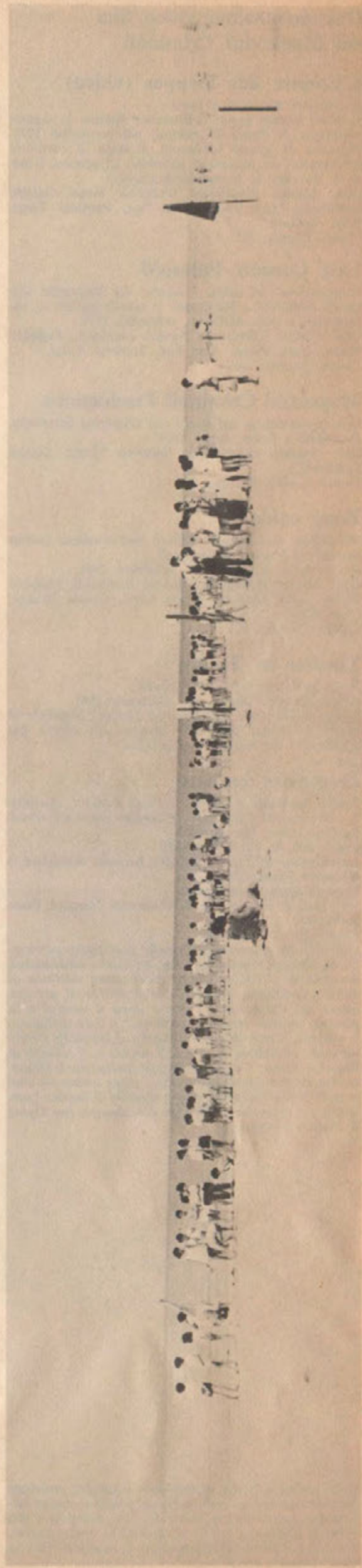


MAGAZIN
Czyli



Documentazione video/film sui Magazzini Criminali

L'Empire des Steppes (video)

di Michèle Blondeel e Boris
Il video è stato girato a Bruxelles durante le rappresentazioni di *Punto di rottura*, nel novembre 1978. Partendo da questo spettacolo, si tenta di costituire un 'ritratto' dei Magazzini Criminali (il privato, i modi di lavorare, le prove, lo spettacolo).
Con: Marion d'Amburgo, Federico Tiezzi, Sandro Lombardi, Luca Vespa, Alga Fox, Pierluigi Tazzi, Julia Anzilotti.
Colore. Durata: 50'.

Last Concert Polaroid

Registrazione del primo concerto dei Magazzini Criminali effettuata a Roma per le manifestazioni di via Sabotino, a cura dell'Arca, settembre 1978.
Con: Marion d'Amburgo, Sandro Lombardi, Federico Tiezzi, Luca Vespa, Alga Fox, Pierluigi Tazzi.
Colore. Durata: 30'.

Magazzini Criminali Productions

Una conversazione sul teatro con Giuseppe Bartolucci. Registrato a Roma, luglio 1978.
Con: Marion d'Amburgo, Federico Tiezzi, Sandro Lombardi.
Bianco e nero. Durata: 25'.

Zone calde

Video-tape di Gabriella Bellotti sull'omonima performance dei Magazzini Criminali.
Registrato a Milano il 18 settembre 1981.
Con: Marion d'Amburgo, Sandro Lombardi, Federico Tiezzi, Julia Anzilotti, Mario Carlà, Grazia Roman, Carlo Mori.
Colore. Durata: 45'.

Theater in Trance

Regia di Rainer Werner Fassbinder.
Colore, 16 mm. Durata: 88'. Germania 1981.
Documentario sugli spettacoli del Festival Mondiale di Teatro (Colonia, 1981) che propone gli aspetti più significativi del teatro d'avanguardia.

Frequenze barbare

Teatro Ambiente / Cinema / Mass media / Metropoli / Musica nel Carrozone Magazzini Criminali Prod. La Casa Usher, Firenze 1981.
Pagine 200, ill. 110. Lire 18.000.
Introduzione di Franco Quadri, Rossella Bonfiglioli e Giuseppe Bartolucci.
Testo di Rossella Bonfiglioli.
Interventi di Franco Bolelli, Alessandro Mendini, Franco Ruffini.
Cronologia e Bibliografia.
Materiali dei Magazzini Criminali: *Il recupero patologico* di Marion d'Amburgo; *Per un teatro analitico-esistenziale* di Federico Tiezzi; *L'avventura analitica* di Sandro Lombardi; *Presagi del vampiro/Studi per ambiente* del Carrozone; *Prima e dopo il deserto o la pantera mutante (teoria e mitologia)* a cura di Sandro Lombardi; *Verso lo zero* di Sandro Lombardi; *Crollo nervoso*; *Ebdomero 2*; *Surf! Il rischio e il deserto* di Federico Tiezzi; *Nuova coreografia iperspazio* di Federico Tiezzi; *Nell'iperspazio anche i video hanno un cuore* di Federico Tiezzi; *La notte ripetida* di Sandro Lombardi; *La seduzione* di Marion d'Amburgo; *Jan Quing* di Marion d'Amburgo.

Nella pagina a fronte, alcune delle immagini proiettate dal video interno a *Crollo nervoso*; a destra, ancora dallo stesso spettacolo (le prime tre foto dall'alto) e dal video di *Ebdomero* (anche al centro). In questa pagina, il concerto realizzato a Bologna per la rassegna "Elektra Uno. Fantasma per il futuro".



Magazzini Criminali

MAGAZZINI CRIMINALI

Una pubblicazione di Magazzini Criminali Prod., direzione di Federico Tiezzi, Marion d'Amburgo, Sandro Lombardi.

Direttore responsabile: Marion d'Amburgo.
Redazione e amministrazione: Il Carrozone-Magazzini Criminali Prod., via Panicale, 10 - Firenze - tel. (055) 21.86.35.
Direttore editoriale: Franco Quadri.
Registrato al Tribunale di Firenze con decreto n. 3028 del 3 aprile 1981.

MAGAZZINI CRIMINALI n. 5

Primavera 1982
Un numero L. 7.000

Redazione: Sandro Lombardi, Federico Tiezzi, Marion d'Amburgo.
Progetto grafico: Sandro Lombardi e Federico Tiezzi.
Impaginazione di Alberto Bamonte.
Logotipo: Alighiero e Boetti.
Collaborazioni tecniche e redazionali: Julia Anzilotti, Carlo Mori, Luigi Sponzilli, Giulio Lupieri.
Traduzioni: Julia Anzilotti.
Foto originali di Sandro Lombardi, Giovanni Marini, Xandra Gadda, Federico Tiezzi (Polaroid), Roland Fischer, Patrizia Rossi, Verita Monselles, Monica Gazzo.
Stampato da Tecnografica Milanese, Rozzano
UBULIBRI

© Copyright by Magazzini Criminali Prod.
and
Ubulibri, via Caradosso, 6 - 20123 Milano.



E' di scena il delitto

L'azione si svolge su una spiaggia di Mogadiscio, in un aeroporto di Los Angeles, in una camera d'albergo di Saigon, su un'astronave in partenza dal continente nero. I personaggi si chiamano Neil Armstrong (quello dello sbarco sulla luna), Willard (il capitano di *Apocalypse Now*), Bruce Lee (l'eroe del kung-fu), Dallas (come la città texana e con un'ammiccante riferimento a Jackie Kennedy). La musica mescola e sovrappone i protagonisti delle nuove tendenze elettroniche come Brian Eno, Robert Fripp, Blue Gene Tyranny, Policeband, con citazioni di Billie Holiday e rumori di spari, di aerei e di flipper elettronici.

A lanciare simultaneamente tanti segnali è *Crollo nervoso*, il nuovo spettacolo creato dal Carrozzone, il miglior gruppo sperimentale italiano, almeno a stare al giudizio del Patalogo che, per il secondo anno consecutivo, gli ha assegnato il premio Ubu. Dopo *Punto di rottura* è arrivato *Crollo nervoso*: già nel titolo, un balzo in avanti.

Con questa nuova produzione (che viene messa in scena per la prima volta il giorno 30 a Firenze, e con la quale il gruppo sarà a Pistoia dal 7 all'11 maggio per un bizzarro match di teatro sperimentale fra Italia e California, e quindi, ai primi di giugno, a un festival internazionale allo stadio olimpico di Monaco di Baviera), il Carrozzone si addentra ancora di più nella ricerca di nuovi linguaggi.

Prima che su un'ipotesi teatrale, *Crollo nervoso* si muove su stati d'animo: più che da una definizione rigorosa, lo spettacolo nasce all'insegna dell'istinto e di una comunicazione quasi telepatica, e agli attori coinvolti nelle sue performances il Carrozzone chiede non tanto doti tecniche quanto sensibilità e improvvisazione inventiva. Un teatro dell'ubiquità e dell'infinità, dunque. Un teatro aldilà di tutti i limiti, oltre la stessa avanguardia e senza più barriere se non quelle proprie del gruppo stesso.

Absolutamente indifferente a ogni etichetta, il Carrozzone respinge in particolare quella di teatro underground: "Non esiste più il sotto", afferma Federico Tiezzi (che con Marion d'Amburgo, Sandro Lombardi, Pierluigi Tazzi, Giulia Anzilotti, costituisce la spina dorsale del gruppo), "tutto sta sopra, in superficie. Non ci interessano i messaggi e i significati, ma la forma, la pelle". Ma è l'orizzonte stesso del teatro ad andare ormai stretto al Carrozzone: più che da Bob Wilson e da Jerzy Grotowski, più che da Meredith Monk e da Richard Foreman, è da personaggi di altre forme artistiche come Joseph Beuys, Brian Eno e Francis Copola che il gruppo sembra trarre motivi di ispirazione. In questo senso pluridimensionale, il Carrozzone ha scelto di avvalersi, per l'allestimento di *Crollo nervoso*, della collaborazione di personalità extra-teatrali come Alessandro Mendini (che cura la scenografia) e Alighiero Boetti (per non parlare della musica, costruita in gran parte sulle composizioni di Eno). E in questa ricerca di un linguaggio aldilà di tutti i confini si iscrive anche la decisione di cambiare, d'ora in poi, la propria denominazione, da Carrozzone a Magazzini Criminali.

Sotto questa nuova sigla, il gruppo pubblica una raffinata rivista culturale e ha in programma un'incursione nel territorio musicale con la realizzazione di un 45 giri (ma già qualche tempo fa, a Roma, il Carrozzone aveva messo in piedi uno sconvolgente concerto rock). E nei piani del gruppo, la Magazzini Criminali Productions dovrebbe allargare sempre di più la propria attività, trasformandosi in un vero e proprio centro di produzione di progetti sperimentali.

Di altrettanta spregiudicatezza il Carrozzone fa uso a proposito dei suoi orizzonti culturali. Alle influenze più colte e raffinate, il gruppo mescola senza alcuna inibizione una spiccata predilezione per i mass-media, per la moda, per i supermarket, per la tecnologia. E quella che il critico Franco Quadri definisce "magistrale esplosione di angoscia creativa", "paesaggio urbano mentale di straordinaria suggestione". E come già per gli spettacoli precedenti, anche il nuovo *Crollo nervoso* trasmette questa spasmodica tensione urbana attraverso gesti e movimenti carichi di isteria e di velocità. "L'attore è un potenziale criminale perché può sfasare il sistema di segni cambiando il rapporto tra tempo e spazio", dicono quelli del Carrozzone.

"Allora il gruppo teatrale diventa gang, banda. Noi siamo una gang di criminali proprio come quelle del South Bronx e di Coney Island". Dopo il teatro della crudeltà di Artaud, è cominciato forse il teatro della criminalità.

Franco Bolelli

(Panorama, 21 aprile 1980)

Un gioco di tragica allegria

Da *Punto di rottura* in poi non c'è più traccia negli spettacoli del Carrozzone-Magazzini Criminali Productions di quelle analisi al rallentatore che parevano sezionare in sottilissimi segmenti il complesso dei rapporti racchiuso in ogni fatto scenico: i tempi espressivi, adesso, si sono accelerati, aggrediscono con l'impeto della ripetitività ossessiva e del movimento corporeo portato all'estrema potenza l'attenzione dello spettatore neutralizzandone la capacità selettiva e trascinandolo quindi direttamente all'interno di un serratissimo gioco tutto intriso (o mi sbaglio?) di allegria tragica.

E il caso di *Crollo nervoso*, la novità presentata all'Affratellamento mercoledì sera — e che viene replicata fino a domani domenica — per la tredicesima Rassegna internazionale dei teatri stabili (il cui tema è quest'anno, si sa, "Teatro e vita quotidiana ieri e oggi"). Se per la stessa manifestazione, nel 1979, il Carrozzone-Magazzini Criminali Prod. si era cimentato in *Ebdomero* di Giorgio De Chirico — e l'esito non mi parve completamente all'altezza delle precedenti prove di questo eccellente gruppo sperimentale — adesso l'invenzione è libera da riferimenti letterari, si imposta invece su modelli quotidiani divenuti elementi inscindibili di una nevrosi sempre più inquietante, di una schizofrenia che sembra essere il segno distintivo del secolo.

Naturalmente il discorso procede per espressioni cifrate, in un misto di richiami alla iconografia fantascientifica, immedesimata tuttavia nell'iconografia di una realtà che trova riscontro nei nomi di taluni personaggi (Neil Armstrong, ad esempio) o nelle funzioni che altri di essi assolvono (la 'Playmate', lo 'skateboarder'), fra schegge di battute e un'alluvione di musiche assai belle e suggestionanti, la scena, originale, concepita come un tessuto di gigantografiche tapparelle 'veneziane', ha la gelida lucidità dell'aeroporto o dell'autogrill ma può accogliere senza sforzo la coabitazione fra un televisore e certi mostruosi cactus di quelli che i film ambientati nei deserti messicani o californiani ci hanno reso familiari.

Il crollo nervoso che dà il titolo alla rappresentazione si identifica vuoi nelle spicciole referenze di banalità concentrata — i discorsi da spiaggia, fatti di niente — vuoi nell'allucinante incrociarsi di misteriosi messaggi aerei derivanti da una possibile incombente minaccia di morte collettiva: ma, intendiamoci, tutto ciò viene proiettato sulla scena senza perdere di vista una sottile traccia di ironia denunciata da notazioni anche minori (l'umanità incollata ai radiotelefonici e derivati, l'intervento costante di materiali da palestra ginnica o da circo, l'improvvisa animazione dei cactus che prendono parte 'fisicamente' all'azione, la stessa presenza di un terzetto di donne africane del tutto inatteso) nel quadro di un moto spasmodico di corpi volontariamente robottizzati nella loro forza espressiva, fino al limite — verrebbe da pensare — di una resistenza che in realtà non viene mai meno.

C'è alle spalle di quello che può sembrare solo un gioco divagante (e che vede impegnati al massimo gli otto interpreti: da Marion d'Amburgo, Federico Tiezzi, Sandro Lombardi a Giulia Anzilotti, Riccardo Massai, Pierluigi Tazzi, Grazia Roman, Mario Carlà) tutto il portato di lontane lezioni e la padronanza di mezzi e di impiego di materiali acquisita in anni di lavoro serio. La partecipazione incredibilmente massiccia del pubblico e l'intensità degli applausi al finale hanno detto chiaramente come e quanto questo *Crollo nervoso* abbia raggiunto i suoi traguardi.

Paolo Emilio Poesio

(La Nazione, 3 maggio 1980)

Nella Babele dei messaggi

2 luglio 1969: milioni di telespettatori, di fronte ai loro onnipotenti video domestici, assistono alle fasi della discesa del primo uomo sulla luna. Passati oltre dieci anni, lo stesso eroe da tempi ultra-moderni, Neil Armstrong, non può che venire riesumato nella galleria d'onore dei personaggi della nuova e tremenda Disneyland americana anni '80. Lo affiancano sui monitor e in scena, in un incrocio indifferenziato e ormai inesistente tra realtà e finzione, personaggi come Bruce Lee, Willard, il protagonista di *Apocalypse Now*, una Playmate, Hal (il cervello elettronico 'criminale' di *2001: Odissea nello spazio*), tutte figure tolte a quell'universo "sovraccarico di linguaggi, immagini e informazioni proprio dell'ambiente metropolitano disegnato dai mass-media" che ci circonda.

È a questa realtà quotidiana che attinge direttamente il nuovo spettacolo del gruppo fiorentino il Carrozzone-Magazzini Criminali, presentato in prima assoluta mercoledì sera all'Affratellamento per la XIII Rassegna internazionale dei teatri stabili, e coprodotto dal Teatro Regionale Toscano e dal Comune di Firenze.

Il titolo *Crollo nervoso*, se si ispira in particolare a un libro dello scrittore americano Scott Fitzgerald, "corrisponde in pieno a uno stato d'animo nostro e esterno", spiegano Federico Tiezzi, Marion d'Amburgo e Sandro Lombardi, i tre giovani che hanno fondato il gruppo e lo dirigono. *Crollo nervoso* è la prima tappa di una trilogia spettacolare dal titolo complessivo "Bisanzio" che vuol essere la registrazione del crollo totale dei "segni" e insieme dei miti del mondo occidentale.

Nel proprio percorso di lavoro, infatti, il Carrozzone è giunto ad adottare un procedimento analitico sul linguaggio spettacolare "che garantisca la possibilità di far teatro nello stesso tempo e con gli stessi mezzi con cui si esplorava e si rifletteva sulle componenti del teatro stesso". Dopo gli ultimi 'non-spettacoli' ma 'studi' teatrali che già individuavano con tagliente rigore un 'paesaggio urbano' contemporaneo, con i suoi stati palpabili di isteria e nevrosi, disseminato di insidie, di movimenti schizoidi, di riferimenti al cinema, alla discoteca, all'aeroporto, al supermercato, intesi come i luoghi-sintomi della malattia contemporanea, *Crollo nervoso* non segna un passo avanti quanto la consapevole messa a frutto dei nuovi segni teatrali già indivi-

duati, per saggiarli in un tipo di teatralità più costruita e complessa. Quello stesso 'paesaggio urbano' riceve così i connotati spettacolari consentiti da una scenografia, da una colonna sonora, da personaggi e dialoghi, in una specie di bislacca storia divisa in quattro episodi. Due monitor ne indicano data e luogo: Mogadiscio 1985, Los Angeles 1988, Saigon 21 luglio 1969, Africa 2001. Gli ambienti cambiano (una spiaggia, un aeroporto, un'astronave, un deserto) ma sono in realtà la diversa declinazione di uno stesso spazio mentale, un luogo neutro, omogeneo, di attesa irrisolta.

Per amor di trama si potrebbe raccontare della venuta fantascientifica di Irene, e della sua fuga d'amore con un calcolatore elettronico, a bordo di un'astronave, con destinazione apparente Giove. Ma in fondo tutto è un pretesto perché la finzione della scatola scenica si animi, in un gioco divertente e crudele, di falsi personaggi, personaggi-copertina, "ragazzi di caucciù", sbalottati in un viaggio con destinazione "indifferente", sempre sul punto di attuare un attacco che non si realizza mai.

Una situazione "senza futuro", verso un ipotetico 2001, tanto più lontano quanto più si avvicina. Ma il cervello elettronico continua a trasmettere: "Vi posso assicurare che tutto sta procedendo per il meglio".

Lo spettacolo trae molto per la sua riuscita dalla originale scenografia e dalla bella colonna musicale di Brian Eno. Numerosissimo e piuttosto soddisfatto il pubblico dell'altra sera all'Affratellamento, dove *Crollo nervoso* rimarrà in scena, più a lungo del previsto, fino al 10 maggio.

Lia Lapini

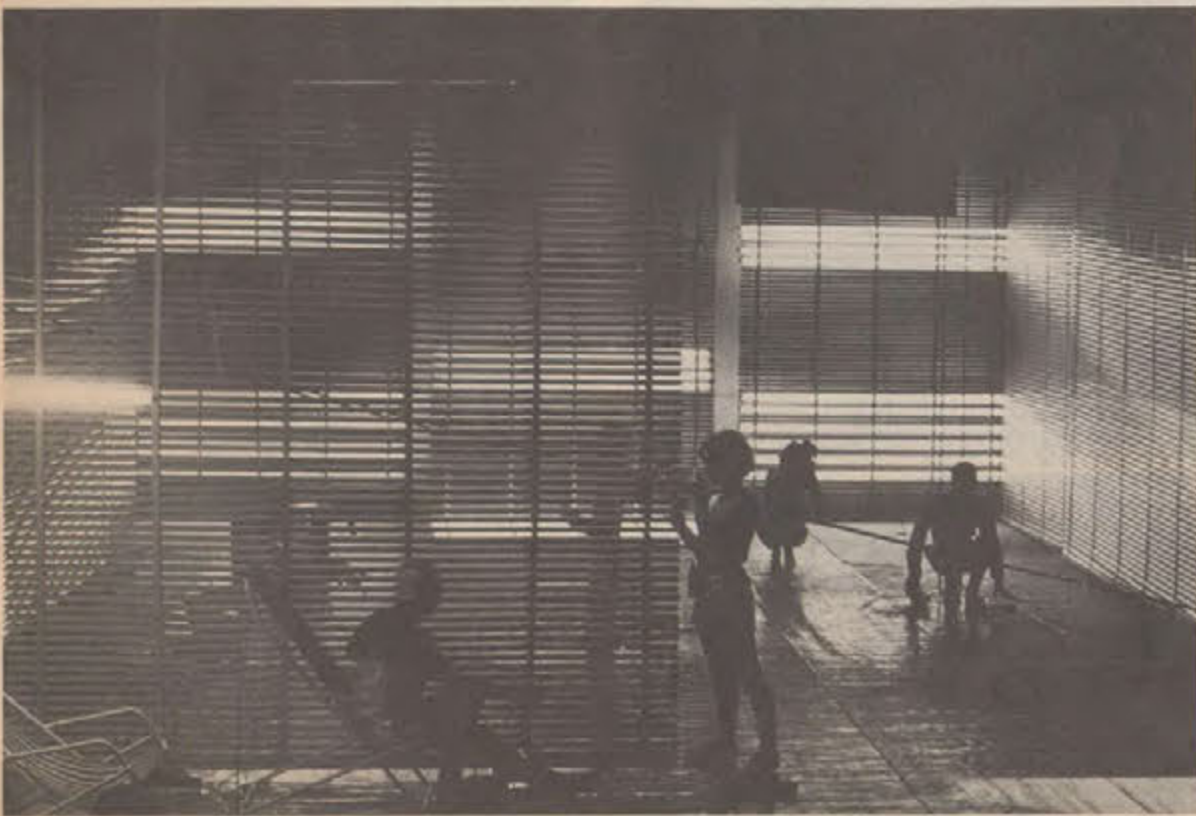
(Paese Sera, 2 maggio 1980)

Luna azzurra nel monitor ma la vita resta un tic

Firenze. Se il gruppo del Carrozzone, adesso anche Magazzini Criminali, volesse essere giudicato ponendo quasi con violenta pregiudiziale la sua idea, magari anche ben praticata, di un nuovo teatro per così dire concettuale, e portando innumeri prove testimoniali, come, per esempio, le tende alla veneziana disposte da Alighiero Boetti, o una sua interna e deducibile geometria, o l'uso ripetitivo che fa della musica già di per sé metallizzata di Brian Eno, o altre cose, confesso che mi trovo sperduto, e non scherzo: non possiedo questi strumenti, non ho la forza, e nemmeno la capacità, di gettarmi nel vortice suggestivo delle disponibilità sensoriali, delle ubiquità parallele, delle minacciose sospensioni dell'esistenza; delle formule, di Pascal o di Einstein, delle serialità intime di questi buchi neri, a meno che non si tratti — ma non mi pare — di linguaggio dada.

Ma se invece tali cose, a cominciare dai buchi neri, sono altro, e riguardano faccende più domestiche, come la coscienza e l'inconscio, la socialità e addirittura la politica, la moda, le mitologie, l'ansia, se il *Crollo nervoso* è proprio un crollo nervoso, se lo spettacolo vuole essere, ed è, uno spettacolo, sia pure per moltissimi intimi, se c'è qualunque messaggio da decifrare, per le sue commistioni non tanto poi criptiche, per quello che dice, i gesti, i costumi, le parole smozzicate che siano, le situazioni al postutto niente affatto bizzarre, il suo uso del palcoscenico alla fin fine tradizionale, allora son qua, corpo e anima, a dire che *Crollo nervoso* è uno spettacolo più che notevole e direi quasi — con la parola della più confortante banalità critica — importante.

Mi proverò dunque a decrittarlo, all'ufficio cifra sono in vacanza ma si può tentare lo stesso. Nella prima parte siamo collocati, noi e loro, il pubblico e gli attori, in luoghi svariati, che possono essere il deserto americano, Los Alamos, una stanza di Sumatra tre anni dopo, il terminal dell'aeroporto di Los Angeles, le spiagge di una estate di Marrakesh. E i brandelli di conversazione dei personaggi, continuamente ripetuti fino a perder di senso, amplificati, urlati, riguardano allo stesso tempo le formule convenzionali delle comunicazioni tra astronauti e analogamente la banalità ostentata dei rapidi miti degli anni sessanta, l'hula hop, il surf, e così via. Oggetti volano nel vuoto quasi a segnalare l'assenza di gravità (evento non soltanto fisico) e tutti in qualche modo vestono, o travestono se stessi, con tute cìré, posseggono interfonico, pistola e occhiali, e usano strumenti di tortura masochistica, come gli specchi abbronzanti, o sdraie di contenzione. La proposta dell'interrotto, o ininterrotto, discorso fluidificato, è fatta tutta con il corpo, nel senso che gli autori, o gli agenti, recitano in una circolarità che ha l'apparenza infinita e infinibile, come sospinti da una irrefrenabile, mōnstre, certamente minacciosa, coazione, costrizione a ripetere. E dunque i loro gesti, che sono i dondoli dell'obnubilazione, o gli scatti di atleta incompiuti, frammentari, i maniacali aggiustamenti impercettibili degli abiti, o altre minuscole, non significanti manifestazioni dell'agire quotidiano, divengono tic ossessivi, numerazioni quadrate del nulla domestico. E la chiave di tutto, a noi che chiavi siam costretti a cercare col lumicino, la chiave segnalata dai due monitor su cui son proiettati dapprima paesaggio western con la pantera nera, poi orari di aerei, e infine messaggi e risposte sorde del computer, sembra essere il senso, il sentimento, dell'indifferenza ermetica, dell'irilevanza, il dato insufficiente, la scarsa motivazione, e via dicendo con quanto di più sfuggente contiene la tecnica di ispezione delle macchine. E se il senso, il



sentire, è questo, allora è bello che esplode più violento nella seconda parte, quando la conversazione-tic, fatta di monotonizzanti frasi deputate sui cocktails e le spiagge, si mescola sempre più intensamente, in un tessuto forte, con gli stilemi di Asimov e il monitor ci descrive quel delitto senza passione che è stata la partenza rituale, l'impatto dolce, la inesplicabile passeggiata, il ritorno, dei primi esploratori della luna.

E qui, ancora più duramente svelata, è la crittografia mnemonica: dalla comparsa, in velli folclorici, di tre ragazze africane, che scrutano il cielo e parlano ripetitive anch'esse, in una perfetta identificazione simbolica dell'Apollo XI con la cometa. Come a dire, suggellando, che "il futuro è già finito".

Ma era poi davvero questo, lo spettacolo, o me lo sono immaginato così io, per il senile attaccamento al senso dei segni? A me pare di sì, e dico pure che in quella sua estenuante vocazione atletica al ripetitivo c'era pure un natico gusto del divertirsi. C'era molto piacere, per esempio, in quell'abitare il metallico, gelido incubo dei neon azzurrini, e gettarvi qualche elemento di non concettuale o concettosa ironia: quando i cactus, oggetti pop di un arredamento house and garden anni sessanta, si mettono a danzare anche essi, al ritmo disco-musica. O quando la partitura drogata di Brian Eno si stempera nella idea di una droga diversa, meno metafisica, più sudore e pianto e casino, lo "Yesterday" di Billie Holiday. O quando, sempre sul terreno musicale, si fa a pezzi la canzonetta di Doris Day "Que sera, sera".

Nella loro performance atletico-intellettuale, nella freddezza in cui volevano immergere lo stupido repertorio da agenzia di viaggi e il catalogo dei consumi mitologici, compreso l'eroticismo convenzionale dei boys e delle girls, i componenti del gruppo (Marion d'Amburgo, Sandro Lombardi, Pier Luigi Tazzi, Giulia Anzilotti, Riccardo Massai, Mario Carlà, Grazia Roman e Federico Tiezzi) erano, nella tenuta del loro progetto, perfetti. La scena, a parte l'intervento di Boetti, era arredata dal gruppo degli architetti sodali col gruppo, Alessandro Mendini, Paola Navone, Daniela Puppato, Franco Raggi. I costumi, gustosamente pop, un attimo di Lindner, erano di Rita Corradini.

Tommaso Chiaretti

(la Repubblica, 3 maggio 1981)

2001 crolli nervosi esplodono nei Magazzini Criminali

Firenze. Il Carrozzone-Magazzini Criminali ha presentato in questi giorni a Firenze nell'ambito della rassegna dei teatri stabili (ma sarà anche a Pistoia domenica prossima, a rappresentare l'Italia nello scontro con la nazionale della California) il proprio *Crollo nervoso*. Che è figlio e continuazione diretta della loro ricerca precedente, certo, ma con evidenti segni di novità. Nell'uso dei mass-media, tanto per cominciare, meno appariscente che in altre occasioni, ma più sottile e profondo, o nel policentrismo, che era esasperato nel loro precedente *Punto di rottura*, e che qui è interiorizzato, in una schizofrenia plurima ormai radicale. Lo stesso discorso vale per l'uso della musica, non più componente spettacolare tra le altre, ma discorso autonomo, dove la fa da padrone, grazie probabilmente alla mediazione di Franco Bolelli, la musica "ambientale" (e non solo quella) di Brian Eno e di Robert Fripp, ma dove non manca un intervento prepotente e fascinoso di Billie Holiday. E il cui massimo è dato, segnale inquietante e insieme divertente, dal timbro grave del computer che deforma gracchiando la cantilenosa "Que sera sera" che fu di Doris Day, incarnazione pulsante del più tecnologico dei King Kong in cerca di tenerezza.

Ma cerchiamo di andare con ordine. Sul palcoscenico del Teatro Affratellamento, chiuso sulle quattro pareti da tende alla veneziana da cui traspaiono luci azzurre e verdi, freddissime e 'lunari', il gruppo appare in una formazione ampiamente rinnovata, dove a fianco dei fondatori e "computer" del Carrozzone, Marion d'Amburgo, Sandro Lombardi e Federico Tiezzi, rimane solo un quasi irriconoscibile Pierluigi Tazzi. Ma già i "nuovi" dimostrano di essersi bene integrati con gli altri, soprattutto le due ragazze.

Lo spettacolo è scandito dalle indicazioni che scorrono sul monitor (ce ne sono solo due stavolta, uno davanti a destra, l'altro in fondo a sinistra, quasi uno ad uso interno e uno per il pubblico). Indicazioni precise, che danno tempo e luogo alle azioni e ai comportamenti: Los Angeles 1985, Saigon tre anni dopo, la spiaggia di Mogadiscio, il suolo lunare il giorno che Neil Armstrong vi posò il nostro terrestre piedone. Attraverso questi dati, che appaiono inquadrati nello schema appositamente predisposto da Alighiero Boetti, e le parole, che per la prima volta vengono usate dal gruppo con tale abbondanza, senza per questo rinunciare alla ricchezza della loro ambiguità, le immagini scorrono via veloci, in direzione di un qualche nervoso compimento.

Più che una trama, è una ragnatela mentale e situazionale, dove vanno a disporsi gli umori e gli ictus dei 'personaggi', ché come tali vengono presentati gli attori nel programma. Il dialogo, per quanto sfasato, di Irene, la d'Amburgo, col calcolatore, che trae comunicazioni di servizio e messaggi in codice, svela particolari di ovvia, sconvolgente verità; il Willard apocalittico di Lombardi, che inguainato come gli altri nel-

le tute sfrenatamente pop (come le minigonne delle ragazze) disegnate in colori scintillanti da Rita Corradini, si pencola sulle poltrone polifunzionali disegnate da un gruppo di architetti milanesi; l'attraversamento rapido dell'orizzonte scenico dell'astronauta, che a cavallo della corda elastica assume le movenze scattose del marsupio che sono il segno spettacolare di Federico Tiezzi.

Quando poi, a evocare l'Africa, appaiono tre donne abissine, avvolte nei loro veli bianchi, a modulare dolcemente nella loro lingua, è come una fitta allo stomaco che rimanda per un momento alle visioni di Bob Wilson. Ma lo scorrere veloce delle immagini, che ha ormai assimilato tutta la ripetitività del quotidiano, ingloba anche questo momento di fuga africana. A dispetto anche dei molli ozi, istericamente vissuti, della Playmate sul lettino giallo, sempre più netta nel finale è l'aderenza a quel modello insuperato di fantascienza che è 2001: *Odissea nello spazio* di Kubrick. Una fantasia già tutta disvelata nella realtà, e insieme una razionalità che racchiude nella propria cristallina purezza la dose maggiore del proprio mistero.

Gianfranco Capitta
(il manifesto, 6 maggio 1980)

Tarantolati verso l'apocalisse

Firenze. Non sempre la morte è preceduta da un lento decadimento, da un graduale spegnimento della vitalità. Proust ricorda nella sua *Recherche* come in alcuni personaggi le prime avvisaglie della fine si manifestino con errori di pronuncia e con improvvise accensioni della memoria su fatti e figure immersi nel passato. Nel *Crollo nervoso* il gruppo sperimentale più proteso degli altri verso ricerche teatrali, i Magazzini Criminali (già Carrozzone) presenta al Festival dei Teatri Stabili (teatro e vita quotidiana ieri e oggi) sul palcoscenico dell'Affratellamento di Firenze, un'umanità colta, si direbbe, dal ballo di San Vito. Due donne, all'inizio, in abiti fantascientifici, si dondolano istericamente sulle sdraio e ripetono gesti che hanno la ripetitività ossessiva dei tic; ogni tanto dicono qualche cosa che ci arriva come un murmure afono proveniente da spazi galattici. Alle loro spalle, una ragazza con la radiolina incollata all'orecchio si dimena come la rana toccata dalla pila di Galvani. Un giovanotto, che indossa la tuta di chi, negli aeroporti, guida gli aerei nelle piazzole d'arrivo, lancia un aereo. Il gioco e la realtà si confondono. Nel cielo i velivoli ultramoderni non somigliano forse agli aerei giocattolo? Questa umanità tarantolata dai rumori, da suoni che arrivano dall'etere, da musiche rock e melopee si arricchisce di nuove presenze disumanizzate, toccate da quella cieca euforia, da quella elettrica vitalità che accompagna gli ultimi aneliti di un mondo che è giunto all'ultima spiaggia.

