



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
FIRENZE

**DOTTORATO DI RICERCA IN  
STORIA DELLE ARTI E DELLO SPETTACOLO**

CICLO XXIX

COORDINATORE Prof. Andrea De Marchi

Sandro Lombardi e Federico Tiezzi: dal Carrozzone ai Magazzini.  
Immagini del Nuovo Teatro in Toscana (1972-1988)

Settore Scientifico Disciplinare L-ART/05


**Dottoranda**

Dott.ssa Milone Mariangela

  
(firma)

**Tutore**

Prof. Guardenti Renzo

  
(firma)

**Coordinatore**

Prof. De Marchi Andrea

  
(firma)

Anni 2013/2016

*Sandro Lombardi e Federico Tiezzi. Dal Carrozzone ai Magazzini.  
Immagini del Nuovo Teatro in Toscana (1972-1988)*

*Indice*

Introduzione .....	Pag.	IV
Parte I		
Per una biografia artistica della compagnia		
Cronologia (1972-2016)		
Il Carrozzone 1972-1979 .....	“	1
Magazzini Criminali Productions 1980-1985 .....	“	9
Magazzini Produzioni 1985-2001 .....	“	15
Compagnia Lombardi-Tiezzi 2001-2008 .....	“	30
Compagnia Sandro Lombardi 2008-2012 .....	“	39
Compagnia Lombardi-Tiezzi 2012-2016 .....	“	45
Cap. I Il Carrozzone		
I.1 Formazione. La fascinazione del gruppo .....	“	50
I.2 Apertura. Gallerie, mostre, spettacoli: dalla presentazione alla rappresentazione .....	“	53
I.3 Nuova formazione .....	“	55
I.4 Anonimato come segno di un processo di individuazione .....	“	58
I.5 L'attore ubiquo. Clonazione e ripetizione dagli Studi ai concerti.....	“	63
II.5.1 Passaggi .....	“	63
II. 5.2 Paesaggi .....	“	66
II.5.3 Orizzonti .....	“	69
Cap.II Magazzini Criminali Productions, Magazzini		
II.1 Metamorfosi del gruppo .....	“	72
II.1.1 Dalla ripetizione alla dimensione sincronica della performance .....	“	72
II.1.2 Teatro stampato .....	“	77
II.1.3 Attore della crisi .....	“	79
II.2 In zona. Una sede, un progetto .....	“	83
II.2.1 Nuovo teatro a Scandicci .....	“	83
II.2.2 Materiali per un laboratorio poetico .....	“	86
II.3 Perdita di memoria .....	“	88
II.3.1 Progetto Agamennone .....	“	88
II.3.2 Trilogia .....	“	92
II.3.3 Una società a compartimenti stagni. Macello .....	“	95
II.4 Progetto Artaud. Drammaturgie .....	“	100

## Parte II

### Gli spettacoli della compagnia 1972-1988

#### Cap. I Gli anni Settanta

I.1	La visualità del mito. Teatro Immagine .....	“	104
I.2	Analisi e patologie .....	“	113
I.3	Prospettiva rinascimentale e sfondamento. Crisi della postavanguardia .....	“	122

#### Cap. II Gli anni Ottanta

II.1	Nuova sensibilità drammaturgica .....	“	126
II.2	Progetto Agamennone. Teatro. Video .....	“	131
II.3	Trilogie. Confronti .....	“	135

## Parte III

### Apparati e conversazioni

A	Apparati. Schede degli spettacoli 1972-1988		
	<i>a.1- Morte di Francesco</i> .....	“	145
	<i>a.2- La donna stanca incontra il sole</i> .....	“	179
	<i>a.3- Viaggio e morte per acqua oscura</i> .....	“	200
	<i>a.4- Tactus</i> .....	“	229
	<i>a.5- Miracolo della neve (Un uomo guarda la luna attraverso un vetro rotto)</i> .....	“	243
	<i>a.6- I portatori di peste (Lavatoi contumaciali)</i> .....	“	245
	<i>a.7- Lo spirito del giardino delle erbacce</i> .....	“	247
	<i>a.8- Il giardino dei sentieri che si biforcano</i> .....	“	261
	<i>a.9- Presagi del vampiro. Studi per ambiente</i> .....	“	265
	<i>a.10- Ombra diurna. Possibilità di un'assenza</i> .....	“	277
	<i>a.11- Vedute di Porto Said. Interno in esterno – Esterni in interno</i> .....	“	283
	<i>a.12- Studi per ambiente</i> .....	“	297
	<i>a.13- Rapporto confidenziale</i> .....	“	310
	<i>a.14- Punto di rottura</i> .....	“	318
	<i>a.15- R. Polaroid</i> .....	“	327
	<i>a.16- Ebdòmero</i> .....	“	329
	<i>a.17- Last Concert Polaroid</i> .....	“	334
	<i>a.18- Crollo nervoso</i> .....	“	336
	<i>a.19- Ins Null (verso lo zero)</i> .....	“	345
	<i>a.20- Blitz</i> .....	“	348
	<i>a.21- Ebdòmero 2</i> .....	“	351
	<i>a.22- Zone calde. Il mobile Infinito</i> .....	“	358

<i>a.23- Zone calde. Direzioni teoriche .....</i>	“	362
<i>a.24- Sulla strada .....</i>	“	364
<i>a.25- Operazione Alcantara .....</i>	“	369
<i>a.26- Genet a Tangeri .....</i>	“	375
<i>a.27- Ritratto dell'attore da giovane .....</i>	“	381
<i>a.28- Vita immaginaria di Paolo Uccello .....</i>	“	386
<i>a.29- Come è .....</i>	“	392
<i>a.30- Artaud .....</i>	“	399
<i>a.31- Hamletmaschine .....</i>	“	404
<b>B</b> <b>Conversazioni</b>		
<i>b.1- Conversazione con Pier Luigi Tazzi, Firenze, 25 maggio 2015 .....</i>	“	409
<i>b.2- Conversazione con Giancarlo Cardini, Firenze, 4 marzo 2016 .....</i>	“	419
<i>b.2.1- Conversazione con Giancarlo Cardini, Firenze, 23 marzo 2016 .....</i>	“	429
<i>b.3- Conversazione con Federico Tiezzi, casa di Sandro Lombardi, Firenze, 14 giugno 2016 .....</i>	“	433
<i>b.4- Conversazione con Teresa Saviori, Firenze, 16 giugno 2016 .....</i>	“	454
<i>b.5- Conversazione con Maria Teresa Telara, Carrara, 1 agosto 2016 .....</i>	“	460
<i>b.6- Conversazione con Francesca Della Monica, viaggio Pistoia-Firenze, 19 ottobre 2016 .....</i>	“	468
 <i>Teatrografia .....</i>	“	477
 <i>Bibliografia .....</i>	“	518
 <i>Ringraziamenti .....</i>	“	560

## ***Introduzione***

La tesi propone un'indagine dei metodi compositivi alla base delle rappresentazioni teatrali prodotte dalla compagnia nel primo ventennio di attività, effettuata a partire dai materiali messi a disposizione della ricerca da parte della compagnia e in particolare dell'attore Sandro Lombardi che ha permesso la consultazione del suo archivio privato.

L'opportunità di accedere al *corpus* della documentazione prodotta intorno agli spettacoli ha messo in evidenza la necessità di organizzare il lavoro in base a due coordinate fondamentali: quella temporale, entro cui viene seguita la scansione degli avvenimenti che hanno interessato la vita artistica della compagnia, e quella relativa all'evoluzione del pensiero creativo di volta in volta messo in atto che è, di necessità, strettamente legato nel suo formarsi all'avvicinarsi degli eventi.

La struttura della tesi, volendo rispecchiare questa suddivisione che intende seguire in parallelo la linea artistica e la linea più strettamente biografica legata alle produzioni della compagnia, è organizzata in due parti alle quali si aggiunge una terza parte di apparati e conversazioni con i protagonisti.

Nella prima parte della tesi, dedicata a una ricognizione storico critica della formazione e dell'evoluzione del gruppo volta ad esaminare gli spettacoli alla luce degli interessi culturali messi in campo dai singoli componenti, si approfondiscono in particolar modo le riflessioni teoriche degli attori sul loro operare artistico e il confronto di queste riflessioni con il punto di vista espresso dalla critica teatrale. In questa prima parte l'analisi è scandita in base a una suddivisione che pone un'ideale spartiacque tra la fine degli anni Settanta e l'inizio degli Ottanta, quando, appena rimodellata la propria immagine e scelto di abbandonare il primo nome del gruppo in favore di una nuova sigla di produzione, la compagnia trova una sede fissa in cui lavorare e avvia un progetto culturale di ampie vedute.

La seconda parte della tesi è invece volta ad analizzare più da vicino gli spettacoli realizzati in questo periodo di riferimento, partendo dal confronto tra le testimonianze sulle opere (recensioni, saggi, foto e video) e la documentazione sulle idee iniziali e i progetti che intorno a quelle opere erano state messe in campo durante il processo di elaborazione creativa. Questo tipo di indagine attinge quindi a materiali che fanno

riferimento anche a episodi performativi tangenti alla produzione degli spettacoli, come le performance in occasione della presentazione di libri oppure le mostre organizzate dal gruppo sui materiali di scena, episodi sui quali sono stati conservati appunti, materiali e documenti che non erano stati finora presi particolarmente in considerazione e che permettono, oltre che di dare maggiormente risalto alle motivazioni culturali sottese alle scelte artistiche operate negli anni sulla base di un gusto e di uno stile oggi ben consolidato, anche di gettare le basi per una ricostruzione dell'ambiente culturale che la compagnia ha contribuito a configurare nel territorio toscano.

La tesi si apre con una cronologia delle produzioni della compagnia Lombardi-Tiezzi dal momento della sua fondazione ad oggi, scandita in rapporto alle frequenti variazioni di denominazione della compagnia occorse negli anni, con le quali si vuole distinguere i diversi passaggi dell'evoluzione artistica dall'originario gruppo Il Carrozzone, attivo per tutti gli anni Settanta, alla compagnia Magazzini Criminali Productions che nel 1985 snellisce la sigla, scelta per evidenziare una parallela attività di produzione nel campo della discografia e dell'editoria, in compagnia Magazzini Produzioni. La nuova variazione ci sarà nel 2001 quando il nucleo della compagnia si stabilizza nel duo formato da Sandro Lombardi e Federico Tiezzi rimasto fino ad oggi invariato, fatto salvo il periodo in cui, dal 2008 al 2012, la Compagnia Lombardi Tiezzi diventa Compagnia Sandro Lombardi. La strutturazione di una cronologia completa che, prendendo le mosse da un *focus* sui primi due decenni di lavoro, arrivasse ad illustrare senza pretese di esaustività le scelte di repertorio della compagnia dagli anni della formazione ad oggi e contemplates oltre alle informazioni sulle attività svolte nel periodo strettamente preso in considerazione anche indicazioni sull'evolversi degli interessi culturali della compagnia, si è resa indispensabile da un punto di vista pratico per favorire un migliore orientamento e un principio di organizzazione della mole di materiali presenti nei due archivi. Dal punto di vista storico, più direttamente connesso alla ricerca, l'elaborazione della cronologia ha permesso di inquadrare gli anni di formazione in un più ampio e complesso disegno, che si è rivelato fondamentale tenere costantemente presente nel corso degli studi.

Gran parte dei materiali relativi alla documentazione delle attività svolte fino ad oggi dalla compagnia (ci riferiamo qui ai materiali promozionali come pieghevoli e locandine oltre che a fogli e libretti di sala, particolarmente utili soprattutto per ricostruire

lo storico delle rappresentazioni), recuperati e riprodotti in un primo momento come strumenti di lavoro da utilizzare per facilitare l'organizzazione e la stesura della cronologia generale, erano stati inizialmente presentati nella sezione della tesi dedicata agli apparati, sezione che attualmente comprende le trascrizioni dei documenti relativi agli spettacoli messi in scena nel periodo preso in esame oltre a degli estratti dagli scritti critici prodotti sugli spettacoli e a un apparato di immagini. La quasi totalità dei documenti presentati proviene dall'archivio privato dell'attore Sandro Lombardi e i rari casi in cui i materiali siano stati reperiti in sedi diverse vengono di volta in volta segnalati e specificati.

La documentazione fornita negli apparati e le informazioni reperibili nella teatrografia sono organizzate secondo criteri temporali utili ad un'agile verifica dei dati forniti nella cronologia dove si è scelto di inserire le informazioni nel contesto di una suddivisione per stagioni teatrali che possa mettere in evidenza gli spettacoli di volta in volta prodotti.

L'ultima sezione della tesi è dedicata alle conversazioni avute con Federico Tiezzi e con alcuni rappresentanti del gruppo delle origini come Pier Luigi Tazzi e Teresa Saviori; con attori che pur provenendo da contesti teatrali differenti hanno avuto modo di collaborare con i Magazzini, come l'attrice Teresa Telara, e con artisti che si sono rivelati nel tempo collaboratori assidui come Francesca Della Monica e Giancarlo Cardini.

## **PARTE I**

### ***Per una biografia artistica della compagnia***

#### **Cronologia (1972-2016)<sup>1</sup>**

##### ***Il Carrozzone (1972-1979)***

- **1971-1972**

L'8 aprile del 1972 la compagnia Il Carrozzone, composta da Federico Tiezzi, Sandro Lombardi, Vera Bemoccoli e Lorian Nappini, mette in scena lo spettacolo *Morte di Francesco*<sup>2</sup> alla Galleria Centro Tèchne di Firenze, fondata nel 1969 da Eugenio Miccini. Originari della zona compresa tra la Val di Chiana e il Casentino, i quattro si incontrano tra Arezzo – dove Federico Tiezzi e Sandro Lombardi frequentano il Liceo Classico Francesco Petrarca – e Lucignano, paese d'origine di Nappini e Tiezzi oltre che luogo d'elezione in cui gli amici compiono le loro prime comuni esperienze in campo teatrale, dapprima come Compagnia dei Tre e successivamente con il nome di Compagnia Teatro Liberazione<sup>3</sup>. Arrivati a Firenze tra il 1970 ed il 1971 per compiere gli studi universitari in Antropologia (Lorian Nappini) e in Storia dell'arte (Lombardi e Tiezzi), Nappini, Tiezzi e Bemoccoli prendono casa in via Panicale 10, abitazione che entrerà a far parte della storia del gruppo, come luogo di prove e di messa in scena degli spettacoli, fino a diventare sede amministrativa dal 12 gennaio del 1983<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> La cronologia delle attività è stata compilata a partire dalla teatrografia stilata negli anni e costantemente aggiornata da Sandro Lombardi, dai materiali recuperati nella sede dell'attuale Compagnia Lombardi-Tiezzi e dalla documentazione sulle tournées degli spettacoli.

<sup>2</sup> Fissiamo al 1972, e non al 1971 come talvolta si trova scritto, la data del primo spettacolo della compagnia, in base all'appunto presente nell'originale dattiloscritto della teatrografia del gruppo in cui si specifica che lo spettacolo fu preparato tra il 1971 e il 1972. La teatrografia cui si fa riferimento è una versione, ampliata, riveduta e corretta di quella pubblicata sul numero 1 della rivista «Il Carrozzone» (novembre 1978), progressivamente pubblicata nei numeri seguenti. Il documento è conservato nell'archivio di Sandro Lombardi, d'ora in poi indicato con la sigla ASL. Compare tra i nomi degli attori, per la prima e ultima volta in occasione di questo spettacolo, quello di Mariella Saletti.

<sup>3</sup> Le informazioni sui componenti del gruppo sono state tratte dal libro di Sandro Lombardi, *Gli anni felici. Realtà e memoria nel lavoro dell'attore*, Garzanti, Milano 2004 e da un dattiloscritto con correzioni a penna recante un breve curriculum degli attori che hanno fatto parte del gruppo Il Carrozzone e poi della compagnia Magazzini Criminali Productions fino al 1983-1984. Il dattiloscritto, conservato nell'ASL, non è datato.

<sup>4</sup> L'informazione è contenuta nel fascicolo storico della Società di Capitale Compagnia Lombardi-Tiezzi Soc. Coop. A. R. L. reperibile sul sito ufficiale della Camera di Commercio di Firenze all'indirizzo <http://www.fi.camcom.gov.it/>.

Durante il 1972 il gruppo metterà nuovamente in scena lo spettacolo *Morte di Francesco* il 21 aprile, presso lo Chalet I Tigli, sempre nell'ambito delle attività artistiche fiorentine propugnate dal Centro Tèchne mentre la prima del loro nuovo spettacolo, *La donna stanca incontra il sole*, andrà in scena il 7 novembre presso la Galleria Schema fondata da Alberto Moretti nel febbraio di quello stesso anno.

Durante la stagione si danno le seguenti rappresentazioni: *Morte di Francesco* Galleria Tèchne, Firenze, 8 aprile 1972; Chalet I Tigli, Firenze, 21 aprile 1972.

- **1972-1973**

Dopo la prima alla Galleria Schema nel novembre 1972 Il Carrozzone partecipa con *La donna stanca incontra il sole* alla Prima Rassegna Incontro-Nuove Tendenze/Teatro Immagine, tenutasi a Salerno tra il 4 e il 19 giugno 1973 e, nello stesso mese, propone una versione rivisitata dello spettacolo alla rassegna I giovani per i giovani, a Chieri.

Durante la stagione si danno le seguenti rappresentazioni: *La donna stanca incontra il sole*, Galleria Schema, 7 novembre 1972; Videogramma, Firenze, 23 gennaio-4 febbraio 1973; Teatro scuola (Argentina), Roma, 3 marzo 1973; Università Pro-Deo, Roma, 15 aprile 1973; I Rassegna-Incontro Nuove Tendenze/Teatro Immagine, Salerno, 6-7 giugno 1973; Rassegna I Giovani per i Giovani, Chieri, 23-24 giugno 1973.

- **1973-1974**

Sul finire del 1973, l'8 novembre, Il Carrozzone mette nuovamente in scena *La donna stanca incontra il sole* a Mantova, nell'ambito della rassegna Immagine e immaginario e, nel corso del 1974, è a Roma per Contemporanea. Rassegna Internazionale d'Avanguardia, dove collabora alla messa in scena dello spettacolo *A Mad Man, A MAD Giant, A Mad Dog, A Mad Urge, A Mad Face* di Robert Wilson. L'8 marzo il gruppo mette in scena nell'ambito della stessa rassegna un nuovo lavoro: *Viaggio e morte per acqua oscura*. Per il Premio Roma, nel mese di maggio, il gruppo ripropone *La*

*donna stanca incontra il sole* e torna a Salerno per la Seconda Rassegna Incontro-Nuove Tendenze nel mese di giugno, con il nuovo spettacolo.

Durante la stagione si danno le seguenti rappresentazioni: *La donna stanca incontra il sole*, Rassegna Dall'Immagine all'Immaginario, Teatro Accademico, Mantova, 8 novembre 1973; Premio Roma '74, Il Politecnico, Roma, 21-23 maggio 1974.

*Viaggio e morte per acqua oscura*, Contemporanea, Parcheggio di Villa Borghese, 8 marzo 1974; Ricerca Tre, Teatro Verdi, Padova, 13 maggio 1974; Teatro Accademico, Mantova, 14 maggio 1974; Teatro Aurora, Porto Margheira (VE), 15 maggio 1974; II Rassegna-Incontro Nuove Tendenze, Salerno, 25 maggio 1974.

- **1974-1975**

A settembre il gruppo collabora con Azio Corghi per *Tactus*, una produzione per il festival Autunno Musicale a Como, che arriva anche al Kultur Forum Center di Bonn per il Festival Die Tage der Neuer Musik. Nel 1974 viene pubblicato dalla OOLP-La Nuova Foglio Editrice, a cura di Giuseppe Bartolucci, il volume del Carrozzone *La donna stanca incontra il sole* con materiali visivi relativi allo spettacolo. Nel corso del 1975 il gruppo è chiamato a organizzare e coordinare un seminario alla Facoltà di Architettura dell'Università di Firenze da Eugenio Battisti, titolare della cattedra di Storia dell'Architettura, in parallelo alle sue lezioni. L'argomento del seminario nell'ambito del quale il gruppo invita a parlare diversi attori e artisti, da Ketty La Rocca a Gabriella Bartolomei oltre a Carlo Cecchi, Carlo Quartucci e Carla Tatò, è *L'uso dello spazio secondo la teoria prospettica post-rinascimentale*. Al termine del semestre gli studenti mostrano i loro lavori individuali o di gruppo. In seguito al seminario la compagnia acquisisce tre nuovi elementi: Luisa e Teresa Saviori e Luca Fiorentino<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> Le sorelle Saviori, originarie della Val Camonica, vivono a Firenze. Teresa studia architettura all'Università ma viene a conoscenza del seminario grazie a Luisa, iscritta alla Facoltà di Sociologia a Trento, che, incuriosita, partecipa e coinvolge la sorella. Luca Fiorentino è originario di Bari: nel 1974 sta compiendo i suoi studi in architettura presso l'Università di Firenze. I nomi dei partecipanti e gli elaborati prodotti dagli studenti nel corso del seminario sono contenuti in un dattiloscritto conservato da Sandro Lombardi. Le informazioni su Luca Fiorentino e le sorelle Saviori sono desunte dal dattiloscritto con il breve curriculum degli attori (vedi *qui*, p. 1, n. 3) e da una conversazione con Teresa Saviori avvenuta il 16 giugno 2016 (*qui*, pp. 454-459).

Durante la stagione si danno le seguenti rappresentazioni: *Tactus*, Autunno Musicale, Como, 27 settembre 1974; *Die Tage der Neue Musik*, Kultur Forum Bonn Center, Bonn (Germania), 29 settembre 1974.

- **1975-1976**

I primi lavori cui i nuovi componenti prendono parte sono *Miracolo della neve (un uomo guarda la luna attraverso un vetro rotto)*, andato in scena al Centro Culturale Santa Monica di Firenze il 13 gennaio 1976 e *I lavatoi contumaciali (I portatori di peste)*, Roma, 6 febbraio. A queste due performance prendono parte anche Mario Cygielman, un amico dai tempi del liceo ad Arezzo e Pier Luigi Tazzi, formatosi in Storia dell'arte con Roberto Longhi e già punto di connessione importante tra la compagnia e le gallerie d'arte fiorentine. Tra il 1975 e il 1976 la compagnia prepara *Lo spirito del giardino delle erbacce*, che va in scena a Roma in febbraio, a Firenze nel mese di marzo e, a Milano nell'ambito della rassegna Confronti Teatrali, ad aprile. Pier Luigi Tazzi, a partire dal 1976, in concomitanza con l'inizio della sua carriera universitaria, entra a far parte della compagnia Il Carrozzone.

A *Lo spirito del giardino delle erbacce* segue in rapida successione *Il giardino dei sentieri biforcuti*, presentato nella notte tra il 13 e il 14 luglio 1976 alla quarta edizione della rassegna di Salerno Teatro Nuove Tendenze con l'intervento pittorico di Roberto Cerbai, artista conosciuto nell'ambito delle Manifestazioni Artistiche Fiorentine. La durata dello spettacolo in occasione della rassegna a Salerno fu di 5 ore, ridotte a un'ora e mezza per la ripresa a Bologna dell'anno successivo. Nell'anno accademico 1976-1977 Federico Tiezzi si laurea in Storia dell'arte con una tesi dal titolo *La Formazione di Claus Sluter*, Roberto Salvini ne è il relatore.

Durante la stagione si danno le seguenti rappresentazioni: *La donna stanca incontra il sole*, Centro Culturale S. Monica, 13-14 gennaio 1976; Teatro Manzoni, Pistoia, 8 aprile 1976.

*Miracolo della neve (un uomo guarda la luna attraverso un vetro rotto)* preparato e rappresentato al Centro Culturale Santa Monica di Firenze, 13 gennaio 1976.

*I Lavatoi Contumaciali (I portatori di peste)*, Lavatoio contumaciale, Roma, 6 febbraio 1976.

*Lo spirito del giardino delle erbacce*, Teatro Spazio Uno, Roma, 11 febbraio-3 marzo 1976; Rondò di Bacco, Firenze, 20-21 marzo 1976; Teatro Accademico, Mantova, 11 aprile 1976; Confronti Teatrali, Teatro Litta, Milano, 23-26 aprile 1976.

*Il giardino dei sentieri biforcati*, IV Rassegna Teatro Nuove Tendenze, Teatro Sipario, notte tra il 13 e il 14 luglio 1976.

- **1976-1977**

Il 13 novembre del 1976 Il Carrozzone presenta *Presagi del vampiro* al Festival Progetto di Contaminazione Urbana di Cosenza. Lo spettacolo viene ripreso dal 3 al 6 dicembre a Bologna (Teatro delle Moline) e dal 10 al 13 dello stesso mese a Firenze, al Teatro Rondò di Bacco dove, l'11 dicembre, si tiene una tavola rotonda di critici diretta da Franco Quadri e alla quale partecipano Lea Vergine, Giuseppe Bartolucci, Silvana Sinisi e Vanni Bramante che presentano il lavoro della compagnia; l'incontro è segnalato anche sulla locandina dello spettacolo. In questo periodo alcuni componenti del gruppo prendono dei nomi d'arte riecheggianti titoli noti alla cultura pop e nomi di artisti contemporanei: Lorian Nappini è d'ora in poi Marion D'Amburgo, Vera Bemoccoli diventa Very Much; Teresa Saviori è Alga Fox e Luca Fiorentino sceglie il cognome Abramovich. Dopo le repliche dei *Presagi* al Beat 72 di Roma tra il 20 gennaio e il 10 febbraio, va nuovamente in scena al Teatro della Ribalta di Bologna *Il giardino dei sentieri biforcati*. Nel corso della stagione 1976-1977 Vera Bemoccoli abbandona definitivamente la compagnia per trasferirsi in Arabia Saudita dove rimarrà due anni. Nel 1977 con i *Presagi del vampiro* la compagnia prende parte alla rassegna itinerante Teatro da voi 77 che li vede impegnati in repliche tra il nord e il centro Italia durante il mese di maggio.

Durante la stagione si danno le seguenti rappresentazioni: *Presagi del vampiro (Studi per ambiente)*, Progetto di Contaminazione Urbana, Palestra dello Spirito Santo, Cosenza, 13 novembre 1976; Teatro delle Moline, Bologna, 3-6 dicembre 1976; Rondò di Bacco, Firenze, 10-13 dicembre 1976; Cabaret Voltaire, Torino, 5-9 gennaio 1977; Beat 72, Roma, 20 gennaio-10 febbraio 1977; Rassegna Teatro da Voi 77, Iesi, 16 maggio 1977; Rassegna Teatro da Voi 77, Corinaldo (AN), 17 maggio 1977.

*Il giardino dei sentieri biforcati*, Teatro La Ribalta, Bologna, 18-20 marzo 1977.

- **1977-1978**

Il 21 dicembre 1977 Il Carrozzone prende parte alla rassegna La Città del Teatro a Roma, con *Ombra diurna. Possibilità di un'assenza*; della performance rimane una parziale documentazione nel video *Ombra diurna* di Mario Carbone. Nel 1977 Sandro Lombardi consegue la laurea presentando una tesi dal titolo *Jean Fouquet*, dedicata al pittore e miniaturista francese vissuto nel XV secolo. Relatore della tesi è Roberto Salvini.

Il 3 febbraio 1978 al Rondò di Bacco va in scena *Vedute di Porto Said. Interni in esterno – Esterni in interno* (il cui sottotitolo è *Studi n.33-38*: dal 1976 la compagnia porta avanti una ricerca sul linguaggio che, nelle teorizzazioni di Sandro Lombardi, prende la definizione di teatro analitico, costruito sulla base di tentativi con i quali si vuole mettere in pratica un teatro senza racconto fatto di studi a partire dagli oggetti e dalla loro disposizione nell'ambiente circostante l'attore). Tra il 10 e il 17 febbraio viene organizzata la mostra *Incontri ravvicinati di terzo tipo* alla Galleria Zona di Firenze, gestita da Maurizio Nannucci. Le repliche di *Vedute di Porto Said* impegneranno la compagnia per tutto il 1978 in una serie di tournées in Italia e all'estero.

Nello stesso anno Il Carrozzone mette in scena la performance *Numero 39* all'Out-Off di Milano il 17 aprile e partecipa alla II Settimana della performance di Bologna con *Rapporto confidenziale* il primo di giugno. Alle tournées di *Vedute di Porto Said* si affiancano quelle in cui la compagnia mette in scena gli *Studi per ambiente*: una serie di frammenti pensati e creati per essere di volta in volta reinventati per ogni nuovo spazio, sulla base di una struttura fissa di movimenti. Per la stagione 1977-1978 al Carrozzone viene attribuito il Premio Ubu come Miglior gruppo sperimentale dell'anno<sup>6</sup>.

Durante la stagione si danno le seguenti rappresentazioni: *Ombra diurna (Possibilità di un'assenza)*, Rassegna La Città del Teatro, Pastificio Cerere, 21-22 dicembre 1977.

*Presagi del vampiro (Studi per ambiente)*, Teatro Accademico, Mantova, 28-29 gennaio 1978.

---

<sup>6</sup> Per un riepilogo dei Premi Ubu assegnati alla compagnia dal 1977 cfr. *I premi Ubu 1977-1986*, «Patalogo 10» annuario 1987 dello spettacolo, pp. 193-194.

*Vedute di Porto Said (Interni in esterno, esterni in interno)*, Rondò di Bacco, Firenze, 3-12 febbraio 1978; Teatro Manzoni, Pistoia, 15 marzo 1978; Rassegna Progetto '78, Sala Azzurra, Milano, 10-15 aprile 1978; Laboratorio 80, Bergamo, 16 aprile 1978; Rassegna Progetto '78, Teatro nel Garage, Torre del Greco (NA), 8-11 giugno 1978.

*Numero 39*, Spazio Out-Off, Milano, 17 aprile 1978.

*Studi per ambiente*, Mickery Theater, Amsterdam, 9-21 maggio 1978; Künstlerhaus Bethanien, Berlino, 23-24 maggio 1978.

*Rapporto Confidenziale*, II Settimana Internazionale della Performance, Area Ex-Sidercomit, Bologna, 1 giugno 1978.

- **1978-1979**

Tra le mete raggiunte dal gruppo nel corso del 1978 figurano Liegi (Festival du Jeune Théâtre, 5-6 ottobre) con *Vedute di Porto Said* e Amsterdam (Mickery Theater, 9-21 maggio) con *Studi per ambiente*. Del novembre 1978 è anche la pubblicazione del primo numero della rivista «Il Carrozzone», da un'idea di Sandro Lombardi che per primo sente la necessità di un diario di bordo del percorso della compagnia. I materiali pubblicati sono il frutto delle proposte e dell'assemblaggio operato oltre che dai membri della compagnia, anche dai suggerimenti di critici come Franco Quadri.

Con la pubblicazione del primo numero della rivista il gruppo intraprende un percorso di metamorfosi che porta alla pubblicazione del secondo numero con il titolo «Magazzini Criminali»: in seguito, con l'aggiunta della dicitura Productions, questo nome si imporrà anche come nuova ragione sociale del gruppo<sup>7</sup>. *Punto di rottura. Due studi, un film*, va in scena al Teatro Rondò di Bacco a Firenze il 16 febbraio 1979. Sempre a febbraio esce il secondo numero della rivista<sup>8</sup>. Il 12 marzo il gruppo realizza la performance *R polaroid*, presso l'installazione *Stanza banale* allestita da Alessandro Mendini, Franco Raggi, Paola Navone e Daniela Puppa nell'ambito del Salone Internazionale Foto-Cine-Ottica (SICOF) a Milano; in quest'occasione Sandro Lombardi non è presente. *Punto di rottura* va in scena al Teatro Manzoni di Pistoia il 27 marzo (Luisa Saviori viene sostituita qui da Sandra Lombardi – alias Xandra Gadda –, sorella di

---

<sup>7</sup> Cfr. Gianfranco Capitta, *Sei miliardi di spettacoli possibili*, e Gianni Manzella, *Intervista. Cosa sono i Magazzini Criminali? Tanti delitti contro il teatro tradizionale*, «Il Manifesto», 9 marzo 1979, p. 3.

<sup>8</sup> Il marchio grafico registrato è di Pierluigi Cerri. Cfr. «Magazzini Criminali» n.3, 1980, p.67.

Sandro) e ad Amburgo il 29-30 aprile e l'1 maggio. Qui, al Theater der Nationen va in scena il 30 aprile anche *A Nervous Breakdown*, performance appositamente creata per l'occasione che non avrà altre repliche. In aprile esce il supplemento al secondo numero della rivista «Magazzini Criminali»: il nuovo marchio grafico viene creato da un'idea dell'artista Alighiero Boetti. Il 4 Aprile *Vedute di Porto Said* va in scena a Palermo nell'ambito del Festival Incontroazione. La compagnia partecipa alla Dodicesima Rassegna Internazionale dei Teatri Stabili con *Ebdòmero*, al Teatro Affratellamento di Firenze dall'11 al 13 maggio; lo spettacolo è prodotto con gli arredi di Mendini, Raggi, Navone e Puppa. In seguito alla prima dello spettacolo Luca Vespa (Abramovich) si infortuna e viene sostituito da Carlo Mori che prenderà parte nel 1981 ad altri tre lavori della compagnia<sup>9</sup>.

Durante la stagione si danno le seguenti rappresentazioni: *Vedute di Porto Said (Interni in esterno, esterni in interno)*, Kunst Live, Theater im Packhaus, Brema (Germania), 7-8 settembre 1978; Palestra dello Spirito Santo, Cosenza, 27 settembre 1978; Festival du Jeune Théâtre, Liegi, 5-6 ottobre 1978; Théâtre 140, Bruxelles, 22-30 ottobre 1978; Teatro La Piramide, Roma, 16 novembre-10 dicembre 1978; Sala Allende, La Spezia, 15 dicembre 1978.

*Punto di rottura*, Rondò di Bacco, Firenze, 16-26 febbraio 1979; Teatro Manzoni, Pistoia, 27 marzo 1979; Theater der Nationen, Amburgo, 29 aprile-1 maggio 1979.

*R Polaroid*, Sicof, Milano, 12 marzo 1979.

*A Nervous Breakdown*, Theater der Nationen, Amburgo, 30 aprile 1979.

*Ebdòmero*, Rassegna Internazionale dei Teatri Stabili, Teatro Affratellamento, Firenze, 11-13 maggio 1979.

---

<sup>9</sup> Carlo Mori, fiorentino, ha interessi prevalentemente grafici; nel dattiloscritto che reca notizie sui componenti del Carozzone-Magazzini Criminali viene definito «disegnatore e 'graffitista'».

## *Magazzini Criminali Productions (1980-1985)*

- **1979-1980**

Per il festival Estate Romana, il 26 settembre 1979 il gruppo si esibisce in un concerto dal titolo *Last Concert Polaroid*, pensato come «l'istantanea di un momento instabile». Sul palco si verifica una situazione ispirata dal film di Jean-Luc Godard *Weekend* del 1967, che prevede un «massacro di macchine»<sup>10</sup>. Tra ottobre e novembre il gruppo è all'estero con *Punto di rottura: 27-29 ottobre*, Théâtre 140, Bruxelles, (Festival International du Théâtre); 14-16 Novembre, Festival Sygma, Bordeaux; 21-23 novembre, Troisième Carrefour International du Théâtre, Lille. Per la stagione 1978-1979 viene riconfermato al Carrozzone il Premio Ubu come gruppo sperimentale dell'anno.

Nell'autunno 1979 entra in compagnia Julia Anzilotti. Nel mese di dicembre Luca Vespa abbandona il gruppo, viene chiamato a sostituirlo Riccardo Massai, già attore con Pier'Alli, Sylvano Bussotti e Giancarlo Sepe: lavorerà in maniera saltuaria con il gruppo fino al 1981. Nella primavera del 1980 entrano in compagnia Mario Carlà e Grazia Roman<sup>11</sup>.

Per la Tredicesima Rassegna Internazionale dei Teatri Stabili, va in scena al Teatro Affratellamento di Firenze il 30 aprile 1980 lo spettacolo *Crollo nervoso*; in primavera viene pubblicato il terzo numero della rivista «Magazzini Criminali». Il 7 giugno, allo stadio olimpico di Monaco i Magazzini Criminali, per il Münchner Theater Festival, creano la performance *Ins Null, Verso lo zero* con la partecipazione di Hanna Schygulla. Per la decima edizione del Festival Internazionale del Teatro in Piazza di Santarcangelo propongono dei *Blitz*: quattro performance, in spiaggia, alla Colonia Ferrovieri, in un'area di servizio autostradale e al Luna Park, tra il 28 e il 30 giugno. Per la Italian Records esce il disco *Crollo Nervoso*. Nell'ambito degli Incontri Internazionali Arte-Teatro, in collaborazione con la Rassegna Internazionale dei Teatri Stabili, *Crollo nervoso* va in scena al Teatro Manzoni di Pistoia, l'11 Maggio 1980. Nella stagione 1979-

---

<sup>10</sup> Il Carrozzone-Magazzini Criminali, *Last Concert Polaroid*, «Magazzini Criminali» n.3, 1980, p. 54.

<sup>11</sup> Julia Anzilotti, originaria di Pescia e laureata in psicologia alla Facoltà di Firenze, aveva già avuto esperienze teatrali nella compagnia di Aldo Rostagno; Mario Carlà, studente di architettura a Firenze rimane in compagnia dalla primavera del 1980 al 1983, partecipando all'allestimento di dieci spettacoli. Come lui Grazia Roman, nata ad Arezzo, formatasi al DAMS di Bologna.

1980 si aggiudicano il Premio Ubu per la miglior scenografia prodotta con la collaborazione di Mendini, Puppa e Raggi per lo spettacolo *Crollo nervoso*.

Durante la stagione si danno le seguenti rappresentazioni: *Vedute di Porto Said (Interni in esterno, esterno in interno)*, Palazzo Mazzancolli, Terni, 5-6 marzo 1979; Teatro Morlacchi, Perugia, 7 marzo 1979; Rassegna Incontroazione, Palermo 4 aprile 1979; Teatro Affratellamento, Firenze, 21-31 maggio 1979.

*Crollo nervoso*: Pistoia, Incontri Internazionali Italia-California, Teatro Manzoni, 11 maggio 1980. Belgrado, XIV Bitef, 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.

*Last Concert Polaroid*, Estate Romana, Roma, 26 settembre 1979.

*Punto di rottura (due studi un film)*, Théâtre 140, 27-29 ottobre 1979; Rassegna Cinque Sbarrato, Teatro Alfieri, Asti, 7 novembre 1979; Festival Sygma, Bordeaux, 14-16 novembre 1979; Carrefour International du Théâtre, Lille, 21-23 novembre 1979.

- **1980-1981**

Con *Crollo nervoso* i Magazzini Criminali sono al Quattordicesimo Festival Bitef di Belgrado (15 settembre-2 ottobre) e il 3 novembre presentano al Teatro Rondò di Bacco di Firenze lo spettacolo *Ebdomero 2*. Ancora con *Crollo nervoso* partecipano alla rassegna Teatrart il 25 e il 26 gennaio 1981, a Milano.

Riccardo Massai a partire dal gennaio 1981 non fa più parte della compagnia mentre, dalla stessa stagione, Daniela Navone inizia a collaborare nel ruolo di organizzatrice teatrale.

Nel mese di aprile sono chiamati a intervenire al Secundo Festival International de Teatro della città di Saragozza in Spagna. La tournée estera di *Crollo nervoso* si conclude a giugno, dopo le repliche a Colonia in occasione del Festival Theater der Welt (12-28 giugno) dove conoscono il regista teatrale e cinematografico Rainer Werner Fassbinder che include nel suo documentario sul festival, dal titolo *Theatre in trance*, due frammenti di *Crollo nervoso* ed *Ebdomero*. A Colonia si inaugura la serie di performance prodotte tra l'estate e l'autunno 1981. In estate Pier Luigi Tazzi lascia la compagnia.

Durante la stagione si danno le seguenti rappresentazioni: *Punto di rottura (due studi un film)*, Teatrart, Sala Azzurra, Milano, 21-27 gennaio 1980; Teatro La Piramide Roma, 7-26 febbraio 1980.

*Ebdomero 2*: 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.

- **1981-1982**

Come i precedenti *Studi*, le performance realizzate per *Zone calde* sono eventi divisi e irripetibili. Alla prima performance del 22 giugno a Colonia seguono: il 20 luglio un concerto a Bologna in occasione del festival Elektra uno-Fantasm per il futuro; *Zone calde 3 (Il mobile infinito)*, il 18 settembre alla Facoltà di Architettura a Milano e *Zone calde 4. Direzioni teoriche*, il 27 ottobre a Salerno (Club teatro)<sup>12</sup>.

Nella stagione si danno le repliche di *Crollo nervoso*: Scandiano, Teatro Nuovo, 19 novembre 1981; Parma, Teatro Due, 20-22 novembre 1981; Roma, Trianon, 4-7 marzo 1982.

Nell'autunno del 1981 si unisce alla compagnia Rolando Mugnai<sup>13</sup>.

Nell'ambito del festival InterAction. Teatro, musica, danza, va in scena *Ebdomero 2*, il 26 e 27 Gennaio 1982 al Teatro Testoni di Bologna mentre il 30 marzo va in scena al Teatro Comunale di Alessandria.

Dal 28 al 30 gennaio Gianni Manzella cura una serie di incontri alla Galleria d'Arte Moderna di Bologna dedicati a *Zone calde*; tutti i giorni è possibile vedere il video *Oceano Pacifico* realizzato in relazione alle performance. I Magazzini Criminali presentano una relazione in occasione del seminario Scenario Informazione 82. Passaggi oltre, tenutosi a Bologna dall'1 al 7 marzo 1982.

---

<sup>12</sup> Per l'ordine di successione delle performance *Zone calde* e per le informazioni sulle date e i partecipanti cfr. *Spettacoli e materiali*, «Magazzini Criminali», n. 6, 1983, p. 12. Nel gennaio 1982 Gianni Manzella cura due giornate alla Galleria d'Arte Moderna di Bologna dedicate a questi eventi.

<sup>13</sup> Nato a Firenze, entra a far parte della compagnia nel 1981. Esordisce, dopo due anni di laboratorio con i Magazzini Criminali, nello spettacolo *Sulla strada*, alla Biennale di Venezia. Studia acrobatica nel 1983 e nel 1984 frequenta a Pontedera un seminario sull'attore diretto da Jerzy Grotowski. Dal 1985 prende parte ad alcuni spettacoli dei Giovanotti Mondani Meccanici.

Con una conferenza stampa indetta per il 23 aprile 1982, il Comune di Scandicci annuncia di aver avviato una collaborazione con la compagnia, alla quale concede una sede nell'ex-auditorium di una scuola. La sede ospiterà il nuovo centro di ricerca sulle forme di espressione e comunicazione che prenderà il nome di *Magazzini. Zona di frontiera linguistica*. Nell'ambito del progetto è prevista per il 15 maggio 1982 un'anteprima dello spettacolo *Sulla strada*, coprodotto dal Comune di Scandicci e dalla Biennale di Venezia Teatro<sup>14</sup>.

Nella primavera del 1982 viene pubblicato il n. 5 della rivista «Magazzini Criminali». In seguito a un'anteprima presso il Teatro Aurora di Scandicci il 15 maggio, va in scena il 28 dello stesso mese lo spettacolo *Sulla strada*, nell'ambito della Biennale di Venezia. Nel mese di luglio per la performance *Notti senza fine*, in occasione del festival Inteatro a Polverigi il 22 luglio 1982, i Magazzini Criminali utilizzano all'aperto parte delle scenografie di *Sulla strada*. Per la casa di registrazione belga, Les Disques du Crépuscule, registrano il brano musicale *Honolulu, 25 dicembre 1985* incluso nella raccolta *Ghosts of Christmas Past* (Bruxelles, 1981).

- **1982-1983**

Nel mese di settembre i Magazzini Criminali allestiscono *Operazione Alcantara*, su progetti architettonici di Mendini, Gregotti, Ambasz al Padiglione d'Arte Contemporanea di Milano il 18 settembre 1982. A Scandicci, tra il 15 ed il 17 dicembre, viene realizzato il *Progetto Agamennone numero zero. Ambientazioni. Studi n° 42- 43-44* in collaborazione con il Centro Studi Danza di Firenze e la Palestra Doyukai.

Nel gennaio 1983 la compagnia avvia ufficialmente l'attività come società cooperativa, lasciando invariato il nome legale Magazzini Criminali Productions<sup>15</sup>. Come centro di ricerca per i linguaggi teatrali i Magazzini Criminali avviano il *Progetto Agamennone* in collaborazione con il Comune di Scandicci e la Regione Toscana a partire

---

<sup>14</sup> Cfr. Lia Lapini, *Trova casa l'ex-Carrozzone*, «Paese Sera», 25 aprile 1982; Gianni Manzella, *I Magazzini Criminali si fermano a Scandicci. Progetto-laboratorio e nuovo spettacolo del gruppo fiorentino*, «Il Manifesto», 27 aprile 1982.

<sup>15</sup> La data di inizio delle attività è il 12 gennaio 1983. Tutte le informazioni sulle variazioni di denominazione della compagnia sono desumibili dal Registro Imprese o Repertorio economico e amministrativo (REA). Cfr. il fascicolo storico della Società di Capitale Compagnia Lombardi-Tiezzi Soc. Coop. A R. L., pp. 1, 2 e 22. Il fascicolo è reperibile sul sito ufficiale della Camera di Commercio di Firenze all'indirizzo <http://www.fi.camcom.gov.it/>.

dal primo gennaio 1983. Il progetto, della durata di tre anni, si concluderà il 31 dicembre 1985<sup>16</sup>. Nell'arco del triennio la compagnia si impegna a produrre tre spettacoli sulla memoria della classicità, una trilogia che prende il nome di *Perdita di memoria*.

Nel mese di febbraio la casa editrice Ubulibri pubblica il volume di Marion D'Amburgo, Sandro Lombardi e Federico Tiezzi *Sulla strada dei Magazzini Criminali*<sup>17</sup>.

A maggio Mario Carlà abbandona il gruppo.

La sede del teatro di Scandicci viene inaugurata con la mostra *Materiali di un teatro di poesia* che ha luogo al Teatro Magazzini dal 29 giugno al 20 luglio 1983. Il n. 6 della rivista «Magazzini Criminali», pubblicata nel mese di giugno 1983 è interamente dedicata all'evento. Durante il corso dell'anno esce, per la casa di registrazione Riviera Records, il disco *Notti senza fine*, e, per la Ariston Music, il brano *Atlantide (Manifesto degli addio)* nella raccolta *Architettura Sussurrante*. La Libreria Editrice Salimbeni pubblica la monografia *Jean Fouquet* di Sandro Lombardi<sup>18</sup>.

- **1983-1984**

Il 27 aprile 1984 va in scena al Magazzini Teatro di Scandicci *Genet a Tangeri*. *Tragedia barbara*, primo tratto della *Trilogia della memoria*. Il numero 7 della rivista esce per la casa editrice Ubulibri nel mese di aprile in concomitanza con lo spettacolo e in una veste rinnovata.

Nel novembre 1984 *Genet a Tangeri* ottiene il Premio Ubu come miglior spettacolo dell'anno.

Alla XVI edizione del Festival di Santarcangelo va in scena *Sandinista!* il 14 luglio 1984.

---

<sup>16</sup> Cfr. Il documento *Magazzini - Scandicci. Centro di ricerca linguaggi teatrali. Progetto Agamennone*, datato 3 marzo 1984, conservato nell'archivio della Compagnia Lombardi Tiezzi (d'ora in poi ACLT).

<sup>17</sup> Marion D'Amburgo, Sandro Lombardi, Federico Tiezzi, *Sulla strada dei Magazzini Criminali*, Ubulibri, Milano 1983.

<sup>18</sup> Sandro Lombardi, *Jean Fouquet*, Salimbeni, Firenze 1983.

- **1984-1985**

Nel mese di settembre viene replicato *Sandinista!* alla rassegna di Albenga. *Genet a Tangeri* dal 23 novembre 1984 è al Teatro Trianon di Roma.

*Ritratto dell'attore da giovane. Dramma notturno* va in scena al Magazzini Teatro di Scandicci il 27 aprile 1985, in concomitanza con lo spettacolo viene pubblicata la rivista «Magazzini 8» Quaderni dei Magazzini/Teatro di Scandicci, dedicata al III tratto del *Progetto Agamennone*. Nello stesso anno esce per la casa editrice Ripostes (Salerno-Roma) il volume dei Magazzini Criminali *Nascita della visione. Verso il Teatro di Poesia*, a cura di Gianni Manzella<sup>19</sup>. Il 19 luglio 1985 va in scena *Genet a Tangeri* al mattatoio di Rimini nell'ambito del XVII festival di Santarcangelo.

---

<sup>19</sup> Magazzini Criminali, *Nascita della visione. Verso il teatro di poesia*, a cura di Gianni Manzella, Ripostes, Salerno-Roma 1985.

## ***Magazzini Produzioni (1985-2001)***

- ***1985-1986***

La compagnia effettua una variazione della denominazione in data 3 ottobre 1985: da Magazzini Criminali Productions diventa Compagnia Magazzini Produzioni.

Va in scena *Vita immaginaria di Paolo Uccello. Frammento*, alla Biennale di Venezia il 17 ottobre 1985. Il 4 e 5 marzo 1986, nell'ambito della rassegna STARsoli. Protagonisti del teatro d'avanguardia, Federico Tiezzi presenta delle letture da Allen Ginsberg, Giovanni Pascoli, Giovanni Testori, Heinrich Von Kleist, Bob Dylan presso il Centro Teatrale San Geminiano a Modena.

Nel mese di maggio la *Trilogia della memoria* viene presentata ad Anversa, nell'ambito della rassegna Theater Dans. L'avanguardia Italiana: *Vita immaginaria di Paolo Uccello* va in scena il 12 e 13 maggio al Theater deSingel; il 15 e il 16 si replica *Ritratto dell'attore da giovane*, mentre tutte le sere è possibile assistere alla proiezione del video dello spettacolo *Genet a Tangeri*.

Con le riprese video di *Vita immaginaria di Paolo Uccello* e *Genet a Tangeri* la compagnia partecipa alla rassegna di video in teatro La Scena Artificiale, organizzata dal Centro Akràdama a Monserrato (CA), dal 28 al 31 maggio.

Dal 27 giugno 1986 nel Parco di Villa Medici a Roma i Magazzini presentano il progetto *Ritratti di fine millennio. Mosaici elettronici byzantini della pittura*, su testi di Allen Ginsberg, Roberto Longhi, Edoardo Sanguineti, Giuseppe Ungaretti. I video-ritratti sono dedicati a Alighiero Boetti, Bruno Ceccobelli, Nicola De Maria, Gianni Dessì, Luigi Ontani e Mario Schifano.

- ***1986-1987***

Il 28 settembre 1986 Sandro Lombardi, Marion D'Amburgo e Federico Tiezzi leggono testi del poeta in occasione del festival In Onore di Dino Campana, Badia a Settimo, Sala dei Conversi, settembre-ottobre. A Scandicci, presso Circolo Arci e la Casa del popolo Vingone, il 14 e 15 Ottobre 1986, i Magazzini propongono *Legámi. Letture poetiche di Federico Tiezzi e Sandro Lombardi* su testi di Giovanni Pascoli, Giovanni

Testori, Edoardo Sanguineti, Eugenio Montale, Pier Paolo Pasolini, Giuseppe Ungaretti, Allen Ginsberg. Nell'ambito della Rassegna del Teatro Italiano di Sperimentazione, Ricercacinque i Magazzini presentano *Ritratti di fine millennio. Mosaici elettronici byzantini della pittura*, dicembre 1986-gennaio 1987, Teatro di Rifredi, Firenze. Per i tipi della casa editrice L'Obliquo di Brescia viene pubblicato l'opuscolo sullo spettacolo *Crollo Nervoso*, con una prefazione di Lorenzo Mango<sup>20</sup>. Per la Ubulibri Federico Tiezzi pubblica il volume *Perdita di memoria. Una trilogia per Magazzini Criminali*, Milano 1986.

Il 10 gennaio 1987 va in scena *Come è*, adattamento drammaturgico di Franco Quadri dal testo di Samuel Beckett, al Teatro Storchi di Modena. Esce il numero 9 della rivista «Magazzini» a cura di Gianni Manzella per la Ubulibri, Milano, Gennaio 1987. Il 3 febbraio L'Università degli Studi di Milano organizza un convegno su *La parola come suono, il teatro come gesto: l'incontro dei Magazzini con Beckett*; i partecipanti sono Enea Balmas, Sisto Della Palma, Sandro Lombardi, Franco Quadri e Federico Tiezzi, coordinati da Mariangela Mazzocchi Doglio. Si tiene dal 31 marzo al 4 aprile *Teatrorizzanti. Drammaturgie del disgelo. Incontro del Nuovo Teatro Italiano*, a Urbino: al Teatro Sanzio va in scena lo spettacolo *Come è* il 2 aprile. Il 12 giugno i Magazzini presentano *Artaud. Una tragedia in un prologo, due scene e tre flashback*, alla rassegna Documenta 8, Opernhaus, Kassel.

- **1987-1988**

Con il recital *Officina* i Magazzini partecipano al quinto Festival Oltre l'Attore, svoltosi a Monterotondo, dal 17 al 20 settembre 1987. Il 26 settembre Federico Tiezzi interviene al dibattito organizzato in occasione del convegno *Ivrea '87. Memorie e utopie*, Ivrea 25-27 settembre. Il 31 ottobre 1987 Federico Tiezzi presenta una relazione sul teatro di poesia e il metodo dei tre testi alla Columbia University di New York (Federico Tiezzi, *The Theatre of Poetry and 'The three Texts' Method*). Il 5 dicembre Tiezzi è al convegno *La Terza Generazione. Scrittura drammaturgica e drammaturgia di regia nella generazione dei trentenni in Italia*, svoltosi a Livorno, Biblioteca dei Portuali, il 4 e 5 dicembre 1987. La casa editrice L'Obliquo pubblica l'opuscolo relativo allo spettacolo

---

<sup>20</sup> Magazzini Criminali Productions, *Crollo nervoso*, L'Obliquo, Brescia 1986.

