico di John Lydon, ex 'Johnny Rotten' dei Sex Pistols, in alcuni episodi con i Public Image Ltd⁵³ e, in Italia, a Jo Squillo con le Kandeggina Gang⁵⁴ e poi nei suoi primi lavori da solista⁵⁵. Quelle asperità vocali, quel modo di scagliare la voce, cristallizzano in un corrispettivo sonoro l'«elettricità» e il «nervosismo», assunti come nuovi valori dall'estetica postmoderna⁵⁶. Le voci metalliche di Dallas, Irene e Willard si presentano impoverite, quasi «bidimensionali», affacciate su un abisso che non riguarda solamente il vuoto relativo al contenuto del loro scambio verbale. C'è qualcosa di più profondo. Lo psichiatra e psicanalista Guy Rosolato sostiene che la voce si situi «entre corps et langage»⁵⁷, fra il corpo, ovvero l'unicità timbrica legata allo spettro libidico e ormonale del soggetto emittente, e il linguaggio, il sistema culturalmente codificato di ritmo, prosodia e tono assorbiti da chi parla. Dallas e Irene, così come le altre *dramatis personae* dello spettacolo, non sono soggetti, esistono come pure figure la cui costruzione avviene per svuotamento perché non intrattengono un rapporto di mimesi con la realtà ma con i mass media che

⁴⁹ Si faccia riferimento alle registrazioni dal vivo contenute in Teenage Jesus And The Jerks, *Live 1977-1979* (Other People, 2015).

⁵⁰ Ascolto di riferimento è il primo album *Sheep Farming Barnet* (Safari Records, 1979), firmato semplicemente come Toyah.

⁵¹ In particolare a brani quali *Shoplifting* o *Love Und Romance* dal primo album delle Slits, *Cut* (Island, 1979).

⁵² Un esempio, il primo 45 giri The Raincoats, *Fairytale In The Supermarket* (Rough Trade, 1979).

⁵³ Pezzi quali *Annalisa*, *Public Image*, *Low Life*, *Attack* (dal primo album, che porta il nome della band nata dopo lo scioglimento dei Sex Pistols, Virgin, 1978) o a *Memories*, *Swan Lake* (da *Metal Box*, Virgin, 1979).

⁵⁴ Il 45 giri *Sono cattiva/Orrore* (Cramps, 1980).

⁵⁵ La vocalità usata per le canzoni del primo album solista, firmato come Jo Squillo Eletrix, *Girl senza paura* (20th Secret, 1981).

⁵⁶ Solo per fare un esempio, i Talking Heads in *Psycho Killer* cantano: «I can't seem to face up the facts/I'm tense and nervous and I can't relax/I can't sleep, cause my bed's on fire/Don't touch me I'm a real live wire/[...]/You start a conversation, you can't even finish/You're talking aloud but you're not saying anything/Well, I've nothing to say, my lips are sealed/Say something once, why say it again?». Talking Heads, *Psycho Killer* (dall'album *Talking Heads: 77, Sire, 1977*).

⁵⁷ G. Rosolato, *La Voix Entre Corps et Langage*, «Revue Française de Psychanalyse», XXXVIII, n. 1, 1974, pp. 77-94.

producono simulacri. Esse sono, quindi, simulacri, privati del polo corporeo dello schema di Rosolato. La loro voce è quindi il balbettio del linguaggio che non si incarna. Esse sono il rock, ma non il corpo del rock. Sono il suo simulacro. La stessa valenza simulacrale, ma spinta ad un eccesso inaudito, si può cogliere in quel gruppo di voci che punteggiano la prima scena del secondo atto, *Saigon, 21 luglio 1969*. Come abbiamo già avuto modo di scrivere, sono i messaggi radio che gli astronauti del primo allunaggio si scambiano durante la missione, ovvero quello che a tutti gli effetti può essere considerato il prototipo degli eventi esclusivamente mediatici: si può solo fruire del suo simulacro, poiché la sua realtà, la sua 'verità', rimane estranea a qualsiasi esperienza diretta. L'ascolto di quelle voci genera vertigine non solo perché esse non si incarnano – non vi sono in scena attori che le simulano – ma perché di esse viene presentata l'impossibilità di incarnarsi visto che il loro statuto è simulacrale al massimo livello. Quello che l'ascoltatore percepisce è, allora, il puro fantasma, ovvero il loro massimo grado di smaterializzazione.