La gelida iridescenza di un aeroporto, le fantasmagorie di una discoteca sono percorse da luci, da fragori di atterraggi riportati da due televisori; mentre la gabbia che racchiude questa umanità demenziale è stretta da tapparelle veneziane che si alzano e si abbassano con sinistra lentezza. Dalle fessure occhieggiano lampi di vita e livide luci al neon. Elettrizzati dai suoni, da misteriosi messaggi che sembrano annunciare una prossima apocalisse, i corpi obbediscono ad un moto perpetuo. L'umanità robotizzata va incontro al "crollo nervoso" stordita da mille sollecitazioni. Il pensiero non ha più senso; la parola è un relitto che ogni tanto infrange il muro compatto di rumori e abbaglianti luci. Trucioli di un mondo in estinzione, spolveratura di un pensiero disintegrato. *Crollo nervoso* si chiude con tre donne africane che dicono cose incomprensibili; esse vestono abiti tradizionali. Sembrano essere sopravvissute alla apocalisse che restituirà il mondo al medioevo. Con *Punto di rottura* i membri dei Magazzini Criminali (Marion d'Amburgo, Federico Tiezzi, Sandro Lombardi, Giulia Anzilotti, Riccardo Massai, Pierluigi Tazzi, Grazia Roman e Mario Carlà) avevano già toccato la perfezione in questo scambio tra realtà e irrealtà, tra partecipazione e distacco. Con *Crollo nervoso* spingono oltre questo gioco perfido con la vita ingrata e frantumata che siamo costretti a dividere e ricomporre. E, il loro, un lavoro estremamente sottile che coinvolge tutte le banalità enfaticizzate della società consumistica. E un'analisi non sottoposta a nessuna analisi della coscienza come pretendono i sociologi. L'umanità robotizzata non ne ha più. Lo spettacolo è di indubbio fascino e di grande presa; al successo concorrono i testi di Boetti, le musiche di Brian Eno e i gustosi costumi di Rita Corradini, che satirizzano questa umanità che si agita arlecchinescamente nell'euforia che precede la fine.

Maurizio Liverani
(Il Giornale d'Italia, 6 maggio 1980)

Un crollo nervoso con l'Apocalisse alle porte

Firenze. Il paesaggio di *Crollo nervoso*, ultimo spettacolo del Carrozzone (alias Magazzini Criminali), inserito nel cartellone della XIII Rassegna dei teatri stabili, è un paesaggio di trionfi e di rovine. Si guarda cioè come il foro dell'impero romano: resti isolati, frammenti di gloria e di distruzione di un altro impero, nostro contemporaneo. Si vedono le sdraie di una spiaggia di Mogadiscio, la sala dell'aeroporto di Los Angeles, i giornali in una camera d'albergo, a Saigon o a Palermo. Luoghi lontanissimi di un territorio unico per lingua, per religione e per destino. La lingua è il rock

(più o meno duro) e il suo dialetto derivato un insulto parlare ellittico di origine anglosassone; la religione è l'elettronica con i totem radiofonici televisivi e spaziali; il suo destino oscilla tra il godimento del progresso e la disperazione per l'Apocalisse.

Crollo nervoso è quindi una sintesi di spazi e di luoghi, e contemporaneamente un agglomerato linguistico e formale. Il gruppo del Carrozzone non vi rappresenta una situazione, ma tenta di viverla in senso teatrale. Ed è la situazione, condotta al "limite di rottura", di alcuni cittadini che vivono, un po' con piacere e un po' con angoscia, all'interno dell'ombelico dell'impero elettronico. I quattro lati della scena sono tappezzati di avvolgimenti in plastica (camera di albergo? riferimento a un film poliziesco? sala d'aspetto di aeroporto? con infinite suggestioni possibili), un televisore fuori scena e uno sul palcoscenico trasmettono un nastro video a colori, segnalando appunto i riferimenti alle località del globo, fornendo l'elenco dei fusi orari. Sul teatro si svolgono scene multiple, che ripetono spezzoni di gesti e di conversazione: la coazione a ripetere e altri tradizionali stilemi della retorica schizoide si sgranano con frequenti soluzioni di continuità. Frammentato, il "discorso" teatrale espelle via via fossili del parlato e del gesto, ritrovando il senso della continuità nella colonna sonora che unifica piacevolmente in un concerto di vaste proporzioni, le volute sgrammaticature e gli inceppi del recitato.

Ci sono i segmenti della micro struttura quotidiana (un pilota detta l'attacco aereo, il conto alla rovescia si ferma a 1, un invito che si blocca, un orologio sempre controllato, una partita di surf che si programma e non si fa mai), tutti isolati, ciascuno per conto proprio, alla deriva, in attesa dello schianto nervoso e tecnologico che scatenerà l'Apocalisse. Ma ci sono poi le ricomposizioni dello spettacolo: i colori chiari, i gesti ritmati sul rock, la nevrosi che si rispecchia in un controcanto da melodramma futuribile.

Si diceva che il Carrozzone celebra un trionfo e un'Apocalisse. Ed è il trionfo della tecnica, dei mass-media, il piacere di un'alienazione che funziona in modo esatto come una partita di *Guerre stellari* al flipper: ed è anche l'angoscia di chi conosce la precarietà di un benessere più patito che goduto, quello che si nasconde minaccioso dietro una delle ultime immagini del televisore: un elicottero USA che saluta l'ammiraglio dell'Apollo 11, mentre esplodono come una bomba i suoni, mentre un pilota civile vola all'attacco, e mentre viene segnalato ad Irene che "tutto si sta svolgendo nel migliore dei modi possibili".

Fra trionfo e Apocalisse, Marion d'Amburgo, Sandro Lombardi, Federico Tiezzi, Pierluigi Tazzi, Julia Anzilotti, Grazia Roman, Mario Carlà, hanno condotto in porto uno spettacolo godibilissimo, goduto da un pubblico partecipe.

Siro Ferrone
(l'Unità, 8 maggio 1980)

Crollo nervoso

Suddivisa in quattro momenti temporali, l'azione di *Crollo nervoso* è compresa secondo bruschi sbalzi non cronologici tra lo storico 21 luglio 1969, data della conquista della luna, e un allusivo 2001. Anche la dislocazione dei diversi episodi spazia schizofrenicamente tra una spiaggia di Mogadiscio (quasi dieci anni dopo il blitz dei cecchini tedeschi) e un aeroporto di Los Angeles, tra una stanza d'albergo di Saigon, come quella in cui è rinchiuso il tenente Willard all'inizio di *Apocalypse Now*, e una indeterminata Africa, immobile campo del futuribile.

Ma l'itinerario fisico dei personaggi (i quali hanno nomi immaginari, o si animano di precisi riferimenti come nel caso del citato Willard, di Beuys o di Bruce Lee) non esce da una immutabile scatola scenica: quattro pareti di veneziane, che incamerano nella loro orizzontalità metallica, sopra un pavimento in linoleum, alcune file di neon azzurri. Lì davanti si svolgono i brevi "esterni" di apertura e di chiusura; là dentro si localizzano gli "interni", mutando la disposizione e l'atteggiarsi degli attori, che inseguono — in piedi o distesi, o accosciati, in contatto coi pochi accessori mutanti a ogni scena e destinati a farsi inghiottire dallo spazio, a volte costretti in contenitori che sono anche strumenti di tortura — una marcia inarrestabile e carica di energia vitale verso il vuoto di una mancanza assoluta di prospettive, calati dai loro gesti ripetuti in una coreografia germinata dall'osservazione esasperata e distorta della quotidianità.

Sotto la pioggia del rock seriale e romanticamente ipnotico di Brian Eno, spiritosamente contaminato, eccoli misurarsi, nei loro avveniristici costumi anni sessanta, con un dialogo costruito su combinazioni numeriche secondo una gabbia di Alighiero Boetti e fitto di banalità da spiaggia, tra richiami ai cocktail o al surf, con allarmanti incursioni in un gergo di guerriglia sussurrato nell'immancabili walkie-talkie. Sono forse i membri di una banda urbana che straripa nella periferia dell'impero; o delle spie intente a spiarsi rubandosi i movimenti, imitati anche da due verdi cactus che agiteranno come loro le verdi braccia; o degli astronauti in missione, come suggerisce il loro linguaggio intriso dei luoghi comuni della fantascienza.

O forse figurano come partner di una peregrinazione che copre l'intera vicenda: quella di un'avventuriera pasticciona, la Irene di Marion d'Amburgo, Alice in-

cantata nel mondo della cibernetica, più preoccupata di trovare un posto alla sua borsetta rossa o di come accavallare le gambe che del suo percorso interspaziale, mentre si prepara a un attacco con arma da taglio, cercando di fissare i contatti con una sua compagna, e del tutto incurante delle inutili informazioni (visibili anche dal pubblico attraverso un video) propinatele da un computer protettivo impazzito per lei. Il concreto sconfigge nell'ipotesi mentale. Così questo aeroporto e questa stanza d'albergo, segnati da illuminazioni rosa e verdi nella dominante tonalità azzurra, sospesi in un ignoto spazio avvolgente — una distesa d'acqua o magari un deserto di terra — probabilmente non rappresentano che delle simulazioni ambientali riprodotte in un'astronave in lotta con le leggi del tempo, dispersa in un universo arrivato davvero al crollo nervoso.

E l'improvvisa apparizione all'ultimo di tre abissine velate, con le loro bianche vesti, che ridendo sommessamente accompagnano nel loro linguaggio segreto e aspirato, guardando il video, l'atterraggio sulla luna o il volo del veicolo spaziale dell'*Odissea* di Kubrick, non riconducono nella storia, ma portano all'acme l'inquietudine di questo pezzo apocalittico, senza permettergli un ancoraggio.

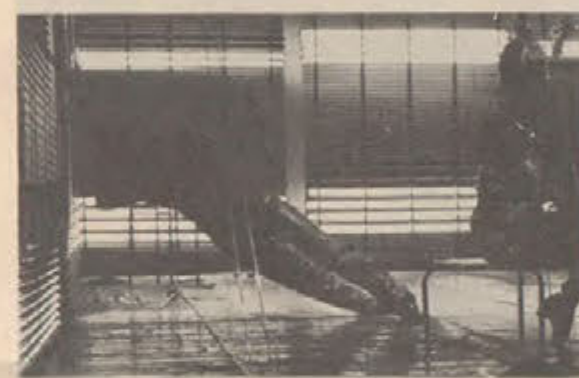
Ci voleva però il riscontro delle loro verità per stabilire una dialettica col procedere di una ricerca formale. *Crollo nervoso* non è infatti solo uno spettacolo rigoroso e trascinante, ma costituisce anche una mappa importante nell'evoluzione di un gruppo ormai storico: per il Carrozzone trasformatosi in Magazzini Criminali Prod., rinsanguato da nuovi validissimi esponenti, vuol dire la verifica del modulo espressivo elaborato con *Punto di rottura* in un nuovo contesto spettacolare, di fronte a una scenografia costruita e all'emergere della necessità di un testo scritto: un enorme spazio vuoto da attraversare, che è quello della scena, e della nostra crisi.

Franco Quadri
(Panorama, 26 maggio 1980)

Crollo nervoso

Uno scarto, a dire il vero, il Carrozzone l'aveva già fatto. Era circa la metà degli anni settanta, per tutti, o quasi, iniziava una lunga crisi, e il gruppo fiorentino decideva di abbandonare i suoi lenti pellegrinaggi orizzontali in atmosfere rarefatte e esclusive, le immagini bianche e preziose sospese tra il mistico e l'esoterico, per dar vita a spettacoli che inanellavano studi analitici autonomi e indipendenti, all'insegna di un "teatro analitico-patologico-esistenziale" che non nel teatro andava a cercarsi strumenti e metodi, ma nell'ambito parallelo dell'arte, nella sua ultima tendenza concettuale. E il periodo del rifiuto dello spettacolo come "prodotto finito", del ricorso a una procedura tipicamente analitica che privilegia il momento dell'indagine linguistica sulla pratica teatrale e fa passare in secondo piano il momento dell'esecuzione, della traduzione in termini di spettacolo dei dati acquisiti. Ora, con *Punto di rottura* e più ancora con il recentissimo *Crollo nervoso*, il Carrozzone mette in scena i risultati di un'ulteriore ridefinizione della propria poetica, testimonia anche dal cambio di sigla con cui sostituisce all'antico nome quello più attuale, e più significativo, di Magazzini Criminali Productions: "Si era partiti dall'analisi: piattaforma di lavoro e filtro implacabile. Risultato il gelo. Con gli strumenti materialistici della decontestualizzazione, dello scollamento semantico etc., per togliere ogni spessore ai fatti e alle apparenze. Ci siamo incamminati lungo una spirale discendente sprofondando a livelli sempre più freddi e astratti, sino al punto finale dove il ghiaccio è così tagliente e intenso da confondersi con la fiamma bianca incandescente, da dove partono le volute di un'altra spirale". E ancora: "Non voglio raccogliere dati sui linguaggi — solo accelerare i linguaggi, trasformare il cervello in energia". E qui cambia anche il vocabolario del gruppo, che prende a prestito dalla fisica contemporanea termini come buco nero, dove ciò che interessa è l'aggregazione di energia e una concentrazione di materia tale da rendere ogni elemento assolutamente indistinguibile e anzi quasi fuso con gli altri; o come black-out, che è ciò cui bisogna dar luogo, un'improvvisa interruzione o deviazione del flusso di energia che alimenta un sistema, una trasgressione. Parla di onde gravitazionali, di campo d'energia, di velocità, rielaborandone i concetti all'interno di una nuova concezione di spettacolarità.

Crollo nervoso è così. Un accumulo continuo e costante di tensione senza direzione e senza sfogo, che si esprime in mille gesti continuamente ripetuti, in moti bruschi e intermittenti quanto banali, pure riproduzioni o esasperazioni di comportamenti quotidiani, come accavallare nervosamente le gambe, aggiustarsi gli occhiali sul naso, mordersi seccamente un dito; oppure trova i ritmi di una mobilità schizoide più estesa e astratta, una corsa frenetica sul posto, un'improvvisa distensione delle braccia che conquista lo spazio lungo linee orizzontali e verticali, quando non mira all'incontro con l'attualità, ricalcando gli atteggiamenti levigati delle modelle pubblicitarie o la gestualità obbligata e tipica di un giocatore di baseball. Se non che la ripetitività accresce la frustrazione, evidenziando l'assoluta incapacità di inibire questi comportamenti invo-



lontani, come in un processo irreversibile di coazione. Che è forse più vero di quanto non sembri. Perché il ritmo fisico di questa rigorosa partitura gestuale tende a ridurre la sua portata metaforica per presentarsi, come dire, in 'termini reali'. Ma forse qui rischio di entrare in una secca, conviene fare velocemente ritorno alla finzione, ritrovare lo spettacolo visto che, in fondo, di spettacolo si tratta. E con un testo, con una trama, o forse soltanto un accenno, disciolto in frammenti che trovano a poco a poco un collegamento, come singole parole di un messaggio cifrato disperse in un testo ma facilmente individuabili, tanto da poterle raggruppare in segmenti sempre più estesi, fino alla formulazione di una frase. *Crollo nervoso* non vuole forse raggiungere un livello così complesso di narrazione, non tira a costruire un "racconto". Ma a darne qualche indizio sì. E con un tuffo improvviso in una fantascienza rimaneggiata e ricostruita con suadente ironia, eccoci sulle tracce di un drappello di invasori intergalattici in marcia di avvicinamento al proprio obiettivo, e di una loro agente (Irene) mandata forse in avanscoperta per preparare l'attacco. Ma qui le cose si complicano, non solo perché Irene si smarrisce nella difficoltà di stabilire un contatto con la sua compagna Dallas o per l'ossessività di un computer che le invia, tramite video, freddi messaggi tecnici inframmezzati da consigli paternalistici e da risolte dichiarazioni di disponibilità, quanto piuttosto per il progressivo affiorare di segnali che ci allontanano da quel mondo fantascientifico per ricondurci a una dimensione più attuale di violenza, che esce e si propaga per irradiazione dalla superficie, dalla faccia visibile e apparentemente ordinata della realtà. La forma chiusa e compiuta dello spettacolo rivela allora la sua natura di disordine, non certo nel senso di confusione, di assenza di qualsiasi ordine, ma perché ci troviamo di fronte a uno scontro di ordini privi di mutuo rapporto. Che questi in scena non fossero propriamente dei "personaggi", perlomeno nel senso che la parola assume nella forma del romanzo, era chiaro fin da principio. Certo, hanno un nome, compiono azioni programmate e predeterminate che, al livello della finzione, si incrociano ripetutamente, stabilendo dei nessi narrativi. Ma questa non è che l'apparenza. Nell'esporsi agli effetti di un'azione esteriore, che colpisce tutti con uguale intensità, ognuno di essi resta singolare, una particella che mantiene con gli altri rapporti elastici, come molecole di un gas liberamente rimescolate dal calore; e ognuno su di sé misura fisicamente le reazioni, la quantità di tensione e di energia messa in moto dal processo. Salvo poi sprecarla, questa energia, dissiparla nevroticamente nell'evidente impossibilità di catturarla per impegnarla in processi successivi.

Si calano dunque totalmente e senza riserve nella propria dimensione esistenziale, dove volge in pornografia ciò che altrimenti può apparire dotato di una sua bellezza, nel punto in cui pulsano le contraddizioni e si confondono i contrari, per ricercare da qui un nuovo contatto con l'esterno. Ma non indifferente. La realtà che inseguono, e in cui si lasciano sprofondare, è quella delle grandi comunicazioni di massa, di un mondo che procede per forti evoluzioni tecnico-scientifiche e tende alla megalopoli; ne percorrono il perimetro, affascinati, e quindi permeabili; pescano i loro referenti in ciò che per qualche verso sprigiona energia e amplia le facoltà percettive, stimola le capacità sensoriali in grado di tenere dietro agli sbalzi violenti cui si è sottoposti. Scorrono allora ininterrottamente le musiche di Brian Eno, che inducono a appropriarsi e a sviluppare queste possibilità ancora inesplorate; una televisione trasmette il film della prima discesa sulla luna e le immagini di un laboratorio spaziale in movimento, suggerendo le coordinate di una diversa dimensione dell'immaginario; o ancora, fanno la loro comparsa degli apparecchi rice-trasmittenti, che tutti usano per comunicare (ci sono di mezzo le grandi distanze) e nei quali riversano il testo che alterna le "frasi fatte" di un facile gergo fantascientifico con frammenti di conversazioni banali ripresi dal bordo di una piscina e urlati spesso in un inglese utilizzato non tanto come lingua, ma come pura sonorità ormai di dominio comune. Anche lo spazio scopre la sua flessibilità, rendendosi nuovamente disponibile alle indicazioni delle didascalie che man mano lo localizzano e riempiono di oggetti (una radio, un modellino di aereo, delle pistole) che pendono dall'alto appesi a corde elastiche, in grado di richiamarli e farli poi clondolare quando si cessa di impugnarli; mentre l'azione, nei suoi due atti e quattro quadri (due interni e due esterni), schizza rapidamente, anche per balzi cronologici, da Mogadiscio a Los Angeles a una stanza d'albergo a Saigon, toccando i poli di questo nuovo immaginario.

Non sono che degli esempi, anche se solo accennati e inevitabilmente pochi e parziali. Ma è tempo di passare la parola alle fotografie, nella speranza che possano ampliarli e completarli. Questione soltanto di lasciarsi catturare dalle grandi velocità, di non voler fissare lo sguardo su forme semplici e la ragione su eventi logici; di abbandonare finalmente quella "piccola velocità del sonno" in cui talvolta si è tentati di addormentarsi.

Luigi Sponzilli
(T-Ribalta, luglio-agosto 1980)

Crollo nervoso

"In un periodo come questo così all'insegna di restaurazioni più o meno eleganti o di troppo comodi rientri nelle tane, non abbiamo potuto far altro che azzerare di nuovo la situazione e scegliere come unico spazio mentale possibile quella terra di nessuno, quel non-luogo di passaggio e di frontiera che è la dimensione tra l'attesa e l'attacco.

Come sempre si è trattato di 'mettere in scena' la nostra attuale situazione esistenziale, la nostra 'condizione nel mondo'. Che è di frontiera, di attesa e di passaggio, come anche di desiderio e di attacco". Così ci dice, con uno sforzo di volontà, Sandro Lombardi, insieme a Federico Tiezzi e Marion d'Amburgo, uno dei più antichi membri del Carrozzone, oggi ribattezzato Magazzini Criminali Prod., all'indomani delle prime repliche di *Crollo nervoso*, lo spettacolo prodotto per la XIII Rassegna dei teatri stabili.

Si tratta in realtà di un lavoro che esprime uno 'stato' collettivo e lo esprime in termini di provvisorietà. Mi sembrano i dati più interessanti che spiegano la vitalità di un gruppo che tiene il pubblico senza per questo perdere in mordente. Lo stato collettivo qui significa soprattutto tenuta teatrale e rispondenza di questa con un intrigo di tensioni emotive e formali che circolano tra il pubblico.

Crollo nervoso è uno spartito rock, o meglio un melodramma. È un puro gioco formale, come un libretto d'opera settecentesco, con tensioni che si tengono allungate ogni sera in modo diverso grazie allo sforzo dei sette partecipanti. Il meccanismo dei gesti (la coazione a ripetere), il contrappunto delle asineronie, lo sfasamento dei piani, il ritmo, il dosaggio dei pieni e dei vuoti d'azione rispetto alla musica mai interrotta: tutto minaccia di incepparsi, comincia a sfaldarsi, e poi si reintegra nel concerto collettivo grazie alle risorse della tecnica e grazie al bisogno di 'funzionamento' che il collettivo esprime. Dunque la tecnica, la professionalità, il concertato raggiunto per via di esercizio e di concentrazione, quasi attraverso un'alienazione nel gioco, nel teatro, nello spettacolo. Lo spettacolo: "L'avventura di *Crollo nervoso* è stata un'avventura al buio e allo scoperto, senza appoggi culturali o ideologici di nessun genere. *Crollo nervoso* fa il vuoto al suo interno, noi lo abbiamo vissuto come il buconero dove le dimensioni spazio-temporali si sfasano, dove manca ogni forma di centro e tutto è totale disorientamento. Dove infine, fortunatamente, 'niente è vero e tutto è permesso'". Così continua il diario del Carrozzone e noi lo leggiamo in trasparenza. La tenuta dello spettacolo che miracolosamente ogni sera si ripete come sublime alienazione, contiene in sé la felicità di un'energia liberata e organizzata, ma anche il rischio di una dissoluzione. Ogni sera il gioco può riuscire e può fallire. Tutto è possibile e anche il nulla, il silenzio, l'afasia, il crollo. Per via teatrale il Carrozzone ha colto così la suggestione della provvisorietà e ne ha fatto uno spettacolo che cova in sé la paura di fallire. Il pubblico viene intrigato nella rete del melodramma rock e anche avvertito che tutto è in pericolo, che finzione, organizzazione, azione, recitazione, concentrazione, teatro: tutto è in pericolo.

Anche qui, come in prove precedenti, il Carrozzone costruisce un impianto in cui regnano sovrani i media. C'è un impianto televisivo che trasmette una banda registrata con immagini di Mogadiscio (1985), di Los Angeles (tre anni dopo), di Saigon (21 luglio 1969), dell'Africa (agosto 2001); c'è una spiaggia, una piscina, il deserto, un aeroporto; parla una colonna sonora fino alla fine, talvolta si odono i messaggi del walkie-talkie, i dati di un elaboratore, le meccaniche dei personaggi. È un universo intergalattico, senza luoghi e tempi definiti: un impero elettronico in cui Nixon sorride per l'amaraggio di una capsula Apollo, mentre i nomi dei protagonisti recitanti in carne e ossa sono Bruce Lee, Neil Armstrong, Playmate, Dallas, Irene, Willard, Beuys, Skateboarder. Finzione e realtà stanno in equilibrio sul mondo, compongono un globo di menzogne onnipotenti. La minaccia del crollo si dilata, dal teatro invade il mondo. Il sistema elettronico e teatrale, quello capitalistico e multi-media, quello delle favole letterarie e delle droghe pesanti, risulta nella sua contraddizione: funziona in modo maledettamente perfetto e prepara la nostra catastrofe.

Anche senza partecipare dalla stessa parte del cono d'ombra dello spettacolo del Carrozzone, ricevendo anzi dall'altra parte, stando dentro l'indifferenza di chi guarda il 'farsi' di qualcosa, ci accorgiamo che stanno citando un nostro sogno.

Adesso possiamo entrare in sala, sederci e guardare. La scena, su quattro lati chiusa da veneziane grigio-azzurre che filtrano una luce vibratile, discontinua: una sala d'aspetto? un aeroporto? un giallo? Chandler o Hitchcock o Coppola o Kubrick? Ci sono mobili, una poltrona da spiaggia, guanti, una borsetta, due radioline, due pistole spaziali, una palma, delle corde elastiche. Si muovono gli attori. Un quadrante segna gli orari del globo. "Attenzione. Attenzione. Messaggio per tutti: spostarsi rapidamente in direzione prevista. Passo. Emergenza. Emergenza. Ripeto: situazione di emergenza. Passo. Attenzione. Attenzione. Messaggio per tutti: fare uso solo di sostanze stupefacenti. Obiettivo in vista. Passo. Pronto. Surfers in arrivo. Tutti pronti per l'attacco. Passo..."

Lo spettacolo del Carrozzone conquista intorno a me



il pubblico dei giovani. Sul filo dell'orrore di un'angoscia che per nascondersi diventa appunto melodramma intergalattico.

Siro Ferrone

(Scena, giugno-settembre 1980)

"Crollo nervoso" una zait...

o la mistica della partecipazione

Si muove da enunciati di catastrofi ecologiche con conseguente reazione unidirezionale che, filtrate da un uso schizoide dei mass-media, costituiscono la struttura di aree mentali di delimitazione dello spazio scenico a divenire.

Giacché la collocazione di ognuno: pubblico-attore è solamente immaginaria e sensoriale e la velocità brucia ogni sorta di linguaggio, ci troviamo — in segmenti speculari: esterni-interni — nel vortice pauroso di ubiquità fisico-mentali, che possono essere una spiaggia in Algeria, una stanza di albergo a Saigon e il Terminal dell'aeroporto di Los Angeles. Cosicché la dimensione psichica dell'attore ribaltata nella pratica d'azione ivi inserita sfocia in pulsione cibernetica o stravolgimento di ogni cardine interpretativo.

Si pone in esterni: la città come luogo di attività frenetiche e converse, diviene spazio omogeneo privo di centro o punti di orientamento fissi che, attraverso i buchi neri, si trasfigura in violente appropriazioni del diritto di esistenza, causa la immediata convergenza dei suoi 'contrari'. Interni: le stazioni di servizio, gli autogrill, come luoghi di congelamento di violenti desideri inappagati che la velocità conflagra e tramuta in purezza di segno o rifugio permanente del riconoscersi attivi.

Ecco allora il *Crollo nervoso*: l'euforia anarchica della iterazione. Gesto e linguaggio si propagano nello spazio, proiettando frammenti di emozioni non più controllabili. Tutto impazzisce. L'informatica — unica alternativa per un sistema razionale delle cose — diviene anch'essa strumento di devastazione, soprattutto mentale.

In quell'arredamento astrale che Alighiero Boetti ha costruito con tende alla veneziana ammiccando, compiacenti, a un'atmosfera da *Fahrenheit 451*, due monitor ingegnosamente collocati in maniera da permettere una costante lettura del messaggio proiettato, ci conducono a ricreare in noi un concetto di McLuhan che mi pare di obbligo citare: "I primitivi fanno tutt'uno del tempo e dello spazio e vivono più in uno spazio acustico, orizzontale, sconfinato e olfattivo che in uno spazio visivo. La loro rappresentazione grafica è come i raggi X..."

Questo concetto equamente lo ribaltiamo e lo facciamo proprio di questo spettacolo, data l'accelerazione-velocità verso una fuga dal linguaggio opportunamente sabotato da un procedimento di corto circuito maniacale che nell'impianto confluisce.

Le tute 'metalliche' che inguainano i corpi degli attori costituiscono un piacere quasi sadico di soddisfacimento erotico, trascinandoci, complici le musiche ripetitive di Brian Eno, a una concettuale significazione interpretativa dell'ermetismo consumistico. L'ironia che impetuosa emerge ripetendosi momento dopo momento (concentrica) dissacra, e ancora dissacra qualsiasi conversazione-ric qui consumata sulle spiagge californiane o siciliane. In questo costante nomadismo il riferimento al teatro è più che esplicito: esso rimane circoscritto a luogo di frontiera permanente, cioè terra di nessuno, di conseguenza incontrollabile, fuggente, dove solo conta l'intensificazione emozionale prodotta.

Queste geometrie elettriche uscite da graffiti pulsionali ci costringono, data la continua mediazione dei mass-media, a passare dalla abitudine della classificazione dei dati a quella del riconoscimento delle modalità, poiché interazione è stata prodotta dalla comunicazione istantanea convergendo in una coesistenza subliminale tra ambiente e esperienza.

La quale interazione, agendo in una dimensione spaziale di orientamento pluridimensionale omogeneo è alla fine — con la comparsa sulla scena di ragazze africane che guardano lassù, l'astronave (probabilmente l'Apollo 11) allontanarsi entrando nel buco nero — segno rivelatore, quasi didascalico, di un ritorno prealfabetico, ove vi si può inserire non soltanto ciò che si è visto, ma tutto ciò che si conosce.

Enrico Piergiacomi

(La Ribalta, giugno 1980)

L'attore è un criminale

Magazzini Criminali Productions, composto dall'ex gruppo del Carrozzone (Federico Tiezzi, Marion d'Amburgo, Sandro Lombardi, Pierluigi Tazzi, Julia Anzilotti) è il più interessante gruppo sperimentale italiano, almeno questo è il giudizio del *Patalogo* che, per il secondo anno consecutivo, gli ha assegnato il premio Ubu. Dopo *Punto di rottura*, accolto dal quotidiano francese *Le Monde* come lo spettacolo più sconvolgente e violento degli ultimi anni, con la nuova performance *Crollo nervoso* i Magazzini Criminali introducono sulla scena degli anni '80 un genere teatrale del tutto inedito che rinnova tutte le precedenti esperienze dell'avanguardia sostituendo a una linea di ricerca di tipo esistenziale-psicologica, una linea che privilegia ai messaggi e ai significati "....la forma e la pelle, cioè tutto ciò che sta in superficie".

Quindi, fine del teatro underground e accesso ad una



spettacolarità basata sulla comunicazione sensitiva in cui le influenze di Joseph Beuys, di Brian Eno e di Francis Coppola si mescolano a una particolare predilezione per i mass-media, per la moda, per la tecnologia avveniristica.

Crollo nervoso è un rapido susseguirsi di immagini, messaggi, suoni, che gli attori con gesti nervosi e isterici lanciano contro lo stupido repertorio delle agenzie di viaggio e il catalogo dei consumi mitologici, fino all'erotismo convenzionale dei boys e delle girls.

Tutto si svolge come in un gioco, interminabile quanto perverso, sullo sfondo sempre vario di una spiaggia di Mogadiscio, ai bordi di una piscina di un albergo ovattato di Saigon, nel terminal dell'aeroporto di Los Angeles e tra le fiamme della metropolitana di New York. Sembra di assistere a una inedita *Apocalypse Now* dove il rumore assordante della musica di Policeband toglie qualsiasi senso ai dialoghi sui miti fragili dell'hula-hop, dei flipper, come ai messaggi cifrati degli astronauti. Tavoli, persiane, cactus vagano nel vuoto al ritmo della disco-music, quasi a segnalare nello spazio scenico l'assenza di gravità.

Anche gli attori, spostandosi in tutte le direzioni, finiscono per deformare l'ottica dell'osservatore. Vestono e travestono se stessi con tute cire fluorescenti. Portano pistole al laser e interferonici... Usano strumenti di tortura masochistica come gli specchi abbronzanti e le sdraio di contenimento.

Crollo nervoso è insomma un'esplosione di angoscia creativa che colpisce ripetutamente idee e miti cinematografici senza lasciare il tempo allo spettatore di raccogliere i frantumi per disporli in un ordine diverso. Perché la novità di questa 'fiction' dei Magazzini Criminali sta proprio nell'esplosione, sul filo di un inedito gioco di seduzione e repulsione, di quello 'style lisse' simbolizzato dal Concorde, dall'hamburger McDonald, dai cuoi e dalle borchie spaziali di Thierry Mugler. Non potrebbe essere altrimenti dato che: "l'attore è un potenziale criminale" dicono quelli dei Magazzini Criminali "perché può stravolgere il sistema dei segni cambiando il rapporto tra spazio e tempo". E loro, conseguentemente, si sono trasformati in banda criminale proprio come quelle del South Bronx e di Coney Island di cui ogni sera, da Roma a Berlino, da Parigi a New York, recitano l'elogio dell'insonnia, in attesa della fine del mondo, forse solo di un mondo.

Toni Verità

(Donna, luglio-agosto 1980)

"Crollo nervoso" nuova edizione

Anche il Rondò di Bacco ha riaperto i battenti per la stagione 1980-81. Quale spettacolo inaugurale, una ripresa: il gruppo Magazzini Criminali-Carrozzone ha infatti presentato *Crollo nervoso*, tenuto a battesimo, come si ricorderà, in occasione della Rassegna internazionale dei teatri stabili a fine aprile e poi portato con successo in trasferta al 'Bitef' di Belgrado, uno dei più interessanti e qualificati festival teatrali d'Europa. Concepito come uno spettacolo sulla isteria contemporanea, e per ciò appunto nutrito di riferimenti visivo-mimici delle più disparate categorie, *Crollo nervoso* ha tutti i caratteri tipici della più recente produzione del gruppo che lo ha creato e che ora lo ha ricondotto alla ribalta in una versione in parte rinnovata e in parte rimaturata: mi riferisco all'accelerazione dei gesti, alla iterazione esasperata delle immagini e delle battute (frammenti di battute, per essere esatti) e l'impiego di mezzi scenici insoliti — assai bella, e lo noti già a suo tempo, la soluzione delle 'veneziane' in dimensione gigantografica — ivi compresi curiosi attrezzi che stanno fra la sala da ginnastica e il circo.