*Artaud*, a cura di Sandro Lombardi<sup>21</sup> e, sempre per L'Obliquo, esce la raccolta di racconti di Federico Tiezzi *La bellezza della quiete amorosa*<sup>22</sup>.

Il 15 febbraio 1988 Sandro Lombardi, Federico Tiezzi e Renata Molinari parlano del Teatro di Poesia in uno degli incontri del ciclo Il Salotto del Lunedì. Ospiti artisti e letterati, 5<sup>a</sup> edizione, presso il Teatro Donizetti a Bergamo. Il 25 marzo va in scena la prima dello spettacolo *Hamletmaschine* al Teatro dell'Arte di Milano. Dal 15 al 30 aprile i Magazzini, in collaborazione con il Comune di Scandicci, organizzano al Palazzetto dello Sport la rassegna *Il Teatro di Poesia nel Microscopio di Heiner Müller*. Sono previsti oltre agli spettacoli della compagnia su testi del drammaturgo tedesco, laboratori sulla regia di gruppo in collaborazione con la Cattedra di Teatro e Storia dell'Arte Contemporanea dell'Università di Genova; lo spettacolo *Medea* del teatro Francesco di Bartolo-Buti per la regia di Paolo Billi e Dario Marconcini; la lettura di Sandro Lombardi dell'*Amleto* di Jules Laforgue; lo spettacolo *La favola del figlio cambiato* della Zattera di Babele; il *Concerto scenico* di Giancarlo Cardini e i Magazzini e *Medeamaterial* con Marion D'Amburgo e musiche originali di Giancarlo Cardini (29 aprile). La prima rappresentazione di *Medeamaterial* dei Magazzini va in scena nell'ambito di Teatrorizzanti. Festival di Primavera del Nuovo Teatro, al Teatro Raffaello Sanzio di Urbino, il 20 aprile. Il Premio Nazionale Opera Prima per il Teatro di Ricerca Festival città di Narni 5<sup>a</sup> edizione, assegna il Premio promozione a Ornella Liuzzi, organizzatrice della compagnia Magazzini di Firenze, Giugno 1988. Sandro Lombardi legge Carlo Invernizzi in occasione della pubblicazione del libro *Natura Naturans. Poesie di Carlo Invernizzi*, Palazzo Sormani, Sala del Grechetto, Milano, 21 giugno. I video degli spettacoli *Genet a Tangeri* e *Ritratto dell'attore da giovane* partecipano alla rassegna Videoteatro Italiano, Medienwerkstatt Wien, 29-30 giugno 1988. Nell'ambito del convegno *La lingua di fine millennio*, la casa di produzione Edilight presenta in anteprima nazionale *Hamletmaschine*, il video di Agata Guttadauro dallo spettacolo di Federico Tiezzi, III Rassegna Internazionale del Video d'Autore, luglio-settembre 1988, Taormina.

---

<sup>21</sup> *Artaud*, a cura di Sandro Lombardi, L'Obliquo, Brescia 1987.

<sup>22</sup> Federico Tiezzi, *La bellezza della quiete amorosa*, L'Obliquo, Brescia 1987.

- **1988-1989**

Ai Magazzini è affidata la *Presentazione* dell'8<sup>a</sup> edizione della rassegna Pitti Trend, (regia dell'evento a cura di Federico Tiezzi) il 17 settembre 1988 al Teatro Niccolini di Firenze. Tra novembre e dicembre va in scena *Artaud. Una tragedia in un prologo, due scene e tre quadri*, al Teatro di Rifredi di Firenze nell'ambito della Rassegna dell'Età Ricerca Sette<sup>23</sup>. I Magazzini pubblicano l'opuscolo sullo spettacolo *Hamletmaschine*<sup>24</sup> ed esce a cura di Sandro Lombardi il testo *Alighiero e Boetti. Dall'oggi al domani* di Alighiero Boetti, sempre per le Edizioni L'Obliquo<sup>25</sup>. A Sandro Lombardi viene assegnato il Premio Ubu al Miglior attore per le sue interpretazioni negli spettacoli *Artaud* e *Hamletmaschine*. Federico Tiezzi si aggiudica il Premio Ubu alla Miglior regia per lo spettacolo *Come è*.

Per la 3<sup>a</sup> Rassegna Nazionale Piccole Trasgressioni di Teatro, gennaio-maggio 1989, I Magazzini mettono in scena *Hamletmaschine*, al Teatro Astra di Vicenza. Con lo spettacolo *Medeamaterial* prendono parte al progetto *La Zattera di Babele* al Teatro de' Servi di Roma, 23-25 febbraio. In aprile prende avvio la prima sessione del laboratorio presso il Teatro Fabbricone di Prato, *Progetto per un teatro di poesia. La Divina Commedia*, di durata triennale, realizzato da I Magazzini e diretto da Federico Tiezzi a partire dal 1989. La prima sessione del progetto è dedicata a *L'Inferno*<sup>26</sup>. Lo spettacolo *Commedia dell'Inferno. Un travestimento dantesco*, va in scena al Teatro Fabbricone di Prato il 27 giugno 1989.

- **1989-1990**

Dopo la prima in settembre a Erice il 18 novembre presentano *Commedia dell'Inferno. Variazioni dantesche per trio* al festival Paesaggi della Finzione, Teatro Rossi di Pesaro. Alla 5<sup>a</sup> edizione del Riccione TTV Festival (dicembre) partecipano con

---

<sup>23</sup> Cfr. I Magazzini, *Artaud. Una tragedia in un prologo due scene e tre quadri*, 22/26 novembre 1988, in «RicercaSette» Rassegna del Teatro Italiano di Sperimentazione, n.2, 15 novembre-21 dicembre 1988, p. 3.

<sup>24</sup> *Hamletmaschine*, a cura di Sandro Lombardi, L'Obliquo, Brescia 1988.

<sup>25</sup> Alighiero Boetti, *Alighiero e Boetti. Dall'oggi al domani*, a cura di Sandro Lombardi, L'Obliquo, Brescia, 1988.

<sup>26</sup> La compagnia per l'anno 1989 ha a disposizione il Teatro Metastasio dal 1° aprile al 15 luglio e si impegna a realizzare lo spettacolo con attori neodiplomati o allievi di scuole teatrali di importanza nazionale affiancati da attori professionisti. Il contratto, stipulato il 12 maggio 1989, è conservato nell'ACLT.

*Inferno* (video di Agata Guttadauro dallo spettacolo teatrale *Commedia dell'Inferno. Un travestimento dantesco*); nella «Sezione speciale» del festival viene presentato il video di Federico Tiezzi e Sandro Lombardi dallo spettacolo teatrale *Crollo nervoso* (1980)<sup>27</sup>. La casa editrice Costa & Nolan pubblica *Commedia dell'Inferno. Un travestimento dantesco* di Edoardo Sanguineti con una nota introduttiva di Federico Tiezzi<sup>28</sup>.

*Commedia dell'Inferno e Variazioni dantesche per trio*, vanno in scena al Teatro comunale di Narni il 7 gennaio. La *Commedia dell'Inferno* arriva il 24 gennaio al Teatro dell'Arca di Forlì, il 24 e 25 aprile a Bari, Teatro Kismet e il 28 e 29 aprile, al Teatro Cittadella di Modena.

Lo spettacolo *Il Purgatorio. La notte lava la mente, drammaturgia di un'ascensione* va in scena il 2 marzo al Teatro Fabbricone, nell'ambito dell'attività laboratoriale prevista a Prato per la stagione 1989/1990 su *La Divina Commedia-Progetto per un Teatro di Poesia* realizzato dai Magazzini e diretto da Federico Tiezzi e arriva al Teatro Valle di Roma dal 15 al 26 maggio. Il 31 maggio Sandro Lombardi, Marion D'Amburgo, e Federico Tiezzi propongono *Pagine di Dante. Letture* alla Villa Medicea di Poggio a Caiano. Dall'1 al 3 giugno Sandro Lombardi presenta al Teatro La Soffitta di Bologna *Ritratto d'attore* su testi di Roberto Longhi, Heiner Müller, Pier Paolo Pasolini. Esce l'opuscolo sullo spettacolo *Il Purgatorio*, edito da L'Obliquo e a cura di Lombardi<sup>29</sup>. Per la casa editrice Le Lettere Sandro Lombardi e Federico Tiezzi pubblicano il volume *Quattro lettere sul teatro e sull'arte*<sup>30</sup>.

- **1990-1991**

Ad ottobre I Magazzini conducono un Laboratorio teatrale su *Inferno e Purgatorio* di Dante presso il Teatro Comunale di Caldarola in provincia di Macerata, che si conclude con un saggio finale il 19 ottobre. Dal 25 al 28 ottobre riprendono *Hamletmaschine* per il Teatro Taganka di Mosca, nell'ambito del Primo Festival del Teatro Italiano a Mosca.

---

<sup>27</sup> *Il video della differenza. Riccione, TTV Festival 5ª edizione, Palazzo del Turismo, 7-10 dicembre 1989*, catalogo a cura di Gianni Manzella, Sapignoli, Riccione 1989, pp. 50-51.

<sup>28</sup> Edoardo Sanguineti, *Commedia dell'Inferno. Un travestimento dantesco*, Costa & Nolan, Genova 1989.

<sup>29</sup> *Il Purgatorio*, a cura di Sandro Lombardi, L'Obliquo, Brescia 1990.

<sup>30</sup> Sandro Lombardi, Federico Tiezzi, *Quattro lettere sul teatro e sull'arte*, Le Lettere, Firenze 1990.

Dal 29 novembre al 2 dicembre sono al Tokyo International Theatre Festival, sempre con *Hamletmaschine*.

A Bari, dopo la *Commedia dell'Inferno* il 19-20 marzo e *Il Purgatorio* il 22-23, il 27 marzo 1991 va in scena al Teatro Petruzzelli il terzo ed ultimo tratto della *Divina Commedia-Progetto per un Teatro di Poesia*: i Magazzini in co-produzione con il Consorzio Teatro Metastasio presentano *Il Paradiso-perché mi vinse il lume d'esta stella*. Dal 23 al 28 aprile 1991 lo spettacolo *Il Purgatorio-La notte lava la mente. Drammaturgia di un'ascensione* è al Teatro Lirico di Milano e il 30 aprile al Teatro Verdi di Padova. Il 3 maggio 1991 *Il Paradiso* è al Teatro Argentina di Roma. *Il Purgatorio* va in scena al Castello di Romena in provincia di Arezzo il 20 luglio. La prima dello spettacolo *Divina Commedia* è a Cividale nell'ambito del Mittelfest il 27 luglio.

- **1991-1992**

Il 18 settembre 1991 I Magazzini portano lo spettacolo *Nedda*, per la riduzione di Nico Garrone e la regia di Federico Tiezzi, a Vizzini (CT).

Repliche de *Il Paradiso* vanno in scena a: Pistoia, 15-17 novembre 1991; Modena, Teatro Storchi 30 novembre; Cagliari, Teatro delle Saline, 4-7 dicembre; Bologna, Teatro Testoni 10-15 dicembre.

Sono invece a Napoli con *Pagine di Dante* tra il 18 e il 21 dicembre 1991.

*Adelchi* va in scena il 7 marzo 1992 al Teatro Argentina di Roma. Il 15 aprile sono al Teatro Santa Chiara di Brescia con lo spettacolo *Finale di partita*.

Con *Il Paradiso* sono a Pesaro, 23-24 gennaio 1992; Cesena, 25-26 gennaio; Terni, 11 maggio; Roma, 15 maggio; Potenza, 17 maggio; Lecco, 21 maggio; Castelfranco Veneto, 24 maggio; Milano, 8-10 luglio; Bassano del Grappa, 11 luglio; Brescia, 17 luglio; Porciano, 18-19 luglio. Il 25 maggio sono a Montepulciano per una replica di *Finale di Partita* e il 30 maggio arriva a Livorno *Ritratto d'attore*.

- **1992-1993**

Il 12 novembre al Teatro Francesco Stabile di Potenza I Magazzini mettono in scena *Orazio, un Socrate romano*. Il Centro Teatrale Bresciano pubblica un volume sullo spettacolo *Finale di partita* per la regia di Tiezzi<sup>31</sup>. Si replica *Orazio un Socrate romano* al Teatro Francesco Stabile di Potenza, dal 12 al 14 novembre e *Il Paradiso* a Torino, 20-22 novembre; Rosignano, 24 novembre; Genova, 1-6 dicembre; Trento, 11 gennaio 1993; Bergamo, 13 gennaio; Ravenna, 17 luglio. *Finale di Partita* va a Modena il 21 gennaio; Jesi, 22 gennaio; Potenza, 24 gennaio; Piacenza, 29 gennaio; Buti, 30 gennaio; Roma, 1-13 febbraio; Latina, 14 febbraio; Palermo, 16-20 febbraio; Milano 23 marzo-3 aprile; Sassari, 21-23 maggio. Al Palazzo delle Esposizioni di Roma, nell'ambito della mostra *Giorgio De Chirico Pictor Optimus* (20 gennaio-5 febbraio) i Magazzini mettono in scena *Ebdòmero* il 29 gennaio 1993. A Potenza si tiene dal 23 al 27 febbraio un laboratorio sul tema *Teatro di Poesia da Dante ad Amleto*, dove Federico Tiezzi è invitato a parlare. Per il Ravenna Festival, alla Basilica di San Vitale il 17 luglio va in scena *Paradiso di Dante*. Per le Edizioni L'Obliquo viene pubblicato l'opuscolo a cura di Sandro Lombardi, *Ebdòmero*<sup>32</sup>.

- **1993-1994**

In occasione della fondazione del Premio Pier Vittorio Tondelli per i giovani scrittori Sandro Lombardi cura la lettura di un brano di Tondelli durante la rassegna stampa il 18 settembre 1993, Palazzo del Turismo, Riccione.

Il 4 novembre 1993, presso l'Auditorium del Consiglio Regionale di Firenze, Lombardi cura le letture in occasione della manifestazione *L'immagine Profonda nella Nuova Poesia Americana*, dedicata al poeta James Dickey. *Pagine di Dante*<sup>33</sup> va in scena al teatro Gebel Hamed di Erice, dal 21 al 23 ottobre, nell'ambito delle attività promosse dalla Zattera di Babele di Carlo Quartucci e in occasione della IX edizione delle Giornate delle Arti a Erice. A Firenze dal 27 al 29 ottobre 1993 nell'ambito della stagione di

---

<sup>31</sup> Samuel Beckett, *Finale di partita*. Regia di Federico Tiezzi, Centro Teatrale Bresciano, Brescia 1992.

<sup>32</sup> *Ebdòmero*, a cura di Sandro Lombardi, L'Obliquo, Brescia 1993.

<sup>33</sup> Il contratto prevedeva anche la messa in scena dello spettacolo *Edipus* in data 24 ottobre 1993.

concerti Gamo Sandro Lombardi e Marion D'Amburgo leggono testi da Heiner Müller e Robert Frost per il *Concerto di poesia*, musiche di Giancarlo Cardini, Conservatorio Cherubini, Firenze.

Il 13 gennaio 1994 debutta *Edipus* al Teatro di Rifredi, Firenze. Lo spettacolo va in replica a Pesaro, 21 gennaio; Macerata, 22 gennaio; Buti, 23 gennaio; Bergamo, 25 gennaio; Modena, 27-29 gennaio; Bologna, 30-31 gennaio; Trento, 18 febbraio; Milano, 21-27 febbraio; Forlì, 28 febbraio; Mantova, 26 aprile; Vicenza, 30 aprile; Atene, 20-26 giugno; Radicondolo (SI), 2 agosto.

*Edipus* ottiene il Premio Ubu per la regia insieme a *Porcile*, andato in scena il 12 marzo 1994 a Codroipo (UD), Teatro Comunale.

*Porcile* segna la seconda tappa di un progetto biennale condotto da Federico Tiezzi e i Magazzini dal titolo *Ombre del padre*, che si apre con lo spettacolo *Edipus* di Giovanni Testori, prosegue con *Porcile* di Pasolini e si chiude con *Amleto* di Shakespeare. Dal 5 al 22 dicembre *Porcile* è al Teatro Ateneo di Roma dove l'Università La Sapienza organizza una serie di incontri dal titolo *A proposito del Teatro di Poesia. Pier Paolo Pasolini*. Durante gli incontri vengono affiancate e confrontate la messa in scena di *Porcile* per la regia di Tiezzi con quella di *Affabulazione* di Luca Ronconi, in scena a Roma negli stessi giorni. Nel 1994 *Porcile* va in replica a: San Vito al Tagliamento, 13 marzo; Brescia, 15-16 marzo; Siena, 19 marzo; Roma 20-31 marzo; Firenze, 6-13 aprile; Torino, 19-23 aprile; Trieste, 27-29 aprile.

In replica anche: *Il Paradiso*, Scandicci, 31 gennaio-1 febbraio 1994; *Pagine di Dante*, Varese, 3 maggio; Gallarate, 4 maggio; Milano, 5 maggio; *Il Purgatorio*, Ravenna, 12-14 luglio.

Il 22 e 23 agosto per il Festival Sere d'Estate in Casa Buonarroti: Le Parole e La Musica, Sandro Lombardi legge *Il Paradiso*, con musiche di Giancarlo Cardini e, il 30 e 31 agosto, *Viaggio celeste e terrestre di Simone Martini* di Mario Luzi, Cortile della Casa Buonarroti, Firenze.

- **1994-1995**

I Magazzini sono al Centro Pecci di Prato con *Concerto di poesia*, 18-19 settembre, 1994. Per lo spettacolo *Edipus* Sandro Lombardi e Federico Tiezzi si

aggiudicano il Premio Ubu 1994 rispettivamente come miglior attore e per la miglior regia. Escono gli opuscoli a cura di Sandro Lombardi per le edizioni L'Obliquo di *Edipus*<sup>34</sup> e *Porcile*<sup>35</sup>. Il 28 novembre viene messa in onda da Radio Tre Rai l'edizione radiofonica dello spettacolo *Edipus*.

I Magazzini sono a Gubbio con *Porcile* il 7 marzo 1995, dove si svolge anche un incontro con Sandro Lombardi a proposito dello spettacolo presso il Ridotto del Teatro Comunale. La versione radiofonica dello spettacolo viene messa in onda il 18 maggio 1995 da Radio Tre Rai. Nell'ambito del 58° Maggio Musicale Fiorentino presentano *Felicità turbate* di Mario Luzi con interludi per quartetto d'archi di Giacomo Manzoni, al Teatro Comunale di Firenze il 6 giugno 1995. Dal 6 al 10 giugno sono a Montalcino per un laboratorio su *Il Linguaggio della Poesia*, nell'ambito del Festival di Montalcino '94. Propongono lo spettacolo *Inferno di Dante*, di Edoardo Sanguineti a Ravenna in occasione del Ravenna Festival presso i Giardini di San Vitale, 14-16 luglio.

In questa stagione si replicano gli spettacoli: *Porcile*, Berlino, 24-25 settembre; Napoli, 9-12 novembre; Reggio Calabria, 27 gennaio; Cosenza, 28 gennaio; Potenza, 30 gennaio; Monfalcone, 1-2 febbraio; Carrara, 4-5 febbraio; Voghera, 6 febbraio; Bergamo, 7-8 febbraio; Verona 9 febbraio; Pesaro, 11 febbraio; Treviso 14-16 febbraio; Trento, 17 febbraio; Rovereto (TN) 20 febbraio; Rimini, 21 febbraio; Macerata, 22 febbraio; Modena, 24-27 febbraio; Pescia, 4-5 marzo; Gubbio, 7 marzo; Reggio Emilia 8 marzo; Venezia 10 marzo; Padova 11 marzo. *Edipus*, Campiglia Marittima, 4 novembre; Milano, 8-24 novembre; Pistoia, 26-27 novembre; Torino, 29 novembre - 4 dicembre; Roma 5-22 dicembre; Varese, 10 gennaio; Piacenza 11 gennaio; Romanengo (CR) 12 gennaio; Brescia 13-14 gennaio; Faenza, 17 gennaio; Pontedera, 3-7 aprile; Erice, 18-20 aprile; Longiano, 21-22 aprile; Arezzo, 1 luglio; Ravenna, 3 luglio 1995. *Variazioni dantesche per trio*, Montalcino, 10 aprile 1995. *Pagine di Dante*, Montalcino 13-14 aprile. *Inferno*, Firenze, 26-28 aprile. *Purgatorio*, Firenze, 29 aprile/2-3 maggio. *Paradiso*, 4-8 maggio 1995. *Medeamaterial*, Scandicci, 26-28 maggio.

---

<sup>34</sup> *Edipus*, a cura di Sandro Lombardi, L'Obliquo, Brescia 1994.

<sup>35</sup> *Porcile*, a cura di Sandro Lombardi, L'Obliquo, Brescia 1994.

- **1995-1996**

I Magazzini partecipano con la lettura a cura di Sandro Lombardi *Poeta delle ceneri* alla Rassegna teatrale *Pier Paolo Pasolini. Dai campi del Friuli* che si tiene il 23 settembre 1995 presso il Salone centrale di Villa Manin a Passariano. Con un recital, *L'imbarco per Citèra*, partecipano al Festival Mozart di Rovereto, Teatro Zandonai, 29 settembre 1995. Sandro Lombardi è tra gli attori coinvolti nella manifestazione *Luoghi della Memoria* a Roma il 2 novembre 1995. Sono al Teatro Storchi di Modena il 30 novembre con *Conversazione per passare la notte*, una produzione ERT, Emilia Romagna Teatro. *Conversazione per passare la notte* replica a Modena, 30 novembre; Guastalla, 5 dicembre; Casalmaggiore, 6 dicembre; Pescia, 7 dicembre 1995; Ancona, 10 dicembre; Bergamo, 13 dicembre; Macerata, 19 gennaio 1996; Faenza, 20 gennaio; Cesenatico, 21 gennaio; Buti, 24 gennaio; Firenze, 25-28 gennaio.

L'edizione radiofonica di *Felicità turbate* va in onda su Radio Tre Rai il 18 dicembre 1995. Esce *Sulla strada*, cd a cura di Sandro Lombardi e Giampiero Bigazzi con le musiche originali di Jon Hassell per la colonna sonora dello spettacolo, edizione Materiali Sonori, 1995.

*Variazioni dantesche per trio* va in replica a Pescia il 26 gennaio 1996.

*Edipus* replica a Settimo Torinese, 13-16 febbraio; Colle Val d'Elsa, 17 febbraio; Cervia, 21 febbraio; Pavia 22 febbraio; Genova, 23 febbraio-3 marzo; Lecco, 6 marzo; Parma, 7-8 marzo; Bologna, 9-11 marzo; S. Vito al Tagliamento, 12 marzo; Firenze, 14-17 marzo; Potenza, 19-20 marzo; Napoli, 21-24 marzo; Cosenza, 25 marzo; Bari, 27-30 marzo; Bari, 27-30 marzo; Lecce, 31 marzo; Erice, 2 aprile; Palermo 3-4 aprile; Venezia, 11-12 aprile; Longiano, 13-14 aprile; Trieste, 16-17 aprile; Padova, 16-19 aprile; Mira 6 maggio; Ferrara, 7-8 maggio; Verona, 9 maggio; Como, 10 maggio; Monza, 11 maggio 1996; Narni, 13 maggio.

Federico Tiezzi legge Petronio il 4 marzo 1996 al Teatro della Fondazione Collegio San Carlo di Modena, nell'ambito della rassegna Scritture da Ascolto. Le Voci Antiche nelle Voci dei Contemporanei.

Presentano il 2 luglio al Ravenna Festival lo spettacolo *Cleopatràs*, in replica il 6 e 7 luglio al Festival di Santarcangelo.

- **1996-1997**

Esce l'edizione discografica dello spettacolo *Cleopatràs* a cura di Giampiero Bigazzi per la casa di produzione Materiali Sonori, San Giovanni Valdarno 1996. L'Obliquo di Brescia pubblica l'opuscolo dello spettacolo a cura di Sandro Lombardi. *Cleopatràs* è in replica a Modena, 16 ottobre, Roma, 18-19 ottobre; Milano, 23 ottobre-10 novembre; Buti, 30 novembre; Scandicci, 4-8 dicembre; Forlì, 9 dicembre; Fano, 10 dicembre; Bologna, 13-15 gennaio; Mantova, 16 gennaio; Pordenone, 17 gennaio.

*Edipus* replica a Milano, 12-24 novembre; Cuneo, 27 novembre; Moncalieri, 28 novembre; Casalmaggiore, 1 dicembre 1996, Empoli, 3 dicembre; Pescara, 11 dicembre; Lucca, 10-12 gennaio 1997; Voghera, 20 gennaio.

*Cleopatras*, Brescia, 21-22 gennaio; Udine, 23-25 gennaio.

In seguito al laboratorio tenutosi a Castiglioncello grazie alla collaborazione con l'associazione Armunia<sup>36</sup> (oggi Fondazione dal 2014)<sup>37</sup>, la compagnia lavora allo spettacolo *Nella giungla delle città* andato in scena al Teatro Vittorio Emanuele di Messina il 5 marzo 1997<sup>38</sup>. Le repliche dello spettacolo durante la stagione sono a: Messina, 5-9 marzo, Perugia, 11-16 marzo, Monfalcone, 18-19 marzo, Belluno, 20 marzo, Budrio, 22-23 marzo; Pordenone, 25 marzo; Vicenza, 26 marzo; Palermo, 3-13 aprile; Rosignano (LI), 15 aprile; Firenze, 16-23 aprile.

Sandro Lombardi è voce recitante in *Moi, Antonin A.* di Giacomo Manzoni, presentato al 60° Maggio Musicale Fiorentino, Teatro Comunale, Firenze, 12 giugno 1997. Presentano al Ravenna Festival il lavoro musicale *Cantico spirituale*, Basilica di San Vitale, Ravenna, 7 luglio.

---

<sup>36</sup> «[...] una delle primissime residenze del nuovo organismo fu, nel 1996, il lungo laboratorio che portò allo spettacolo *Nella giungla delle città* di Bertolt Brecht, diretto appunto da Tiezzi e interpretato da Lombardi». Fabio Masi in *Teatro Laboratorio della Toscana diretto da Federico Tiezzi*, a cura di Sandro Lombardi e Fabrizio Sinisi, Titivillus, Corazzano 2014, p. 13.

<sup>37</sup> Cfr. Federica Lessi, *Armunia diventa fondazione, dal 2014 via ai nuovi progetti*, «Il Tirreno» <http://iltirreno.gelocal.it/cecina/cronaca/2013/05/28/news/armunia-diventa-fondazione-dal-2014-via-ai-nuovi-progetti-1.7152973> (ultima consultazione 21 novembre 2016).

<sup>38</sup> La compagnia sarà ospitata regolarmente in residenza artistica dall'associazione Armunia al Castello Pasquini di Castiglioncello e in altre sedi dal 2003. Cfr. Andrea Nanni, *Marina con attori nomadi*, in *Teatro Laboratorio della Toscana diretto da Federico Tiezzi*, a cura di Leonardo Mello, Titivillus, Corazzano 2013, pp. 10-11.

- **1997-1998**

Sandro Lombardi si aggiudica il Premio Ubu come miglior attore per *Cleopatràs*.

Il *Cantico dei cantici* va in replica a Carrara, Teatro degli Animosi, 16-17 novembre; Teatro Niccolini, san Casciano Val di Pesa (FI), 21 novembre; Pontedera (PI), Teatro di Via Manzoni, 21-23 aprile 1998; Lecco, Teatro della Società, 27 maggio.

Le repliche di *Officina*, sono a Guardistallo, in provincia di Pisa, Teatro Marchionneschi, 28 novembre; Montecarlo, Lucca, Teatro Dei Rassicurati, 20 dicembre 1997; Guardistallo, in provincia di Pisa, Teatro Marchionneschi, 9 gennaio 1998; Longiano, in provincia di Forlì-Cesena, Teatro Petrella, 8 febbraio; Settimo Torinese, Teatro Civico Garybaldi, 20 aprile.

Al Teatro Comunale di Gubbio va in scena *L'assoluto naturale*, il 21 gennaio 1998. La prima di *Scene di Amleto I* è al Teatro Fabbricone di Prato il 4 maggio.

In occasione dei *Tre Giorni per Testori*, al Teatro Franco Parenti di Milano, Sandro Lombardi presenta insieme a Franco Branciaroli il recital *Il Teatro della Vita*, 11 maggio. *Dialoghi e monologhi dalle Operette Morali* va in scena a Ventimiglia, Centro Culturale San Francesco, 16-17 maggio 1998.

Il 30 maggio, Sandro Lombardi interviene al conferimento del Leone d'Oro a Jerzy Gotowski, Teatro Era, Pontedera; il 4 giugno cura le letture di testi degli anni fiorentini di Giacomo Leopardi *Agli amici suoi di Toscana. Sia dedicato a voi*, Teatro Niccolini, Firenze. Il 20 luglio va in scena *Due Lai. Erodiàs-Mater strangosciàs* in occasione del Ravenna Festival, Teatro Rasi, Ravenna, 20 luglio.

*L'Assoluto naturale* va in replica a Longiano, Teatro Petrella, 16-17 gennaio 1998; Gubbio, Teatro Comunale, 21-22 gennaio; Umbertide, Teatro dei Riuniti; 23 gennaio 1998; Santa Croce sull'Arno, Teatro Verdi, 27 gennaio 1998; Siena, Teatro Dei Rinnuovati, 28-29 gennaio; Cecina, Teatro Eduardo De Filippo, 30 gennaio 1998; Bologna, Teatro Eleonora Duse, 4-8 febbraio, Trento, Auditorium Santa Chiara, 10-11 febbraio; Bologna, Link Project, 11 febbraio; *Cleopatràs*, Piacenza, S. Matteo, 13-14 febbraio; Settimo Torinese (TO), Teatro Garybaldi, 18-21 febbraio; Palermo, C.C.P. Agrigantus, 23-24 febbraio.

*Cleopatràs* va in replica a Ferrara, Teatro Comunale, 4-5 marzo 1998; Napoli, Teatro Mercadante, 6-8 marzo; Potenza, Teatro Francesco Stabile, 9 marzo; Lecce,

Teatro Paisiello, 10 marzo; Campobasso, Teatro Savoia, 11 marzo; Mira (VE), Villa dei Leoni; 13-14 marzo; Varese, Teatro Impero; 16 marzo; Saronno (VA) Teatro Giuditta Pasta, 17 marzo; Cagliari, Teatro delle Saline, 19-20 marzo.

Il *Cantico dei Cantici* è a Riccione, Discoteca Coccoricò, il 21 marzo.

*Cleopatràs*, va in replica a Mola di Bari (BA), Casa dei Doganieri, 21-22 marzo; Quarrata (PT), Teatro Nazionale, 26 marzo; Montemarciano (AN), Teatro Alfieri, 28 marzo; Lecco, Teatro della Società, 1 aprile 1998.

- **1998-1999**

Viene assegnato il Premio Ubu per la miglior regia a Federico Tiezzi per lo spettacolo *Scene di Amleto I*. Viene pubblicato, sempre per L'Obliquo, l'opuscolo dello spettacolo *L'assoluto naturale*<sup>39</sup>. L'11 gennaio Sandro Lombardi legge *Il gran teatro montano. Letture di scritti d'arte di Giovanni Testori* al Piccolo Teatro di Milano. Va in onda il 2 aprile *Via Crucis al Colosseo* di Mario Luzi, con Sandro Lombardi.

Il 18 maggio va in scena al Teatro Fabbricone di Prato *Scene di Amleto II*.

Si replicano durante la stagione i seguenti spettacoli: *Il Cantico dei cantici*, Chiesa di San Genesio, Castagneto Po (TO), 13 luglio 1998; ex-Ospedale psichiatrico Paolo Pini, Milano, 26 luglio 1998; Teatro dell'Acquario, Cosenza, 16-17 gennaio 1999; Castello Pasquini, Castiglioncello, 27 aprile 1999; Teatro di Via Manzoni, Pontedera, 29 aprile 1999.

*Due Lai*, Teatro Rasi, Ravenna 20-21 luglio 1998.

*Pagine di Dante*, Piazzetta Zandri, Fossombrone, 27 luglio 1998; Parco di Villa Widman, Mira (VE), 29 luglio 1998; ex-Ospedale psichiatrico Paolo Pini, Milano, 30 luglio 1998.

*Edipus*, *Cleopatràs*, *Due Lai*, Teatro Verdi, Pisa, 12-13 gennaio 1999; Teatro Regio, Reggio Emilia, 16 gennaio 1999; Piccolo Teatro, Milano, 19-31 gennaio 1999.

*Due Lai*, Teatro Francesco di Bartolo, Buti (PI), 15 gennaio 1999; Teatro della Società, Lecco, 2 febbraio 1999; Teatro di Rifredi, Firenze, 4-6 febbraio 1999; Teatro San Leonardo, Bologna, 7-9 febbraio 1999;

---

<sup>39</sup> *L'assoluto naturale*, a cura di Sandro Lombardi, L'Obliquo, Brescia 1998.

*L'assoluto naturale*, Teatro Torti, Bevagna, 3-5 marzo 1999; Teatro degli Illuminati, Città di Castello, 6-7 marzo 1999; Teatro Duse, Genova, 9-14 marzo 1999; Teatro Verdi, Terni, 15-16 marzo 1999; Teatro Valle, Roma, 17-28 marzo 1999; Teatro degli Industri, Grosseto, 30 marzo 1999; Teatro Petrarca, Arezzo, 31 marzo 1999; Teatro La Concordia, San Costanzo (PS), 1 aprile 1999; Teatro della Pergola, Firenze, 6-11 aprile 1999; Teatro degli Animosi, Carrara, 12-13 aprile 1999; Teatro Juvarra, Torino, 15-19 aprile 1999; Teatro Frascini, Pavia, 20-22 aprile 1999.

- **1999-2000**

*Zio Vanja* debutta all'Arsenale di Venezia per La Biennale Teatro l'8 ottobre 1999. L'edizione radiofonica di *Due Lai. Erodiàs, Madre-strangosciàs*, viene trasmessa in diretta radiofonica da Radio Tre Rai il 15 dicembre. Escono gli opuscoli a cura di Sandro Lombardi editi da L'Obliquo relativi agli spettacoli *Due Lai*<sup>40</sup>, *Via Crucis al Colosseo*<sup>41</sup> e *Zio Vanja*<sup>42</sup>.

La Trilogia di Giovanni Testori (*Edipus, Cleopatràs, Due Lai*) è al Teatro di Rifredi, Firenze, 5 aprile 2000. *Zio Vanja* viene trasmesso in differita dal Teatro Studio di Milano per Radio Tre Rai il 28 aprile 2000.

Per il Teatro Valle di Roma Federico Tiezzi cura i recital *Nel ventre del teatro (Testori e la scena)*, con musiche composte ed eseguite al pianoforte da Giancarlo Cardini, 20 marzo e *Notturmo dantesco*, 27 marzo 2000. Sempre nell'ambito dei lavori musicali va in scena *Nox erat* dal *IV Canto* dell'*Eneide* di Virgilio, Cappella della Pietà dei Turchini. Cremona, Teatro Ponchielli, 27 maggio 2000.

*L'apparenza inganna* debutta a Santarcangelo, Palazzo Cenci, il 7 luglio. A Rosignano Solvay, il 29 luglio va in scena *Dante-Inferno*, con Sandro Lombardi e David Riondino che il 6 e 7 agosto raccontano la *Divina Commedia* in *Notturmi teatrali. Musica, prosa, poesia nei cortili di palazzo Altemps e S. Ivo alla Sapienza*, Cortile di S. Ivo alla Sapienza, Roma.

---

<sup>40</sup> *Due Lai*, a cura di Sandro Lombardi, L'Obliquo, Brescia 1999.

<sup>41</sup> *Via Crucis al Colosseo*, a cura di Sandro Lombardi, L'Obliquo, Brescia 1999.

<sup>42</sup> *Zio Vanja*, a cura di Sandro Lombardi, L'Obliquo, Brescia 1999.

In replica i recital e gli spettacoli *Agli amici suoi di Toscana*, Teatro della Rocca, Sassocorvaro (AN), 4 luglio 1999.

*Edipus*, Théâtre Garonne Toulouse, 7-8 luglio 1999; Teatro dei Rozzi, Siena 6-7 marzo; Teatro Kismet Bari 11 marzo; Teatro Boito, Greve in Chianti (FI), 15 marzo; Teatro Valle, Roma, 21-26 marzo; Teatro di Rifredi, Firenze, 5 aprile.

*Due Lai*, Castello di Bardassano, Gassino Torinese, 10 luglio 1999; Teatro Kismet, Bari, 13 marzo; Teatro Perempruner, Gugliasco (TO), 16 marzo; Teatreno, Mantova, 17 marzo; Teatro Regiò, Reggio Emilia, 18 marzo; Teatro Valle, Roma, 28 marzo-2 aprile; Teatro Nazionale, Quarrata (PT), 4 aprile; Teatro di Rifredi, Firenze, 7-8 aprile.

*Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini*, Castello di Meieto, Gaiole in Chianti (FI), 24 luglio 1999;

*Pagine di Dante*, Lago di Villa Arceno, Castelnuovo Berardenga (SI).

*Il Cantico dei cantici*, Casino dei Boschi, Parma, 3 settembre 1999; Piccolo Teatro, Foggia, 25 novembre; Teatro Comunale, Popoli (Pescara), 28 novembre; Teatro Tenda Varese, 23 maggio; Villa Guinici, Lucca, 25 maggio.

*Cleopatràs*, Teatro Herberia, Rubiera Re, 4 marzo 2000; Teatro Kismet, Bari, 12 marzo 2000; Teatro Kismet, Bari, 12 marzo; Teatro Valle, Roma, 1-2 aprile; Teatro di Rifredi, Firenze, 6 aprile.

*Nel ventre del teatro*, Teatro Valle, Roma, 20 marzo.

*L'apparenza inganna*, Santarcangelo dei Teatri, Santarcangelo, 7-9 luglio 2000; Festival Colline Torinesi, Gassino; Teatro di Via Manzoni, Pontedera, 1-3 dicembre; Teatro delle Passioni, Modena, 6-10 dicembre.

*Dante-Inferno*, Spiagge bianche-Bolgheri, Rosignano-Bolgheri, 26-29-30 luglio 2000; Piazza Grande, Modena, 1 agosto 2000; Forte Poerio, Mira, 3 agosto; Chiostro abbazia Tocci, Sovicille in provincia di Siena; S. Ivo alla Sapienza, Roma, 6-7 agosto; Teatro Comunale, Crevalcore, 16 dicembre; Auditorium Concordia, Pordenone, 19 dicembre.

## *Compagnia Lombardi-Tiezzi (2001-2008)*

- **2000-2001**<sup>43</sup>

Il 12 ottobre viene messa in onda l'edizione radiofonica dello spettacolo *L'apparenza inganna* di Thomas Bernhard, effettuata negli Studi Rai di Roma a cura di Sandro Lombardi. Esce l'opuscolo relativo allo spettacolo curato da Sandro Lombardi per le edizioni L'Obliquo<sup>44</sup>.

Al Teatro India di Roma nel mese di ottobre vengono proposti nell'arco di un mese i tre spettacoli dedicati al personaggio di Amleto. Si replica *Scene di Amleto I* dal 7 al 13 ottobre e, dal 14 al 20 (con pausa il 16), si replica *Scene di Amleto II*. Debutterà al Teatro India *Scene di Amleto III*, il 21 ottobre e rimane in cartellone fino al 28. Il 22 ottobre dalle ore quattro pomeridiane i tre spettacoli vengono messi in scena in successione.

*Scene di Amleto III* viene trasmesso in diretta da Radio Tre Rai al suo debutto.

Si replicano, in occasione della manifestazione *Le Vie dei Festival* a Modena, *Scene di Amleto I*, dal 3 al 10 novembre e *L'apparenza inganna* dal 6 al 10 dicembre.

Dal 3 al 6 maggio 2001, in occasione del *Festival International Po.N.T.I.*, la compagnia mette in scena lo spettacolo *Due Lai. Erodiàs/Mater Strangosciàs* al Teatro Nacional S. João nella città di Porto, in Portogallo.

Dal 19 marzo 2000 al 13 aprile 2001 Sandro Lombardi cura 20 puntate radiofoniche su *La cognizione del dolore* di Carlo Emilio Gadda. Le puntate sono registrate negli studi Rai di Roma. Nel 2001 Viene pubblicato a cura di Giovanni Agosti il testo su *Il teatro di Giovanni Testori negli spettacoli di Sandro Lombardi e Federico Tiezzi*, accompagnato dalle registrazioni degli spettacoli, il progetto è di Rai Radio Tre ed Eti - Ente Teatrale Italiano<sup>45</sup>. Nello stesso anno esce per la casa editrice Garzanti *Pier Paolo Pasolini. Poesie* con registrazioni audio delle letture di Sandro Lombardi<sup>46</sup>.

---

<sup>43</sup> Il materiale sulle tournées degli spettacoli durante la stagione è parzialmente mancante.

<sup>44</sup> *L'apparenza inganna*, a cura di Sandro Lombardi, L'Obliquo, Brescia 2000.

<sup>45</sup> *Testori. La pietà e la rivolta. Il teatro di Giovanni Testori negli spettacoli di Sandro Lombardi e Federico Tiezzi*, a cura di Giovanni Agosti, Rai-Eti, Roma 2001.

<sup>46</sup> Pier Paolo Pasolini, *Poesie*, Garzanti, Milano 2001.

Nel mese di maggio 2001 i Magazzini Produzioni abbandonano questa denominazione e diventano Compagnia Lombardi-Tiezzi Piccola Società cooperativa a responsabilità limitata<sup>47</sup>.

- **2001-2002**

Viene assegnato il Premio Ubu 2001 per la miglior regia a Federico Tiezzi per lo spettacolo *L'apparenza inganna*.

*L'Amleto* debutta al Teatro Comunale di Benevento il 14 settembre, nell'ambito del festival *Benevento Città Spettacolo*.

Il 23 gennaio 2002 si tiene al Teatro Studio di Scandicci la mostra-evento *I Magazzini della memoria. Teatro di poesia a Scandicci (1982/1985)*. Nei mesi di febbraio e marzo presso il Centro di promozione teatrale La Soffitta a Bologna, la Compagnia Lombardi Tiezzi cura il laboratorio-seminario *Scritture per attori. Un percorso attraverso la drammaturgia contemporanea dai Magazzini a oggi*.

Per il ciclo *Teatri alla Radio* di Mario Martone va in onda la trasmissione radiofonica *Circo dei sogni* di e con Sandro Lombardi. Rai Radio Tre, 21 giugno. In occasione del *Terra di Teatri Festival*, Sandro Lombardi cura la regia della sua lettura di un testo di Erri De Luca, *Opera sull'acqua*, Teatro Comunale, Treia, 13-14 Luglio. Esce per la casa editrice Garzanti il volume accompagnato dal cd del recital *Dante-Inferno* di Sandro Lombardi e David Riondino.<sup>48</sup>

Durante la stagione si replicano gli spettacoli: *Dante-Inferno*, Teatro Comunale, Castiglion Fiorentino, 5 gennaio; Teatro Chiabrera, Savona, 21 gennaio 2002; Teatro Sociale, Alba, 16 febbraio; Auditorium Comunale, Vestone (BS), 17 febbraio; Teatro Niccolini, S. Cascino Val di Pesa, 26 marzo; Teatro dei Differenti, Barga, 27 marzo; Teatro Comunale, Monfalcone, 3-4 aprile; Teatro dei Filodrammatici, Piacenza, 5-6 aprile; Teatro degli Unanimi, Arcidosso, 7 aprile; Teatro Excelsior, Empoli, 9 aprile; Teatro Reggìo, Reggio Emilia, 11 aprile; Teatro Manzoni, Pistoia, 12 aprile; Teatro Garibaldino, Santa Maria Capua a Vetere, 13 aprile; Teatro Comunale, Latina, 14 aprile; Teatro Mignon, Tirano in provincia di Sondrio, 18 aprile; Auditorium Comunale, Jerago

---

<sup>47</sup> Cfr. *qui*, p. 12, nota 15.

<sup>48</sup> *Dante Inferno. Sandro Lombardi, David Riondino*, a cura di Emilio Pasquini e Antonio Quaglio, Garzanti, Milano 2002.

con Orago (VA), 19 aprile; Auditorium Galilei, Romanengo, 20 aprile; Auditorium San Domenico, Foligno, 12 maggio; Festival Aquileia, Aquileia, 17 luglio; Festival Lunatica, Fosdinovo, provincia di Massa-Carrara, 27 luglio; Enzimi Festival, Roma, 23 settembre; Istituto Italiano di Cultura, Bucarest, 20 ottobre; Istituto Italiano di Cultura, Colonia, 27 ottobre; Teatro Alkestis, Cagliari, 15-16 novembre; Teatro Savoia, Campobasso, 27 novembre; Auditorium Zanon, Udine, 9 dicembre 2002; Teatro Verdi, Santa Croce Arno (PI), 11 dicembre.

*L'apparenza inganna*, Teatro dell'Elfo, Milano, 8-20 gennaio; Teatro della Società, Lecco, 23 gennaio; Auditorium Comunale, San Vito al Tagliamento, 28 gennaio; Teatro Libero, Palermo, 31 gennaio, 1-2 febbraio; Teatro Michetti, Pescara, 7 febbraio; Teatro Comunale, Cagli, 8 febbraio; Teatro Francesco Stabile, Potenza, 11 febbraio; Teatro San Martino, Bologna, 13-14 febbraio.

*L'Amleto*, Teatro Manzoni, Pistoia, 21-24 febbraio; Teatro Francesco di Bartolo, Buti (PI), 26 febbraio; Teatro Boito, Greve in Chianti, 28 febbraio; Arena del Sole, Bologna, 1-2 marzo; Teatro Ponchielli, Cremona, 4-5 marzo; Teatro Odeon, Lumezzane (BS), 7 marzo; Teatro Filodrammatici, Treviglio (BG), 8 marzo; Teatro Sociale, Como, 9 marzo; Teatro Guacosa, Ivrea, 13 marzo; Teatro Cantoni, Legnano, 14 marzo; Teatro delle Passioni, Modena, 15-16 marzo; Teatro Sanzio, Urbino, 19 marzo; Teatro Rossi, Macerata, 20 marzo; Galleria Toledo, Napoli, 22-24 marzo.

*Scene di Amleto*, Sala Artimbanco, Cecina, 8 novembre.

- **2002-2003**

Il 5 dicembre va in scena lo spettacolo *Amleto* al Teatro Comunale Alessandro Bonci di Cesena 5 dicembre 2002.

Escono gli opuscoli per le edizioni L'Obliquo su *Tre Lai*, un recital di Sandro Lombardi da Giovanni Testori<sup>49</sup>, sullo spettacolo *Amleto*<sup>50</sup> e su *L'Amleto*<sup>51</sup> di Testori.

Il 14 dicembre, in occasione dello spettacolo *Amleto* al Teatro Metastasio, viene organizzato un incontro con la compagnia sul tema *Dal metodo all'opera* a cura di

---

<sup>49</sup> *Tre Lai*, a cura di Sandro Lombardi, L'Obliquo, Brescia 2002.

<sup>50</sup> *Amleto*, a cura di Sandro Lombardi, L'Obliquo, Brescia 2002.

<sup>51</sup> *L'Amleto*, a cura di Sandro Lombardi, L'Obliquo, Brescia 2002.

Massimo Marino; i lavori proseguono il giorno seguente al Ridotto del Metastasio con proiezioni video sul tema *Amleto tra cinema e teatro*. La compagnia cura una conferenza-spettacolo su *Le storie di Amleto, il potere, la famiglia, la vendetta* alla Sala del Dopolavoro Ferroviario, Cecina, dall'8 al 12 marzo. Il 31 marzo si tiene al Teatro Vascello di Roma un incontro con Sandro Lombardi sul tema *Il Teatro di Giovanni Testori negli spettacoli di Sandro Lombardi e Federico Tiezzi*. In occasione del *Festival deSidera* a Bergamo va in scena il 23 aprile *Mater Strangosciàs*, Santuario Santa Maria al Castello, Almenno San Salvatore in provincia di Bergamo, 23 aprile.

Nell'ambito del 33° Festival di Santarcangelo va in scena *In fondo a destra*, Lavatoio Santarcangelo, 4-6 Luglio. Il 16 luglio, Sandro Lombardi cura la serata *Giovanni Testori: la ferita dell'amore. Omaggio a Testori a dieci anni dalla morte, 1993/2003*, organizzata al Parco del Castello dell'Acciaiuolo a Scandicci in collaborazione con la Compagnia Lombardi Tiezzi e Elsinor Teatro Stabile d'Innovazione

Durante la stagione si replicano i seguenti spettacoli: *Amleto*, Teatro Bonci, Cesena, 5-8 dicembre 2002; Teatro Masini, Faenza, 9-11 dicembre; Teatro Metastasio, Prato, 13-17 dicembre; Teatro Storchi Modena, 19-22 dicembre; Teatro dell'Arte, Milano, 7-19 gennaio 2003; Teatro della Regina, Cattolica, 21-22 gennaio; Teatro Verdi, Pisa, 24-26 gennaio; Teatro Politeama, Viareggio, 27-28 gennaio; Teatro degli Animosi, Carrara, 29-30 gennaio; Teatro del Giglio, Lucca; 31 gennaio, 1-2 febbraio; Teatro Carignano, Torino, 4-9 febbraio; Teatro Villani, Biella, 10 febbraio; Teatro Manzoni, Pistoia, 13-16 febbraio; Teatro Nuovo, Bolzano, 19-23 febbraio; Teatro del Popolo, Colle Val d'Elsa, 25-26 febbraio; Teatro Moderno, Grosseto, 28 febbraio.

*Dante-Inferno*, Teatro Pier Paolo Pasolini, Cervignano del Friuli, 21 gennaio; Teatro Don Bosco, Rivoli, 23 gennaio; Teatro Petrella, Longiano, 1 marzo;

*L'Amleto*, Teatro Marchionneschi, Guardistallo, 6 marzo; Teatro Herberia, Rubiera, 7 marzo; Teatro Rasi, Ravenna, 8 marzo; Teatro Novelli, Rimini, 9 marzo; Piccolo Teatro Eliseo, Roma, 11 marzo-6 aprile; Teatro Verdi, Salerno, 8 aprile; Teatro Francesco Stabile, Potenza, 9-11 aprile; Teatro Kismet, Bari, 12-13 aprile; Teatro Frascini, Pavia, 15 aprile; Comédie des Champs Elysées, Parigi, 12-15 ottobre; Teatro dell'Ilva, Novi Ligure, 16 novembre; Teatro Studio, Milano, 18-30 novembre; Teatro Fillmore, Cortemaggiore, 1 dicembre; Teatro Savoia, Campobasso, 3-4 dicembre; Teatro

Politeama Clarici, Foligno, 5 dicembre; Teatro Solvay, Rosignano olvay, 9 dicembre; Teatro degli Illuminati, Città di Castello, 11 dicembre; Teatro Marruccino, Chieti, 13-14 dicembre; Teatro Rossini, Gioia del Colle, 18-19 dicembre, Teatro Politeama, Lecce, 20 dicembre.

*In fondo a destra*, Teatro Solvay, Rosignano, 17 luglio.

- **2003-2004**

Il 6 gennaio 2004 debutta *I danni del tabacco*<sup>52</sup> di Anton Cechov al Teatro Vascello di Roma. La Compagnia Lombardi-Tiezzi mette in scena *Dante-Paradiso*, Pordenone, Auditorium Concordia, 28 febbraio 2004. Sandro Lombardi legge Carlo Emilio Gadda, Mario Luzi, Elsa morante, Patrizia Valduga, Roberto Longhi in occasione dell'evento Frangi Nobu at Elba, Villa Panza, Varese, 22 marzo. Al Teatro Metastasio di Prato il 14 aprile debutta *Antigone di Sofocle* di Bertolt Brecht da Friedrich Hölderlin. Al Teatro Vascello di Roma Sandro Lombardi cura l'evento "...più moderno di ogni moderno...". *Il mio Pasolini*, con Fabio Mascagni, 31 maggio 2004<sup>53</sup>.

Il 5 luglio, nell'ambito della manifestazione Sette Poeti per Sette Città Sandro Lombardi legge Dino Campana in Piazza della Signoria a Firenze. La compagnia replica i seguenti spettacoli: *In fondo a destra-I danni del tabacco* Teatro Vascello, Roma, 6 novembre; Teatro Michetti, Pescara, 13 gennaio; Teatro Marchionneschi, Guardistallo, 14 gennaio; Teatro Boito, Greve in Chianti, 15 gennaio; Teatro Herberia, Rubiera, 16-17 gennaio; Teatro Galleria Toledo, Napoli, 27 gennaio-1 febbraio; Teatro dei Filarmonici, Treviglio; Teatro Studio, Scandicci, 5-7 febbraio; Teatro degli Atti, Rimini, 9 febbraio; Teatro Diego Fabbri, Forlì, 18 febbraio; Auditorium G. Galilei, Romanengo, 21 febbraio; Villa Sommi Picenardi, Olgiate Molgora in provincia di Lecco, 5 settembre; Teatro Manzoni, Pontedera, 23-25 ottobre; Teatro Lavatoio Santarcangelo, 2-4 novembre; Teatro Cantiere Florida, Firenze, 5 novembre; Teatro Solvay, Rosignano Solvay, 6 novembre.

*L'apparenza inganna*, Teatro San Giorgio, Udine, 7-12 gennaio.

---

<sup>52</sup> Gli spettacoli *In fondo a destra* e *I danni del tabacco* vengono da qui in poi rappresentati insieme.

<sup>53</sup> Dal 10 al 14 maggio la compagnia tiene un laboratorio al Teatro Ateneo di Roma il cui tema non è specificato.

*Dante-Inferno* Piazza Cavour, Rovato in provincia Brescia, 25 luglio; Chiostro di Perego, Perego, 4 settembre; Kulturni Dom, Gorizia, 9 novembre; Teatro Goldoni, Livorno, 13 novembre.

- **2004-2005**

*Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini* debutta al Teatro dei Rozzi, Siena, l'8 ottobre 2004. Esce a cura di Sandro Lombardi l'opuscolo relativo allo spettacolo. In occasione dei festeggiamenti *Per i novant'anni di Mario Luzi* Sandro Lombardi legge alcuni testi da *Il viaggio terrestre e celeste di Simone Martini*, Teatro della Compagnia, Firenze, 20 ottobre 2004. Va in scena al Teatro Goldoni di Firenze *Gli Uccelli* di Aristofane, 3 novembre 2005.