Sarebbe sicuramente erroneo, perché riduttivo, indicare l'immaginario del rock quale unico modello su cui si costruisce la vocalità degli attori di *Crollo Nervoso*. È nella moltiplicazione e polverizzazione di riferimenti che lo spettacolo mostra la sua ricchezza, attingendo anche all'immaginario cinematografico, da cui preleva *pattern* sonori utili all'edificazione della vocalità di Darling, il calcolatore che contiene ed elabora le informazioni per il volo verso Giove. L'assoluta centralità di un riferimento quale *2001: Odissea nello spazio*, il film del 1968 di Stanley Kubrick, è ufficializzata da un doppio ordine di indizi, uno di natura drammaturgica e l'altro puramente sonoro. Sul piano drammaturgico c'è una netta coincidenza tra Hal 9000, l'intelligenza artificiale che guida la missione su Giove nel film di Kubrick, e Darling, che ha la stessa funzione nello spettacolo dei Magazzini Criminali. Entrambi, infatti, sono vittime di una *défaillance* umana che sconvolge i loro circuiti logici, innescando il 'crollo nervoso'. Ed anche l'espedito drammaturgico scelto per indicare il definitivo cortocircuitare dei sistemi logici di Hal 9000 così come di Darling è identico: un appiattimento verso un livello elementare delle risorse dei due sistemi, una regressione verso una sorta di 'infanzia' della logica, segnalata dallo scivolare della voce delle due intelligenze artificiali in un'innocua canzoncina. Ecco quindi apparire nella drammaturgia sonora di *2001: Odissea nello spazio* la filastrocca *Giro giro tondo* e in *Crollo Nervoso* di *Que Sera Sera*. Questa perfetta coincidenza drammaturgica è traslata con naturalezza anche sul piano sonoro, nel momento in cui ai Magazzini Criminali occorre un modello su cui costruire la voce di Darling. Esso è rappresentato dalla vocalità usata da Gianfranco Bellini, l'attore che nella versione italiana del film doppia la voce ad Hal 9000. Sandro Lombardi ne conserva l'eloquio lento, scandito, talvolta sensuale e flautato – ad esempio

quando nell'incipit della scena *Aeroporto di Los Angeles, tre anni dopo* elenca orari e destinazione dei voli -, salvo poi cambiare lievemente di segno a quel modello, meccanizzando la sua voce col ricorso a una timbrica nasale. In ugual modo sarebbe limitante ascrivere la costruzione di moduli per il gesto e il movimento esclusivamente all'immaginario Post-Punk. Tale immaginario, tuttavia, è rilevante se messo a sistema con l'attitudine alla scomposizione e vivisezione del gesto e del movimento che i Magazzini Criminali hanno sperimentato nella fase 'analitico-patologico-esistenziale' e con certe strategie compositive della New Dance americana. In *Crollo Nervoso* è esaltata la serialità del movimento, la specularità che porta l'attore a ripetere microtraiettorie sempre in coppia, l'assoluta impossibilità di stasi che si concretizza in un continuo molleggiamento sulle sedie sdraio o su se stessi, la meccanizzazione del gesto spinta talvolta verso il parossismo. Scrive Federico Tiezzi:

Gli attori sono precisati: non «dati» bensì direttrici di movimento: dal generale al particolare essi sono nello stesso momento energia destabilizzante dello spazio e destabilizzati da un'energia interna, da un movimento continuo, perturbatore e risanatore del loro attraversamento. Il corpo è in continuo movimento: non ha stasi, non esprime niente, è rapido anche da fermo. Perturbato da un movimento continuo, una specie di Morbo di Parkinson, ma costantemente sotto controllo, come quello di un atleta di lungo fondo terminale di un calcolatore di IX generazione. Il movimento non cresce ma scivola mentre autodelimita un campo quantitativo di tensione non risolutiva, *solo continua*.⁵⁸

Con molta precisione Tiezzi pone in essere una strategia operativa, ricorrente nel teatro costruito sulle pratiche della scrittura scenica, che Lorenzo Mango indica come 'funzione coreografica': non una coreografia vera e propria ma una peculiare «messa in forma del corpo»⁵⁹, ossia «una particolare articolazione della presenza scenica dell'attore in forma di scrittura, che riguarda la formalizzazione del movimento ed il suo rapporto con lo spazio»⁶⁰.