C'è un senso gelido di anonimità negli spazi via via allusivamente indicati come immaginarie spiagge africane, come interni di aeroporti o di alberghi di lusso: ma potrebbe anche darsi che sotto gli occhi dello spettatore, fra un incrociarsi monotono, assillante di comunicazioni via etere, si aprisse la visione di una astronave di insolita struttura, un'astronave in viaggio nella fantasia e che potrebbe chiamarsi, mettiamo, teatro. Da tutto l'insieme, va detto, emana il disarmante ritratto di un'umanità che compie gesti e dice parole con una meccanicità spaventosa. E non a caso, appunto, il tema centrale è quello del crollo nervoso di una civiltà in bilico fra la banalità del quotidiano (eccovi lì la playmate, eccovi lì lo skateboarder) e l'illusione del fantascientifico (favola di oggi in sostituzione delle vecchie favole di ieri).

Quanto agli interpreti, sono gli stessi della prima edizione e tutti, per ciò, sicuri nell'esecuzione quasi computerizzata dei loro "ruoli".

Paolo Emilio Poesio

(La Nazione, 24 ottobre 1980)

L'importanza d'essere 'malati' comunque

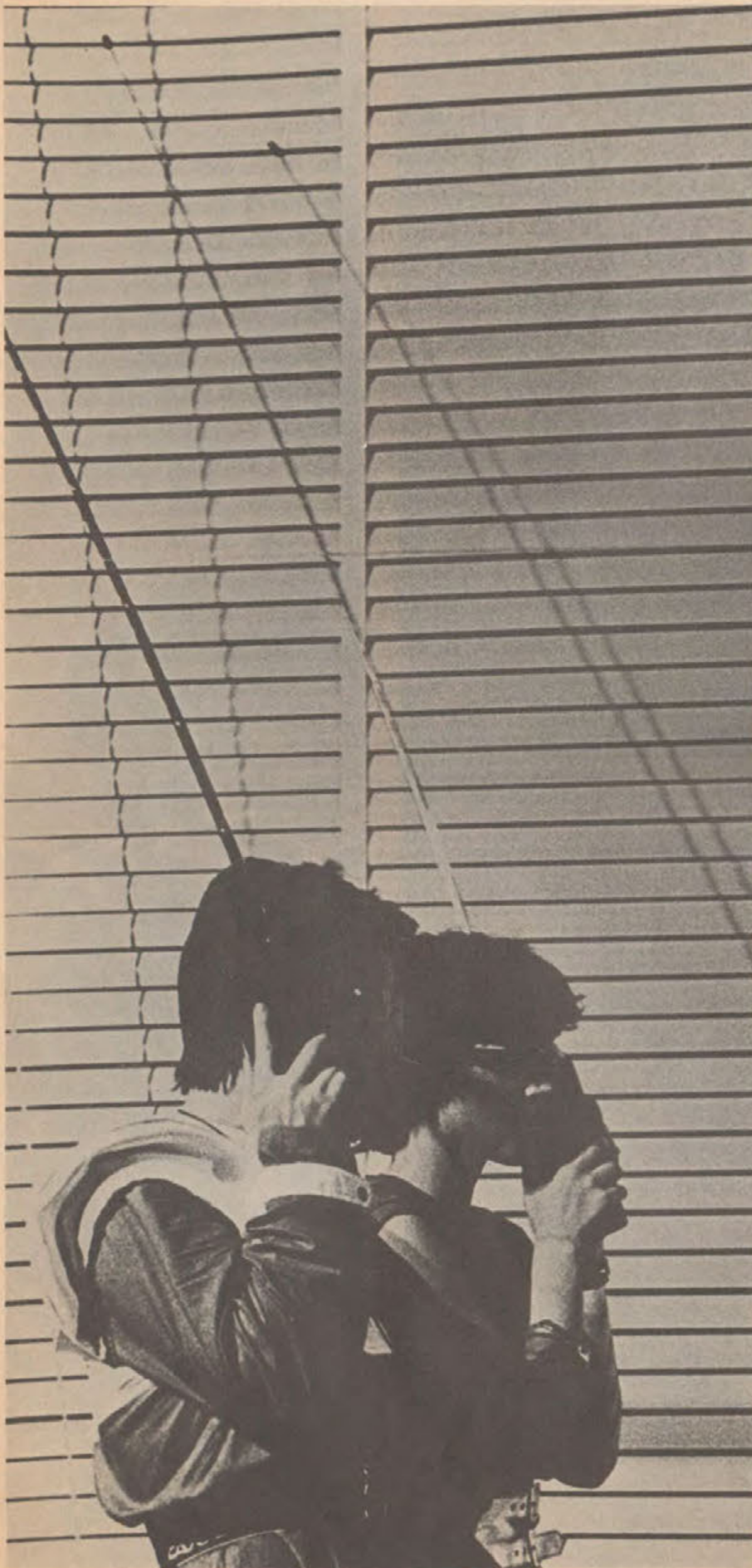
Gianfranco Capitta, redattore e critico teatrale del Manifesto, chiede un visto d'espatrio dai confini troppo limitati e avari di sorprese d'annata della 'ricerca' romana. Accordato, ma per andare dove?

"Non tanto lontano, a Firenze, dove ha la sua base fissa l'ex-Carrozzone, ora Magazzini Criminali, un gruppo che, del resto, è venuto molte volte a Roma, facendo spettacoli a Spaziouno, al Beat, alla Piramide..."

L'interrogativo iniziale è d'obbligo: perché i Magazzini Criminali?

"Senza levare acuti apologetici o cercare in due paro-





le di inventare severissime spiegazioni teoriche: perché sono intelligenti, perché hanno svolto rispetto agli altri un maggior lavoro di elaborazione guardandosi attorno avidamente, non risparmiandosi nessuna 'goduria' dei mass-media: la fantascienza, il 'thrilling', la musica rock, Brian Eno, i 'comics', Fassbinder e Cecil B. de Mille...".

E tanta pornografia. Nel loro giornale ("Magazzini Criminali"), che è poi un equivalente stampato dei loro spettacoli, si va dalla pagina dei 'piccoli annunci' erotici alle falloforie omo più esagerate.

"L'esagerazione fa parte del loro mestiere e, comunque, non direi che la pornografia sia un elemento preponderante di *Crollo nervoso*, più ironico del precedente *Punto di rottura* che invece era più duro, violento. È un elemento d'urto come gli altri, come la colonna musicale a tutto volume: qualche cosa spunta direttamente e consapevolmente ad aggredire i muscoli della percezione, le capacità sensoriali...".

Politicamente questa sfida con la 'macchina desiderata' dei mass-media non rischia di trasformarsi in una resa senza condizioni?

"Penso, e del resto anche la pagina degli spettacoli del Manifesto riflette questo orientamento, che non sia più possibile tenersi fuori dalla Società dello Spettacolo, così come non era produttore escorizzare Hollywood con anatemi stalinisti mentre c'era tanto da imparare... Anche il teatro per avere una forza di contrattazione politica tra virgolette deve imparare a conoscere le forme culturali e sottoculturali capaci di incidere nell'immaginario popolare".

Franco Quadri, nel suo libro su *L'avanguardia teatrale in Italia* affermava che i Magazzini Criminali "potrebbero per assonanza avvicinarsi ai sussulti devastatori di Autonomia". Cosa ne pensi?

"Mi sembra che Quadri facendo quell'affermazione, si riferisse ad una fase precedente, più bodyartistica, più viscerale dei Magazzini Criminali; in particolare ai *Presagi del vampiro* e alle performances con letti incendiati e spargimento di sangue vero.

Con questo non voglio affermare che la 'criminalità' dei Magazzini ora sia diventata di segno diverso, sia passata da via dei Volsci a Massenzio. No, è che nei loro spettacoli c'è una fortissima componente di 'travestimento' alla Genet, un'ambigua capacità di calarsi dentro qualsiasi sintomo di malattia contemporanea...".

Nico Garrone

(la Repubblica, 13 novembre 1980)

Magazzini Criminali Prod.

Oltre la violenta interruzione della normalizzazione linguistica propria delle comunicazioni di massa operata in *Punto di rottura*, dove la tragedia (mediologica) era data come necessaria e dove tutto tendeva a sfuggire ad un preciso riconoscimento, un *Crollo nervoso*, confessato narcisisticamente, sembra ora inscrivere, in maniera completamente automatica, tutte le motivazioni dell'agire nell'ordine della totale spettacolarità. Ruotando attorno a questa stessa dimensione, completamente immersi dentro una sorta di futurologia della comunicazione, data come totale falsificazione del reale, i Magazzini Criminali creano all'interno del loro *Crollo nervoso* un orizzonte spaziale perfettamente definito in forma scenografica, ma evidentemente adirezionale e senza tempo.

L'astronave, cifrata attraverso le fessure luminose di una serie di tende veneziane, non ha interiorità: è monitor, pura immagine bidimensionale e contemporaneamente filtro e immagine della società contemporanea. E anzi la sua stessa essenza in forma iperbolica: habitat metallico — rete elettronica di messaggi computerizzati, proiettati violentemente nel vuoto. Ogni segno riflette solamente su se stesso; ed è sempre mutato attraverso i ritmi e i modelli dell'immaginario spettacolare. Lo schema di vita quotidiano si basa su una serie di elementi standardizzati, su una retorica della bellezza e su un erotismo del corpo che non vengono rivolti ad un soggetto preciso, ma ad un 'you' multiplo e indifferenziato. I personaggi: Irene — Willard — Beuys — Dallas — Bruce Lee — Skateboarder — Playmate — Neil Armstrong, non hanno identità: sono completamente robotizzati ed intercambiabili. I loro movimenti, continuamente ripetuti, sono pure funzioni: non esprimono niente che riguardi la soggettività. Il soggetto si disgrega per diventare 'manichino' (Manne-Ken, ometto-bambino o pene. "Qui proprio il corpo che la donna circonda di una manipolazione sofisticata, di una disciplina narcisistica intensa, senza debolezze, fa di lei e del suo corpo sacralizzato un pene vivente, che è la vera castrazione della donna". J. Baudrillard, *Lo scambio simbolico e la morte*); e regredisce attraverso l'assunzione di miti già consumati: "Io adoro il surf".

Gli spazi: una spiaggia a Mogadiscio — l'aeroporto di Los Angeles — una camera d'albergo a Saigon — l'Africa, sono solo luoghi di registrazione-trasmissione-pasaggio. Un incontro può essere programmato simultaneamente su vari orizzonti, dove tutto è variazione infinitesimale, spettacolarità diffusa e movimento. Si può anche intervenire utilizzando le strutture dinamiche di base degli scenari televisivi e cinematografici, estraendone e fondendone le serializzazioni.

Aeroporto di Los Angeles: Irene, nervosa, inserisce alcuni dati nel calcolatore. Il calcolatore non computerizza. I due monitor ridanno l'errore attraverso il messaggio: "Esagerare: processo logico non programmato".

Il circuito informativo è chiuso; il paesaggio devastato. L'inserimento della comunicazione nel terminale elettronico provoca accelerazione: il linguaggio è discontinuo — i legami sempre più virtuali. Le parole si urtano. "What's the matter with you, boy?"

Il frammento, infinitamente ripetuto, perde di logicità. E dove diventa sempre più difficile esprimersi verbalmente, la musica restituisce segnali, la cui intensità può essere misurata solo per intuizione, per emotività. Il modello percettivo a cui si fa riferimento non ha più profondità: non è di tipo riflessivo e non si rapporta al reale. Il suo livello è quello della pelle, della superficie: sulla quale possono essere registrati milioni di dati differenti nello stesso istante: i cactus fra i neon e gli specchi abbronzanti — i cocktail party nelle piscine di Saigon — occhiali da sole, surf e tute spaziali — e l'Hula hoop dentro all'astronave, mentre oggetti colano nel vuoto — pistole ed orari di aerei — Brian Eno e Doris Day — il ritorno dal primo viaggio sulla luna e tre africane che entrano in scena.

Tutto è già stato analizzato e codificato; i dispositivi mettono l'universo sotto controllo. *Crollo nervoso* è una elaborazione complessa del linguaggio spettacolare degli anni '80 come unica realtà alla quale potere fare ancora riferimento. Non è un luogo della fantascienza, dell'avventura o del ricordo: è piuttosto immagine — frantumata — di molteplici altri scenari di immagini.

Rossella Bonfiglioli

(Flash Art, novembre 1980)

Attraverso gli "ultimi segnali"

Mi è già capitato di scrivere che il lavoro dei Magazzini Criminali da almeno un paio di stagioni (ma già al tempo del Carrozzone) è contraddistinto da una duplice operatività: l'una, mentale, che essi riversano sulla scrittura, e che già nella sua enunciazione è un'operatività scenica, una drammaturgia in atto fornita com'è di riferimenti scientifici e di analisi del movimento; e l'altra di raccogliere nevroticamente e intuitivamente all'interno della loro produttività scenica, si tratti di vedute (Porto Said), di punti (di rottura), di crollo (nervoso) secondo i titoli dei loro tre ultimi lavori, i passaggi fondamentali del lavoro di ricerca.

I Magazzini Criminali inoltre, in un ambito più generale, di confronto con la realtà, e di suggestione quotidiana, sono in grado, per una loro stregoneria sana, se volete, e per una loro voracità assimilatrice, di porre segnali di assoluta contemporaneità, e di attenersi rigorosamente al presente, con una sempre maggiore persuasione, e con una seduzione sempre più concentrata. Ciò avviene per una prova di forza che il gruppo ogni volta compie su se stesso, coltivando progetti che siano al tempo stesso strette rivelazioni di sé e che diventino oggetto di riscontro collettivo; di qui il loro vivere fino in fondo, patologicamente, per usare una parola a loro cara, l'avventura, il viaggio, la preparazione, l'esito della ricerca; di qui anche la loro partecipazione implicita, il loro ridiscendere nella vita, con una carica messianica, con una forza dirompente, proprio dal di dentro dei materiali e degli elementi, delle ambientazioni e delle forme, del procedimento adottato lì. Per uscire dalla generalizzazione torniamo alle 'vedute' (di Porto Said) che ruotano attorno a tre temi fondamentali: la conoscenza del proprio corpo e del suo linguaggio, il principio del movimento scomposto e ricomposto in stati di continua 'velocità', il tentativo di far esplodere lo spazio interno, vissuto come concentrazione, per evadere in sequenze cinematografiche. Siamo all'interno di prove dove l'analitico si scontra con il patologico, la malattia con il concettuale, il minimal con l'illustrazione. Il linguaggio teatrale viene decodificato ed ampliato, il movimento viene distribuito e concentrato per sezioni riconoscibili scientificamente e oggettivamente in stato di equilibrio, l'ambientazione appunto si esalta per sequenze cinematografiche e diventa luogo di laboratorio al tempo stesso, infine il corpo viene sottomesso a prove di energia e disseminato per gesti di equilibrio. Siamo alle soglie di un destino metropolitano, di un nomadismo che rifiuta radici e padri, di un disegno di rivolta non soltanto linguistico. "Con *Punto di rottura* Magazzini Criminali abbandonano il procedimento per studi, recuperando una spettacolarità dura e veloce, basata su una struttura rigorosissima di tempi e di combinazioni, in cui solo l'attore si inserisce come 'movimento variabile', con il suo privato, con le sue reazioni all'ambiente, costituendo in tal modo l'elemento instabile, il 'crimine', l'infrazione alla norma precostituita. Ma anche ogni elemento scenico è instabile: dagli oggetti, legati a corde elastiche, alle luci (tubi al neon che cadono improvvisamente a terra secondo traiettorie oblique che tagliano lo spazio) per delineare un paesaggio urbano strettamente contemporaneo, con i suoi stati di isteria e di nevrosi, disseminato di insidie e di trappole, i movimenti schizoidi, i riferimenti al cinema, alla discoteca, all'aeroporto, al supermercato, intesi come i luoghi-sintomi della malattia quotidiana".

Già in *Punto di rottura* si viene delineando e concretando questo paesaggio maledetto e fascinoso della metropoli, nei suoi ambienti esemplari, di maggior consumo e di ampia spettacolarità; e già qui l'elemento umano viene messo in crisi, all'interno della variabilità squilibrante dell'uso del corpo, come reale soggetto dello scompenso generale, e come frantumazione di fondo della sua resa soggettiva, il "crimine" diventan-

do un dato comune, e non una infrazione individuale. In altre parole il paesaggio metropolitano è in grado di oggettivare lo squilibrio soggettivo ed al tempo stesso di offrirlo nella sua più ampia comunicatività; la società dello spettacolo allora diventa agli occhi ed al procedimento dei Magazzini Criminali il punto di riferimento e di rottura, di analisi e di espressione. Il coinvolgimento ambiente-spettacolo-società continua a definirsi per spollazione di miti e per introduzione di quotidiano (vedasi la parete obliqua di *Eddomero* e la spiaggia in interno come momenti disvelatori di un tradimento dei classici e di una offerta di brandelli di banalità).

Ma bisogna arrivare a *Crollo nervoso* per vedersi venire incontro una resa incondizionata alla simulazione del reale per seduzione, ossia alla perdita di rivalsa e di risarcimento del proprio lavoro, in un clima culturale e politico di immobilità e di indulgenza, ed in un territorio minato qual è quello metropolitano; ciò che ancora una volta Magazzini Criminali compiono è proprio un ulteriore sabotaggio, nei confronti questa volta delle comunicazioni di massa, intesi come espressione suprema e imperialistica dei rapporti di produzione e di informazione. Come si sa essi si infilano dentro il paesaggio della sub-cultura e della tecnicizzazione estrema, con una seduzione che non è di ordine culturale snobistico bensì di vera e propria riappropriazione quotidianità, e con la consapevolezza di non poter compiere su questo paesaggio (luoghi, modi, tecniche, forme) alcuna esperienza che non sia stata già depravata e spessizzata ('copia di una copia' come dice Baudrillard qui più presente che mai).

Siamo infatti condotti per mano dai Magazzini Criminali: "La pelle è più veloce del cervello" dice Federico Tiezzi. E con ciò è bene anzitutto fissare i luoghi di ambientazione: la spiaggia, l'aeroporto di Los Angeles, una camera d'albergo a Saigon; i quali offrono proprio la superficie come uso e il passaggio come finalità (nomadismo più soft): tanto per ribadire concretamente che la pelle appartiene ad un corpo che non ha altra scelta che reazioni obbligate (dal mondo delle comunicazioni e della tecnica di massa e cioè un perpetuo crollo nervoso, per tic ripetitivi e soddisfacenti, che il cervello essendo stato usato al suo estremo, e manipolato a dovere, non può che brillare di assenza e perdere di velocità, immesso com'è in una rete di strumenti ricevitori-emittenti e di consumi di moda eminentemente di superficie (di moda)).

La spiaggia infatti ci offre l'immagine del surf in particolare, che obbliga a cercare la cresta dell'onda e a mantenere e manovrare il vuoto sotto di sé (superficie abbronzanti); l'aeroporto di Los Angeles è sorpreso come luogo di azione terroristica e di proiezione di equilibrio (Perché li hai uccisi, for money cocktail-party); la camera d'albergo di Saigon è spia della corsa nello spazio, e testimone del passaggio dell'astronave, per invasione di caldo e di debilitazione (emergenza, sauna). Così il quotidiano diventa irreale, e quest'ultimo si fa concreto, il corpo si fa portatore di banalità e seduzioni, la mente è tesa e rapida spasmodicamente in cerca di controllo. Questo innervamento di superficie e di simulazione appartiene non soltanto ai Magazzini Criminali, è stato affermato, per esempio, anche dalle riprese aggressive del cinema come spettacolo totale, essenza iperbolica delle civiltà contemporanee, filtro e immagini di tutto l'accadere, di un certo cinema americano (è ovvia la citazione di *Apocalypse Now*).

Qui Paolo Bertetto è piuttosto pertinente: "Non solo lo spettacolo (filmico) è diventato un doppio, uno specchio, che riflettendosi e parlando di sé, parla del resto, ma gli stessi segni della vita quotidiana si sono rivolti come una trama dominata dalla struttura dello spettacolo, mutuata dai ritmi e dai modelli del cinema (il riferimento aggiunto è per *Apocalypse Now*, "La spettacolarità", Alfabeta, aprile 1980). È dunque: "La fantasmagoria circolante della merce, la riproduzione ossessiva dei media, hanno trasformato tutta la realtà contemporanea in un universo della simulazione e dello spettacolo. I codici spettacolarizzati non solo attraversano ma caratterizzano l'orizzonte intersoggettivo, i comportamenti sovrappongono la simulazione all'autenticità sino a confonderle, l'azione diventa traccia spettacolare, gestualità codificata nei massmedia... Nel dominio della simulazione, la moltiplicazione e l'aspirazione dello spettacolo ed i suoi elementi linguistici specifici costituiscono una delle poche possibilità di scrittura attuale, cioè capace di confrontarsi con la complessità del simbolico della post-modernità." Ed ancora: "Se l'universo è ormai stato tutto formalizzato e codificato e se il modello percettivo è costituito non in rapporto al-reale, ma in rapporto all'universo cinetico-audiovisivo, la produzione simbolica non può che essere riproduzione delle forme dello spettacolo, parola che dice il già detto, immagine che cita l'immagine formalizzata, discorso che ripete i discorsi già fatti. Ed allora, all'interno del simbolico, lo spazio di intervento potrà essere solo quello della esibizione della simulazione spettacolare totale e della ripetizione ossessiva dei codici, allargati ed esibiti nella loro struttura dall'introduzione di piccole, ma calibrate varianti dimostrative".

Come dice Sandro Lombardi: "La dimensione 'soft' di queste ipotesi ambientali (elasticità dello spazio e del tempo, parcellizzazione diffusa nell'uso delle luci e dei suoni, vibratilità generale della scrittura scenica,

espansività delle percezioni visive, etc.), tesa a proiettare un orizzonte in continuo slittamento, uno scenario fluido e aperto, un tipo di frequenza obliqua, ha il suo rovescio speculare nella pratica d'azione che vi viene inserita: dove l'attore è frammentazione selvaggi, pulsione cibernetica, pattumiera degli spasmi della violenza metropolitana, stravolgimento di ogni cardine interpretativo". E questo è talmente esatto socialmente da tradirsi per immaginario, è talmente nelle cose quotidiane da travestirsi di fantascienza; la perdita dei valori questa volta non investe soltanto l'ambiente: "gli esterni-metropoli — come spazio sovraccarico di energie indecifrabili; e gli interni-ambienti — come condensazioni di pulsioni schizoidi" ma anche gli attori che non hanno alcuna possibilità di difesa e sono prigionieri dell'impianto schizoide e vi si lasciano andare al tempo stesso.

La dimensione tragica a questo punto si colora di parodia, inevitabilmente (Baudrillard). L'immagine dell'attore tende a farsi pubblicitaria, anzi sta dentro una situazione di moda; il prender possesso delle forme divistiche dei mass-media (dal vestito alla truccatura, dal sorriso alla ferocia, dal travestimento all'eleganza) è un vanitoso ed inestimabile segno kitsch; la velocità serve soltanto a destabilizzare qualsiasi fissazione interpretativa, qualsiasi aggancio culturalizzante, la instabilità è di ordine nomadico e sfuggente e tuttavia non esce dalla scena, non si marginalizza, impiantandosi, suavemente, al centro dell'energia.

La parodia, insomma, è l'unica forma di autenticità possibile, intendendo per parodia uno stretto scarto tra l'iperreale delle consuetudini di intrattenimento e di relazionalità di massa e la simulazione (come copia della copia) che vanifica qualsiasi valore e qualsiasi testimonianza che non siano di ordine di superficie e che non abbiano il vuoto sotto di sé. Marion d'Ambrugo convenientemente ci propone a questo punto la bassa frequenza dei discorsi e degli atteggiamenti dei personaggi, il loro liquefarsi per frasi di banalità assoluta ed il loro riempirsi di comportamenti indotti altrettanto banali; ma la banalità è mediata, in un certo senso trasgressiva, ci viene offerta per distrazione e spiatellata globalmente.

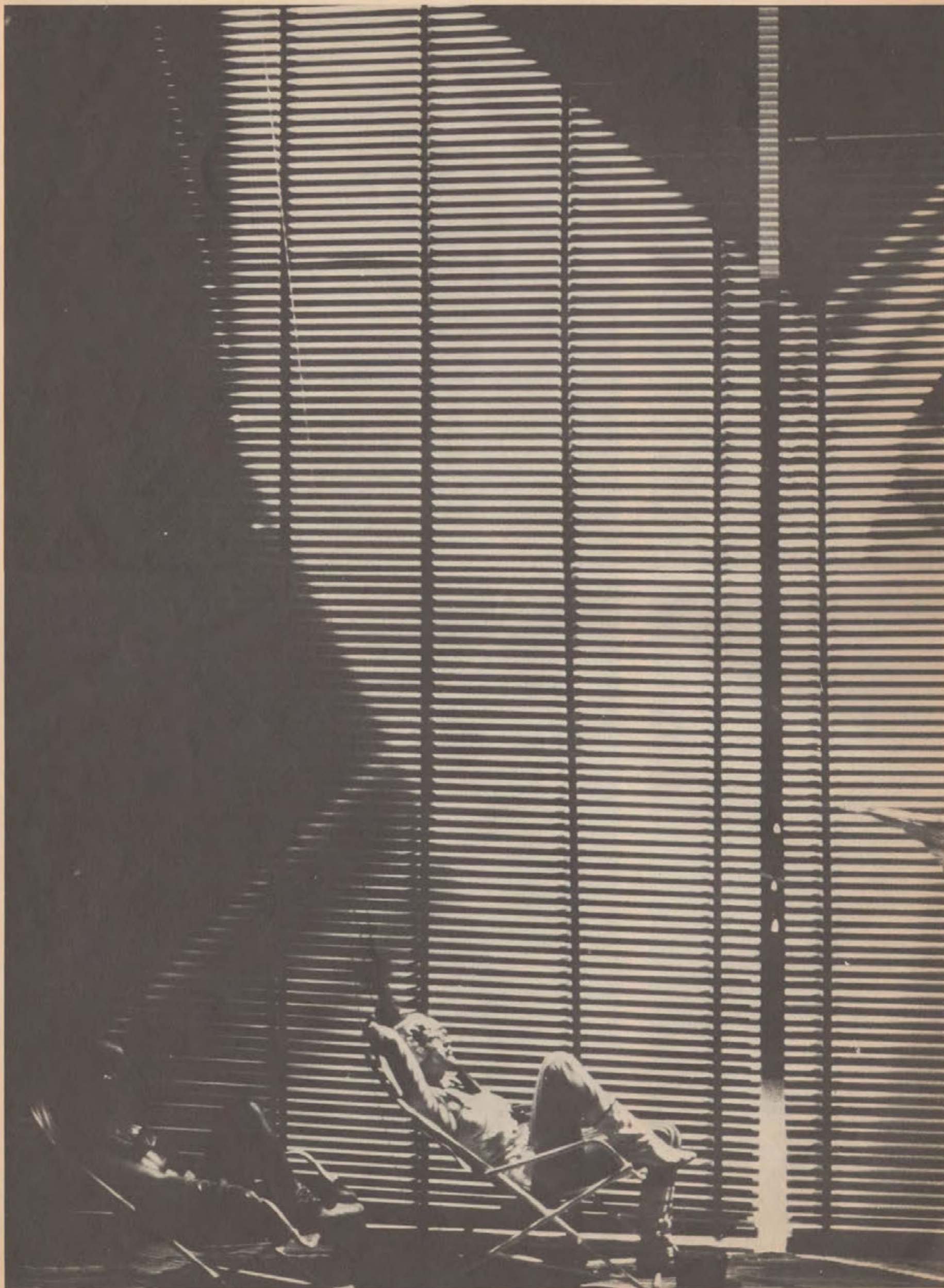
L'unica forma di simbolico, in altre parole, reperibile è quella della inautenticità; ma se questa inautenticità mantiene in superficie pornografia e violenza, per induzione, e non per esplicitazione, allora vuole dire che *Crollo nervoso* è un esercizio di collasso, davvero, su un orizzonte che contempla fantascienza, viaggio verso la luna, spalmarsi di crema sulla spiaggia e impantanarsi di sentimento, attesa e terrore in una zona dell'aeroporto di Los Angeles, e sopplesse di squilibrio all'interno di un'astronave, per marmellata di incontri-scontri sotto veneziane protettive, e carcerarie, e luci immacolate e oggetti di alto tenore di vita.

Ad onor del vero in *Crollo nervoso* c'è, ancora a livello di registrazione, un grado di elevazione-riscontro su qualcosa di catastrofico — energeticamente seppur messo a regime — e c'è altresì in prevalenza il rilievo orizzontale del particolare inattivo e diffuso, nevroticamente superfluo. Ciò che presiede a questo movimento dal basso per particolari è uno scenario di varianti lisce e suadenti, oggettivamente pornografiche, per ipnosi, di presa onirica e diretta assieme stranamente, a superficie ancora una volta. Quell'elevazione-riscontro si fa portatrice di imprese scientifiche e universali di impedimenti tragici e naturali, in nome di una compattezza, di un'energia svolgentesi per semplicità, per selezione. Non esiste tuttavia rimozione o fuga rispetto a questo scenario fantascientifico e scientificizzato, si è legati alla propria sorte ripetitiva e squilibrante, senza la consolazione di una rivolta, di un risarcimento, e con la consapevolezza di una frantumazione inerte e senza rimedio.

La stessa sonorità si serve di una materializzazione e di una trasgressione, per obliquità di intervento metallizzato e suavo al tempo stesso. Così il conto torna, se gli spostamenti sono minimi le irregolarità restano tra le pieghe. La stessa ambientazione può restare avvolta di squarci-fessure (serrande) e servirsi di isteria colorata di luci, dal momento che il gioco è talmente di superficie da non lasciar passare alcuna scheggia. E siccome tutto si svolge alla luce del sole, o meglio dell'artificiale, non c'è scampo per l'autentico, né per le difese; si è allo scoperto, e si rivela la propria pelle, e il riverbero o la proiezione dei grandi cataclismi o delle grandi scoperte va decisamente per conto suo (senza tragedia). Non si sarebbe potuto essere maggiormente forti di così. Dice Alessandro Mendini che ha dato più di una mano e suggerimento: "Per gli anni ottanta si può prevedere un'ampia attività maniristica, sperimentale, e frantumata, la progettazione da 'fine-secolo' tipica di un mondo e di un'epoca caratterizzata dalla più violenta degradazione ambientale che mai sia avvenuta nella storia". Ed il riferimento non si ferma allo stato dell'architettura, con un'alleanza benefica per il caos operativo di fronte alla arrogante demagogia operativa. E Franco Bollelli parlando delle trasgressioni operate da Brian Eno, qui in *Crollo nervoso* più che presente ed indicatore: inventore visionario e beffardo, masticatore di banalità, musicista e non musicista, stratega e fiancheggiatore, discreto collezionista di venti e improbabile divo della sovversione.

Giuseppe Bartolucci

(La scrittura scenica, n. 22, 1980)



Non parliamo di teatro analitico Qui siamo proprio alla catastrofe

Bologna. Se l'apocalisse è qui, non si può più perder tempo con l'analisi del profondo, sembrano dire quelli del Magazzini Criminali Productions, che hanno svestito già da tempo il nome anacronistico di Carrozzone e all'insegna dello spreco, dell'adorazione dei media, delle star e della glassatura esterna magnificata da Barthes, della ipertensione e della sovrapposizione elettronica, del videotape e del neon come linguaggio, delle performances patologiche e degli scarti nel razionale, all'insegna insomma di un'estetica polimorfa e metamorfica (fondata su una rigenerazione continua e perversa) percorrono ormai da qualche anno il filo del precipizio tra spettacolarità e catastrofe.

Ecco allora il pugno allo stomaco di *Crollo nervoso*, inferto al pubblico di giovani che venerdì sera ha riempito il San Leonardo fino all'inverosimile, ecco l'uppercut al cronista che sta scrivendo, uno che per diversi motivi non aveva visto le ultime cose del Magazzini Criminali, e che pure li aveva seguiti sempre anche da lontano attraverso i punti di rottura e di fuga dal teatro, verso la loro ronzante utopia, verso l'angoscia dell'immagine fissata e maniacalmente riprodotta, verso la trasgressione come assoluto.

Alcuni anni fa, il Carrozzone era passato alla Ribalta, senza essere capito. Pochissimi lo videro, ed anche un'apparizione al San Leonardo (*Presagi del vampiro*) che bruciava di sollecitazioni, non increspò neppure la flemma del consumo indiscriminato.

Crollo nervoso è arrivato dopo che i mutanti del gruppo hanno attraversato molte avventure e modificazioni genetiche: l'attesa c'era, ma l'incomprensione tutto sommato si è ripetuta. Di quante scosse ha bisogno Bologna per aprire i suoi dormitori?

Dunque, allarmanti e minacciosi ma con la lucidità del crimine. Ecco l'immagine che trapela dietro l'insegna cinematografica della nuova sigla, ecco lo spazio d'azione che si fa indeterminato. Non più l'area metropolitana, non più l'estensione desertica con le cattedrali di cemento tra le palme, non più quella Gedda che aveva affascinato il gruppo. Questa volta lo spazio da violentare è esplicitamente planetario, un equipaggio in tuta, pistole spaziali, walkie-talkie, si svela assommando gesto su gesto, così come si scopre l'elemento concentrazionario di un quadrato in cui fluttuano oggetti (un ventilatore, una trasmittente) appesi a funi elastiche. Il tema dell'instabilità, dell'alternanza pendolare, apre ogni movimento delle due donne semidistese su sedie a sdraio, dell'uomo in tuta trattenuto dal cavo. Si schiude la parete di tapparelle in plastica e si diffonde la luce azzurrastra degli immancabili neon, mentre inizia una lunga elencazione di scali con relativo orario, scandita da una voce riprodotta, Guantanamo, Calcutta, Maricao, musica elettronica sotto, circuiti logici diurni attivati, computer in azione, monitor con stazioni spaziali a colori lattiginosi, infinite possibilità di destinazione, dati ancora insufficienti, dice il cervello elettronico.