La casa editrice Garzanti pubblica il libro di Sandro Lombardi *Gli anni felici, realtà e memoria nel lavoro dell'attore*<sup>54</sup>.

Lombardi, in occasione del *Festival deSidera* di Bergamo ripropone il recital "...più moderno di ogni moderno...", 4 aprile 2005, Auditorium di Piazza Libertà, Bergamo. Debutta lo spettacolo *Antigone* al Teatro Metastasio di Prato, 14 aprile. Sandro Lombardi e Federico Tiezzi curano le letture da *Guerra e pace* di Lev Tolstòj, un progetto di 20 serate, Giardino dei Semplici, 22 giugno-19 luglio 2005. Per il festival Santarcangelo dei Teatri propongono il recital *Pascoli*, San Mauro Pascoli, Villa Torlonia, 10 luglio 2005.

Durante la stagione sono andati in replica gli spettacoli: *In fondo a destra-I danni del tabacco* Teatro Verdi, Milano, 29-marzo, 10 aprile; Teatro Frascini, Pavia, 11 aprile;

*Dante-Inferno* Teatro l'Agorà, Carate Brianza, 1 aprile; Teatro Manzoni, Monza, 5-6 aprile; Teatro di Rifredi, Firenze, Teatro Villani, Biella, 6 aprile; Sala Margherita, Putignano; Teatro Stabile, Potenza, 13 aprile; Teatro del Mare, Riccione, 16 aprile; Basilica di San Francesco, Ravenna, 11 settembre; Casa dei Doganieri, Mola di Bari, 14 aprile; Teatro delle Saline, Cagliari, 15-16 dicembre.

*Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini*, Chiesa del Torresino, Bassano, 18 agosto; Teatro La Bicchieraia, Arezzo, 28 novembre.

---

<sup>54</sup> Sandro Lombardi, *Gli anni felici, realtà e memoria nel lavoro dell'attore*, Garzanti, Milano 2004.

- **2005-2006**

L'8 settembre Federico Tiezzi cura il recital *Murale* di Mahmud Darwish, con Sandro Lombardi e Mahmud Darwish, nell'ambito del Festivalletteratura di Mantova, *Teatro Bibiena*.

Debutta il 3 novembre al Teatro Goldoni di Firenze lo spettacolo *Gli uccelli* di Aristofane. Lo spettacolo va in tournée al Teatro Niccolini, San Casciano, 29 ottobre; Teatro Goldoni, Firenze, 3-9 novembre; Teatro Comunale, Pordenone, 11-13 novembre; Teatro Testoni, Casalecchio di Reno, 15-16 novembre; Teatro Le Passioni, Modena, 17-27 novembre; Teatro Cantoni, Legnano, 29 novembre; Teatro Sociale, Brescia, 30 novembre-4 dicembre; Teatro di Chiasso, Chiasso, 6 dicembre; Teatro Sociale, Soresina, 7 dicembre. Nel 2005 esce l'opuscolo relativo allo spettacolo *Gli Uccelli*.

Sandro Lombardi legge Dante nell'ambito della manifestazione *Dal libro al teatro. Una voce per Dante. Esilio*, Santuario Beato Giacomo Bitetto, Sannicandro di Bari, 27 marzo 2006. Il 13 maggio Sandro Lombardi cura delle letture da *Felicità turbate* di Mario Luzi, Casa del Pontormo, Empoli.

Il 16 maggio Lombardi partecipa al *Festival Fabbrica Europa 2006* curando la lettura di testi da Berio, Dante e Sanguineti, accompagnato dal Tempo Reale Ensemble. L'evento, intitolato *Laborintus*, si svolge alla Stazione Leopolda di Firenze; presso il Chiostro delle Oblate, va in scena lo *Speciale Don Chisciotte alle Oblate. 20 letture sceniche a cura di Sandro Lombardi e Federico Tiezzi*, dal 9 giugno al 6 luglio 2006. Il 10 giugno Sandro Lombardi legge alcune poesie inedite che Mario Luzi dedica a Mimmo Di Cesare in *Isola e meridiana 2005 per Mario Luzi poeta. Il pensiero, l'immagine l'opera*, Museo Piaggio Giovanni Alberto Agnelli, Pontedera, 10 giugno 2006. In occasione della commemorazione dell'attrice Marisa Fabbri, *Ciao Marisa. "Sette poeti per ricordare un'amica"*, Sandro Lombardi interpreta testi di Bertolt Brecht, Dino Campana, Costantinos Kavafis, Mario Luzi, Aldo Palazzeschi, Giovanni Pascoli, Pier Paolo Pasolini. Castello dei Conti Guidi, Poppi, 21-22 luglio.

Il 31 luglio Lombardi mette in scena *La ragazza Carla* di Elio Pagliarani. Scena, regia e interpretazione dello spettacolo sono di Sandro Lombardi. La prima è al Vecchio Frantoio di Radicondoli. Il 30 agosto *Antigone di Sofocle* è al Berliner Ensemble in occasione del Brechtfest.

Gli spettacoli in replica nel 2006 sono: *In fondo a destra- I danni del tabacco* Teatro Borsi, Prato, 11 gennaio; Auditorium Zanon, Udine, 13 gennaio.

*Dante-Inferno* CRT Teatro dell'Arte, Milano, 9-11 febbraio; Teatro Ariston, Mantova, 17 febbraio; Teatro Comunale, Cavriglia, 18 febbraio; Università La Sapienza, Roma, 10 luglio; Castello Conti Guidi, Poppi, 23 luglio; Teatro delle Rocce, Gavorrano, 28 luglio; Teatro del Lido, Ostia, 11-12 novembre.

*L'apparenza inganna* Cantieri Goldonetta, Firenze, 23 febbraio-12 marzo.

*Gli Uccelli* Teatro Solvay, Rosignano, 19 marzo; Teatro Don Bosco, Potenza, 21 marzo; Teatro Piccinni, Bari, 22-26 marzo; Teatro Comunale, Porto San Giorgio in provincia di Fermo, 28 marzo; Teatro Novelli, Rimini, 1 aprile; Teatro Metropolitan, Piombino, 3 aprile; Teatro Comunale, Todi, 5 aprile; Teatro degli Illuminati, Città di Castello, 6 aprile; Teatro Rossini, Pesaro, 7-9 aprile; Teatro Cagnoni, Vigevano, 11 aprile; Teatro India, Roma, 18-30 aprile; Teatro della Società, Lecco, 23-24 novembre; Teatro Asioli, Correggio, 25 novembre; Teatro Storchi, Modena, 27 novembre; Teatro Rossini, Lugo (RA), 28 novembre; Teatro Metastasio, Prato, 29 novembre-3 dicembre; Arena del Sole, Bologna, 5-6 dicembre, Teatro degli Animosi, Carrara, 7-8 dicembre; Teatro delle Vigne, Lodi, 11 dicembre; Teatro Ariston, Mantova, 14 dicembre; Teatro Municipale, Piacenza, 15 dicembre; Teatro Milanolio, Savigliano in provincia di Cuneo, 16 dicembre.

- **2006-2007**

Il Premio Ubu miglior spettacolo dell'anno viene assegnato a *Gli Uccelli*. Federico Tiezzi si aggiudica il Premio Ubu alla miglior regia per lo stesso spettacolo.

Nel 2006 esce l'opuscolo a cura di Sandro Lombardi sul recital *Ciao Marisa!*.

Dal febbraio 2007 Federico Tiezzi è direttore del Teatro Metastasio di Prato.

Per la rassegna *Estate al Bargello* la compagnia presenta *Sogno di un mattino di primavera*, Cortile del Museo del Bargello, Firenze, 9-27 maggio 2007. La compagnia è al Museo Nazionale del Bargello di Firenze, il 13 maggio 2007 con *Erodiàs*, uno spettacolo di e con Sandro Lombardi.

Il 10 luglio Sandro Lombardi legge le poesie di Malaparte nel recital *Malaparte in versi*, con musiche di Erik Satie al Castello dell'Imperatore a Prato. Va in scena il 20

luglio nell'ambito del Mittelfest 2007, *Le ceneri di Gramsci*, uno spettacolo ideato ed eseguito da Sandro Lombardi e Virgilio Sieni. Cividale del Friuli, Monastero Maggiore, 20 luglio.

Nel 2007 si replicano gli spettacoli: *Gli Uccelli* Teatro Comunale, Buti, 8 gennaio; Teatro degli industri, Grosseto, 9 ottobre; Teatro Rendano, Cosenza, 12-14 gennaio; Teatro Storchi, Modena, 22 gennaio; Teatro Studio, Milano, 23 gennaio-11 febbraio; Teatro della Corte, Genova, 13-18 febbraio; Teatro delle Arti, Gallarate, 19-20 febbraio; Teatro Camploy, Verona, 21 febbraio; Teatro Comunale, Mirano, 22 febbraio; Teatro Comunale, Treviso, 23-25 febbraio; Teatro Lauro Rossi, Macerata, 27-28 febbraio; Teatro Anghiari, Ravenna, 1-4 marzo.

*Gli Uccelli*, Teatro Comunale, Buti, 8 gennaio; Teatro degli Industri, Grosseto, 9-10 gennaio; Teatro Rendano, Cosenza, 12-14 gennaio; Teatro Storchi, Modena, 22 gennaio; Teatro Studio, Milano; Teatro della Corte, Genova, 13-18 febbraio; Teatro delle Arti, Gallarate, 19-20 febbraio; Teatro Camploy, Verona, 21 febbraio; Teatro Comunale, Mirano, 22 febbraio; Teatro Comunale, Treviso, 23-25 febbraio; Teatro Lauro Rossi, Macerata, 27-28 febbraio; Teatro Anghiari, Ravenna, 1-4 marzo.

*La ragazza Carla* Teatro Petrella, Longiano, 10 marzo.

*L'apparenza inganna* Nuovo Studio Foce, Lugano, 23-26 marzo.

*Dante-Inferno* Teatro Cantoni, Legnano, 19 aprile; Teatro Excelsior, Cesano Maderno, 20 aprile.

*I giganti della montagna* Teatro Argentina, Roma, 3-25 novembre; Teatro Metastasio, Prato, 28 novembre, 2 dicembre; Teatro Duse, Bologna, 3-5 dicembre; Teatro Condominio, Gallarate, 7 dicembre; Teatro di Chiasso, Chiasso, 8 dicembre; Teatro della Pergola, Firenze, 11-16 dicembre; Teatro Signorelli, Cortona, 18 dicembre; Teatro degli Illuminati, Città di Castello, 19 dicembre; Teatro della Fortuna, Fano, 20-22 dicembre.

## *Compagnia Sandro Lombardi (2008-2012)*

- **2007-2008**

Per *L'infanzia di Saturno. Tre itinerari poetico musicali*, Sandro Lombardi legge Thomas Bernhard e Goffredo Parise al Teatro Bibbiena di Mantova, il 6 e il 7 settembre.

Lombardi è voce recitante per il progetto *Postkarten. Alfabeto Apocalittico*, su testi di Edoardo Sanguineti, il progetto viene presentato in occasione del Festival Internazionale della Musica, il 24 settembre. Va in scena al Museo Nazionale del Cinema nella Mole Antonelliana di Torino lo spettacolo *Le ceneri di Gramsci* con Sandro Lombardi e Virgilio Sieni, nell'ambito del festival Vie. Scena Contemporanea, 12-20 ottobre, Teatro Storchi, Modena. La Compagnia Lombardi Tiezzi presenta *I giganti della montagna. Mito incompiuto* al Teatro Argentina di Roma il 3 novembre 2007. Al Teatro Dal Verme di Milano nell'ambito della manifestazione *Promessi Sposi per la città contemporanea. Letture sceniche*, Sandro Lombardi cura una lettura sul tema Cultura e parole tradite, 10 dicembre. Dal 31 dicembre 2007 al 31 gennaio 2008 *Il giardino dei Finzi-Contini* di Giorgio Bassani, letto da Sandro Lombardi, è messo in onda da Radio tre Rai in 24 puntate radiofoniche a cura di Anna Antonelli e Fabiana Carobolante.

Vengono pubblicati gli opuscoli editi dalla casa editrice L'Obliquo relativi alle produzioni della compagnia *Sogno di un mattino di primavera*<sup>55</sup>, *Le ceneri di Gramsci*<sup>56</sup> e *I giganti della montagna*<sup>57</sup>.

Dal luglio 2008 la Compagnia Lombardi Tiezzi diventa Compagnia Sandro Lombardi.

Nel triennio 2007-2009 si tiene il primo Teatro Laboratorio della Toscana diretto da Federico Tiezzi, in concomitanza con il suo incarico al Teatro Metastasio di Prato<sup>58</sup>.

---

<sup>55</sup> *Sogno di un mattino di primavera*, a cura di Sandro Lombardi, L'Obliquo, Brescia 2007.

<sup>56</sup> *Le ceneri di Gramsci*, a cura di Sandro Lombardi, L'Obliquo, Brescia 2007.

<sup>57</sup> *I giganti della montagna*, a cura di Sandro Lombardi, L'Obliquo, Brescia 2007.

<sup>58</sup> La prima parte del laboratorio culmina nei lavori dal titolo *Tavola di orientamento / Brecht / La madre 01* e *Tavola di orientamento / Brecht / La madre 02*, rispettivamente proposti al pubblico come saggi finali del laboratorio al Teatro Magnolfi Nuovo di Prato il 6 giugno 2008 e il 23 maggio 2009. Al termine del laboratorio Tiezzi mette in scena lo spettacolo *Scene da Romeo e Giulietta* al Teatro Fabbricone di Prato il 26 novembre 2009. Per le informazioni sulle attività svolte e sul rapporto tra il Teatro Laboratorio della Toscana a Prato e la nuova direzione del Teatro Metastasio affidata a Federico Tiezzi cfr. il volume edito dalla casa editrice Titivillus *Il Laboratorio di Prato diretto da Federico Tiezzi*, a cura di Andrea Nanni, Titivillus, Corazzano 2010.

Nella stagione si replicano gli spettacoli: *I giganti della montagna* Teatro Donizetti, Bergamo, 4-3 gennaio 2008; Teatro Comunale, Milano, 15 gennaio; Teatro Civico Tortona, 17 gennaio; Teatro Cantoni, Legnano, 18 gennaio 2008; Teatro Niccolini, San Casciano, 20 gennaio; Teatro Excelsior, Empoli, 22 gennaio; Teatro Solvay, Rosignano, 23 gennaio; Teatro Rendano, Cosenza, 25-27 gennaio.

*Gli Uccelli*, Teatro Mercadante, Napoli 30 gennaio-10 febbraio; Teatro della Bicchieraia, Arezzo, 13-14 febbraio; Teatro Due, Parma, 15-17 febbraio; Teatro Villani, Biella, 18 febbraio; Fonderie Limone, Torino, 22-23-24 febbraio; Teatro de la Ville, Aosta, 25 febbraio; Teatro Alfieri, Asti, 26 febbraio; Teatro Giuditta Pasta, Saronno, 27 febbraio 2008; Teatro Frascini, Pavia, 28 febbraio; Teatro Pergolesi, Jesi, 1-2 marzo.

*Dante-Inferno* Teatro Rossini, Lugo di Romagna (RA), 5 marzo.

*Le ceneri di Gramsci* Teatro Fabbricone, Prato, 12-16 marzo; Teatro Comunale, Casalmaggiore, 18 marzo.

Il 13 marzo Sandro Lombardi e Virgilio Sieni sono alla Libreria Feltrinelli di Firenze per un incontro sullo spettacolo *Le ceneri di Gramsci*.

Va in scena il 6 giugno 2008 la prima parte della presentazione del lavoro svolto durante il Teatro Laboratorio della Toscana a cura di Federico Tiezzi *Tavola di orientamento / Brecht / La madre 01*.

- **2008-2009**

L'11 settembre del 2008 Sandro Lombardi tiene un *Laboratorio di scrittura espressiva* al Nuovo Teatro delle Commedie di Livorno. *Passaggio in India* di Santha Rama Rau è al teatro Metastasio di Prato il 25 ottobre. Il 22 novembre Sandro Lombardi e Iaia Forte sono *Erodiade/Erodiàs*, uno spettacolo confronto intorno alle passioni dei personaggi di Testori, Teatro Comunale Niccolini - San Casciano Val Di Pesa.

*L'angelo del Liponard. Un delirio amoroso*, debutta al Teatro del Giglio di Lucca il 19 gennaio 2009, la voce recitante è quella di Sandro Lombardi.

Il 3 aprile va in scena lo spettacolo *Il riformatore del mondo* al Museo Nazionale del Bargello a Firenze, per la drammaturgia di Sandro Lombardi – in scena – e la regia di Giovanni Scandella; lo spettacolo debutta in occasione della mostra *I marmi vivi. Gian Lorenzo Bernini e la nascita del Ritratto Barocco*, 3 aprile – 12 luglio, al Museo del

Bargello. La dimostrazione di lavoro *Tavola di orientamento / Brecht / La madre 02* debutta al Teatro Magnolfi di Prato il 23 maggio 2009.

Durante il 2009 si replicano gli spettacoli: *La ragazza Carla*, Rocca di Vignola, Vignola (MO), 14 gennaio.

*Le ceneri di Gramsci*, Teatro Studio, Scandicci, 17-18 gennaio 2009; Teatro India, Roma, 1-8 aprile; Teatro Sociale, Como, 17 aprile; Teatar&TD, Zagabria, 19 aprile; Teatro Goldoni, Livorno, 23 aprile; Théâtre de la Place, Liegi, 30 aprile.

*I giganti della montagna*, Teatro degli Animosi, Carrara, 22-23 gennaio; Teatro Villani, Biella, 25 gennaio; Sala Leonardo, Milano, 27 gennaio-8 febbraio; Teatro Politeama, Chivasso, (TO), 9 febbraio; Teatro Toselli, Cuneo, 10 febbraio; Auditorium Santa Chiara, Trento, 12-15 febbraio; Palamostre, Udine, 16-17 febbraio; Teatro Alighieri, Ravenna 19-22 febbraio; Teatro della Regina, Cattolica, 24-25 febbraio; Teatro Comunale, Ferrara, 26-febbraio-1 marzo; Teatro della Bicchieraia, Arezzo, 3-4 marzo; Teatro Marruccino, Chieti, 6-8 marzo; Teatro Mercadante, Napoli, 11-22 marzo 2009; Teatro Sociale, Como, 24-25 marzo; Teatro Frascini, Pavia, 26 marzo; Teatro Comunale, Casalpusterlengo, 27 marzo.

*Il riformatore del mondo*, Cortile del Bargello, Firenze, 3-21 giugno 2009; Castel del Monte, Andria, 27-28 agosto.

*Erodiade/Erodiàs*, Teatro Niccolini, San Casciano, 22 novembre; Teatro Sociale, Alba, 24 novembre; Teatro Politeama, Chivasso, 3 dicembre; Teatro Sociale, Mantova, 4 dicembre.

- **2009-2010**

Il 22 novembre 2009 nell'ambito del festival *Più in là. Leopardi, Pascoli, Montale. Letture teatrali* Sandro Lombardi legge Giovanni Pascoli al Teatro Dal Verme di Milano.

*Scene da Romeo e Giulietta*, è lo spettacolo-dimostrazione finale del primo periodo di lavoro del Teatro Laboratorio della Toscana che va in scena al teatro Fabbricone di Prato il 26 novembre; come per le *Scene di Amleto* dieci anni prima, gli spettatori si trovano davanti a quelli che Tiezzi, sulla scia di Pier Paolo Pasolini chiama 'appunti per una regia' in quel caso cinematografica, qui puramente teatrale, un taccuino

in forma scenica entro cui esercitare la pratica della composizione teatrale. Esce nel 2009 per la casa editrice Feltrinelli il romanzo di Sandro Lombardi *Le mani sull'amore*<sup>59</sup>.

Nel 2010 Federico Tiezzi lascia il posto di direttore del Teatro Metastasio di Prato, Teatro Stabile della Toscana<sup>60</sup>.

Debutta il 18 maggio lo spettacolo *L'uomo dal fiore in bocca* per la drammaturgia di Sandro Lombardi e la regia di Roberto Latini. Museo Nazionale del Bargello, Firenze.

Si replicano durante il 2010 i seguenti spettacoli: *Erodiàs*, Auditorium Santa Giulia, Brescia, 15 marzo; *La Caprilina*, Livorno, 2 luglio.

*Erodiade/Erodiàs*, Sala Consigliare, Nerviano (MI), 11 aprile; Teatro Giuditta Pasta, Saronno, 13 aprile; Teatro Testori, Forlì, 15 aprile; Cantieri Florida, Firenze, 16 aprile; Teatro delle Passioni, Modena, 23-25 aprile.

*L'uomo dal fiore in bocca*, Cortile Bargello, Firenze, 18 maggio, 6 giugno; Piazza Alberti, Mantova, 23 giugno; Casa Alfieri, Asti, 25 giugno; La Pelanda, Roma, 8 settembre.

- **2010-2011**<sup>61</sup>

Al Teatro Grassi di Milano va in scena *I promessi sposi alla prova* di Giovanni Testori, per la drammaturgia di Sandro Lombardi e Federico Tiezzi, che ne cura anche la regia. Viene pubblicato l'opuscolo edito da L'Obliquo e a cura di Sandro Lombardi relativo allo spettacolo<sup>62</sup>. Nel 2010 viene pubblicato il primo volume dedicato Al Teatro Laborio della Toscana, per la casa editrice Titivillus<sup>63</sup>.

Il 17 gennaio 2011 Sandro Lombardi è chiamato a leggere una invettiva antimussoliniana di Carlo Emilio Gadda per una riflessione sulla politica e sul consenso che possa passare dalla letteratura e dall'arte. Università Suor Orsola Benincasa, Napoli.

Viene presentato a Napoli il libro *Le mani sull'amore* di Sandro Lombardi. Coordina l'incontro Claudio Finelli, Salottino del Chiaja Hotel de Charme, 28 febbraio.

---

<sup>59</sup> Sandro Lombardi *Le mani sull'amore*, Feltrinelli, Milano 2009.

<sup>60</sup> Cfr. il documentato articolo di Mimma Gallina, *Alternanza, arroganza e tradizione locale. Cosa succede al Metastasio?* pubblicato sulla rivista specialistica di teatro online [www.ateatro.it](http://www.ateatro.org/mostranew.asp?num=126&ord=4) all'indirizzo <http://www.ateatro.org/mostranew.asp?num=126&ord=4> (ultima consultazione 22 novembre 2016).

<sup>61</sup> Il materiale sulle tournées degli spettacoli durante la stagione risulta parzialmente mancante.

<sup>62</sup> *I promessi sposi alla prova*, a cura di Sandro Lombardi, L'Obliquo, Brescia 2010.

<sup>63</sup> *Il Laboratorio di Prato diretto da Federico Tiezzi*, a cura di Andrea Nanni, Titivillus, Corazzano 2010.

Il 14 aprile Lombardi in *Lecture Vasariane* legge la ‘vita’ di Giorgione ‘pittor viniziano’ sullo sfondo del Museo del Bargello di Firenze e il 15 aprile dà voce a poesie di Caproni, Leopardi, Luzi, Pasolini, Testori in *Alla Madre* nella Chiesa del Gesù a Bari.

Va in scena al Museo Nazionale del Bargello di Firenze il 24 maggio lo spettacolo *La morsa*.

- **2011-2012**

Il 28, 29 e 30 settembre 2011 va in scena al Teatro Era di Pontedera la performance dimostrativa del Teatro Laboratorio della Toscana diretto da Federico Tiezzi *Tavola di orientamento I/Büchner – Berg/Verso Woyzeck* che chiude il secondo biennio di lavori. La sede del laboratorio per questo secondo biennio si è spostata da Prato a Pontedera.

Il Premio Letterario Internazionale Carlo Betocchi-Città di Firenze premia Sandro Lombardi, vincitore della X edizione. La premiazione, con letture delle poesie di Betocchi da parte dell’attore, avviene nel Salone Brunelleschi del Palagio di Parte Guelfa a Firenze il 5 novembre.

*E non potrete dimenticarmi mai più*, Masterclass teatrale con Sandro Lombardi su Dante, Manzoni e Pascoli al Palazzo Rosso, Università della Svizzera Italiana, Lugano, 25-26-27 novembre.

Va in scena il 23 maggio 2012 lo spettacolo *Un amore di Swann* al Museo Nazionale del Bargello, Firenze.

Per il 55° Festival dei due mondi, Spoleto, Sandro Lombardi legge *Io e... Indro Montanelli. Soliloquio di un italiano*. 6-7-8 luglio.

*Nel cuore dell’orfanità*, lettura in occasione della XVI edizione del centenario del poeta Giovanni Pascoli, a cura di Fabrizio Sinisi. Interprete: Sandro Lombardi. San Mauro Pascoli, Giardino di Casa Pascoli, 3 agosto.

Nella stagione 2012 gli spettacoli in tournée sono: *La morsa* Teatro Francesco di Bartolo, Buti, 10 gennaio; Teatro Giotto, Borgo San Lorenzo, 11 gennaio; Castello Pasquini, Castiglioncello, 13 gennaio; Teatro degli Unanimi, Arcidosso, 14 gennaio; Scuderie Granducali, Seravezza; 15 gennaio; Teatro Comunale, Bucine (AR), 21 gennaio;

Teatro Politeama, Lamezia Terme, 28-30 gennaio; Teatro Nuovo, Napoli, 31 gennaio-5 febbraio; Teatro Foce, Lugano, 11 luglio;

*Un amore di Swann*, Cortile Bargello, Firenze, 22-maggio-3 giugno; Festival di Asti, Asti, 30 giugno; Teatro Niccolini, San Casciano Val Di Pesa.

*Via Crucis al Colosseo* Sacro Monte, Varese, 12 luglio.

## *Compagnia Lombardi-Tiezzi (2012-2016)*

- *2012-2013*<sup>64</sup>

Nell'ottobre 2012 la Compagnia Sandro Lombardi torna a costituirsi come Compagnia Lombardi-Tiezzi, nome con cui è conosciuta ancora nel 2016.

Viene pubblicato l'opuscolo dello spettacolo *Un amore di Swann*, a cura di Sandro Lombardi per le edizioni L'Obliquo<sup>65</sup>.

Il 27 e 28 ottobre 2012 va in scena la prima parte della presentazione finale del Teatro Laboratorio della Toscana diretto da Federico Tiezzi *Scene di Woyzeck Büchner/Berg*. La sede del laboratorio 'nomade' come lo definisce Fabrizio Sinisi si è nuovamente spostata da Pontedera a Castiglioncello dove lo spettacolo va in scena al Castello Pasquini nell'ambito del Festival InEquilibrio<sup>66</sup>. La seconda parte della dimostrazione di lavoro del Teatro Laboratorio, *La grande passeggiata* di Fabrizio Sinisi, debutta il 12 dicembre 2012 al Teatro Royal di Bari.

In occasione della prima edizione del Premio Giovanni Testori Sandro Lombardi legge *L'arte a piena pagina*, Biblioteca Nazionale Braidense, Milano 27 gennaio 2013.

Vanno in onda dal 4 al 26 febbraio 2013 20 puntate radiofoniche in cui Sandro Lombardi legge *Un amore di Swann* di Marcel Proust, nella traduzione di Giovanni Raboni.

Il 18 agosto debutta *Le confessioni di Sant'Agostino*, voce di Sandro Lombardi e strumenti musicali su drammaturgia di Fabrizio Sinisi.

---

<sup>64</sup> Nell'ACLT è conservato per il 2013 solo un elenco degli spettacoli commissionati alla compagnia Sacchi di sabbia, non è stato possibile trovare i borderò relativi al movimento degli spettacoli durante la stagione.

<sup>65</sup> *Un amore di Swann*, a cura di Sandro Lombardi, L'Obliquo, Brescia 2012.

<sup>66</sup> Cfr. La pagina informativa sulla dimostrazione del lavoro all'interno del sito internet della Compagnia Lombardi Tiezzi è consultabile al link <http://www.lombarditiezzi.it/scheda-spettacolo-laboratorio.php?cod=23> (ultima consultazione 22 novembre 2016).

- **2013-2014**

La casa editrice Metteliana pubblica il libro di Sandro Lombardi *Queste assolate tenebre. Un'amicizia con Mario Luzi*<sup>67</sup>. Esce per la Titivillus il secondo volume sul Teatro Laboratorio della Toscana, a cura di Leonardo Mello<sup>68</sup>.

Al Teatro Vascello di Roma va in scena *Tre Lai. Cleopatràs, Erodiàs, Mater Strangosciàs* il 2 novembre.

Il 23 gennaio 2014 la compagnia mette in scena al Teatro Storchi di Modena lo spettacolo *Non si sa come*, da Pirandello.

Dal 24 marzo al 18 aprile vanno in onda per Radio Tre Rai venti puntate radiofoniche su *All'ombra delle fanciulle in fiore*, testo di Marcel Proust, adattato e letto da Sandro Lombardi.

Nel Cortile del Museo Nazionale del Bargello a Firenze il 29 maggio debutta *Il ritorno di Casanova* di Arthur Schnitzler.

Nel 2014 vanno in tournée i seguenti spettacoli: *Non si sa come*, Teatro Storchi, Modena, 23-26 gennaio; Piccolo Teatro Grassi, Milano, 28 gennaio-2 febbraio; Teatro Toselli, Cuneo, 4 febbraio; Auditorium, Rho, 6 febbraio; Teatro Comunale, Limbiate, 7 febbraio; Teatro Niccolini, San Casciano, 11 febbraio; Teatro Politeama, Viareggio, 12 febbraio; Teatro Excelsior, Empoli, 13 febbraio; Teatro del Giglio, Lucca, 14-16 febbraio; Teatro Signorelli, Cortona, 19 febbraio; Teatro Persiani, Recanati, 21 febbraio; Teatro Ventidio Basso, Ascoli Piceno, 22-23 febbraio; Teatro della Pergola, Firenze, 4-8 marzo; Teatro Boiardo, Scandiano, 11 marzo; Vignola, Teatro Fabbri, 12-13 marzo; Pistoia, Teatro Manzoni, 14-16 marzo.

*Il Ritorno di Casanova- Reading*, Armunia, Castiglioncello, 10 ottobre.

*Dalla parte di Swann-Reading*, Armunia, Castiglioncello, 28 novembre.

*Il pappagallo verde*, Teatro Bolognini, Pistoia, 10-12 e 14 dicembre.

---

<sup>67</sup> Sandro Lombardi, *Queste assolate tenebre. Un'amicizia con Mario Luzi*, Metteliana, Città di Castello 2013.

<sup>68</sup> *Teatro Laboratorio della Toscana diretto da Federico Tiezzi*, a cura di Leonardo Mello, Titivillus, Corazzano 2013.

- **2014-2015**

La casa editrice L'Obliquo pubblica gli opuscoli relativi agli spettacoli *Non si sa come*<sup>69</sup> e *Il ritorno di Casanova*<sup>70</sup>.

Il terzo biennio del Teatro Laboratorio della Toscana approda a Pistoia dove, in collaborazione con l'Associazione Teatrale Pistoiese va in scena la prima dimostrazione di lavoro a *partire da* Gli Uccelli di Aristofane, cavallo di battaglia di Federico Tiezzi. La presentazione/spettacolo debutta il 29 novembre 2014 alla Green Gallery Vannucci Piante di Pistoia. L'11 dicembre 2014 va in scena al Piccolo Teatro Mauro Bolognini di Pistoia il risultato della seconda parte del Teatro Laboratorio, lo spettacolo *Il pappagallo verde. Primo studio*, dal testo di Arthur Schnitzler. Per la Titivillus viene pubblicato il terzo volume sul Teatro Laboratorio della Toscana a cura di Sandro Lombardi e Fabrizio Sinisi<sup>71</sup>.

Sandro Lombardi legge Amleto, Macbeth, Riccardo III, Otello in *Shakespeariana*, al Teatro Alighieri di Ravenna, 29 aprile 2015.

*Inferno Novecento* debutta a Firenze, nel Cortile del Museo del Bargello, il 28 maggio, letture di cronaca giornalistica si intrecciano con temi musicali e con la musicalità del verso di Dante, creando rinvii profetici tra gli avvenimenti descritti.

Nel mese di luglio va in scena *Il giardino dei Finzi Contini* di Giorgio Bassani. Otto letture di Sandro Lombardi, accompagnato dai musicisti del Conservatorio Cherubini di Firenze, a cura di Federico Tiezzi. Firenze, Giardino della Sinagoga, 6-9, 13-16 luglio.

Va in scena a Roma *Il ritorno di Casanova. Concerto per tre voci*, dal racconto di Schnitzler, Teatro Argentina, 20 aprile.

Gli spettacoli in tournée sono *L'apparenza inganna* Teatro Manzoni, Pistoia 19-22 ottobre, 18-24 novembre; Castello Pasquini, Castiglioncello, 28 novembre;

*Il ritorno di Casanova* Nuovo Teatro Pacini, Fucecchio, 31 gennaio; Auditorium Centro Civico, San Vito al Tagliamento, 5 febbraio; Tensostruttura, Castiglioncello, 7

---

<sup>69</sup> *Non si sa come*, a cura di Sandro Lombardi, L'Obliquo, Brescia 2014.

<sup>70</sup> *Il ritorno di Casanova*, a cura di Sandro Lombardi, L'Obliquo, Brescia 2014.

<sup>71</sup> *Teatro Laboratorio della Toscana diretto da Federico Tiezzi*, a cura di Sandro Lombardi e Fabrizio Sinisi, Titivillus, Corazzano 2014.

febbraio; Teatro Testoni, Casalecchio, 20 marzo; Teatro Consorziale, Budrio (BO), 21 marzo; Teatro Francesco di Bartolo, Buti, 22 marzo; Sala Ratti, Legnano, 14 aprile; Bargello, Firenze, 3-14 giugno; Lussemburgo, 3 novembre.

*Inferno Novecento* Bargello, Firenze, 28-31 maggio, 1 giugno; Tensostruttura, Castiglioncello, 24 giugno; Teatro greco, Nora, 12 luglio; Castello, Scarlino, 19 luglio; Castello, Lusuolo, 28 luglio; Teatro A. Caro, Civitanova Marche, 13 dicembre; Varese, 23 luglio.

*Non si sa come* Teatro Gobetti Torino, 17-22 febbraio; Teatro Sociale, Pinerolo, 24-25 febbraio; Teatro dei Rinnovati Siena 3-5 marzo; Teatro Corsini, Barberino, 6 marzo; Teatro Mecenate, Arezzo, 7 marzo; Teatro Metropolitan Piombino, 10 marzo; Teatro Garibaldi, Carrara, 11-12 marzo; Teatro Verdi, Pisa, 14-15 marzo; Teatro Goldoni, Livorno, 17-18 marzo.

- **2015-2016**

Con *Considera l'amore. Giovanni risponde a Giuda* Sandro Lombardi è a Bergamo in occasione del *Festival DeSidera*, Chiesa di Sant'Alessandro in Colonna, 3 settembre 2015.

Il 20 ottobre 2016 debutta al Piccolo Teatro Mauro Bolognini di Pistoia la prima presentazione del lavoro svolto nell'ambito del Teatro Laboratorio della Toscana attualmente in atto: *Gli occhiali d'oro* di Giorgio Bassani, adattato per il teatro da Sandro Lombardi e a cura di Federico Tiezzi.

Nuove produzioni del 2016 sono gli spettacoli *Questa sera si recita a soggetto* di Luigi Pirandello che debutta il 24 marzo al Piccolo Teatro di Milano e *Calderón* di Pier Paolo Pasolini, prima rappresentazione al Teatro Argentina di Roma il 20 aprile.

Dal 27 ottobre al 15 dicembre 2016 sono previste letture del *Giardino dei Finzi Contini* di Giorgio Bassani, adattato da Sandro Lombardi. Insieme a lui Luisa Cattaneo, Iaia Forte, e Anna Meacci si daranno il cambio al leggio nel corso degli incontri.

Durante l'anno si replicano gli spettacoli: *Inferno Novecento* Teatro Verdi, Muggia in provincia di Trieste, 15 gennaio; Teatro dei Rinnovati, Siena, 21 gennaio; Teatro Alfieri, Asti, 26 gennaio; Teatro De Filippo, Cecina, 29 gennaio; Sala ratti, Legnano, 1 febbraio; Teatro Signorelli, Cortona, 2 febbraio; Sala Mac Mazzieri, Pavullo,

provincia di Modena, 4 febbraio; Teatro Capodaglio, Castelfranco Piandiscò in provincia di Arezzo, 5 febbraio; Teatro Persio Flacco, Volterra, 6 febbraio; Teatro Castagnoli, Scansano, provincia di Grosseto, 6 marzo; Cortile del Museo Nazionale Bargello, 8-9 giugno;

*Il ritorno di Casanova* Teatro Alighieri, Ravenna, 23-24 gennaio; Teatro Toselli, Cuneo, 8 febbraio; Teatro Gobetti, Torino, 9-14 febbraio; Teatro Sociale Mantova, 15 febbraio; Teatro Turrone, Sogliano al Rubicone (FC), 20 febbraio; Teatro Kismet, Bari, 27 febbraio; Piccolo Teatro, Milano, 17-29 maggio; Cortile Palazzo Venezia, Roma, 30 agosto.

*Roma, Spagna* Teatro Argentina, Roma, 18 febbraio.

*Il Giardino dei Finzi Contini* Villa Bardini, Firenze, 27 ottobre; 3/10/17/24 novembre, 1/8/15 dicembre.

*Gli occhiali d'oro*, lettura di Sandro Lombardi, Teatro Franco Parenti, Milano, 29 giugno; Teatro Verdi, Muggia, 14 ottobre; Sinagoga, Firenze 6-10 novembre.

*Tre Lai*, Teatro I, Milano.

*Gli occhiali d'oro* Teatro Bolognini, Pistoia, 20-22 ottobre.

## CAPITOLO I

### Il Carrozzone 1972-1979

#### *1.1 Formazione. La fascinazione del gruppo*

La compagnia Il Carrozzone si forma in viaggio. La sua fondazione avviene a Firenze per opera di un gruppo di studenti provenienti dalla Val di Chiana e dal Casentino conosciutisi ad Arezzo, tra i banchi di scuola. Qui, sul finire degli anni Sessanta, Vera Bemoccoli, Sandro Lombardi, Lorian Nappini, e Federico Tiezzi fanno confluire i loro personali interessi e le loro singolari visioni in quello che, mano a mano, si definisce come un progetto teatrale comune.

All'interno del gruppo, in principio, di teatro si discute molto durante i lunghi viaggi in treno, a scuola, durante le prove. Si fanno i nomi di Sartre, di Beckett, si leggono le loro opere e si ragiona su quello che resta come materiale di lavoro: le immagini<sup>72</sup>.

Il primo spettacolo della compagnia Il Carrozzone nasce proprio da queste discussioni aretine e si delinea progressivamente insieme alle idee che il gruppo aveva da tempo iniziato a formulare e condividere. Quando gli anni del liceo si concludono e i componenti del gruppo si mettono in viaggio verso i luoghi della loro formazione a Firenze, lo spettacolo è già in cammino con loro.

Alla fine degli anni Ottanta, ripensando a *Morte di Francesco*, andato in scena nell'aprile del 1972<sup>73</sup>, Federico Tiezzi parlerà di questo spettacolo pieno di immagini e di silenzi come di una «strutturazione molto rosselliniana della vita di San Francesco d'Assisi»<sup>74</sup> che attrasse in particolare, proprio per questa sua forma, l'interesse dell'ambiente culturale orbitante intorno alla galleria d'arte Centro Tèchne di Firenze dove lo spettacolo debuttò. Di questo primo lavoro rimangono i materiali di presentazione dello spettacolo, scritti dal gruppo e pubblicati su «Quaderni del Centro Tèchne», la

---

<sup>72</sup> Cfr. Oliviero Ponte di Pino, *Gli analisti del nomadismo mentale. Conversazione con Federico Tiezzi*, in *Il nuovo teatro italiano 1975-1988*, La Casa Usher, Firenze 1988, pp. 59-70.

<sup>73</sup> Per tutte le date delle prime rappresentazioni degli spettacoli, laddove non diversamente specificato, si fa riferimento alla cronologia pubblicata da Sandro Lombardi nel volume *Gli anni felici. Realtà e memoria nel lavoro dell'attore*, Garzanti, Milano 2004. Qui si fa riferimento al dattiloscritto citato nella *Cronologia* (qui, p.1, n.2) in cui si specifica che lo spettacolo fu preparato tra il 1971 e il 1972.

<sup>74</sup> Federico Tiezzi in Oliviero Ponte di Pino, *Gli analisti del nomadismo mentale. Conversazione con Federico Tiezzi*, cit., p.60.

rivista curata da Eugenio Miccini per la galleria d'arte<sup>75</sup>, oltre ad appunti riguardanti la conformazione dello spazio, idee per i costumi, foto, indicazioni tecniche e, insieme, lacerti di testi che contribuirono alla strutturazione della messa in scena confluendo tra i materiali di preparazione dello spettacolo insieme a schemi visuali, suoni e tracce musicali.

Questo tessuto di richiami tra parole di riferimento e immagini che le simboleggiano all'interno dello spettacolo, emerge anche più specificamente nel successivo *La donna stanca incontra il sole* (1972) grazie all'introduzione della complessa figura di un narratore esterno alla vicenda, non a caso interpretato proprio da Tiezzi: di tutti i componenti della compagnia, il più interessato all'armonizzazione dei singoli lavori degli attori e all'orchestrazione generale dello spettacolo. Reinterpretandone e puntualizzandone la funzione, Tiezzi recupererà ancora negli spettacoli successivi la riflessione sulla figura di un attore-tramite tra quella che si può considerare la sostanza di uno spettacolo – il suo interno – e l'ambiente esterno ad esso, assimilabile sicuramente al contatto e al rapporto con il pubblico, come a una presa di coscienza della disposizione nello spazio (spesso non specificamente teatrale) dei diversi elementi figurativi. Durante l'elaborazione dei primi spettacoli è l'osservazione reciproca dei comportamenti e lo scandaglio dei differenti punti di vista a interessare la compagnia, oltre che a dare luogo a quei travestimenti (psicologici e non solo fisici) che consentirono agli attori di comunicare prima ancora che di esibirsi<sup>76</sup>.

Nei primi spettacoli il costume di scena ricopriva un vero e proprio ruolo ma, nonostante l'importanza attribuita a questo elemento, la sua realizzazione non era affidata esclusivamente a uno o a più componenti del gruppo in particolare. Sia Federico Tiezzi che Sandro Lombardi ricordano e sottolineano, in momenti diversi, come l'elaborazione degli abiti fosse spesso in mano a Lorian Nappini<sup>77</sup> e anche quanto la presenza in compagnia di Vera Bemoccoli – in qualità di attrice ma anche come scenografa – fosse

---

<sup>75</sup> Cfr. Il Carrozone, *Morte di Francesco*, in «Quaderni del Centro Tèchne», n.14, gennaio 1970, s.i.p.

<sup>76</sup> Cfr. Giuseppe Bartolucci, *Riflessioni con e su gli amici de "La donna stanca incontra il sole"*, in Il Carrozone, Giuseppe Bartolucci, *La donna stanca incontra il sole*, La Nuova foglio, Pollenza 1974, s.i.p.

<sup>77</sup> «Loriana [...] imprimeva agli incontri una dimensione fortissima di artigianalità manuale – nella cura con cui rifiniva un costume, nell'estro con cui inventava un oggetto». (Sandro Lombardi, *Gli anni felici*, cit., p. 94).

importante<sup>78</sup>. Il lavoro dei singoli tuttavia veniva riassorbito come prodotto di un lavoro comune per la realizzazione dello spettacolo: nel libro dedicato alla messa in scena della *Donna stanca incontra il sole*<sup>79</sup>, manca una vera e propria scaletta dei personaggi e dei rispettivi interpreti, ma la tradizionale presentazione avviene comunque attraverso una serie di accurate descrizioni dei costumi preparati e indossati dagli attori. Ognuno di essi appartiene esclusivamente a chi lo indossa, come se l'esistenza di una specifica gonna o di un preciso vestito non potesse e non dovesse essere immaginata come prodotto dell'ingegno o del lavoro di qualcuno in particolare, esterno al contesto-spettacolo, ma ogni stoffa fosse invece da considerarsi parte inscindibile dell'attore che la indossava in scena e, quindi, come se solo la presenza di quest'ombra garantisse la sussistenza della veste materiale<sup>80</sup>. A questo proposito è proprio Tiezzi a dichiarare, in un'intervista del 1977, che ai tempi dei primi spettacoli non esisteva un solo costumista:

I materiali usati erano in prevalenza materiali che nascondevano il corpo, che lo cancellavano: velo, velluto, taffetas. I costumi erano spesso e volentieri strumenti di tortura privata per l'attore [...]. Il costume era ottenuto attraverso un'elaborazione proiettiva di immagini, durante sedute collettive a carattere psicoanalitico (analisi di gruppo). Tutti i partecipanti proiettavano la loro visione di costume, il loro sogno di costume.<sup>81</sup>

«Sogno» e «visione» sono le parole d'ordine scelte fin dall'inizio per designare un luogo artistico concreto, dove elaborare metodicamente un linguaggio, non dove andare a rifugiarsi, ma da dove partire per intraprendere un percorso di liberazione<sup>82</sup>.

---

<sup>78</sup> «Vera Bemoccoli [...] era una componente essenziale del Carrozzone, sia come attrice che come scenografa» (Federico Tiezzi in Oliviero Ponte di Pino, *Gli analisti del nomadismo mentale. Conversazione con Federico Tiezzi*, cit., p. 59).

<sup>79</sup> Il Carrozzone, Giuseppe Bartolucci, *La donna stanca incontra il sole*, cit.

<sup>80</sup> Lorenzo Mango, nella nota introduttiva a un'intervista a Sandro Lombardi, riferendosi allo spettacolo *La donna stanca incontra il sole*, scrive: «I personaggi, in quello spettacolo che è praticamente l'esordio del Carrozzone dopo un'iniziale *Morte di Francesco* rappresentato in una galleria d'arte fiorentina, sono immagini, costumi animati verrebbe da definirli, pensando a Schlemmer»: (Lorenzo Mango, *Dialogo sull'attore e sul personaggio. Intervista e nota introduttiva di Lorenzo Mango*, in «Acting Archives Review», anno I, n. 2, novembre 2011, p. 189). È da sottolineare che il libro dedicato allo spettacolo, edito come indicazione visiva o più precisamente come “visual-scenari”, è interamente costituito da annotazioni su fogli di pentagramma ai quali vengono accostati simboli e immagini create con il metodo compositivo del *collage* (cfr. Il Carrozzone, G. Bartolucci, *La donna stanca incontra il sole*, cit.).

<sup>81</sup> F. Tiezzi in Lino Lo Pinto, *Il trionfo del rigattiere*, in «Vogue», n. 310, giugno 1977, pp. 152 e 182.

<sup>82</sup> Agli inizi per la compagnia il tema della necessità di una liberazione del fare teatrale era preponderante. Sandro Lombardi ricorda nel suo libro *Gli anni felici* (cit., p. 303), gli spettacoli che la formazione Bemoccoli-Lombardi-Nappini-Tiezzi aveva già iniziato tra il 1968 ed il 1970 a mettere in scena proprio sotto il nome di *Compagnia Teatro Liberazione*. Tra i documenti relativi alle esperienze di quei primi anni l'attore conserva un foglio di appunti manoscritto (non firmato e non datato ma probabilmente risalente a circa il 1970), intitolato proprio al *Teatro Liberazione* in cui si legge: «Il teatro moderno non esiste, o esiste solo in funzione di alcune idee moderne, quali la contestazione, il lavoro operaio, la droga, il sesso, i rapporti tra genitori e figli, non esiste un teatro moderno, ma il teatro vieta l'espressione da parte di un gruppo di persone di un compito e di un'indicazione su cui compiere una ricerca, o come noi ci proponiamo, la

## ***1.2 Apertura. Gallerie, mostre, spettacoli: dalla presentazione alla rappresentazione.***

Anche *La donna stanca incontra il sole* debuttò in una galleria fiorentina. Nel febbraio del 1972 Alberto Moretti, Raoul Dominguez e Roberto Cesaroni Venanzi inauguravano, in via della Vigna Nuova, la Galleria Schema, dove si avvicendarono da quel momento eventi e seminari che coinvolsero artisti legati all'arte concettuale, alla body art e all'architettura radicale<sup>83</sup>. Lo spettacolo esordì in quell'ambiente culturale nel novembre dello stesso anno e da lì si fece notare, tramite Giuliano Scabia, dai critici che lo avrebbero incluso nel programma di due rassegne nazionali: nel giugno 1973 Giuseppe Bartolucci invitò il gruppo alla prima edizione della *Rassegna-Incontro/Nuove Tendenze* a Salerno, e Franco Quadri ne appoggiò la selezione alla seconda edizione del festival teatrale di Chieri *I giovani per i giovani* (20 giugno-1 luglio, 1973), dove la compagnia portò una nuova versione dello spettacolo rielaborata e arricchita di un lungo, volutamente provocatorio, prologo che ne dilatava le «pure e secche figurazioni»<sup>84</sup>.

A Salerno Il Carrozzone incontra Eugenio Battisti<sup>85</sup>, docente di Storia dell'Architettura all'Università di Firenze, che in quell'anno aveva tenuto proprio alla galleria *Schema* un corso sulle avanguardie artistiche<sup>86</sup>. Battisti volle alternare alle sue lezioni degli incontri con artisti e attori e propose al gruppo di condurre un seminario. Quando il progetto venne realizzato la compagnia aveva già preso parte alla mostra romana *Contemporanea*<sup>87</sup> collaborando alla messa in scena dello spettacolo *A Mad Man, a Mad Giant, a Mad Dog, a Mad Urge, a Mad Face* di Robert Wilson e aveva anche prodotto per quella mostra un proprio spettacolo: *Viaggio e morte per acqua oscura*<sup>88</sup>.

---

distruzione completa di certe cose. Valori tradizionali e antichi, distruzione dello spettatore stesso, per cominciare con lui una ricerca dialettica o di superamento di se stesso, non di sistemi ma di vita.

Ora: come distruggere dei valori e idee tradizionali, come compiere la ricerca».

<sup>83</sup> Cfr. Desdemona Ventroni, *La galleria Schema a Firenze. Azioni e comunicazioni (1972-1976)*, in «Ricerche di storia dell'arte», n. 2, maggio-agosto 2009, pp. 37-48.

<sup>84</sup> Franco Quadri, *Il viaggio del Carrozzone verso un teatro materialista*, in «Teatrotre», n. 16, 1977, p. 37.

<sup>85</sup> Questo incontro è ricordato da Sandro Lombardi in *Gli anni felici*, cit., p. 96.

<sup>86</sup> Cfr. Desdemona Ventroni, *La galleria Schema a Firenze. Azioni e comunicazioni (1972-1976)*, cit., p. 40.

<sup>87</sup> Cfr. *Contemporanea. Catalogo della mostra. Parcheggio di Villa Borghese, Roma, novembre 1973-febbraio 1974*, Roma, Incontri Internazionali d'arte- Firenze, Centro Di 1974.

<sup>88</sup> Nel fascicolo che raccoglie i materiali sugli incontri universitari tenutisi a Firenze, le pagine dedicate al Carrozzone, scritte – secondo una dicitura segnata a penna –, «a cura del seminario», sono composte da una lunga analisi immagine per immagine dello spettacolo. Su quotidiani e riviste (cfr., tra gli altri, Franco Cordelli, *Nel buio del Carrozzone*, in «Paese Sera», 12 marzo 1974; Rino Mele, *Il viaggio, la morte*, in «Proposta», n. 16-17, 1974-1975) si parlava di un'assillante penombra e dell'estremo rallentamento delle

Nel 1974, forse per la grande risonanza del nome di Wilson e dell'evento straordinario della mostra *Contemporanea*, passò un po' in sordina nella storia del gruppo l'azione scenica *Tactus*, un lavoro realizzato con il musicista Azio Corghi e andato in scena a Como nel settembre di quell'anno<sup>89</sup>. In quell'occasione il gruppo ebbe modo di collaborare per la prima volta con un compositore che accostava allo studio del linguaggio sonoro quello del gesto e della parola (cantata, recitata e scritta), per ottenere la creazione di sonorità avanguardistiche, ma anche e soprattutto per dare origine a nuove modalità di *scrittura* attraverso la musica, che consentissero di raggiungere una nuova forma compositiva, equivalente musicale del racconto<sup>90</sup>. Questa esperienza<sup>91</sup> pose le basi per le collaborazioni che Il Carrozzone avrà modo di attuare, negli anni successivi, con musicisti formati in ambiti spesso molto diversi e fu la prima occasione di incontro e di scambio

---

azioni come di scelte che stessero a significare la resa a un'esistenza priva di significati, fatta eccezione per rari momenti della vita, sanciti – si ripeteva spesso – con uno spirito prettamente cattolico e senza ombra di ironia, da eventi rituali come nascita, matrimonio, morte, etc... Nello scritto lo spettacolo veniva analizzato soprattutto a partire dalle fonti iconografiche degli studi compiuti dalla compagnia, cercando così di sottolineare come il riferimento al “viaggio” non alludesse ad un viaggio-storia cui assistere durante la messa in scena, ma al di fuori e al di là di essa. Le immagini, presentate ‘in scorrimento’ come diapositive (F. Cordelli), tendevano a procurare negli spettatori una prosecuzione intima e mentale degli avvenimenti. Rino Mele, nel sostenere che Il Carrozzone aveva «generosamente fallito con questo viaggio», notava «una certa immaturità nella traduzione figurativa (si sentono ancora troppo le idee di partenza, scolorando la plasticità della figurazione)» e lamentava il fatto che «In questo viaggio il Carrozzone non lavora più sul tempo su un segno coniugabile ma sul rapportarsi di continue e successive presenze in uno spazio chiuso tra due momenti speculari che dovrebbero spiegare un mito con un altro» (cit., pp. 16 e 20). Nel dattiloscritto, composto anche con la collaborazione di giovani che entreranno di lì a poco a far parte della compagnia, si legge però che la messa in scena «tende ad estraniare ogni immagine o concetto, simbolo o mito, dal contesto tradizionale in cui la nostra cultura l'ha posto». Di nuovo un moto in direzione di una liberazione, questa volta tutto interno alla rappresentazione e quindi più facilmente fraintendibile (cfr. Marion D'Amburgo, *Spazio simbolico*, in Giuseppe Bartolucci, *Per un teatro analitico esistenziale*, Studio Forma, Torino 1980, pp. 63-67).