L'immaginario Post-Punk diventa per i Magazzini Criminali un serbatoio in cui la scomposizione del gesto e del movimento, tipica della fase 'analitico-patologico-esistenziale', trova una sua intelaiatura ritmica e una serie di *pattern* che indicano la via per quel 'nervosismo' tematizzato dallo spettacolo. Basti pensare alla maniera di stare sul palco di David Byrne dei

⁵⁸ F. Tiezzi, *Surf! Il rischio e il deserto*, in R. Bonfiglioli, *Frequenze barbare*, cit., p. 201.

⁵⁹ L. Mango, *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2003, p. 288. Che la presenza dell'attore in scena sia costruita principalmente secondo questa modalità lo conferma un particolare raccontato da Sandro Lombardi durante l'incontro cui si è più volte fatto riferimento. Per un riallestimento di *Crollo Nervoso*, preventivato circa un paio di anni fa ma mai realizzato, agli attori della versione originale sarebbero stati sostituiti da veri e propri danzatori.

⁶⁰ Ivi, p. 298.

Talking Heads che, volendo rifuggire dalle stereotipate movenze del rock, propone, in una prima fase della sua carriera, movenze «aspergeriane»⁶¹, caratterizzate dai movimenti «un po' a scatti, se così si può dire, dalla vita in giù»⁶², salvo poi, una volta liberatosi dalle incombenze della chitarra e della pedaliera di effetti ad essa connessa, dar vita a quella danza scomposta, fatta di spasmi, improvvise torsioni del busto, sezionamenti del gesto delle braccia, in voga in quegli anni nei circuiti Post-Punk e osservabile anche nei live di John Lydon con i Public Image Ltd, nella maniera di agire la scena dei Devo e nelle prime esibizioni di Fred Schneider dei B-52's. Quelle precise geometrie corporee, che sottendono il pensiero di un corpo teso, elettrico, aspro, dai Magazzini Criminali sono decontestualizzate dai ritmi Post-Punk e ricostruite sull'orizzonte musicale offerto dall'*ambient music*, in perenne ricerca di uno stato di instabilità. Scrive Marion D'Amburgo:

Parlavo del movimento come scelta di una possibilità massima di rischio, di rischio in senso esistenziale per sfuggire al terrore dell'equilibrio, alla malinconia dei sistemi, a quella forma di progressivo assottigliamento dell'energia vitale. Di qui la scelta per seduzione di tutto quello che è trasparenza, scorza, intermittenza. Per tutte quelle forme desertiche di passaggio, le geografie. Questa corrispondenza sentimentale per tutte le forme dell'ubiquità è la nostra più reale fuga romantica.⁶³

L'effetto di alienazione prodotto da tale impostazione del movimento è rafforzata dalla costruzione dello sguardo e dell'espressione del viso degli attori. Nei loro occhi si cristallizza quello che lo storico e critico d'arte Jean-Claude Lebensztejn⁶⁴ definisce lo sguardo tipicamente postmoderno: esso è del tutto artificiale, calmo e assente, freddo e distaccato perché coglie quanto accade nel campo visivo ma si ritira dal giudizio. Le sue radici vanno ricercate nel *deadpan*, il metodo con cui Denise Scott Brown e Richard Venturi, alla fine degli anni Sessanta, avevano osservato e studiato Los Angeles e Las Vegas, città che mai avevano destato l'interesse dei loro colleghi e che, grazie allo studio dei due architetti americani, sarebbero diventate il correlativo oggettivo dell'estetica postmoderna per quel loro *landscape* composto di insegne pubblicitarie, luci al neon, snodi stradali e movimento inarrestabile⁶⁵. Se Scott Brown e Venturi avevano intercettato il

⁶¹ D. Byrne, *Come funziona la musica*, Milano, Bompiani/RCS Libri, 2013/2015, p. 45 [ed. or., *How Music Works*, San Francisco, McSweeney's, 2012].

⁶² Ivi, p. 53.

⁶³ M. D'Amburgo, *Jang Quing*, in R. Bonfiglioli, *Frequenze barbare*, cit., p. 215.

⁶⁴ J. C. Lebensztejn, *Photorealism, Kitsch and Venturi*, «SubStance», vol. 10, n. 2, Issue 31: *The Thing USA: Views Of American Objects*, 1981, p. 76.