Ma niente Odissea, qui si chiama Dallas, con continui 'Hallo' che rimbalzano specularmente contro i movimenti monomaniacali e rigorosi al millimetro, la cui iterazione si interrompe con un 'count-down' non troppo a sorpresa. Allora? La tensione si spezza con l'intervallo, il tutto non è computerizzabile, l'impero colpirà tutte le volte che Hollywood lo pretende e il crollo non è soltanto nervoso. E quello della galassia centrale, il dinamismo inutile ed impotente, lo spreco magnifico, il martellare dei simboli, si fanno vertiginosi nella seconda parte di questa traversata: rombono ogni tanto i jet in decollo o in atterraggio, ma intorno all'equipaggio sono spuntate palme e piante di cactus che si muovono.

Per i Magazzini Criminali, che l'Apocalisse l'hanno già doppiata, il progetto multiplo visivo e sonoro dello spettacolo è solo un altro stadio di azzerramento; ma questi frammenti furiosi e febbrili, queste schegge di kriptonite della guerra stellare combattuta sul fronte dell'immagine e del suono (i componenti del gruppo sono da questi attaccati, ma non gli resistono, e cedono dolcemente alle radiazioni), negano ancora una volta proprio quella idea di spettacolo che un pubblico passivo persegue. Attenzione, i Magazzini Criminali chiedono un apporto creativo. Finalizzato, naturalmente, ad un equilibrio di energie profuse in uno scontro il cui risultato è sempre zero.

Sergio Colomba

(Il Resto del Carlino, 18 gennaio 1981)

E l'uomo si perse fra i rumori ossessivi di macchine impazzite

Ritorna a Milano il Carrozzone, che ha cambiato nome in Magazzini Criminali, al teatro di Porta Romana per la rassegna Teatrart, con uno spettacolo ambizioso oltre che più disteso e dilatato dei suoi precedenti lavori, *Crollo nervoso*.

Di questo gruppo, oggi la punta emergente di quel teatro che va alla ricerca di codici espressivi nuovi dentro gli spazi aperti dalle arti visive e dall'inserimento della musica, come momento organico della rappresentazione — insomma all'interno di quel teatro che vuole essere interdisciplinare ma che sempre teatro resta — si può discutere. Ma non si può certo negare che si sia ritagliato uno spazio che gli spetta di diritto nel

panorama accidentato della ricerca teatrale italiana. Dunque, *Crollo nervoso*: qui il gruppo fiorentino tenta un discorso spettacolare più a larga gittata; per questo ha abbandonato lo spazio rappresentativo e mentale più ristretto all'interno del quale ha finora agito per misurarsi, addirittura, con gli spazi galattici, e proponendoci una storia neanche tanto incredibile che racconta del progressivo avvicinamento alla terra di un'astronave con a bordo una pattuglia spaziale pronta all'attacco. Dove fra computer impazziti, rumori 'demenziali', coche cole e cocktail, occhiali da sole e appuntamenti, si consuma una storia partita da Los Angeles 1985 per passare a Saigon tre anni dopo e a una spiaggia di Mogadiscio, fino a giungere, a ritroso, alla prima camminata di Armstrong sulla Luna. Che sono poi, del resto, immagini di riferimento che ci vengono riproposte dai televisori posti a lato del palcoscenico e che guidano e condizionano le azioni degli attori che viaggiano.

Riconoscibilissimi, come sempre, anche in *Crollo nervoso*, i modelli da cui questo spettacolo parte: che sono essenzialmente rimandi cinematografici. E su tutti *Apocalypse Now* di Coppola. Ma anche *2001: Odissea nello spazio* non senza una spolveratina di *Guerre stellari* e di fumetti fantascientifici.

Tutti questi rimandi, tutte queste premonizioni — è il caso di dire — apocalittiche, mescolate a ossessioni, rumori e alle musiche (molto belle) di Brian Eno dalla dimensione incantata, vengono però rivisitate con uno sguardo ironico. Questo avviene grazie anche alla chiave visiva prescelta per questo lavoro, che fa riferimento alla pop art con quei cactus e quelle piante di plastica poste dentro un paesaggio fantastico illuminato da lampade al neon verdi e rosse che occhieggiano di tanto in tanto, lividamente, fra le veneziane che delimitano lo spazio scenico.

Ma, contemporaneamente all'uso di quei materiali (sedie, televisori, lampade al neon, fili) abituali negli spettacoli del Carrozzone, qui c'è una ricerca sul linguaggio del corpo che, partendo dai presupposti della nuova danza americana, tende a comunicare energia allo spettatore. Questo, del resto, mi pare il senso della continua e ossessiva ripetizione di gesti, di azioni, di situazioni, che vi ritroviamo. Qui (ed è forse la novità maggiore) uno spazio inusitato viene dato alla parola. Una parola martellante, incessante, meccanica (e che ci giunge ampliata a dismisura dai microfoni e dai walkie-talkie) in cui gli attori sembrano smarrirsi, stordirsi, annullarsi con un piacere quasi infantile di autodistruzione. Ed è proprio questa volontà di mettersi in discussione, di autoironizzare su se stessi che fa di questo spettacolo una proposta aperta, un piccolo apologo sulla condizione dell'uomo smarrito nella selva dei mass media e della violenza. Un sorriso critico e anche un po' disperato: a suo modo, esempio di straniamento.

Maria Grazia Gregori

(l'Unità, 22 gennaio 1981)

Il teatro dei meteci

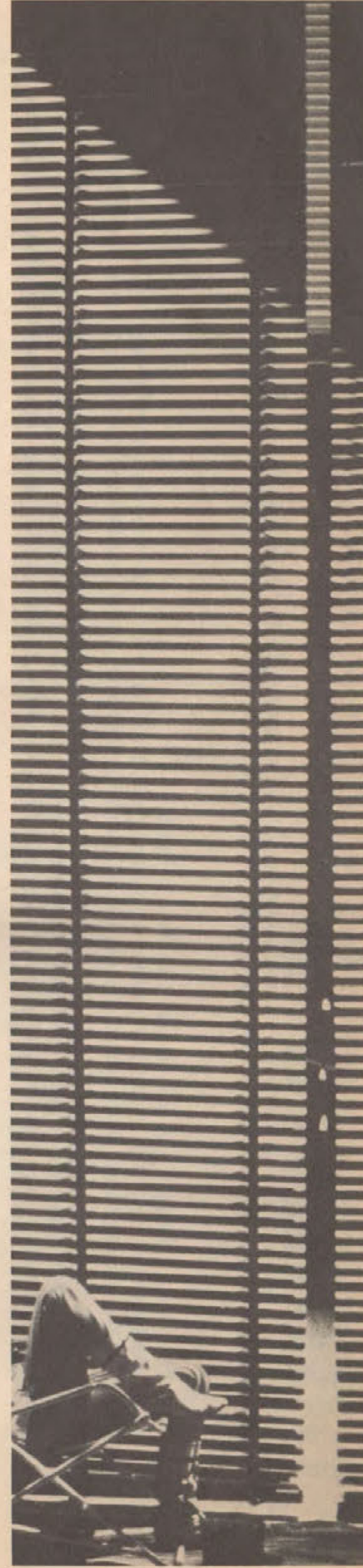
(...) La stessa formazione — anche se il colore delle tute a volte cambiava — l'avrei vista spuntare continuamente nel mio vagare per l'Europa, chiusa nella stanza ermetica della sua astronave, in un campo astratto come le zone attraversate, reso asettico dall'ingresso nella fiction, segnalato dalle nenie stressanti di Brian Eno, oltre il buco nero del linguaggio ma senza nostalgie per la gravità perduta in *Punto di rottura*, nell'involucro di veneziane azzurre dai neon di *Crollo nervoso*, contenitore allo stesso tempo di un aeroporto o d'una camera d'albergo, ma immaginati all'interno di un deserto, e frutto di una proiezione simulativa durante un itinerario interstellare; e eccoli protesi in un *Blitz* urbano a una stazione di servizio vicino al casello di Santarcangelo o tra le giostrine impazzite ma deserte di un luna park di Rimini, per ridestarsi qui al Lindhale di Olympia come il transfuga dell'ultima *Odissea*. Indifferenti alla lottizzazione dei generi tra i luoghi sacri della nuova geografia, erano lì a imporre la propria mappa di abitanti delle galassie, di gang dell'underground, di transumananti delle zone deterritorializzate, di viaggiatori per il puro senso del viaggio, che mentalmente ripete ancora e sempre le note scorrerie di meteci nelle tenebre.

Nella rapinosa dei loro passaggi si son sentiti chiedere a Monaco cosa volevano dire, alla Rassegna degli Stabili in che consisteva la quotidianità di questa fantascienza, a Amsterdam se erano stati influenzati dalla ricerca americana, a Lille se amavano il cinema, a Bordeaux se appartenevano al teatro al cinema alla musica alle arti visive o ai plurimedia, a Santarcangelo se erano attori, a Polverigi qual era il loro training, a Belgrado contro chi si dirigeva questo attacco.

Sì, è vero, erano riusciti a far coesistere Saigon e Los Angeles, l'Africa e noi, l'anno della discesa sulla luna col fatidico 2001, l'incertezza di oggi col giorno di Mogadiscio. Ma erano soltanto dei nomadi del teatro che perpeguavano un viaggio dentro al loro viaggio, come la giola sta dentro alla disperazione, cercandosi delle proteste alle loro membra computerizzate invase dal ritmo, in una nuova coreografia che aldilà del gesto trovava una dimensione nella sintonia delle intensità, catapultati nel campo della velocità pura. (...)

Franco Quadri

(Alfabeta, febbraio 1981)



Ebdomero 2



Macchina celibe l'Acropoli di oggi

A *Ebdomero*, il breve romanzo francese scritto da Giorgio De Chirico nel 1929, il Carrozzone-Magazzini Criminali ritorna dopo più di un anno dalla prima rappresentazione teatrale molto liberamente ispirata a questo testo di sapore anarchico-surreale. L'attuale proposta è praticamente un nuovo prodotto spettacolare, uscito dai cantieri di produzione sempre più affinati della affermata ditta Magazzini Criminali; uno spettacolo del tutto rimesso a punto alla luce del successivo *Crollo nervoso*, riutilizzando simili formule scenografiche, musicali e 'coreografiche'.

Dell'*Ebdomero* dechirichiano rimane la suggestione dello spunto di partenza: da "barbaro", De Chirico operava una specie di negazione-corruzione del mondo greco classico, così come adesso, sotto le spoglie autotroniche di una fantascientifica pattuglia spaziale, gli attori del Carrozzone sferrano il proprio inutile attacco all'Acropoli contemporanea, esibendo e insieme sgettolando la facciata multimedia dello scenario urbano circostante, fatto di immagini e suoni distinti e convergenti. Sport, moda, TV, cinema, pubblicità concorrono a una babele di linguaggi, mostrata in tutta la sua inutilità di 'macchina celibe', di meccanismo che gira a vuoto in perenne discontinuo movimento proprio come un vacuo ingranaggio spettacolare.

Da "criminali" del teatro, sabotatori di qualsiasi norma o falsa norma dello spazio scenico, i componenti del Carrozzone-Magazzini Criminali invadono lo spazio di fronte allo spettatore per aggredirlo dal punto di vista sonoro e visivo con il maggior dispendio di energia possibile. Ma è un'aggressione consapevolmente fasulla né tantomeno provocatoria la loro, costruita sugli elementi studiamente combinati della finzione spettacolare da vendere alla vista, all'udito, ai sensi degli spettatori. Al "gioco" partecipano sofisticate apparecchiature elettroniche, microfoni collegati a potenti altoparlanti, otto schermi video appesi come una grottesca parodia del firmamento per trasmettere le immagini illusorie più fruste (il Paperino di Walt Disney, il Sean Connery di *007 missione Goldfinger*, François Truffaut nel finale luccicante di *Incontri ravvicinati del terzo tipo*, ecc.) e soprattutto una colonna sonora bellissima di assoluto consumo, composta per l'occasione da Brian Eno.

Gli attori-criminali escono dalla propria 'pelle' di patinati animali da copertina o da spettacolo, per corrompere con urla laceranti un altrettanto patinato eloquio pubblicitario e insieme per spezzare la visione, nella disarmonia di movimenti-tic ripetitivi. Ma lo sbilanciamento dei corpi in perenne moto finisce per amalgamarsi in un insieme coreografico, sorta di balletto nevrotico di nuovo tipo, fine a se stesso. Accanto a loro i superstiti cimeli archeologici di questa attuale Acropoli: un juke-box, due flippers, due boxeurs freschi di palestra. Spiacciato sul fondo, in una prospettiva presa dall'alto, un salottino anni Cinquanta ha il sapore di un fondalino naïf. Partecipano allo spettacolo Marion d'Amburgo, Federico Tiezzi, Sandro Lombardi, Pierluigi Tazzi, Riccardo Massai, Julia Anzilotti, Grazia Roman, Mario Carlà e due anonimi giovanissimi pugili.

Lia Lupini

(Paese Sera, 5 novembre 1980)

La voce barbara del teatro Magazzini Criminali talks!

Firenze. Carrozzone talks, parla: così si potrebbe riassumere, con la sinteticità inventata per la Garbo. Se il primo "Give me a whisky" della divina fece la sua bella sensazione, la parola che esplode all'inizio del nuovo *Ebdomero* del Carrozzone-Magazzini Criminali prende alla gola. Una parola detta con violenza, amplificata dai microfoni che piovono dall'alto tanto da coprire il sonoro musicale, frenetica e ripetuta (da Pierluigi Tazzi) come il campionario di tic quotidiani che l'accompagna: aggiustarsi il nodo della cravatta o portar la mano agli occhiali. Altra cosa, insomma, dal dialogo sfasato di *Crollo nervoso*, che pure imponeva la presenza e la necessità di un testo.

Ma non è questo il solo elemento di novità rispetto al primo allestimento di *Ebdomero*. Lo avevano messo in scena per l'edizione dello scorso anno della Rassegna degli Stabili, dedicata ai "Greci": il breve romanzo scritto da De Chirico nel '29 preso a pretesto per rientrare nel tema, forse solo per la suggestione del titolo o per sottili analogie, essere "barbari" come lo era De Chirico stesso rispetto alla classicità. Non avevamo visto male nell'individuare in questo spettacolo solo apparentemente minore, una tappa importante, forse il vero "punto di rottura", nell'evoluzione del modo di fare teatro del Carrozzone, già sul punto di sciogliersi in Magazzini Criminali.

Ora ritorna arricchito dei risultati di *Crollo nervoso*. E di una nuova colonna sonora montata sulla base di un nastro inedito di Brian Eno, contaminato con ironia da altre musiche, quelle dei film di Bruce Lee fra le altre. Densa di una molteplicità di materiali sonori che vanno dalla musica per ambienti al rock più balabile, da ritmi africani a frammenti radiofonici in raffinata confezione elettronica. Sintesi di quella dualità fra metropoli e deserto, che è una delle chiavi dello spettacolo.

Dicevamo di Pierluigi Tazzi e della sua faticosa performance vocale, fatta di "cosa usi per la tua pelle?" da

malato pubblicitario di creme solari, in primo piano davanti a una veneziana abbassata a far da sipario; e accanto un corpo seminudo, che prende una luce artificiale sdraiato su un materasso. È questo un 'quadro' che ritorna più volte nel corso dello spettacolo, variato nelle sue possibilità combinatorie, come ritorna il discorso sulle cure del corpo. Quando la veneziana si apre, prima ancora di sollevarsi, la scena illuminata dai neon in una dominante tonalità azzurra lo mostra triplicato al suo interno, con i materassini su cui stanno distesi i corpi femminili e quelli maschili messi da un lato, neppure tanto desideranti. Oppure nella scena successiva Giulia Anzilotti e Grazia Roman, rimaste sole sotto le lampade solari, a dipanare un dialogo fitto di ambiguità, fra un pettinarsi e un truccarsi e un ripetere simmetrico gli stessi gesti. Se il salottino anni '50 con poltroncine e pelle di zebra, fissato in verticale sulla parete di fondo a sfidare la legge di gravità, è ormai poco più che citazione e memoria di sé (e scomparirà dietro un fondale di palme e cieli tropicali, evocativi di una periferia dell'impero che già è risucchiata nel paesaggio urbano), al presente dei Magazzini appartengono sicuramente gli otto televisori che pendono a mezz'aria come strani frutti futuribili. Da quei monitor vengono immagini di cartoni animati di Paperino, come di un film di Bruce Lee o di un parco naturale africano: sottolineatura ironica dell'azione, ma anche prodotti concreti dell'industria culturale di massa, come il juke-box presente da un lato a tutto lo spettacolo o i due flipper luccicanti che appariranno nel finale.

Intanto il quotidiano si carica di allusioni fantascientifiche, già dall'annolata conversazione fra le due bravissime attrici, con quei richiami allarmati a Browning ("l'automatica non il poeta") e a raggi laser "molto pratici". Fino ad azzerare la parola nella seconda parte dello spettacolo, quando la sua violenza diventa immediatamente riconoscibile. Sia quella 'soft' e ricca di 'glamour' di Marion d'Amburgo, che si accarezza con la pistola in un gioco di seduzione armata irresistibile; oppure quella della pattuglia spaziale in tuta bianca, che agli ordini di Sandro Lombardi rinnova le formazioni di attacco e ritirata della discesa estiva sul litorale di Rimini, dopo l'odissea di *Crollo nervoso*. Fino a stemperarsi alla fine, sotto la seduzione della musica e di un assolo bellissimo, un valzer di Federico Tiezzi, che abbandona così il suo abituale saltellare da canguro. Perché anche questo *Ebdomero*, rigoroso e lucidamente eversivo di codici linguistici, come ormai ci hanno abituato i Magazzini Criminali, non rinuncia ad essere divertente e godibile fino in fondo, che è quello che dovrebbe essere il teatro...

Gianni Manzella

(il manifesto, 7 novembre 1980)

Ebdomero

Il primo *Ebdomero* l'allora Carrozzone l'aveva realizzato un anno e mezzo fa, ed era una trascinante performance che usava il titolo del romanzo greco di De Chirico come pretesto per una scorreria nella contemporaneità. Ora, quasi a celebrare il cambio di sigla del gruppo, ribattezzato Magazzini Criminali, il nuovo *Ebdomero* riassume alcuni brani ed elementi del primo, e li alterna con pezzi originali contaminati da citazioni di *Crollo nervoso*, della performance creata a Monaco con Hanna Schygulla, o degli interventi blitz nati al festival di Santarcangelo.

È quindi un riepilogo e un preludio all'avvenire, programmatica e passionale come una dichiarazione di poetica, questa coreografia in sette quadri accompagnata da un nastro inedito di Brian Eno. La scena è chiusa in primo piano da una veneziana che, sollevandosi, scopre il salottino kitsch di un tempo piazzato sulla parete terminale, ridotto a ricordo del proprio teatro passato e di un ambiente piccoloborghese europeo, da cancellare presto facendogli scendere dinanzi un fondale fitto di palme su un rosseggiante tramonto africano. Tra il primo piano e questo orizzonte corre forse una pista d'aeroporto segnata a terra da un doppio filare di luci. Intorno, i colori sono il rosa e il giallo, come le tute dei personaggi, estremi campioni di un mondo di mutanti colti in atteggiamenti balneamente esemplari.

Da un quadro all'altro un lettino per le cure del corpo si quadruplica in prospettiva assieme alle sue due figure, quella vestita e seduta e quella sdraiata e seminuda: due ragazze dialogano e si pettinano percorse come i loro simili da un'ossessione ritmica, non diversamente da due pugili che poi vedremo scontrarsi realmente; un'altra (Marion d'Amburgo) gioca con la sua pistola dando il segno a un terzetto di mercenari in allenamento, destinati a moltiplicarsi in una nuova formazione d'attacco. Così al juke-box in proskenio all'inizio corrispondono dietro sul finale due flipper, tra i quali Federico Tiezzi conduce una languorosa danza animale, mentre dai teleschermi che a questo mondo fanno da cielo, salpa per ignote galassie l'astronave degli *Incontri ravvicinati*.

Confezionato alla maniera di un'antologia di fantascienza quotidiana dentro la ferrea struttura matematica, astratto come una pagina di giornale, *Ebdomero* rappresenta il viaggio in una cultura contesa tra narcisismo e violenza, proiettata verso nuove lande desertiche; la sua bussola è nella geografia del corpo; e i gesti computerizzati e felici di una compagnia in stato di grazia

I movimenti di un gruppo di arabi alle mura imperiali di Meknès, visti da lontano tra i fumi dei fuochi di gomme di automobili e di spazzatura: gli spazi dilatati dove tutti guardano una stessa direzione, pronti a procedere, a spostarsi, forti come il vento e vendicativi come Moulay Ismail.

Federico Tiezzi

...si apre uno spazio irregolare, polveroso, senza confini ben definiti. Si riempie di folla poco prima del tramonto. I percorsi tracciati non si configurano in immagini fisse ma in onde instabili. Nell'aria un profumo acuto, pungente. Una vibrazione sonora discontinua e indecifrabile, come strappi improvvisi nella nebbia: la zona degli incontri possibili. Nell'aria un odore di terra bagnata...

Sandro Lombardi

EBDOMERO 2

Con: Marion d'Amburgo, Sandro Lombardi, Federico Tiezzi, Julia Anzilotti, Pierluigi Tazzi, Grazia Roman, Mario Carlà, Riccardo Massai / Carlo Mori / Rolando Mugnai. Scenografia: Magazzini Criminali. Arredo: Alessandro Mendini, Paola Navone, Franco Raggi, Daniela Puppa. Musica: Brian Eno - David Byrne. Organizzazione: Ornella Liuzzi. Direzione tecnica: Andrea Granchi.

Firenze, Teatro Rondò di Bacco, 3-9 novembre 1980. Torino, Musica e meccanismi, Teatro Infernotti, 12-14 febbraio 1981. Milano, Teatro di Porta Romana, 5-10 maggio 1981. Colonia, Theater der Welt, Musikhochschule, 19 giugno 1981. Bologna, Interaction, Teatro Testoni, 26-27 gennaio 1982. Alessandria, Teatro Comunale, 30 marzo 1982.

respirano lo straordinario linguaggio della velocità.
 Franco Quadri
 (Panorama, 1 dicembre 1980)

Il delirio della tastiera

Un televisore a dodici o quindici canali lo possiede anche Fantozzi e naturalmente li usa tutti passando dall'uno all'altro con velocità frenetica. Lo scatto di un tasto è morbido e felpato ormai e il clic lo sentiamo più soltanto nella nostra psiche dove però incide in profondità creando fratture della cui importanza non sempre abbiamo coscienza. Selezioniamo programmi preselezionati e partono i suoni e le immagini, l'etere è stracolmo di segnali, tutti ovviamente preregistrati. Le compagnie aeree mettono sui voli transcontinentali a disposizione programmi di musica registrata da ascoltare in cuffia. C'è Karajan con tutta la legione della Deutsche Grammophon, musica leggera, folk e jazz con programmi assolutamente standard sicché uno s'annoi e passa da un canale all'altro. Il contatore psichico registra fedelmente ogni scatto digitale, le cifre diventano pazzesche e si crea una situazione irreversibile, assai prossima alla schizofrenia. La frenesia digitale è naturalmente la manifestazione di un fenomeno sul quale è fin troppo facile richiamare l'attenzione, ma vediamo nel teatro.

Il simpatico Satie aveva proposto con la sua "Musique d'ameublement" un oggetto sonoro dalla spezzatura eterogenea, quasi un collage di citazioni proprie e altrui, aveva anche proposto il principio della iterazione di frammenti minimi, per questi motivi le avanguardie americane avevano riconosciuto in lui un profeta. Cage aveva apprezzato in Satie il principio della costruzione eterogenea e i musicisti ripetitivi vi avevano trovato la profezia della minimal music.

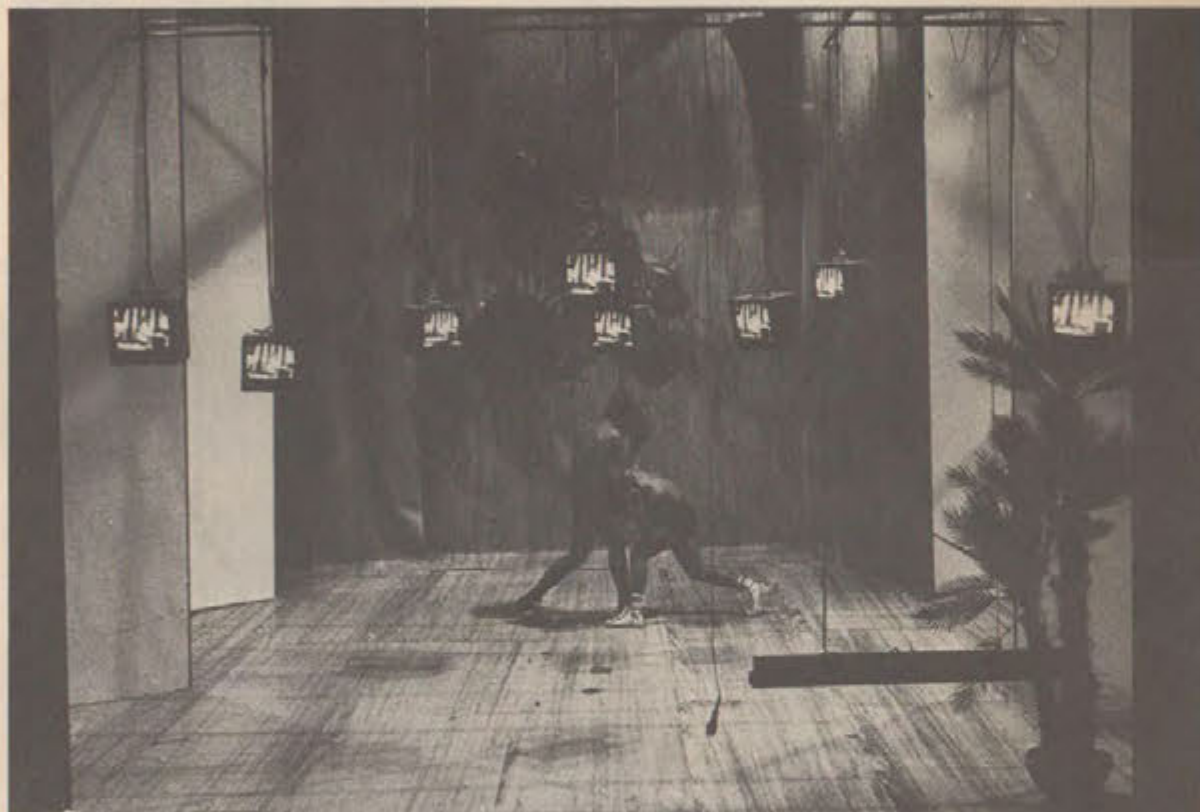
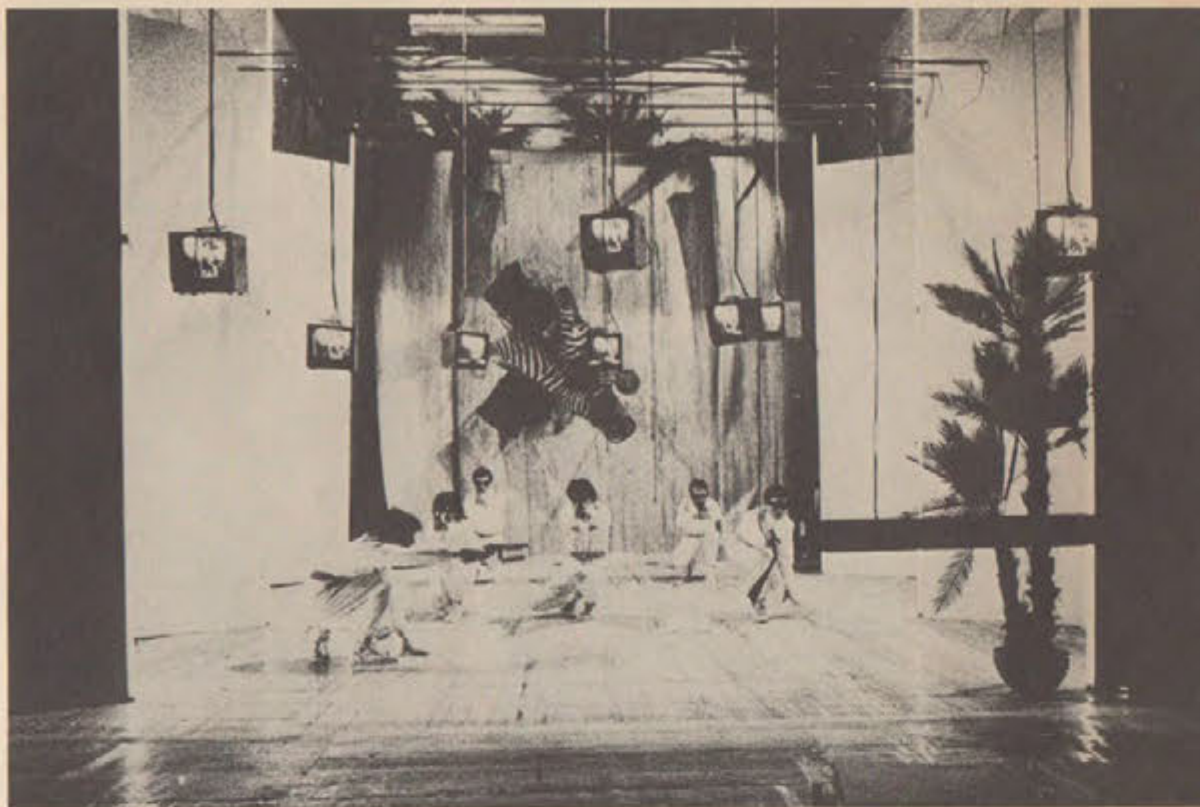
Il principio di una musica minimale ed iterativa ha fatto molta strada nel teatro fino ad incontrare una coincidenza formidabile con le tecniche di Bob Wilson. Applicandosi al teatro, la musica minimale ha sviluppato particolarmente gli aspetti del sound impegnando tutta l'attrezzatura elettronica. Il sound di questa musica possiede uno charme prefabbricato (scelta di timbri, di particolari zone registrate e effetti di ipnosi raggiunti con le iterazioni) che funziona benissimo, fin troppo. Aderisce come una lacca all'azione teatrale o coreografica facendola diventare così brillante che si finisce col capire che si tratta di una labile azione cosmetica.

Naturalmente quella della musica minimale e dell'esperienza di Bob Wilson non è l'unica strada per mostrare la deiezione meccanica della civiltà moderna; esiste una forma di denuncia più diretta che si articola nella forma del reportage scenico e sonoro. La compagnia fiorentina del Carrozzone (oggi si chiama Magazzini Criminali) in un lavoro recente che si chiama *Ebdomero* utilizza musica e azioni sceniche in questa prospettiva.

L'occasione esteriore alla realizzazione di *Ebdomero* fu la rassegna dei Teatri Stabili in cui alla compagnia fiorentina fu commissionato un lavoro sul tema "I Greci: nostri contemporanei?". *Ebdomero* era il titolo di un romanzo di De Chirico in cui si definiva il rapporto dell'autore con la mitologia greca, un rapporto di rottura e imbarbarimento rispetto a quella nozione di classicismo. L'occasione colta da Magazzini Criminali fu quella di ripetere lo schema interpretativo del mito proposto da De Chirico realizzando così una specie di corruzione del mito al quadrato. Alla parola mito si potrebbe benissimo sostituire quella di sistema o di potere; Magazzini Criminali dichiara infatti che: "lo spettacolo è concepito come una serie di attacchi da parte di barbari alla centralità dell'impero. I linguaggi dominanti del sistema di comunicazione di massa vengono alterati e sfasati come poi De Chirico alterava e corrompeva la purezza greca".

Il presupposto dei "barbari" che attaccano il sistema, o l'"impero", è quello che il sistema sia dotato di una coerenza solo apparente, di una coesione cioè che non ha alcun riflesso nelle coscienze dei singoli. L'assunto è dunque quello di dimostrare questa radicale e spietata mancanza di coerenza della vita umana: "Così si attua in questo spettacolo una esperienza frammentaria e schizofrenica del mondo contemporaneo, in una serie di scene staccate e indipendenti, che fanno riferimento ad alcune mitologie moderne: l'abbronzatura come cura di un corpo inutile e perverso, pornograficamente in fase di mutazione genetica, il juke-box ed i flippers come oracoli che incessantemente emettono i messaggi della Società dello Spettacolo; una serie di video che alternano cartoni animati a incontri di boxe, aerei in partenza e spezzoni di film di genere..."

La musica nei riti inutili e perversi del corpo come l'abbronzatura e la pornografia e della cosmesi in genere non svolge soltanto una funzione di supporto, di mero accompagnamento. La musica come esaltazione pubblicitaria dei riti inutili è quei riti stessi, privati della colonna sonora quei caroselli diverrebbero una tragica sequela di immagini. Orbene questa identificazione della musica con un oggetto falso, o perversamente inutile, è la massima deiezione possibile e Sandro Lombardi in una sua nota illustrativa lo ha compreso molto bene: "Il luogo e non lo spazio, la concretezza dell'orizzonte e non l'astrazione concettuale sono le basi d'uso della musica per ambienti. Dove Musica non è oggetto o corpo separato, colonna sono-



ra laterale all'evento, ma frequenze, impulsi sonori interagenti all'evento stesso, determinanti suoi possibili sviluppi e sue zone d'espressione. 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 d'ascolto che non si esauriscono nel suo puro darsi come creazione sonora, e che permettono ulteriori interventi, manipolazioni altrui come momenti 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. La musica per ambienti non si impone, si mimetizza come un elemento alieno che assume dati e coordinate di situazioni quotidiane e esistenziali manifestandosi come qualcosa di apparentemente omogeneo (un ibrido meccanico, un ibrido genetico). La sonorità è allora una presenza diffusa che si insinua liquidamente nelle maglie dell'ambiente, apparentemente scomparendo, in realtà saturandolo oltre ogni limite. L'impero soffre dunque di un'insidiosa forma di ipertrofia musicale, in termini più espliciti si potrebbe benissimo parlare di un vero e proprio inquinamento musicale in cui la musica svolge la funzione micidiale di avallo di qualsiasi falsificazione. Prendere atto di questa capillare azione di inquinamento musicale veicolata da un numero infinito di scatti su tastiere sempre più morbide e sensibili dovrebbe indurre a un ripensamento sulle apparenze poco allettatrici di tanti linguaggi musicali contemporanei, sicché l'unica ipotesi di resistenza consiste forse nel black-out totale della musica.