<sup>89</sup> Como, *Autunno musicale*, settembre-ottobre 1974.

<sup>90</sup> «Nel caso di Corghi, spesso la scrittura [musicale] evoca gesti, immagini, pensieri, pur mantenendo un'assoluta autonomia espressiva musicale» (Lidia Bramani, *Composizione musicale. Colloquio con Azio Corghi*, Jaca Book, Milano, 1995, pp. 14-15. Cfr. Paola Maurizi, *Quattordici interviste sul teatro musicale in Italia*, Morlacchi, Perugia 2004).

<sup>91</sup> La compagnia conserva degli appunti intitolati *Quaderni di Tactus* in cui viene specificata la definizione del concetto di corpo che si vuole portare in scena in questo lavoro: non un corpo concreto ma un corpo che rimandi ad altri corpi tramite l'esercizio dell'uso separato di testa, voce, volto, mani, piedi (con riferimento al “corpo celato” teorizzato negli scritti di Enrico Castelli, filosofo italiano autore di testi che indagavano il rapporto tra arte e religione). In linea con questa scelta si danno delle indicazioni rispetto alla recitazione del narratore che deve impersonare contemporaneamente più personaggi. Nelle ultime due righe dello scritto, al termine di una riflessione sull'elemento mostruoso nell'arte romanica (così come analizzato da Henri Focillon), si legge di nuovo, sotto una cancellatura, una frase sul rapporto tra la ricerca costante di una liberazione e l'atto del mostrare.

con quella forma di teatro musicale che aveva visto nascere e svilupparsi proprio a Firenze, tra gli anni Quaranta e Sessanta, una scuola di musicisti d'avanguardia<sup>92</sup>.

### *1.3 Nuova formazione*



*Fig. 1* Il Carrozzone. Luca Fiorentino (Luca Abramovich), Luisa Saviori, Sandro Lombardi, Federico Tiezzi, Teresa Saviori (Alga Fox), Pier Luigi Tazzi, Loriana Nappini (Marion D'Amburgo).

In occasione del seminario con Eugenio Battisti il gruppo del Carrozzone aveva incontrato Luisa e Teresa Saviori – due sorelle originarie di Brescia –, e Luca Fiorentino, proveniente da Bari, tutti studenti della Facoltà di Architettura che dal 1976 si unirono alla compagnia<sup>93</sup>.

---

<sup>92</sup> Tra i musicisti con cui Il Carrozzone ebbe modo di collaborare figurano, oltre ad artisti internazionali come Brian Eno e John Hassel, compositori con i quali la compagnia ha sviluppato un'assidua collaborazione a partire dagli anni Ottanta fino ai nostri giorni. È il caso ad esempio del lavoro con Giancarlo Cardini, che si è formato e ha svolto la sua attività a partire dall'esempio di compositori internazionali e dalla collaborazione con esponenti del panorama musicale avanguardistico di area toscana e fiorentina come Sylvano Bussotti e Giuseppe Chiari. Cfr. *Attraversamenti. La musica in Toscana dal 1945 ad oggi*, a cura di Daniele Lombardi, Edizioni dell'Assemblea, 2009; *Atti del convegno nazionale Il comporre musicale nello spazio educativo e nella dimensione artistica Firenze, Palazzo Medici Riccardi – Fiesole, Villa La Torracchia 3-4-5 giugno 1981*, Centro di Ricerca e Sperimentazione per la didattica musicale, Fiesole 1982; Paolo Somigli, *La Schola Fiorentina*, Nardini Editore, Firenze 2011.

<sup>93</sup> I nuovi componenti presero parte inizialmente a due performance: *Miracolo della neve (un uomo guarda la luna attraverso un vetro rotto)* (cfr. *qui*, pp. 243-244) e *I portatori di peste* (cfr. *qui*, pp. 243-244). Il primo intervento fu realizzato e messo in scena, con il contributo anche di altri partecipanti – tra i quali Monica Gazzo e Pier Luigi Tazzi –, il 13 gennaio 1976 a Firenze, per una durata complessiva di 15 minuti; il secondo fu preparato e messo in scena il 6 febbraio dello stesso anno ai Lavatoi Contumaciali di Roma.

Oltre all'inserimento dei nuovi componenti del gruppo, nella stagione 1975-1976 Il Carrozzone si costituisce come associazione culturale e, grazie alla Legge Regionale del 5 giugno 1974<sup>94</sup>, usufruisce per la prima volta di un finanziamento. Primo dei lavori realizzati a seguito di questi importanti cambiamenti è lo spettacolo *Lo spirito del giardino delle erbacce* in cui continua a essere preponderante l'interesse per i motivi simbolici, esplicitati qui anche più che nei precedenti spettacoli. Ispirato a uno dei casi studiati dallo psichiatra Rudolf Laing e riportati nel suo libro *L'io diviso*<sup>95</sup>, anche *Lo spirito del giardino delle erbacce* rappresenta un viaggio iniziatico ma, se i lavori proposti fino a quel momento si svolgevano in spazi molto ampi in cui allo spettatore era richiesto di aggiungere mentalmente i diversi luoghi teatrali in cui aveva luogo la rappresentazione, ora, non solo gli spazi, ma anche le immagini si condensano fino a portare la gestualità rallentata dei primi lavori ad un'immobilità statuaria<sup>96</sup> ma vibrante.

Di conseguenza anche la drammaturgia affidata alle immagini subisce una trasformazione: è qui che la compagnia inizia a formulare analiticamente uno spazio individuato come stanza chiusa<sup>97</sup>, il cui centro è l'unica garanzia che l'attore ha di fare, prima o poi, ritorno ad un punto. Come scriveva Marion D'Amburgo (nome d'arte scelto e utilizzato da Lorian Nappini a partire da questa stagione), nel viaggio ripetutamente messo in scena da *La donna stanca incontra il sole* fino a *Lo spirito del giardino delle erbacce*, lo spazio da percorrere – labirintico e spaesante fin dagli inizi – si fa sempre più delineato:

---

<sup>94</sup> È possibile consultare il testo integrale della Legge sul sito internet della Regione Toscana, all'indirizzo: [http://jtest.ittig.cnr.it/cocoon/regioneToscana/xhtml?doc=/db/nir/RegioneToscana/1974/urn\\_nir\\_regione.toscana\\_legge\\_1974-06-05n30&css=&datafine=20160502](http://jtest.ittig.cnr.it/cocoon/regioneToscana/xhtml?doc=/db/nir/RegioneToscana/1974/urn_nir_regione.toscana_legge_1974-06-05n30&css=&datafine=20160502) (Data ultima consultazione: 02/05/2016). Per le informazioni relative alle sovvenzioni erogate alle associazioni culturali in Italia e in Toscana tra anni Settanta e Ottanta, cfr. *I nuovi poteri delle Regioni e degli enti locali. Commentario al decreto n. 616 di attuazione della Legge 382*, a cura di Augusto Barbero e Franco Bassanini, Il Mulino, Bologna 1979. Per un quadro della politica culturale delle regioni nello stesso periodo cfr. Carla Bodo, *Rapporto sulla politica culturale delle regioni. Le leggi, la spesa, gli interventi, le prospettive*, Franco Angeli, Milano 1982.

<sup>95</sup> Rudolf Laing, *L'io diviso. Studio di psichiatria esistenziale*, Einaudi, Torino 1969.

<sup>96</sup> Cfr. Lorenzo Mango, *Il teatro dei miti*, in *Teatro di poesia. Saggio su Federico Tiezzi*, Bulzoni, Roma 1994, p. 60.

<sup>97</sup> «Nelle lingue anglosassoni la parola indicante “spazio” significa anche “stanza”. Di fronte ad uno spazio vuoto, il problema è quello di occuparlo, ma prima è necessario interiorizzarlo, o meglio assumerlo come stanza – spazio vuoto; ipotetico spazio vitale, personale, privato, dotato non solo di valenze fisiche, ma anche più largamente territoriali (rapporto con l'esterno, che è contemporaneamente concetto astratto contrapposto ad interno: realtà geografica storica antropologica e sociale). Allora lo spazio viene ad essere un insieme di luoghi che possono essere occupati da cose e l'occupazione di luogo è realizzazione di una possibilità di localizzazione. Ogni installazione è perciò relativa: al luogo, al tempo, all'esterno, all'interno». (S. Lombardi, *Analisi come materialità*, in «Il Carrozzone», n.1, Milano 1978, s.i.p.).

La formazione teorica di uno spazio è il momento che mette fine, nell'attore, alla tensione provocata dal relativismo e dall'ansietà conseguente al disorientamento dato dalla quantità e dalla sovrabbondanza di immagini, è la prima fase che dà respiro alla visione continua di immagini terrificanti. [...] Nello *Spirito del giardino delle erbacce* il centro è dato dalla palude di canne, luogo di visioni e di maggior pericolo. Il viaggio procede da sinistra verso destra, dall'oscurità alla luce, l'ascesa alla montagna è l'ultima prova.<sup>98</sup>

Nel 1976 la compagnia produsse due spettacoli, *Il giardino dei sentieri biforcati*, presentato al quarto festival di Salerno Rassegna-Incontro Nuove Tendenze e *Presagi del Vampiro. Studi per ambiente* a Cosenza, dove la parola studi aveva un significato prettamente scenico, legato alla semplice «localizzazione di oggetti nello spazio»<sup>99</sup> e, contemporaneamente, veniva ad opporsi all'idea di spettacolo come prodotto finito, permettendo agli attori di proporre, nelle diverse occasioni in cui gli *Studi* furono messi in scena, delle scomposizioni non solo del lavoro in sé, ma del concetto stesso di teatro.

A partire da *Il giardino dei sentieri biforcati*, la nuova formazione fu al completo grazie all'ingresso in compagnia di Pier Luigi Tazzi, professore di architettura a Firenze dal 1976 e critico d'arte contemporanea, il quale favorì l'avvicinamento del gruppo al mondo dell'arte concettuale e della performance e ricoprì il ruolo di attore.

---

<sup>98</sup> Marion D'Amburgo, *Spazio simbolico*, in Giuseppe Bartolucci, *Per un teatro analitico esistenziale*, cit., pp. 66-67.

<sup>99</sup> «Un giorno, quando provavamo i *Presagi del vampiro*, Federico e Luca riportarono da una qualche scorriera una porta, una finestra e delle scarpe col tacco a spillo. Abbiamo cominciato a girare attorno a questi oggetti dal fascino indecifrabile, quasi con la paura di toccarli, ad accarezzarli con lo sguardo, con la luce, che farne? Poi la porta fu appoggiata a una parete, sul fondo, e cominciò ad assomigliare stranamente alla *porta* di Duchamp; le scarpe sarebbe stato troppo stupido calzarle e finirono sopra un tavolino bianco sotto una luce a cono che le portava lentamente alla vista con variazioni infinitesimali ma percepibili di intensità; la finestra venne messa davanti: le scarpe allora si intravedevano distorte dietro il vetro sporco (che non fu mai pulito). Di tutto fu fatto un altro uso, e queste prime *localizzazioni* di oggetti nello spazio furono i nodi attorno ai quali in seguito snodammo i nostri corpi nel definire gli studi dei *Presagi del vampiro*». (Sandro Lombardi, *L'orizzonte degli eventi*, in *Nascita della visione. Verso il teatro di poesia*, a cura di Gianni Manzella, Ripostes, Salerno-Roma 1985, pp. 42-43).

#### ***1.4 Anonimato come segno di un processo di individuazione***

«La compagnia non desidera la pubblicazione dei nomi degli interpreti.»<sup>100</sup>

Così, nel 1974 il Carrozzone compilava la scheda tecnica dello spettacolo *Viaggio e morte per acqua oscura*, inserito nel circuito di diffusione proposto dall'ETI che pubblicava quell'anno la terza informativa globale del teatro di ricerca. Anche con questa scelta il gruppo portava avanti la sua poetica e la sua politica del travestimento. Così come Il Carrozzone faceva in scena largo uso delle maschere, dei costumi risultati da un accumulo di segni, del buio utilizzato come immagine in negativo o visione della mente, così la scelta di non divulgare i nomi degli attori non rappresentava un tentativo di occultamento o di annientamento decadente ma un estremo atto di liberazione o vera e propria libertà creativa.

Il 1976 segna, anche su questo piano, un momento di passaggio. La fluidità con cui la compagnia aveva fino a quel momento vissuto l'attraversamento dei diversi piani di realtà veniva reinterpretata. Gli attori inizialmente mettevano in scena gli spettacoli anche nell'appartamento condiviso dal nucleo originario del gruppo (D'Amburgo-Lombardi-Tiezzi dividevano durante gli studi universitari un appartamento in via Panicale, a Firenze), allo stesso modo in cui, alcuni artisti in quello stesso periodo aprivano i loro studi, dove spesso vivevano, per allestire mostre personali e – in alcuni casi – collettive.

Se *Lo spirito del giardino delle erbacce* era nato sotto il segno della malattia sancendo la nascita di un teatro analitico-patologico-esistenziale, con *Il giardino dei sentieri biforcati* Il Carrozzone inizia a teorizzare una relazione tra linguaggio scenico e linguaggio cinematografico basata non solo su una composizione che procede per sequenze, ma anche su una nuova possibilità di movimento maggiormente libera e sganciata da coordinate spaziali dettate dalla presenza (reale o immaginaria) di un palcoscenico. È in questo spettacolo infatti che gli attori iniziano ad esplorare soffitti e pareti sfidando, appesi a delle corde o sollevando gli oggetti, la forza di gravità<sup>101</sup>.

---

<sup>100</sup> Il Carrozzone, *Schede tecniche delle compagnie di Ricerca Tre*, in «Ricerca Tre», anno XVII, maggio 1974, l'inserito è s.i.p.

<sup>101</sup> Cfr. Pietro Bruno e Lorenzo Velle, *Il viaggio dei «Magazzini»*, in «Corriere del Giorno», 24 aprile 1983, p.15.

La nuova libertà di movimento delle figure nello spazio inizia qui a scollegarsi definitivamente dalla necessità di una trama sottesa allo spettacolo e, di conseguenza, a richiedere agli spettatori nuove e più provocatorie modalità di presenza, di osservazione e di esperienza. Sandro Lombardi, pensando alla drammaturgia dello spazio negli spettacoli del Carrozzone parlerà di un mutamento di «misurabilità», non tanto legata alla possibilità, per lo spettatore, di cogliere a colpo d'occhio uno spazio vivibile, oppure di poterne assemblare i diversi elementi (corridoi, pedane, etc...) per renderlo mentalmente abitabile, ma vincolata piuttosto alla capacità degli attori – ottenuta spettacolo dopo spettacolo –, di renderlo un luogo ideale, sospeso. Sta agli attori decidere di volta in volta se lasciare che il pubblico viva l'esperienza dello spettacolo come un evento idealmente presente o se provocare negli spettatori un senso forte di distacco temporale, quasi simile alla differita<sup>102</sup>.

Nel 1977 Nicola Garrone evidenzia il passaggio di stato verificatosi all'interno della compagnia nel corso della stagione precedente<sup>103</sup>: Il Carrozzone era – come affermerà Marion D'Amburgo qualche anno più tardi – un nome che riecheggiava luoghi e situazioni dell'immaginario toscano<sup>104</sup>, una vita da saltimbanchi girovaghi tra le occasioni di festa religiosa e profana nei paesi delle terre del Chianti, con i suoi risvolti ilari e grotteschi da una parte e legati alla serietà e sacralità dei riti primitivi dall'altra<sup>105</sup>. Sotto questo ombrello protettivo – per metà scudo magico e per metà simbolo di legame

---

<sup>102</sup> A proposito della messa in scena de *La donna stanca incontra il sole*, Sandro Lombardi scriveva: «Gli spettatori si siedono in terra, al buio e in silenzio e dal buio e dal silenzio sono circondati. Ma sono l'uno a gomito dell'altro, partecipano allo stesso rito, non sono a vedere uno spettacolo. Mediazione tra i due spazi è la luce, che si realizza tramite il narratore che, seduto e confuso tra gli spettatori, idealmente li collega agli attori-dei che la luce trae dal profondo buio, ma rinfrancato dalla vicinanza dei compagni, lo spettatore assiste ad una fiaba antica. Ma forse è più antico lui. È come vedere un dipinto di Piero della Francesca con gli occhi stupiti di un uomo del Medioevo...». (Sandro Lombardi, *Sullo spazio* in *Per un teatro analitico esistenziale*, cit., p. 61).

<sup>103</sup> L'elenco dei nomi degli attori figura finalmente negli articoli apparsi sulla stampa a partire dalla stagione 1976-1977: «Federico Tiezzi ed i suoi compagni che si chiamano più o meno immaginosamente (Per vari anni si sono rifiutati di fornire a critici e spettatori le loro generalità, anche quelle false) Alessandro Lombardi, Marion D'Amburgo, Teresa Saviori, Luca Abramovich, Luisa Saviori, Laura Salvi, Pier Luigi Tazzi e Sandra Lombardi, rigettano programmaticamente lo spettacolo come prodotto finito [...]». (Nicola Garrone, *Venere e lo sterminatore*, in «La Repubblica», 27 gennaio 1977).

<sup>104</sup> Sandro Lombardi in *Queste assolate tenebre* racconta un episodio della sua adolescenza, quando la sua professoressa di scuola media gli fece avere una poesia tratta dalla raccolta *Onore del vero* di Mario Luzi e ispirata dall'acqua del fiume e da quei luoghi intorno dove Sandro, a Poppi, andava spesso a passeggiare: «[...] Son luoghi ove il girovago, flautista/o lanciatore di coltelli, avviva/il fuoco, tende per un po' le mani,/prende sonno; il vecchio scioglie il cane/lungo l'argine e guarda la corrente [...]». (In Sandro Lombardi, *Queste assolate tenebre. Un'amicizia con Mario Luzi*, Metteliana, Città di Castello 2013, p. 27).

<sup>105</sup> Cfr. Marion D'Amburgo in N. Garrone, *Lentamente noi cambiamo così*, in «La Repubblica», 19-20 novembre 1978.

forte e di attaccamento al proprio retroterra culturale –, i componenti del gruppo celavano la loro identità, antepoendo idealmente una missione da compiere (la liberazione) all'affermazione di sé come individui e come gruppo. È con la presentazione del loro nuovo lavoro, *Presagi del Vampiro. Studi per ambiente* che la compagnia sceglie di rivelare i nomi dei componenti e, alcuni di loro, propongono o si fanno assegnare dai compagni dei nomi d'arte con cui farsi conoscere dal pubblico. A questa operazione non corrisponde però una precisa definizione dei ruoli all'interno della compagnia.

La diffusione delle generalità degli attori, avvenuta proprio in concomitanza della produzione di uno spettacolo analitico come i *Presagi*, ha lo stesso peso di una dichiarazione d'intenti: lo scopo della recitazione sembra quello di indagare il reale, mettendo a confronto diretto la fisicità dell'attore, il ritmo dei suoi gesti e della sua presenza nello spazio, con l'esplorazione del dispiegarsi delle energie e dei segni che ne attestavano il fluire nel vuoto interposto tra persone e oggetti. Sono adesso i segni semplici, minimi – non più le figure mitiche e archetipe – a popolare lo spazio della visione: segni che si impongono, tuttavia, ancora come impronte viventi di antiche storie.

I nuovi nomi degli attori<sup>106</sup> sono da considerarsi come tracce di un rinnovamento in atto, di un ulteriore processo di liberazione e, contemporaneamente come larve, ombre di antenati con cui lottare: anche quando Federico Tiezzi, Luisa Saviori, Pier Luigi Tazzi e Sandro Lombardi decidono di mantenere la propria identità, lo fanno sempre alimentando con essa un dialogo vivo, come con una maschera o un doppio. Ma cos'era stato a determinare all'interno della compagnia questi spostamenti? Cosa aveva innescato la necessità di far esplodere all'esterno della ristretta cerchia dei partecipanti un primo, chiaro, segno di rottura? Con i *Presagi del vampiro*, infatti, si aprì un periodo in cui le azioni del gruppo non venivano verificate tanto nella fase delle prove, quanto in un sistema di scrittura scenica che potesse essere tradotto in una partitura visiva il più possibile analitica degli spazi e dei flussi di movimento. La trascrizione degli *Studi* portò all'apice quell'idea di visual-scenario prodotto a margine de *La donna stanca incontra il sole*. La partitura visiva dello spettacolo rispecchiava l'operazione di messa a fuoco dei singoli «corpi del linguaggio teatrale», che venivano isolati e analizzati in un processo

---

<sup>106</sup> I componenti del gruppo nel 1976 sono: Federico Tiezzi, Sandro Lombardi, Pier Luigi Tazzi e Luisa Saviori, che scelgono di mantenere il loro nome di battesimo; Teresa Saviori, per la quale Tiezzi inventa il soprannome di Alga Fox; Luca Fiorentino, che sceglie di comparire con il nome d'arte di Luca Abramovich in onore della *body artist* Marina Abramovich (dal 1978 diventerà Luca Vespa) e Marion D'Amburgo (Loriana Nappini). Cfr. Sandro Lombardi, *Nomadismi*, in *Gli anni felici*, cit., pp. 145-152.

con cui ci si proponeva di evitare sistematicamente l'oggetto spettacolo ripetibile e si tentava invece di rendersi disponibili, come attori, a «captare le onde dei luoghi e degli ambienti»:

La successione degli *Studi* non è obbligatoria a priori, ma è determinata di volta in volta dai fattori dell'esterno: lo spazio fisico in cui si agisce, la situazione emotivo-culturale della città in cui si presenta lo *spettacolo*, il rapporto esistenziale-personale che si instaura con essa, etc.<sup>107</sup>

Gli schemi di movimento tracciati come schizzi, mappe o liste di spostamenti venivano poi riprodotti, dagli attori o da artisti<sup>108</sup> amici, come fossero parte integrante dell'opera e al contempo sua diretta esplicitazione: un frammento da ripercorrere semplicemente per *rivedere* lo spettacolo attraverso i flussi di energia registrati.

Il Carrozzone sembra, con i *Presagi*, aver rivoluzionato la sua pratica scenica. Franco Quadri parla del loro teatro di quel periodo come di un teatro concettuale<sup>109</sup>. Il gruppo però preferisce definire il proprio processo di lavoro come manierista<sup>110</sup> e ascrive gli *Studi* a quel periodo della ricerca avviato con *Lo spirito del giardino delle erbacce*, proseguito nel confronto con il linguaggio cinematografico<sup>111</sup> proposto ne *Il giardino dei sentieri biforcati* e che è, infine, approdato ai risultati dei *Presagi*.

Questo percorso fu possibile grazie a una crisi data anche dall'inclusione dei nuovi componenti e dal confronto, sempre più diretto e coinvolgente, con loro, oltre che con altre compagnie e con artisti dell'ambiente toscano e romano. In questo clima, l'impegno degli attori rimaneva quello di traslare nei termini della messa in scena teatrale una

---

<sup>107</sup> Sandro Lombardi, *L'orizzonte degli eventi...*, cit., p. 50.

<sup>108</sup> Oltre alle trascrizioni degli *Studi* curate da Tiezzi, D'amburgo e dagli altri componenti della compagnia, figurano delle indicazioni grafiche di Roberto Cerbai, un artista conosciuto nell'ambito delle Manifestazioni Artistiche Fiorentine (Maf) ai tempi degli spettacoli al Centro Techne. Cfr. Rossella Bonfiglioli, *Frequenze barbare*, La Casa Usher, 1981, p. 52; Giuseppe Bartolucci, Achille e Lorenzo Mango, *Per un teatro analitico esistenziale*, cit., pp. 80-87.

<sup>109</sup> Cfr. Franco Quadri, *Carrozzone*, in «Laica Journal», n. 18, april-may 1978, p. 29.

<sup>110</sup> Federico Tiezzi dichiarava nel 1978: «Nel *Giardino dei sentieri biforcati* avevamo commesso tutti i parricidi possibili (dal Living a Grotowski, a Wilson a Foremann), volevamo ricominciare da zero, con freddezza, lucidità, smontando, ciascuno per proprio conto, perché il gruppo attraversava anche una crisi di rapporti personali, lo spettacolo. Però un certo lato diabolico continuava ad esserci: usavamo gli elementi conoscitivi del teatro con l'occhio pazzo, deformante, traditore dei manieristi.» (Federico Tiezzi, in Nico Garrone, *Lentamente noi cambiamo così*, cit., p. 21). A questo proposito può essere interessante un confronto con il giudizio critico di Lorenzo Mango che, proprio a proposito di *Lo spirito del giardino delle erbacce*, dopo una breve descrizione, lo definisce nel complesso uno spettacolo poco riuscito in quanto «rischia di scendere nel manierismo» (Lorenzo Mango, *Teatro di poesia*, cit., p. 61).

<sup>111</sup> È da rilevare che proprio nel 1976 si tenne a Firenze, dal 29 marzo al 9 aprile, presso la Facoltà di Lettere, un interessante convegno dal titolo *Indagine sui rapporti tra cinema e teatro. Strutture/linguaggi/prospettive*. Per il programma completo degli interventi cfr. «Teatro Regionale Toscano. Quaderni», n. 3-4 gennaio-aprile 1976, p. 45.

situazione vissuta, creando, a partire da un'esperienza concreta, un'espedito scenico che la traducesse, un'equivalenza.<sup>112</sup>

Le difficoltà affrontate nel 1976 dal gruppo, che si trova a dover far nascere nuove sinergie e nuovi scontri tra le idee e i comportamenti di tutti gli attori, si traduce in scena nella scoperta della fuga prospettica. Negli spettacoli del primo periodo lo spazio veniva organizzato intorno a un punto idealmente posto al centro, spesso combaciante con un luogo di pericolo da attraversare, una zona a rischio; ora invece si arriva a raggiungere un nuovo spazio drammaturgico centrifugo e schiacciante.

Nelle sue memorie d'attore, Sandro Lombardi annota il sentimento di stupore con cui in quel tempo si rendeva conto a posteriori di quanto un particolare spettacolo fosse stato in un preciso momento storico, premonitore di un clima di tensione oppure di particolare armonia all'interno del gruppo, attribuendone a volte il merito alla particolare sensibilità di Federico Tiezzi, di fatto, sin dagli inizi, il regista della compagnia.

D'altra parte lo studio dei testi di Antonin Artaud, Gordon Craig, Samuel Beckett, Bertolt Brecht, mirava esattamente a questo: affinare la capacità di osservare il reale e l'immaginario tenendoli costantemente a confronto, per saper recuperare e dare forma a quel sentimento di stupore di fronte a una qualsiasi vicenda che appare sempre, contemporaneamente, già nota e sconosciuta. Quel sentimento di stupore che è parte di un più specifico sentimento del teatro.

---

<sup>112</sup> Gli *Studi* segnano un periodo di approfondimento intorno al problema di un linguaggio scenico da scomporre nei suoi diversi elementi costituiti da corpo, oggetto, luce, suono, movimento, etc.; Federico Tiezzi sottolineava negli anni Ottanta che le improvvisazioni nate dal vuoto dello spazio facevano sempre riferimento ai testi e alle opere d'arte che il gruppo condivideva come cultura comune (cfr. Federico Tiezzi, in Oliviero Ponte di Pino, *Gli analisti del nomadismo mentale*, cit., p. 63). Invece, alla base dello spettacolo *Vedute di Porto Said. Interni in esterno-Esterni in interno*, che farà conoscere il gruppo anche all'estero a partire dal 1978, ci saranno proprio «le ultime, soggettive esperienze dei componenti del Carrozzone». (Claudio Scorretti, *Vedute di Porto Said: Scene di ordinaria follia*, in «Vita», 25 novembre 1978, p. 6).

## ***1.5 L'attore ubiquo. Clonazione e ripetizione dagli Studi ai concerti.***

### ***1.5.1 Passaggi***

Il Carrozzone mette in scena i *Presagi del vampiro. Studi per ambiente* a Firenze nel dicembre del 1976. Da quel momento bisogna attendere un anno prima che il gruppo realizzi una nuova produzione. Intanto, dal notiziario di informazioni teatrali dell'Istituto del Dramma Italiano, *La scena IDI*, sappiamo che la compagnia partecipò ad una rassegna itinerante dal titolo *Teatro da voi 77* alla quale presero parte, quell'anno, trentuno gruppi di sperimentazione che portarono i loro spettacoli in *tournee* tra Lazio, Campania, Marche, Umbria ed Emilia grazie ad un finanziamento dell'ETI e ad un contributo aggiuntivo da parte del Ministero del Turismo e dello Spettacolo<sup>113</sup>.

In un articolo di Giuseppe Bartolucci, apparso nel 1974, dedicato ai primi spettacoli de Il Carrozzone dove il critico evidenziava alcuni particolari del loro stile (ad esempio definiva, non senza un pizzico di ironia, quella che all'inizio per molti era scarsa luminosità misticheggiante come un – magico – «frugare illuminato»), a proposito degli attori si legge:

[...] gli attori sono non tanto oggetti-bambole varianti quanto manifestazioni concrete delle variazioni in corso; né esse hanno sensibilità in quanto coperte da maschera e ricche di abiti al punto da sembrare ed essere bambole umane, ed in oltre non hanno nemmeno parola se non quella implicitamente della luce che le fa nascere e morire, discutere e star zitte al tempo stesso, immaginariamente. Lo spettatore sente la sincerità di questo scorrere della luce sui corpi-animi e sui membri-materiali, [...]<sup>114</sup>

Può essere utile recuperare questa nota su una presenza 'sincera' dei corpi mascherati e travestiti per metterla in relazione con quello che rileva Franco Quadri, in un'altra accurata analisi dedicata questa volta a *Ombra diurna. Possibilità di un'assenza*.

---

<sup>113</sup> Il 1977 è anche l'anno del primo Convegno Nazionale dei Teatri di Base che venne organizzato a Casciana Terme (PI) nel mese di marzo. Secondo Renzo Tian questi nuovi gruppi si differenziavano sia dalle compagnie tradizionali sia dai gruppi di sperimentazione essendo molto più legati alle realtà sociali del territorio che ai teatri istituzionali. Cfr. *Notizie dall'Italia*, in «La scena IDI», anno V, n.4, aprile 1977, pp. 1-4. Per il dibattito intorno ai Teatri di Base in Italia cfr. gli articoli e i resoconti apparsi sulla rivista «Scena» dal 1976 al 1978; Mirella Schino, *Primi piani su gente accesa*, in *Il crocevia del Ponte d'era. Storie e voci da una generazione teatrale 1974-1995*, Bulzoni, Roma 1996, pp. 65-90 e, per le considerazioni della critica intorno al mutamento dell'organismo teatrale sul finire degli anni Settanta: *Spettacolo e informazione: lo spazio della critica. Convegno indetto dall'Associazione Nazionale dei critici di teatro, Milano 6-7 giugno 1980*, La Casa Usher, Firenze 1983.

<sup>114</sup> G. Bartolucci, *La fiaba-immagine del "Carrozzone" di Firenze*, in «Proposta», n. 12-13, marzo-giugno 1974, p. 27.

Per questo intervento allestito in occasione dell'iniziativa *Roma: città di teatro*, svoltasi tra il 20 ed il 30 dicembre 1977, alla quale vennero invitati diversi pittori, performers e gruppi teatrali, Il Carrozzone scelse lo spazio «trovato e inventato» di un pastificio in disuso per allestire una performance molto prossima al linguaggio di liberazione dello spazio pittorico operato da artisti come Günter Brus o Herman Nitsch<sup>115</sup>. Possiamo affidarci ancora una volta alle parole di Garrone per avere un'idea delle linee di tensione messe in evidenza dalle azioni degli attori:

Prima si svolge una gara terribile di resistenza fisica contro un muro fino a farlo crollare; poi l'arrivo, l'irruzione violenta e inaspettata di un "carnefice" (Federico Tiezzi a torso nudo con il cranio completamente rasato) che compie sul corpo di Marion un vero e proprio "pestaggio". Due blocchi di ghiaccio al centro della stanza il giorno successivo testimonieranno la volontà di un "raffreddamento". Una frase banale in francese ("c'est une petite conversation") viene ripetuta da un attore su una sedia di cuoio nero mentre un videotape inquadra un particolare della sua mano altrettanto insignificante.<sup>116</sup>

Tenendo in considerazione le parole di Federico Tiezzi<sup>117</sup> citate da Quadri come esergo al suo contributo sullo stretto rapporto che legava, da un lato, i dati del reale e del naturale e, dall'altro, le nozioni di finzione e di rappresentazione nel teatro a lui contemporaneo, possiamo trovare nelle sue parole un tentativo di lettura non solo della performance in sé, ma anche dell'atteggiamento con cui Il Carrozzone affrontava ormai da anni la messa in scena, sradicando lo spazio teatrale attraverso l'occupazione privata di suolo pubblico e trasportando da un interno a un esterno e viceversa la propria cultura – individuale e di gruppo –, il proprio passato e, quindi, il presente condiviso da attori e spettatori. Scriveva infatti Franco Quadri:

Alga e Marion passano dallo scontro all'incanalamento parallelo delle loro energie, di corsa entrambe contro una vecchia parete in mattoni interna all'ambiente, la parete cade al primo colpo, addosso, calcinacci e sangue, Marion rimane a terra, la sua situazione di vittima richiama Federico – a torso nudo, capo completamente rapato, largo cerotto sulla fronte – Federico su Marion, urla, di nuovo sangue. Tra parentesi, nessuno è "in costume" (tranne Marion?), non comunque Federico, trasformato a quel modo "dalla vita", così preparato da un'esperienza extrateatrale. Quanto agisce nell'assunzione istintiva di un ruolo quella maschera forzata e dolorosa? [...] quanto pesa l'ambiente, quel doppio

---

<sup>115</sup> Cfr. Luciano Inga-Pin, *Il corpo viennese*, in «Data», n.12, estate 1974, pp. 60-63.

<sup>116</sup> Nico Garrone, *Il romantico si tinge di nero*, in «La Repubblica», 29 dicembre 1977.

<sup>117</sup> «La body art aveva un fine dimostrativo in fondo, il corpo come quasi ultima spiaggia, ora invece il corpo in se stesso mi sembra che dovrebbe essere veramente la tua ultima spiaggia, non dimostrativamente, ma confondere totalmente il vissuto con quello che vivrai, l'arte con quello che non vivi, o con quello che vivi sino in fondo. Avrai delle lesioni tali per cui il tuo corpo, dopo quest'azione, sarà inservibile o almeno in altra maniera servibile rispetto a prima. Non è un corpo che si trasforma, un corpo che cambia, sarà un corpo in cui tu hai provocato una lesione permanente. Noi parliamo continuamente di malattia, ma una malattia in senso organico è una lesione in fondo funzionale. Deve essere permanente perché la voglio cannibalizzare sino in fondo, la voglio voracizzare sino in fondo, io sono ingordo di malattia, voglio arrivare al mio fondo, proprio non ne posso più di rimanere a metà.» (Federico Tiezzi, citato in F. Quadri, *Naturale, nuovo naturale, iperrealista, reale...*, «Il Patalogo», n.1, 1979, pp. 295-296).

stanzone vuoto [...]? Quanto la curiosità esigente degli spettatori? L'esplosione non vista e non simulata, ora li fa dibattere tra paura, angoscia dell'identità, desiderio d'intervenire, morbosità da voyeur. È questo atteggiamento alla fine a vincerla, a spingerli sadicamente a rimanere, anche quando le parole della ragazza-vittima [...] li avranno consapevolizzati della loro posizione. Il timore di non avere più possibilità di difesa davanti all'azione gli fa riedificare la barriera tra gli attori-non attori e loro spettatori-spettatori. Gli impone di rivestire dei caratteri della *rappresentazione* il vissuto lì stesso davanti, che non cambia peraltro di natura. Ma Federico allora accetta l'instaurarsi di una simile relazione e la riafferma (e la nega), estromettendo gli uditori, mandandoli via di forza, escludendoli come a spettacolo finito.<sup>118</sup>

Tutto sembra parlare, anche qui, lo stesso linguaggio di quella estrema e patologica tendenza all'analisi messa in campo negli *Studi*. Anche qui regna la legge della contrapposizione di binomi opposti (verticale-orizzontale; equilibrio-disequilibrio...), eppure dalle parole dei testimoni sembra emergere un filo rosso che congiunge posti separati, o quanto meno li connette tramite una domanda che anche a noi, a distanza di tempo e di spazio, sembra essenziale: cosa è successo?

Bartolucci, nell'introdurre il suo articolo su tutti gli interventi artistici che si avvicendarono durante la rassegna, si riferisce ai singoli partecipanti scrivendo:

«Come si può oggi aggredire un città, Roma in particolare, così disgregata, così inafferrabile, se non contando su una disseminazione inavvertita, se non puntando su una deflagrazione senza *sensò*? Di qui le "Iniziative di ii", per la capitale, tra il venti ed il trenta di dicembre 1977, lungo un tracciato di ragnatele, di distrazioni, di ombre, aventi per anello di congiunzione, una serie di *ii* candidi e scatenati, caparbi e dolci»<sup>119</sup>.

Gli artisti e gli attori vengono quindi intesi come «ii» divisi ma uniti nel compito di fare da anello di congiunzione, sopra (o sotto) strutturale, per connettere i luoghi dove avrebbero avuto luogo le performance contenute da una ideale rete di connessioni, il cui compito sarebbe stato quello di escludere non tanto la città, quanto il sentimento del paesaggio cittadino, con il suo clima, i suoi colori e umori, le sue atmosfere, dall'immaginario operante e creativo degli artisti o degli attori. In realtà però, mano a mano che racconta le azioni/rappresentazioni alle quali ha assistito, Bartolucci prende atto che, più forte dell'esclusione e della separazione che dovrebbe meglio sottolineare l'esistenza di un tessuto connettivo altro, sotteso alla maglia urbana, è l'infiltrarsi – da lui descritto come crudele – del sogno o, più propriamente, dell'immaginario, creato tramite

---

<sup>118</sup> Franco Quadri, *Il gesto spontaneo come riappropriazione della rappresentazione*, in Id., pp. 313-314.

<sup>119</sup> Giuseppe Bartolucci, *Roma: città di teatro*, in «Data», n. 30, gennaio-febbraio 1978, p. 32. Cfr. Mimma Valentino, «*La nascita del teatro*» e le «*Iniziative di ii*», in *Il Nuovo Teatro in Italia 1976-1985*, Titivillus, Corazzano 2015, pp. 44-54.

la presenza degli artisti e la reazione a catena che coinvolge sia gli spettatori, sia i protagonisti nell'atto di occupare privatamente lo spazio pubblico<sup>120</sup>.

### ***1.5.2 Paesaggi***

Potremmo pensare che *Rapporto Confidenziale*, la storica performance che Il Carrozzone creò appositamente in occasione della II Settimana Internazionale della Performance di Bologna nel 1978, sia direttamente connessa, a livello concettuale, con *Ombra diurna*, sia perché in entrambe le occasioni era richiesto di elaborare delle azioni che promanassero dall'ambiente e dalla situazione, sia perché entrambe non costituivano del tutto fatti teatrali ma, forse solo per l'accostamento ravvicinato ad altre operazioni artistiche non di solo teatro, acquistavano di riflesso un'ambiguità di lettura e d'interpretazione.

Probabilmente questa idea non sarebbe in fin dei conti erronea, ma, a un'osservazione che sia un po' più ravvicinata, si può notare come queste due creazioni, rispecchino facilmente l'una, lo sguardo verso la visione interiore, e poi teatrale, che nel caso del gruppo del Carrozzone emana dal regista e, l'altra, quella impressa nell'occhio di chi guarda stando nei panni dell'attore.

La figura liminale di Federico Tiezzi, che entra in scena anche violentemente ma è sempre presenza sfuggente e momento di contatto (perfino aggressivo a volte) tra scena e pubblico, richiama alla nostra memoria – pur con le doverose distinzioni – gli atteggiamenti scenici tipici del regista polacco Tadeusz Kantor, a loro volta echi di una personale interpretazione della sua idea di regista, ma anche, più in generale, dell'interpretazione data della posizione intellettuale e sociale dell'artista da parte dei pittori simbolisti polacchi che Kantor studiò tanto approfonditamente nel corso della sua vita<sup>121</sup>. Tiezzi ricopre sicuramente un ruolo fondamentale per l'economia degli equilibri

---

<sup>120</sup> Cfr. Giuseppe Bartolucci, *Roma: città di teatro*, cit., pp. 32-34.

<sup>121</sup> Intendiamo qui accostare la particolare presenza/assenza di Tiezzi nello spazio e tra gli attori in *Ombra diurna* alla simile qualità di presenza in scena di Kantor riferendoci all'individuazione, comune a entrambi, di un «fuorisceca del trovarobato», ossia di un fuorisceca che «è in ogni caso il luogo ideale di convergenza di attore e personaggio». (Ruggero Bianchi, *L'essere in sé del passato: Kantor e l'avanguardia americana*, in Lido Gedda (a cura di), *Kantor, protagonismo registico e spazio memoriale*, Titivillus, Corazzano 2007, p. 66). A proposito del rapporto di Kantor con la visualità sviluppata e proposta dagli artisti suoi connazionali e dalle influenze delle riflessioni pittoriche di questi sulle sue performance e sugli spettacoli

interni alla performance e, insieme a Marion D'Amburgo orchestra dall'interno l'andamento delle operazioni, ma, per cogliere i punti di vista del regista-attore e dell'attore-attore che si oppongono e allo stesso tempo si compenetrano, possiamo rileggere *Ombra diurna* attraverso quello che, in questa sede e al solo scopo di approfondimento, potremmo definire un «autore privilegiato»<sup>122</sup> (tra pari): l'attore Sandro Lombardi.

Sia dalle immagini che dalle informazioni ricavate dalle recensioni sulle azioni compiute da Lombardi in scena (spesso formalmente speculari a quelle di Luca Abramovich) deriva un'idea di elemento misuratore degli equilibri e delle emozioni messe in campo dagli altri attori. Ma della valenza attribuita da Lombardi alla performance creata a Roma, proprio in quella città e proprio in quel luogo preciso, possiamo cogliere a pieno gli aspetti solo in relazione a un sentimento del paesaggio che dà modo a Lombardi di riflettere fin da subito – e il video realizzato da Mario Carbone nel 1977 e intitolato proprio *Ombra diurna*, sembra conservarne traccia in certe scelte registiche e nell'insistenza sulle sequenze di passeggiata/perlustrazione dei luoghi – su quel sentimento del lavoro (teatrale) e che quindi potremmo anche definire propriamente sentimento del teatro, che più gli preme rintracciare<sup>123</sup>.

L'intero capitolo che nel suo libro Lombardi dedica a Roma e a quel periodo di fine anni Settanta in cui ha lavorato e collaborato sul posto con amici come Giorgio Barberio Corsetti e Simone Carella, è pervaso da un forte senso, o meglio da una forte coscienza dell'ambiente, soprattutto culturale, circostante; scrive infatti bellissime pagine sugli incontri che poté, o che avrebbe voluto, fare. In questo clima di scrittura, a un certo punto, descrive, sia per questioni cronologiche che tematiche, l'occasione in cui, al Pastificio Cerere di via dei Volsci, insieme alla compagnia, mise in scena *Ombra diurna*,

---

cfr. Daniel Gerould, *Iconographic images in the theatre of Tadeusz Kantor*, «Journal of Dramatic Theory and Criticism», 10 (1), 1995, pp. 175-188.

<sup>122</sup> Accostiamo il termine a quello di “spettatore privilegiato” spesso usato in riferimento al periodo in cui Stanislavskij, malato, osservava lavorare i suoi allievi dello Studio, libero dai ritmi frenetici di una messa in scena imminente, e quindi più aperto a derive di carattere riflessivo o autoriflessivo a partire dalle tecniche di lavoro accumulate in una vita: cfr. Franco Ruffini, *Stanislavskij. Dal lavoro dell'attore al lavoro su di sé*, Laterza, Roma 2009.

<sup>123</sup> Anche per Federico Tiezzi il discorso intorno al sentimento del teatro distingue tra un lavoro scenicamente valido e uno che, pur ben fatto, non lo è. Parlò ad esempio dello spettacolo *Un uomo è un uomo* andato in scena per la regia di Massimo Castri al Teatro Metastasio nel 1975, come di un lavoro in cui si sentiva forte l'assenza di quel particolare sentimento che avrebbe permesso alla messa in scena di guadagnarsi a pieno il titolo di opera. Cfr. Federico Tiezzi, in Oliviero Ponte di Pino, *Gli analisti*, cit., p. 60.

e il frammento ci è utile per comprendere l'importanza di quest'occasione nel percorso artistico dell'attore:

Noi scegliemmo un pastificio abbandonato a San Lorenzo. Ho sempre provato fortissima la suggestione dei nomi: il locale si chiamava Cerere e per di più stava in un quartiere dove le strade sono intitolate agli antichi popoli del Lazio – Ausoni, Volsci, Rutuli. Si cercava di portare il teatro sulla lunghezza d'onda delle arti visive, di colmare il ritardo fisiologico di cui questo sempre soffre nei riguardi della pittura. Ma io non riuscivo a fare a meno di coniugare i postulati concettuali e certe impostazioni della body-art con suggestioni di carattere letterario. C'era là vicino un cinema in cui Sandro Penna aveva ambientato uno dei racconti di *Un po' di febbre*. E c'era, fortissimo, il respiro della Roma pasoliniana. Sentivo contraddizione e insieme fecondità nell'accostare Joseph Beuys a Pasolini, Vito Acconci a Sandro Penna.

Il nostro intervento si chiamava *Ombra diurna*. Sono passati più di vent'anni e non ricordo bene come si svolgesse lo spettacolo ma ho presente con estrema chiarezza il sentimento del lavoro, il desiderio di raccontare una condizione psicologica attraverso un linguaggio cifrato e allusivo, lontano dalla rappresentazione ma legato a un clima interiore aderente a frammenti di realtà e verità. Forse è stato il momento in cui, con un certo paradosso, più presente e attivo era in noi il ricordo di Stanislavskij. Le azioni di quella performance non erano narrative né tanto meno naturalisticamente rappresentative; anzi, il tentativo era proprio quello di eliminare il racconto esteriore per lasciar affiorare una condizione interiore: bisognava lavorare sulle «circostanze date», sui «se» e sui «come» di stanislavskijana memoria.<sup>124</sup>

In modo simile anche il compito di Federico Tiezzi in *Rapporto Confidenziale* ha caratteristiche di moderatore – almeno inizialmente – ma, mentre per Lombardi a Roma, gli impulsi a costruire un preciso sentimento sembravano provenire dal contorno o, se vogliamo, dal paesaggio (mentale), per Tiezzi in questo caso la chiave di volta è tutta nell'azione scenica.

[...] Gli spettatori entrano all'interno della palazzina, in un piccolo locale completamente vuoto a eccezione del tubo al neon che si vede proseguire oltre il pavimento, nel seminterrato, e oltre il soffitto, al primo piano. La stanza ha altre due porte: lo spettatore è libero di scegliere il proprio percorso. Le azioni descritte qui di seguito si svolgono simultaneamente nei diversi ambienti.

*Seminterrato*. L'azione di Alga e Luca si compone di tre sezioni tendenti a investire ogni piano dello spazio.: pareti, soffitto, pavimento. Ogni sezione è ripetuta due volte in due situazioni luminose differenti: luce al neon che annulla le ombre, e luce al quarzo che le staglia.

Prima sezione: Luca è appeso al soffitto, esattamente sopra Alga che, sul pavimento sta inginocchiata in una posizione speculare a quella di Luca. Uno specchio permette ai due di controllarsi a vicenda.

I movimenti sono minimi, anche se percepibili nettamente.

Seconda sezione: Luca è seduto al centro della stanza, mentre Alga occupa una sedia fissata alla parete in modo da risultare la proiezione dell'ombra di Luca.

Terza sezione: Alga è al centro della stanza, in piedi, rivolta verso la vetrata. La sua ombra, che si proietta sul pavimento, viene riempita dal corpo di Luca.

*Scala*. Lo spazio usato è una pianta ovale determinata dal muro della scala. Sandro Sandro si muove lentamente lungo il limite dello spazio, mentre viene proiettata sulla parete a lui retrostante un'immagine della stessa scala vista dall'alto.

*Tre stanze* (Federico e il passato). Federico è seduto nella stanza centrale. Ha due microfoni e un proiettore di diapositive. I due microfoni sono collegati a due diversi

---

<sup>124</sup> Sandro Lombardi, *Roma*, in *Gli anni felici*, cit., p. 137.

sistemi di amplificazione per cui quando Federico parla al primo di essi la sua voce è udibile solo in una delle due stanze adiacenti, mentre quando parla all'altro la sua voce è udibile nell'altra stanza. Queste due stanze sono vuote. Una quarta stanza ad essere adiacente è occupata da una copia di un'installazione di Vito Acconci (*Memory box*). Federico alterna continuamente l'uso dei due microfoni: uno è dedicato al privato, l'altro a una fredda spiegazione del lavoro. Quello che Federico dice a un microfono contraddice quanto dice all'altro. [...] <sup>125</sup>.

Leggendo la sua descrizione della performance si ha la sensazione che il pubblico abbia libertà di movimento, possa scegliere i propri percorsi all'interno della palazzina in cui si svolge la rassegna ma, sia che possa osservare da un punto privilegiato, o che abbia solo una visione parziale degli avvenimenti dislocati nelle diverse stanze, la visione, almeno idealmente, è e rimane una, rettilinea e continua come il lungo tubo al neon che attraversa in tutta la sua altezza la palazzina. Il tentativo è quello forse di far dilagare una stessa immagine, non solo davanti agli occhi, ma nella percezione di tutti, per far sì che venga condivisa e, una volta approfonditamente indagata, possa essere sfondata, superata, come la parete che Tiezzi prende a picconate; come l'ombra di Alga che *si supera* diventando corpo e parte dell'ombra di Luca (e viceversa); come Marion e Pier Luigi che *si completano*, decidendo come portare a termine un movimento iniziato dall'altro, o come Sandro che *continua* la sua scala all'infinito.

### ***1.5.3 Orizzonti***

I termini con cui Il Carrozzone parla dei suoi obiettivi sono sempre termini di un linguaggio del limite, dell'abnorme, della rottura e del naufragio ma quello a cui sembra costantemente tendere è la visione libera, pura <sup>126</sup>. Questo connotato di libertà, di purezza, ha caratterizzato la ricerca di registi e drammaturghi a seconda delle più diverse inclinazioni, nel tempo. In particolare la visione pura proposta da Il Carrozzone, può essere accostata, se non propriamente alla linea della ricerca estetica di Stanislaw Ignacy Witkiewicz, almeno alla domanda che dà origine alla formulazione del suo concetto di «forma pura del teatro» emersa a partire da riflessioni sulle arti e sulla progressiva – per lui decadente – meccanizzazione della vita:

---

<sup>125</sup> Federico Tiezzi, *L'Orizzonte delle parole*, in *Nascita della visione*, cit., pp. 19-20.

<sup>126</sup> «Fondamentale è la perdita di ogni capacità di giudizio, e di critica verso quello che si fa, indirizzarsi verso la *visione pura*» (Federico Tiezzi in *Nascita della visione*, cit., p. 102).

*È possibile creare, anche per un breve periodo, una forma teatrale che permetta all'uomo contemporaneo di vivere, indipendentemente dall'estinzione di miti e credenze, emozioni metafisiche come le ha vissute l'uomo antico a contatto con quei miti e quelle credenze?*<sup>127</sup>

Dal momento della sua formazione fino alle soglie degli anni Ottanta, Il Carrozzone si è aperto all'ingresso di nuovi componenti della compagnia, ha vissuto alterne vicende di gruppo, si è progressivamente liberato di vecchi oggetti e feticci, ha acquisito nuovi residui di maschere e ha conquistato nuovi nomi per i suoi componenti. Nel 1978 si è aggiudicato il *Premio Ubu* come miglior gruppo sperimentale dell'anno,<sup>128</sup> riconfermato nel 1979.

Nessuna di queste svolte fa perdere però qualcuna delle esperienze già attraversate dal gruppo. Più che la citazione, la rivisitazione nella memoria di tutti i momenti passati è la vera cifra stilistica su cui, chi lavora al fianco di Marion D'Amburgo, Sandro Lombardi e Federico Tiezzi non deve mai stancarsi di lavorare. Tutto quello che è nuovo e che si rinnova velocemente viene altrettanto velocemente consumato dalla compagnia, specie da questo momento in poi, ma perdere anche solo una nozione acquisita o una piccola sfumatura che si era accumulata col tempo e con il lavoro, non è permesso. La vuotezza degli spazi, la solitudine delle persone prima ancora che degli artisti, sono risorse e non flagelli, ma solo se tutto (fotografie, libri, musiche, dischi, materiali, notizie), può fare continuamente ritorno. Il 1978 è per la compagnia un altro anno di cambiamenti, di messa in discussione e di ridefinizione delle richieste rivolte da ognuno a tutti: *Last Concert Polaroid* (Estate Romana, Roma, 1979), un concerto di musica rock che sigilla come una festa rituale un momento di passaggio e dal quale scaturisce meccanicamente e simbolicamente un'immagine fotografica, è l'ultimo che il gruppo realizza con la formazione che si era definita da *Presagi del Vampiro* in poi.

L'immenso lavoro di rielaborazione del già fatto non esclude in nessun modo l'immagazzinamento di una nuova «enorme quantità di visioni» da parte dei componenti del gruppo e, a questo proposito, le parole scritte da Federico Tiezzi nel 1985 suonano oggi come un orizzonte per il futuro non solo di ieri:

Molto spesso chi arriva a lavorare con noi è soprattutto attratto da una immagine: bastano nove ore continue di prove sull'asse (di *Punto di rottura*) per cambiare idea. È essenziale

---

<sup>127</sup> Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Introduzione alla teoria della forma pura nel teatro*, in *Introduzione alla teoria della forma pura nel teatro e altri saggi di teoria e di critica*, a cura di Francesco Bigazzi, Bulzoni, Roma, 1988, pp. 13-14.