⁶⁵ In un articolo del 1970 Denise Scott Brown tematizza la necessità di restituire il movimento di queste città attraverso documenti filmici che superino, quindi, la fissità delle fotografie abitualmente usate dagli architetti. Inoltre si interroga sul tipo di sguardo con cui

panorama colto da quello sguardo, il postmodernismo maturo si spinge oltre ed è come se mostrasse non più – o non solo – il prodotto di quello sguardo, ma lo sguardo stesso. È il mondo della moda e del rock a farlo circolare come segno distintivo dell'epoca. Soprattutto all'inizio degli anni Ottanta vi è una radicale convergenza fra la moda e alcune culture legate alla musica rock che porta alla nascita della tendenza New Romantic. Dal punto di vista musicale l'ortodossia dei tre ruvidi accordi del punk è sbriciolata da riferimenti al glam rock, alla disco-music e al funk, mentre da quello visivo i musicisti di questa nuova scena, soprattutto inglese, propongono una ricerca tesa fino allo spasimo sull'immagine. Al machismo del rock, cui si erano spesso assoggettate anche le donne che volevano suonare questo genere, viene preferita una femminilizzazione dei segni esteriori nonché un culto dell'androginia. Uomini e donne esaltano abiti raffinati, ostentano un trucco che rivela una forte artificialità, ricercano delicatezze post-dandystiche in cui è d'obbligo lo sguardo freddo e asettico di cui si scriveva⁶⁶ e che modella l'espressione degli attori di *Crollo Nervoso*. L'orizzonte sonoro dello spettacolo è quindi *l'ambient music*, mentre la recitazione dell'attore è costruita su moduli in larga parte mutuati dall'immaginario del rock. Ne fa cenno anche il critico Pier Luigi Tazzi, allora membro della compagnia, quando scrive:

Se uno di noi pensasse ad abbandonare il teatro la cosa che più gli mancherebbe sarebbe questa attività performativa che abbiamo sempre avuto nel lavoro scenico. Per noi l'abbandono della scena è impossibile, non tanto

osservare, rintracciandolo nel dead-pan e nella fotografia di Ed Rousha: «What new techniques are required to document new forms? We should aim to dead-pan the material so that it speaks for itself. Rousha has pioneered this treatment in his monographs. It is a way to avoid being upstaged by our own subjects matter». D. Scott Brown, *Remedial Housing for Architects*, in Venturi, Scott Brown & Associates, *On Houses and Housing: Architectural Monographs 21*, London, Academy Editions, 1992, p. 56. Occorre qui ricordare il film *Las Vegas Deadpan* (1968), girato grazie ad una cinepresa attaccata alla Ford di Venturi e Scott-Brown, e il libro R. Venturi, D. Scott Brown, S. Izenour, *Imparare da Las Vegas. Il simbolismo dimenticato della forma architettonica*, Macerata, Quodlibet, 2010 [ed. or., *Learning From Las Vegas*, Cambridge, MIT Press, 1972].

⁶⁶ Un esempio, su tutti, è offerto dal video di *Fade To Gray* (1980) dei Visage, il cui leader, l'enigmatico Steve Strange, è considerato uno dei personaggi più influenti del movimento New Romantic grazie alla sua attività di organizzatore delle serate al Blitz, il locale a Covent Garden a Londra, dove si coagulò quella scena. In alcuni versi del testo della canzone, si fa esplicito riferimento a questo sguardo: «One man on a lonely platform/One case sitting by his side/Two eyes staring cold and silent/Show fear as he turns to hide». Ma si vedano anche gli sguardi delle modelle che sfilando nel video di *I Ran* (1982) degli A Flock Of Seagulls, le copertine del 45 giri *Sleepwalk* (1980) e dell'album *Vienna* (1980) degli Ultravox e Boy George ritratto da Edwina Orr e David Trayner per il Richmond Olographic Studios (1987).

per i suoi significati romantici, ma per la nostra caratteristica di essere degli esecutori proprio nel senso del cantante rock.⁶⁷

Tazzi qui lascia perfettamente intendere che più che al suono rock, i Magazzini Criminali accedono a una 'performatività', un dispositivo costruttivo, un'attitudine, rock. Ma in cosa si incarna e sotto quale segno nasce questa performatività?

«Che cos'è l'arte? Prostituzione»

Diceva Grotowski, che l'attore è un santo; no, io dico che l'attore è una troia, che si deve sapere vendere e basta. Per me oggi fare l'attrice non significa giungere alla verità... avere cioè un riscontro diretto con la realtà, nella vita e nel teatro; mi interessa invece arrivare alla costruzione di un personaggio attraverso i mezzi di comunicazione di massa. Mi affascinano per esempio i vecchi meccanismi hollywoodiani per la costruzione del personaggio-divo, chiamando in causa il parrucchiere, il dentista, il sarto, ecc., oppure l'imposizione dell'idolo pop o rock attraverso tutta una determinata campagna stampa.⁶⁸

Sarebbe sin troppo facile prendere l'affermazione di Marion D'Amburgo a proposito dell'attore-troia' come una *boutade* o una provocazione nata per spiazzare. In realtà in essa è contenuta una precisa strategia compositiva del lavoro dell'attore, messa in campo dai Magazzini Criminali, che si agglutina attorno al concetto di divo. Ma quale triangolazione si stabilisce fra prostituzione, divismo e recitazione dell'attore? Occorre procedere con ordine.