Marion d'Amburgo definisce *Ebdomero* "un meccanismo percorso da continue convulsioni" al quale la colonna sonora approntata da Brian Eno e David Byrne aderisce con una spezzatura eterogenea e convulsiva. Nel prendere atto della dichiarazione non si può non prendere in considerazione l'ipotesi dell'accelerazione che Magazzini Criminali aveva elaborato sul piano gestuale fin dai tempi del Carrozzone. La velocità progressiva nell'accostamento di spezzoni eterogenei, visivi o sonori, dovrebbe raggiungere un livello convulsivo insopportabile, una specie di soglia di dolore psichico che coincide con quello che chiamavo "Il delirio della tastiera". Il ritmo sonoro e visivo di *Ebdomero* sembra che voglia proprio alludere a questo limite.

Enzo Restagno

(Musica e Meccanismi, Quaderni dell'Assessorato per la Cultura, Torino 1981)

L'astronauta di nome Ebdomero

Per la rassegna "Musica e Meccanismi" curata da Enzo Restagno per l'Assessorato alla cultura alla Sala degli Infernotti, appuntamento con *Ebdomero* da Giorgio De Chirico per i Magazzini Criminali. Uno scenario pop-music — flipper / juke-box / lampade al quarzo / materassini da spiaggia — sintetizza la solarità greca, il richiamo alla stravolta visualità 'inclusive-tours' delle antiche vestigia elleniche. Atene come Riccione. L'ambra solare come l'ambrosia degli dei dell'Olimpo. L'ungersi contro le scottature, in un'ossessiva ripetitività dei gesti e del parlato, introduce al viaggio di *Ebdomero*, violentemente segnato da neon colorati, dalle musiche 'trip' di Brian Eno e David Byrne.

Cinque video trasmettono spezzoni di film: dai cartoni disneyani alle vedute di giungle africane, da Bruce Lee a 007: in un accumulo scandito, contrapposto al recitato, nella rilettura dei manichini dechirichiani mediante le iconologie del mass-media. Spettacolo contemporaneo per la fusione ad altissima temperatura del vissuto con il visibile. Achille ed Ettore, rivisitati da De Chirico come manichini in lotta, si tramutano in pugili variopinti e gonfi di gommapiuma protettiva. Paperino e Bruce Lee danno il senso di altre letture: dalla fiaba al cinema di consumo.

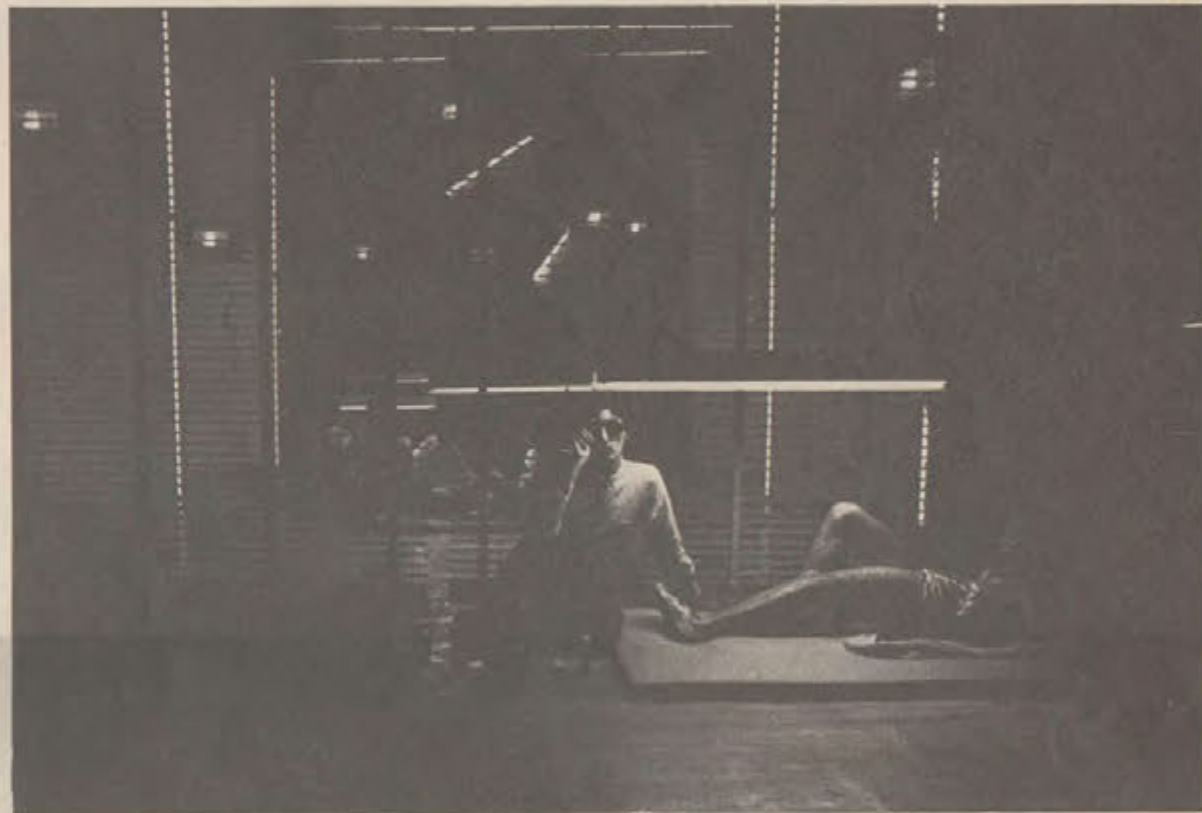
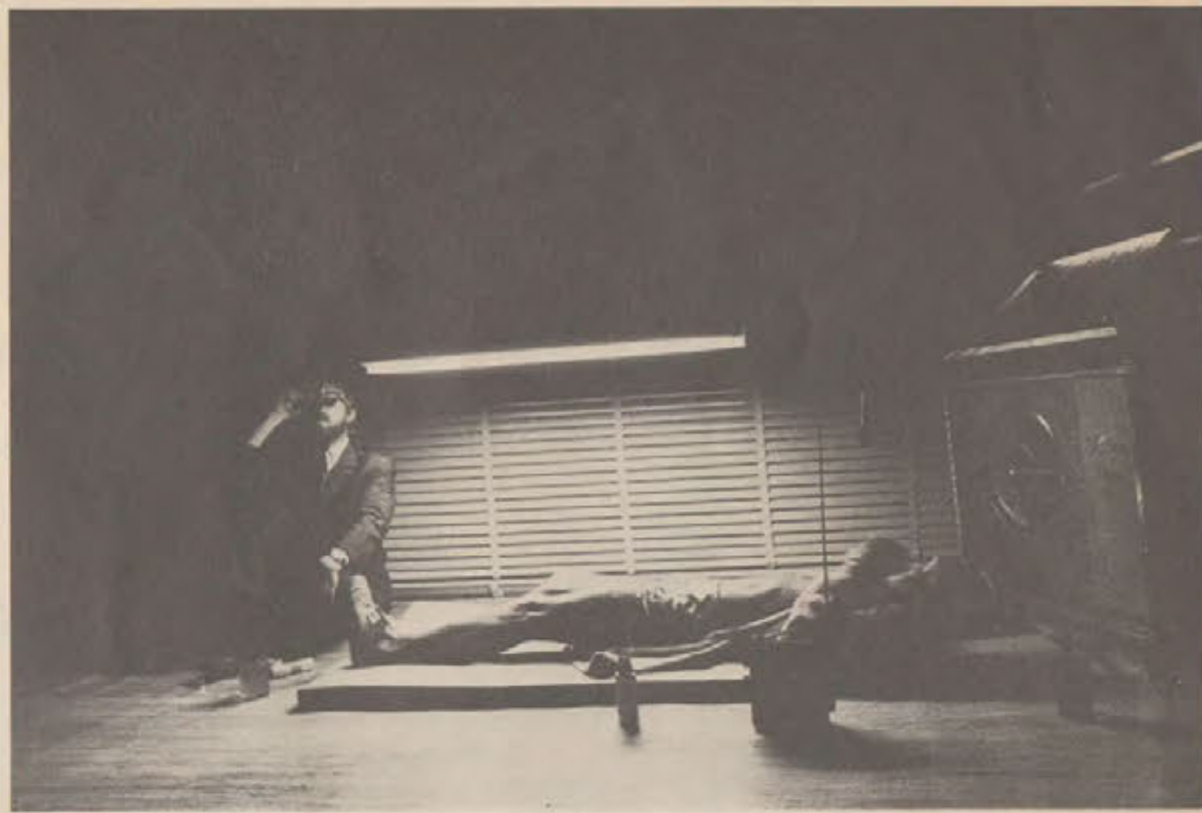
Il viaggio di *Ebdomero* dal thrilling di 007 si trasferisce alla incommensurabilità delle guerre spaziali, in un velato accento di nostalgia (le luci della metropoli che si avvicina, le lotte amorose degli animali selvaggi), nella denuncia di una consumistica idea di classicità diversa, di una Ellade definitivamente mutata. L'astronauta *Ebdomero*, nella camera di decompressione, compie il suo balletto odierno, fatto di ginniche tensioni da superman, di scatti nervosi da guerriero spaziale, di pochi gesti 'sognanti' da uomo solo e sperduto nel falso/vero dell'era post-moderna.

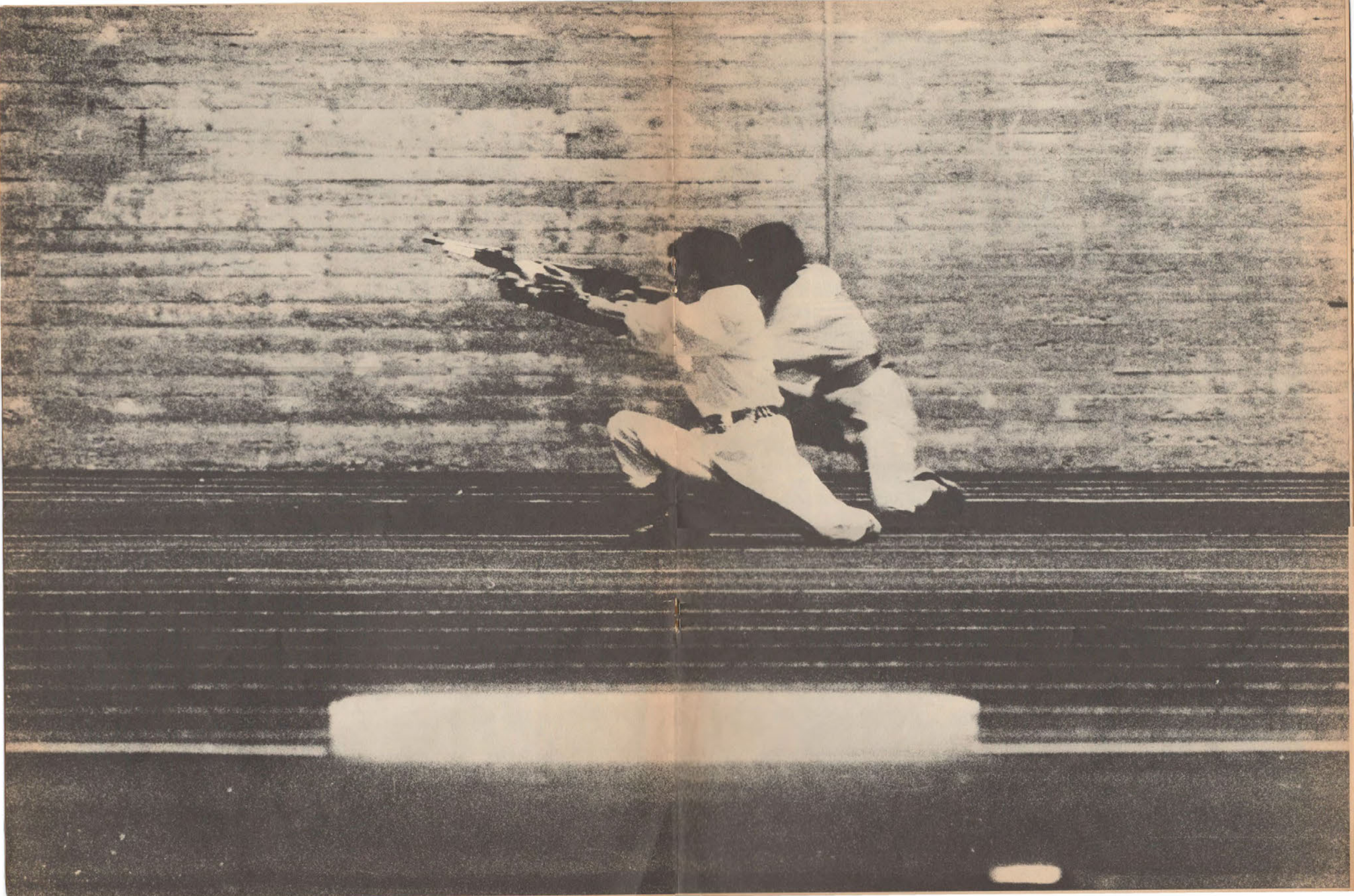
Giorgio Sebastiano Brizio

(Avanti!, 14 febbraio 1981)

Il musical "2001" dei "Magazzini Criminali"

Ne scrivo nel "Teatr'occhio" ma è quasi un film, un teatralizzato, scandito da 7 sequenze sceniche, a montaggio rapido, "delle attrazioni", per dirla alla Eisenstein (con rispetto parlando). Mi riferisco ad *Ebdomero Due* dei Magazzini Criminali Productions, visto sul palcoscenico degli Infernotti, per l'occasione sfavillante di galattiche luci e risonante di esplosioni musicali diffuse a pieno volume. In platea una folla, essenzialmente di giovani, che ha bissato il successo dell'iniziativa: cioè la rassegna "Musica e meccanismi". Un film, dicevo, o meglio ancora un musical degli anni Ottanta, e di quelli a venire, magari sino al 2001... certo, un musical di tipo particolare; più che canoro, prevalentemente acustico e gestuale. Una gestualità geometrizzata, quasi matematica in certe sue ossessi-







ve quanto rigorose iterazioni (anche verbali, e queste esasperatissime), che combinandosi con altrettanto insistite visualizzazioni da mass-media (i 5 monitor perennemente accesi, incombenti dall'alto), dà luogo a suggestivi intrecci coreografici, collocabili, spettacolarmente tra un *West Side Story* e le ipotesi di un musical galattico per *Guerre stellari*.

"In effetti il nostro è un attraversamento dell'immaginario cinematografico, dagli anni Quaranta alla fantascienza degli *Incontri ravvicinati*, del 2001 di Kubrick...". ci ha infatti precisato Sandro Lombardi, che insieme a Marion d'Amburgo e a Federico Tiezzi dirige, da circa un decennio, questo prestigioso gruppo del nostro teatro di ricerca (gli altri 'criminali' sono Julia Anzilotti, Mario Carlà, Grazia Roman, Riccardo Massai).

E il recupero della parola, molto vistoso, rispetto a precedenti spettacoli? "Non recupero — ha risposto Tiezzi — ma uso, così come usiamo la musica, le immagini, il gioco. Nella prima versione di *Ebdomero* la parola era solo un dato sonoro; qui diventa un servirsene, all'interno dello spettacolo che già esiste, per tracciare direzioni di teorie, linee mitologiche, poi immediatamente negate... Quindi un uso per essere più aggressivi, più violenti, ma verso l'avanti...". Il titolo dello spettacolo si riferisce ad un breve romanzo di De Chirico del '29: appunto *Ebdomero*. Ma il fatto è del tutto casuale. Come del resto il brutto salottino anni '50, che tra juke-box, flipper, televisori, luci al neon, è soltanto un 'segno' scenografico del passato, scaraventato, "gettato via", sullo sfondo del palcoscenico, in verticale, come da una forza centrifuga del futuro. La stessa, forse, che nell'*Odissea* di Kubrick faceva roteare nello spazio la tibia dell'omnide poi trasformata in monolito e successivamente in nave spaziale.

Magazzini Criminali quindi, proiettati programmaticamente nel "dopo". E dopo...?

Nino Ferrer

(l'Unità, 15 febbraio 1981)

L'impossibilità di essere greci

I classici sono realmente nostri contemporanei? Ed è possibile che i classici più classici di tutti, i greci, ci parlino con il linguaggio del nostro quotidiano? Sono domande, queste, alle quali ha cercato di dare una risposta più di un teatrante. Anche i Magazzini Criminali, uno dei gruppi più interessanti del teatro di ricerca italiano, ci si sono provati con questo *Ebdomero*: e naturalmente, lo hanno fatto impiegando tutta la loro curiosità onnivora di 'ragazzi selvaggi' che cercano la stella polare, come dicono a più riprese nello spettacolo, citando Burroughs. Come chi, di fronte al mito, ha la chiara coscienza dell'impossibilità della sua riproposizione: uno sguardo disincantato della civiltà dei consumi, affascinato e allo stesso tempo impaurito, alle enormi possibilità di associazioni fantastiche che il passato porta con sé. Ecco allora subito chiarito il perché della scelta di

Ebdomero, un testo degli anni '30, di De Chirico: un pretesto per parlare d'altro, riflettere su altro, una profanazione in chiave di contemporaneità. Questo l'approccio, lo sfondo culturale di uno spettacolo che può anche (e deve) essere visto diversamente: come una vetrina dei modi di fare teatro del gruppo.

Una vetrina, anche, che propone precisi riferimenti, brani, spezzoni, di spettacoli precedenti: da *Vedute di Porto Said* a *Punto di rottura*, a *Crollo nervoso*, fino a inventarsi dei collage di oggetti ricordo, messi lì in memoria, e trasformati quasi in un feticcio. Un Magazzini Criminali festival, insomma, sostenuto dalle musiche metropolitane in chiave onirica di Brian Eno e da quelle selvagge e nere di David Byrne. Un Magazzini Criminali festival, anche, per tutto quello che sta in palcoscenico: veneziane e juke-box, microfoni, tute spaziali, televisori che penzolano dai fili e che trasmettono, ripetute all'infinito, immagini di film che costituiscono il contorno necessario di questa performance tutta giocata sull'abilità e il movimento e tenuta assieme da un'ideologia negativa, in cui non c'è proprio nessun sorriso, né quello misterioso dei greci, né tantomeno quello contemporaneo.

Lo spettacolo si regge anche sull'idea e sulla visualizzazione della nozione di tempo (reale o immaginato) e di quella di ritmo; ma anche sul loro contrario: la ripetitività e il vuoto. E accanto, a far da sfondo, l'idea della Grecia come viaggio, come cartolina illustrata, come vacanza, come fuga, divertimento, bagni di sole, cure del corpo.

"Cosa usi per la tua pelle?" ripetono ossessivamente gli attori in un universo che sembra ricalcato su quello di Mike Spillane: bulli e pupe, pugni (ci sono anche due pugili) e pistole, radioline e occhiali scuri, musica e nevrosi. E ci rendiamo conto che, in questo spettacolo, più lineare e anche più frammentato dei precedenti, lo spazio assume sempre più l'ambiguità della nostra contemporaneità, con tutte le sue incertezze e le sue ansie. "Ehi ragazzo, quanto manca al tramonto?"

Maria Grazia Gregori

(l'Unità, 8 maggio 1981)

America come Grecia, ovvero la decadenza

A due anni dalla prima edizione presentata alla rassegna di Firenze dedicata ai greci il Carrozzone/Magazzini Criminali torna su *Ebdomero*, sempre ispirandosi pochissimo al testo di De Chirico, appena quel tanto che basta per avere in comune il senso del tramonto di una classicità decaduta e vista con gli occhi aggressivi ma creduli dei barbari. Due anni fa *Ebdomero* era una performance breve e aggressiva, che preludeva al momento più duro nell'espressione del gruppo. Oggi si tratta di un vero e proprio spettacolo, che raccoglie materiali (se non altro oggetti scenici) dal vecchio *Ebdomero* ma anche da *Punto di rottura*, da *Crollo nervoso* e da varie performances recenti. Davanti al boccascena fanno schermo due tende al-

l'americana, sul fondo si alternano una gigantografia di palme e l'immagine verticale di un salottino insieme tropicale e iperrealista. Per terra tappetini da spiaggia, dappertutto neon, di lato un vecchio juke-box, a mezz'aria otto monitor che trasmettono cartoni animati.

In questo ambiente nevrotico e come al solito divorato dai media, si susseguono sette scene, senza la consueta struttura forte di simmetrie e opposizioni, per semplice accumulo. Una pubblicità infinitamente ripetuta di prodotti per la pelle, il combattimento di due pugili, la conversazione fra il banale e il fantascientifico di due donne alla spiaggia, l'attacco di una pattuglia spaziale armata di mitra giocattolo, una donna che gioca con la pistola, un uomo che compie una specie di danza della primavera.

Come si vede dal semplice elenco delle azioni, non sono nuove le immagini che il Carrozzone usa in questo *Ebdomero*. C'è piuttosto una morbidezza, un gusto del colore e del divertimento, un piacere più chiaro, che magari è "solo una nuova tattica" come dice Marion d'Amburgo, ma mostra interamente la comprensione del consumo irreversibile cui sono state sottoposte in questi anni le immagini dure della cultura rock e quindi la loro impotenza nei confronti dei media autentici, dalla discoteca alle televisioni scanalate. Ecco dunque nascere una nuova teatralità, un nuovo distacco fra effetti e immagini. La ripetizione ossessiva di gesti e di parole, che in passato era stata pura aggressione psicosensoria, diventa ironia, quasi gioco; la cellula ritmica elementare da cui negli ultimi lavori nascevano ossessivamente tutte le azioni del gruppo è ancora presente; la musica stessa, al solito di Brian Eno, è ambientalmente insinuante.

Tutto ciò ha evidentemente un rapporto preciso con la tematica agitata nello spettacolo, che è quella del rapporto fra decadenza, cioè una classicità (l'America degli anni '50 e '60 come la Grecia) già corrotta e putrescente, e una barbarie che è stata contaminata da quella classicità e quindi non è più pura e diversa, ma subalterna.

E il rapporto del barbaro con il centro decaduto del mondo è evidentemente doppio, amore-odio, ammirazione-disprezzo, invidia-paura; la sua tattica è l'autoassimilazione che distrugge il suo oggetto, il suo modo di conoscenza, l'incomprensione sistematica.

L'immagine che il Carrozzone adopera con insistenza è l'identità di metropoli e deserto come quel re degli arabi che secondo Borges opponeva e identificava insieme il suo deserto col labirinto che gli aveva sottoposto il re di Babilonia...

C'è insomma in questo spettacolo, firmato come al solito da Marion d'Amburgo, Federico Tiezzi, Sandro Lombardi, un teatro della condizione presente molto più intrigante e complesso e duttile delle sue immagini superficiali, quelle che sono state copiate spesso dai 'postavanguardisti'.

Ugo Volli

(la Repubblica, 10 maggio 1981)



Ins Null (Verso lo zero)

In coproduzione col Theater Festival 80.

Con: Marion d'Amburgo, Sandro Lombardi, Federico Tiezzi, Alga Fox, Julia Anzilotti, Pierluigi Tazzi, Mario Carlà, Grazia Roman, e la partecipazione straordinaria di Hanna Schygulla. Monaco, Theater Festival 1980, Lindehalle am Olympia Stadion, 7 giugno 1980.

Cielo meridionale. Galassie. Caduta libera. Venti. Oceania. Oceano Pacifico. I delfini guizzano sull'acqua nell'ombra verde-azzurra, nel fango umido dei tramonti. Viaggerò per strade sconosciute. Lo stadio verde, deserto. Una voragine all'interno della città. Uno spazio che si determina per sottrazioni e non aggiunte, per vuoti e non pieni, per diffusioni controllate. L'erba è fresca e umida al tatto. Al centro del campo un cerchio tracciato di bianco. Stelle, monsoni, comete. Cicloni, correnti marine, rapporti confidenziali. Il teatro come momento di dissipazione totale, come interstizio neutro tra evento e evento: un territorio senza valenze, la possibilità dell'assenza, la possibilità della fuga. La violenza è una condizione crepuscolare: nostalgia del disordine. La fuga è la messa in circolo della violenza come emergenza di desiderio. Tra di noi corrono i fili, i legami, le smagliature di una morbida macchina.

Sandro Lombardi



Les rendez-vous nonchalants de Munich

Il lavoro del Carrozzone ci è più vicino. Perlomeno, appare di più nella sensibilità del presente. Come l'anno scorso, ad Amburgo per il Teatro delle Nazioni, il gruppo ha presentato *Punto di rottura*, ma in una nuova versione poiché, in luogo di un semplice spazio, ha avuto a sua disposizione un grande garage — e ne ha approfittato per appendere al soffitto una automobile verde trovata là — e *Ins Null*. Il principio seguito dal Carrozzone è quello di costruire la rappresentazione partendo dallo spazio, dalle sue linee, dal suo volume, dai suoi colori, senza tener conto del suo ambiente, d'altronde sconvolto dalla violenza di neon obliqui, di musiche saturate, di immagini eleganti e crude, dalla violenza di azioni ripetitive, aberranti e necessarie: due donne, poi due uomini sono attaccati attraverso corde elastiche ad un divano, a poltrone, a reti metalliche che vengono brutalmente sollevate. Devono dunque equilibrare con tutta la loro energia per non cadere, ed i letti, poltrone, divani, ricadono a terra, martellamento ossessivo che risponde a quello della disco che urla... Esseri umani e oggetti sono colti da una stessa vita meccanica, formano insieme una macchina che svuota, uno strumento per fabbricare la bellezza e l'angoscia, che mostra le vertigini di un futuro isterico e glaciale. I metodi del Carrozzone non assomigliano a quello che si pratica comunemente in teatro. Il gruppo segue la sua strada e raccoglie ciò che gli sembra rappresentativo: dei neon, del metallo, i video, i brusii disturbati della radio o, invece, una melodia rara, degli oggetti-feticci. Il gruppo non racconta niente altro che i fantasmi di ognuno dei suoi membri a proposito di questi oggetti. Gli attori non propongono alcuna interpretazione, aboliscono ogni nozione di messaggio, si limitano a compiere delle azioni determinate secondo i dati di una "matematica paranoica", le cui combinazioni sono infinite. Le sole cose fissate sono i concatenamenti e i tempi, ma in un modo così preciso, e le situazioni sono così serrate che il margine d'improvvisazione è stretto come una vibrazione di luce. Il Carrozzone introduce così nel suo lavoro il rigore della danza, come Pina Bausch fa entrare la dimensione umana nel suo lavoro con i ballerini.

Colette Godard

(Le Monde, 10 giugno 1980)

La terza generazione a Monaco Hanna Schygulla e i Magazzini Criminali nella notte della Germania

Punto di rottura è stato un vero shock per Monaco, e per soddisfare le richieste il gruppo ha dovuto imbastire due repliche aggiuntive, nonostante dovesse occuparsi di inventare ex-novo una performance di mezzanotte per la gran chiusura. Ma questa val la pena di raccontarla. *Ins Null* (Verso lo zero) si svolge all'Olympia Zentrum, in un palazzetto coperto destinato all'atletica, coi 1500 spettatori in piedi alle ringhiere, affacciati sopra le piste marroni rigate di bianco, davanti alle vetrate che rivelano le luci della città, mentre nel buio viene proiettato il documentario della prima discesa dell'uomo sulla luna. Si accendono i fari e poi i clacson di un'ambulanza e di una grossa Bmw contrapposti in cima alla pista. Poi ecco riflettere la croce sfalsata dei neon gialli e blu, illuminarsi i quattrini, assieme all'orgia sonora di Brian Eno, mentre si presentano gli otto attori in tuta bianca, che brandiscono tutti un'arma giocattolo.

La loro apparizione inquietante coincide con uno sparso, che lascerà una vittima distesa tutto il tempo all'altro lato, davanti alla macchina. Mentre degli atleti inanellano giri di corsa saltando le barriere degli ostacoli, mentre sprizzano veloci i pattinatori sugli schettini (all'ultimo, per una remora degli organizzatori, è mancata la moto che doveva fare da ininterrotto metronomo circolare), gli attori dei Magazzini Criminali continuano la loro guerra ritmica, rinnovando plastiche e bellissime formazioni, in piedi, distesi per terra, sulle sdraio, fermi o in corsa, sempre in tensione, con pochissimi gesti istantanei in una sintonia magica fatta di volute dissonanze, spicando ordini reciproci ai walkie-talkie, lanciati in un attacco nevrotico al pianeta sconosciuto, al nemico atteso e invisibile, all'ambiente, al sistema sensoriale del pubblico. Una serata di emozioni e di gelo: un esempio sbalorditivo di nuova danza sulla linea del recente *Crollo nervoso*, un rigore assoluto senza gratificazione nella sua drammaticità sospesa e atonale, che si scioglie alla fine nell'arrampicarsi di due delle guerrigliere spaziali su per una rete verde che tocca il soffitto, proprio nell'attimo in cui la starguest Hanna Schygulla si unisce al gruppo degli altri al centro e pronuncia la frase conclusiva del fantascientifico itinerario: "L'astronave sta atterrando su Giove. Vedo la Germania di notte".

E allora col ridiscendere delle tenebre si scatena il finimondo di grida fischii applausi, che non si scioglieranno poi in un'ovazione come nelle contrastate prime del Living, della Bausch o di *Punto di rottura*. Eppure si è toccato qui il punto più alto e più nuovo del festival, proprio un futuribile zero, e non è detto che non lo sappiano loro che ingenuamente reagiscono tutti assieme contro l'organizzazione, il prezzo dei biglietti è un senso di impotenza che li spinge alla comunicazione violenta. C'è anche una delegazione che chiede il dibattito, mentre le prime formazioni di spettatori calano a condurre immaginarie guerriglie in pista e nes-

suno si decide a sfollare lo stadio ribollente, per non rinunciare a essere in qualche modo partecipi di un avvenimento che non sembra esaurirsi.

Qualcuno azzarda che questa apocalisse inquadrata tra l'animarsi di una Bmw e l'apparizione conclusiva della Schygulla nazionale, rappresenti in realtà una metafora di questi italiani sulla Germania d'oggi. Il trio Tiezzi-Lombardi-d'Amburgo pensava probabilmente coi suoi compagni a un disegno più astratto e generalizzato. Ma forse questa terza generazione tedesca è più preparata a mettere in discussione la cattiva coscienza dei padri che la propria.

Franco Quadri

(il manifesto, 13 giugno 1980)

Un punto di 'non ritorno': occidente/verso lo zero

Un punto di non ritorno: occidente. Magazzini Criminali Prod. *Ins Null*: Verso lo zero. Lo statuto del linguaggio teatrale contemporaneo si fonda su basi puramente 'arbitrarie': la dilatazione dell'avvenimento spettacolare (da una forma in qualche modo più 'privata' ad una più 'pubblica' e per così dire 'quotidiana') dà origine a nuovi tipi di comunicazione che vanno definendosi attraverso il linguaggio e per azioni. Per un agire, cioè, multiplo; per un fare complesso e contraddittorio che nell'epoca della tecnica si identifica sempre più con uno standard tecnologico.

La circolazione veloce e continua dei vari segnali all'interno dell'ultima fase di lavoro dei Magazzini Criminali, permette un 'contagio' di atteggiamenti e comportamenti immediatamente consumabili. Il reale immediato è la vita metropolitana. I 'veri' punti di riferimento sono i mass-media, nell'orizzonte urbano unica possibilità di alienazione e di godimento, poiché ti inseguono inesorabilmente.

"Dopo la concentrazione energetica di *Punto di rottura* e l'analisi dei mass-media di *Ebdomero*, *Crollo nervoso* procede per una spettacolarità dura e veloce, come quella del concerto rock, dell'avvenimento sportivo o dell'acquisto al supermercato".

Qui esistono soltanto punti di fuga e trasmissioni sincroniche; l'instabilità è continua; la superficie è l'unico "contenuto"; il soggetto si perde e cortocircuita la propria energia. Immagini, parole, musica, movimenti, rumori, frammenti di memorie, interferiscono e si sovrappongono all'interno di uno spazio mentale sospeso nel vuoto.

Non è poi tanto fantascientifico dire che viviamo soltanto in funzione del medium, una vita tanto alienata che si può svolgere 'soltanto' tra il medium e lo spettatore. I Magazzini Criminali interrompono questo rapporto, lo disattendono e lo rovesciano continuamente. Il loro punto di partenza è forse quello del 'non ritorno': a me piace in fondo questa necessità di immediatezza, questo bisogno di prendere il tempo, questa idea, ripeto, fantascientifica, per cui la memoria totale diventa condanna: una incapacità di distensione che dà il senso del pericolo. Le inquadrature passano da un elemento ad un altro: affascinati dalle telecamere, dalla possibilità di giocare con l'elettronica, Federico, Sandro, Pierluigi, Marion d'Amburgo, Alga, Giulia, Grazia e Mario corrono corse sul filo dei 300 orari. L'agitazione è data dalla coca: l'essenziale è cogliere il momento in velocità. La situazione è quella dell'emergenza: in maniera molto quotidiana, guardando gli orologi, 'avviarsi verso l'uscita': 'i ragazzi selvaggi sono molto vicini'.

All'interno del Munchener Theater Festival i Magazzini Criminali Prod. hanno presentato il 7 giugno 1980 la performance *Ins Null* (Verso lo zero). La durata è di 35 min., il luogo è uno stadio ovoidale all'interno dell'Olympia Park di Monaco: una delle grandi costruzioni per le Olimpiadi di alcuni anni fa; in particolare lo stadio di atletica leggera.

Alla mezzanotte del giorno precedente, gli sfondi per un incontro con Hanna Schygulla (reso lunare perché già appartenente in qualche modo ad una mitologia privata, cavalcata ora pubblicamente), sono quelli delle vele e delle torri dell'Olympia Stadion; un parcheggio di macchine tedesche — il palazzo rotondo a cilindro della Bmw — le luci e gli impianti di illuminazione dell'autostrada.