<sup>128</sup> Cfr. Rossella Bonfiglioli, *Teatro ambiente/cinema mass media/ metropoli/musica/pornografia*, in *Frequenze barbare. Teatro Ambiente/ Cinema./ Mass Media/ Metropoli /Musica/Pornografia nel Carrozzone Magazzini Criminali Prod*, La Casa Usher, Firenze 1981, p. 92.

accelerare nelle persone nuove la forza, il punto di *fusione* (arrivare il prima possibile al calor bianco); impossibile è introdurre alle parole, più semplice e reale è *clonarle*: ripetere allora gli spettacoli che abbiamo già fatto sino al punto in cui, ipoteticamente, un nuovo attore potrebbe, se fosse ubiquo, fare tutti i ruoli di tutti gli spettacoli. Questo per far sì che gli stati di coscienza si assottiglino e sia più facile entrare nello stato di allucinazione. [...] con precisione uno deve lasciarsi andare<sup>129</sup>.

---

<sup>129</sup> Federico Tiezzi, *Il metodo impossibile del teatro o la scienza indecifrabile*, in Magazzini Criminali, *Nascita della visione*, cit., pp. 102-103. In altre parole all'attore è richiesto di causare nel proprio fare teatrale degli scompensi nell'equilibrio e di trovare il modo di essere in scena, non per finzione o per riviviscenza, ma per aver «vissuto per intero il film bianco e nero delle nostre notti e dei giorni, da quando ci conosciamo»; non tanto per aver parlato o sentito o percepito insieme, quindi, ma per aver *visto insieme*; aver vissuto insieme un'immagine, una visione.

## CAPITOLO II Magazzini Criminali Productions, Magazzini

### *II.1 Metamorfosi del gruppo*

#### *II.1.1 Dalla ripetizione alla dimensione sincronica della performance*

Magazzini Criminali Production non è solo un gruppo teatrale. MCP è un sistema di produzione di: spettacoli, video, dischi, libri, riviste, conferenze, moda!

MCP è anche un gruppo teatrale. Una ben oleata macchina dello star system e insieme uno stile di vita, che oscilla tra divismo e anonimato.

Dal 1980, anno in cui il gruppo (Marion D'Amburgo, Sandro Lombardi, Federico Tiezzi) ha abbandonato definitivamente la precedente sigla de "Il Carrozzone" e si è dato la nuova fisionomia produttiva e il nuovo nome, gli spettacoli hanno avuto un look rinnovato, ma anche una scrittura scenica totalmente rivisitata.

[...] L'attraversamento degli spazi spettacolari non è più avvenuto per linee rappresentabili, ma per riempimenti di vuoti successivi. E i vuoti ipotizzati dai MCP appartengono a tutte le funzioni. Il vuoto del testo [...]. Il vuoto delle categorie della pratica teatrale [...]. Il vuoto degli spazi mentali e geografici nei quali i gesti prendono corpo [...].

I travestimenti – così come l'uso di pseudonimi – diventano un mezzo per sfuggire ad una identificazione. La coesistenza di attore/personaggio è una sorta di affiliazione alla Legione Straniera, una perdita di identità, una strategia di adesione tra arte e vita. Non una trasgressione alle regole, non una fuga dal quotidiano, ma assenza di regole, sperimentazione di identità multiple, iperspazio dell'ego.

La crisi permanente messa in atto si rintraccia anche nella mancanza di sviluppo lineare tra uno spettacolo e un altro. I rimandi, le citazioni, le riprese, sono un segno costante che caratterizza tutto il lavoro, non un percorso evolutivo, ma multidirezionale, circolare, spirale, esplosivo: scivolamenti morbidi nei buchi neri dell'ubiquità.<sup>130</sup>

La lunga tournée estera del gruppo si concentra essenzialmente nelle stagioni comprese tra il 1978 e il 1981, ma si può dire che Il Carrozzone abbia iniziato a imbastire le basi per la conquista del pubblico e dei teatri oltrefrontiera già dal 1976, sia realizzando il primo di quegli spettacoli pensati come *Studi* che fu *Presagi del vampiro. Studi per ambiente*, sia riuscendo ad accedere alle stagioni dedicate al teatro sperimentale che si tennero nella città di Firenze al Teatro Rondò di Bacco. Risale infatti al marzo del 1976 la data del primo spettacolo del Carrozzone andato in scena nello Spazio Teatro Sperimentale diretto e coordinato dal regista Pier'Alli e dal suo gruppo teatrale

---

<sup>130</sup> Ida Panicelli, *Dissolving Rhythms. More words about mirages: Magazzini Criminali Productions, «Parkett»*, n.3, 1984, pp. 21-22. Il dattiloscritto della traduzione in italiano da cui è ripresa la citazione è conservato da Sandro Lombardi insieme ad una copia dell'articolo originale nell'ASL.

Ouroboros, che proposero un progetto di studio/laboratorio<sup>131</sup> per la realizzazione del quale era prevista la collaborazione costante con un gruppo di lavoro formato tra gli altri da Giuliano Scabia, Augusto Boal, Jean Louis Barrault, Angelo Maria Ripellino e Rubina Giorgi, per la drammaturgia e, nell'ambito delle arti visive, da Lara Vinca Masini, Gillo Dorfles, Eugenio Battisti, Lea Vergine, Franco Quadri e altri studiosi chiamati di volta in volta a intervenire. Al lavoro svolto da Pier'Alli e dal gruppo Ouroboros si affiancava la consulenza di Andres Neumann per conto del Teatro Regionale Toscano che, come annotava Pier'Alli, «non è comunque ristretta all'ambito dello Spazio Teatro Sperimentale»<sup>132</sup>.

Il Carrozzone figura nella programmazione della prima stagione 1975-1976 del teatro<sup>133</sup> con lo spettacolo *Lo spirito del giardino delle erbacce*, in replica a marzo dopo la prima dell'11 febbraio al Teatro Spazio Uno di Roma e, dall'11 al 13 dicembre dello stesso anno, con *Presagi del vampiro. Studi per ambiente*, presentato da una tavola rotonda sul tema «Teatro e Arti visive» diretta da Franco Quadri e con la partecipazione di Giuseppe Bartolucci, Silvana Sinisi, Lea Vergine e Vanni Bramanti.

È così che, grazie anche al lavoro di Neumann, produttore di eventi teatrali oltre che organizzatore e consulente per gli spettacoli di artisti e compagnie internazionali<sup>134</sup>, Il Carrozzone può partecipare a grandi manifestazioni italiane sul finire degli anni Settanta, come è Estate Romana (1979), di cui Neumann si occupa in qualità di curatore e dove Il Carrozzone si esibisce nel suo clamoroso concerto/spettacolo *Last Concert Polaroid*. Quando, nel 1978, Andres Neumann fonda la Andres Neumann International, una società di produzione e di diffusione di opere teatrali, Il Carrozzone (poi Magazzini Criminali Productions) intraprende un periodo di tournées all'estero tra Amsterdam (sede del Mickery Theater), Amburgo (in occasione del festival internazionale del Teatro delle Nazioni), Colonia (per il Theater der Welt), Bruxelles, fino a che, nella stagione 1981-1982, risulta tra le compagnie in distribuzione durante le tournées teatrali internazionali

---

<sup>131</sup> Il documento riguardante la formazione e la proposta di articolazione dello Spazio Teatro Sperimentale è conservato nell'Archivio Andres Neumann, Serie III, Faldone 3, busta 7. Il documento è datato 9 novembre 1976, s. i. p.

<sup>132</sup> Ivi.

<sup>133</sup> Cfr. i documenti relativi alle stagioni del teatro sperimentale al Rondò di Bacco conservate nell'Archivio Neumann, Serie III, faldone 3, busta 11.

<sup>134</sup> Sull'attività di organizzatore e produttore teatrale di Andres Neumann cfr. Maria Fedi, *L'archivio Andres Neumann. Memorie dello spettacolo contemporaneo*, Titivillus, Corazzano 2013; Renato Nicolini, *Estate Romana, 1976-1985. Un effimero lungo nove anni*, Edizioni Sisifo, Siena 1991; Andrea Ottanelli, *Inventario dell'archivio teatrale Andres Neumann 1955-2015*, Centro Culturale il Funaro, Pistoia 2016.

organizzate dalla Andres Neumann International<sup>135</sup>. Questo è un momento in cui, con *Crollo nervoso*, il gruppo vive un periodo di massima notorietà.

Tra le prime tappe della tournée, nel 1978, Il Carrozzone arriva a Liegi dove partecipa alla XXI edizione del Festival du Jeune Théâtre grazie al contatto stabilito da Michèle Blondeel, artista incontrata anni prima nel contesto delle rassegne tra Cosenza e Salerno, che nel mese di maggio 1977 scrive alla compagnia per richiedere la documentazione relativa ai loro lavori, da proporre agli organizzatori del festival insieme alle informazioni sul percorso artistico di Simone Carella e Giorgio Barberio Corsetti.<sup>136</sup> A Liegi Il Carrozzone porta *Vedute di Porto Said. Interni in esterno-Esterni in interno*. Sul foglio di sala della prima nazionale al Rondò di Bacco era segnalato, oltre al titolo, il numero progressivo degli *Studi* che in *Vedute di Porto Said* venivano messi in scena: n. 33-38. A proposito di questi nuovi lavori Sandro Lombardi scriveva:

I nuovi Studi segnano il passaggio dalla crisi da cui erano scaturiti i «presagi del vampiro», alla *disfunzione*. Intesa in senso medico, *disfunzione* indica la lesione permanente o progressiva di un organo vitale prodotto da una crisi (malattia). In senso teatrale questa *disfunzione* la viviamo come spiazzamento gestuale programmato, [...].  
*Disfunzione* anche di gruppo.<sup>137</sup>

Il forte senso di alterazione che pervade *Vedute di Porto Said* viene individuato da Philippe Dubois, come spettatore, nell'oblio di cui scrive in un'accurata descrizione dello spettacolo. L'articolo cattura in un colpo d'occhio unico le riflessioni sui tempi cinematografici messi in gioco nella performance e la problematica, tutta teatrale, dell'aver a che fare da una parte con la materialità concreta e invadente tanto dei muri quanto dei corpi e, dall'altra, con la struttura astratta delle tracce dinamiche che danno luogo a un teatro della ripetizione o della «puissance terrible»<sup>138</sup>. Facendo quasi eco alle parole di Lombardi che, ancora a proposito di *Vedute di Porto Said* si chiedeva non solo come occupare la «stanza-spazio vuoto» in cui l'attore si trova ma soprattutto si

---

<sup>135</sup> Cfr. la brochure relativa alle tournées teatrali all'estero conservata nell'Archivio Andres Neumann, Serie IV, faldone 6. Il documento, distribuito in data settembre 1981, è s.i.p.

<sup>136</sup> Nella lettera, scritta da Liegi e datata 18 maggio 1977, Michèle Blondeel sottolineava il fatto che ancora la compagnia non aveva portato spettacoli fuori dall'Italia e che l'occasione, se sfruttata in modo da presentare uno spazio coerente dedicato al teatro in Italia, sarebbe stata all'altezza di festival ben più noti, come ad esempio quello di Nancy. Il gruppo non partecipò però all'edizione del 1977 ma arrivò a Liegi solo un anno più tardi. La lettera è conservata nell'ASL.

<sup>137</sup> Il Carrozzone, *Vedute di Porto Said. Interni in Esterno-Esterni in interno*, foglio di sala. Il testo, rielaborato, viene poi pubblicato anche su «Magazzini Criminali», n. 2, febbraio 1979, p. 27 e, nel mese di aprile, su «Incontroazione» Incontri Internazionali di teatro, Bollettino n.10, 1979, p. 3. Il corsivo è degli autori.

<sup>138</sup> Philippe Dubois, *Vedute d'il Carrozzone*, «Plus ou moins zéro», n. 25, mars 1979, p. 36.

preoccupava di come, a sua volta, l'attore potesse rendersi «stanza-spazio vuoto»<sup>139</sup>,

Dubois poneva, più che ad altri, al se stesso spettatore dello spettacolo la domanda:

Mais ce cube d'images, cette forme, à la fois vide et pleine, de l'espace scénique, qui, ou quoi, l'habite?<sup>140</sup>

che lo portava a risponderci in questi termini:

Peu de choses assurément: quelques objets hétéroclites – comme remassés parmi les déchets de la ville et intégrés à l'espace d'action – : deux chaises, un fauteuil, un tapis, un banc-lit, une porte dans son chambranie, entreouverte, une horloge arrêtée, un lustre curieusement accroché, un ventilateur, un parapluie, deux verres, quelques élastiques. Et puis, de la même façon, des corps humains – nus ou vêtus – presque toujours silencieux, qui en tout cas n'articuleront aucune parole de tout le spectacle. Et puis les tubes fluorescents de couleurs (blanc, bleu, jaune), les diapos, tantôt abstraites et géométriques (quadrillages, diagonals), tantôt figuratives et citatives (vieilles photographies, gravures, peintures). Et puis des noirs. Et puis des enregistrements (de musique classique ou répétitive, de discours américains). Et puis le silence. Et puis des mouvements. Et puis l'immobilité. Des gestes répétitifs, des instantanés figés en explosante-fixe. Et puis la facination. Et puis l'oubli. C'est le dépouillement: nudité des murs de pierre, nudité des objets et du décor, nudité des acteurs, nudité des néons. Sentiment du peu et du pauvre, du sec et du net. Ambiance minimal. On est dans l'élémentaire, tout à l'aube d'un langage théâtral. L'articulation de la signification rassemble lentement ses bribes. Tout est réserve, pondéré, retenu comme un soufflé. Les tableaux succèdent aux tableaux, mécaniquement. Noir. Lumière. Silence. Seul la cadence est constante. Accélération. Arrêt (sur image). D'une tranquillité inébranlable. Glaciale et feutrée. Théâtre froid et tranchant. *Happening cool*. Equilibre maximum des tensions. Et pourtant: intensité maximale. Car c'est bien là le sens de dispositif: très au-delà (ou en-deça) de la représentation, faire passer les intensités. Produire, sans filtrage, des éprouvés corporels ou psychiques. Faire sentir transitivement l'irruption, lente ou rapide, douce ou douloureuse, de battements, de branchements, de trassaillements d'amplitudes, de pulsations qui ne soient pas quadrillées et portées par une médiation mais qui arrivent directement par les objets, les gestes, les corps, les sons et les lumières, tout mis à plat, avec l'inconscient spectatoriel, sur la même bande énergétique, la même pellicule éphémère rythmée par les mouvements du désir<sup>141</sup>.

La riflessione sulla visione dello spettacolo conduce Dubois a individuare, pur in assenza di parole o di trama, per trasmissione apparentemente non mediata, l'effetto spettacolare della crisi, della disfunzione: non è che non si dia rappresentazione in *Vedute di Porto Said*, – scrive – ma le azioni, inspiegabili e inspiegate, se non con analogie tra gli attraversamenti del vuoto in atto e il viaggio di un *poète maudit* verso luoghi di salvezza mentale e fisica irraggiungibili<sup>142</sup>, assolvono perfettamente al compito per il

---

<sup>139</sup> Sandro Lombardi, *Analisi come materialità*, cit., p. 3.

<sup>140</sup> Philippe Dubois, *Vedute d'il Carrozzone*, cit., p. 36.

<sup>141</sup> Ibidem.

<sup>142</sup> Il tema delle tappe intermedie, programmate o obbligate, è uno dei topoi drammaturgici nel teatro della compagnia. Durante le tournées saranno le soste nelle aree di servizio a fornire idee per le performance e il primo testo teatrale della *Trilogia della memoria* di Federico Tiezzi, dedicato a Genet, nascerà proprio da uno scalo non previsto a Tangeri, un luogo d'elezione dove, dice il regista, prima o poi sarebbe dovuto arrivare. In *Vedute di Porto Said* il riferimento è ad una situazione (ancora una volta di attraversamento), al viaggio del poeta Arthur Rimbaud che, diretto a Marsiglia, si fermò a Porto Said. Il tema del viaggio, quello della visione e quello della ricerca impossibile di una cura attraverso il teatro, confluiscono in questi

quale sono state assemblate, ossia fare in modo che lo spettatore, preso nella ripetizione e quindi nell'ascolto diretto del tempo, non avendo bisogno di esercitare la memoria per richiamare alla mente azioni precedentemente compiute, *dimentichi* la rappresentazione.

Alla domanda Chi o Cosa abiti la scatola prospettica, vuota, costruita dal Carrozzone, lo spettatore secondo Dubois potrebbe rispondere: il tempo.

Già *Ombra diurna*, la performance svoltasi a Roma nel 1977, in cui gli attori arrivavano a toccare l'apice del confronto/scontro con lo sguardo del pubblico, si tramutava letteralmente in un'installazione di cubi di ghiaccio per quegli spettatori che arrivavano nei giorni successivi a visitare lo spazio dove si era svolta l'azione. In quel caso era necessario il raffreddamento della situazione che si era venuta a creare: bisognava evitare che la concatenazione degli eventi, tutti ugualmente visibili dai presenti anche se realizzati contemporaneamente da coppie o da attori singoli dislocati nello spazio, finisse con l'acquistare un significato e con il renderlo sovrapponibile, per l'osservatore, al semplice comportamento degli attori stimolati dallo spazio, vuoto e freddo; dalla presenza di un proiettore (dispositivo di incanalamento dello sguardo) e dalla compresenza di attori (alcuni completamente denudati) e spettatori. Questi ultimi venivano chiamati ad essere durante la performance semplici testimoni e non elaboratori delle linee di tensione che venivano attivate davanti e intorno a loro. Quella che in *Vedute di Porto Said* viene affinata è proprio l'intuizione già esposta, oltre che in *Ombra diurna*, nei *Presagi del vampiro*, ma che arriverà a definirsi pienamente grazie all'elaborazione degli *Studi* e, soprattutto, nella performance *Rapporto Confidenziale* a Bologna, appositamente pensata ed eseguita per rendere impossibile una lettura diacronica degli spazi e degli eventi che si svolgevano simultaneamente nei diversi luoghi<sup>143</sup>.

Quando Il Carrozzone arriva ad Amsterdam nel maggio del 1978 con gli *Studi per ambiente*, il lavoro del gruppo viene presentato come una ricerca intorno a una messa a nudo dei meccanismi teatrali, il cui scopo è quello di non suscitare le emozioni dello spettatore ma di iniziarlo ad un percorso di scoperta:

The Florence-based group investigates the elements of the theatre, using minimal techniques. The spectator is left without an interpretation and is not colled upon emotionally. And there is no need for that: uncovering the theatrical fundaments is Il Carrozzone's aim.<sup>144</sup>

---

*Studi* come dei *leitmotive* intorno ai quali possono essere di volta in volta reinventati oggetti e situazioni dello spettacolo.

<sup>143</sup> Cfr. Vanni Bramanti, *Rapporto Confidenziale*, «Magazzini Criminali», n. 2, febbraio 1979, pp. 12-13.

<sup>144</sup> *Studi per ambiente. Il Carrozzone*, «Mickery View», september/october 1978, p. 41.

## II.1.2 Teatro stampato

Il primo numero della rivista *Carrozzone* esce nel novembre del 1978, sia come compendio dei luoghi toccati dalla tournée durante l'anno, sia come punto di raccolta degli stimoli e dei materiali utilizzati per produrre gli spettacoli. La rivista serve anche a dare voce, soprattutto per i primi numeri, alle riflessioni dei componenti del gruppo e a diffondere l'opinione dei critici sul lavoro svolto attraverso le loro performance. Nell'analizzare le caratteristiche dei primi tre numeri della rivista, Rossella Bonfiglioli<sup>145</sup> metteva in luce il segno progressivo di un'evoluzione artistica del gruppo, percepibile più nettamente proprio grazie alla pubblicazione dei materiali verbo-visivi assemblati nei diversi numeri sempre in maniera coerente con i processi di lavoro in corso. Nuovamente la dialettica è di tipo interno/esterno: quello che veniva elaborato come spunto all'interno del gruppo, tramite la rivista arrivava a essere fonte diretta di comunicazione rivolta agli spettatori. Per la costruzione di un circuito che legasse a stretto giro il lavoro della compagnia con il pubblico interessato si scelse di utilizzare i mezzi dell'industria culturale: non più, com'era già successo ad esempio per *La donna stanca incontra il sole* un volume pensato *ad hoc* ma, sull'onda della moda e della prepotente proliferazione di magazine e periodici durante gli anni Settanta<sup>146</sup>, *Il Carrozzone* iniziò, tramite la rivista, quelle agili incursioni nel mondo delle comunicazioni di massa che di lì a poco sarebbero state anche alla base delle nuove performance.

Se «*Il Carrozzone 1*», come notava Rossella Bonfiglioli<sup>147</sup>, era pensato strettamente come una «presentazione» del lavoro svolto, dove venivano messi parallelamente a fuoco i processi che avevano portato alla definizione delle azioni costitutive degli spettacoli con quelle immagini di cui si era voluta fornire una reinterpretazione scenica (come i fotogrammi dei film di Orson Welles o le creazioni al neon di Dan Flavin), il secondo numero, «*Magazzini Criminali 2*», pubblicato nel 1979,

---

<sup>145</sup> Cfr. Rossella Bonfiglioli, *Teatro/ mass media*, in *Frequenze barbare*, cit., pp. 95-100.

<sup>146</sup> «In questo momento (1978 circa) è in corso una grossa rivoluzione nel campo delle riviste d'arte di tutto il mondo. Cominciano ad essere incluse sotto questa omologazione pubblicazioni diverse: pubblicazioni d'artista anche a carattere periodico – o pubblicazioni a sfondo più sociologico che direttamente estetico (non riferite cioè alla produzione artistica in senso stretto». (Rossella Bonfiglioli, *Teatro/ mass media*, in *Frequenze barbare*, cit., p. 113).

<sup>147</sup> «Ne *Il Carrozzone 1* c'è l'intenzione di presentare un'operazione teatrale: la rivista si fa veicolo parallelo dello spettacolo. [...] Componendo il lavoro come immagine più testo, i testi de *Il Carrozzone 1*, appartengono a quei critici teatrali che hanno seguito il lavoro fin dalle origini, in un certo senso ai fiancheggiatori.» (Rossella Bonfiglioli, *Teatro/ mass media*, in *Frequenze barbare*, cit., pp. 96-100).

è frutto di una composizione di materiali non pensati per presentare uno o più spettacoli ma per interagire con essi. Alle sequenze di film citati si sostituiscono qui le conversazioni tra attori e architetti, oppure riproduzioni di opere che indagano le modalità di collocazione degli oggetti nello spazio e il ritmo preciso che queste suggeriscono affiancate da articoli comparsi su riviste specializzate in design.

Proprio del 1979 è una lettera scritta dall'architetto Alessandro Mendini, direttore della rivista *Modo*, in cui si avanzava la richiesta di istituire uno scambio regolare tra la testata della compagnia e il mensile d'informazione da lui diretto sul design, l'architettura e l'ambiente<sup>148</sup>. L'incontro con Mendini e con il suo gruppo di lavoro, costituito da Paola Navone, Daniela Puppa e Franco Raggi, era già avvenuto quell'anno in occasione dell'allestimento, a cura di Mendini, presso il SICOF<sup>149</sup> di Milano della *Stanza banale*, un'installazione di mobili anni Cinquanta abbinati a creazioni originali di Mendini che la compagnia animò con la sua presenza improvvisando azioni durante l'inaugurazione della fiera<sup>150</sup>. A quel primo incontro sono seguite negli anni diverse collaborazioni tra la compagnia e lo Studio Alchimia<sup>151</sup> di Mendini che si occupò nel 1979 degli arredi dello spettacolo *Ebdomero*, andato in scena a Firenze nell'ambito della XIII Rassegna Internazionale dei Teatri Stabili. A proposito della sua collaborazione con la compagnia Mendini spiegava:

Il metodo da me usato nel campo della scenografia, ad esempio per gli spettacoli dei Magazzini Criminali, è tipico della progettazione "vera" di veicoli spaziali. La forma di una navicella spaziale risulta "brutta", senza ricerca di armonie estetiche, perché ogni materiale, ogni elemento, corrisponde al massimo di precisione col quale può essere progettato lui stesso. Il concetto è quello di assemblaggio di parti ottimizzate, piuttosto che un concetto di consequenzialità fondato su un criterio estetico. Allo stesso modo è stato impostato il lavoro di realizzazione degli spettacoli dei Magazzini Criminali. Dopo uno scambio di informazioni sugli elementi dello spettacolo (copione, scenografia, musica), ciascuno (attori, scenografo, coreografo) ha agito isolatamente nel proprio campo

---

<sup>148</sup> La lettera, indirizzata a Marion D'Amburgo in qualità di responsabile della rivista «Magazzini Criminali», informa dell'avvenuto invio di alcuni numeri di *Modo* affinché il direttore potesse prendere visione dei materiali trattati e considerare la possibilità di avviare una collaborazione e uno scambio tra i due periodici. La firma in calce è del direttore, Alessandro Mendini, e la data risale al 16 maggio del 1979. L'originale della lettera è conservato nell'ASL.

<sup>149</sup> Salone Internazionale Foto-cine-video-ottica.

<sup>150</sup> La performance, dal titolo *R. Polaroid* era strutturata in maniera che il pubblico potesse assistere solo in maniera mediata, attraverso foto o riprese video esposte fuori dalla stanza. Cfr. Rossella Bonfiglioli, *Frequenze barbare*, cit., p. 148.

<sup>151</sup> Alcuni componenti del gruppo come Paola Navone e Franco Raggi si erano uniti a Mendini già dal 1973 quando Mendini, allora direttore della rivista «Casabella», promosse a Firenze l'organizzazione e la nascita di una scuola di arti e mestieri che tentava di radunare gruppi di architetti radicali in un progetto volto al recupero della creatività. La scuola, che ebbe vita breve, si chiamò Global Tools. Cfr. Gabriele Mastrigli, *Conversazione con Cristiano Toraldo di Francia*, in *Superstudio. La vita segreta del monumento continuo*, Quodlibet, Macerata 2015, pp. 79-133.

specifico. L'insieme è stato ricomposto poco prima del debutto dello spettacolo, per cui ciascuno di noi si è trovato di fronte a delle novità sconosciute che partecipavano dello spettacolo, il quale ha avuto quindi caratteristiche di indeterminatezza fino all'ultimo momento (...).<sup>152</sup>

Il lavoro dei singoli era dunque da considerarsi slegato fino all'ultimo istante e, quando gli attori si trovavano nello spazio che avrebbe accolto le loro azioni, la situazione veniva a essere molto simile, durante lo spettacolo, a quello che avveniva per la preparazione di una performance: ci si trovava in uno spazio vuoto e principalmente a quello si tentava di reagire. In più lo spettacolo *Ebdòmero* aveva come riferimento un un romanzo di Giorgio De Chirico dal quale attingere, non una trama, ma immagini e suggestioni ambientali<sup>153</sup>.

### ***II.1.3 Attore della crisi***

1979. Il Carrozzone, vinto il *Premio Ubu* come miglior gruppo sperimentale dell'anno 1978, inizia a sfaldarsi. Nel mese di dicembre Luca Abramovich, dopo aver abbandonato il suo primo nome d'arte ed essere comparso come Luca Vespa a partire dalla messa in scena di *Punto di rottura*, esce dal gruppo. Di lì a poco lo seguiranno anche Alga Fox, Luisa Saviori e, infine, a distanza di poco più d'un anno, anche Pier Luigi Tazzi.

---

<sup>152</sup> Alessandro Mendini in Marco Piccardi, *L'architetto e il teatro. Le scenografie post-moderne di Alessandro Mendini*, «Polinewsia», n. 7, dicembre 1982, p. 11.

<sup>153</sup> Il romanzo di De Chirico non fu sicuramente scelto a caso. Alcuni dei passaggi narrativi del testo rinviano così direttamente ad una visione postmoderna degli ambienti che è facile immaginare il fascino che poterono esercitare sulla compagnia in cerca di spunti. Un passo in particolare ci sembra interessante collegare al clima della rappresentazione: «Era dopo tutto il loro ambiente, il loro mondo, e quei pescatori abituati alla mitologia nautica non eran affatto impressionati da ciò che accadeva intorno a loro. Piuttosto erano intrigati dalla presenza dei grandi alberghi rischiarati a tutti i piani e brillanti come fari sugli alti e ripidi scogli sotto i quali lunghe onde venivano a morire in silenzio. Le finestre eran aperte; sui balconi, sulle terrazze, i ricchi clienti in abiti da sera erano usciti, attratti dal bisbigliare di tutti quegli dei marini arenati laggiù, sulla spiaggia immersa nell'oscurità. Ebdòmero e i suoi compagni, lasciando i luoghi ove non avevano più nulla da fare, entrarono nei sobborghi, che erano come le quinte della città. Infatti era là ove ciascuno di quei personaggi, la cui attività attirava tanto l'attenzione di tutti, andava per imbellettarsi, prepararsi, ripetere la propria parte, come gli attori che poi calcano le scene per recitarvi, con l'arte che i maestri hanno loro insegnato, ciò che essi conoscono a memoria o quasi. Recitano su quelle tavole polverose, su quelle tavole che, malgrado le idee nuove e l'evoluzione dei gusti e delle abitudini, hanno sempre qualcosa di sudicio e di vergognoso. Più d'una volta Ebdòmero, quando meditava su tanti enigmi indecifrabili, si era posto questa domanda: Perché il teatro ha sempre qualcosa di vergognoso?» (Giorgio De Chirico, *Ebdòmero*, Abscondita, Milano 2003, p. 63-64).

Queste defezioni sono tappe obbligate di un percorso avviato da tempo e, in parte, segnali di un cambiamento che interessa anche e soprattutto il nucleo originario della compagnia, formato da Marion D'Amburgo, Sandro Lombardi e Federico Tiezzi.

All'esterno il vortice di crisi che tocca tutte le compagnie ha una sede chiara: il corpo, il compito e il ruolo dell'attore. A chi si accostava a esaminare la situazione interna dei gruppi teatrali il panorama si mostrava simile a quello che veniva descritto da Paolo Landi su «Il Manifesto»:

Come non esiste un linguaggio teatrale unitario con codici riconoscibili e applicabili, così l'attore contemporaneo appare orfano, abbandonato a se stesso, spinto da un lato a riappropriarsi della partecipazione a processi fino ad oggi non controllati, trattenuto dall'altro dalla mancanza di punti di riferimento, da una scarsa coscienza di sé o, al contrario, stimolato a sopravvalutarsi fino a diventare regista, scenografo, costumista come prezzo per una emancipazione eventuale. [...] Nel momento in cui l'attore mette in crisi il proprio ruolo di «portavoce» per rivendicare il diritto di essere attore «per parlare», la professionalità subisce un duro colpo o meglio, viene negata da quello che Attisani e De Matteis chiamano «un nuovo ruolo sociale», quello dell'attore – dilettante – disoccupato, che sostituisce alla figura dell'attore modello quella di attore della crisi: che non è affatto un punto d'arrivo; se mai un punto di partenza che richiede studio e lavoro per trovare il suo futuro.<sup>154</sup>

*Punto di rottura* fu uno spettacolo al quale Federico Tiezzi e i componenti della compagnia riconobbero un ruolo cruciale soprattutto a posteriori, ripercorrendo a ritroso la loro attività artistica e individuando in questo momento più che nel 1980 – quando i giochi sul piano della ridefinizione della fisionomia del gruppo erano per lo più fatti – il verificarsi di una metamorfosi. Lorenzo Mango annotava nel suo saggio dedicato al Teatro di Poesia che in questa fase l'attore si trasformava da «segno», – ora lucidamente esaltato dalla decostruzione minimalista dello spazio scenico, ora disperso in un «bisogno di saturazione percettiva» – a puro «evento energetico», l'attore come scarica elettrica che attraversava lo spazio dello spettacolo, pensato e realizzato come campo di forze<sup>155</sup>.

Dal bel mezzo degli eventi Colette Godard descriveva *Punto di rottura*, andato in scena ad Amburgo nel 1979, come «Le plus fort sans doute le plus percutant des spectacles vus à Hambourg»<sup>156</sup> nell'ambito del festival Theater der Nationen.

Il Festival Internazionale del Teatro delle Nazioni nel 1979 aveva già fatto tappa per le precedenti edizioni a Parigi e a Caracas mentre, per l'anno successivo, si prevedeva sarebbe arrivato ad Amsterdam ma, come sottolineava Italo Moscati in un suo articolo,

---

<sup>154</sup> Paolo Landi, *Spremute d'attore*, «Il Manifesto», 23 agosto 1979, p. 5.

<sup>155</sup> Lorenzo Mango, *Gli anni di formazione. Una spettacolarità postmoderna*, in *Teatro di poesia. Saggio su Federico Tiezzi*, cit., pp. 83-104.

<sup>156</sup> Colette Godard, *Le monde en vision plane*, «Le Monde», 10 mai 1979, p. 25.

non era previsto un passaggio in Italia, sebbene i lavori italiani riscuotessero sempre un notevole successo. Godard rintracciava un elemento comune tra la maggior parte delle compagnie riunite in occasione del festival nel 1979, non tanto perché rappresentative, a livello mondiale, dei singoli indirizzi di lavoro all'interno dei rispettivi territori, quanto perché, tramite il festival, veniva offerta una vetrina proprio a tutti quei gruppi che lavoravano da tempo intorno alla resa teatrale di una visione piana e frontale dello spettacolo. Organizzando performance in uno spazio tendente a reinterpretare il concetto di tridimensionalità evitando di sfruttare le regole della rappresentazione prospettica, l'interesse degli attori diventava quello di rendere lo spazio scenico malleabile, nonostante la visione per lo spettatore si presentasse quasi al pari di una fotografia o di un video. Così il programma del festival presentava spettacoli come *Pig! Child! Fire!* (1977) della compagnia ungherese Squat Theatre, che, in uno dei momenti dello spettacolo, proponeva un gioco spaesante tra la proiezione su uno schermo delle immagini di un film e il momento dell'entrata in scena dell'attore in carne ed ossa nello spazio della rappresentazione mentre, alle sue spalle, venivano proiettate le immagini riprese in diretta di quello che avveniva in strada, fuori dalla sala, ad Amburgo. Accanto a questo, figuravano in programma spettacoli come l'ultima opera di Memé Perlini, *Risveglio di primavera* (1978) da Wedekind o *Punto di rottura* del gruppo Il Carrozone, in cui erano gli oggetti in scena a subire un effetto di distorsione e a dare allo spettatore una sensazione di spazialità altalenante, come davanti ad un *trompe-l'œil*<sup>157</sup>.

Forse la riflessione che portò Federico Tiezzi nel 1984 ad affermare che *Punto di rottura* e non *Crollo nervoso* (spettacolo di cui firma per la prima volta ufficialmente la regia) fu il lavoro che determinò in lui la consapevolezza di dover assumere un ruolo preciso e attraverso questo portare avanti la ricerca di una nuova scrittura per il teatro, può aiutare a comprendere quali paradossi il lavoro su *Punto di rottura* abbia alimentato. Il momento di realizzazione dello spettacolo fece emergere una serie di problematiche proprio perché spronava a lavorare contemporaneamente sullo spazio e sull'attore: da una parte si lavorava sull'esternazione di una visione teatrale che desse l'impressione di uno sprofondamento possibile all'interno di uno spazio – risolto apparentemente a un livello di superficie –; dall'altra, il lavoro su questo tipo di rapporto con lo spazio richiedeva agli

---

<sup>157</sup> È Colette Godard a parlare di *trompe l'œil*, soprattutto in relazione allo spettacolo di Memé Perlini, nel suo articolo (cfr. nota precedente). Per le informazioni relative al festival cfr. Italo Moscati, *Una finestra sul mondo voluta a tutti i costi*, «Paese sera», 21 maggio 1979.

attori una preparazione, sotto il punto di vista della presenza scenica, che li portasse ad essere in grado di non perdere la concentrazione e di rimanere perfettamente al proprio posto, quasi alla stregua di oggetti. Agli attori quindi veniva chiesto, pur mantenendo una presenza scenica comparabile a quella di un puro segno, di guadagnare in più l'energia necessaria a provocare una scarica elettrica nello spazio. Per un'inchiesta sulla generazione dei giovani registi in Italia apparsa su «Il Patalogo» e curata da Gianni Manzella, Oliviero Ponte di Pino e Rodolfo Di Giammarco, Tiezzi parlava in questi termini del suo modo di intendere il ruolo del regista:

In realtà credo che un vero regista sia uno come Ronconi, per esempio, non io. Io scrivo un testo. Poi mettere accanto alla parola "autore" la parola "regista" è importante, perché vuol dire sapere cos'è il teatro. [...] Non puoi fare il regista se non sai che cosa vuol dire essere in scena e essere fuori scena. [...] Io penso invece al rifacimento del teatro operato da Shakespeare, a quello che ha visto protagonisti in Giappone Zeami e prima suo padre. Mi sono stancato di fare quello che facevo prima, spettacoli che esplodono e basta. Ora è diverso. Voglio fare dei testi che abbiano dentro l'attore. E credo che questa scoperta sia arrivata dopo *Punto di rottura*. Perché l'attore che vive tra luce e ombra diventa il perno intorno al quale ruota il teatro. E in questo senso fare il regista significa semplificare: perché le cose stavano diventando complicate, complicatissime<sup>158</sup>.

Un attore che vive tra luce e ombra è un attore che non arriva mai a dire «avevamo esaurito la melma»<sup>159</sup> secondo Sandro Lombardi. Se esiste la possibilità di isolare l'immagine di un attore dal corpus dei personaggi e delle vicende in cui è chiamato a calarsi nel corso di una vita, l'iconografia che ne dovrebbe risultare non sarebbe troppo distante da quella di un asceta o di un demone intrappolato, come in un dipinto di Michail Vrubel', nella semplicità dell'atto quotidiano con cui si concentra e si raccoglie in preghiera: l'equivalente di quell'immagine del «gesto dell'attore» inteso «come mezzo per espellere il male da sé»<sup>160</sup> continuamente.

Nel 1979 la questione per gli attori del Carrozzone era ancora però sospesa tutta nel limbo di quell'equilibrio dei contrari che si voleva fosse sempre il riscontro visuale più palese, sulla scena come nella vita vissuta dal gruppo. Ma, se in scena si riusciva, con il duro lavoro ad ottenere dei risultati, l'esperienza di gruppo non era altrettanto facile da dominare.

---

<sup>158</sup> Federico Tiezzi, *Under 33. I giovani registi in Italia*, «Il Patalogo 7» annuario 1984 dello spettacolo, p. 170.

<sup>159</sup> Alla domanda rivolta a Teresa Saviori sul perché nel 1980 lei e altri avevano deciso di abbandonare il gruppo, l'ex attrice del Carrozzone ha risposto usando esattamente queste parole. Da una conversazione rilasciatami il 16 giugno 2016 a Firenze (*qui*, p. 459).

<sup>160</sup> Sandro Lombardi, *Gli anni felici*, cit., p. 73.

## ***II.2 In zona. Una sede, un progetto***

### ***II.2.1 Nuovo teatro a Scandicci***

Nel 1988, in risposta al critico Oliviero Ponte di Pino che chiedeva quale tipo di svolta aveva segnato lo spettacolo *Sulla strada* per i Magazzini Criminali, Federico Tiezzi parlò di un fallimento dello spettacolo dal punto di vista del lavoro pedagogico con gli attori<sup>161</sup>.

Lo spettacolo segnò nel 1982 il debutto della compagnia nella nuova sede stabile trovata a Scandicci, nella periferia fiorentina, presso i locali di una vecchia palestra. L'apertura del nuovo spazio segnò l'avvio di una salda collaborazione con il Comune oltre che l'inizio dei lavori per la compagnia in una *Zona di frontiera linguistica*<sup>162</sup>, dove far incontrare diverse discipline e dove dare luogo a incontri di cinema, teatro, arti marziali, musica, etc...

Per lo spettacolo *Crollo nervoso* nel 1980, con la progressiva uscita di scena dei componenti della compagnia Il Carrozone (escluso il nucleo fondante costituito da Marion, Sandro e Federico) si assistette all'arrivo di nuovi partecipanti: Carlo Mori, dopo aver sostituito Luca Vespa infortunatosi durante le prove di *Ebdòmero*, rimase nel gruppo, come Julia Anzillotti, che era stata chiamata a sostituire Luisa Saviori in *Punto di rottura*. Riccardo Massai, entrato anche lui per una sostituzione, collaborò saltuariamente con il gruppo mentre Mario Carlà e Grazia Romàn arrivarono proprio nella primavera del 1980, per la messa in scena dello spettacolo.

In una lunga lettera, non datata, ma scritta probabilmente agli inizi del 1982, alcuni mesi dopo che anche Pier Luigi Tazzi ebbe abbandonato la compagnia, Federico Tiezzi – rivolgendosi a Tazzi – elencava quelli che secondo lui erano stati i motivi dell'allentarsi dei legami lavorativi con i componenti del primo gruppo:

Quando ho incluso nel mio cerchio di attrazione e attività Teresa, Luca e Luisa e poi te, è stato solo per sintonie parallele: devo dire che proprio con me con Sandro e con Lori queste persone hanno dato il meglio, sono riuscite a tirare fuori quell'energia che mi interessava

---

<sup>161</sup> Federico Tiezzi, Oliviero Ponte di Pino, *Gli analisti del nomadismo mentale*, cit., p. 66

<sup>162</sup> In occasione della conferenza stampa di presentazione dello spettacolo *Sulla strada* si tennero presso la Sala del Consiglio del Comune di Scandicci l'esposizione del progetto Magazzini-Zona di frontiera linguistica, a proposito dell'insediamento della compagnia nella sede di Scandicci, e la proiezione del film sullo spettacolo *Crollo nervoso*. L'incontro con la cittadinanza si svolse in presenza di Maurizio Scaparro e Franco Quadri. Cfr. invito alla conferenza stampa di presentazione, datato 23 aprile 1982 e conservato nell'ACLT.

e che volevo, subendo una trasformazione guidata di cui ero l'appassionato sostenitore. [...] È per questo che non ho mai avuto a ridire granché delle scelte di Luca (il mio attore più sintonico) che ha intuito per primo e bene che il rapporto con me era finito, che avevo altri interessi, che non potevo dargli o prendergli proprio più niente. [...] Ora o la gente è disposta a lasciarsi prendere, violentare per farsi inserire in questo circuito, nella tensione continua che corre tra me Sandro e Lori oppure ne rimane fuori. [...] Non riconosco la creatività altrui fino a quando non sono io a disciplinarla e a formarla. Non sono mai stato paranoico rispetto alle determinazioni dei ruoli all'interno della compagnia, con Sandro, Lori e Vera è stata davvero una simbiosi di lavoro; con gli altri semplicemente regia (quello che ho del resto fatto da Salerno in poi). [...] quello che prima mi piaceva del nostro rapporto era la tensione e la presenza che ci mettevate e non le informazioni che davi<sup>163</sup>.

Nella lettera si possono individuare gli aspetti più importanti che Tiezzi ricercava in un attore: un contributo in termini di energie pure alle quali far subire una lenta trasformazione grazie a un rapporto di sintonia con gli altri componenti del gruppo, in particolare lui, Sandro e Marion<sup>164</sup>; in un attore non si ricercava la tensione assoluta riservata da loro tre al teatro, chiunque fosse entrato in compagnia poteva benissimo avere altri interessi e tendere a disperdere le energie, ma durante il lavoro doveva essere disposto a farsi guidare totalmente dalle indicazioni di Tiezzi, Lombardi e Marion D'Amburgo; l'interesse riposto nell'attore doveva necessariamente essere ripagato in termini di presenza e non di assenza o di divagazione: le proposte alternative al lavoro che veniva richiesto sarebbero state molto probabilmente scartate. Gli attori, abituati a lavorare in questo modo, dovevano sviluppare una particolare sintonia con Tiezzi e quindi, di riflesso con Lombardi e D'Amburgo.

In un articolo sul rapporto tra l'attore proveniente dall'ambiente dei gruppi di ricerca e il testo, Franco Ruffini si riferiva agli scritti per il teatro creati da Federico Tiezzi come a opere realizzate sotto una «diretta sorveglianza» di Lombardi e D'Amburgo<sup>165</sup>. È un ribaltamento del punto di vista, questo, estremamente calzante, in quanto contrappone alle visioni e alla fantasia di Tiezzi la presenza di attori che con rigore seguono una loro ricerca parallela: un confronto da sempre auspicato e di importanza fondamentale per la riuscita dei progetti della compagnia.

Per questo motivo nell'intervista con Oliviero Ponte di Pino a proposito dello spettacolo *Sulla strada* Federico Tiezzi ebbe a dire:

---

<sup>163</sup> La lettera è conservata nell'ASL.

<sup>164</sup> In questo passaggio Tiezzi sottolineava che non si trattava di far "crescere" l'attore ma di fare in modo che le sue energie potessero essere commutate in favore della scena e, in particolare, di uno spettacolo specifico.

<sup>165</sup> Franco Ruffini, *L'attore e il testo*, in «Il Nuovo Veronese», n.1, 1988, pp. 25-26.

Uno degli errori fondamentali fu quello di contare pochissimo sugli attori attrezzati, allenati che avevano in pieno sviluppo quel fiore di cui parla Zeami, e cioè, oltre a Sandro Lombardi e a Marion D'Amburgo, Julia Anzillotti, Grazia Roman e Mario Carlà per puntare invece sulla ricerca di una formazione, di una pedagogia. Attraverso cento provini scegliemmo dieci persone a cui, nell'arco di quattro mesi, cercai di insegnare quello che Sandro, Marion o Julia sapevano già: una capacità di movimento, di pensiero drammaturgico, di montaggio di materiali che l'attore mette a punto nelle sue improvvisazioni. Così persi di vista il lavoro di chi avrebbe assicurato allo spettacolo la sua propulsività.<sup>166</sup>

Primo spettacolo a essere messo in scena a Scandicci, anche se non ancora nel Teatro ai Magazzini ma presso il Cinema Aurora, attrezzato come sala teatrale, *Sulla strada* riassumeva in sé il senso delle performance pensate come incursioni in uno spazio quotidiano, da *Blitz* alle *Zone calde*, che compresero una performance/concerto a Bologna, fino al *Mobile infinito* pensato per il Salone Internazionale del mobile a Milano. Lo spazio come pagina o, come scriveva Lorenzo Mango la «pagina bianca cui è ridotta la scena»<sup>167</sup> in *Sulla strada* trasmuta. Lo spazio concreto, sempre esaltato, negli *Studi* come in *Vedute di Porto Said* delimitava lo spettacolo, veniva usato come limite estremo: le scritte con il divieto di fumare equivalevano a un ammonimento dal senso simile al *No trespassing* della famosa sequenza di *Quarto potere* in cui la cinepresa si arresta davanti a un cancello sbarrato, creando una situazione di stallo che durerà per tutto il film. In *Sulla strada* lo spazio concreto svanisce, fa il suo ingresso una sofisticata scenografia che spazza via per la prima volta dal teatro degli ormai Magazzini Criminali, l'elemento diafano, l'immagine proiettata o videotrasmissa, per incarnare fisicamente un luogo. Ancora in *Crollo nervoso* le veneziane aiutavano a calcolare le distanze, a misurare lunghezza e altezza tramite il senso del ritmo e del dispiegarsi o del venire meno di un getto di luce al neon. In *Sulla strada* la scenografia si pone come localizzazione di uno spazio, «non delimitazione di uno sfondo, ma un fondo su cui passare all'azione»<sup>168</sup>.

---

<sup>166</sup> Federico Tiezzi, Oliviero Ponte di Pino, *Gli analisti del nomadismo mentale*, cit., p. 66.

<sup>167</sup> Lorenzo Mango, *Gli anni di formazione*, in *Teatro di poesia. Saggio su Federico Tiezzi*, cit., p. 80.

<sup>168</sup> Federico Tiezzi, *Nella parte selvaggia e in ombra della strada. Note di regia per Sulla strada verso un teatro di poesia*, in Sandro Lombardi, Marion D'Amburgo, Federico Tiezzi, *Sulla strada dei Magazzini Criminali*, Ubulibri, Milano 1983, p. 79.

## II.2.2 Materiali per un laboratorio poetico

Nel 1982, a Bologna in occasione del convegno *Maestri e Margherite* e poi a Livorno durante il seminario *Le pratiche del narrare*<sup>169</sup> al quale prese parte, Federico Tiezzi iniziò a proporre la sua visione di quello che definì un Teatro di Poesia.

La sua riflessione sulla diversa sensibilità teatrale con cui operavano maestri come Luca Ronconi, Peter Stein, Klaus Michael Grüber da un lato e artisti o registi che sentiva stilisticamente più vicini come Pina Bausch o Eugenio Barba dall'altro<sup>170</sup>, lo porta a parlare dell'opposizione tra un teatro di prosa, in cui come avviene in letteratura è la storia narrata a manifestare un'importanza prevalente rispetto alle altre parti del discorso, e un teatro di poesia, dove invece protagonista della scena non è l'interno, ossia la sostanza costituita dall'intreccio su cui è basato il racconto, ma la pelle o superficie dell'opera, cioè la lingua scelta per dare corpo al testo.

Se però, per quanto riguarda un testo scritto, il primo referente della lingua è la singola parola, sempre recuperabile e isolabile, a teatro come avviene per altre vie anche al cinema, la lingua – o potremmo dire con Pier Paolo Pasolini, lo stile<sup>171</sup> – non dà più modo alla parola di manifestarsi sulla pagina così come nella mente, ma la trasmuta in parlato: come assicurare quella permanenza di un concetto, fisicamente realizzabile in performance e spettacoli tramite immobilità e ripetizione, anche alla parola, che è inesorabilmente parte di un flusso?

Il 1982 è l'anno dello spettacolo *Sulla strada*, il primo in cui ci si serve di un testo non più, come avvenne per la messa in scena del primo *Ebdòmero*, solamente per elaborare un immaginario ma per estrapolare anche, tramite diversi processi sperimentali, le battute affidate ai personaggi ed è quindi il momento per il gruppo dei Magazzini

---

<sup>169</sup> Il seminario si tenne a Livorno tra il 4 e il 12 dicembre del 1982, fu organizzato dal Centro per la Sperimentazione teatrale di Pontedera insieme alla cooperativa Asylum di Livorno e fu ideato e diretto da Ferdinando Taviani. Per le informazioni relative cfr. Mirella Schino, *Il crocevia del ponte d'era*, cit., p. 357.

<sup>170</sup> È Federico Tiezzi a citare Luca Ronconi, Peter Stein, Klaus Michael Grüber, Pina Bausch e Eugenio Barba nell'individuare tra i loro lavori le differenze che sussistono a suo giudizio tra teatro di prosa e teatro di poesia. Cfr. Sandro Lombardi, Marion D'Amburgo, Federico Tiezzi, *Sulla strada*, cit., p. 95.

<sup>171</sup> Tiezzi si riferisce in particolare alla relazione tenuta da Pier Paolo Pasolini al convegno *Per una nuova coscienza critica del linguaggio cinematografico* tenutosi a Pesaro nel 1966, relazione pubblicata successivamente sulla rivista «Nuovi Argomenti», n.2, aprile-giugno 1966 ora in Pier Paolo Pasolini, *Tutte le opere. Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, Mondadori «I Meridiani», Milano 1999, Tomo I, pp. 1541-1554.

Criminali di «perdersi e rivedersi» guardando al processo analitico con cui avevano costruito i loro primi spettacoli come ad un procedimento poetico in nuce.

Federico Tiezzi scriveva a proposito:

A distanza di tempo *Presagi del vampiro* e *Vedute di Porto Said* non mi appaiono più solamente esposizioni logiche della riflessione e dell'analisi teatrale, ma haiku, oppure poesie in forma di rosa, trascrizioni leggere e circoscritte dei fiori nati da un giardino di Wittgenstein. [...] *Teatro di poesia* dunque, come elemento di disordine all'interno della "prosa", intesa come trascrizione critica e ragionata di un ordine (quello storico della civiltà bianca occidentale). Lingua di poesia dunque, come distacco e *differenziazione* estrema dalla prosa che, per me, conserva sempre qualcosa di ipermagnetizzato e chiuso. [...] La poesia induce e reclama il disordine della visione: la prosa progetta e reclama l'ordine del mondo.<sup>172</sup>

Dietro la ricerca di una definizione del proprio lavoro sul piano dei contenuti c'è anche, in questo momento, la volontà di costruire delle basi solide e continuative per la sperimentazione portata avanti dalla compagnia, in modo da poter arrivare ad una soluzione che non faccia dipendere la produzione di nuovi spettacoli dalla partecipazione ad eventi occasionali o dai guadagni derivanti dalle «*Productions*», ossia dalla produzione della rivista, di dischi, libri e i cui proventi contribuivano al sostenimento delle spese per l'attività teatrale.

A ragguagliare il pubblico sui nuovi progetti organizzativi della compagnia in vista del debutto di *Sulla strada* è, ancora una volta dalle pagine del quotidiano «Il Manifesto», Gianni Manzella che presentava nel mese di aprile un resoconto delle novità intercorse tra il gruppo e le istituzioni pubbliche per il tramite di Maurizio Scaparro, quell'anno direttore del Festival Internazionale di Teatro alla Biennale di Venezia. Scriveva Manzella che i Magazzini Criminali potevano finalmente vantare un riconoscimento importante, giunto non dal capoluogo toscano ma dal limitrofo comune di Scandicci dove il gruppo avrebbe potuto di lì a poco prendere sede e avviare un «centro di ricerca sulle nuove forme di espressione e di comunicazione» che avrebbe mirato a coinvolgere il più possibile la comunità:

Il progetto è stato illustrato in una conferenza stampa nei giorni scorsi, alla presenza del sindaco Mila Pieralli e dell'assessore alla cultura Maria Laura Perotti, in occasione della presentazione del nuovo spettacolo dei Magazzini Criminali, *Sulla Strada*. [...] Del centro «Magazzini» hanno parlato Franco Quadri e per il gruppo Federico Tiezzi. Si occuperà di linguaggi sperimentali, sviluppando quell'attività multisettoriale che spazia dalla musica al video, all'editoria, in cui i Magazzini Criminali operano da tempo [...]<sup>173</sup>.