Massimo esempio di reificazione in quanto svuotamento del sé in funzione del suo proporsi come pura merce nell'ottica capitalista, la prostituta diventa anche simbolo di un'antropologia smaccatamente urbana. Il suo corpo-merce è sovraesposto attraverso segni che ne denotano alterità e palese artificiosità: il trucco sovrabbondante, l'abbigliamento eccessivo, la specifica cinesica e prossemica. La sua esistenza suscita disgusto e allo stesso tempo fascino ambiguo che trasmigra nell'arte, basti pensare a *Olympia* di Eduard Manet in cui l'iconografia vecelliana o giorgionesca viene spostata sul corpo di una prostituta o a *Les Demoiselles d'Avignon* di Pablo Picasso, il cui primo titolo, *Le Bordel Philosophique*, allude esplicitamente al postribolo raffigurato.

Il modernismo e le forme d'arte da esso prodotte nascono – e la pittura di Manet potrebbe essere considerata uno dei simbolici atti di nascita del

⁶⁷ Pier Luigi Tazzi, *Conversazione con l'autrice, settembre 1980*, in R. Bonfiglioli, *Frequenze barbare*, cit., p. 112.

⁶⁸ M. D'Amburgo, *La frattura del teatro*, «Sipario degli attori», n. 405, 1980 (Questa citazione è prelevata da R. Bonfiglioli, *Geografia degli spostamenti. Contaminazione – citazione – appropriazione*, in Id. *Frequenze barbare*, cit., pp. 70-71).

modernismo – compromesse con l'idea della merce, col suo valore di scambio nella società capitalista, di cui la prostituta è il segno più inquietante. A cogliere questa progressiva reificazione è Charles Baudelaire, quando sostiene «Che cos'è l'arte? Prostituzione»⁶⁹, inaugurando una sotterranea maniera di esperire l'opera d'arte e di relazionarsi ad essa che si dipanerà per tutto il Novecento. Questa vertigine sulla reificazione dell'arte andrà a intensificarsi di pari passo allo sviluppo delle logiche del capitalismo e in particolare di quelle del tardo capitalismo in cui si declina il postmodernismo. Non si intende qui stabilire un processo di semplice filiazione del postmodernismo dal modernismo. Le analogie e le discontinuità fra i due sono oggetto di una spinosa *querelle* intellettuale. Semmai si vuole cogliere il costante affioramento della dialettica tra arte e merce durante tutto il Novecento.

Scrivono Andrea Mecacci, a proposito della lettura che Benjamin dà dell'estetica dell'artificio di Baudelaire⁷⁰ che secondo traiettorie diversificate trasminerà nella società dei mass-media e nel postmodernismo:

al lutto dell'arte che scompare si accompagna la sua rinascita quasi genetica nella merce. È il germe di quella idea che consentirà all'arte di trovare nell'extra artistico nuovi territori di proliferazione, sia nei termini di rielaborazione dell'arte stessa (le avanguardie) sia nella sostituzione dell'arte con dimensioni dell'estetico che hanno nel mercato la loro realtà effettuale (la moda, la pubblicità, il design). L'alienazione dell'arte diventa non tanto strategia di sopravvivenza, ma una necessità storica: l'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica.⁷¹

Lo sviluppo e la diffusione sempre più capillare della fotografia, del cinema e della televisione, nel corso del Novecento, radicalizza questo processo, contribuendo ad inaugurare quel particolare regime delle immagini-simulacro su cui si costruisce l'estetica del postmodernismo. In uno scenario mutato rispetto al modernismo, non è un caso che anche Marshall McLuhan faccia riferimento alla prostituzione quando, riflettendo sul dispositivo fotografico, intitola *La fotografia. Il bordello senza muri* un capitolo de *Gli strumenti del comunicare*⁷². L'idea sottesa è, in questo contesto, quella dello svuotamento, della possibilità di serializzazione che, in termini benjaminiani, sottrarrebbe l'aura all'opera d'arte. Ed è proprio Walter

⁶⁹ C. Baudelaire, *Razzi*, in *Diari intimi*, Milano, Mondadori, 1982, p. 45 [ed. or., *Journaux Intimes. Fusées/Mon Coeur Mis A Nu*, Les Éditions G. Crès et C 1887].