Dentro a questo scenario Hanna Schygulla, una Maria Braun estranea e insieme complice fino in fondo, mordendosi le labbra e guardando Marion dice: "Siete così sexy..."

I 3000 posti dello stadio sono completamente pieni. Gli

spettatori guardano questo grande piano; osservano l'azione che avviene su questa larga superficie dall'alto. Lo spazio è attraversato da una rete verde, normalmente utilizzata per le esercitazioni; una doppia striscia di neon azzurri occupa l'intera superficie; un'altra striscia di neon gialli incrocia la prima.

Mentre la gente sta ancora entrando inizia la performance, con una Bmw da cui esce musica a tutto volume. Una ragazza tedesca — biondissima — balla al suono di un rock molto duro. Il clacson della macchina comincia a suonare molto forte; nello stesso istante venti macchine esterne al perimetro dello stadio accendono i loro fari e cominciano a suonare i loro clacson. Entra una autoambulanza con tutte le porte aperte e i fari accesi. La sirena suona fortissima. Mentre una parte del gruppo si schiera in linea orizzontale di fronte al pubblico, due persone sono nella fossa di sabbia del salto in lungo; un'altra ha una pistola in mano; appaiono sei ostacolisti.

Tutto avviene nel semibuio. L'atmosfera è glaciale. Viene proiettato sulla superficie dello stadio un film sulla discesa del primo uomo sulla luna. Poi si sente uno sparo; è un colpo di pistola. La ragazza bionda cade a terra e muore. Tutti i quattrini bianchi dello stadio si accendono contemporaneamente — gli ostacolisti cominciano a correre.

Vestiti con tute bianche e con occhiali Rayban, tutti gli altri impugnano mitra-giocattolo compiendo una serie di movimenti identici.

Federico e Sandro partono verso una serie di sedie a sdraio, e così fanno anche gli altri. Ora i movimenti avvengono a coppie — o a quattro — o a tre. E sono movimenti sempre simili e contemporaneamente molto forti: il mitra è in mano o lanciato in aria.

Su una musica di Brian Eno, di Robert Fripp, di Peter Gordon. La situazione è ora quella di prendere il sole, poi da questo nucleo di sedie a sdraio la compagnia parte correndo per tutto l'emiciclo dello stadio. Fino a ritornare — dopo aver creato questa dispersione — all'aggressione iniziale. Tutti infatti si distendono vicino alle sedie a sdraio secondo una formazione perfettamente orizzontale: tutti dalla stessa parte, tutti distesi per terra; tutti compiono lo stesso movimento: quello di piegamento di lato e di puntamento del mitra usato nell'allenamento dei marines. C'è un colloquio in inglese tra Pierluigi e Giulia sul surf; e su come funzionano gli aerei. Segnali d'allarme in tedesco vengono emessi dagli altoparlanti dello stadio. A questo punto entrano dieci pattinatori con gli schettini a rotelle e cominciano a pattinare per l'intera pista.

Arriva anche una moto che comincia a percorrere il circuito. Giulia e Marion parlano al microfono: un colloquio sui livelli della metropolitana che si incendiano.

Dall'altra parte gli altri sono in formazione di battaglia. Sempre con il mitra in mano compiono gli stessi movimenti spostandosi in gruppo. Partenza e corsa — pausa e di nuovo partenza fino al bloccaggio. Giulia e Marion nel frattempo si sono arrampicate completamente sulla rete verde di fondo.

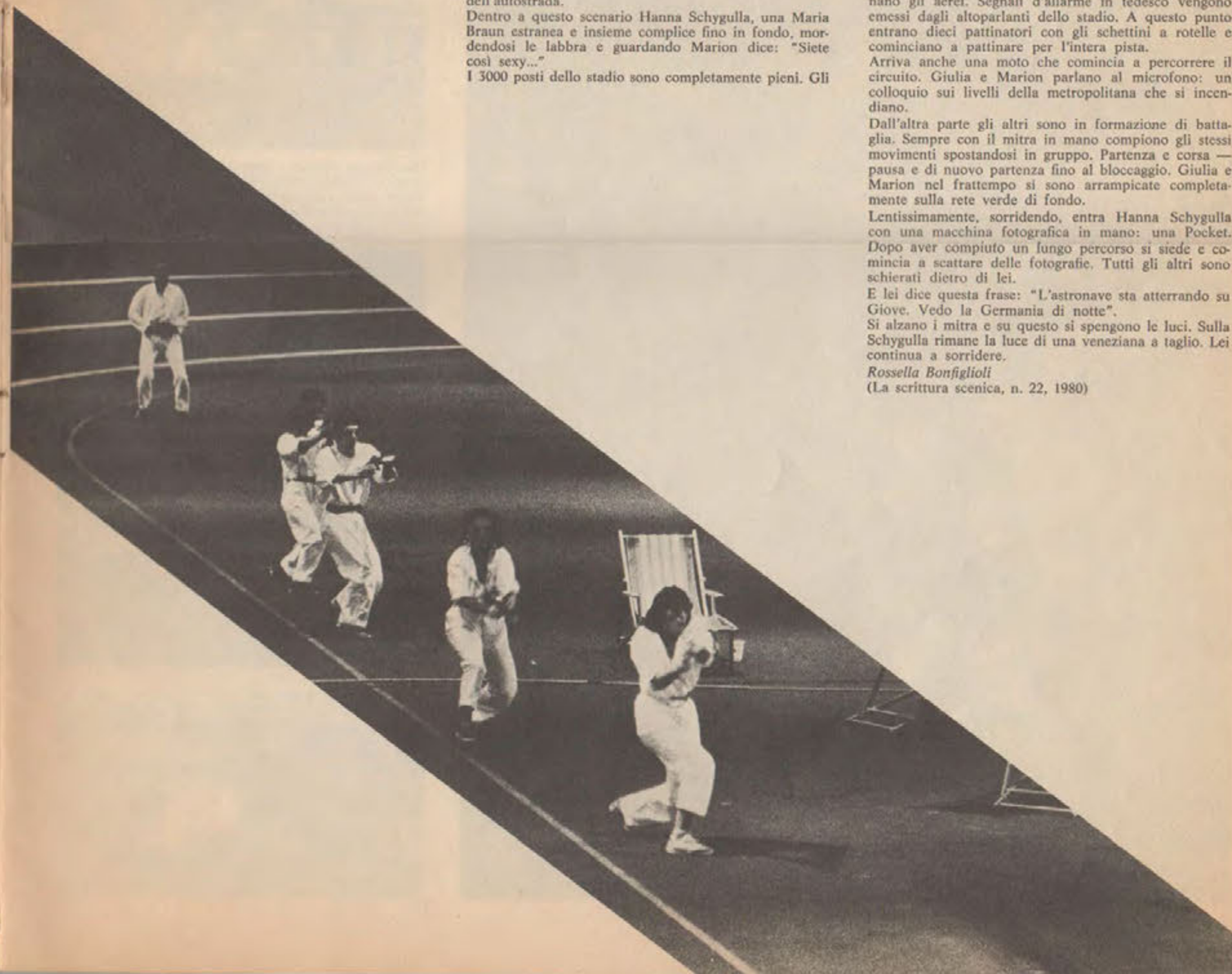
Lentissimamente, sorridendo, entra Hanna Schygulla con una macchina fotografica in mano: una Pocket. Dopo aver compiuto un lungo percorso si siede e comincia a scattare delle fotografie. Tutti gli altri sono schierati dietro di lei.

E lei dice questa frase: "L'astronave sta atterrando su Giove. Vedo la Germania di notte".

Si alzano i mitra e su questo si spengono le luci. Sulla Schygulla rimane la luce di una veneziana a taglio. Lei continua a sorridere.

Rossella Bonfiglioli

(La scrittura scenica, n. 22, 1980)





Festival di Sant'Arcangelo.

Con: Marion d'Amburgo, Sandro Lombardi, Federico Tiezzi, Julia Anzilotti, Pierluigi Tazzi, Grazia Roman, Mario Carla. E per la prima delle quattro differenti performances: Lisa Pancrazi; e per l'ultima, gli attori del Tic di Rimini.

Rimini. Spiaggia, Colonia Ferroviari. Area di servizio, Luna Park, 28-30 giugno 1980. Polverigi, Inteatro, 11-13 luglio 1980.

La città non è il luogo dei centri quanto delle periferie. È spinta centrifuga e interregno, è zona di passaggio e di attesa, di frontiera e di nomadismo: un mondo intermedio, una linea di deriva, attraversata da infinite linee di scambio: i porti gli aeroporti le stazioni, i sentieri le strade le autostrade, la polvere la spiaggia il mare. Dove tutto è senza storia, aperto e indefinito, in una situazione permanente di autosottrazione. Autosottrarsi ai terreni e ai percorsi delimitati, autosottrarsi al pigno e vagare nel vuoto, fare e disfare bande, vivere la città come steppa...

Sandro Lombardi

Di qui la scelta per seduzione di tutto ciò che è trasparenza, superficie, scorza, intermittenza. Non più il rischio ideologico della disubbidienza violenta, vanificata dalle trasparenze del reale. Ma il rischio dei nervi, delle cellule cortocircuitate, l'orgasmo del rischio fisico e mentale come unica possibilità di un incontro faccia a faccia con la propria morte negata, come ultima spiaggia di un romanticismo indecoroso, viscerale; questa fragilità nervosa, romantica, di mutanti, la nostra mitologia delle savane, dei deserti, degli animali feroci, questo cavalcare il vento ridendo atterriti...

Marion d'Amburgo



Tra luna-park e Goldrake Rimini sembra Hollywood

Santarcangelo. La bionda musicista della Mike Westbrook Orchestra lascia il corno inglese con il quale ha finora accompagnato l'esibizione dei suoi compagni. Canta a sua volta e la sorpresa è grande: sono songs brechtiani trasformati in una partitura jazz con improvvisazioni e assoli spericolati e raffinati. È una sorpresa, certo. Ma se Brecht è arrivato a Santarcangelo, a Rimini è di casa una 'banda' a metà fra quella di *West Side Story* e i *Guerrieri della notte* di un film andato famoso nell'ultima stagione.

Sulla spiaggia deserta di sera, ombrelloni chiusi, sdraio, tavolini e coca-cola, tute blu e giacche a vento, berretti da astronauti a riposo, pistole di plastica colorate, eccoli qui son quelli del Carrozzone ora trasformato in Magazzini Criminali Productions.

Sfruttando la tecnica cinematografica del campo lungo e la propria onnivora predilezione per i films di guerra, rappresentano situazioni di paura, azioni di accerchiamento un po' come quando si gioca da bambini alla guerra, anche se i gesti sono calcolati al millimetro. Niente dialoghi, ma ordini secchi, una musica quasi extragalattica di Brian Eno, sembrano del tutto bandire la parola da questa esibizione la cui caratteristica pare il movimento. Ma un'attrice (Lisa Pancrazi) vestita completamente di nero, stile anni '50, sullo sfondo vagamente apocalittico delle scure onde lunghe dell'Adriatico, appare improvvisamente a recitarci un brano della *Fedra* di Racine, che parla di delitto, d'amore e di morte. Ma è destinata a tacere e quasi a sparire nel nulla, mentre l'immaginaria astronave riparte lasciando una lunga e inanimata distesa di ombrelloni. Rimini come Hollywood? La pattuglia del Carrozzone atterra anche in una stazione di servizio per fare rifornimento capitando quasi per caso fra gli stupefatti automobilisti che percorrono la frequentatissima strada che porta a Rimini. Oppure, nella sera, in un luna-park vagamente apocalittico, ma reale, li vedi apparire fra gli ottovolanti e le giostre in movimento, sempre accompagnati dalle predilette musiche di Brian Eno, con la loro faccia di 'ragazzi cattivi' cresciuti in fretta consumando Coppola, Goldrake e Gagarin.

Maria Grazia Gregori
(l'Unità, 3 luglio 1980)

Sette Ufo armati calano sul pianeta spiaggia Sognando la California il Carrozzone assale Rimini

Rimini non è come quella di Fellini, Rimini è più 'brava': Rimini è una California, con i suoi neon di bar, di parchi giochi e il sole dell'estate. Rimini insomma è stata una scoperta per i Magazzini Criminali che invitati a sorpresa al festival di Santarcangelo, forse come lato spettacolare dei più seri 'lavori del teatro', ne hanno fatto la base di lancio di una serie di interventi secchi ed inquietanti.

Sia che fosse la loro presenza a filtrare nell'ordinata norma della cittadina simbolo della vacanza da spiaggia, sia che il messaggio, sonoro in questo caso, venisse trasmesso dagli altoparlanti della Publiphono (quelli della pubblicità sul litorale e del 'si è smarrito un bambino') sotto la forma di una musica per ambienti realizzata da Brian Eno e trasmessa per mezz'ora, la mattina e il pomeriggio, a un pubblico potenziale di un milione di persone.

Una sonorità diffusa destinata a insinuarsi nel tessuto ambientale, per un processo di mimetizzazione che ha guidato la discesa del Carrozzone su questo pianeta spiaggia. 'Alieni' sono infatti i sette componenti di questa pattuglia, alieni al pianeta spiaggia come al teatro che si svolgeva nel suo entroterra, ma tesi a manifestarsi come elementi apparentemente omogenei. Una pattuglia (forse quella stessa dell'odissea di *Crollo nervoso*) che per tutto il tempo ha indossato una identica divisa, giubbetti bianchi su operaie tute blu, e si è armata di pistole giocattolo, colorate e improbabili solo viste fuori scena.

È un lungo week-end che comincia sabato sera al bagno numero 1. Stanno distesi sulle loro sdraio in una rilassante situazione da cocktail, come al ritorno da una missione. E davvero la distesa degli ombrelloni chiusi sulla spiaggia notturna evoca istanze spaziali. Così una apparizione, una 'attrice' che avanza dal nulla del mare per recitare un brano della *Fedra* di Racine e poi scomparire nuovamente da dove è venuta, sembra solo il concretizzarsi di uno stato mentale. Domenica pomeriggio, colonia marina dei ferrovieri. Qui siamo veramente pochissimi ad assistere, alieni anche noi. I bambini stanno schierati in gruppi, ciascuno agli ordini di un componente della pattuglia, in un moltiplicarsi, fantascientifico anche questo, della schiera degli invasori. E infatti fanno benissimo la loro parte, gridando un numero a comando come in risposta a un ordine per una azione che non viene mai.

Davanti a loro una dedica "ai ragazzi selvaggi" scritta con i fiori. Poi se ne vanno tutti verso il mare, dove alla fine restano solo i bambini schierati in fila, in un clima di angoscia e struggimento mentre lontano risuona il sonoro di Brian Eno.

Ancora domenica, al tramonto, a una stazione di servizio Esso sulla superstrada di circosollazione (qui sono arrivati anche giornalisti e fotografi, organizzatori e spazzati teorici del terzo teatro). E anche l'intervento più bello, la California tocca il suo massimo. Ci sono ancora le sdraio e un sistema di amplificazione

ne da cui viene fortissima una colonna sonora montata da quelle del film di Bruce Lee. E una situazione di allarme, i corpi di Marion, Federico, Sandro e degli altri continuamente scattano in avanti, si piegano e si rovesciano a terra, a coppie operanti in sintonia, si alzano d'improvviso e puntano le armi provocando un attacco che riprende le linee di *Crollo nervoso*.

Attorno l'atmosfera è da luna-park ai bordi dell'autostrada: e infatti le macchine del grande rientro domenicale si fermano, si ingorgano per vedere, altre suonano che vogliono passare. E un aereo che si alza in volo dal vicinissimo aeroporto di Rimini dà l'ultimo tocco di apocalisse coppoliana.

Lunedì notte al Luna park ci siamo davvero. È molto tardi, le luci si sono spente; il gruppo, in formazione allargata, sta schierato a un ingresso. Poi a una a una le giostre, le montagne russe cominciano ad illuminarsi e a mettersi in movimento: vuote come sono danno una immagine gelida di catastrofe già avvenuta. Comincia allora una ritirata della pattuglia sempre più verso il centro del grande parco, una fila dopo l'altra al secco ordine di un "vai", mentre il pubblico che li preme da vicino sembra materializzare l'invisibile nemico. Poi si frantumano in gruppetti guerrieri che corrono a occupare postazioni, si lanciano in attacchi ritmici e nevrotici, in mezzo ai domandarsi del pubblico capitato lì e che non sa.

Ma inquieti e sorpresi dovrebbero esserlo un po' tutti. Malgrado e forse proprio per quell'ultimo messaggio che esce dagli altoparlanti: "La Magazzini Criminali Productions vi assicura che tutto sta andando per il meglio".

Gianni Manzella
(il manifesto, 4 luglio 1980)

Zoo e pesci idrofobi

In fondo in fondo, tra la tigre e la marmotta non corre poi una grande differenza. Sono diverse quanto alla forma e al verso che fanno, ma tutte e due dormono quasi sempre e quasi sempre passeggiano avanti e indietro. Io ho visto la tigre e la marmotta solo allo zoo, anzi, a pensarci bene, ho visto lo zoo con dentro la tigre e la marmotta.

È la prima considerazione da fare: spesso si vedono identità e differenze solo perché non si guardano le cose ma gli habitat (qui in senso quasi materiale) in cui le cose sono inserite. Da questo punto di vista, alla lettera, esistono un primo, un secondo e un terzo teatro nettamente e inconciliabilmente diversi tra loro: così come, per intendersi, sono diverse la sala del Quirino, la cantina del Palazzo (preferibilmente nel centro storico) e la palestra di una scuola dell'obbligo. Il che dimostra in modo inconfutabile che esistono un primo un secondo e un terzo zoo teatrali diversi tra loro, ma non che quelli che ci vivono dentro, o meglio quelli che più spesso abbiamo visto operarci dentro, siano diversi. Di fatto, sono del tutto convinto che le paratie stagne (per la verità un poco stantie e datate per chi sappia distinguere tra moderno e attuale, come consigliava Stanislavskij) tra il cosiddetto teatro tradizionale (primo), il cosiddetto teatro d'avanguardia (secondo) e il cosiddetto teatro di gruppo (terzo) derivino dall'aver fissato l'attenzione prevalentemente se non esclusivamente sull'habitat. All'habitat vorrei contrapporre non tanto l'habitat quanto l'humus. Non cosa c'è intorno

allo spettacolo e nemmeno soltanto cos'è lo spettacolo, ma anche qual è l'humus che quello spettacolo giustifica, restandone a sua volta giustificato. E tempo ormai di rovesciare la metafora su cui gli studiosi hanno vissuto di rendita per anni: quella del theatrum mundi. E tempo, mi sembra, di parlare piuttosto di un mundus theatri.

Ma come osservarlo? Una turista compera due cartoline di Roma: su entrambe c'è scritto panoramica. La prima mostra la città fotografata da un aereo: per essere la più ampia possibile, la foto è stata ripresa da molto in alto, si distinguono solo piazza San Pietro con la chiesa e il Colosseo. Che sono esattamente i due monumenti riportati nei due riquadri dell'altra cartolina. È una seconda considerazione da fare: per vedere (da) lontano basta, ma direi è necessario, guardare vicino. Allora guardo da vicino tre cose. Non tre spettacoli, ma tre cose del mundus theatri. La prima è il libro di Massimo Castri uscito recentemente da Ubilibri; la seconda è il seminario per attori tenuto dai Magazzini Criminali a Inteatro di Polverigi del 1980; e la terza è un discorso di Eugenio Barba ai partecipanti dell'Ista di Volterra di quest'anno.

E bene dirlo subito. Non cerco di trovare fulminanti e totalitarie unità: voglio parlare di come il mio personale sguardo ha cercato di rompere gli antiquati e improduttivi pregiudizi (le poetiche, i movimenti) che vedono solo l'habitat.

(...)

I Magazzini Criminali a Polverigi. Per me uno shock e spesso un senso sgradevole di estraneità. Niente costumi da training, niente esercizi sul pavimento, gli attori lavorano eretti, niente acrobatica né sudore. I conduttori del seminario (Federico Tiezzi e Sandro Lombardi) parlano moltissimo, cosa che nel terzo teatro non si usa, non cercando di spiegare qualcosa, ma letteralmente vomitando immagini, racconti, stralisci storie di beduini nel deserto e di lupi nella steppa, di indiani metropolitani, di violenza, di guerra, di film d'avventure. Tarzan si mischia a Mandrake in un fantomatico viaggio nel deserto dove gli elementi fondamentali sono la freccia e il cammello e la tenda; poi parte un'astronave con i bip-bip delle apparecchiature elettroniche, traversa spazi siderali e gli astronauti sono irriconoscibili, compresi in automi dentro gli scafandri pressurizzati, parlano e la loro voce è resa metallica e monotona dal medium del microfono. Poi, all'improvviso, la scena si sposta sul set dove si sta girando un film hardcore. C'è un assassino e una vittima, ma non si sa chi è l'uno e chi è l'altro. Mi accorgo che la mia mente comincia a accusare i sintomi di una lieve vertigine, ed è così anche per gli attori, che iniziano a camminare nella sala, in coppia, un assassino e una vittima, ma nessuno dei due sa chi sia lui né chi sia l'altro. Devono tallonarsi ed è l'assassino colui che riesce ad uccidere prima. Kitsch, mi dico, ma funziona. Gli attori sono come spaesati e, quel che più conta, comprendono con il corpo che ogni assassino è anche vittima e viceversa, che nel buono bisogna cercare e trovare il cattivo, nel cattivo il buono, come ancora una volta raccomandava Stanislavskij. Nascono delle improvvisazioni. La "qualità" non conta. Quel che importa è che non sanno di cliché, che c'è già una dialettica che è insieme della mente e del corpo.

Franco Ruffini
(Rinascita, 11 settembre 1981)



Zone calde

Con Marion d'Amburgo, Federico Tiezzi, Sandro Lombardi, Julia Anzilotti, Mario Carlà, Grazia Roman, Carlo Mori. Organizzazione: Daniela Navone. Vienna, Museum des XX. Jahrhunderts (foto di Xandra Gadda), 10-14 giugno 1981. Colonia, Theater der Welt, Frechen, 22 giugno 1981. Bologna, Elektra Uno, Fantasma per il futuro, con la collaborazione di Marco Bertone (synthesizer) e Marco Di Castri (sax, lead guitar), Palazzetto dello sport, 20 luglio 1981. Milano, Il mobile infinito - Salone internazionale del mobile (mobile di Alessandro Mendini, vestiti di Daniela Puppa), Cortile della Facoltà di Architettura, 18 settembre 1981. Salerno, Club di Salerno, 27 ottobre 1981.

L'orizzonte infinito.

Arredo di guerra per i luoghi di nessuno.

Bandiere. Palme. Radar. Sistemi di controllo. Amaca. Karaté. Sangue. Tende mimetiche. Ghiaccio. Guerra. Al decimo piano del Gran Moghul dominano la notte azzurrina di D... Nervosamente percorsa da un baluginio di neon e luci azzurre — dolcemente avviticchiate a erbacee. L'aria è radente, sa di rugiada e di viole. Come l'odore delle città mangiate dalla sabbia e corrose dal vento. Come un fossile. Come le montagne. Come i fiumi. Come la guerra. Come il vento. Suite di Lord M..., 237. 30 luglio 1980. Dopo tanto tempo ho visto l'alba, svegliata dal richiamo gutturale dei pavoni. La città come luogo degli smarriti e non delle certezze, come erba e non giardino. Le rotte polari: i deserti di ghiaccio. Un precipitato mentale che si condensa nella figura dell'orizzonte — la veduta che si inquadra nelle coordinate ortogonali della finestra — il filtro ovattato attraverso cui determinare i propri microsystemi di rapporto con la città stessa. La città, fuori, con le sue torri incandescenti, snoda un profilo, un linguaggio di pura comunicazione. La stanza, dentro, è un precipitato chimico di orizzonti, una macchina delirante, il luogo di formazione delle rotture e delle mitologie. Nella stanza chiusa percepisci gli spostamenti, le attrazioni, i magnetismi, le polarizzazioni. Percepisci le crepe, i sussulti. La stanza chiusa è un sistema nervoso. Ancora una veduta: la città vista dall'alto di notte dall'oblio di un aereo. È un sistema di superficie, non un sistema interiore: è pelle, nervi, nodi e non stomaco o intestino. La megalopoli è deserta. Invasa dai monsoni. Marion d'Amburgo, Sandro Lombardi, Federico Tiezzi

On the road.

Secondo le fonti di informazione dislocate nei quartieri nord, la zona di destinazione è tuttora praticabile. Si raccomanda particolare attenzione nell'uso dell'acqua e di tutti i cibi non sterilizzati. È assolutamente vietato uscire senza le maschere di protezione antibatterica fornite dalla difesa civile. Oggi, 23 giugno, si riscontrano alterazioni della temperatura. Non si è mai avuta un'estate così calda. Tuttavia, lo stato maggiore assicura che l'alterazione climatica in corso è ancora nei limiti della tollerabilità. I risultati delle ricerche in atto consigliano di tenersi lontano dai luoghi dove non fioriscono le rose. I pochi casi di gravi mutazioni genetiche sono isolati e sotto controllo. I quartieri nord si sono riempiti di farfalle. La squadra anti-narcotici ha stroncato sul nascere un traffico di cocaina in caschi di banane. Le nostre portaerei sono in perlustrazione permanente negli oceani. I capitani di bordo comunicano che i tramonti sono sempre più rosa. La guerra è nell'aria, il vento è leggero. Il fetore che emana dalla città è diventato insopportabile. Le piogge portate dal monzone continuano a cadere ininterrottamente rendendo sempre più difficoltose le operazioni di soccorso. Si raccomanda vivamente la popolazione di mantenere la calma e di rilassarsi. Sono stati segnalati aerei di provenienza sconosciuta sorvolare incessantemente la città. Accampamenti di mercenari si sono formati ai bordi della zona industriale.

Nel prossimo bollettino verranno segnalate le vie di comunicazione in mano ai ragazzi selvaggi.

And now, let's move on to the music!

Magazzini Criminali

Colonia, 23-6-1981.



Magazzini Criminali

La guerra, i Magazzini Criminali l'hanno dichiarata sedici mesi fa. Emerso dai travagli dell'analisi concettuale, tra citazioni di altri media, già interpicandosi lungo verticalità spettacolari, e sulle onde di una nuova sonorità, il gruppo era appena uscito dai sentieri personali e allarmanti di un'altra forma di violenza, quella patologica e tutta soggettiva.

La seconda guerra è scoppiata tra le coreografie apparentemente evasive di *Crollo nervoso*, sotto gelatinosi riflessi captanti e sinistri, da una squinternata spedizione fantascientifica che ammiccava a fermenti urbani o sotterranei con le antenne tese sulla frequenza di *Apocalypse Now* o della *Conversazione* di Coppola, rimasticando tutt'assieme *Alien* e i film di Bruce Lee, Kubrick e il primo approdo dell'uomo sulla luna. Le ostilità non sono iniziate alla prima rappresentazione ma si sono andate organizzando nelle riprese dello show, mentre sempre meglio si formalizzavano i momenti corali d'attacco dei drappelli-squadriglia dei mutanti, gang di scaramecce metropolitane o avamposto di imprese spaziali, dentro l'ovattato interno d'aeroporto delineato dalla scenografia metallica di geometriche veneziane, aeroporto contenuto forse in un deserto, intercapedine forse contenuta a sua volta in un'astronave. Ma poteva anche trattarsi di una simulazione di realtà riprodotta illusoriamente da chissà quali mondi. Del resto il contenitore pragmatico di tutti gli ipotetici contenitori altro non era che un teatro. Anzi una serie svariante di teatri.

La capsula ha trasferito nella sua chiusura pressurizzata, impermeabile ai mutamenti atmosferici, il montare degli interni conflitti di sala in sala, di città in città, di paese in paese, di festival in festival. E la scena non faceva che ripetere la rivolta spettacolarizzata di un gruppo di meteci autoemarginatosi dentro una città divenuta con rabbia la loro; combattevano pur sempre la stessa battaglia condotta, metaforicamente o meno, dentro una stanza contro un assemblaggio urbano di cui s'avvertivano i miasmi dietro i vetri bloccati e ermeticamente chiusi di una finestra; i sentieri zigzaganti nella selva di case, da percorrere in libertà nella notte urlante.

A Monaco di Baviera nel giugno dell'ottanta la guerriglia intergalattica è emigrata in uno stadio coperto dalle lignee piste sopraelevate; sigillata da un intervento di Hanna Schygulla, è uscita autonomamente allo scoperto, mentre rombavano i motori di una moto, ululavano le sirene d'allarme di un'autoambulanza, saettavano i pattini di altri ragazzi selvaggi e gli atleti inanellavano i giri di una corsa a ostacoli. Poi le ostilità si sono organizzate in fantasmatici blitz sulla costiera adriatica. Le riflessioni, le distensioni a terra, gli improvvisi balzi della squadriglia armata sono stati inseguiti su chilometri di spiaggia armoniosamente invasa all'unisono dalle musiche d'ambiente di Brian Eno, e quindi segnalati sulle deserte dune della rena nella notte, o in una stazione di servizio sull'autostrada, o in un luna-park abbandonato dove le attrezzature impazzite presero a un tratto a funzionare da sole, a vuoto, puri ordigni di velocità su e giù per le montagne russe.

La compostezza degli interventi si è in parte ricostituita di nuovo in scena, in alternanza al riproporsi della vicenda di *Crollo nervoso*, sotto i video e le luci simmetriche di Ebdomero, davanti a un fondale di palme dipinte o a un salottino banale gravitante su una parete, in mezzo a un panorama di juke-boxes e di flipper tra emanazioni rosa e gialle. Là le esercitazioni maturavano su lettini da campo per le cure del corpo, per evolversi nelle prestidigitazioni con la pistola dell'avventuriera di *Crollo*, di Marion d'Amburgo che darà il la a un terzetto di mercenari, destinati poi a moltiplicarsi in un attacco coordinato, mentre l'ultima parola sarà affidata a una danza sul campo, animale canto solitario del regista dell'operazione, Federico Tiezzi.

A Colonia, in sede di Theater der Welt, in questo giugno, il gruppo era già sceso un'altra volta in campo, con le sue tute rosse e gialle, fiancheggiato dalla violenza fredda e dai gesti secchi e contenuti di un branco di Karate-men, emergendo in un campo di grano accarezzato e reso flou dalle ombre del tramonto, mentre dei razzi s'accendevano nell'ultimo rosseggiare del cielo, per poi trasferirsi in una stazione periferica, dove sopraggiungevano pochi stanchi vagoni, davanti a un magrissimo fondale di palme.

Ma all'ultimo una flessione della traballante organizzazione del festival ha bloccato la macchina da guerra già in movimento. E eccola qui quell'azione riproporsi ora con la carica più violenta determinata dalla lunga gestazione sospesa, rigenerarsi in tutt'altra situazione ambientale, in uno spazio rotto in due da un mobile inesistente prolungato in parete, moltiplicazione all'infinito di un'idea di mobile, neutro e inutile eppure tutto utilizzabile, presenza artisticamente dorisoria grazie alle citazioni pittoriche d'arredo, e allo stesso tempo semplice elemento di divisione ambientale: di qui un interno-esterno, il trasparire aldilà di uno speculare esterno-interno, arena di lotta per azioni a sorpresa e per irruzioni misteriose dentro all'assedio simbolico della città.

Un altro spazio ideale per l'ultimo blitz dei Magazzini Criminali, ovvero l'estremo capitolo di un vagare da nomadi senza la predisposizione apparente di un iti-

nerario o di una giustificazione: "On the road", come gli eroi di Kerouac. E siccome l'opera dei Magazzini Criminali esprime un continuum, un fatto unico aldilà della singola delimitazione in spettacoli, questo intervento non vuol essere solo il capitolo conclusivo di una guerriglia, è anche l'esordio di una nuova campagna in cui questi mercenari, questi "soldiers of fortune" non riecheggiano soltanto le pagine della cronaca ferma ogni giorno su ben sanguinosi e angoscianti attacchi, ma ripeteranno proprio sulla traccia delle pagine di Kerouac gli imperscrutabili disegni d'un instancabile girovagare, chiave dei destini di un'altra generazione, vicina e forse anche quella perduta.

Franco Quadri
(da "Il mobile infinito", Catalogo di Rosamaria Rinaldi)

Tutti sanno che Magazzini Criminali è un gruppo teatrale, senza alcun dubbio il migliore della scena sperimentale internazionale. Sanno poi che Magazzini Criminali è una rivista che fa tendenza e fa spettacolo, facendo il massimo della teoria e il massimo della superficie. Molti sanno anche che Magazzini Criminali è un disco: un disco bianco, con palme e vento in copertina, e la musica di uno spettacolo ormai mitico (*Crollo nervoso*), con Eno e Billie Holiday — Miles Davis e David Byrne, mescolati insieme secondo una ricetta che ha aperto possibilità inaudite alla produzione sonora. Ora Magazzini Criminali è anche una banda musicale che fa concerti dal vivo, e il primo è proprio questo di Bologna. E non chiedetemi che musica fa, perché è proprio una pessima domanda: Magazzini Criminali non pensa in musica (come non pensa in modo teatrale né in altri modi unilaterali). Come quando fa teatro, anche quando fa musica, Magazzini Criminali si muove nella dimensione del mito e parla il linguaggio dell'intensità.

Prende il filo dell'estetica sperimentale e della possibilità incondizionata e vi inanna immagini, suggestioni, echi, materiali della più diversa origine e qualità.

Se proprio si vuole un nome, si può dire che questa di Magazzini Criminali è musica planetaria, oppure elettronica tropicale. Niente rock e niente avanguardia dunque, che sono identità vecchie e limitate. Ma piuttosto un punto di vista che percepisce simultaneamente galassie e tropici, Los Angeles e Dakar, cammelli e astronavi, magia ed elettronica, calore e freddezza (ed è secondo questo stile che Magazzini Criminali ha registrato un nuovo disco — *Vento Solare* — di prossima uscita).

La formazione della Magazzini Criminali Music si compone naturalmente di non-musicisti: perché è chiaro che strumenti musicali, congegni elettronici, voci, nastri, e tutto quello da cui possono uscire suoni, sono molto più emozionanti se non li si tratta secondo un sistema di regole obbligatorie, ma esplorandone tutte le possibili dimensioni. Magazzini Criminali è composta da Federico Tiezzi, Sandro Lombardi, Marion d'Amburgo (che dirigono la formazione) e da Julie Ann Anzilotti, Carlo Mori, Mario Carlà, Grazia Roman, Marco Bertone, Marco Di Castri.