---

<sup>172</sup> Federico Tiezzi, *Nella parte selvaggia e in ombra della strada*, in *Sulla strada*, cit., p. 95.

<sup>173</sup> Gianni Manzella, *I Magazzini Criminali si fermano a Scandicci. Progetto-laboratorio e nuovo spettacolo del gruppo fiorentino*, «Il Manifesto», 27 aprile 1982, p. 14.

Dalla cartolina-invito alla conferenza stampa di presentazione dello spettacolo sappiamo che, oltre all'esposizione del progetto «Magazzini. Zona di frontiera linguistica» il 23 aprile 1982, alla Sala del Consiglio nel Palazzo Comunale di Scandicci fu fatto vedere anche il video dello spettacolo *Crollo nervoso* che partecipò proprio quell'anno al prestigioso VideoArt Festival di Locarno/Ascona vincendo l'omonimo premio<sup>174</sup>.

Dopo un'estate ricca di eventi e performance, sul finire dell'anno i Magazzini Criminali Productions danno avvio al progetto teatrale che verrà ufficializzato con il comune di Scandicci a partire dal gennaio 1983: sotto il titolo di *Progetto Agamennone Numero Zero. Ambientazioni. Studi n. 42, 43, 44* il gruppo, in collaborazione con il Centro Professionale di Danza Contemporanea di Roma Stefano Valentini e la Palestra Doyukai di Firenze (Karatè) propone un incontro sul tema «Il teatro selvaggio dei Magazzini Criminali fra arti marziali e danza»<sup>175</sup>.

## **II.3 Perdita di Memoria**

### **II.3.1 Progetto Agamennone**

Da più di un anno i Magazzini Criminali (il gruppo fiorentino da anni all'avanguardia nel campo della nuova sperimentazione teatrale) si sono stabiliti a Scandicci, dove hanno presentato il loro ultimo lavoro *Sulla strada* da Keruac. Il loro stretto rapporto con l'amministrazione comunale prevedeva una serie di 'interventi' dell'attività del gruppo nel tessuto sociale e urbano di questa città «di frontiera», in modo che il suo lavoro artistico si rivolgesse in modo preferenziale alla gente del luogo.

Questo impegno si realizza ora grazie a «Materiali di un teatro di poesia», la rassegna di 'tracce' e memorie artistiche in programma da oggi al 30 luglio. L'iniziativa segna l'inaugurazione di Magazzini, un nuovo spazio permanente in cui il gruppo ora raccoglie in una mostra i materiali dei suoi spettacoli passati. L'esposizione permetterà al gruppo – come ha detto il suo leader Federico Tiezzi alla presentazione dell'iniziativa – non solo di far conoscere ma anche di riscoprire e ripercorrere criticamente tutto un cammino teatrale durato dieci anni, e articolatosi in lavori ormai 'storici' come *Crollo nervoso*.<sup>176</sup>

Dopo un anno di collaborazione culminato con la partecipazione da parte del comune di Scandicci alla produzione dello spettacolo *Sulla strada*, tra il comune e i

---

<sup>174</sup> Cfr. la sezione *Premi* in «Magazzini 7», Ubulibri, Tipografia Sociale di Monza 1984, p. 125.

<sup>175</sup> Il materiale promozionale inerente queste giornate di lavoro è conservato nell'ASL e consta di una locandina-invito pieghevole. Gli incontri si svolsero dal 15 al 17 dicembre 1982.

<sup>176</sup> Francesco Tei, *E il teatro del futuro si ferma a Scandicci*, «la Città», 29 giugno 1983, p. 17.

Magazzini Criminali Productions venne stipulato un contratto di convenzione triennale che prevedeva l'affidamento della gestione del teatro alla compagnia, la quale si impegnava a portare a termine un progetto di lavoro che seguisse una linea di ricerca e sperimentazione drammaturgica sull'attore e sul suo relazionarsi con i diversi elementi della scena (suono, spazio, luce), oltre a garantire un continuo impegno nel documentare e diffondere, tramite l'organizzazione di incontri e momenti di condivisione, i materiali prodotti in margine agli spettacoli.

In un primo momento si pensò di intitolare il progetto, che prenderà presto il nome di *Progetto Agamennone*, alla leggenda della città di Atlantide, un mito su cui il gruppo aveva già ragionato nel 1974 come dimostrano le pagine di appunti presi in occasione del lavoro con il musicista Azio Corghi, *Tactus*<sup>177</sup>. A riprova di questo primo passaggio<sup>178</sup> nel 1983 i Magazzini Criminali Productions pubblicarono un pezzo musicale dal titolo *Atlantide (manifesto degli addio)* nell'album di Alessandro Mendini e Studio Alchimia *Architettura sussurrante*<sup>179</sup> per la casa di produzione Ariston Music.

A una lettura dei documenti relativi al progetto – le prime stesure e, poi, gli atti effettivi – risulta come il riferimento alla cultura classica andasse progressivamente a sfociare, dall'ambito delle tematiche e dei titoli delle opere da realizzare, verso l'impostazione che il gruppo volle dare al centro e alle produzioni ad esso legate, via via tendente sempre più a quell'antico modello greco di Accademia, risorto proprio a Firenze nel Rinascimento grazie a grandi pensatori come Marsilio Ficino.

In uno dei dattiloscritti su carta intestata della compagnia, allegati al documento sul *Progetto Agamennone* firmato dal curatore Franco Quadri, si legge infatti:

Nella ricostruzione di uno spazio “per la classicità” (spazio che è anteriore a quello dell'anfiteatro e che affonda le sue radici dentro il concetto di Agorà e di Polis) è impostato il lavoro dei Magazzini Criminali che con il *Progetto Agamennone* cercano di restituire a una città in cerca della sua identità (Scandicci) un tessuto culturale che naturalmente (come nella Grecia Attica) abbia il teatro al primo posto<sup>180</sup>.

---

<sup>177</sup> Tra gli appunti riguardanti i materiali di ispirazione per lo spettacolo c'è una pagina intitolata *Atlantide* in cui vengono riassunte alcune teorie tratte dagli studi e dai racconti dell'archeologo Augustus Le Plongeon (1825-1908). Cfr. anche Paola Maurizi, *Quattordici interviste sul nuovo teatro musicale in Italia*, cit., p. 21.

<sup>178</sup> Questa informazione è derivata da un'intervista inedita a Federico Tiezzi datata marzo 1983 (ASL). Non è segnato il nome dell'autore dell'intervista.

<sup>179</sup> Cfr. Rossella Bonfiglioli, *Frequenze barbare...*, cit., pp. 96-97; Jennifer Malvezzi, *Remedi-action. Dieci anni di videoteatro italiano*, Postmedia, Milano 2015, nota 29, p. 47.

<sup>180</sup> Il documento di presentazione del progetto è tra gli allegati al consuntivo del primo anno firmato da Franco Quadri e datato 3 marzo 1984. I materiali sono conservati nell'ACLT.

Di seguito, sul consuntivo del secondo anno di lavoro al progetto avviato nel gennaio 1983 e il cui termine era previsto – salvo rinnovi – nel dicembre 1985, si trovano tutte le informazioni sulla preparazione degli spettacoli e sugli incontri organizzati a teatro intorno al tema del rapporto e dello scambio possibile tra la cultura classica e quella contemporanea:

Il *Progetto Agamennone* partito come una riflessione sulla classicità, volta alla realizzazione dello spettacolo tratto da Eschilo, si è poi sviluppato e allargato a una ricerca sulla cultura classica e la realtà contemporanea. Proprio su questo tema, il 3 marzo (ore 17.30) presso, “Magazzini”, Peter Stein è stato invitato ad un *Dialogo sulla tragedia* con il critico Franco Quadri. Alla conversazione con Stein [...] seguirà la prima trasmissione in Italia del video-film *Oresteia* tratto dallo spettacolo da lui realizzato [...]. Stein è stato preceduto, nei mesi scorsi, da incontri con Rubina Giorgi, docente all’Università di Salerno, con gli scrittori Ippolita Avalli, Pier Vittorio Tondelli, Franco Bolelli, dalla dimostrazione di lavoro del gruppo teatrale Parco Butterfly e dalla proiezione del film di Patrice Chéreau *L’homme Blessé*. [...] Magazzini vuole essere anche un luogo d’incontro e di scambio, con l’ambizione di ricreare un “clima culturale” che coinvolga artisti, intellettuali, organizzatori, allievi interessati ai molteplici eventi che il Progetto Agamennone elenca, e in particolare alla ricerca dei Magazzini Criminali, da sempre incentrata sull’attore, sullo spazio, sulla musica, oggi anche sul testo e sul teatro di poesia<sup>181</sup>.

Seppur con toni ammiccanti e con un marcato accento di indignazione sarà il critico Tommaso Chiaretti<sup>182</sup>, in una recensione dello spettacolo *Genet a Tangeri* a notare e mettere in rilievo i mutamenti intercorsi nello stile della compagnia non tanto per quanto riguardava la messa in scena, quanto per il nuovo e più studiato (in senso propriamente accademico) modo di proporsi:

Leggo subito in un denso libro bianco che *Genet a Tangeri* è come Edipo a Colono. [...] mi pare, se ho capito bene, che tutti quelli che cercano di portare questo *Genet* dei Magazzini Criminali, verso il mito greco degli Atridi e di autori togatissimi, gli rendono un cattivo servizio, gli fanno un irritante regalo. Capisco che il regalo, bene incartato, è quasi richiesto dal nuovo volto dei Magazzini, che da una presentazione esplosiva alla Andy Warhol, con tanti sessi in vetrina, hanno trasformato la loro rivista in una sorta di candido bollettino editoriale della asessualità formale, che se avesse la carta paglierina sarebbe vicino ai «Quaderni della Critica». [...] Portare *Genet* [...] a *Tangeri* con un pinguino [...] appartiene a una giusta indicazione di spettacolo sorridente. Mettere un Guido Reni sul fondo è un criptogramma impossibile da sciogliere anche a chi se ne

---

<sup>181</sup> Ivi, pp. sgg.

<sup>182</sup> I messaggi minatori ricevuti da Tommaso Chiaretti da parte di certi “Magazzini Ultras Roma”, in disaccordo con i giudizi da lui espressi sugli spettacoli furono, per volontà del critico, resi di pubblico dominio sulle pagine del quotidiano «La Repubblica» (cfr. l’edizione del 10 maggio 1984) e contribuirono ad esacerbare un clima di delusione, quando non di vero e proprio dissenso verso l’operato della compagnia prima e dopo lo spartiacque di *Sulla strada*, in cui qualcuno aveva già individuato una linea stilistica degradante rispetto ai lavori precedenti. A questo proposito e sulle vicende che interessarono Tommaso Chiaretti cfr. Paolo Lucchesini, *Il Magazzino? È esaurito*, «La Nazione», 22 luglio 1984; Italo Moscati, *I Criticoni*, «Linus», gennaio 1988. C’è da dire che i toni delle recensioni di Chiaretti dovevano essere da tempo noti agli scurrili difensori dei Magazzini Criminali se dal 1983 il critico paragonava i loro spettacoli a «dolorose confessioni di impotenza» (Tommaso Chiaretti, *Un miraggio per chi cerca la libertà*, «La Repubblica», 17 aprile 1983).

intende. Tutte quelle scale da acrobata, invece, mi paiono una gustosa, benché plateale e consumata, idea reiterata. [...] Insomma ci sono due Genet a Scandicci: uno sembra appartenere a uno scherzo garbato, quasi inoffensivo [...] ma poi appaiono insensati collages sonori come il *Don Camillo* o *Casta Diva*, o le sonatine di Satie, e nulla è più credibile.<sup>183</sup>

Il denso libro bianco cui si fa riferimento è certamente il numero 7 della rivista «Magazzini» che, uscito in una veste appositamente rivisitata e pronta ad accogliere gli interventi dei partecipanti agli incontri, nel 1984 si impose con la sua nuova silhouette da volume saggistico contro quello che era stato l'ultimo dei numeri della rivista uscito nell'estate del 1983 ancora in forma di *fanzine*.

Il numero 6 della rivista fu totalmente dedicato alla pubblicazione degli apparati informativi sull'evento con cui si era inaugurato lo spazio Magazzini a Scandicci, la mostra *Materiali di un teatro di poesia* che si tenne nel teatro dal 29 giugno al 20 luglio 1983. In mostra furono esposti i lavori di molti fotografi e grafici che avevano collaborato con i Magazzini, oltre a quelli di artisti e musicisti; furono allestite zone dove esporre alcuni costumi degli spettacoli storici e, durante la notte, fu possibile assistere alla proiezione dei video prodotti sulla compagnia e dalla compagnia. La sera dell'inaugurazione della mostra fu mostrato il video realizzato da Rainer Werner Fassbinder che era stato presentato al Festival dei Popoli di Firenze nel settembre del 1981 e che fu girato da Fassbinder in occasione del festival *Theater der Welt* a Colonia nel giugno dello stesso anno e dove i Magazzini Criminali misero in scena *Ebdomero 2*, *Crollo nervoso* e una performance dal titolo *Ins Null*. Gli spettacoli furono ripresi da Fassbinder e inseriti nel suo documentario come unici rappresentanti del lavoro di compagnie italiane al festival<sup>184</sup>.

---

<sup>183</sup> Tommaso Chiaretti, *Genet non sarà troppo grande per i giochi dei "Magazzini"?*, «la Repubblica», 6 maggio 1984, p. 12.

<sup>184</sup> «Si tratta dell'unico documentario girato da Fassbinder sul festival Theater der Welt 81 a Colonia. In 14 episodi vengono presentati alcuni dei gruppi teatrali presenti alla manifestazione: lo Squat-theatre di New York, i Magazzini Criminali di Firenze, i Kipper Kids della California, il Wuppertaler Tanz-theater di Pina Bausch, ecc. La voce-off di Fassbinder accompagna le immagini leggendo brani da *Il teatro e il suo doppio* di Antonin Artaud. Fassbinder procede allineando uno dietro l'altro spezzoni di spettacoli, citando esclusivamente messe in scena di un teatro non di parola, di un teatro del corpo, dell'azione. Gli estratti da Artaud su un teatro della crudeltà e della follia forniscono il fondamento teorico per gli spettacoli presentati nel documentario. La descrizione del documentario è tratta dal pieghevole riguardante il *Colloquio su Fassbinder: voglio solo che mi si ami*, tenutosi presso il Goethe-Institut di Roma dal 18 al 21 gennaio 1985. Il documento è conservato nell'ACLT.

### II.3.2 Trilogia

Nel “Ritratto dell’attore da giovane” (come era stato in “Genet a Tangeri”) i sipari vengono utilizzati in modo da contraddire la loro specifica funzione di elementi discriminanti, e divengono invece abito, rifugio, caverna, ecc., costituendo insomma un possibile luogo d’azione e non di separazione. All’interno dello spazio che essi delimitano, la sola struttura scenografica presente è una grande piscina, una vasca, una fossa d’acqua oscura in fondo alla quale giace naufragato un quadro: “Il naufragio della speranza” del tedesco C. D. Friederich e i morti di quel naufragio, attori<sup>185</sup>.

Negli Ottanta, presso la sede di Scandicci i Magazzini si dedicano quindi a un progetto triennale con il quale si impegnano a mettere in scena ogni anno una tappa di un percorso intitolato originariamente al personaggio mitico di Agamennone. Fanno parte di questo progetto gli spettacoli *Genet a Tangeri*, *Ritratto dell’attore da giovane*, *Vita immaginaria di Paolo Uccello*. Attraverso queste tre opere la compagnia elabora quella nuova forma di scrittura scenica che, come abbiamo visto, intitola Teatro di Poesia in omaggio a Pasolini. Come sempre, i Magazzini conservano intatta la volontà di non creare subordinazione tra le diverse parti dello spettacolo, di non asservire l’attore al disegno del regista e di non far coincidere il progetto dello spettacolo con un’opera creata separatamente. L’attore, l’autore e il regista dovrebbero essere tre entità fuse in una grazie a un teatro il cui compito non è quello di mettere in scena una traccia preesistente, ma di costruire una scena *insieme* a un testo che dialoghi con essa.

Così come l’argomento di un loro spettacolo può essere rintracciabile non in una vicenda ma in un atto artistico come quello dello scrivere, del dipingere, del comporre o del suonare, allo stesso modo nel 1986 i Magazzini<sup>186</sup> realizzano una serie di *Ritratti*<sup>187</sup> d’artista per un progetto di video-teatro. Ogni sezione del progetto prevede la realizzazione di video dedicati a personaggi che incarnano la loro arte di riferimento e vengono filmati nei loro ambienti, nei loro studi, mentre conversano con gli attori: presenze che rappresentano un altro tempo, un altro luogo rispetto a quello filmato. Presenze in qualche modo assenti, quindi.

---

<sup>185</sup> Sandro Lombardi, dal programma di sala di *Ritratto dell’attore da giovane*, Teatro ai Magazzini, Scandicci 27 aprile 1985 (*qui*, p. 382).

<sup>186</sup> I Magazzini dall’ottobre del 1985 variano la denominazione della compagnia che non è più Magazzini Criminali Productions ma diventa Magazzini s.r.l.

<sup>187</sup> *I Ritratti di fine millennio. Mosaici elettronici byzantini della pittura*, sono video-ritratti di pittori contemporanei come Alighiero Boetti, Bruno Ceccobelli, Nicola De Maria, Gianni Dessì, Luigi Ontani, e Mario Schifano.

Il Ritratto è l'idea-sagoma in cui lo spettacolo, che potremmo definire flusso, si impiglia.

La trilogia è il primo vero testo teatrale creato da Federico Tiezzi per la scena, sulla base della tecnica manierista del *pastiche*. Non bisogna credere che la sfida in questo caso, come generalmente mai nel postmoderno, stia nel rintracciare le fonti dei testi citati, ma, come suggeriva Franco Quadri nell'introduzione al volume in cui i testi degli spettacoli della trilogia sono stati pubblicati<sup>188</sup>, è il caso di porre l'orecchio all'onda ritmica generata dalla scrittura del testo (per chi legge) e dalla recitazione delle parole scelte da Tiezzi, per chi poté essere presente allo spettacolo. Nel Teatro di Poesia i personaggi non pronunciano le loro battute ma «raccontano liricamente»<sup>189</sup> in modo che chi ascolti e osservi percepisca uno sbalzo tra l'uno e l'altro attore, tra l'uno e l'altro personaggio come, infine, tra i personaggi e il se stesso presente alla rappresentazione. Il gioco di rispecchiamenti e di compenetrazioni tra interno e esterno, lungamente indagato negli *Studi* come negli spettacoli da essi derivati e nelle performance, nel Teatro di Poesia si allinea alla richiesta pasoliniana di ripetere, «rivivere drammaturgicamente realtà d'oggi».<sup>190</sup>

La trilogia che comprende i tre spettacoli è intitolata ad una *Perdita di memoria* che è dispersione della memoria in una miriade di momenti presenti, dove è possibile che, come nel Teatro Nô, i morti convivano con i vivi, il presente e il passato si verifichino nello stesso momento e che le parole diano luogo ad uno spazio nello spazio. Lo spazio della pagina, dalla quale le parole si scollano diventando suoni e azioni fisicamente presenti nello spazio della scena tramite il corpo dell'attore, che si fa in questo modo veicolo<sup>191</sup>.

L'idea iniziale dunque si trasforma e, come scriveva Lorenzo Mango, «*Perdita di memoria* sarà il titolo dato alla versione conclusiva del progetto»<sup>192</sup>. Una perdita di memoria che da Federico e dal gruppo è intesa come una sospensione dell'immediato passato per permettere ai ricordi di una cultura classica assimilata durante gli studi di

---

<sup>188</sup> Franco Quadri, *Introduzione*, in Federico Tiezzi, *Perdita di memoria. Una trilogia per Magazzini Criminali*, Ubulibri, Milano 1986, pp. 7-18.

<sup>189</sup> Ivi, p. 17.

<sup>190</sup> Ibidem.

<sup>191</sup> L'attore-veicolo (mezzo di trasporto) è la definizione secondo Federico Tiezzi più giusta per definire l'attore che agisce nel suo Teatro di Poesia. Da una conversazione al Teatro della Pergola di Firenze, avvenuta il 7 ottobre 2016.

<sup>192</sup> Lorenzo Mango, *Perdita di memoria*, in *Teatro di poesia*, cit., p.107.

riaffiorare. Non solo adesso il testo si pone come protagonista della scena ma la scena stessa in questo momento muta ulteriormente, evolvendosi secondo un processo avviato subito dopo lo spettacolo *Ebdomero 2*, quando si spostò con più precisione l'asse della messinscena sulla presenza e sulla sperimentazione nell'uso dei video.

In una lettera a Enzo Bargiacchi, Sandro Lombardi scriveva:

È stato curioso leggere l'ultima parte del tuo articolo dove avvertivi tutta una serie di motivi che effettivamente negli ultimi tempi per noi erano causa di disagio e che ci hanno spinto alla svolta di ' Sulla Strada'.<sup>193</sup>

Nell'articolo a cui si riferisce Lombardi, Bargiacchi compie un'analisi dell'evoluzione del linguaggio scenico del gruppo da *Vedute di Porto Said* a *Ebdòmero 2* ed evidenzia come nelle *Vedute* gli elementi derivati da esperienze precedenti e le innovazioni si miscelassero in un risultato che definiva la più alta espressione del loro periodo analitico-concettuale. Seguendo la riflessione del critico era in *Punto di rottura* che si poteva rintracciare un preciso lavoro su forma e contenuti in grado di rendere il tessuto di citazioni dai linguaggi delle arti visive quasi l'effettivo corrispondente di un canovaccio, in più ottenendo questo alto risultato formale con un ulteriore e nuovo valore spettacolare. Ma, se ancora in *Crollo nervoso* e soprattutto nel primo *Ebdòmero* era l'analisi dei mass media ad interessare la struttura dello spettacolo, in *Ebdòmero 2* accadeva qualcosa che, seppur soddisfacendo sempre a livello stilistico, faceva suonare un campanello d'allarme negli occhi e nelle menti degli spettatori più accorti:

Le doti del gruppo fiorentino sono fuori discussione, tuttavia il rischio è quello di adagiarsi su moduli espressivi marcatamente "pop" con venature iperrealiste. C'è in loro una chiara consapevolezza della allarmante situazione del mondo in cui viviamo e di tutte le sue contraddizioni. Ciò è sentito ed espresso con rigore, ma la registrazione tende a trasformarsi in una pura "presa d'atto" che può invischiare il gruppo nelle suggestioni degli stessi richiami pubblicitari e di moda su cui si concentra la sua attenzione. Del resto la carica esistenziale dei Magazzini Criminali sembra troppo compressa nella formula attuale come già lo era nelle lentezze dei suoi primi lavori visivi mitico-rituali e nei successivi studi freddamente analitici. La possente energia del gruppo potrebbe consentire un nuovo scarto, una nuova impennata creativa che, superando i limiti indicati, si apra verso nuove prospettive<sup>194</sup>.

---

<sup>193</sup> La consultazione della lettera dattiloscritta su carta intestata della compagnia, datata 23 dicembre 1982 e firmata da Lombardi, mi è stata concessa da Enzo Bargiacchi che la conserva nel suo archivio personale.

<sup>194</sup> Enzo Bargiacchi, *I Magazzini criminali e la spettacolarità del mondo attuale*, «Segno», n. 18, novembre-dicembre 1980, p. 56.

### ***II.3.3 Una società a compartimenti stagni. Macello***

I Magazzini a Scandicci erano in espansione. La ridefinizione della loro immagine poteva suscitare lecitamente dubbi in quanti si erano in qualche modo abituati a non considerare violenze e oscenità nelle performance e nelle pubblicazioni come una delle tante maschere indossate dagli attori, ma nelle intenzioni corrispondeva a quel progressivo allargamento di vedute che li aveva portati a diffondere e a condividere la loro cultura di gruppo, nutrita da sempre di letture e riflessioni sui materiali più disparati: dallo sport alla pornografia, dalla spiritualità alla mercificazione. Questa espansione ora risultava evidente, dati gli esiti raggiunti nei più di dieci anni di attività e le condizioni favorevoli del momento, ma era in atto da sempre, in ognuna delle strategie che avevano nel tempo alimentato cooperazioni e scambi che, conclusosi un ciclo o un'esperienza lavorativa, dovevano necessariamente se non cessare, tramutarsi in altro. Molti i casi in cui con gli attori i rapporti si erano interrotti, come con Luca Fiorentino e le sorelle Saviori, ma molte anche le collaborazioni che avevano subito un passaggio di stato, come quella con Pier Luigi Tazzi, il quale, pur non comparendo più in scena e non avendo lavorato alle ultime produzioni, curò parte della mostra a Scandicci. Lo stesso dicasi per il contributo artistico dato agli spettacoli da Alessandro Mendini e il suo team di collaboratori, con i quali le attività direttamente connesse alle scenografie per gli spettacoli cessarono, dato che non era mai stato interesse del gruppo creare un marchio riconoscibile e affidabile; semmai la connotazione criminale presente nel nome da loro scelto indicava proprio un atteggiamento contrario.

Eppure quell'accento al crimine, quel richiamo a una non-pacificazione interna di un luogo come un magazzino – che potrebbe astrattamente suscitare immagini di sospensione e attesa immobile se non di quiete –, da quando era comparso, all'inizio degli anni Ottanta, quasi in concomitanza con il film del 1981 *Anni di piombo* di Margarethe von Trotta che finì con il trasferire il proprio titolo ad un'intera epoca storica, aveva insospettito quelle fasce di pubblico che non coglievano la sottile ironia del termine: criminale è sia chi compie un'azione sia chi la subisce. Il crimine per un attore sta nella maledizione del dover incarnare un mistero visibile, laddove la visibilità tende a logorare qualsiasi meccanismo di protezione, anche quando nel tentativo di preservarsi dal pubblico e al contempo rendersi ai suoi occhi minaccioso (e quindi irrinunciabilmente

seduttivo) il performer decide di esibirsi protetto di volta in volta da tigri – in gabbia – o cani lupo – al guinzaglio –<sup>195</sup>.

Anche la trilogia fu costruita sulla linea di quel disordine poetico che era la direttiva primaria per ogni comparizione e ogni azione del gruppo, un disordine osteggiato in tempi di caos da ogni punto di vista. E il caos si percepiva tutt'intorno ai Magazzini: basti pensare ai faccia a faccia sui quotidiani tra politici sostenitori o contrari all'insediamento della compagnia a Scandicci oppure alle pagine di giornale su cui comparivano, in uno stesso foglio, l'intervista a Peter Stein e le informazioni sulle trasmissioni televisive che avrebbero aggiornato, tramite inchieste o simili forme di intrattenimento, sullo stato dell'angosciosa caccia al Mostro di Firenze<sup>196</sup>.

Così il *Genet* dei Magazzini Criminali «è un Genet donna o piuttosto maschio e femmina insieme, con la camicia bianca e i pantaloni neri, il caschetto di capelli cortissimi come la Giovanna D'Arco di Dreyer» interpretato da Marion D'Amburgo, e Fassbinder è un Federico Tiezzi «In smocking lucente, il volto coperto da una strana lebbra frutto non si sa di quali contagi»<sup>197</sup>. In nessuna di queste connotazioni che potremmo definire poeticamente disordinate c'è del trambusto, un cineasta marchiato a vista da una sofferenza e un intellettuale dalla personalità irrisolta, sono accenti euforici che nel teatro dei Magazzini Criminali non connotano un carattere ma dipingono uno scenario, indicano

---

<sup>195</sup> Cfr. Nico Garrone, *Caro totem prima ti ingoio poi ti sputo*, «La Repubblica», 29 settembre 1979 e Rossella Bonfiglioli, *Frequenze barbare*, cit., pp. 95-100. A proposito della ricezione del provocatorio idioletto (cfr. Franco Ruffini, *Primo, secondo, terzo: sulla clonazione a teatro*, in Rossella Bonfiglioli, *Frequenze barbare*, cit., p. 172) utilizzato sistematicamente dal gruppo, cfr. la dichiarazione di Ornella Liuzzi, organizzatrice della compagnia Magazzini Criminali, in cui si prendeva nota del fatto che un'intervista alla compagnia sul tema dell'oscenità nel linguaggio era stata appositamente manipolata per alterare i toni del discorso: «Ci riferiamo all'articolo sul debutto del nostro spettacolo *Genet a Tangeri*, [...] Dietro vostra richiesta, abbiamo concesso un'intervista ad un settimanale che sapevamo trattare di informazione, di politica, cultura, attualità ed è perciò che si è affrontato il tema del "linguaggio osceno" senza prevedere che esistesse un nascosto intento, da parte vostra, di tramutare i nostri concetti in "oscenità" e farne intravedere la possibilità di uno spettacolo pseudo-pornografico. Contestiamo quindi tutto il contenuto dell'articolo che ha riportato frasi inesatte e che, comunque, estrapolate da un preciso contesto che non tiene conto delle motivazioni che l'hanno indotto, snaturano il significato del discorso stesso [...]». (Ornella Liuzzi, *Cos'è l'osceno* «L'Europeo», 19 maggio 1984). Per un quadro della politica anni Settanta e Ottanta raccontata per immagini cfr. Christian Uva, *L'immagine politica. Forme del contropotere tra cinema, video e fotografia nell'Italia degli anni Settanta*, Mimesis, Milano-Udine 2015 e Id., *Schermi di piombo. Il terrorismo nel cinema italiano*, Soveria Mannelli, Rubbettino 2007.

<sup>196</sup> Rodolfo Di Giammarco, *Io e i miei attori così raccontiamo una tragedia viva*, «La Repubblica», 22 marzo 1984, p. 22. A p. 23 campeggiava il titolo *Costanzo-Maigret in cerca del Mostro*, un articolo in cui si pubblicizzava un nuovo special sulla cronaca nera.

<sup>197</sup> Maria Grazia Gregori, *L'Illusion Tragique. Dizionario di vizi e personaggi*, «Il Patalogo 7», annuario 1984 dello spettacolo, pp. 167-169.

allo spettatore lo spazio indefinito e insondabile in cui lo spettacolo ha intenzione di muoversi: alle soglie della morte e della dispersione.

Che non fosse il tempo, il momento in cui si muore, ad interessare il gruppo ma precisamente lo spazio, la scena mentale e fisica in cui un corpo si spegne, lo si poteva trovare scritto da Marion D'Amburgo sul numero sette della rivista «Magazzini», pubblicato in concomitanza alla prima dello spettacolo. Scriveva Marion D'Amburgo nella sezione dedicata ai *Materiali intorno a Genet a Tangeri*:

La mia visione di Genet, a parte il momento del suo suicidio, è schizofrenicamente divisa in vari rivoli. [...] Da ragazzo, e poi da adolescente, prima di addormentarsi immaginava lo sviluppo di questo sacrale suicidio, esteticamente pesava gli oggetti che sarebbero apparsi nella messa in scena. Immaginava perfettamente l'albergo, la camera un po' vecchiotta ma non troppo squallida, il letto, la pettiniera, il bagno, la finestra, le voci che lo avrebbero raggiunto da fuori, la borsetta con la pistola, le rose bianche, le luci della stanza, il sangue. Ma che cosa sarebbe stato questo tradimento della morte lui non lo sapeva, per questo aveva aspettato tanto, con passione aspettava questo tradimento, come quando si aspetta l'amore, l'amante. Sapeva che allora avrebbe pianto lacrime al di fuori di qualsiasi finzione, lacrime dolci, la commozione della propria sorte avrebbe estirpato la rabbia che a quel punto insieme al sangue si sarebbe depositata in una pozza ai suoi piedi<sup>198</sup>

Questo viaggio di avvicinamento al punto limite, alla scoperta del cosa accade là dove non è possibile guardare, è uno dei nuclei intorno ai quali i materiali dello spettacolo orbitarono prima di prendere stabilmente forma. Per questo forse, a tutti quelli che conoscevano il gruppo ed erano andati a vedere lo spettacolo il 19 luglio 1985 quando, nell'ambito del Festival di Santarcangelo fu messo in scena nel mattatoio comunale di Riccione, il clamore, l'indignazione e i provvedimenti – drastici – che ne seguirono, apparvero inadeguati e ingiustificati<sup>199</sup>.

Secondo quanto dichiarato in un comunicato stampa divulgato dal Consiglio Direttivo del Consorzio Festival di Sant'Arcangelo, dalla Commissione Artistica e dal Coordinamento Amministrativo del festival, lo spettacolo si svolse in presenza di pochi spettatori, per la maggioranza critici teatrali, direttamente invitati ad assistere all'evento. Nel documento viene reso noto che lo spettacolo venne effettuato in quattro diversi luoghi del mattatoio, corrispondenti alle diverse parti della rappresentazione e che solo la

---

<sup>198</sup> Marion D'Amburgo, *Lettera n. 7*, «Magazzini 7», cit., pp. 31-32.

<sup>199</sup> Per la ricchissima documentazione sull'episodio cfr. qui la *Bibliografia*. Nel 1985 uscì una prima versione della dettagliata analisi dei fatti inerenti la messa in scena al mattatoio di Riccione compiuta da Ferdinando Taviani sulla rivista letteraria «Alfabeta» (cfr. Ferdinando Taviani, *L'esecuzione del cavallo*, «Alfabeta», n. 77, ottobre 1985, p. 44). In seguito l'articolo, con il titolo *Una storia semplice. La mossa del cavallo*, fu pubblicato su «Il Patalogo 9», annuario 1986 dello spettacolo, pp. 217-223. Nel 1997 l'articolo confluì nella raccolta di scritti *Contro il malocchio. Polemiche teatrali 1977-1997* pubblicata dalla casa editrice aquilana Textus (cfr. Ferdinando Taviani, *Una storia semplice. La mossa del cavallo*, in Id., *Contro il malocchio. Polemiche teatrali 1977-1997*, Textus, L'Aquila 1997, pp. 105-127).

seconda delle quattro parti si svolse nella stanza adibita all'uccisione e alla macellazione degli animali. Il cavallo soppresso durante lo spettacolo fu ucciso e macellato regolarmente dal personale addetto mentre nella stessa stanza si svolgevano in contemporanea le azioni degli attori. Al punto uno del comunicato viene specificato, in risposta alle informazioni erronee date dalla stampa e da dichiarazioni di critici non presenti alla messa in scena, che non vi furono da parte degli attori azioni sul corpo del cavallo e che il sangue che venne usato per tracciare sul muro alcune scritte non apparteneva alla bestia uccisa ma era stato portato precedentemente dall'esterno<sup>200</sup>.

Ma, se molti furono i sostenitori della scelta della compagnia, presa in accordo con il direttore del festival e con il responsabile del mattatoio, molti di più furono quelli che li accusarono di violenza gratuita, esibizionismo e assurdit  della rappresentazione pur senza aver assistito allo spettacolo. Tra i molti documenti conservati nell'archivio di Sandro Lombardi e nell'ufficio della compagnia su quell'episodio, oltre a copia dei comunicati stampa con cui l'assessore alla cultura del comune di Scandicci si apprest  a chiarire che il comune non aveva avuto parte nella vicenda,   conservata copia del comunicato ANSA con cui veniva fatto sapere che la Lega Pugliese Antivivisezionista present  un esposto di denuncia al pretore di Rimini in relazione alla messa in scena dello spettacolo nel mattatoio chiedendo la verifica delle modalit  con cui il cavallo fu ucciso, «ipotizzando i reati di maltrattamento e di sevizie in luogo pubblico.»<sup>201</sup> Tanta e tale fu la risonanza che l'evento ebbe in tutta Italia.

Carlo Infante descriveva cos  l'accaduto:

In una loro performance, *Genet a Tangeri*, questa estate i Magazzini Criminali hanno osato misurarsi con l'umore pi  concreto, pi  reale, della poetica di Genet: quel senso di morte che pervade tutta la sua opera. Hanno cercato un cimitero abbandonato ove presentare una riedizione del loro spettacolo, ma non l'hanno trovato.   nata qui l'idea del Mattatoio come luogo della morte. E qui si   innestata la contraddizione: l'estrema sottigliezza del velo che separa il simbolico dal reale. In quel mattatoio si macella carne, quotidianamente, si uccidono gli animali. E nella loro performance i Magazzini Criminali hanno osato avvicinarsi troppo alla morte vera: la macellazione "in diretta" di un cavallo, anche se destinato a quella sorte per statuto commerciale<sup>202</sup>

---

<sup>200</sup> Il comunicato, datato 6 agosto 1985,   conservato nell'ASL.

<sup>201</sup> Copia del comunicato del 25 luglio 1985   conservata nell'archivio personale dell'attore Sandro Lombardi.

<sup>202</sup> Carlo infante, *L'odore bianco e spesso della morte e l'impossibilit  di fare tragedia*, «Rond », novembre 1985, p. 25.

In più, una delle scrittrici che gli attori avevano seriamente studiato per preparare la loro messa in scena dello spettacolo<sup>203</sup>, Marguerite Yourcenar, aveva incluso nella raccolta *Le temps, ce grand sculpteur*, pubblicata per la casa editrice Gallimard nel 1983 (edita in Italia nel 1985 per Einaudi) un saggio in cui ragionava proprio intorno alla visibilità dei luoghi di morte come i mattatoi:

A tutti noi è capitato di contemplare con raccapriccio e disgusto le scene di esecuzione capitale sulla pubblica piazza raffigurate nelle pitture del Medioevo o nelle stampe del XVII secolo. E a molti di noi è anche capitato, in qualche cittadina spagnola o dall'Oriente, di tirar dritto, nauseati, dinanzi alla locale macelleria, con le sue mosche, le sue carcasse ancora calde, le bestie ancora vive legate e tremanti affrontate a bestie morte, e il sangue che scorre nel rigagnolo della strada. La nostra civiltà è a compartimenti stagni: ci protegge da simili spettacoli.

[...] I muri dei nuovi mattatoi [...] sono spessi: non vediamo queste creature torcersi di dolore, non ne sentiamo i laceranti muggiti, che neppure il più accanito adoratore di bisticche potrebbe sopportare. Gli effetti della coscienza pubblica sulla digestione non sono da temere.

Scrivono Oscar Wilde che il peggior crimine è la mancanza di immaginazione: l'essere umano non prova compassione per i mali di cui non ha esperienza diretta o a cui non ha personalmente assistito.<sup>204</sup>

Se è vero ad ogni modo che i Magazzini Criminali dovettero imparare sulla pelle la lezione, è vero anche che non furono le pubbliche accuse a piegarli, ma presero atto con il tempo, sfogate rabbia e frustrazione, che anche alcuni di quegli stimati amici dai quali non si sarebbero aspettati accuse non avevano capito, o meglio, sentito la loro stessa necessità di guardare le cose da vicino.

In particolare un pacato, riflessivo e profondo scambio di lettere intercorso tra Sandro Lombardi e il poeta Elio Pecora può valere come testimonianza di quella fetta di pubblico che pur non avendo visto lo spettacolo si sentì in dovere, in quei giorni, di prendere parola e redarguire il gruppo. Non tutti coloro che manifestarono un disaccordo con i Magazzini Criminali in quell'occasione lo fecero per reverenziale timore di un tabù sociale ma, in alcuni casi, le opinioni espresse cercavano di andare a toccare le corde sensibili delle persone dietro gli attori, tirando magari in ballo, come fece Pecora, quelle radici contadine che apparivano ormai irreversibilmente perdute e alle quali i Magazzini facevano appello, forse non solo perché cresciuti in campagna ma anche perché un po' innamorati delle figure umili e sincere dei contadini descritti da Pasolini, recalcitranti ad

---

<sup>203</sup> Le parole di Marguerite Yourcenar sul tema dell'uso di un linguaggio osceno nella scrittura sono studiate, espone e analizzate in particolare nelle lettere quattro, cinque e sei rispettivamente scritte da Marion D'Amburgo, Sandro Lombardi e Federico Tiezzi pubblicate su «Magazzini 7», cit., pp. 20-30.

<sup>204</sup> Marguerite Yourcenar, *Una società a compartimenti stagni*, in Ead., *Il tempo, grande scultore*, Einaudi, Torino 2015.

alzare gli occhi sopra un bel dipinto per piena coscienza della rozzezza della propria persona di fronte a tanta grazia, eppure desiderosi di guardare. La lettera di Elio Pecora è interessante soprattutto perché, a proposito della passione che ha in comune con l'attore per il poeta Sandro Penna, mette in evidenza non un personale giudizio ma lo scarto esistente tra l'operare artistico del poeta e quello dell'attore e della compagnia. Riportiamo di seguito un frammento della lettera in quanto nel passare dalla riflessione su Penna alla realtà e all'arte contemporanea Pecora, esponendo le sue ragioni, dipinge un quadro in cui le azioni della compagnia trovano compiutamente il loro posto.

[...] Ora, io capisco quel che mi spieghi, apprezzo le intenzioni, respingo le accuse tanto superficiali quanto inutili che vi sono cadute addosso. Continuo però a ritenere che è ben altro e di più l'arte rispetto alla "vita". Lasciamo ai giornali e ai vari mezzi di comunicazione le notizie trucidate e finanche le compiacenze, lasciamo ai giornali del mondo gli orrori. Proprio la violenza e l'orrore, se arrivano ad essere pazzia, non bisognano di 'vere' verità, ma di verità più risolte e profondamente sentite ed efficacemente mostrate (non la cronaca, ma quel che è e che tocca e travolge le nostre giornate). A questo credeva facendosi poeta il Penna che leggi e ami; accendeva un fuoco da un'altra parte, un fuoco di parole e di emozioni filtrate, che contenevano tutta la forza dell'esistenza, ma anche tutta la capacità della mente, che sceglie ed esattamente vede, ma anche dell'anima, che sente l'essenziale e lo ripete ricreandolo. [...] Anch'io sono nato e ho trascorso l'infanzia in un universo contadino, ne ho amato le leggi antiche e gli affetti, ma – e qui mi nego a ogni specie di pasoliniana nostalgia – ne ho misurate le tremende crudeltà e le continue prepotenze. È vero, il mondo contemporaneo fugge il sentimento della morte, ma proprio perché ne è ininterrottamente occupato: teme la morte non più come un naturale limite ma come inderogabile norma, come l'orrendo castigo deciso da capi stupidi e feroci e voluto da un destino di confusioni e di sbagli. [...] mi fermo qui. Ti saluto, auguro buon lavoro a te e ai tuoi compagni e a rivederci. Elio Pecora<sup>205</sup>

#### ***II.4 Progetto Artaud. Drammaturgie***

Con il *Progetto Agamennone* la compagnia si era ripromessa di indagare la classicità partendo dai dati del contemporaneo mentre, per le nuove stagioni teatrali 1986-1987, il *Progetto Artaud* intendeva fare una ricognizione dal punto di vista dell'evoluzione nel campo della drammaturgia e delle messe in scena in particolare di Artaud, Appia, Craig e Brecht. Ad un'attenzione alle realizzazioni si sarebbe dovuto affiancare quindi, nel corso dei due anni di durata previsti per il progetto, non solo lo studio delle diverse forme drammaturgiche proposte dalle avanguardie storiche ma anche l'approfondimento nei campi della sonorità e delle arti visive e in particolar modo

---

<sup>205</sup> La lettera, datata 5 marzo 1986 è scritta in risposta ad una indirizzata a Pecora nel mese di dicembre del 1985 da Lombardi, in seguito alla pubblicazione di un articolo del poeta sugli avvenimenti del mattatoio. Il carteggio è conservato nell'ASL.

dell'attore. Tutto il lavoro aveva infatti lo scopo di elaborare un nuovo tipo di attore per il nuovo millennio.

A differenza del *Progetto Agamennone* che recuperava «la parola come mezzo espressivo» in grado di restituire «il senso di un significato semantico ritrovato non a scapito ma ad ulteriore esaltazione della visualità scenica»<sup>206</sup>, il nuovo progetto cercava uno sviluppo ulteriore, che andasse oltre le premesse di una parola significante, già indagate nella *Trilogia della memoria*. Bisognava questa volta arrivare alla creazione di un dramma che desse luogo e storia ai cambiamenti del nostro tempo e che progettasse da capo, per la nostra scena contemporanea, un mondo nuovo a partire dai drammaturchi del Sei e del Settecento. La riduzione e l'adattamento scenico del testo *Come è* di Beckett fu il primo obiettivo del progetto, mentre un laboratorio su teatro, suono e parola letteraria avrebbe dovuto accompagnare il lavoro per la messa in scena della tragedia *Artaud* e, lo spettacolo *Alla meta* di Thomas Bernhard, la cui realizzazione era prevista in questa seconda fase, non fu mai messo in scena. Rimase però viva l'intenzione di selezionare attori da differenti gruppi teatrali del teatro di ricerca cercando una trascrizione teatrale dei temi adatta a fare in modo che le singole esperienze potessero mescolarsi senza alterarsi. Del progetto che era stato previsto sul teatro di Heiner Müller, e che prevedeva la scrittura di un testo appositamente per il lavoro laboratoriale della compagnia Magazzini, rimasero le messe in scena di *Hamletmaschine* e *Medeamaterial*. Lo spettacolo *Artaud. Una tragedia* venne messo in scena in occasione della rassegna *Documenta 8* a Kassel, che quell'anno fu dedicata al rapporto tra arte e tecnologia<sup>207</sup>.

Il progetto *Artaud. Drammaturgie* prevedeva la durata di due anni e avrebbe dovuto comprendere le stagioni 1987-1988 (la fine del progetto era prevista per il mese di dicembre). Come ci informava Gabriele Rizza dalle pagine del quotidiano «Paese sera», in seguito ai fatti di Riccione il «legame scandaloso» tra il comune di Scandicci e il teatro fu rinnovato,

---

<sup>206</sup> Cfr. Il documento *Magazzini - Scandicci. Centro di ricerca linguaggi teatrali. Progetto Agamennone*, datato 3 marzo 1984, conservato nell'ACLT.

<sup>207</sup> Le informazioni sono estrapolate dalla copia del documento dattiloscritto di presentazione del progetto. Il documento, non datato e conservato nell'ufficio della compagnia Lombardi Tiezzi, presenta una ripartizione per i due anni di durata della convenzione (e non tre come scriveva Rizza nell'articolo citato a seguire). Nel primo anno erano previste tre fasi di lavoro, divise in base alle messe in scena degli spettacoli costruite sulla base delle idee proposte ome base per i laboratori, e in particolare il rapporto tra drammaturgia e suono e la colonna sonora come testo parallelo; per l'ultimo anno si proponeva di compiere un esame della drammaturgie contemporanee che facessero un uso particolare della parola.

«Di fatto – ammette Valerio Valoriani, assessore alla Cultura del Comune di Scandicci e convinto assertore della validità culturale dell’operazione – si veniva a creare, attraverso il meccanismo rigido della convenzione un rapporto intrigante fra Ente locale e Compagnia che risultava essere controproducente, per l’uno e per l’altra fino a sfociare in una sorta di abbraccio soffocante. Da qui l’esigenza di passare ad una fase di relazione più duttile e morbida, un ridisegnare i contorni della collaborazione partendo da ipotesi progettuali diverse da quelle del passato.» Ferme restando le affinità elettive [...] adesso si discute caso per caso, progetto per progetto. Saranno i contenuti, confrontandosi sul terreno della progettualità a risultare vincenti. Non andò in porto lo scorso anno il Come è di Beckett, ce l’ha fatta il Progetto Muller [...]. Già partito con una serie di incontri (Achille Mango, Renata Molinari, Leo De Berardinis, Gianni Manzella, Nicola Savarese) vede stasera l’avvenimento più atteso [...] arriva per tre sere al Palasport Hamletmaschine. Coprodotto dai Magazzini, il centro per la Sperimentazione teatrale di Pontedera e il Comune di Scandicci [...].<sup>208</sup>

Lo studio della voce e delle sue possibilità era stato approfondito durante e dopo l’esperienza della *Trilogia* ed era culminato con la produzione dei Magazzini, *Legami* letture sceniche che mettevano in voce un processo simile a quello che verrà esperito anche attraverso il video in occasione dei *Ritratti*. Con *Legami*, letture sceniche di Federico Tiezzi e Sandro Lombardi da testi dei maggiori poeti del Novecento, gli attori lavoravano, in omaggio alle ricerche del musicista e musicologo greco Demetrio Stratos, su una voce della poesia e una diversa, per qualità, poesia della voce dell’attore, in maniera da indagare la qualità autonomamente espressiva del mezzo vocale rispetto alla parola. *Legami* fu una tappa suggerita dalle idee per i nuovi lavori intorno a testi teatrali che la compagnia stava mettendo in progetto, e fu altrettanto indubbiamente legata agli studi sull’Euritmia teorizzata da Rudolf Steiner (i Magazzini tennero un seminario sull’Euritmia a Santarcangelo con gruppi amici, nel luglio del 1985), ma con queste letture poetiche I Magazzini, che nell’ottobre 1985 avevano abbandonato ufficialmente la definizione di ‘criminali’, variando nuovamente la denominazione della compagnia, si riallacciavano ad esperienze teatrali precedenti; dal Teatro di Poesia ai precedenti spettacoli per costruire una nuova direzione di lavoro basata su un’ulteriore cristallizzazione delle idee che, dal tempo in cui teorizzavano una liberazione per il teatro, li accompagnano ancora.

In un passo del volume sul Teatro di Poesia dedicato allo spettacolo *Genet a Tangeri*, Federico Tiezzi parlava in questi termini del suo modo di lavorare:

[Genet a Tangeri] è forse lo spettacolo più importante, (insieme a *Punto di rottura*) della mia esperienza teatrale. Mi è apparso chiaro un modo di lavorare che consiste nella somma di tre testi: il *testo poetico*, il *testo musicale* e il *testo dell’attore*. [...] Ma, come si può aprire la mente dello spettatore al Pensiero, all’Idea che il testo esprime, a un *ragionare* e *conversare* con l’idea proposta?

---

<sup>208</sup> Gabriele Rizza, *Affinità elettive*, «Paese sera», 15 aprile 1988.

Credo che sia possibile attraverso la *narrazione* del personaggio: e l'attore (al di là dell'estraniamento o della trasformazione) lo deve *rappresentare* (un mezzo, questo, tipico dell'Opera di Pechino). L'attore non è il semplice pittore, il mero riproduttore della realtà: egli punta il suo sguardo visionario nel cuore del personaggio, e la rappresentazione della realtà ne esce ingrandita, esaltata, scoprendo (o ricoprendo) il suo *mistero*, il suo *esotismo*.<sup>209</sup>

I Magazzini, con il Teatro di Poesia, intrapresero in quegli anni una ricerca per «accendere – teatralmente – un fuoco da un'altra parte».

---

<sup>209</sup> F. Tiezzi, *Perdita di memoria...*, cit., pp. 129-133.

**PARTE II**  
*Gli spettacoli della compagnia (1972-1988)*

**CAP. I Gli anni Settanta**

*I.1 La visualità del mito. Teatro Immagine*



*Fig. 1 Installazione in occasione della presentazione del libro *La donna stanca incontra il sole*, 1975, (ASL).*

Carissimo Mussio,

[...] Riguardo [...] alla presentazione del libro questa è l'idea: Una presentazione-invasione di ombre, uno spettacolo che non è tale, fatto con molte persone. Per soggetto, il libro. Alcuni libri che levitano: gli orologi, mele che vanno in alto, i Monaci e le figure mitiche della Tigre e della Tortora. Esposizione fisica dello studio prossemico che il seminario che conduciamo ad architettura per conto di Eugenio Battisti ha fatto sulla «Donna stanca». [...] A questa presentazione-spettacolo partecipa in parte il seminario (circa dieci persone). [...] Le telefoniamo dopo il 15 aprile, dopo che avrà letto la lettera.

Il Carrozzone.<sup>210</sup>

---

<sup>210</sup> La lettera, della quale nell'ASL è conservata una bozza manoscritta, è indirizzata all'artista Magdalo Mussio, collaboratore di Eugenio Battisti e redattore della rivista «Marcatrè» che, dai primi anni Settanta,

Quando al Carrozzone viene offerta la possibilità di eseguire una performance in occasione della pubblicazione del volume sullo spettacolo *La donna stanca incontra il sole*, il gruppo è nel pieno delle attività seminariali tenute alla Facoltà di Architettura di Firenze. Non abbiamo particolari documentazioni al riguardo, ma da alcune foto e da pochi appunti manoscritti possiamo dedurre che l'evento sia stato strutturato secondo le tecniche artistiche predilette dal gruppo, ossia l'appropriazione e il riuso. Già dalle parole, verosimilmente attribuibili a Sandro Lombardi, con cui si illustrava per sommi capi il progetto dell'evento, può leggersi in poche righe una successione di elementi sui quali il gruppo stava lavorando fin dagli esordi.

Nella bozza della lettera presumibilmente ricevuta dall'artista Magdalo Mussio venivano inseriti nel progetto dell'evento una «presentazione-invasione di ombre» che avrebbe costituito lo spettacolo, il quale però mirava a non essere considerato tale e che avrebbe comunque dato modo a molte persone di muoversi in un surreale scenario fatto di libri e orologi sospesi, come di «mele che vanno in alto». Se fin qui a farsi sentire sono le influenze che abbiamo imparato a riconoscere già dai primi spettacoli del gruppo, come la particolare declinazione del concetto di meraviglioso che si può desumere dallo studio del Teatro Nō giapponese<sup>211</sup>, l'accento alle figure mitiche della tigre e della tortora può essere fatto risalire al mito della città di Atlantide, approfondito in occasione della messa in scena di *Tactus* con il musicista Azio Corghi. Non ultima la figura del monaco, che in quegli anni attraeva particolarmente l'attenzione di Federico Tiezzi: oltre a prospettare uno spettacolo sulle tentazioni di Sant'Antonio e ad essere, fin dai tempi della messa in scena di *Morte di Francesco*, un assiduo lettore delle *Confessioni* di Sant'Agostino, Tiezzi tra il 1975 e il 1976 essendo in odore di laurea in Storia dell'Arte, carezzava l'idea di poter lavorare sulle opere dell'artista fiammingo Hieronymus Bosch, stregato come doveva essere, al tempo, dalle figure dei santi asserragliati agli angoli di immense

---

assume la direzione della casa editrice Nuova Foglio di Macerata. Il documento, datato 2 aprile 1975, è conservato nell'ASL.