⁷⁰ cfr. W. Benjamin, *Parigi. La capitale del XIX secolo*, in *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di R. Solmi, Torino, Einaudi, 1976 [ed. or. *Paris, Die Hauptstadt Des XIX Jahrhunderts*, in *Schriften*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1955].

⁷¹ A. Mecacci, *L'estetica del pop*, Roma, Donzelli, 2011, pp. 17-18.

⁷² M. McLuhan, *Gli strumenti del comunicare*, Milano, Il Saggiatore, 1990. [ed. or. *Understanding Media. The Extention Of Man*, New York, McGraw-Hill, 1964].

Benjamin a fornire una precisa indicazione di questo depauperamento e di una successiva necessità di ricaricare l'aura perduta su un altro ente: «Il cinema risponde al declino dell'aura costruendo artificialmente la *personality* fuori dagli studi: il culto del divo, promosso dal capitale cinematografico, cerca di conservare quella magia della personalità che da tempo è ridotta alla magia fasulla propria del suo carattere di merce»⁷³. È nella sua compromissione con le logiche tardocapitalistiche e nella sua costruzione smaccatamente artificiale che il divo svela una sotterranea analogia con la prostituta: come quest'ultima, il corpo-merce del divo vive appiattito nel suo darsi esclusivamente come immagine, nella sua illusione di realtà, nel suo statuto puramente simulacrale. La produzione e circolazione del divismo, come declinato nel Secondo Novecento, è quindi un fenomeno strettamente connesso alla riproducibilità tecnica dell'immagine e alla sua restituzione feticizzata tramite mass media⁷⁴.

I Magazzini Criminali costruiscono il 'personaggio' e il lavoro dell'attore sul modello puramente artificiale e simulacrale del divismo. Svuotata dalla sua possibilità di significazione perché completamente scollata dalla realtà, la pura immagine del divo diviene allora materiale plasmabile in quanto ricollocabile in contesti diversi come semplice figura. Più volte negli scritti di quel periodo la compagnia allude al caricamento dell'immaginario divistico su Marion D'Amburgo. Scrive Paolo Landi: «La differenza tra il 'divo' e l'attore del teatro tradizionale è che nel primo i gesti e i segni caratteriali fittizi devono apparire come *reali*; col risultato che è la *persona reale* ad apparire globalmente fittizia»⁷⁵. È questo meccanismo che interessa

⁷³ W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, [prima ed. 1960, ed. or. *Das Kunstwerk Im Zeitalter Seiner Technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt Am Main, Suhrkamp Verlag, 1955], pp. 34-35.

⁷⁴ Chi scrive è convinto che ci sia una forte analogia fra il fan e l'innamorato. Entrambi condividono una condizione di prostrazione al desiderio e un rapporto irrisolto col tempo. Roland Barthes sostiene che: «Una parola (classica) ha origine dal corpo, che esprime l'emozione d'assenza: *sospirare*: 'sospirare per la presenza corporea'» [R. Barthes, *Frammenti di un discorso amoroso*, Torino, Einaudi, 1979, p. 34 (ed. or., *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Éditions du Seuil, 1977)]. Non è solo la ricerca di presenza corporea a innescare il fanatismo, così come l'amore, ma anche la tensione verso un tempo afferrabile e condiviso con l'oggetto d'amore. Così, nel dispositivo del divismo, in cui l'oggetto del desiderio si dà solo in un tempo ristretto (eventi, concerti, apparizioni fugaci), la mancanza diventa elemento strutturale. Le foto del divo, allora, testimoniano un essere 'altrove' dell'oggetto amoroso, vale a dire un tempo e uno spazio non condiviso col fan. Ma per quest'ultimo si trasformano in (impossibili) ricuciture con quello spazio e tempo non condiviso o condiviso per un periodo limitato e tentano la disperata impresa di ricostruire artificialmente qualcosa che sostituisca una mancanza. Collezionare il maggior numero di fotografie del divo, allora, segnala un processo di avvicinamento a un tempo pienamente condiviso. Tuttavia, anche nell'impossibile eventualità che ogni istante del divo sia stato documentato fotograficamente e che il fan possieda tutti questi documenti, esse mortificano il desiderio perché rivelano sempre la loro irrimediabile natura di feticcio, di puro simulacro.