Franco Bollelli
(dal Catalogo di "Elektra Uno. Fantasma per il futuro", Bologna, luglio 1981)

Fra Criminali e Samurai

La pioggia ha rivoluzionato il calendario di "Elektra I". Tutto si è trasferito al Palasport. La maggiore intimità del posto chiuso ha contribuito notevolmente a rendere la domenica sera veramente eccitante. Tutto è stato elettrizzante. Il pubblico ha quasi riempito il Palasport. I Magazzini Criminali hanno aperto lo spettacolo. Ed è stato spettacolo totale. Da un lato la mobilità e la varietà del gruppo sul palco, contrapposta alle reazioni decisamente negative e positive nell'audience.

È stato bellissimo. Ogni cosa che genera pareri decisamente contrastanti è fantastica. L'approccio che i Magazzini hanno con la musica è particolarissimo. La cosa che colpisce maggiormente è che rimane più impressa nella memoria sono le grida delle tre ragazze, che hanno caratterizzato l'intera esibizione. La musica era invece giocata su cambiamenti continui.

Molti erano curiosi di assistere al debutto di Marco Bertone, membro fondatore dei Confusional Quartet, in seno ai Magazzini. E riuscito ad amalgamarsi benissimo nel caos musicale del gruppo. Se il pubblico delle prime file dimostrava chiaramente il suo dissenso per quella strana miscela di percussioni, grida, canto e musica, che gli veniva propinata, i molti altri assistevano divertiti. Al lancio rabbioso di oggetti e carta contro i Magazzini, facevano eco giudizi estremamente positivi, che culminavano con quello di Gianni Gitti, che ne ha anche curato il disco: "È singolare che gente di musica si faccia indicare la strada da un gruppo teatrale".

Red Ronnie
(Il Resto del Carlino, 21 luglio 1981)

I criminali del rock in concerto

La storia dei Magazzini Criminali è una storia di spostamenti continui, di percorsi traslasciati prima di rassicuranti punti di sosta, accumulando materiali e riflessioni sulla traccia teatrale che altri già raccolgono



per farne manierismo. Che questo costante desiderio di fare altre cose li abbia portati ad esibirsi in concerto, tra i "fantasmi del futuro", non è paradossale per chi ne abbia seguito la traccia dalla metà degli anni '70. Sviluppo non casuale di quella loro storia, che già due stagioni fa siglava lo scioglimento del gruppo come Carrozzone con la formula canonica dell'ultimo concerto cara alle bande rock.

Tanto che quel "vorrei essere un cantante rock" gridato allora in *Last Concerti Polaroid*, la performance romana di via Sabotino, assume oggi un carattere di divertita profezia. Ma poi quello che conta è l'interesse reale del gruppo fiorentino per il fatto musicale, la centralità nei loro spettacoli di una colonna sonora non più di accompagnamento o di dimostrazione. Fino all'assunzione e manipolazione dei suoni, di Brian Eno e Robert Fripp, di Miles Davis e David Byrne, per farne altre musiche da impastare con le loro voci: quell'ibrido ma godibilissimo frutto che è il disco di *Crollo nervoso* uscito all'inizio dell'anno.

Tuttavia la loro presenza alla rassegna bolognese "Elektra I" restava la più anomala e intrigante. Quella meno riconducibile entro facili schemi. Diverso l'ambiente del concerto dalla "stanza chiusa" ricomposta di tecnologia in cui programmare tracciati sonori: diverso dalle installazioni della scorsa stagione sul litorale di Rimini, esempio concretissimo di uso ambientale della musica. Diverso soprattutto il pubblico, le 4 o 5 mila persone che riempivano il palazzo dello sport, dal più limitato ed educato pubblico di uno spettacolo teatrale.

Un pubblico che chiede un rapporto fisico con musica e musicista, forse l'ingrediente più specifico del concerto rock, privo di riverenze, e che infatti ha trattato malissimo venerdì sera qui a Bologna Peter Gordon, come già l'anno scorso Lydia Lunch e Policeband. Con il pubblico, per i Magazzini Criminali, è stata battaglia, accettata e portata fino in fondo senza crepe. Tanto più che loro, non-musicisti, avevano rifiutato in partenza la strada facile di rifare di se stessi i tratti più riconoscibili, magari con le tute spaziali e le pistole colorate e inquietanti. Eccoli invece dal vivo, con gran spiegamento di percussioni a sovrapporsi alle basi registrate e all'elettronica, con il supporto di sax e piano e alcuni musicisti dell'area bolognese.

Atmosfere africane filtrate dal sistema nervoso della grande metropoli, riflessi di un deserto che già guardava, con la sua fila di palme mosse dal vento, dalla copertina bianca del disco di *Crollo nervoso*. E che si ritroveranno in *Vento Solare*, il loro secondo disco già registrato e previsto in uscita per settembre.

C'è l'uso a tratti esasperato della voce, gridata o ritmicamente corale, amplificata a migliaia di watt. C'è naturalmente la loro presenza su questa diversa scena. Quella di Marion d'Amburgo soprattutto, che, panteressa, e con il microfono in mano, si dà come riproduzione fedele e stravolgente dei meccanismi dello star-system musicale, accetta lo scontro verbale, e con i punketti più esagitati arriva letteralmente al corpo a corpo, per rendergli tutta la violenza che vogliono in bel contrasto con la freddezza e il controllo di tutti gli altri, mentre sul palco e sui loro corpi piove un po' di tutto, fino al provocante sorriso smagliante delle due ragazze, che accennano un passo di ballo battendo inudibili natiche e comunicando tra loro con i walkie-talkie.

In un passaggio di energia continuo e reciproco fra gruppo e pubblico, che sembra espanderne l'aggressività e alla fine non segna né vincitori né vinti.

Gianni Manzella
(il manifesto, 21 luglio 1981)

Gardaroi lo silenzio

È accaduto circa un mese fa, quando la pattuglia da guerra dei Magazzini Criminali Prod. ha battuto con la regia *Zone Calde* il piazzale della Facoltà di Architettura di Milano: singolare miscela fra la truppa mercenaria, la flotta d'altomare e sofisticata macchina teatrale. Un moltiplicarsi di immagini e di situazioni su quello show fittizio e d'alto design che era la presentazione del "Mobile Infinito" di Alessandro Mendini e Studio Alchymia: una sequenza indeterminata di elementi eterogenei (contenitori, letti, piani d'appoggio, librerie, lampade, soprammobili) ricoperti internamente e esternamente di laminato magnetico, firmati ciascuno da più autori (Alchymia, Mendini, Santachiara, Navone, Ponti, Branzi, ecc.), decorati da artisti visivi (Chia, Clemente, De Maria, Paladino, Cucchi) e portanti all'interno disegni di Ponti, Veronesi, Munari.

L'appuntamento è per le 21. Nel piazzale del Politecnico osservabile solo dall'alto, puoi vedere questo gruppo indefinito di elementi; figure indistinte, bandiere, aste, lastroni di ghiaccio, un videotape e i cameramen che si agitano impazienti. Poi cominciano le grandi manovre. Hanno chiamato la Magazzini Criminali Prod. come "flotta" di pronto intervento: le prove generali si sono svolte in tutta tranquillità sciogliendo le acque del Mediterraneo e anche quelle dell'Oceano Indiano.

Sul lato sinistro una grande tenda militare e una spider bianca. Pochi uomini si buttano nel piazzale: un cocktail di tute mimetiche, nastri e cinture giallo fluorescente rimaste in cantiere dai Blitz della costa

adriatica, che ritornano mescolandosi — in quel piazzale che potrebbe anche essere un porto — a colori algerini e marocchini, scomparendo poi velocemente attraverso i segnali multiformi del Mobile come tra le viuzze di una casbah.

Un commandos di due donne dirige dal mare l'intera flotta urlando a squarciagola. La temperatura aumenta mentre lastroni di ghiaccio schiantati al suolo da un terrazzino di un ultimo piano rendono liquida l'aria e gelida l'atmosfera.

Il vento rischia di rovinare l'esercitazione. E una esercitazione molto spettacolare: le azioni sono continuamente riprese da telecamere e da videoregistratori. Direzione sud-est: un tratto di mare profondo 2500 metri. Contatti volanti vengono stabiliti fra i componenti della flotta — ognuno di essi è separato dall'altro da venti metri di mare. Se qualcuno cade ora in mare difficilmente potrà essere ripescato. Urla a perdita di vista. Bandiere gialle, altoparlanti, sirene della polizia. Dalla base di comando le due donne — un occhio agli strumenti elettronici — bagnate dal movimento delle onde e dal sudore, danno ordini rapidi.

I Magazzini Criminali volano bassi a un pelo dall'acqua, quindi risalgono di quota: sul radar appare una formazione nemica. Puntare al grosso bersaglio. Segnalare alla base la nazionalità delle unità. Brasile, Messico, Africa settentrionale, Indonesia, Filippine, Giamaica, Polo Nord, Arizona, Mari del Sud, Caraibi, Equatore, Deserti di ghiaccio, Polinesia, Amazzonia, Rio. Volando a bassa quota, i segnali sul radar si fanno sempre più nitidi: altre formazioni appaiono sull'orizzonte. Macchie scure che si avvicinano rapide. Per salire a bordo è necessario indossare giubbotti salvagente arancioni, tenere razzi luminosi nelle tasche, il liquido antipesceccani e quello di avvistamento che colora il mare in caso di naufragio.

Consumi giornalieri di corrente pari a quelli di una megalopoli di 30.000 abitanti: i Magazzini Criminali si spostano nomadicamente da patologie private a metropoli apocalittiche a deserti di ghiaccio a giungle d'asfalto e di calore. I componenti della flotta provengono da paesi diversi, hanno lingue e abitudini differenti. Si addestrano ogni giorno alla guerra elettronica, all'intercettazione di dati, sommergibili e aerei nemici. Fanno prove di tiro e ricognizioni nei territori. Sono continuamente in corsa da un territorio a un altro.

Davanti a un video a colori, nella loro casa che è porto di partenza, luogo di incontri e di attraversamento: la "stanza dei misteri": microcosmo separato dal fuori dove lo spazio esterno viene perpetrato per simulazione attraverso apparati di strumenti tecnologici altamente sofisticati — si tira tardi parlando di mari e di oceani, di guerre stellari e di guerre possibili, di mostruosi omicidi e di nuove frontiere. E dal fiume di parole, sempre sul piede di partenza, spuntano piccole e grandi manie, che equiparano gli stati d'isteria ai moduli di una guerriglia selvaggia. Di mare essenzialmente — tutti in corsa per un posto al sole.

I tre piloti sono esseri di mare e di aria, da molti invidiati o quasi riveriti. Loro il privilegio lo vogliono avere per diritto: perennemente armati girano con scafandri grigioverde, caschi galattici, foulards firmati. Si fanno maschere alla cera d'api per ripararsi dalle radiazioni e usano molto latte di mandorla. Talvolta portano anche — legati al ginocchio — rossi pugnali. Sono indifferenti: "La nouvelle grâce d'un ciel sans Dieu!" (Marguerite Duras, *Les yeux verts*).

Mimetic: ai quadri di comando una generazione che ha perduto per sempre i padri, come la presunzione del senso e quella dell'avanguardia; che agisce neutralmente, che si rende trasparente e irriconoscibile, continuamente straniera nel proprio territorio. Partire da una serie di elementi per iniziare molteplici concatenamenti, fino ad arrivare — per seduzione — all'immagine della "banda", della "gang", immagine che in sé contiene l'idea dell'attacco, del furto, della rapina, e contemporaneamente quella della linea di fuga.

Parlando di mimesi in uno stato di guerra simulata bisogna dire che l'attacco, nel caso dei Magazzini Criminali, è di ordine puramente linguistico: poiché l'unica avventura che vale ancora la pena di correre è quella dell'attacco contro l'universo simbolico. Guerra allora non come tentativo di rottura nei confronti di un ordine prestabilito, piuttosto come attacco e fuga, rapida apparizione, seduzione vertiginosa delle apparenze. Guerriglia, più appropriatamente: guerriglia metropolitana e desertica. Giungla. Lo spazio urbano trasformato in giungla, nella giungla come nel deserto ha mille possibilità di incontro. Strani animali girano per le strade. "Ma che cos'è precisamente un incontro con qualcuno che si ama? È un incontro con qualcuno oppure con degli animali che vengono a popolarvi, con delle idee che vi pervadono, con dei movimenti che vi scuotono, dei suoni che vi attraversano?" (Gilles Deleuze, *Conversazioni*).

Nel deserto generato dai media, un deserto ridondante, sporco, sfuggito per sempre ai padri, i nomadi, i selvaggi, si appropriano di tutto ciò che circola loro intorno. Si nutrono di linguaggi tecnologici per dilatare il loro sistema nervoso.

Nell'epoca dei serpenti nascono nuovi personaggi: non più attori guerriglieri (una definizione che riporterebbe a vecchie mitologie), ma attori alieni (mutanti in



continuo processo di trasformazione) o attori cibernetic: attori il cui corpo che non si distingue più — per mimesi avvenuta — dal nostro, e che non si costituisce più per segni demarcatori come terreno di caccia di un soggetto, è divenuto simulacro, perdendo ogni diritto di originalità. Corpi alieni che praticano la cultura della frontiera come cultura delle linee di fuga, che hanno assunto le proprietà della notte per trasferirle nel giorno. Esseri imprevedibili, perché in essi la mutazione avviene non attraverso la differenziazione per segni demarcatori, ma per mimesi e infiltrazione.

Corpi piatti, lucidi, non logorati. Esseri dispersi in un corpo fluido e mangiabile, in cui basta premere un pulsante per avere l'O.K. Sapere cioè come dice la Magazzini Criminali Prod. "che tutto è O.K. Come che tutto sta andando per il meglio".

Rossella Bonfiglioli

Ondata di calore al neutrone

Bloccata in giugno a Colonia dagli inceppi organizzativi del festival che vi si svolgeva, Theater der Welt, la macchina da guerra dei Magazzini Criminali si è rimessa in moto per una sera nel piazzale della facoltà di architettura milanese. Con una carica di energia moltiplicata da questa sospensione. Occasione formale un progetto di Alessandro Mendini presentato a lato del salone del mobile, una delle più importanti rassegne di arredamento non solo italiane: il "Mobile infinito". Una serie di contenitori e ripiani di irregolare geometria e improbabile funzionalità, arricchiti nel loro grigiore da colorati decori magnetici e bandierine metalliche, gabbie, lampade e esili cariatidi, plurifirmati da artisti e designer, fra riciclaggio e voluta banalità. Elementi accostabili in modo libero, qui allineati in diagonale, schiacciati nella prospettiva degli spettatori che osservano da una sopraelevata.

Assunto a pretesto dai Magazzini Criminali, come in altri casi un testo di De Chirico o un seminario sull'attore, per un'azione, *Zone Calde*. Il titolo, che ha i riferimenti più immediati in quelli dell'estate scorsa a Monaco e sulla costiera di Rimini, con la fantascientifica squadriglia sempre in fuga, ora priva di armi ma con le usuali tute contaminate da nastri traccie e visiere, inseguita dallo spettro della quotidianità piuttosto che da un invisibile nemico. Tanto che sul "mobile infinito", attraversato e lambito dagli attori come fosse invisibile, prendono il sopravvento altri elementi figurativi significativi, una grande tenda militare o un bianco coupé; oppure sul fondo una fila di sventolanti bandiere gialle con l'allarmante simbolo del pericolo di radiazioni. E quella tenda a far da punto di coagulo degli attori o di partenza per rapide incursioni da a tratti si fanno nervose coreografie, più spesso si caricano di una violenza a stento trattenuta. Mentre dagli altoparlanti giungono istruzioni alla difesa civile, non più tanto fantascientifiche ormai, e il casuale passaggio in distanza di una sirena della polizia aggiunge iperrealismo alla situazione.

E intanto la colonna sonora svaria senza interruzione da Miles Davis a melodie che richiamano prossimi e lontani orienti, traccia di un nomadismo praticato senza compiaciuti esotismi; piuttosto l'ombra di un'altra generazione perduta, fra Kerouac e Burroughs. Altri materiali sono recuperati dalla memoria teatrale

dei Magazzini Criminali, come i blocchi di ghiaccio che stanno a sciogliersi su un lato, rammentano il *Rapporto Confidenziale* presentato nell'ormai lontano '78, ma poi vengono precipitati dall'alto nel piazzale a distruggersi con fragore.

Perché lo spostamento continuo che caratterizza i Magazzini Criminali si è manifestato sempre in sintonia e continuità con la loro storia. E proprio queste azioni apparentemente più occasionali servono a gettare i semi che si troveranno sviluppati negli spettacoli più compiuti. Come il finale di questo *Zone Calde*, cantato e urlato nei microfoni fino allo sfinito e all'afonia da un duo femminile, eco del recentissimo "Concerto" bolognese.

Gianni Manzella
(il manifesto, 22 settembre 1981)

Teatroapocalisse dei "Magazzini"

Salerno. *Zone calde/direzioni teoriche* è l'ultima "production" presentata in prima a Salerno dai Magazzini Criminali. Invitati dal Club di Salerno (una associazione culturale di recente formazione), i quattro ragazzi fiorentini hanno dato un'altra prova delle loro capacità spettacolari. Eppure — era scritto nel documento di presentazione — *Zone calde/direzioni teoriche* non è uno studio, tantomeno uno spettacolo. E semplicemente una lezione teorica, distribuita in "caldo", annullando il gelo delle parole e dei discorsi. In tre sulla scena (Julia Anzilotti, Sandro Lombardi e Marion d'Amburgo), affiancati da due video per lato che riproducono tutto il gruppo distribuito nel verde di un campo sportivo, essi suddividono le loro voci, anzi le loro urla, attraverso tre microfoni. Sono brani di discorso, spaccati di frasi che vengono emessi come puro suono sulla folla.

La zona — tra loro e il pubblico — viene investita da questi getti sonori e, man mano che l'energia si libera, diventa più calda, fino all'incandescenza acustica ed elettronica. Sui video gesti e posizioni rimandano alle riprese televisive delle partite di calcio. Zoomate, campi totali restituiscono immagini desertiche; i protagonisti in tute bianche sono simili ad una pattuglia spaziale, sopravvissuti a conflitti atomici, possibili e imminenti. Sul palco il caldo diventa quanto mai intollerabile, si mescola al sudore e all'energia che, come al solito, ancora una volta, finisce con l'esplosione sotto la pelle.

Trenta minuti di urla soffiati nei microfoni ripropongono, malgrado la teoria, una nuova presenza scenica, che sta dentro fino al collo nel corpo dello spettacolo. Alla fine arriva l'ultimo componente del gruppo: Federico Tiezzi, megasharp in spalla, tuta e sorriso stampato. All'energia precedente si sostituisce il vuoto di una nuova scintillante schiavitù, quella inesorabile al discorso dei media e della tecnologia. I Magazzini Criminali, presenti in questa minirassegna ("Immagini ravvicinate") insieme al Teatro Studio di Caserta e a Falso Movimento di Napoli, hanno dato davvero una lezione di tecnica e professionalità e, nonostante la morte dichiarata e i crolli nervosi della giovane ricerca, hanno dimostrato anche con questo piccolo intervento che c'è ancora lo spazio di un teatro possibile, seppur circondato da chilometri di cavi elettrici.

Luciana Libero
(l'Unità, 4 novembre 1981)



Oceano Pacifico (video-performance)

In coproduzione con la mostra "20 anni di teatro in Italia" per la regione Umbria.
Con: Marion d'Amburgo, Sandro Lombardi, Federico Tiezzi, Julia Anzilotti, Grazia Roman, Pierluigi Tazzi, Mario Carlà, Carlo Mori.
SETTIGNANO. Centro teatrale. 21-25 aprile 1981.
VIENNA. Museum des XX Jahrhunderts. 10-14 giugno 1981.
ROMA. Cinema Maestoso. 16-20 giugno 1981.
FIRENZE. Black-out. 21 giugno 1981.
FERRARA. Cinema e metropoli. 3 ottobre 1981.
BELGIO-OLANDA.
Circuito "Les Disques du Crépuscule".
Ottobre-novembre 1981.
BOLOGNA. Galleria Comunale d'Arte Moderna. 30 gennaio 1982.
ROMA. Scenario Informazione. Tordinona. 13 marzo 1982.
RAVENNA. Immagine multipla. Teatro Rasi. 16-28 marzo 1982.

Nella stanza chiusa si decodificano i dati, si classificano le percezioni, si creano i linguaggi. È un luogo pieno di intervalli e nello stesso tempo è una spaccatura. È naturale. L'attività è principalmente nervosa, connessa a proteste, prolunghe, visori, sistemi cuffie-audio, walkie-talkies. L'avvenimento è sentimentale: il Voyager scopre Saturno. Nella stanza chiusa si tagliano fuori le frasi, le parole dal contesto (generale). Ci sono frasi di passaggio, ci si affida sempre a residui evocati, ai fiori tralasciati, a desideri notturni e africani. Federico Tiezzi

Costituiamo un organismo che pulsa, si espande e si contrae sottraendosi allo spazio, dilagando autonomo. La fuga è il parametro di riferimento immediato: in corsa ci disperdiamo seguendo ognuno una propria linea di fuga. Sono linee eccentriche, tese a lambire tangenzialmente delle lateralità. Poi l'organismo si ricostituisce e si ricompone in assetti geometrici sempre diversi: a croce, a stella, a cuneo, a iperbole, a gruppo indistinto. Poi si scompone di nuovo, da lontano ci si lanciano messaggi radio, messaggi cifrati, ci si informa dello stato dei propri organismi particolari: i nervi, i nervi, i nervi cedono. Sono strappi violenti, contrazioni spasmodiche, un affluire e un defluire continui. Uno spettacolo come la raffigurazione grafica dei percorsi teorici che lo hanno determinato. Sandro Lombardi

Nell'Oceano Pacifico dei mass-media con Caterina Caselli e Brian Eno

Oceano Pacifico è il titolo della video-performance presentata al teatro di Settignano dal Magazzini Criminali. Nello spazio ingombro degli oggetti ironici e smarriti di Lanfranco Baldi (una sedia, un giornale e una palla, appesi rovesciati e a mezz'aria; L'arte del giardiniere e La vita di Potente accanto a oggetti di uso quotidiano; un campionario di stoffe da parati e di incertati, su uno dei quali, grandissima, spicca la silhouette nera di un'ondina alla Esther Williams, l'ultima nel momento del tuffo) il televisore a colori manda le immagini fredde di uno stadio deserto. Quattro uomini in tuta bianca, al centro del campo, in posizione di riposo o di attesa. Poi, quella a cui assistiamo è una specie di esercitazione a comando, mitra e walkie-talkie, corse, esercizi sincronici, alternata alle immagini virate in rosso di deserti infuocati, al tranquillo galleggiare della navicella Apollo 11 nelle acque dell'Oceano, Nixon sorridente che accoglie gli astronauti al ritorno dalla Luna. Non è un caso che i Magazzini Criminali abbiano scelto il video per questa ultima uscita spettacolare. I punti di riferimento nel loro spettacolo sono i mass-media, hanno capito perfettamente la logica di violenza insita nei più sofisticati mezzi di informazione e ne hanno fatto la loro metafora fondamentale.

Nell'universo dell'informazione, fra la quantità di messaggi che ci sommergono, il nuovo mito è il personaggio della cronaca televisiva, eroe costruito, innocuo, ambiguo. E le piccole mannaie di cartone e gli oggetti, rivestiti di carta fiorita ma acuminati, sparsi nel teatro da Lanfranco Baldi, sono i suoi totem. Nell'immaginario continuamente evocato di deserti, sole, calore, tempeste di sabbia, dietro la violenza e la lucida rappresentazione di una apocalisse alla tedesca, c'è, nella performance dei Magazzini Criminali, una confusa, pura, straziante felicità. Il video finisce su un attore che si muove come danzando, un corpo energico e felice, in espansione. Lo stadio deserto, le immagini della fine del mondo, rappresentano insomma il momento in cui tutto comincia.

Paolo Landi

(il manifesto, 26 aprile 1981)

I suoni dell'Oceano Pacifico

Addentrarsi nella musica da film, anzi ritagliare spezzoni di video-music, fare colonne sonore, impastare stracci di commento musicale: un video deve anche suonare, e saperlo fare con perizia, cioè sottolineare salita e discesa dell'attenzione necessaria, scandire sequenze, costruire leit-motiv giocattolo da mandare a

memoria, sigle, finali.

L'impresa dei Magazzini Criminali per la musica di Oceano Pacifico si misura con le tecniche e le esigenze di questo mestiere: la scelta è felice, e una parte è affidata a Caterina Caselli (una vera video-voce dunque) che recita tutte le possibili varianti di informazioni atmosferiche che si possono richiedere a un calcolatore. Il resto è affidato all'esperta manipolazione di mixer e sintetizzatori manovrati dai Magazzini stessi: un tessuto di loops e iterazioni elettroniche in cui vengono inseriti i materiali più svariatiamente musicali. Anche per le immagini ci sono tutte le varianti possibili di commento sonoro: la canzone di successo, le percussioni tribali, il sassofono suadente, la voce calda e insinuante, lo stacco catartico. Cioè tutti o quasi gli schemi consumati che emergono come spettri nel magma del rumore tecnologico, che spuntano al momento giusto (o lo fanno tale, che poi è lo stesso ormai).

Il finale è per un'altra vecchia gloria: Brian Eno con la sua "Spider and I", a sottolineare una inveterata predilezione dei Magazzini ma anche a porgere il senso del tutto: da Canzonissima al video-tape, da Studio 1 a Giove, il gran salto è forse più apparente che reale. In fondo per noi si tratta sempre di manopole, calcoli, annunci e cerimonie, di quadri di controllo, di tecnologia e mass-media insomma, di sofisticazione informativa. La Caselli e Eno chiudono il cerchio di un viaggio che si svolge tutto nell'arco di un centocampo, girando su se stessi e raccogliendo gli infiniti suoni del deserto comunicativo di massa: "La Magazzini Criminali Productions vi assicura con assoluta certezza (ancora) che tutto sta andando per il meglio".

Lorenzo Pallini

(il manifesto, 26 aprile 1981)

Crollo nervoso (disco)

In coproduzione con la Italian Records.

— Attenzione attenzione. Messaggio per tutti: spostarsi rapidamente in direzione prevista. Passo.
— Emergenza emergenza. Ripeto: situazione di emergenza. Passo.
— Attenzione: schieramento mutanti dirigersi verso obiettivo previsto. Passo.
— Attenzione: scende la sera: fare uso solo di armi da taglio. Passo.
— Attenzione, messaggio per ragazzi silenziosi del deserto azzurro: niente è vero, tutto è permesso. Passo. (dal testo di Crollo nervoso).

Nell'universo dei segnali ho la mia stazione privata ricetrasmittente. Alle prime ore del tramonto e la notte, l'etere è sovraccarico di segnali, l'emergenza è al culmine. Di notte avanza il deserto, il privato si sfalda in segnali di paura. Il corpo emerge come zona calda, il corpo ha una sola passione. Marion d'Amburgo

Il fascino elettronico dei Magazzini Criminali

Cercate di immaginare uno spazio dove il calore si confonde con la freddezza, New York confina con l'Africa, la cultura più raffinata si combina con la moda più effimera, e l'astrazione e il sentimentalismo diventano la stessa cosa. Forse questo posto non esiste, ma il suo linguaggio sì. Lo parlano musicisti come Brian Eno e i Talking Heads, registi come Francis Coppola e Wim Wenders, scrittori come Gilles Deleuze. Ed è lo stesso linguaggio dei Magazzini Criminali, la più sorprendente e spettacolare delle bande sulla scena contemporanea.

Dire in quale campo i Magazzini Criminali si muovono è davvero impossibile: quello che è certo è che una volta visti non si dimenticano più. Fino a qualche tempo fa si chiamavano il Carrozone, ed erano senz'altro il miglior gruppo del teatro sperimentale. Ora si sono trasformati in Productions, spaziando dal teatro al cinema, dalla musica alla moda, dalla scrittura alla performance. E in questo passaggio da Carrozone a Magazzini Criminali e da gruppo teatrale a productions, la banda fiorentina si è conquistata larga fama internazionale. Al punto che Hanna Schygulla ha partecipato recentemente a una loro performance e che Brian Eno e David Byrne stanno preparando le musiche per il loro prossimo spettacolo.

A lanciare definitivamente in orbita i Magazzini Criminali è stato il loro ultimo progetto spettacolare, *Crollo nervoso*. Con i suoi seducenti neon azzurri, le sue veneziane stilizzate, i cactus mobili, le corde elastiche, *Crollo nervoso* ha davvero inventato un new look scenografico, mescolando suggestivamente gelide immagini spaziali con torride ambientazioni coloniali. Sulla scena, poi, agli spostamenti geometrici dei personaggi si accompagnano immagini di pantere e allungati proiettati da sei video, mentre la colonna sonora alterna il registro della eccitazione ritmica con quello della commozione, con effetti di intensità assolutamente travolgenti.

E con le musiche di *Crollo nervoso* i Magazzini Criminali hanno dato vita ad una svolta storica: definita teoricamente come ibrido sonoro, la musica è un patchwork di frammenti di Brian Eno, David Byrne, Billie Holiday, Miles Davis, Jon Hassel. Frammenti che, grazie alla possibilità dello studio di registrazione con le sue molteplici piste, si combinano e si sovrappongono in

forme assolutamente imprevedibili. Capita così che, mentre i testi del gruppo parlano di onda e di surf, il pianoforte di Eno incontra la voce di Billie Holiday: un incontro che sarebbe evidentemente impossibile nella realtà, ma che può avvenire attraverso il nastro di registrazione. Così *Crollo nervoso* è diventato anche un disco (certamente uno dei più originali mai incisi), e la cosa ha avuto effetti così stupefacenti che i Magazzini Criminali sono già in studio per registrare un secondo long playing.

Poi c'è la musica per ambienti. Una musica, cioè, che considera troppo prevedibili le tradizionali sale da concerto e si irradia dunque in spazi sorprendenti e spettacolari. Già lo scorso anno i Magazzini Criminali hanno messo in onda i loro ibridi sonori attraverso gli altoparlanti della spiaggia di Rimini. Ora stanno progettando musiche e scenografie per supermarket, party, stazioni di servizio, e in particolare per sfilate di moda. Perché proprio quello di mettere insieme i linguaggi più raffinati e la moda più effimera è uno dei grandi progetti dei Magazzini Criminali. In questo senso hanno già messo a punto una linea di t-shirts, e la loro stessa rivista, accanto alle più sofisticate teorizzazioni della nuova spettacolarità, è tutta dedicata alle cure del corpo, alla pelle, alla rapidità istantanea della moda.

Del resto i Magazzini Criminali nascono non come attori ma direttamente come divi. Non di un divismo classico, naturalmente. Ma un nuovo stile di divo, che non ha bisogno di ostentare atteggiamenti planetari perché il suo divismo sta innanzitutto nel linguaggio e nel fascino che esso emana. Un divismo elettronico, potremmo dire; un divismo lucido e inafferrabile, come quello di David Bowie e di David Byrne. "Quello che ci interessa" dice Sandro Lombardi, che con Federico Tiezzi e Marion d'Amburgo forma il gruppo dirigente dei Magazzini Criminali, "è un movimento inarrestabile perché senza mete, sfuggente, veloce come il vento, la freccia o la gazzella, di natura nomadica, dove conta solo il grado di intensità degli stati d'animo".

Con questa filosofia che è immediatamente anche uno stile di vita, i Magazzini Criminali hanno progettato una mappa degli spostamenti che privilegia innanzitutto i luoghi di passaggio (aeroporti, spiagge, autostrade) e che combina la savana con il supermarket, l'iperspazio di *Guerre stellari* con il deserto. In questa affascinante direzione stanno preparando il prossimo numero della loro rivista, scrivendo la sceneggiatura di un film, mettendo a punto un nuovo spettacolo (prodotto dalla Biennale e dal teatro di Amsterdam). Troppo, dirà forse qualcuno. Ma in quel nuovo spazio dove sono in viaggio i Magazzini Criminali il troppo non esiste più.

Franco Bolelli

(Look, marzo 1981)

Dischi. Crollo nervoso

Crollo nervoso in disco. Non è la colonna sonora dello spettacolo, è lo spettacolo. Perché *Crollo nervoso* è una partitura musicale. Esiste per lo sguardo (prepotentemente) ma esiste con altrettanta possibile autonomia per l'ascolto. La successione di parole è successione di suoni organizzati con un tempo evidente, e con pause evidenti, con una evidente melodizzazione. Quelle parole possono mancare di un senso dialogico o letterario (giocano abilmente ad averne e non averne), ma sicuramente vengono pronunciate nella esecuzione dei Magazzini Criminali con senso musicale.

Il passaggio dalla scena al disco, dall'ascolto "contaminato" all'ascolto "puro" gioca stranamente a sfavore del secondo. Nello spettacolo, per quanto ammalati da quella lucidità visiva, da quei movimenti felicemente coatti, automaticamente insensati e liberi, si è catturati irresistibilmente dalla sua musicalità. I tempi, le sospensioni, la "cadenza" dell'esecuzione teatrale ottengono un piacere d'ascolto più pervadente, più compiuto rispetto a quello dell'esecuzione discografica. Come mai accade questo? La versione per il disco è un insieme di materiali che è stato arricchito, in confronto alla versione teatrale, di frammenti (sprazzi di Miles Davis in più, per esempio) e di trattamenti, realizzati in studio, delle emissioni di suoni e dei loro accostamenti. Ha qualcosa di magmatico, di provvisorio, di ridondante, di irrisolto: fasciosa certo proprio per queste ragioni. Ma più "faticosa", forse ottenuta con qualche eccessiva preoccupazione di fare davvero un'opera musicale ex-novo.