<sup>211</sup> «[Il termine cinese] *myō* designa ciò che è *meraviglioso*. Ciò che chiamo il *meraviglioso*, è una presenza priva di forma. Nell'assenza di forma, infatti, risiede il *meraviglioso*. Ora, nell'arte del *nō*, ciò che io chiamo il *meraviglioso* può trovarsi dovunque [...]. Ma sfugge a ogni definizione. Se si trovasse, per caso, un attore che possedesse quel *meraviglioso*, costui sarebbe il sublime personificato». (Zeami Motokiyo, *Il segreto del Teatro Nō*, Adelphi, Milano 2009, p. 180).

composizioni in cui, a far da padrone, sono mostruosi *grylloi* cavi e a spasso nello spazio dipinto o avvolti su se stessi in pose terrificanti.<sup>212</sup>

Anche i frutti del seminario universitario e con essi le persone che vi avevano preso parte, vengono inclusi nelle attività del gruppo, alla luce di un lavoro comune che potremmo definire, per la durata del seminario, esteso anche ad altri.

Nonostante le prime ritrosie del gruppo al sentire spesso avvicinati i propri lavori a quelli di Robert Wilson<sup>213</sup>, rimangono dal seminario una serie di elaborati a cura dei partecipanti, buona parte dei quali dedicati proprio al regista statunitense con il quale un anno prima Il Carrozzone aveva collaborato a Roma. In uno dei testi, tradotti dall'inglese da Luisa Saviori, si poteva trovare espresso il senso del lavoro di gruppo secondo Wilson e soprattutto la sua idea su cosa distingueva il teatro (americano, e quindi anche tutto quel teatro che all'America aveva guardato nel decennio precedente) degli anni Sessanta da quello attuale. Molte delle considerazioni di Wilson potevano ritenersi valide anche per Il Carrozzone, che propose evidentemente durante il seminario materiali sul suo teatro.

Ad esempio, nel dattiloscritto a cura del Carrozzone e dei partecipanti al seminario si poteva leggere:

Un'attrice di Wilson disse una volta che le piaceva lavorare in quel teatro perché le lasciava tempo per pensare. Wilson desidera che il suo pubblico senta la stessa cosa. «Una delle cose che non mi sono mai piaciute nel teatro degli anni Sessanta, quando [andai] a New York per la prima volta, è che non c'era mai tempo per pensare. Tutto era così accelerato. Non era naturale, e non c'erano elementi di scelta. Dovevi vedere quello che l'autore e gli attori volevano che tu vedessi. Mi sembrava importante per il pubblico avere un'esperienza più interessante di quella.»

A questa dichiarazione di Wilson fa seguito, nel testo, una riflessione sul concetto di gruppo che sembra in qualche modo scaturirne:

La Byrd Hoffman School non è un gruppo stabile come il Living Theatre, i cui membri vivono vita comunitaria. Secondo George Ashley, il manager della compagnia per «Stalin», è uno dei gruppi più attivi, è più che altro un'estesa famiglia. «Noi siamo molto uniti quando uno spettacolo è in preparazione, ma dopo, la maggior parte di noi vuole andar via e stare da sé. Alcuni dei membri hanno casa e famiglia e qualcuno che fu attivo in passato, si è dedicato ad altre cose. C'è tuttavia tra il gruppo un definito senso di coesione e di esperienza comune.»<sup>214</sup>

---

<sup>212</sup> Cfr. Federico Tiezzi, conversazione avuta con l'attrice il 14 giugno 2016 (*qui*, p. 441).

<sup>213</sup> «Bartolucci ci ha parlato di un certo Wilson. Io lì per lì credevo fosse una marca di bicchieri, poi ho pensato alle lamette da barba ma Alessandro mi ha fatto notare che quelle sono le Wilkinson. Pare che facciamo delle cose molto simili. Però Bartolucci parla di "tendenza" e io credo giustamente.» (Federico Tiezzi, *Materiali de la donna stanca incontra il sole*. Parte degli scritti sullo spettacolo sono stati pubblicati con il titolo *Appunti su La donna stanca incontra il sole* sulla rivista «Proposta», n. 12-13, marzo 1974).

<sup>214</sup> Le citazioni sono tratte dalla dispensa sulle attività del seminario *Uso dello spazio secondo la teoria prospettica post-rinascimentale*, Cattedra di Storia dell'Architettura I, Firenze, (prof. Eugenio Battisti), [anno accademico 1974-1975] a cura del Carrozzone. Il testo originale è di Calvin Tomkins, *Time to think*,

Quello che negli spettacoli di Wilson si manifesta come un tempo della visualizzazione e del pensiero, trova riscontro anche nella pratica dei comportamenti all'interno del gruppo, organizzata secondo processi di avvicinamento e allontanamento tra i componenti: la visione teatrale nasce da un momento e da un atto collettivo al quale non è necessario che succeda un momento di vuoto, di oblio preposto alla visualizzazione, ma che è esso stesso composto da vuoti di comunicazione, gap che impediscono allo spettatore di seguire un discorso ma lo spingono ad attivare un processo di empatizzazione con l'immagine proposta<sup>215</sup>.

Quando Giuseppe Bartolucci, parlava di un'affinità di tendenze tra i lavori di Wilson e gli spettacoli del Carrozzone metteva in evidenza un *trait d'union* fondato non tanto sull'affiorare di immagini simili nel tessuto dei loro spettacoli, quanto da una simile tensione a fare uso delle immagini per sfondare il campo visivo. Il risultato di questo sistema di messa in scena sembra attingere secondo Bartolucci più dall'ambito dell'ottica che non da quello strettamente figurativo o da quello cinematografico:

Quando si parla di teatro-immagine, in verità non bisogna, per questi gruppi di «nuova generazione» parlare di influenze cinematografiche quanto di influenze pittoriche. Non è cioè una loro reazione alla parola soltanto, e nemmeno è una reazione al gesto fisicizzato; quanto invece è la ricerca di uno spazio figurativo da occupare e da espandere come momento alternativo di «non consumo» e di «non ripetizione». [...] È l'uso della luce che infatti caratterizza il «Carrozzone», ed il suo riversarsi sulla pelle, sulla superficie di un quadro mobile (per gesti minimi «orientali» dal kathakali al teatro-giapponese se si vuole) e di un'attesa materializzata da non chiudere in sé, da non organizzare totalmente.<sup>216</sup>

Abbiamo un segno chiaro della ricerca di uno sfondamento della prospettiva in senso puramente ottico nella composizione del visual-scenario dello spettacolo *La donna stanca incontra il sole*, pubblicato dalla casa editrice Nuova Foglio diretta da Magdalo Mussio, composizione derivata in parte dall'intuizione di Sandro Lombardi che associava

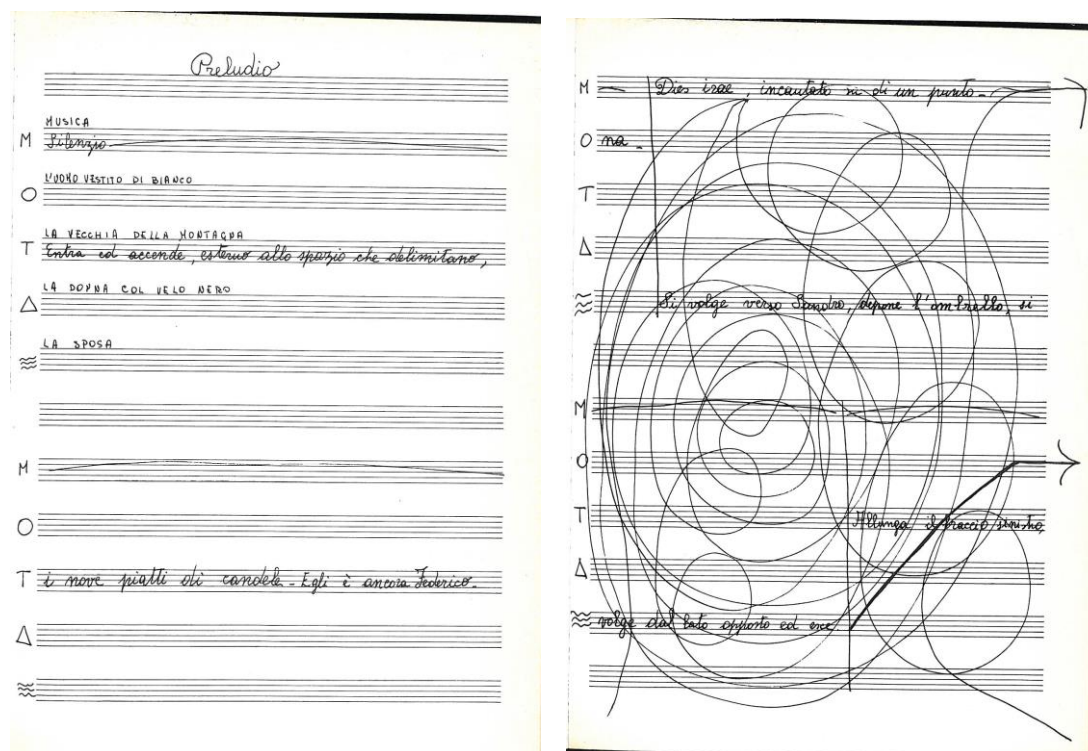
---

in John Rockwell (ed.), *Robert Wilson: The Theatre of Images*, New York, 1984. Il documento è conservato nell'ASL.

<sup>215</sup> A proposito della possibilità di attivazione di una risposta empatica nel pubblico a partire da un teatro astratto come quello di Robert Wilson, David Krasner individua nella presenza del corpo dell'attore il tramite tra il mondo semplicemente percepito e quello appercepito dallo spettatore come un ambiente 'diverso' dal reale, non in esso contenuto: «Abstract theater such as the works of Richard Foreman and Robert Wilson creates a somewhat different environment, where reality is obfuscated. But empathy can still function in these situations, since the actor's body and experience are still eliciting our response and awareness». (David Krasner, *Empathy and Theater*, in David Krasner and David Z. Saltz (ed.), *Staging philosophy. Intersections of Theater, Performance, and Philosophy*, The University of Michigan Press, 2006, p. 275).

<sup>216</sup> Bartolucci Giuseppe, *Sull'uso delle immagini oggi*, in «Ricerca 2», Supplemento al notiziario dello spettacolo, 1973, p. 110.

l'andamento dello spettacolo ad una sonata di Bach<sup>217</sup> e in parte dal tentativo di ricercare un tipo di immagine diversa da quella proposta dagli artisti operanti nel campo della Poesia Visiva, al quale gli attori comunque guardavano e attingevano sia pur con un certo spirito di contraddizione<sup>218</sup>.



Fi. 2 Due pagine del libro del Carrozone  
*La donna stanca incontra il sole. Visual scenario indicazione visiva, La Nuova Foglio 1974*

All'interno del libro ogni personaggio dello spettacolo è accomunato ad un simbolo: tolta la "M" che indica, quando presenti, le musiche, gli altri quattro simboli posti all'inizio del pentagramma sono legati, come i personaggi, ai quattro elementi fuoco-terra-acqua-aria e segnano ciascuno la linea in cui è possibile seguire i movimenti compiuti da ogni personaggio in un dato momento dello spettacolo. Le entrate e le uscite di scena dei personaggi e le loro azioni sono descritte nei relativi pentagrammi mentre gli attraversamenti dello spazio, gli spostamenti e i movimenti, ossia tutto ciò che riguarda i flussi di energia, vengono impressi sulla carta da Federico Tiezzi sotto forma di linee, frecce cerchi o spirali, come nel caso del lungo girare su se stessa della donna stanca

<sup>217</sup> Cfr qui la voce *Materiali della donna stanca incontra il sole*, (a.2.5, p.192).

<sup>218</sup> Cfr. Federico Tiezzi, *Conversazione con l'autrice*, 14 giugno 2016. (qui, p. 451).

mentre la voce del narratore fuori scena (Tiezzi) ne racconta il lungo viaggio per sette lande deserte alla ricerca del Sole.

Accanto a queste pagine nel libro sono pubblicati dei collage di immagini collegati allo spettacolo solo per la tecnica compositiva che mettono in atto: ogni scenario ritagliato dal suo contesto e posto accanto ad un altro porta l'occhio dell'osservatore a sprofondare in ogni frammento di immagine e, allo stesso tempo a cogliere, pur senza poter ricomporre una storia, dei nessi insospettabili tra le diverse citazioni di ambienti, luoghi e cose.

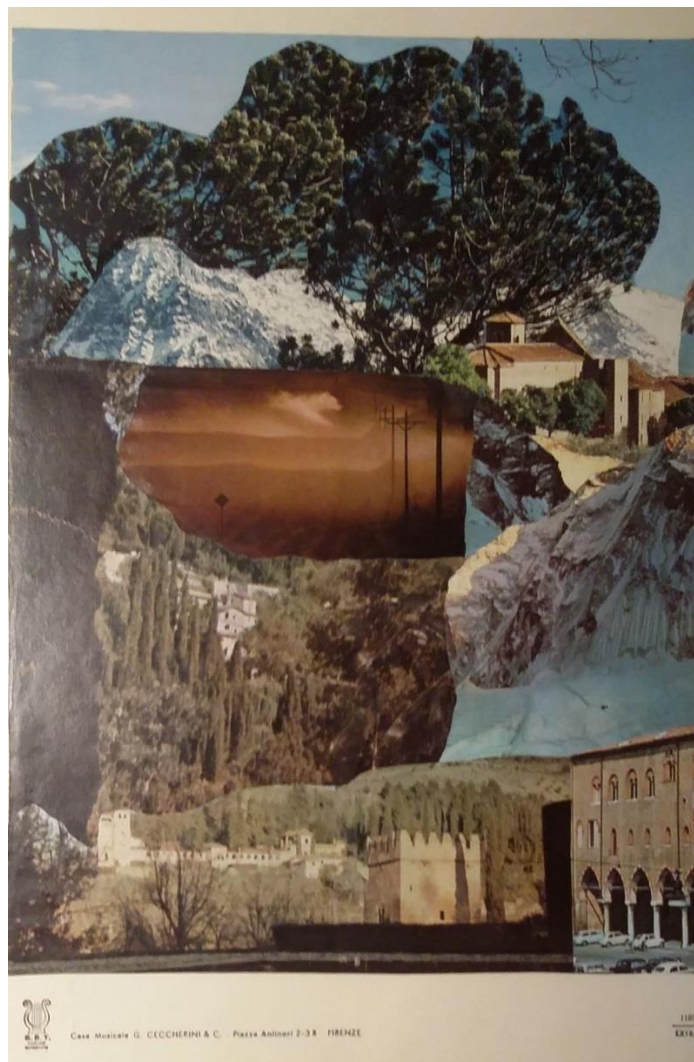


Fig. 3 bozzetto a colori per uno dei collage pubblicati nel libro  
*La donna stanca incontra il sole. Visual scenario indicazione visiva*, La Nuova Foglio 1974

Nella dispensa prodotta al termine del seminario di architettura è contenuto un testo a cura dei partecipanti sullo studio della messa in scena dello spettacolo *Viaggio e morte per acqua oscura* in cui si legge che «Due strumenti in particolare hanno fondato

questa ricerca: “Iconologia” del Ripa (Ed. 1630) e “Le immagini degli Dei” del Cartari (Ed. 1647); a questi testi il gruppo di teatro si è più o meno rivolto.»<sup>219</sup> Queste fonti non sono le uniche ad ispirare il gruppo, ma sono state utili alla costruzione di figure complete per quanto riguarda gli attributi che le caratterizzano. Nella descrizione dello spettacolo<sup>220</sup> desunta dalla messa in scena a Roma abbiamo informazioni su come si presenta il preludio:

Una donna è seduta davanti ad una terrazza di fiori. È una notte estiva, calda. La donna si porta la mano agli occhi. È cucitrice e deve finire il vestito di tulle bianco di una gran signora. È ricamatrice, orna di fiori il vestito.

PAUSA

La donna alza gli occhi a guardare le stelle. È vestita di bianco, ha accanto un tavolino bianco con una tovaglia di trine, un mazzo di candele su un piatto, il vaso blu, la nave nella bottiglia, i fiori. Cuce i fiori sull’abito bianco. Le candele parlano con il vaso.<sup>221</sup>

Per quanto riguarda le azioni compiute dai personaggi in scena, nel dattiloscritto curato dai partecipanti al seminario è specificato che i riferimenti venivano dalle ambientazioni e dalle situazioni descritte in *Cent’anni di solitudine* di Gabriel Garcia Márquez ma anche e soprattutto dai testi sulla psicanalisi di Gustav Jung.

Il documento si chiude nella prima parte con un elenco degli elementi costitutivi dello spettacolo sotto il punto di vista della resa spaziale e scenografica, si fa menzione della componente sonora di fondo costituita da musica classica ed operistica insieme al suono di un’armonica e si descrive un luogo teatrale dalle dimensioni precisamente calcolate dove la narrazione è affidata all’uso di una luce bassa e densa che, insieme alla musica inquietante, non cerca di «dare l’idea di un’altra dimensione ma di crearla realmente».<sup>222</sup> A questo proposito è lo spazio e l’uso che ne viene fatto ad avere una funzione molto importante perché il suo compito potremmo dire che sia quello di impaginare una serie di visioni che si susseguono mettendo in atto, al posto di una normale storia, come dopo tutto poteva ancora essere quella della *Donna stanca*, una serie di passaggi di stato a cui vengono sottoposti tutti i personaggi, a partire da quello della morte che appare durante lo spettacolo sotto sei forme diverse (Madre degli uccelli, Vecchia della montagna, Donna vestita di nero, Uomo con la falce, Donna con falce dorata).

---

<sup>219</sup> Dispensa a cura dei partecipanti al seminario, cit., p. 45. Documento conservato nell’ASL.

<sup>220</sup> Parte di questo testo è pubblicata con il titolo *Viaggio e morte per acqua oscura. (Frammenti di testo)* in «Teatrotre» Inventario, n.0, Bulzoni, Roma 1974.

<sup>221</sup> Cfr *qui* la voce, *Descrizione dello spettacolo Viaggio e morte per acqua oscura*, (a.3.4, p. 212).

<sup>222</sup> Dispensa a cura dei partecipanti al seminario, cit., p. 45.



Fig. 4 Intervento di preparazione dello spazio per lo spettacolo *La donna stanca incontra il sole*, Centro Culturale Santa Monica, Firenze 1976

L'azione del giorno 13 ha il compito di preparare lo spazio in cui verrà rappresentato lo spettacolo, come luogo 'miracoloso' per un evento 'magico'. L'azione comincia all'alba, quando tra i componenti del gruppo e persone esterne scelte dal gruppo avvengono 'incontri segreti' da cui scaturirà il 'paesaggio' prodigioso della sera. Gli incontri hanno il senso di far vivere un itinerario irripetibile alle persone del gruppo che la sera, dopo il tramonto, proietteranno i loro 'paesaggi' a testimonianza di questo scegliersi il proprio teatro, di questo farsi il proprio teatro.<sup>223</sup>

Nel ciclostilato diffuso in occasione della performance *Miracolo della neve* e poi dello spettacolo *La donna stanca incontra il sole* il gruppo specificava che con questo lavoro ci si era riferiti alla tipologia di fiaba della tradizione contadina toscana nell'intento di creare un territorio di incontro per tutti coloro che condividevano stesse radici e cultura, a partire da immagini familiari, contaminate poi con immagini mitiche e favolistiche di altre culture. Non solo nella *Donna stanca* ma anche in spettacoli successivi, primo fra tutti *Viaggio e morte per acqua oscura* i rimandi alla cultura precolombiana sono sempre presenti e testimoniati dai materiali che furono di ispirazione ad esempio per le maschere

---

<sup>223</sup> Cfr. qui il ciclostilato *Il Carrozzone/ La donna stanca incontra il sole e intervento di 'preparazione' dello spazio*, (a.5.1, p. 244).

degli attori<sup>224</sup>. Era del 1970 una ristampa del volume di George C. Vaillant su *La civiltà azteca*<sup>225</sup> che fu tradotto per la prima volta nel 1957 da Eugenio Battisti e che, andato in ristampa nel 1970, molto probabilmente contribuì alla creazione di alcuni personaggi come dei costumi assemblati per identificarli e può essere stato in alcuni casi di spunto per la costruzione di un intreccio delle azioni, avendo certamente fornito, come nel caso della lettura del romanzo di Márquez per *Viaggio e morte per acqua oscura*, delle suggestioni ambientali magico-esoteriche di cui appropriarsi e da rielaborare in base a storie della cultura popolare di cui il gruppo condivideva la conoscenza.

Nelle tavole dedicate alle divinità venerate dagli aztechi, alle ultime pagine del volume, troviamo infatti ad esempio una serie di figure mitologiche la cui immagine è descritta come «ingioiellata», al pari di molti schizzi e bozzetti di maschere trovati tra i materiali di preparazione degli spettacoli degli anni Settanta. Non solo divinità dalla veste ingioiellata che possono essere stati riferimenti validi per la costruzione del mantello del sole nella *Donna stanca*, ad esempio, ma anche divinità associate ai quattro elementi o ad animali come gli uccelli, o il coyote-mostro<sup>226</sup>.



Fig.5 Robert Wilson, *The Life and Time of Joseph Stalin*, Bam Opera House, New York 1973.



Fig. 6 Il Carrozone, *Il giardino dei sentieri biforcuti*, Teatro della Ribalta, Bologna 1977

Dunque lo spazio come pagina/superficie su cui comporre figure che sprofondino ciascuna in una propria storia evidente ma misteriosa e stiano in scena come manifestazioni di un altrove da raggiungere mentalmente per lo spettatore, è punto di

<sup>224</sup> Cfr. Federico Tiezzi, *Conversazione con l'autrice*, 14 giugno 2016. (*qui*, p. 451).

<sup>225</sup> George C. Vaillant, *La civiltà azteca*, traduzione di Eugenio Battisti, Einaudi, Milano 1958 (prima edizione).

<sup>226</sup> Un possibile spunto per lo spettacolo *Lo spirito del giardino delle erbacce*.

partenza e insieme leitmotiv da indagare, di volta in volta accostato alle riflessioni sul movimento delle statue o sulla particolare presenza dell'attore Katakali in scena.

Questi temi vanno di pari passo con la tecnica della citazione messa a punto, come abbiamo visto, fin dai primi spettacoli, non solo tra materiali riferibili ad un «interno» dell'opera teatrale, ma anche, come nel caso dei riferimenti al lavoro di Robert Wilson, ad un contesto che va oltre la costruzione degli spettacoli e passa per un riconoscimento di tendenze comuni verso un rinnovamento del teatro. Un tipo di citazione e di dialogo che sarà attuato negli anni Ottanta ancora in questi stessi termini anche con registi come Peter Stein e Patrice Chéreau.

## ***1.2 Analisi e patologie***

Fare teatro riflettendo sui mezzi del teatro, i suoi elementi, le 'parole' e gli inceppi linguistici. Il teatro si analizza e si scompone, si misura e si rispecchia.

Analisi del teatro non significa scomposizione delle sue componenti storiche: parola, scena, immagine, etc., quanto individuare, nel loro flusso compatto, dei segni indivisibili, delle particelle suscettibili di originare percorsi. Analisi non è stabilire confini: questo sì e questo no; non è separare concetti e territori, ma cogliere corpuscoli, pratiche, sezionare verticalmente dei flussi.<sup>227</sup>

Durante il 1975 Il Carrozzone elabora una nuova visione del teatro anche grazie all'analisi che aveva avuto modo di compiere sui propri precedenti spettacoli con i partecipanti al seminario tenuto alla Facoltà di Architettura. In quelle «particelle suscettibili di originare percorsi» citate da Lombardi come metafore degli elementi del teatro possiamo ritrovare un'eco di quella «somma di infinite proiezioni» intese come componenti della favola in un libro dedicato al rapporto tra *Poesia e magia* dall'antropologa Anita Seppilli, spesso citato come uno dei riferimenti culturali della compagnia per la creazione dei primi spettacoli e di cui, nella dispensa, viene riportato un passo proprio a proposito della favola:

La favola in questo caso esprime la sua matrice primitiva: è la "somma di infinite proiezioni dovute a sollecitazioni emozionali che si staccano dalla fantasia che le ha create e prendono a vivere autonomamente come realtà capace di imporsi a livello sociale".<sup>228</sup>

---

<sup>227</sup> Sandro Lombardi, *Per un teatro analitico*, dattiloscritto originale datato 1975 di un testo in parte pubblicato in Franco Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia (materiali 1960-1976)*, vol. II, Einaudi, Torino 1977, cfr. pp. 499-538.

<sup>228</sup> Cfr. Dispensa del seminario, cit., p. 42. Il volume citato di Anita Seppilli è *Poesia e magia*, Einaudi, Torino 1962.

È nel 1975 quindi che Il Carrozzone inizia ad elaborare una nuova tipologia di spettacolo che, pur non abbandonando uno stile di scrittura scenica consolidato, miri a sfondare la cortina di penombra fino a quel momento ritenuta necessaria per portare in scena le emanazioni formali di modelli desunti dalla storia dell'arte. Da *Morte di Francesco* a *La donna stanca incontra il sole* e *Viaggio e morte per acqua oscura* si potrebbe seguire uno sviluppo lineare da uno spettacolo all'altro sia per quanto riguarda le soluzioni sceniche sia per l'ampliamento e la complicazione progressiva della narrazione attraverso le soluzioni relative allo spazio in cui veniva di volta in volta messo in scena lo spettacolo, sia rispetto ai personaggi. Nelle tre rappresentazioni sono rintracciabili elementi di continuità legati in modo più o meno simbolico ad una esperienza di partecipazione, ravvisabile non solo nelle pratiche di matrice rituale legate alla demarcazione di uno spazio magico o sacro distinto e allo stesso tempo collegato con lo spazio occupato dal pubblico, ma anche da una condizione di stallo iniziale che, in tutti e tre gli spettacoli, dà il via al percorso che lo spettatore deve intraprendere insieme con il personaggio principale. Abbiamo sempre al centro delle vicende, in questi primi tre spettacoli del Carrozzone, una coppia di personaggi inscindibile, il cui vincolo è manifestato in una prima scena che funge da preludio e che incarna il motivo del viaggio: ad aprire *Morte di Francesco* è l'omicidio di Francesco compiuto da Chiara, intorno al quale viene visivamente organizzato tutto il resto degli accadimenti. La morte di Francesco all'inizio dello spettacolo non è solo il sacrificio che offre l'opportunità di ricreare in scena la situazione visiva di una cimasa di Masaccio che cita a sua volta il *Compianto sul Cristo morto* di Giotto, ma è condizione primaria perché si dia spettacolo: morte e rinascita, intesi non come avvenimenti consequenziali, ma come parti indissolubili di un evento unico, formano il nucleo attorno al quale ruotano le tre messe in scena. Infatti al binomio Francesco/Chiara corrisponde nella *Donna stanca* la coppia Donna/Sole e, in *Viaggio e morte* troviamo un marinaio «in cammino per le miniere di Falun»<sup>229</sup> a cui corrisponde la presenza ieratica di Pia de' Tolomei. Dal punto di vista

---

<sup>229</sup> Il riferimento, presente esplicitamente nella descrizione dello spettacolo stilata in occasione della prima a Roma, (*qui* sotto la voce *Descrizione dello spettacolo* nella scheda dedicata a *Viaggio e morte per acqua oscura*, p. 212), è al protagonista di un racconto di E. T. A. Hoffmann che, ossessionato dalla possibilità di trovare ricchezza lavorando in una miniera grazie all'intercessione di un fantasma che gli segnala i punti più ricchi di minerale, muore in una frana perdendo la possibilità di vivere serenamente del suo lavoro e in compagnia della bella moglie. Cfr. E.T.A Hoffmann, Carlo Pinelli (a cura di), *Le miniere di Falun*, in *I confratelli di San Serapione, Romanzi e racconti*, vol. II, Einaudi, Torino, 1969.

delle caratteristiche della messa in scena troviamo come tratti distintivi dello stile della compagnia in questa prima fase la predominanza di un buio simbolico rischiarato da poche candele o da torce impugnate dal narratore fuori scena, che illumina all'occorrenza piccoli dettagli ornamentali, come le scarpe della donna nella *Donna stanca*, che vengono mostrate nel loro simbolico rigoglio coperte di fiori. All'attenzione per i dettagli e per le tecniche con cui metterne in risalto l'importanza si affianca la cura nell'esposizione del corpo nudo dell'attore (*Morte di Francesco*) o ricoperto di tessuti che lo appesantiscono e lo rallentano; un rallentamento con cui viene sottolineata una partitura di gesti che passa di spettacolo in spettacolo, come il gesto con cui Francesco scherma il viso con la mano davanti al biancore della luce della luna, che ritorna nella *Donna stanca*, dove la donna e l'uomo vestiti di bianco si schermano il viso nell'entrare in scena e, in *Viaggio e morte* sono i gesti della ricamatrice ad essere pedissequamente sottolineati quando è lei a portare la mano agli occhi davanti al candore dell'abito che sta cucendo che riflette la luce delle stelle. Non solo la partitura di gesti sottintende la presenza di una storia in continua evoluzione da uno spettacolo all'altro, ma anche gli oggetti in scena, lungi dall'essere intesi come semplici ornamenti mutevoli, legati di volta in volta alle diverse figure proposte, portano avanti, passando di mano in mano, un frammento del racconto favolistico: è il caso ad esempio della valigia verde che fa la sua comparsa in scena insieme alla donna vestita di bianco nella *Donna stanca* e ricompare nelle mani del Marinaio in *Viaggio e morte per acqua oscura*. A questo andamento non lineare con cui la storia progredisce di messa in scena in messa in scena, si accompagnano da una parte i movimenti degli attori, quasi mai rettilinei ma sempre tendenti a tornare nel punto da cui hanno preso origine, in un moto centripeto che li porta a percorrere gli spazi in maniera spirale quando non propriamente concentrica e, dall'altra, la scenografia e lo spazio scenico. Si passa da una situazione classica frontale tra spettatori e attori, in cui vengono sottolineati con la presenza di un accompagnatore – il narratore/Tiezzi – solo i momenti di attraversamento della soglia che conduce alla stanza dove viene rappresentato lo spettacolo<sup>230</sup>, ad una situazione in cui, nella *Donna stanca* gli spettatori sono seduti a terra

---

<sup>230</sup> Dagli appunti presi durante la fase di ideazione di *Morte di Francesco* si evince che in una prima stesura era stato ipotizzato un telo bianco alle spalle degli attori sul quale proiettare delle ombre come avviene nella tradizione del teatro d'ombre orientale. Idea che fu in seguito scartata a favore di una più precisa sottolineatura della divisione e dell'attraversamento dei diversi ambienti. L'inizio dello spettacolo *Morte di Francesco* era inizialmente descritto così: «Inizio: una tela bianca è tesa in mezzo ad una stanza. Dietro di essa una lampada molto forte mette in evidenza le ombre di un uomo che prega. È Francesco che nell'orto

in semicerchio davanti alla pedana su cui si muovono i personaggi-idoli. Sullo sfondo è prevista la presenza di un telo dipinto con motivi astratti che suggeriscono l'idea di un paesaggio in scorrimento. È con *Viaggio e morte per acqua oscura* che l'idea di uno spazio da condividere intimamente con il pubblico e le suggestioni plastico-pittoriche contenute nella stratificazione dei costumi e nel fondale dipinto della *Donna stanca* si fondono con la necessità di una particolare inquadratura, che era il principale oggetto di studio in *Morte di Francesco*, e danno luogo ad una resa spaziale della scena che consente non solo la visione simultanea di più azioni che si svolgono in tempi differenti ma che permette anche di mantenere un contatto coinvolgente con lo spettatore sottolineando le diverse fasi di attraversamento della soglia del sonno e/o della morte<sup>231</sup>.

Sul finire del 1975 Il Carrozone tiene un quaderno di appunti in cui assembla materiali per un *Progetto parallelo* che trae ispirazione da una serie di letture intorno alla figura mitologica del vampiro. Il progetto inizia ad impegnare il gruppo su un insieme di riflessioni avviate a partire dalla lettura di libri e dalla visione di film sul tema, ma soprattutto il punto sul quale il gruppo si sofferma è costituito da una pura questione di prossemica teatrale che resterà centrale in tutto il periodo costituito dalla preparazione degli *Studi per ambiente*, e che fu avanzata da Sandro Lombardi tramite la proposta di studiare dei quadri dove il vampiro non fosse posizionato frontalmente all'osservatore, come avveniva ad esempio nell'opera dell'artista preraffaellita Philip Burne-Jones.

---

di Getsemani prega e suda il suo sangue, e sparge il suo sangue nel mondo. La tenda impedisce agli spettatori di assistere alla morte di Francesco. Questo assurdo morto vivente si alza e annuncia: Stasera siete qui per assistere alla mia morte [...]». L'appunto manoscritto, datato 12 luglio 1971, è conservato nell'ASL.

<sup>231</sup> «Lo spettacolo» – scriveva Lorenzo Mango – «è costruito come una sorta di sacra rappresentazione medioevale [...] o addirittura come un ciclo di affreschi». (Lorenzo Mango, *Gli anni di formazione*, in *Teatro di Poesia*, cit., p. 59).

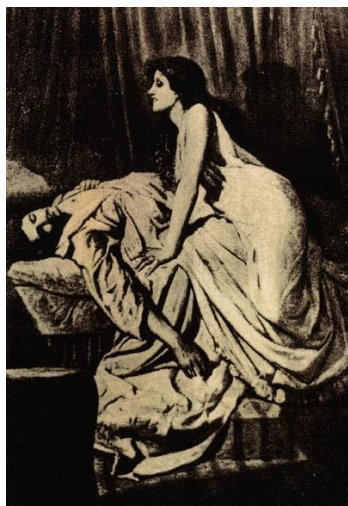


Fig. 7 Philip Burne-Jones, *The Vampire*, 1897.



Fig. 8 *Il Carrozzone, Vedute di Porto Said. Interni in Esterno-esterni in interno (Studi n. 33-38)*, foto di Giuseppe Pino. A.S.L.

Quello che Lombardi proponeva era di collocare in scena persone in posizione frontale, laterale, di schiena una all'altra e di progettare uno spazio per questo tipo di spettacolo in cui la presenza degli spettatori fosse prevista sia all'esterno, tutt'intorno, sia all'interno di una struttura-palco a ferro di cavallo<sup>232</sup>.

Nello stesso quaderno è contenuto un appunto di Federico Tiezzi in seguito più volte rimaneggiato e successivamente pubblicato per frammenti, che risulta molto importante in quanto testimonianza del tipo di indagine che si andava prefigurando per la messa in scena degli spettacoli futuri:

Mi resta a ventitré anni poco tempo, lo spazio di una notte.  
Sono simile a un animale da preda: assalirò le statue, ucciderò, profanerò, totalmente esistenzialmente sperimento il mio "io"? Ho sete di esistere: uccidere e predare. Poi ho pensato che siamo gli ultimi romantici che si esprimono con linguaggi inservibili: anche il linguaggio è stato con noi, vecchi e falliti, inadempiente. Farò dieci proposizioni analitiche su di me e punto per punto disegnerò un labirinto su una linea retta in cui A sia distante da B e da C ugualmente e B sia a metà tra A e C e C sia nel mezzo di B e di A. E disperati anche: i frammenti delle distruzioni sull'acqua: la mia infanzia comunista nel 1968. La mia pozzanghera. Dirò: le case, gli alberi, le strade dove sono andati?<sup>233</sup>

Il frammento, presente nel manoscritto originale, risulta espunto dall'edizione dello scritto datata 1977 e pubblicata nel volume *Frequenze barbare* a cura di Rossella

<sup>232</sup> Cfr. Il quaderno con appunti su *Il Carrozzone. Progetto parallelo*, conservato nell'ASL.

<sup>233</sup> Ivi, pp. sgg. Per le suggestioni visive impresse in queste righe sembra di poter individuare una matrice molto prossima nell'immaginario connesso alle ambientazioni del cinema espressionista, i film di Friederich Wilhelm Murnau e Robert Wiene in primis. Negli appunti la pellicola di riferimento, più volte rivista dal gruppo in previsione della preparazione dello spettacolo sul vampiro è *Vampyr* di Carl Theodor Dreyer.

Bonfiglioli, mentre, in una versione dattiloscritta su cui è annotato che frammenti del testo sono stati pubblicati nella sezione dedicata al Carrozzone all'interno dei volumi a cura di Franco Quadri dal titolo *L'avanguardia teatrale in Italia* (prima edizione: 1977) il passo citato è rielaborato sulla base delle ultime esperienze del gruppo che sul finire del 1976 mette in scena lo spettacolo *Presagi del vampiro. Studi per ambiente* e intraprende un percorso propriamente analitico, che risulta però alla luce dei fatti, strettamente legato alle prime riflessioni ispirate da suggestioni intorno alle correnti del romanticismo e del surrealismo nell'ambito della pittura, del cinema e della letteratura.<sup>234</sup>

È interessante confrontare le due versioni prodotte da Federico Tiezzi del frammento citato, la prima, annotata nel quaderno di appunti sul *Progetto parallelo* del Carrozzone e la seconda, di cui Sandro Lombardi conserva un dattiloscritto datato 1975. In quest'ultima versione il passo risulta modificato come segue:

Figli di padri avvelenati. Riflettere sul teatro per riflettere sulle nostre doppie vite: di tartarughe, di esquimesi. Sui mezzi del far teatro: atomizzandoli, analizzandoli. Oppure cogliendo nella doppia strada tra le fabbriche e il pezzetto di case l'unico atto ancora sensibile. Per questo avrai solo sentimenti: niente emozioni: dall'astenia psicologica all'avvelenamento diretto. Siamo figli di nessuno, e devianti, e disperati. Travestiti e piccoli piccoli. Senza emozioni.

Il problema dunque è questo: ammessa una costante invariabile – la luce – come portare la variazione luminosa sommando ad A (la luce) B o C (le variazioni su costante?) Ma sulla luce piena, invernale. Il problema è trattare la luce come se fosse buio e viceversa. E cogliere il momento – il momento di variazione (una vertigine mentale) tra buio e luce, tra luce e luce: quel momento che sonoramente è il clic dell'interruttore e che visivamente non è né buio né luce ma sta in mezzo tra il buio e la luce, tra la luce e la luce.

Isolare quel momento – una vertigine della mente.

Il problema è poi questo: come si sposta un corpo da A a B? Cosa succede tra A e B?<sup>235</sup>

Viene tradotta qui in termini visivi legati al trattamento della luce in scena la problematica connessa a quel «momento di variazione» che negli spettacoli fino a *Viaggio e morte per acqua oscura* era stato determinato dall'attraversamento di una soglia, dal passaggio al mondo – e quindi allo spazio – della morte o del sonno; momento di variazione che, ancora fino alla realizzazione dei *Presagi del Vampiro* viene messa in scena dal Carrozzone tramite il ricorso ad un intreccio basato sull'apparizione di figure

---

<sup>234</sup> In particolare negli appunti presi durante l'elaborazione degli spettacoli di questo periodo sono molti i riferimenti al cinema di Luis Buñuel; film quali *Viridiana* e *L'angelo sterminatore* sono annoverati tra i capisaldi della formazione dell'attore Sandro Lombardi.

<sup>235</sup> Il testo è stato pubblicato per frammenti in F. Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia*, cit., pp. 499-538 e successivamente in Rossella Bonfiglioli, *Frequenze barbare*, cit., pp.185-187. In quest'ultima versione, datata 1977, allo scritto sono aggiunti dei frammenti a proposito degli *Studi* e non sono presenti le considerazioni citate.

mitologiche come sirene e serpenti-cani in luoghi simbolicamente difficili da attraversare, come le paludi rappresentate nello spettacolo *Lo spirito del giardino delle erbacce*.

È con questo lavoro che il Carrozzone mette in atto un primo tentativo di variazione nella messa in scena, sia a livello di soluzioni visive e spaziali che dal punto di vista della preparazione dello spettacolo. Apprendiamo dal dattiloscritto degli appunti sulle prove che, ad un primo momento in cui i componenti del gruppo si riuniscono per visualizzare insieme il nuovo personaggio-cardine dello spettacolo (dopo un santo, una donna-dea e un marinaio adesso era il turno di un guerriero), seguono una serie di esercizi paragonati da Sandro Lombardi a quelli sperimentati in un laboratorio da lui seguito con Eugenio Barbanell'estate del 1974<sup>236</sup>:

21 settembre 1975.

[...] Per Federico gli esercizi e le proiezioni hanno un valore liberatorio, per arrivare liberi alla costruzione dello spettacolo, al momento collettivo. [...]

Per Federico gli esercizi hanno il senso di rendere l'attore sicuro dello spazio in cui si muove, dato che nello "Spirito del Giardino" dovrà muoversi bendato e mascherato. Imparare a muoversi nel buio. In più dice che si acquista una fiducia fisica in sé stessi. Sandro pensa che ci siano punti di contatto col lavoro di Barba e questo dice è castrante. Gli esercizi comunque sono stati abbandonati e per il senso di insoddisfazione che procurano e perché sentiamo che questa strada non è la nostra dato che si ha sempre l'impressione di rimanere al di qua di una necessità effettiva che non abbiamo ancora chiara. Lo spettacolo che ci accingiamo a preparare non ci soddisfa fino da ora: è come se ci imponessimo di fare una cosa che provoca una divisione nel modo di esprimerci<sup>237</sup>.

Già per la messa in scena di *Tactus* nel quaderno dedicato agli appunti sullo spettacolo erano leggibili in apertura una serie di «Giochi-esercizi per scaldare l'ambiente» che risultavano strutturati come una sorta di allenamento per mantenere attiva la concentrazione e per abituare l'attore a sentirsi continuamente in relazione con lo spazio e con le persone circostanti:

#### GIOCHI ESERCIZI PER SCALDARE L'AMBIENTE

- 1) Seduti in cerchio. Ci si lancia una scatola di fiammiferi dicendo il proprio nome e lanciandola ad un altro. Velocemente.
- 2) Seduti in cerchio. Ci si lancia una scatola di fiammiferi dicendo il nome di chi ha tirato la scatola a noi e il nome di colui o colei alla quale la scatola è diretta. Es.: Sandro che ha ricevuto la scatola da Lori e la invia a Federico. Dice "da Lorianana a Federico".
- 3) Gioco del nodo. Tutti in cerchio con le mani, si crea un nodo che uno esterno deve sciogliere.

---

<sup>236</sup> Lombardi scrive del seminario di Eugenio Barba seguito in Puglia nell'estate del 1974 nel suo libro *Gli anni felici*, cit., pp. 112-122.

<sup>237</sup> *Appunti delle prove dello Spirito del giardino delle erbacce*, (qui, a.7.3, p.249).

- 4) A coppie. Una gamba legata insieme. Si corre mentre una coppia acchiappa. I toccati si immobilizzano quando tutti sono immobilizzati il gioco è finito. [...] <sup>238</sup>

Anche tra i foglietti di appunti relativi alla preparazione dello spettacolo *Morte di Francesco* è stato conservato un diario di bordo degli esercizi eseguiti e, in quest'occasione, si tendeva a praticare esercizi che favorissero la concentrazione: si legge che, sulle note di una musica, gli attori avevano tentato ad esempio, durante l'esercizio collettivo, di «esprimere la solitudine»:

Esercizi.

Domenica 22 novembre

Esercizio collettivo

L'esercizio – positivo nel suo insieme – è stato preceduto da un breve tempo di silenzio durante il quale ognuno ha cercato il proprio ritmo concentrativo. Con la musica ognuno ha reagito diversamente, quasi tutti dondolando avanti e indietro e aprendo un ritmo di corpo.

Il brano prescelto era l'assassinio di Bel Air e le considerazioni fatte da Manson al processo, sulla società. Alla ricerca dell'espressione ognuno ha reagito almeno apparentemente con violenza. In generale cercavamo di esprimere la solitudine in cui si era trovato Manson nella prigione di stato. I corpi si muovevano isolatamente <sup>239</sup>.

In questa fase gli esercizi erano considerati come una sorta di esperimento/improvvisazione propedeutico allo stato mentale da ricreare in scena mentre gli esercizi messi a punto in occasione del lavoro con il musicista Azio Corghi erano formati a partire da giochi fisici e relazionali: gli attori in cerchio legavano le mani e uno all'esterno, solo, doveva cercare di sciogliere il nodo; veniva interrotta una musica e ad uno toccava il compito di designare un gruppo di persone che avrebbe dovuto cantare; oppure veniva dato ad un attore uno strumento da suonare e, appena la musica fosse cessata, tutti avrebbero dovuto immediatamente sedersi <sup>240</sup>. Colpisce in questi esercizi, oltre ad una particolare attenzione dimostrata nel proporre questo tipo di allenamento finalizzato ad acuire nell'attore il senso del ritmo, il rapporto tra i partecipanti all'allenamento collettivo: ogni esercizio è rigorosamente strutturato in modo che tocchi ad uno e solo ad uno dei partecipanti coordinare le azioni.

Nel tentativo di creare un'adeguata preparazione per i nuovi obiettivi che il gruppo del Carrozone si prefissava di ottenere con la messa in scena dello *Spirito del giardino delle erbacce*, si volle cercare di elaborare per le prove un sistema di esercizi che fondesse

---

<sup>238</sup> Gli appunti su i *Giochi-esercizi per scaldare l'ambiente* sono conservati insieme ai materiali sullo spettacolo *Tactus* nell'ASL. (*qui*, a.4.2, p. 230).

<sup>239</sup> Gli appunti sugli esercizi collettivi e singoli praticati dagli attori sono conservati insieme agli appunti manoscritti relativi alla messa in scena di *Morte di Francesco*.

<sup>240</sup> Una serie di sei esercizi come quelli descritti sono appuntati in apertura al quaderno conservato da Sandro Lombardi con annotazioni relative alla messa in scena dello spettacolo *Tactus*.

la parte relativa ad una concentrazione isolata su di sé e sulla propria visione personale<sup>241</sup>, ad una seconda fase di contatto e rapporto con gli altri all'interno di uno spazio. In questo caso, a differenza dei precedenti lavori, il Carrozzone intendeva strutturare maggiormente lo spettacolo sulla possibilità di movimento degli attori-idoli: non più una gestualità esasperatamente lenta e carica di rimandi simbolici per gli attori, ma un primo tentativo di conquistare lo spazio e abitarlo pur sempre incarnando una visione. Il tentativo di strutturare le prove intorno ad una serie di esercizi così improntati non fornì a quanto pare i risultati sperati e a detta in particolare di Luca Fiorentino, a mancare fu la creazione di un sistema di rapporti regolato in base alla formula uno-a-molti, necessaria per poter mettere a fuoco con precisione i compiti. Dagli appunti delle prove possiamo desumere delle considerazioni in merito:

Si chiede a Luca di visualizzare un gesto e poi di compierlo. Inverso: gli si chiede di compiere un gesto senza pensarlo e di visualizzarlo una volta compiuto.

Lui dice che ha paura del suo corpo. Sandro gli dice di coprirsi. [...] Federico gli dice allora di toccarsi e di visualizzare ogni parte toccata. Luca dice che è difficile: può avere solo una visione d'insieme, ma gli è difficile avere quella frammentata, alla lente di ingrandimento di ogni particolare del suo corpo [...] A Luca si avvicina Teresa. [...] Federico chiede a Luca di toccare una parte di Teresa e di descriverla minuziosamente. Marion dice a Luca di coprirlo. [...] (Luca è bendato durante tutto l'esercizio). [...] Luca preme sulla testa di Teresa in ginocchio. Gli si chiede perché si è inginocchiato. Luca descrive una "prostrazione" terrorizzata. Dice che ha paura e che l'unica cosa certa è il corpo di Teresa.

Dopo/Luca dice che aveva troppe guide nella ricerca del corpo suo e dell'altra persona. Crede che una sola persona che da delle indicazioni sia meglio di tante.<sup>242</sup>

---

<sup>241</sup> Da questa concentrazione isolata sarebbero scaturite le diverse proiezioni degli attori sui personaggi. Il sistema adottato non è dissimile dalla proiezione che era stata richiesta agli attori nel momento di ideare i costumi dei personaggi della *Donna stanca incontra il sole*.

<sup>242</sup> Cfr. *Appunti delle prove dello Spirito del giardino delle erbacce*, (qui, a.7.3 p.249).

### *1.3 Prospettiva rinascimentale e sfondamento. Crisi della Postavanguardia*



Figura 7 Prove dello spettacolo *Viaggio e morte per acqua oscura*, 1974. Foto Ketty La Rocca, (ASL)

In concomitanza con la prima dello spettacolo *Vedute di Porto Said. Interni in Esterno – Esterni in interno* apre alla galleria Zona di Firenze, gestita da Maurizio Nannucci la mostra a cura di Pier Luigi Tazzi *Incontri ravvicinati di terzo tipo*. Vengono esposte nei giorni 10/13/15/17 del mese di febbraio 1978 le opere di quattro artisti fotografi, amici e collaboratori del gruppo Il Carrozzone: Fulvio Salvadori, Ketty La Rocca (venuta a mancare esattamente due anni prima), Verita Monselles e Gianni Melotti. In linea con la nuova ricerca del gruppo, incentrata sullo studio dei rapporti tra la libertà e l'immaginazione interna dell'individuo e l'esterno, luogo di realizzazione del contatto e dello scontro con l'esistenza di una collettività, la mostra era organizzata sull'esposizione di opere che incarnassero uno sguardo sulle attività del gruppo. L'evento, nato anche per sottolineare un momento di passaggio per la compagnia, non fu pensato solo come giro di boa e occasione per esporre le tracce di un percorso artistico in divenire che vedeva tornare il gruppo all'interno di una galleria d'arte fiorentina, ma venne

organizzato per proporre una nuova linea di interpretazione dell'atto teatrale da parte del gruppo, dove all'osservazione dettagliata di scenari in movimento si contrapponeva ora uno sguardo incrociato: se fino ad allora lo sfondamento della superficie aveva riguardato soprattutto l'interno dello spettacolo e ogni figura in scena si era manifestata come l'emanazione di un altrove da penetrare e indagare accanto al complesso di oggetti e spazi significanti esposti allo sguardo di uno spettatore che si voleva coinvolto nel viaggio, ora allo sguardo dello spettatore si opponeva uno sguardo speculare il cui compito si sarebbe rivelato, di lì a breve, quello di intrappolare sulla superficie della messa in scena, intesa come un'ideale barriera-punto limite, lo scontro in atto.

Messa efficacemente in scena nella performance *Rapporto confidenziale*, allestita nel mese di giugno del 1978 a Bologna in occasione della Settimana Internazionale della Performance, questa nuova visione di un punto limite individuato nella barriera visiva posta tra lo spazio interno e intimo dello spettacolo e lo spazio esterno, venne già preconizzato nell'azione che si tenne ai Lavatoi Contumaciali di Roma nel febbraio del 1976, in occasione della quale lo spazio era stato così predisposto:

Abbiamo circondato la casa dei lavatoi con uno spazio di fuoco: delle candele formano un corridoio nel cortile che porta al Lavatoio.

La prima scena è vista dall'esterno, la gente dietro una ringhiera di ferro guarda una porta chiusa con un vetro smerigliato. Sul vetro appaiono una mano e un viso. Poi una Falce. La porta si apre e si vede l'interno di una cucina. C'è un tavolo con una luce a cono sopra. Intorno al tavolo ci sono: una ragazza che dorme vestita di nero (la tovaglia è bianca); un ragazzo che mangia una mela, interrompendo e pausando il gesto; una donna seduta con un uccello sul capo e dei fiori di mimosa vestita di nero; una sirena sta sotto il tavolo.<sup>243</sup>

Al di là della linea di fuoco, della parete di vetro e dell'inferriata del cancello Il Carrozzone espone ancora in quest'occasione i propri simboli feticcio ma, per la prima volta, predispone lo spazio non per coinvolgere lo spettatore ma per fargli attraversare da solo una serie di soglie. Per la performance non viene fatta menzione di nessun narratore che inquadri i dettagli tramite l'uso di una puntuale sorgente di luce ma è il quadro stesso a muoversi, ad emergere da sé, mano a mano che si immagina la penetrazione dello spettatore nello spazio. La performance culmina in un boato sonoro, respingente: alle melodie della fisarmonica che, alla stregua di un piffero magico, faceva strada nei precedenti spettacoli, qui gli attori cercano rifugio dietro tendaggi rossi, ma rimangono inesorabilmente esposti agli sguardi, quindi non possono reagire in altro modo se non

---

<sup>243</sup> Il Carrozzone, *Progetto per i lavatoi contumaciali di Tommaso Binga*, (qui, p.245).

battendo rabbiosamente i piedi a terra per allontanare gli spettatori, per la prima volta sentiti come invadenti.



Figura 8 *Il Carrozzone, Rapporto confidenziale*, Settimana Internazionale della Performance, bologna 1978.  
Foto Silvia Lelli Masotti

Era stata Dacia Maraini a notare in una sua recensione allo spettacolo *Lo spirito del giardino delle erbacce* che *Il Carrozzone*, pur preoccupato di immettere spazialmente lo spettatore nella visione, non aveva fin lì ingaggiato uno scambio e che, pur avendo animato lo spettacolo con una nuova tensione al movimento non aveva liberato le figure. Per la Maraini:

Ci accingiamo a seguire Laing nel suo viaggio attraverso le paludi della schizofrenia, cullati dalla voce purissima di una pellegrina del sogno. Ma, ecco, la traversata risulta subito monotona e faticosa. I fantasmi evocati dall'inconscio non riescono a comunicarci niente di inquietante. I simboli sontuosi, enigmatici, che da fermi irradiano una forza stregata, quando si muovono perdono la loro bellezza, ci ondolano, si urtano, vagano a caso, senza armonia.