⁷⁵ P. Landi, *Sull'uso teatrale del rock*, «Teatrotre. La scrittura scenica», n. 22, 1980, p. 36.

alla compagnia. Federico Tiezzi, infatti, dichiara: «Noi sulla scena esibiamo solo noi stessi. Guarda Marlene nei film di Sternberg: lei è sempre un personaggio ed è sempre sé stessa... Norma Desmond, in *Sunset Boulevard*, dice: 'Nessuno mai abbandona una star... Per questo esse sono star'»⁷⁶. Ma, ancora una volta, in controluce si rivela un gioco linguistico volto a indagare lo statuto del modello adottato e le sue possibilità di applicazione una volta esportato nel contesto teatrale: se, come vuole Landi, il cinema – e qui potremmo estendere il concetto anche all'immaginario del rock – produce quell'illusione di realtà dei caratteri fittizi del divo, il teatro che assume tale modello 'teatralizza' quell'illusione di realtà, ponendosi come *fiction* di *fiction*, artificialità elevata all'ennesima potenza di un modello già artificiale.

È ancora una volta la drammaturgia sonora di *Crollo Nervoso* a offrire un paradigma interpretativo per le strategie compositive adottate dai Magazzini Criminali. Occorre qui far di nuovo riferimento a quell'idea di 'furto', proposta da Sandro Lombardi, cui si accennava scrivendo delle possibilità offerte dall'*ambient music*. In fase di costruzione dei modelli di recitazione e del lavoro dell'attore la rapina è perpetrata ai danni dell'intero orizzonte di immagini mediatiche. Così come la musica d'ambiente si presta a essere continuamente riplasmata tramite inserti, stratificazioni, superfetazioni, la recitazione dell'attore-troia è un palinsesto di moduli prelevati dal rock, dal cinema, dalla televisione e della moda. La referenzialità a un orizzonte eminentemente teatrale è quindi evitata grazie a una polverizzazione dei modelli adottati:

Lavorare su dati concreti dell'industria culturale – spiegano infatti i Magazzini Criminali – significa assumere in primo luogo i procedimenti ed i referenti dell'orizzonte sonoro-visivo che ci assedia. Non vogliamo resistere, ci lasciamo conquistare e masochisticamente ne godiamo, rovesciando in inutilità pornografica la perfetta utilità della bellezza neocapitalistica.⁷⁷

Tali procedimenti sono modellati su quella 'sensibilità elettronica' che le nuove tecnologie, esaltate dal postmodernismo, consentono. Scrive Franco Bolelli:

L'autore oggi viene a operare secondo questa responsabilità di mixare in modo istantaneo, e da un punto di vista che evidentemente è quello della nuova sperimentazione e della nuova estetica, le diverse forme e i diversi materiali con cui si trova a fare i conti. L'elettronica, con queste sue caratteristiche di istantaneità da una parte e d'estensione infinita dall'altra, è

⁷⁶ Niente rose per Magazzini Criminali Prod. Intervista a cura di Rossella Bonfiglioli, cit., p. 176.

⁷⁷ R. Bonfiglioli, *Teatro/Mass Media*, in Id. *Frequenze barbare*, cit., p. 96.

allora assai più che un mezzo, ma veramente una sensibilità e un punto di vista nuovi.⁷⁸

Come il lavoro sulla drammaturgia sonora, anche quello sulla costruzione della recitazione dell'attore e sull'intera impaginazione dello spettacolo risente di quell'attitudine al 'furto' che, detta in maniera meno estrema e provocatoria, allinea le strategie della compagnia a quelle del curatore, esemplificate dalle scelte metodologiche di Brian Eno. Questi, anni più tardi, riferendosi a una modalità che negli anni Novanta genererà uno stile musicale, il *cut'n'paste*, scrive:

Quando la Storia è sostituita dalle storie, il curatore diventa un narratore, la sua strada un'avventura attraverso il paesaggio culturale, che crea significati e risonanze per combinazione e accostamento. Pensate ai moderni musicisti campionatori, come Howie B., il cui lavoro è essenzialmente la 'cura' della propria collezione di dischi: creare nuova musica estraendola dalla combinazione di musiche esistenti.⁷⁹

Non solo il lavoro dell'attore, ma l'intero *Crollo Nervoso* è uno spettacolo che, attraverso il furto, attinge a forme diversificate e, spesso, fra loro molto lontane.