Il disco, come oggetto, è stupendo. E di colore bianco: sempre una sorpresa piacevole quando esce dalla custodia. Su questa custodia è riportato l'intero testo di *Crollo nervoso*: un'occasione preziosa per seguire l'esecuzione come un libretto d'opera. Lo studio del testo unito all'ascolto privato (che è più torbido e riflessivo, certamente più ricco di possibilità d'emozione), fa scoprire nuovamente, continuamente, qual è il crimine che i Magazzini commettono. Sta in ciò il vantaggio e il valore del disco. Quel crimine è il piacere dell'esteriorità, e l'approccio graziosamente feroce ad essa, lo svelamento di un meccanismo di eterodirezione e l'abbandonamento sconsiderato (sovversivo) a una sterilità dentro la quale si trovano incredibili spazi di stupore e di autorealizzazione. Quel crimine è l'ambiguità. E lo stordito ripiegamento (caldo, creativo, senza più sensi di colpa) nella contemplazione dell'a-

pocalisse. È il dialogo lancinante e suadente "Prendi l'onda" "Prendi l'onda più alta" "La cresta dell'onda" "Resta sulla cresta dell'onda".

Il disco sta in agguato, sornione, allettante, nel nostro scaffale, e ci rimanda al valore di quel crimine. Ce lo presenta nella nostra quotidianità come cosa da usare. La sua stessa maggiore rigidità musicale (la contrazione della durata, venti minuti in meno, ha avuto il suo effetto) ci fa sentire questo disco come pericoloso, come un turbamento del nostro ordine, come una carezzevole indicazione di rivolta e di abbandono. Hanno lavorato a *Crollo nervoso* tutti i ragazzi selvaggi-silenziosi-caucci dei Magazzini Criminali con l'aggiunta di Franco Bolelli nella parte dello stratega miscolatore.

Brian Eno ha la parte del leone, perché il fare musica con assemblaggi di musiche, è perversa (tencra) manipolazione di effetti sonori, è pratica che gli appartiene. La partitura di *Crollo nervoso* è un'operazione musicale di quel tipo, non poteva non includere Eno come principale esecutore. Un momento da segnalare? Un virtuosismo dei "compositori" Magazzini Criminali che fa restare storditi: la sovrapposizione di un episodio di "Music for airports" di Brian Eno e di una canzone di Billie Holiday. Un altro momento? Il finale col dialogo sull'amore per il surf, uno di quei motivi musicali che restano nella testa, che si cantano ogni tanto a qualcuno, che servono a stabilire complicità intellettuali e intese per misteriosi godimenti.

Mario Gamba

(il manifesto, 6 marzo 1981)

Intervista Magazzini Criminali

In copertina una fila di palme mosse dal vento lasciano indovinare mari africani e un non lontano deserto. *Crollo nervoso* dei Magazzini Criminali ha dato un altro frutto, un Lp tutto bianco che porta lo stesso titolo e ha alla base la colonna sonora dello spettacolo teatrale. A sancire un ulteriore spostamento di territorio del gruppo che ha significato la maggiore novità del teatro italiano degli anni settanta, sempre pronto a spazzare chi lo vorrebbe inchiodare a una formula o a una definizione.

"Vorrei essere un cantante di musica rock" era del resto il grido lanciato in *Last Concert Polaroid*, la formula canonica dell'ultimo concerto cara alle bande rock, non a caso scelta a siglare nella performance romana di via Sabotino lo scioglimento del gruppo come Carrozone. E una colonna irradiata dagli altoparlanti della Publiphon sulle spiagge del litorale di Rimini con le musiche di Brian Eno in funzione portante, aveva fatto parlare l'anno scorso di "teatro diffuso". E proprio la scoperta della musica per ambienti a segnare il punto di non ritorno rispetto all'uso del rock, perché la musica per ambienti consente ora un processo di appropriazione totale che va oltre la citazione. Le musiche diventano particelle da assumere e manipolare a piacere, per riscrivere altre musiche.

Quel che ne risulta è, secondo la loro definizione, un ibrido genetico, dove la music for airports di Eno può mescolarsi alla voce di Billie Holiday, un continuo sonoro solo a tratti riconoscibile con prontezza negli elementi che lo compongono, da Robert Fripp a Jon Hassel a Miles Davis a David Byrne. Su cui si stende un testo di ambigua quotidianità. Come ci raccontano Sandro Lombardi e Federico Tiezzi, che insieme a Marion d'Amburgo dirigono i Magazzini Criminali, nella lunga conversazione che abbiamo registrato.

Sandro: "La gerarchia classica del teatro pone la regia come fatto centrale. Poi ci sono le varie subordinate, come la scenografia e la colonna sonora. Per noi la colonna sonora non è stata mai un elemento laterale, anche se fino a *Vedute di Porto Said* aveva una programmaticità, una freddezza di dimostrazione legata al fatto scenico, che ora non ci interessa più. In *Crollo nervoso* la musica non è evocazione o sottintesa, ma soprattutto non è più programmatica o dimostrativa: il nostro atteggiamento anzi è del tutto sentimentale, di adesione controllata."

Federico: "La musica è uno dei tanti eventi paralleli che prendono forma sulla scena. *Crollo nervoso* è concepito come una serie di linee di trasmissione, in incidenza, di cui fa parte appunto la colonna sonora, che è un nastro trasportatore degli avvenimenti e determina essa stessa gli avvenimenti. Solo che questa incidenza avviene in un possibile e probabile universo non euclideo. In *Crollo nervoso* viene sottolineato il pensiero senza immagine, che è segno puro e non rappresentazione o simbolo: segno che si autodetermina nello spazio. La musica, il movimento, la luce, il video continuamente si sottraggono alle loro funzioni, per cui la musica non è più colonna sonora e il movimento non è rappresentazione, e così via. Per il movimento, ad esempio, basato su una griglia geometrica e numerica di Boetti, abbiamo usato la coppia, il sistema binario che è proprio anche dei calcolatori; ma gli elementi di queste coppie si scoprono tutti in relazione l'uno con l'altro. Quel che interessa è la pura mobilità dell'insieme, lo spostamento continuo di superficie degli elementi che compongono lo spettacolo."

Sandro: "Da un punto di vista musicale questo poteva essere realizzato solo con la musica per ambienti. Dunque superando l'uso del rock, che pur con tutto il suo proclamarsi eversivo e trasgressivo è sempre e comunque una parola d'ordine perentoria; anche nel



suo uso collettivo, che poi si uniforma sempre a dei percorsi obbligati, a una serie di fasi e passaggi sempre uguali. La musica per ambienti corrisponde invece perfettamente a quel discorso di spostamento continuo, proprio per la sua natura, che è quella di non avere uno stile ma di raccogliere tutti quelli possibili, slittando dall'uno all'altro. E poi c'è questa sua possibilità d'uso che non è collettiva ma individuale, dotata di percorsi solo mentali."

D.: "A me sembra che *Crollo nervoso* possa essere considerato un nuovo musical. Anche il movimento, costruito così rigorosamente, da far pensare a qualcosa di freddo, diventa invece sulla scena una somma di coreografie molto spettacolari. Più che di una assenza di immagini, parlerei allora di un sovrapporsi e un rincorrersi delle immagini. C'è cioè anche da questo punto di vista una grande velocità, che va di pari passo all'elemento musicale."

Federico: "Siamo d'accordo che alla fine *Crollo nervoso* è un musical. Se non fosse che è stato fatto questo orribile uso di riporto di Broadway, da parte di tutti quelli che vi hanno fatto riferimento. Preferiamo quindi far finta di niente e quando si parla di coreografie pensare per esempio ad una fila di cammelli in un orizzonte desertico. Sono questi i movimenti che hanno determinato le nostre coreografie, questi insieme geometrici, assolutamente neutri, perché in *Crollo nervoso* si procede per neutri, per infiniti verbali e non tanto per soggetto-oggetto. Voglio dire che le scarpe a spillo di *Presagi del vampiro* sono soggetto, le coreografie di *Crollo nervoso* sono neutri, sono infiniti verbali. In questo senso parliamo di un pensiero senza immagine, di un pensiero nomadico, perché il nomadismo non fa uso di immagini, ma fa uso dello spostamento continuo, veloce e deterritorializzante. In più però c'è questa emulsione continua del movimento, della luce, del suono, che somiglia molto a quella della fotografia, alla polaroid. Vedi per esempio la sovrapposizione che c'è in tutte le luci, per cui si formano degli appiattimenti, non profondità ma superficiali. Anche perché si tratta di uno spettacolo assolutamente bidimensionale, la bidimensionalità di facciata ma anche quella di una vista dall'alto. E qui entra in gioco la coreografia come sistema nervoso, che sta appena sotto la pelle, non come ossatura portante. Ci è capitato di vedere città dall'alto di notte, appiattite e determinate nelle loro coordinate solo in espansione: ci sono gangli vitali, percorsi luminosi che si snodano come filamenti e finiscono nel nulla. Al di là è il deserto."

D.: "Come si inseriscono nella partitura certe citazioni, quelle di Billie Holiday o la vecchia 'Que sera sera' di Doris Day?"

Sandro: "Sono aperture, spiragli. Si ritorna cioè al discorso sulla musica per ambienti, che non è chiusa, costrittiva, ma permette di inserire quello che vuoi.

Qualcosa che ti piace, per motivi del tutto sentimentali, e lo sovrapponi e a quel punto diventa un'altra musica. Senza nessuna intenzione ironica, che proprio non ci riguarda: l'ironia è lo sguardo di chi vuol stare al di fuori mentre è bello stare dentro le cose."

D.: "Questo discorso musicale mi sembra che si sviluppi ulteriormente nel secondo *Ebdomero*."

Sandro: "Ebdomero occupa una posizione particolare, perché è uno dei nostri spettacoli di passaggio, quelli più amati, se vuoi, anche se meno rappresentati. Il primo *Ebdomero* era nato a margine di *Punto di rottura*, rispetto a cui già rappresentava dei superamenti, non messi ancora perfettamente a fuoco. Era essenzialmente uno spettacolo sull'orizzonte, un orizzonte metropolitano, se si vuol parlare per schemi. Il secondo *Ebdomero* viene dopo *Crollo nervoso* e si serve quindi anche delle esperienze di quello: l'orizzonte ora è quello desertico."

Federico: "Ci sono in questo spettacolo elementi degli spettacoli precedenti, elementi delle performance di Monaco e di Rimini, e insieme delle cose nuove. Quello che ne è venuto fuori è un ibrido genetico, che è proprio il procedimento mentale e produttivo che ora ci interessa e su cui ci muoviamo. E un ibrido genetico anche il disco di *Crollo nervoso*, che ripercorre e registra lo spettacolo, ma nello stesso tempo sovrappone Miles Davis e Brian Eno, non è più né l'uno né l'altro."

D.: "Lì però l'inserzione si sente ancora, la voce di Billie Holiday, per esempio, mentre in *Ebdomero* questo non c'è più, l'ibrido è un ibrido compiuto."

Sandro: "Non c'è più l'innesto fuori natura. L'innesto ha dato vita ormai a un frutto nuovo."

Federico: "Anche nel movimento o nella luce, nello spazio, nel tempo c'è questo senso di ibrido. Il tempo è completamente sfasato, a volte è anche un tempo reale. Come l'idea di avere in dieci minuti un abbassamento progressivo della luce nella scena in cui due donne parlano degli ultimi dieci minuti di sole. Oppure è un tempo iperspaziale, un ipertempo, quello della pattuglia che si arma, o un tempo spostato, quando Marion e Sandro si danno come coppia maledetta, come coppia criminale. Con questa allusione alla lontana al primo *Ebdomero*, a tutto Chandler, agli amanti perduti che vanno all'attacco. Questi ibridi genetici si creano all'interno di quella che chiamiamo la stanza chiusa. Che può essere limitata o illimitata, può avere anche le coordinate del deserto, però è un interstizio a metà fra interno e esterno, dove programmi dei dati, cataloghi delle percezioni, classici lo spostamento continuo della tua geografia immaginaria. Sono gli ibridi di un'era biologicamente già troppo avanti, che sfugge all'evoluzione; una biologia della mutazione e dello spostamento continuo. Che poi, se vuoi, è la storia di noi tre, che siamo passati da spettacoli fatti

in ambienti chiusi a spettacoli che si sono sempre più espansi, da tempi dilatati a tempi veloci, spostando sempre i nostri percorsi teatrali. Legandoli a delle mitologie, a delle geografie immaginarie, mai a delle storie. Dal Carrozone a Magazzini Criminali, la nostra è una storia di spostamenti continui, non di parole d'ordine, bensì di balbettamenti, di incertezze della lingua, di crepe nella parola, di fiori perduti o meglio tralasciati.

Così *Crollo nervoso* è teoria di se stesso, le sue parole sono attraversamento di parole, non alludono a qualcosa'altro ma a ciò che in quel momento si sta compiendo."

Sandro: "Non c'è nessun discorso che possa spiegare, che possa dare un senso ai discorsi che costituiscono il testo di *Crollo nervoso*, aldilà di questi discorsi stessi, che sono il testo e la teoria del testo. E che fortunatamente non sono densi, sono volatili, polvere, ondulazione desertica, ondeggiamenti."

D.: "Il desiderio di fare un disco rappresenta dunque un altro spostamento."

Federico: "È stato proprio questo, il desiderio di fare un'altra cosa. Già con il concerto di via Sabotino ci eravamo dati come un primo nucleo geneticamente instabile, un nucleo di teatro che organizza un concerto rock. Da lì siamo passati al disco. Prima di tutto perché ci interessa questa stanza chiusa nella quale con tutta la tecnologia più avanzata si può programmare dei percorsi, mettere a punto dei dettagli. Quello che ci interessa ora è uno spettacolo in cui il movimento teatrale e l'installazione sonora crescano insieme, paralleli e contigui."

Sandro: "Per superare ancora di più il discorso della colonna sonora, che diventa un elemento talmente centrale che non è più concepibile l'idea che sia composta a parte."

Gianni Munzella
(Prisma, aprile 1981)

Crollo nervoso

Ancora una volta l'Italian Records pubblica un notevole lavoro: *Crollo nervoso* dei Magazzini Criminali. Qualcuno potrebbe definirlo come la colonna sonora di una rappresentazione teatrale, noi preferiamo parlare di un'opera tratta da uno spettacolo teatrale. Chi ha avuto l'occasione di assistere alla rappresentazione avrà avuto modo di capire gli intenti dell'opera, noi cercheremo, alla luce del semplice ascolto del disco, di puntualizzare alcuni fattori che scaturiscono da questo 'disco recitato'.

Il meccanismo dell'opera ruota attorno a due basi, una musicale una recitata, e nessuna delle due prevale mai sull'altra. La base musicale (o gli 'ibridi sonori' come vengono definiti dagli autori sulle note di copertina) è tratta dai lavori di artisti che nel campo dell'elettronica, della sperimentazione e della musica in genere degli ultimi anni, hanno dato cose notevoli. Si riconoscono David Byrne, Jon Hassel, Miles Davis e soprattutto la ricorrente ambient music di Brian Eno e di Robert Fripp. Solo che questa musica viene mediata dall'estro del gruppo, mediata nel senso che la musica originale viene stravolta in modo che ne resta sì la struttura, ma ne viene tolta la dinamica. Fin qui niente di nuovo, si potrà obiettare, ma andiamo per gradi.

Il testo (assolutamente originale per come viene recitato) contravviene a tutte le tecniche di recitazione usuali, e di per sé non ha una vera e propria trama, ma è l'intreccio di echi, citazioni, rimandi, flash-back, ossessivamente ripetuti, dove a volte vengono contrapposte più voci.

L'azione è divisa in quattro parti: Mogadiscio 1985; Aeroporto internazionale di Los Angeles tre anni dopo; Saigon 21 luglio 1969; Africa agosto 2001. Ma c'è anche la puntualizzazione dell'impossibilità di comunicare che viene affidata al gioco di parole inglesi "see" (vedere), "sea" (mare) e l'asserzione italiana "sì". Tre suoni foneticamente simili ma con significato diverso che due persone ripetono sino all'infinito senza mai capirsi.

A questo punto ci si rende conto di come l'opera potrebbe seriamente interessare, se mai la conoscesse, chi di esperimenti del genere è stato il propugnatore e il maestro: William Burroughs. Enigmatica presenza dello spazio interiore, creatore della tecnica letteraria chiamata cut-up, scrittore che ha annunciato la catastrofe della società tecnologica e l'avvento del fascismo elettronico. Il testo di *Crollo nervoso* di tecnologia ed elettronica è interamente pervaso, basterebbe tener presente il suono metallico, filtrato, quasi computerizzato delle voci per rendersene conto, ma forse è meglio citare qualche esempio: "Attenzione agli agenti antinarcoctici", "In previsione attacco mantenersi in contatto con la cabina di comando", "Attenzione ai ragazzi di caucciù", "Incendio al XIII livello", "Attenzione, schieramento mutanti dirigersi verso l'obiettivo", "Ti aspetto boy, every night at eight... go for another fuck then...", "Quien sabe... an endless petting". Ecco sembra essere calati nel clima del forse meglio riuscito romanzo di Burroughs: *The Naked Lunch* (Il pasto nudo).

Dallas, Irene, Beuys, Willard, sembrano tanti personaggi usciti dalla mente di Burroughs che si trovano in una situazione temporale diversa dalla lucida follia dell'autore in questione, e praticamente si trovano



o su un palco di qualche teatro italiano o dentro i solchi di un disco dal colore bianco e dalla stupenda copertina.

Questo *Crollo nervoso* dei Magazzini Criminali è veramente un lavoro nuovo, interessante se non altro come dimostrazione della validità e dell'importanza del ruolo che può assumere il disco nella cultura contemporanea.

Rocco Scarinci

(La Nazione, 10 giugno 1981)

Vento solare (disco)

Edizioni Cramps

Tangeri, 400 Km. Nord: musica di S. Lombardi, F. Tiezzi; parole di F. Tiezzi. *Honolulu, Vento siderale*. 48": musica di S. Lombardi; parole di F. Tiezzi. *Atollo di Bikini. N.G.C. 315*: musica di S. Lombardi; parole di M. d'Amburgo. *Bombay. Tramonto*. h. 19.40: musica di S. Lombardi, F. Tiezzi, M. d'Amburgo. *Rotte polari 1*: musica di S. Lombardi, F. Tiezzi, M. d'Amburgo. *Tijuana. Frontiera a Nord-Ovest*: musica di S. Lombardi, F. Tiezzi; parole di O. Volta. *Al Hoceima 1945*: musica di S. Lombardi, F. Tiezzi; parole di M. d'Amburgo. *Kabul-Febbre*: musica di S. Lombardi, F. Tiezzi, F. Bolelli; parole di F. Tiezzi, M. d'Amburgo, S. Lombardi, J. Anzilotti. *Rotte polari 2*: musica di S. Lombardi, F. Tiezzi, M. d'Amburgo; parole di S. Lombardi, F. Tiezzi.

Marion d'Amburgo: voce, maracas, gangan, gudu-gudu; Federico Tiezzi: gong, background vocals, balafon, kanango, fischiotti, congas; Julia Anzilotti: voce, nacchere; Carlo Mori: sax; Sandro Lombardi: voce, trattamenti frequenze radio, minimoog, maracas, arrangiamenti.

E con la partecipazione straordinaria di: Franco Bolelli: voce e minimoog in Kabul-Febbre. Caterina Caselli: voce in Rotte polari 2. Ornella Volta: voce in Tijuana. Frontiera a Nord-Ovest. Registrazioni effettuate a Jasalmer (Rajasthan), agosto 1980; Al Hoceima (Rif), marzo 1980; Berlino Ovest, gennaio 1981; Lagos, dicembre 1980; Parigi, ottobre 1976. Nastri preregistrati presso gli Studi Magazzini Criminali, Firenze. Registrato presso gli Studi Phonogram, Milano, aprile 1981. Mixato da S. Lombardi, F. Tiezzi, M. d'Amburgo, J. Anzilotti.

Il mio corpo è la vera zona calda del pianeta. Nel gelo che avanza dai poli, mi chiamano 'Gun'-Pistola. E sempre più la notte sogno affascinata di una prossima glaciazione. Sento il vento che sibila tra le cattedrali ghiacciate, le balene sono arrivate alle nostre spiagge. Lagos, Ryad, Rio, Timbuctu, Accra, sono piene di rifugiati, i caffè, le spiagge, le foreste straripano di gente... Il ventilatore a pale alza rigori di fuoco sulla pelle, fuori la seduzione della notte tropicale... E la notte in Asia è una vertigine. Città stese come tappeti, bruciate dal sole, impuridite dalla pioggia del Monzone, attaccate dalla natura e dagli uomini...

Marion d'Amburgo

Musica planetaria, vorrei dire. E non solo per la travolgente miriade di echi che da ogni parte del globo vengono ad abitare *Vento Solare* / *Oceano Pacifico*: perché anzi la spazialità di questa musica è tale, da cancellare ogni traccia delle identità culturali originarie e da consegnare questi echi a un linguaggio senza radici. È proprio da un punto di vista planetario che si tratta: un'angolazione prospettica, un taglio spaziale, una sensibilità che percepisce simultaneamen-

te galassie e tropici, Los Angeles e Dakar, cammelli e astronavi, la faccia del chiarore e quella della notte nei loro inarrestabili passaggi di divenire. Questo e quello insieme: ed è così che la pelle, l'aria e l'immaginario sono qui assolutamente più hollywoodiani di Hollywood stessa e più arabi di Ryad e Bassora. Il magico e l'elettronico. Ecco il grande incontro dei nuovi linguaggi, delle nuove percezioni, delle nuove forme di vita. C'è come una linea astratta a congiungere il nomadismo tribale con quello elettrico: perché entrambi affermano la simultaneità e la globalità delle risorse intellettuali ed emotive, al punto che, come diceva McLuhan, "i due o tremila anni di meccanizzazione consapevole a vari livelli sono stati soltanto un intermezzo fra due grandi periodi organici di cultura". E questo è il nuovo universo di "My Life in the Bush of Ghosts" e di *Apocalypse Now*, è dove l'immaginario spaziale di *Incontri Ravvicinati* coincide con quello esoterico dei Dogon del Mali. È il grande deserto delle metropoli occidentali e l'architettura lisergica degli aeroporti arabi. Ecco, allora: *Vento Solare* come una Music For Arabian Airports.

Fra velocità istantanea e assenza del tempo: questo è il ritmo. E la condizione atmosferica è un calore impregnato di una stupefacente carica di umidità. Un'umidità che è insieme quella che investe il Tropico del Cancro (Sud California, Oceano Pacifico, Hawaii, Birmania, India, Arabia, Nubia, Sahara...) e quella del corpo e dei sensi. Dopo la freddezza del post-moderno, la fisicità umida del nuovo immaginario magico-elettronico: perché questa spinta che confonde il più astratto con il più sensuale è lo stile dell'intensità. Altro che le volgarità del cinismo, del modernismo, del dominio della macchina e delle merci! Se la mutazione elettronica ha un effetto primario, è proprio quello di sprigionare correnti nervose che producono una liberazione senza precedenti delle possibilità inventive. Ed ecco allora questa forma dell'automazione elettronica che combacia perfettamente con il sistema nervoso e percettivo. Ecco questi linguaggi planetari che agiscono come le mappe nel tracciare una geografia dell'immaginario nomadico. Ecco questo *Vento Solare* che passa sull'universo sonoro come una corrente d'aria che pulisce l'orizzonte dalle identità determinate e lo popola di forme e sfumature inaudite.

Perché è l'epoca del dopo, ormai. Ed è come se tutto cominciasse adesso.

Franco Bolelli

(presentazione al disco)

Vento solare

Video musicale dal disco omonimo.

In corso di lavorazione.

Rotte equatoriali

Les Disques du Crépuscule, Bruxelles
di Sandro Lombardi, Federico Tiezzi, Marion d'Amburgo

Marion d'Amburgo: voce; Julia Anzilotti: speaker; Carlo Mori: sax; Federico Tiezzi: percussioni; Marco Bertone: sintetizzatore preregistrato; Grazia Roman e Mario Carlà: percussioni preregistrate; Sandro Lombardi: arrangiamenti e mixaggio.

Registrato negli Studi Magazzini Criminali, Firenze, agosto-settembre 1981.

Aspetto, rabbiosa nel mio covo

Aspetto-Aspetto-Aspetto

Aspetto l'onda di calore

Il vento è stanco di aspettare...

Apprezzo lo sguardo lungo che abbraccia l'orizzonte e carica di odore la pelle. In questa trasparenza della dissoluzione di tutto — solo l'odore mi trattiene, questa traccia persistente portata dal vento anche nell'assenza. L'odore di preda che lascio indietro.

L'odore che incita alla caccia.

L'odore che mi lascerà indietro. Dopo.

Marion d'Amburgo

La notte sale, innalzando profumi e sonorità attutite. Sento un sibilo lungo.

E il crepitare dei fuochi. Questo albergo rumoroso e affollato. Questo albergo troppo grande. Questo albergo d'altri tempi. Questo albergo notturno. Questo albergo in cui non fa mai notte. Questo albergo sotto la pioggia.

Notti, spagnole, torride e crepuscolari. Ho sentito la tua voce, cristallina e sabbiosa come questa pioggia di primavera. Una voce unida, tra i cani assonnati, i cani ringhiosi, i cani a braccia che attraversano le strade. Tra il rumore della pioggia, quello ancora più regolare degli aerei che ci sorvolano ad alta quota... Sandro Lombardi

Punto di rottura

Video-tape interno allo spettacolo omonimo.

Registrato a Bruxelles, Théâtre 140, novembre 1978.

Con: Marion d'Amburgo, Sandro Lombardi, Federico Tiezzi, Alga Fox, Julia Anzilotti, Luca Vespa.

Colore. Durata: 45'.

Sul bianco muro di fondo del teatro abbiamo immaginato il primo magazzino, la prima classificazione



Crollo nervoso

Non voglio raccogliere dati sui linguaggi, solo accelerare i linguaggi, bruciare milioni di cellule del mio cervello, trasformarlo in energia. La città è luogo di attività nervose, non fisiche. La metropoli del futuro abolirà il dualismo centro-lateralità in favore della steppa: affermazione di uno spazio omogeneo. I luoghi saranno tutti di attraversamento, per bande e linguaggi. Ogni orientamento scomparirà nell'infinità dei luoghi neutri e possibili. La violenza è un valore. Ho messo gli elettrodi sulla pelle. Il terminal dell'aeroporto brucia sotto il sole. L'arresto è momentaneo — ai bordi delle strade — nelle stazioni di servizio, nei bar dell'aeroporto. Vado a caccia di zebre. La velocità mi dà un moto senza pensieri senza riflessioni. Nuovo segni puri e non lontane rappresentazioni. Federico Tiezzi

CROLLO NERVOSO

In coproduzione col Comune di Firenze, il Teatro Regionale Toscano e la Rassegna Internazionale dei Teatri Stabili. Irene: Marion d'Amburgo; Willard: Sandro Lombardi; Beuys: Pierluigi Tazzi / Federico Tiezzi; Dallas: Julia Anzilotti; Bruce Lee: Mario Carla; Skateboarder: Riccardo Massai / Carlo Mori / Rolando Mugnai; Playmate: Grazia Roman; Nell Armstrong: Federico Tiezzi. Framelines: Alighiero e Boetti. Scenografia: Magazzini Criminali / Alessandro Mendini / Paola Navone / Franco Raggi / Daniela Puppa. Costumi: Rita Corradini. Musiche: Brian Eno-Progetto Magazzini Criminali. Collaborazione alla scrittura: Pierluigi Tazzi. Organizzazione: Ornella Luzzi. Direzione tecnica: Andrea Granchi.

Firenze, XIII Rassegna Internazionale dei Teatri Stabili, Teatro Affratellamento, 30 aprile-4 maggio 1980. Pistoia, Incontri Internazionali: Italia-California, Teatro Manzoni, 11 maggio 1980. Belgrado, XIV Bief, Atelje 212, 26-27 settembre 1980. Lubiana, Drama, 29 settembre 1980. Firenze, Teatro Rondò di Bacco, 22-30 ottobre 1980. Palermo, Semiotica della rappresentazione, Teatro Biondo, 19-20 novembre 1980. San Marino, Teatro Nuovo, 3 dicembre 1980. Ravenna, Teatro Rasi, 9-11 gennaio 1981. Sassuolo, Teatro Comunale, 14 gennaio 1981. Crevalcore, Teatro Comunale, 15 gennaio 1981. Bologna, Teatro San Leonardo, 16-17 gennaio 1981. Milano, Teatrart, Teatro di Porta Romana, 21-26 gennaio 1981. Alessandria, Teatro Comunale, 31 marzo 1981. Terni, Teatro Verdi, 8 aprile 1981. Perugia, Teatro Morlacchi, 9 aprile 1981. Saragozza, Festival Internacional de Teatro, Teatro Principal, 26-27 aprile 1981. Bruxelles, Kaal Festival, Auditorium Q, 1-2 maggio 1981. Vienna, Wiener Festwochen, Messpalast, 10-14 giugno 1981. Colonia, Theater der Welt, Musikhochschule, 20 giugno 1981. Scandiano, Teatro Nuovo, 19 novembre 1981. Parma, Teatro Due, 20-22 novembre 1981. Roma, Trianon, 4-7 marzo 1982.

DESTINAZIONE
INDIFFERENTE
ORARIO
INDIFFERENTE



ANALISI: INFINITE
POSSIBILI DESTINAZIONI
DATI ANCORA INSUFFICIENTI
RICHIESTA: DOVE



criminale dei movimenti di base di Punto di rottura. Classificazione di bocche e di piedi (Alga e Marion che ridono per 7 minuti), il loro sorriso plastificato (nello spettacolo visto in campo lungo, nel video in primissimo piano). Alga schiaccia un acino d'uva. Marion morde una banana. La bocca di Luca deformata dall'elastico tirato con i denti. La bocca di Sandro che ringhia, mostra i denti, si morde la mano. Piedi: due paia con scarpe con tacco a spillo, in movimento ondulatorio e ripetuto, identico o contrario. La scarpa che Luca si strofina sul ventre; la scarpa appesa all'elastico di Alga nel suo movimento di trazione e ritorno; i piedi di Julia; lo stivale che Sandro si infila in bocca completando il ciclo. L'ultima immagine mostra le mani con guanti di plastica di Sandro che si muovono e invadono la superficie di uno schermo televisivo neutro. Federico Tiezzi

Crollo nervoso

Video-tape interno allo spettacolo. Registrato a Firenze, presso Co.El., aprile 1980. Con Marion d'Amburgo. Colore. Durata: 90'.

In Crollo nervoso il video ha un cuore. Entra a far parte della scena (due piccoli monitor sono appesi come negli aeroporti). Una successione di immagini forma una linea parallela a quella della musica: Mogadiscio: zebre scimmie tramonti infuocati d'Africa. Saigon: film Nasa della discesa del primo uomo sulla luna. Africa: la scritta appare su un fondo azzurro e non sovrainpressa all'immagine come in precedenza; le astronavi di 2001 galleggiano nello spazio mentre sull'azzurro delle veneziane tre africane parlano del cielo e delle nere notti di Accra. Due immagini che si sfiorano nell'iperspazio dei linguaggi. Federico Tiezzi

Crollo nervoso

Video-film sullo spettacolo omonimo. Girato a Vienna, Parma, Scandicci. Montato a Firenze, presso Co.El. 1981. Con: Marion d'Amburgo, Sandro Lombardi, Federico Tiezzi, Julia Anzilotti, Mario Carla, Grazia Roman. Colore. Durata: 60'. BOLOGNA. Galleria Comunale d'Arte Moderna. 28-30 gennaio 1982. RAVENNA. Immagine Multipla. Teatro Rasi. 16-28 marzo 1982. SALSOMAGGIORE. Incontri cinematografici. 1-7 aprile 1982.

Crollo nervoso in trasposizione cinematografica. Alle riprese dello spettacolo si alternano sequenze girate in esterni: Irene e Dallas perdute nella città di Kowabunga, sull'Oceano Atlantico.



Ebdomero

Video-tape interno allo spettacolo. Registrato a Firenze, presso Co.El. Colore. Durata: 50'.

In Ebdomero 1 si utilizzava del sistema video la ripresa diretta. Ebdomero 2 ha dieci piccoli monitor appesi in scena: il cielo; le astronavi; gli incontri; i film di Paperino, Goldfinger, Bruce Lee; gli animali africani nella savana; gli aerei in volo. La relazione con la scena è bruciata dai loro stacchi e dalle sovraimmagini, dalle ripetizioni delle immagini. È una coreografia di video. Federico Tiezzi

MAGAZZINI CRIMINALI
PRODUCTIONS
CROLLO NERVOSO



IRENE, POSSO ASSICURARTI
CON ASSOLUTA CERTEZZA
CHE TUTTO STA ANDANDO
PER IL MEGLIO



APOLLO 11
SAIGON
21 LUGLIO 1969



L'attività teorica è, se non per natura, certamente per statuto relegata a spazi e luoghi 'privati' (il chiuso della propria stanza, la camera del museo o dell'università, il salotto tra amici) e le è concessa apertura pubblica solo in luoghi e situazioni fortemente formalizzati (l'articolo su rivista specializzata, la conferenza, etc.). Tutto un universo che stabilisce distanze e separazioni: tra un soggetto pensante e un oggetto di studio, tra i tempi caldi del pensiero e quelli freddi e a posteriori della sua esposizione, separati da un intervallo di raffreddamento, un prendere le distanze, situando in un 'altrove' gli spazi dell'elaborazione, un collocarsi al di fuori della stanza precedentemente attraversata a caldo. Una pratica che determina le coordinate dell'attività teorica come zone fredde. Postulare invece il nostro momento teorico come 'zone calde', e farlo circolare destituito di tutti quei sistemi di raffreddamento dati in genere dalle forme che aggirano il pensiero e ne fanno parola-che-vuol-comunicare, secondo una formalizzazione a direzione obbligata che separa i terreni della coscienza (intesi come distacco) e quelli del delirio e delle mitologie (intesi come adesione e emessi qui come segnali). Sostituire alla parola fredda, la biologia delle idee, la genetica virale di una teoria che è pratica della crisi. Le direzioni, i segnali, circolano come possibilità di una scienza soffice e bianca, come azzardo e scommessa su terre perdute, la guerra e il caldo tropicale, il tramonto e l'avventura, la luce rosa e le zone di mezzo... L'avventura di percorrere distanze prodotte dalla dispersione di 'frasi' ridotte o ampliate a sinonimi. Questa distanza occorre coprirla al più presto, con meno 'parole' possibile, tracciando la sola linea che sia necessaria e sufficiente: una teoria, un canto, una traccia ricoperta con dolcezza.

Tizzano, 16-10-1981

Sandro Lombardi e Federico Tiezzi

MAGAZZINI
Crimini