Immediatamente il pensiero va ad *Apocalypse Now* di Francis Ford Coppola. Il film e lo spettacolo condividono il senso di apocalisse in corso, pregnante e ossessionante nel primo mentre stemperato da un'ironica leggerezza in *Crollo Nervoso*. Per diretta filiazione, quest'ultimo utilizza degli indicatori che richiamano il film, ma sono pallidi riferimenti, puri nomi svuotati dalla loro referenzialità: Willard, il nome del capitano del film, e Saigon, dove è ambientata buona parte della pellicola, per la prima scena del secondo atto. Più significativo è il prelievo – anzi, 'furto', come vogliono i Magazzini Criminali – che riguarda l'orizzonte sonoro e quello tematico. Con il film condivide l'idea di un suono continuo, invasivo, saturante, prodotto per affastellamento di musiche, suoni ambientali e trasmissioni radio. Spostandoci su un piano tematico, invece, si può registrare uno stesso uso dell'immaginario del surf. Nel film, alla ricerca del colonnello Walter Kurtz, Willard intraprende un viaggio sul fiume Nung. Fra i compagni che lo scortano vi è Lance B. Johnson, un celebre *surfer* californiano che, riconosciuto dal tenente colonnello William 'Bill' Kilgore, è da questi costretto a surfare sulla foce del fiume, mentre tutto intorno impazza un feroce scontro con i vietcong. Nelle battute di *Crollo Nervoso* vi è un ossessivo riferimento al surf e, sebbene stemperato da quell'ironia di cui si scriveva poco più su, anche nello spettacolo la sua immagine che evoca

⁷⁸ F. Bolelli, *Relazioni introduttive: materiali su sonorità, gestualità, ambiente*, in *I suoni del teatro. Atti del convegno nazionale di studi. Palermo 19.20 ottobre 1981*, cit., p. 37.

⁷⁹ B. Eno, *Futuri impensabili*, cit., p. 269.

leggerezza è usata in maniera ossimorica quando è contrapposta all'incombenza di una deriva spaziale generata dalla *défaillance* del computer di bordo, Darling.

Come abbiamo già avuto modo di scrivere, il malfunzionamento di una intelligenza artificiale è un tema tratto da *2001: Odissea nello spazio*, film che si rivela fondamentale per l'organizzazione dello spettacolo. Sia il film che lo spettacolo sono costruiti su quattro segmenti disposti secondo l'ordine breve-lungo-lungo-breve⁸⁰. Ma lo spettacolo presenta una sorta di capovolgimento rispetto al film: se quest'ultimo si apre con una visione di un'epoca primordiale e ancora pre-culturalizzata - è solo l'inquietante presenza del monolito nero a generare negli ominidi la cultura -, lo spettacolo inverte l'ordine, chiudendosi con una visione detecnologizzata, primordiale, legata a un primitivismo: alcune donne africane conversano nella loro lingua osservando nel cielo una navicella spaziale. È, questa, la navicella spaziale su cui viaggiano gli astronauti a bordo piscina? È l'analogo del monolito apportatore di cultura? E quale cultura sta portando, quale civiltà imporrà? È forse quella, svuotata e simulacrale, che si incarna nelle identità plastificate e isteriche di Dallas, Irene, Willard? È questo il fatale impianto civilizzatore che il passaggio dell'astronave/monolito porterà nell'Africa ancora vergine? Domande, queste, cui azzardiamo una risposta proprio in virtù della drammaturgia sonora dello spettacolo. Essa fa pensare a una sfrenata leggerezza verso un *cupio dissolvi*, a una danza fluida sul disastro prossimo venturo, a uno schianto definitivo reso rarefatto dall'*ambient music*. Forse, non a caso, riflettendo su quella che riteniamo essere una delle forze gravitazionali di quella musica, Brian Eno scrive:

E, fatto più importante per me, deve avere qualcosa a che fare con il luogo dove ci si trova e con il motivo per cui ci si trova lì: volare, fluttuare e giocare segretamente con la morte. Pensavo: «Voglio fare un tipo di musica che prepari alla morte... Che non sia brillante e accattivante e simuli che non ci sia in noi la minima ansia ma che ci faccia dire: 'In fondo non sarebbe poi una gran cosa se morissi'».⁸¹

⁸⁰ Il film è diviso in quattro sezioni: *L'alba dell'uomo (The Dawn Of Man)*, *TMA1, Missione Giove (Jupiter Mission)*, *Giove e oltre l'infinito (Jupiter and Beyond The Infinite)*.

⁸¹ B. Eno, *Futuri impensabili*, cit., p. 322.