La cosa senza dubbio più bella di tutto lo spettacolo è un ballo dolente, angosciato e placido fra due donne, che si snoda come un serpente assonnato fra le gambe degli spettatori.<sup>244</sup>

Arrivare fra gli spettatori, con cose che si possano toccare; ecco il movimento di cui aveva bisogno Il Carrozzone quando, qualche mese dopo *Lo spirito del giardino delle erbacce* mette in scena alla Rassegna-Incontro Nuove Tendenze di Salerno *Il giardino dei sentieri biforcati*. In occasione di questo spettacolo le recensioni in cui si parla dei precedenti spettacoli del Carrozzone come di un capitolo ormai chiuso, fatto di itinerari visibili solo o da troppo vicino o da troppo lontano, sono molti; le critiche all'uso fatto in scena delle lamette da parte di Federico Tiezzi che si ferisce ripetutamente le braccia, rischiano di far passare in secondo piano le rigorose novità messe in campo dal gruppo che, con questo spettacolo, partecipa alla Rassegna con cui, secondo Giuseppe Bartolucci, nasce la Postavanguardia. È in quest'occasione che Il Carrozzone sfonda per la prima volta dall'interno verso l'esterno, lo spazio. E lo fa tramite la citazione di performance artistiche di body art, grazie alle quali può finalmente liberare le figure e arrivare a toccare lo spettatore, insinuandosi tramite la percezione, fra i suoi processi mentali. Scriveva Franco Quadri, a proposito del movimento dall'interno all'esterno messo in scena dal gruppo in questo spettacolo:

[...] il disagio degenera in malattia: il rifiuto passa radicalmente attraverso il sacrificio fisico. Ed ecco un figlio prendersi a rasoiate sulle braccia fino a disegnare reticolati di sangue sotto gli occhi afoni della madre, ecco un Padre nudo e dal capo bendato venir ricoperto di visceri e di carne sanguinolenta, e solcato da vermi.<sup>245</sup>

Il passo da questo tipo di sfondamento all'immissione in scena di oggetti semplici, che contenessero tutte le possibilità di situazione, come il ventilatore presente in *Vedute di Porto Said*, è quello che porterà durante l'anno il gruppo verso sperimentazioni analitiche che si dispiegheranno nei successivi spettacoli coniando nuove tipologie di ricerca, in linea con il linguaggio della Postavanguardia, almeno fino al momento in cui, questa non venne ufficialmente decretata conclusa.<sup>246</sup>

---

<sup>244</sup> Dacia Maraini, *La parola è un ballo fra donne*, «Il Tempo Illustrato», p.11. Non è stato possibile risalire al numero esatto della rivista su cui è pubblicato l'articolo, conservato in copia nell'ASL.

<sup>245</sup> Franco Quadri, *Il giardino dei sentieri biforcati*, «Panorama», 27 luglio 1976, p. 16.

<sup>246</sup> Mimma Valentino riporta nel suo volume sul Nuovo Teatro in Italia l'episodio che sancì, al convegno *Spazio, ambiente, teatro* di Padula, la chiusura della corrente postavanguardistica nel 1978, e che vide protagonista tra gli altri Federico Tiezzi: «Siamo alle origini della "tragedia". Andrea Ciullo, Giorgio Barberio Corsetti, Il Carrozzone certificano, con i loro interventi, un momento di disagio e disorientamento; sullo sfondo della Certosa di Padula, Federico Tiezzi, giunto in scena con un cappello dalla falda larga, occhiali scuri e una pistola, inizia a parlare di crimini e delitti, teorizzando un'ipotesi di teatro come "buco nero", punto di risucchio e passaggio tra due universi paralleli, luogo come il crimine di massima

## CAP. II Gli anni Ottanta

### II.1 Nuova sensibilità drammaturgica



Fig. 7 I costumi della Donna stanca e del Sole. Mostra *Materiali per un Teatro di Poesia*, Scandicci 1983

Da *La donna stanca incontra il sole* a *Sulla strada* passano dieci anni. E questi dieci anni sono ben rappresentati dall'immagine dei costumi del primo spettacolo esposti in mostra nel 1983 in occasione dell'inaugurazione dello spazio del teatro Magazzini a Scandicci. A terra, nell'immagine, si riconosce il telo che faceva da scenario allo spettacolo nel 1972, dietro, sul muro di fondo, le scene disegnate da Tanino Liberatore per *Sulla strada*. Un paesaggio stilizzato e in bianco e nero quello che veniva esposto alle spalle degli attori negli anni Settanta; una suadente giungla fumettistica ad incorniciare i giochi di luce dello spettacolo che prendeva a pretesto il libro di Keruac per parlare di

---

concentrazione e disfunzione al medesimo tempo». (Mimma Valentino, *Il Nuovo Teatro in Italia 1976-1985*, Titivillus, Corazzano 2015, pp. 63-64).

una gioventù, quella della generazione degli attori, diversamente bruciata rispetto a quella dello scrittore. Malgrado la scenografia di *Sulla strada* evochi dei riferimenti apparentemente lontani dalle maschere e dai vestiti pesanti sotto cui si volevano far sparire i corpi degli attori per far sì che in scena rimanessero a galleggiare come puri simboli solo le spoglie di antichi idoli, c'è qualcosa nell'abito della donna che ritorna e passa dai costumi della *Donna stanca* al testo di *Sulla strada* ed è l'idea dello «scrigno».

Nel manoscritto in cui veniva data descrizione dei costumi si leggeva a proposito del costume della *Donna*:

Il costume di ogni personaggio deve essere come a strati di preziosità. Nella povertà dei gesti, nella semplicità dei suoni il costume che indossa il personaggio è molto "prezioso", curato ma non minuzioso. Come una pietra di ametista che da fuori presenta una scorza calcarea dura e una volta spezzata, aperta contiene meravigliosi cristalli viola. O come un reliquario d'oro estremamente tempestato di gemme all'interno. L'interno non è visibile. Ma a momenti una chiusura male fermata lascia intravedere lo splendore dell'interno. Allora si resta stupiti di fronte a tanto splendore. Questi idoli sono come scrigni, dall'interno splendido.<sup>247</sup>

Avevamo già messo in evidenza che per i costumi dei primi spettacoli la compagnia potrebbe aver attinto alle descrizioni presenti nel volume tradotto da Eugenio Battisti e ristampato nel 1970 sulla civiltà azteca, immagini riscontrabili a partire già dalla *Donna stanca*, dove vengono descritti mantelli piumati e tempestati di gioielli, e non ci sembra un caso che il tempio, presente in scena dal secondo atto di *Sulla strada*, sia proprio un tempio azteco. I costumi per questo spettacolo sono derivati da suggestioni provenienti dal mondo della grafica e in particolare dai lavori del fumettista francese Moebius, ma quello che ci interessa in questo caso è il testo dove troviamo una traccia del tipo di evoluzione compiuta dalla compagnia in dieci anni di attività.

Questo l'incipit dell'atto secondo di *Sulla strada*:

Scena prima: Tramonto tropicale, caldo.  
(Terry, Bull Lee)

La scena è occupata ora da tre grandi colonne decorate con una coda di serpente e da un tempio azteco ricoperto dalla vegetazione e invaso dall'umidità. Sulla destra, un grande attrezzo metallico con piano di tessuto elastico che permette di fare grandi salti. La struttura metallica è incassata sotto il piano del pavimento e è appena visibile. All'apertura del sipario, Bull sta saltandovi sopra mentre Terry è accucciata ai piedi del tempio. Poi si alza, gira su se stessa, battendosi le cosce con le mani.

TERRY Ehi, ragazzo, svegliati!  
BULL Cosa succede?  
TERRY Siamo bloccati.  
BULL Ma cosa è successo?

---

<sup>247</sup> Dal manoscritto *I costumi dello spettacolo La donna stanca incontra il sole* (qui, a.2.6, p. 195).

TERRY penetriamo in dolcezze incredibilmente infinite andando a zig-zag verso Sud.

BULL Sta arrivando un altro uragano.

TERRY Lo porta il vento.

BULL L'orizzonte è oscurato dalle nebbie.

TERRY Ho il vento negli occhi.

BULL In alto nubi di corallo.

TERRY l'uragano... ci siamo dentro tutti in questo maledetto affare. È sempre così prima di uragano.

BULL Vuoi dire gli spari? Le belve sentono l'uragano nell'aria.

TERRY sto andando verso Sud e tu sarai con me, ragazzino.

BULL Ci perderemo nella giungla.

TERRY passeremo molte notti insonni nella giungla.

BULL Agua caliente nelle radure sommerse. Il Sud è laggiù.

TERRY è il momento di esplorare le rovine.

BULL ci sono stati gli aztechi qui.

TERRY ci saranno immensi tesori nascosti.

BULL Che siano le rovine di Atlantide?

TERRY Per me non fa nessuna differenza. Beviamoci su<sup>248</sup>.

Al di là di quello che sta accadendo in scena ci interessa evidenziare le immagini che nel lavoro drammaturgico ritornano a formare un sostrato a cui attingere. Se è vero infatti che il testo di Keruak è alla base di questo lavoro è altrettanto vero che Tiezzi riscrive il già fatto e le parole che usa ci interessano non tanto per il loro significato quanto per il metodo di composizione teatrale che sottendono. Se è lecito pensare che per *Sulla strada* Tiezzi ha in mente *La donna stanca* e coglie l'occasione dei dieci anni precisi trascorsi per rilanciare una scrittura scenica fatta di immagini, questa volta anche verbali, allora possiamo guardare in particolare alla battuta di Terry: «ci saranno immensi tesori nascosti» come ad una battuta in cui è riposto il nocciolo di una questione teatrale. Gli attori nella *Donna stanca* avevano dei costumi-struttura che, oltre a far sparire i corpi e ad essere intessuti di simboli e significati alchemici, avevano in scena l'imponenza di grandi statue sproporzionate per lo spazio d'azione in cui erano costrette a muoversi lentamente e a dare l'impressione non di camminare ma di scivolare sul pavimento perché infondo prive delle gambe, che venivano sostituite da gonne ampissime e scultoree, bianche o nere. In più, dall'analisi dei collages pubblicati nel volume sullo spettacolo abbiamo appreso che ogni personaggio era una manifestazione di un altrove sulla scena, un elemento di sfondamento della superficie. Impossibile ritrovare la ieraticità di quello spettacolo nelle danze e negli esercizi di acrobatica compiuti in *Sulla strada* ma un sentore di sacralità pervade le immagini tradotte in parola proprio tramite i riferimenti alle figure

---

<sup>248</sup> *Sceneggiatura* dello spettacolo *Sulla strada*, in Sandro Lombardi, Marion D'Amburgo, Federico Tiezzi, *Sulla strada dei Magazzini Criminali*, cit., pp. 63-64.

dello spettacolo che Tiezzi ha molto probabilmente negli occhi mentre scrive. La frase di Terry sui tesori nascosti assume un significato metateatrale se analizzata alla luce di questa supposizione: come nella *Donna stanca* i personaggi erano considerati «scrigni», spazi prelevati da altri mondi conchiusi in se stessi e visibili per gli spettatori solo dall'esterno, nella manifestazione relativa allo spazio fisicamente condiviso da attori e spettatori della messa in scena, così, adesso, l'attore si è liberato dello spazio, non lo indossa più come una struttura, ma ci vive dentro, come un corpo qualunque vivrebbe in una stanza vuota. E allo stesso tempo la stanza vuota, come dice il personaggio di Terry, è diventato lo scrigno. Questo tipo di liberazione del personaggio dallo spazio che lo ingloba e quindi dalla storia che porta addosso è uno dei temi più importanti per guardare alle regie di Tiezzi, se pensiamo che l'immagine della figura liberata lo accompagna dalla stagione 1976-77 quando consegue la laurea in storia dell'arte sugli anni di formazione dello scultore Claus Sluter. In un passaggio particolarmente interessante della tesi, dedicato alle riflessioni del regista sui materiali esposti precedentemente, Tiezzi scriveva:

La diffusione del pensiero di Occam determina uno dei raggiungimenti fondamentali dell'opera di Sluter: il distacco della statua dalla «servitù del muro» (Focillon): gli studiosi francesi e non hanno completamente ignorato il problema limitandosi a accennare quello che secondo loro è una importante innovazione (solo il Focillon indica la portata di quella novità).

Sotto quale pressione, quali stimoli culturali determinarono una liberazione così netta della statua dal contesto architettonico che l'aveva posseduta fino a quel momento?

Le idee di Occam ci sono sembrate quelle che possono aver determinato questo elemento in atto già da tempo nella cultura figurativa francese. E alle idee di Occam attribuiamo anche quella svolta nel verso del naturalismo che Sluter darà con la sua opera.<sup>249</sup>

Come notava Lorenzo Mango nell'opuscolo pubblicato dalla casa editrice L'obliquo su *Crollo nervoso*, fu in occasione di quello spettacolo che la compagnia elaborò e mise in scena per la prima volta in maniera compiuta uno spettacolo-camera dove per camera si intendono un luogo e un tempo semplicemente non identificati, che lasciano spaziare chi vi si pone<sup>250</sup>.

Lo spazio fisico di una scena avviluppata alle figure, dopo i pesanti costumi dei primi spettacoli veniva realizzato tramite ombre luminose proiettate sui corpi degli attori, che si aggiravano ad esempio in *Porto Said* con il peso di intere griglie luminose o gabbie di luce addosso, provocando il dissolvimento del corpo nel buio o facendolo comparire

---

<sup>249</sup> Federico Tiezzi, *La formazione di Claus Sluter*, Tesi di laurea non pubblicata, relatore Roberto Salvini, Università di Firenze, Facoltà di Lettere, anno accademico 1976-77, p. 7.

<sup>250</sup> Cfr. Lorenzo Mango, *Introduzione*, in *Crollo nervoso*, L'Obliquo, Brescia 1987, p. 2.

solo in forma di distorsione delle linee, mentre la scenografia pensata per *Crollo nervoso* esibiva il distacco come conquista e liberava nello spazio gli elementi.

A proposito della scenografia di *Crollo nervoso* e dell'uso delle veneziane in scena Federico Tiezzi sosteneva sul finire degli anni Otanta:

Le veneziane appaiono una prima volta nel 1980 nella mia prima regia firmata, cioè *Crollo nervoso*, ma là avevano una funzione piuttosto di riferimento a un'immagine di certi luoghi della città, anche se la loro disposizione creava un solido geometrico molto puro ed efficace. [...] il palcoscenico è una caverna: le veneziane sono stalagmiti che deformano lo spazio, lo terremotano, lo ricreano daccapo ogni volta. Lo contengono e lo dilatano, lo comprimono e lo misurano, e lo spazio scenico si lascia modellare [...]. Dunque, concludendo, è un solido geometrico vuoto lo spazio che stilisticamente vedo accompagnare e far vivere la mia drammaturgia poetica, uno spazio vero, concreto, utilizzabile, *preparato*, come direbbe Cage del suo piano, per il dipanarsi di quella geografia emotiva che è uno spettacolo<sup>251</sup>.

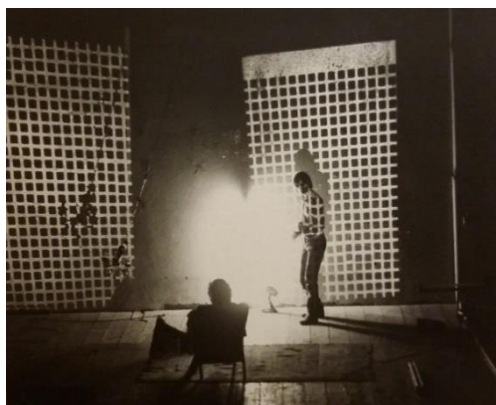


Fig. 5 *Vedute di Porto Said*, 1978. Foto di Giuseppe Pino (ASL).



Fig. 6 *Crollo Nervoso*, 1980. Foto di Xandra Gadda (ASL).

Del 1980 sono le performance realizzate fuori dai teatri, come *Ins Null* a Monaco nell'Olympia Stadion e *Blitz*, ambientata in diversi luoghi nella città di Rimini, tra i quali un distributore di benzina e un Luna Park. In queste occasioni gli attori sono liberi negli spazi della città, soprattutto se relazionati agli abitanti, inavvertitamente spinti a percorrere traiettorie abituali e sclerotizzanti. L'autonomia degli attori che agiscono in strada sta nell'assoluta libertà di scegliere reagendo a situazioni non predeterminate, ma avendo solo il compito di essere fisicamente preparati se necessario anche ad una lotta per conquistare lo spazio che, se non obbliga, neppure vuol dire che si offra ad essere occupato.

---

<sup>251</sup> Federico Tiezzi, *La scena come «forma simbolica»*, in *Gordon Craig in Italia. Atti del Convegno Internazionale di Studi, Campi Bisenzio, 27-29 gennaio 1989*, a cura di Gianni Isola e Gianfranco Pedullà, Bulzoni, Roma 1993, pp. 258-259.

## II.2 Progetto Agamennone. Teatro. Video.

L'unico documentario realizzato da Rainer Werner Fassbinder, *Teater in trance*, è dedicato al teatro. Esso risulta dal montaggio di scene filmate durante il festival «Theater der Welt» che si tenne a Colonia nel giugno del 1981. In esso i vari eventi teatrali venivano messi a confronto col punto di vista del regista che si nascondeva dietro citazioni da Antonin Artaud. *Theater in Trance* non è però un semplice documentario. Esso rappresenta una «dichiarazione di partecipazione» (Wolfram Schütte), un'implicazione diretta in un'operazione, quella teatrale, vissuta come coinvolgimento totale, trasgressiva di ogni costrizione sociale e razionale.<sup>252</sup>

L'incontro che il gruppo ebbe con Fassbinder a Colonia nel 1981 fu, per loro stessa ammissione, molto importante in quanto li portò a contatto con una visione dell'arte come politica. Mentre Fassbinder gira il documentario sul Festival il gruppo ne segue i lavori e attraverso il suo sguardo partecipa maggiormente anche del proprio. In un'intervista del 1982 Federico Tiezzi, trovandosi a parlare della loro fase del teatro analitico riflette sul fatto che i lavori prodotti dal 1977 al 1980 furono definiti analitici rispetto alla tendenza di «un teatro che rifletteva, nel momento stesso in cui avveniva, sul teatro stesso.»<sup>253</sup> Lo sguardo di Fassbinder sul loro teatro attraverso l'uso del video, e la possibilità di entrare in contatto con lui, cristallizzano ai loro occhi il lavoro che stavano portando avanti negli anni Ottanta:

Abbiamo lavorato insieme per diversi giorni a Colonia per un film tratto da Crollo Nervoso e da Ebdomero. Fassbinder in quella settimana di lavoro ci ha insegnato molto perché aveva un certo modo di guardare la realtà. La vedeva sempre ed esclusivamente in termini politici [...] mentre noi avevamo di più questo corredo fiorentino dell'arte come armonia, come bellezza. Lui ci ha insegnato in quel periodo tutte le volte che ci siamo visti a considerare l'arte come un fatto di impegno personale dell'artista verso i problemi che lo circondavano.<sup>254</sup>

Quando, nel 1982 i Magazzini realizzarono il video dello spettacolo *Crollo nervoso* tennero particolarmente in considerazione la riflessione sui loro procedimenti artistici. La compagnia aveva già realizzato dei video a quell'altezza cronologica, ma erano registrazioni prodotte per lo spettacolo, da proiettare durante lo svolgimento mentre, il video *Oceano pacifico* era stato realizzato l'anno prima in occasione di una performance pensata appositamente. *Crollo nervoso* si proponeva invece come un'operazione di re-visione dello spettacolo: non offriva solo l'opportunità di registrare la performance per preservarne la memoria, ma poteva essere usato per tradurre le

---

<sup>252</sup> Teodoro Scamardi, *Il teatro di Rainer Werner Fassbinder fra reperto sociale e modello antropologico*, in *Teatro della quotidianità in Germania*, Edizioni Dedalo, Bari 1987, p. 123.

<sup>253</sup> Federico Tiezzi in Antonio Attisani, *Lo specchio deforme del teatro. Intervista ai Magazzini*, «Radio popolare» annuario 1987, pp. 23-24.

<sup>254</sup> *Ivi*, p.24.

modalità compositive del teatro in un linguaggio diverso. Il testo di presentazione del video nel catalogo del festival *Il video della differenza* ce lo presenta come un prodotto speculare allo spettacolo, in cui si manifestano citazioni di stile e si perpetua quell'idea di un 'tradimento' del teatro messo in atto per rendere lo spettacolo il più possibile autonomo e svincolato da definizioni, come se il fatto che *Crollo nervoso* fosse stato ideato per il palcoscenico fosse poco meno di un caso, visto che i Magazzini si occupavano di produzioni in tutti i campi.

*Crollo nervoso* è stato uno spettacolo cult, non solo in senso artistico, per una generazione che sul finire degli anni 70 scopriva la possibilità di un teatro diverso. Tanto da divenire una sorta di manifesto di un teatro "postmoderno", all'insegna dell'eclettismo figurativo, del plurilinguismo verbale, dei colori violenti che esplodevano in una scena molto pittorica. Vi apparivano per la prima volta le veneziane che diventeranno un segno chiave del gruppo, elemento scenico capace di racchiudere lo spazio senza imprigionarlo. [...] il video sperimenta alcuni accorgimenti (quali le sovraesposizioni e l'uso del fine pellicola alla Warhol, che "brucia" le immagini) per dare un senso fantastico alla improbabile storia d'amore fra l'eroina e la storia d'amore di un computer impazzito per lei. Il montaggio è realizzato sulla musica: il vero testo dello spettacolo è infatti la colonna sonora realizzata da Sandro Lombardi sulle musiche di Brian Eno, su cui si sviluppa una vera e propria "colonna visiva". Capostipite di una vera e propria tendenza al "tradimento" dello spettacolo teatrale, nella ricerca di una vita narrativa autonoma.<sup>255</sup>

Il video, pur attingendo al materiale teatrale, è da considerarsi come un prodotto parallelo allo spettacolo che, non solo ne esalta alcune caratteristiche, permettendo di accentuare e sottolineare parti dello spettacolo che nella performance venivano semplicemente suggerite o che ad ogni modo non venivano isolate dalla partitura dello spettacolo, ma si presenta come ragionamento sullo spettacolo, ancor prima che sulle possibilità artistiche offerte dal mezzo video. Così il video si fa veicolo di quella enfaticizzazione visiva che era, già a teatro, nelle intenzioni del regista come ad esempio la scelta di colori estremamente caldi per sottolineare la manifestazione più evidente ed importante della trama dello spettacolo e che, nel video, si traduce con l'uso del mezzo tecnico del fine pellicola, in grado di creare un effetto di bruciatura dell'immagine; effetto che viene utilizzato ad un livello metaforico per evidenziare la storia d'amore impossibile tra il computer che 'brucia' di passione e la donna che la ispira.

Come spiega Federico Tiezzi però le possibilità tecniche del video non sono utilizzate solo al fine di evidenziare o esplicitare meccanismi interni alla messa in scena rendendo visibili quelle parti del testo che non prendono direttamente forma, ma le

---

<sup>255</sup> *Crollo nervoso*, in *Il video della differenza*. Riccione, TTV Festival 5ª edizione, Palazzo del Turismo, 7-10 dicembre 1989, catalogo a cura di Gianni Manzella, Sapi gnoli, Riccione 1989, p. 51.

possibilità del video vengono sfruttate soprattutto per realizzare quell'appiattimento visivo che la messa in scena configura nel tentativo di realizzare un appiattimento anche sul piano temporale, dove la reiterazione di azioni e di frasi è messa a corollario di una situazione di stasi non avvertibile perché naturale all'ambiente. Il crollo non si verifica per un acceleramento del tempo o per un'exasperante corrispondenza ridondante tra le battute, nello spettacolo. La colonna sonora, pensata da Sandro Lombardi – sulla scorta della ricerca musicale di Brian Eno del quale utilizza le tracce – sulla musica per ambienti e in particolare, per aeroporti, suggerisce una dilatazione del tempo che la gabbia prospettica costruita in scena per mezzo dell'uso delle veneziane rispecchia. Quello che a teatro, in questa fase, la ricerca di Tiezzi non può ancora realizzare è un'effettiva ripetizione dello spazio come per un gioco di specchi e di slittamento continuo delle immagini una nell'altra. Il video dello spettacolo *Crollo nervoso* ha quindi anche il merito di prefigurare delle soluzioni per le future messe in scena teatrali:

Al reportage sportivo appartiene [...] anche l'uso del pieno e del vuoto, che in termini cinematografici significano primo piano e campo lunghissimo, che si ha in *Crollo nervoso*. Ogni tanto partono degli allargamenti, che sono propri del linguaggio video e danno al montaggio la ritmica di un tam-tam, a differenza dello spettacolo che era un tutto unico continuo. [...] Quei riferimenti che nello spettacolo sono legati al testo o ad alcune suggestioni, possono essere fatte slittare attraverso il montaggio. All'inizio di *Crollo nervoso* spettacolo, si era messo a fuoco soprattutto il discorso sui luoghi intermedi, poi si è approfondito anche quello sui tempi intermedi. E quindi i tramonti, il rosa e il baluginare degli azzurri, i colori alterati, usando anche la sovrapposizione delle immagini. [...] E poi abbiamo fatto anche cose che in cinema di solito non si fanno, come il montaggio su scena, cioè il montaggio di scene simili, per accentuare questa tendenza allo slittamento delle immagini.<sup>256</sup>

Di tutt'altro genere sono i video realizzati a partire dagli spettacoli della trilogia *Perdita di memoria*, che sono pensati come videoclip di promozione degli spettacoli da proporre in sostituzione degli spettacoli stessi e accompagnati da descrizioni dello spettacolo scena per scena. Solitamente gli spettacoli della trilogia venivano portati in tournée uno o massimo due alla volta, e il video del terzo spettacolo serviva agli spettatori per ricostruire la totalità del progetto.

Sempre nell'ambito del Progetto Agamennone rientrano invece i *Ritratti byzantini di fine millennio*, una serie di ritratti video di artisti contemporanei, immortalati in un'immagine che possa conservarne la presenza nel tempo al pari delle loro opere. I *Ritratti* hanno in partenza un compito molto ambizioso: quello di incarnare il dialogo

---

<sup>256</sup>Federico Tiezzi, *Il teatro "selvaggio" va Sulla strada, intervista ai Magazzini Criminali, di Gianni Manzella*, «Il Manifesto», 24 gennaio 1982.

impossibile con l'autore di un testo e di realizzare visivamente quel viaggio alla ricerca della propria identità che ogni attore intraprende ogni qualvolta ha a che fare, secondo i dettami del Teatro di poesia, non con un personaggio ma direttamente con il suo creatore.

Alla critica d'arte Francesca Alfano Miglietti che chiedeva quale fosse il rapporto tra i *Ritratti-video* e la trilogia costituita da *Genet a Tangeri*, *Ritratto dell'attore da giovane* e *Vita immaginaria di Paolo Uccello*, Federico Tiezzi rispondeva:

Al di là di tutte le differenze esterne possibili, da un punto di vista interno all'opera appartengono ad uno stesso nucleo di pensiero e di ricerca che è essenzialmente un'attitudine di attenzione nei confronti del destino dell'uomo, e dell'identità, il problema dell'identità – e così parte il discorso del ritratto [...] Sono ritratti intimi, fatti di pennellate di poesia, di incontri vissuti, di conoscenze reciproche, [...] Rimanendo nella metafora del dipinto, la pennellata più difficile è stata la sfida, era quella di fare il ritratto ad un artista, trovare lo spazio del quadro in cui poter collocare i singoli pittori, rispettivamente, in modo che fosse possibile riflettersi, ritirarsi in loro e viceversa. [...] Nell'iconografia pittorica del ritratto, esistono due tipi di ritratto, il personaggio storico in cui al massimo ci sono dei segni che contraddistinguono la sua professione: il condottiero, il re, ecc.; e poi ci sono i ritratti "in atto di" [...] Questa seconda iconografia è quella che non ci interessa. [...] tutto si deve condensare e confluire nella flagranza di un personaggio che è presente qui e ora e poi per il tempo che dura.<sup>257</sup>

L'uso che del video fanno i Magazzini, che il punto di partenza sia individuato in uno spettacolo o che venga prodotto come azione collaterale e di supporto ad un progetto teatrale è volto a intenderlo «non come occhio oggettivo ma come retina sensibile di registrare e di vedere a suo modo»<sup>258</sup>.

---

<sup>257</sup> Federico Tiezzi, *Intervista ai Magazzini*, di Francesca Alfano Miglietti, «Flash Art», n. 140, 1987, pp. 100-101.

<sup>258</sup> Magazzini, dal programma di sala dello spettacolo *Ebdomero 2* al Teatro Testoni di Bologna, 26-27 gennaio 1982 (*qui*, a.21.1, p. 351).

## II.3 Trilogie. Confronti



Fig. 7 Cartolina/invito allo spettacolo *Genet a Tangeri*

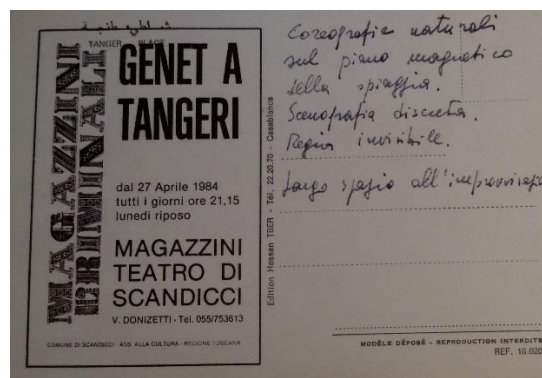


Fig. 8 Cartolina/invito allo spettacolo *Genet a Tangeri*, retro. L'annotazione a penna è di Sandro Lombardi

Lorenzo Mango negli anni Novanta a proposito delle produzioni dei Magazzini dopo la Trilogia della Memoria scriveva che:

Il progetto compatto della trilogia lascia adesso il campo ad una fase di lavoro più varia e articolata in cui vengono affrontati, per la prima volta, testi drammatici di altri autori<sup>259</sup>.

Ma, se è vero che il *Progetto Agamennone* costituisce l'unica trilogia compiuta, almeno nelle intenzioni la compagnia avrebbe seguito quel modello di compattezza ancora per qualche stagione. Una volta portato a termine il *Progetto Agamennone* infatti Tiezzi imbastisce un nuovo piano di lavoro che intitola questa volta alla figura di Artaud ma il cui nucleo di interesse sta nella seconda parte del titolo: Drammaturgie. L'idea è quella di portare avanti un progetto per due anni consecutivi, dedicando la prima fase di lavoro ad uno spettacolo tratto da Beckett, la seconda fase alla messa in scena di *Alla meta* di Thomas Bernhard con la partecipazioni delle attrici Teresa Telara e Marisa Fabbri, mentre la terza fase avrebbe visto il lavoro sulla messa in scena dello spettacolo *Artaud. Una tragedia* in occasione della manifestazione Documenta 8 a Kassel, nel settembre 1987 Il secondo anno di lavoro avrebbe dovuto prevedere invece, secondo il dattiloscritto del progetto conservato nell'ACLT, uno spettacolo su *Mr Arkadin* di Orson Welles. Questa volontà di riservare gran parte dei lavori alla messa in scena di un testo ibrido, costituito da una sceneggiatura e da un film già esistenti, da convogliare in un'opera teatrale, evidenzia l'interesse sotteso a questo secondo progetto della

<sup>259</sup> Lorenzo Mango, *Da Beckett a Müller*, in *Teatro di Poesia*, cit., p. 127.

compagnia, evidentemente volto all'analisi di una possibile contaminazione di più fonti drammaturgiche. In questo senso, le lezioni che erano state previste per gli attori da parte di Franco Quadri, curatore della traduzione del testo di Beckett e di Eugenio Bernardi, inizialmente proposto come traduttore di Bernhard, erano incentrate non solo sull'elaborazione di un testo per il teatro a partire dagli autori scelti come riferimenti diretti, ma anche sulla possibilità di elaborare delle interpolazioni tra i testi dei drammaturghi e il lavoro previsto in chiusura del progetto sul testo filmico. Il lavoro avviato sulla drammaturgia di Heiner Müller, ultimo dei progetti qui presi in considerazione, apre da quel momento in poi all'uso della struttura della trilogia, o ad ogni modo dell'elaborazione di più lavori teatrali di uno stesso autore, che diventerà una modalità operativa ricorrente, in linea con l'attenzione rivolta dal Teatro di Poesia non solo all'opera finale quanto all'intero progetto di un autore, solo così comprensibile a più livelli e liberamente contaminabile.<sup>260</sup>

La trilogia *Perdita di memoria* consta di tre parti, la prima delle quali è dedicata alla figura dell'autore Jean Genet. Quella che viene messa in scena nello spettacolo è la narrazione di una vita immaginaria dello scrittore, ricomposta a partire da suggestioni prelevate direttamente dalle sue opere o da esse ispirate. I primi a fare ingresso in scena sono una hostess e un pinguino che accolgono gli spettatori e introducono alla comparsa di Genet che, in volo sopra Tangeri, lancia un messaggio in una lingua incomprensibile. La scena si sposta dall'aperto al chiuso, in una stanza d'albergo dove Genet siede circondato da alcuni personaggi dei suoi libri oltre che dallo scrittore William Burroughs e dal fantasma di Fassbinder. Le azioni in questo passaggio sono frutto di rielaborazioni di scene tratte dai suoi libri e dalla sua biografia personale. Di nuovo la scena si sposta in un esterno e irrompe ancora il suono di una lingua sconosciuta. Compare Artaud che recita brani del suo scritto *Pour enfinir avec le jugement de Dieu*. La scena seguente è animata dalla presenza di Fassbinder che pronuncia messaggi apparentemente insensati, sotto forma di giochi di parole. A Tangeri, nei locali dei Bagni Internazionali, si incontrano

---

<sup>260</sup> La possibilità di prendere in considerazione l'intera opera di un autore dovendo preparare una messa in scena fa di questa figura l'equivalente di quello che, scenicamente, aveva proposto l'artista Alighiero Boetti per lo spettacolo *Crollo nervoso*. L'artista, che non aveva proposto una soluzione spaziale specifica né aveva suggerito l'uso delle tende veneziane, si limitò a trasmettere al gruppo l'idea cardine del suo modo di intendere l'arte, parlando agli attori nei termini di una necessità che consta nell'avere sempre un punto di riferimento in quella che lui definiva come una «griglia del pensiero», attraverso la quale gestire tutto, dal respiro allo stile dell'attore. Cfr. Alighiero Boetti, a cura di Sandro Lombardi, *Dall'oggi al domani*, L'Obliquo, Brescia, 1988.

Genet e Burroughs, oltre al caldo si percepisce l'incombenza di truppe rivoluzionarie. Il fantasma di Fassbinder porta Genet in volo sopra i campi profughi di Sabra e Chatila: il riferimento è a un testo di Genet sui massacri della guerra libanese. In un interno, la hall di un cinema a Tangeri, Genet incontra un personaggio femminile/custode della morte che lo sfida alla roulette russa. Genet muore e il suo corpo viene esposto allo sguardo degli spettatori su una scala/ekkyklema. Fassbinder accompagnato da un pinguino trasporta il cervello e il cuore di Genet verso il Polo Nord.<sup>261</sup>

In scena il segno del procedimento operato per comporre lo spettacolo non è fornito dagli elementi più riconoscibili della messa in scena, né dalle citazioni evidenti di spettacoli precedenti della compagnia, ma da quella che potremmo definire una scenografia discreta, che emerge all'attenzione dello spettatore come segno divergente e, allo stesso tempo strutturale della visione. La presenza sul fondale della riproduzione di una sagoma tratta dalla pittura etrusca, non sembra voler citare in maniera parodica la cultura antica ma appare piuttosto come la manifestazione visiva di un procedimento linguistico in atto: la tragedia barbara *Genet a Tangeri* è costruita principalmente sulla base degli stimoli sonori procurati allo spettacolo dall'invenzione di una lingua nuovissima e antica, poetica, con la quale si tenta di ricreare suoni che sta all'attore veicolare dal passato o dall'oltretomba. Non siamo pertanto dell'idea di considerare il richiamo alla cultura antica come una particolare forma di citazione che vuole ironizzare sul repertorio figurativo etrusco<sup>262</sup>, anzi riteniamo di poter considerare la presenza di questo richiamo come parte di una strategia precisa di messa in scena che riempie lo spazio di indizi da cogliere anche a livello inconscio per elaborare l'immagine nella sua totalità.

---

<sup>261</sup> La trama dello spettacolo è desunta dai documenti conservati nell'ACLT e dal testo di presentazione dello spettacolo pubblicato nel catalogo del XXXIII Festival Internazionale del Teatro di Venezia, *lo spettacolo degli anni Ottanta. L'azione*, Marsilio, Venezia, 1985, pp. 199-200.

<sup>262</sup> «Le false pitture etrusche che fanno da quinte nello spettacolo dei Magazzini Criminali *Genet a Tangeri* appartengono a questo gruppo di operazioni. Non solo esse infatti sono assolutamente eterogenee rispetto agli altri materiali [...], ma la loro eterogeneità aumenta in quanto esse sono anche un evidente frutto di falsificazione, come le ridipinture etruschizzanti che si facevano verso fine ottocento, in piena epoca eclettica.» (*Fortuna degli Etruschi*, catalogo della mostra a cura di Franco Borsi, Electa, Milano 1985, p. 143).



Fig. 9 Preparazione della scena per lo spettacolo Genet a Tangeri, Foto Giovanni Marini. (ASL).

La scena dello spettacolo *Ritratto dell'attore da giovane*, secondo tratto della trilogia, si apre su una piscina intorno e dentro alla quale si muovono gli attori/personaggi Marion e Sandro. Marion rievoca in riva alla piscina in maniera frammentaria il suo incontro con Arkadin, la sua infanzia, il cinema e le attrici che aveva frequentato mentre esprime la sua ossessione per i cadaveri che ritiene siano sul fondo, *pendant* alle innumerevoli citazioni cinematografiche con cui sono imbastite le sue battute e le sue azioni. È perennemente al suo fianco la figura ossessiva di una Muta che nel corso del primo atto viene da lei uccisa. Sandro, l'altro attore in scena, si rende conto che il suo quadro è stato gettato sul fondo della piscina e tenta di recuperarlo: anche lui ricorda il passato, per il tramite di citazioni da Henrich von Kleist. Accanto a lui, un Muto. Sandro e il muto, insieme recupereranno la Speranza, simboleggiata dal quadro nell'acqua. L'azione dello spettacolo si esaurisce nel salvataggio del quadro ma intorno a quest'unica azione e all'uccisione della Muta da parte di Marion, gli attori animano due speculari deliri della memoria. I discorsi sono di nuovo parzialmente incomprensibili, ma la scena è chiaramente illustrata dalla netta opposizione di principi positivi (incarnati dai due Muti) e negativi (gli attori, abbandonati ai ricordi).

Secondo le stesse parole del gruppo, in questo spettacolo l'attore è fatto di una sostanza trasparente, inconsistente, per permettere di guardare meglio il teatro. Le battute

sono costituite quasi esclusivamente da citazioni cinematografiche e il corpo degli attori è come dominato da immagini della storia dell'arte: viene ripreso qui quello schema abbozzato soltanto che trattava della sensazione di vertigine data dal riuscire o meno a cogliere il momento di variazione tra luce e buio, quel momento di passaggio in cui l'attore riesce a trovare la chiave per compiere il movimento da un punto A, o potremmo dire da una postura A, ad una postura B; dove A e B sono due punti scelti, due immagini a cui dare forma mentalmente e fisicamente ed è il tragitto ad essere di stretta competenza dell'attore il quale deve in qualche modo riempirlo di senso e non di storia. Anche questa volta, al discorso intorno all'attore, si sostituisce nel linguaggio del gruppo, quello intorno al binomio luce/ombra<sup>263</sup>:

Cominciamo dalla fine: quando portiamo in salvo un quadro, sommerso sul fondo di una piscina. Il quadro è il Naufragio della Nave Speranza, di Frederich e per noi la scena è assolutamente simbolica: è la necessità di salvare la speranza. I due atti dello spettacolo sono altrettanti deliri di memoria: il primo di una stella del cinema [...] il secondo di un attore-ballerino. Nel "Ritratto", l'attore è una visione, è una canzone, è un corpo trasparente [...]. Possiamo anche dire che è un'opera sulla luce e sull'ombra, sul loro mescolamento.<sup>264</sup>

Nell'ultimo tratto della trilogia le scene sono ispirate direttamente alla *Vita immaginaria di Paolo Uccello* scritta da Marcel Schwob. Nel prologo veniamo avvertiti del fatto che il dramma originale su Paolo Uccello è perduto e ne sono rimasti solo dei frammenti che si è cercato di unire dando forma ad una storia il cui significato è sfuggente. Nel primo frammento un'attrice e un regista parlano di realizzare un film, che potrebbe essere proprio la storia di Paolo Uccello. Nel secondo, Uccello, Donatello e Brunelleschi parlano dei mezzi migliori per riprodurre la realtà attraverso l'arte. Il terzo frammento è dedicato a Paolo che espone la sua ultima opera, compiuta in un lunghissimo tempo ma che si rivela essere solo un intrico di linee. Lo spirito dell'arte rivela a Paolo la sua predilezione ma egli urlandole contro la denuda. Nell'ultimo frammento avviene lo scontro, durante i giochi in onore di Lorenzo il Magnifico, tra Lorenzo e Paolo, arte e potere. Lo spettacolo rimane incompiuto e si passa alla recita in greco del Prometeo incatenato di Eschilo.

La Trilogia della memoria si propone come un lavoro che mette in campo un dramma della scena, un dramma dell'attore e un dramma dell'autore/regista. *Genet a*

---

<sup>263</sup> Cfr. *qui* p. 118, n. 235.

<sup>264</sup> Franco Bolelli, *Intervista ai Magazzini. È dolce l'anima del teatro*, «Il Giorno», 23 ottobre 1985, p. 14.

*Tangeri*, esplicitando i canoni primari del Teatro di Poesia lasciava che a parlare fosse la totalità dei segni, uno accanto all'altro, ma già in *Ritratto dell'attore da giovane* è percepibile un riassorbimento dei segni sparpagliati nello spazio verso la linearità di una situazione entro cui è l'attore a dover prendere posizione e a mantenere una presenza costante. L'ultimo della trilogia si chiude esibendo un'opera sconosciuta o di cui perlomeno non è dato conoscere il contenuto ma solo (anche se approfonditamente) la forma. Il copione originale dello spettacolo infondo reca le istruzioni per la messa in scena di questo spettacolo-involucro, che è al tempo stesso una dichiarazione d'intenti e d'impotenza: l'intento sembrerebbe essere quello del regista che dichiara di stare al gioco del caso o dello Spirito dell'arte, accettando di mettere in scena un qualcosa che si ammette di non conoscere, di controllare del tutto; l'ammissione di impotenza sta proprio nel non poter lasciare al caso proprio nulla e, pur accettando e ribadendo che l'opera è e resterà un non finito, sempre, intanto si pongono continuamente le basi per la chiusura definitiva. Così Tiezzi nelle avvertenze alla messa in scena:

La scena Prima delle prove, la scena deve essere completa. Gli attori devono scegliersi gli oggetti e sapere (genericamente) cosa vogliono utilizzare. Lo spazio deve essere preparato "come il piano di Cage: preparato prima delle prove, predisposto in precedenza: dato che gli elementi della scena devono servire anche per suggerire i movimenti degli attori stessi, e lo spazio condizionare questi movimenti. La scena è circondata d'oro: tutto è d'oro, perdita del punto di fuga.

Avvertenza in fine Gli attori si trasformeranno su indicazione del testo, nel contrario di sé stessi. Si trasformano nel loro contrario: non voglio specificare niente di più: con questa trasformazione essi danno origine a personaggi di una ipotetica altra storia: seguire allora, nel teatro, questa nuova storia che è nata. In fine di spettacolo, nella fine della trilogia gli attori cambiano e il teatro si riduce a sé stesso: si origina una storia ininterrotta, eterna. Anzi un progetto sarebbe quello di creare uno spettacolo partendo da una storia base e attraverso la "trasformazione nel contrario" degli attori arrivare a un teatro creato, come narrazione e come azione, dal ciclo degli attori.

La trilogia si ferma qui: a questa trasformazione e alla storia che da lei si crea. Una fine del mondo attraverso le piaghe d'Egitto delle quali, gli attori, come nei drammi seicenteschi, divengono le figurazioni.

La trilogia della classicità si ferma a questo punto: nel punto in cui la drammaturgia si assenta, nel punto in cui al teatro che sparisce si sostituiscono le intermittenza del cuore.<sup>265</sup>.

Samuel Beckett, Antonin Artaud e Heiner Müller sono i primi autori affrontati dalla compagnia. Il romanzo *Come è* si presta per primo ad essere elaborato per arrivare a quel «teatro creato dagli attori» di cui parla Tiezzi associando all'idea di attore quella della trasmutazione nel suo contrario: non un essere plasmabile, che si fa a immagine e somiglianza d'altro ma il creatore di un ritratto dell'autore.

---

<sup>265</sup> Il testo è pubblicato in Federico Tiezzi, *Perdita di memoria. ...cit.*, pp. 115-116.

La storia di *Come è* narra dell'incontro di un personaggio narrante, La Voce, con Pim e dell'unione tormentata che ne nasce. Nella prima parte viene descritto il mondo prima dell'incontro: un mondo progettato dalla Voce, vuoto, desolato e pervaso da un dolore-non-dolore. Immagini e suoni dell'infanzia arricchiranno progressivamente lo spazio vuoto, come per preparare ad una seconda parte in cui avviene l'unione immaginaria dei due personaggi. Solo nella terza verrà però svelato che a mantenere i due personaggi dove sono, «separati dallo stesso spazio» come è detto nell'opera, non è un'unione, reale o immaginaria che sia, ma un semplice sistema di rapporti carnefice-vittima; lo stesso che genera la creazione di un'opera teatrale.

Sandro Lombardi motiva la scelta del testo sottolineando il fatto che, anche se l'autore lo ha sempre negato, si tratta di un'autobiografia:

Leggendolo abbiamo avuto la convinzione che sarebbe stato possibile mettere in scena non soltanto il romanzo ridotto o trasformato in inchiesta teatrale, ma anche il personaggio Beckett. È un romanzo autobiografico anche se l'autore lo nega continuamente. La scrittura del testo di Beckett è determinata da una voce narrante che espone un monologo interiore, dal punto di vista del nostro teatro questo era un elemento di grande fascino. Il romanzo è diviso in tre cantiche dantesche [...] e noi abbiamo diviso lo spettacolo in tre fasi: Prima di Pim, con Pim, e dopo Pim, dove Pim è un personaggio non meglio identificato che sta a rappresentare l'altro da sé.<sup>266</sup>

Dal punto di vista della messa in scena lo spazio si presenta inizialmente chiuso in una scatola di veneziane nere. Il cubo è ruotato di taglio, in modo che lo spigolo fenda la quarta parete dividendola esattamente a metà. Una voce su nastro viene raddoppiata e arriva da diversi punti mentre, sul piano visivo, all'inizio, da dietro le veneziane, vediamo come moltiplicati gli occhi e i volti dei personaggi. Tutt'intorno gli oggetti sono riconoscibili come simboli appartenenti all'universo teatrale di Beckett, dalla sedia a rotelle, all'ombrellino di Winnie, alla sedia a dondolo. Nel dopo Pim, Sandro Lombardi non è più inseguito solo dalla Voce ma è anche perseguitato dalla sua immagine ripresa e ritrasmessa in un monitor, nel bel mezzo di una moltiplicazione di sguardi che lo rende, paradossalmente impossibilitato a dire: come agire in scena sotto un simile assedio? Nel solo modo possibile: con una perfetta indifferenza<sup>267</sup>.

---

<sup>266</sup> Sandro Lombardi in Maria Teresa Giannoni, *L'avanguardia rende omaggio ai maestri: ecco i Magazzini*, «Il Tirreno», 12 febbraio 1987, p. 29.

<sup>267</sup> «Mentre la Voce inanella parole (il testo di *Come è*), io la lascio scorrere inascoltata, abbandonata al suo destino disperato di una coazione a dire e ridire [...]. A tutto questo, in scena, mi mostro indifferente». Sandro Lombardi, *Nella stanza del demone meridiano*, in «Magazzini 9», cit., p.106.

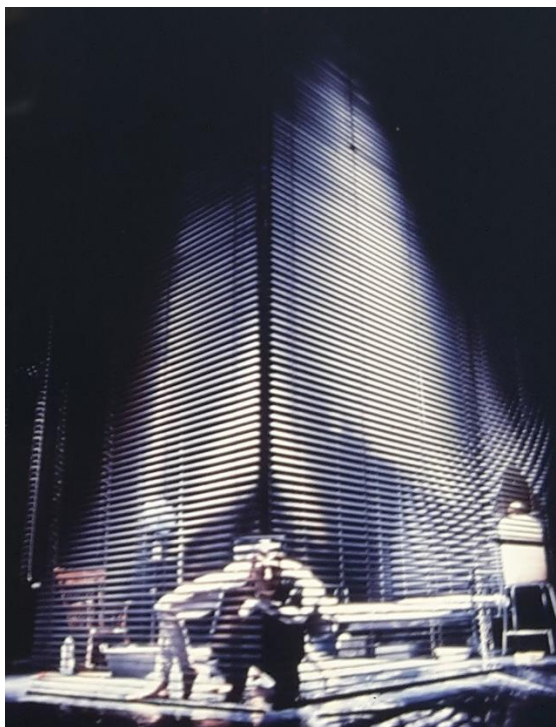


Fig. 10 Sandro Lombardi e Emanuela Villagrossi in *Artaud*, (ASL).

Lo spazio in cui si svolge la tragedia è diviso in due: da una parte la hall del teatro e cioè il Fuoriscena, la Città, il Presente, la Storia. Dall'altro il palcoscenico e cioè la Scena, il Silenzio, il Mito, l'Assenza, il Vuoto. Fuori della scena [...] il Fiume Rumoroso della Storia. Dentro la Scena [...] il Fiume silenzioso del Mito. Nel punto di confluenza dei due Fiumi si pone la presenza di Antonin Artaud [...]. In scena non c'è che lui: tutti gli attori infatti interpretano Artaud. Questa tragedia, quasi muta e dedicata allo sguardo, è da considerarsi una discesa nell'inferno di un Magnifico Cervello del nostro secolo, nel cervello di un poeta.<sup>268</sup>

Se il romanzo di Beckett era una biografia dissimulata dell'autore, lo spettacolo *Artaud. Una tragedia* segue di scena in scena le tappe della vita dell'artista, dentro e fuori le sue visioni. Già nel prologo in cui Artaud viene colpito da una coltellata, la mano che lo ferisce non è di un uomo ma di un angelo. Lo spettacolo procede a ritroso quindi dal momento della sua morte, all'insorgere della follia e allo sdoppiamento di personalità cui fa seguito la chiusura nella gabbia del manicomio. Viviamo il suo viaggio in Messico attraverso la gabbia, simbolo delle allucinazioni e della pazzia che lo accompagna, e da questo continuo entrare e uscire è scandito tutto lo spettacolo, fino all'epilogo.

Se il personaggio beckettiano e l'affollato mondo dal quale era circondato tenevano asserragliati gli attori, costringendoli quasi a tapparsi le orecchie e ad estraniarsi

<sup>268</sup> Federico Tiezzi, *Artaud. Una tragedia*, libretto di sala, (*qui*, a.30.1, p. 399).

dal proprio carcere, Artaud è una situazione devastante. L'uomo, il mito, il cervello poetico di Artaud creano una vastità incontenibile sulla scena, dove tutto è Artaud. Nessun attore può arginarlo in un corpo, ognuno deve far confluire la propria presenza<sup>269</sup> in questo buco nero, irrapresentabile.

Lo spettacolo è quasi muto, puro, studiato per lo sguardo, torna qui quel linguaggio misterioso creato per *Genet a Tangeri*, la lingua dei morti creata da un insieme di parole etrusche, greche, latine, ittite, cinesi,... Una lingua che né l'attore né lo spettatore comprendono, e questo è considerato il segreto, anzi il mistero che accomuna gli attori in questo spettacolo, presi da un solido, nonché poetico, oblio linguistico.

Esattamente l'inverso accade con la drammaturgia di Heiner Müller, la cui scrittura per il teatro è rinomatamente antiteatrale e dove l'approccio fondamentalmente analitico di Tiezzi si scontra con un testo che non lascia spazio a soluzioni ritmiche fantasiose<sup>270</sup>. Le difficoltà derivanti dal mettere in scena Heiner Müller erano essenzialmente legate alla parola anche secondo Sandro Lombardi, che spiegava:

I primi problemi sono stati quelli di trovarci di fronte a una serie di prese di posizione di Muller sia politiche, ideologiche, artistiche, che per noi suonavano fuori fase, fuori tempo, lontane, già praticamente sotto altre forme, esaurite. Naturalmente, questa non è una critica a Muller, perché lui vive in una dimensione completamente diversa dove certi riferimenti e citazioni hanno un senso. Per noi la sensazione è stata quella di non poter seguire il testo in quel senso, su quella linea. Allora abbiamo ripiegato sull'archetipo di base, sull'archetipo originale.<sup>271</sup>

A proposito del testo dello spettacolo si parla nelle recensioni di lunghi spezzoni monologanti, azioni mimiche molto suggestive, ma sostanzialmente impossibili da raccontare, da vedere più che da leggere, traboccante di metafore, oscuro e non facilmente decodificabile, tendente a disegnare un'apocalisse tragica e grottesca insieme. Dello spettacolo stupiscono invece le scene e le trovate visive oltre che il modo di recitare. Se Artaud risultava irrapresentabile univocamente, il testo di Müller era caratterizzato da una teatralità impossibile. La gabbia quindi in questo spettacolo è puramente simbolica ma rimane in scena, al pari dei tre spettacoli precedenti, per rappresentare da un lato quel

---

<sup>269</sup> L'impressione particolare di presenza necessaria in questo spettacolo rimase addosso all'attrice Teresa Telara che in quegli anni, anche grazie all'esperienza teatrale con i Magazzini, dopo anni di lavoro con il Piccolo Teatro di Pontedera, rifletteva sul come riuscire a conservare uno stato attivo e fluido anche nella posa, sul come animare e tenere vivo un moto interiore dilagante, anche nell'immobilità più spaventosa, quella celebrata. Cfr. Conversazione con l'autrice, 1 agosto 2016, (*qui*, p. 460).

<sup>270</sup> Cfr. Federico Tiezzi, *Testo contro attore, attore contro testo. Per un'estetica drammatica in sé*. L'Obliquo, Brescia, 1988.

<sup>271</sup> Sandro Lombardi in D'Amburgo M., Lombardi S., Silvestri S. (a cura di), *Smontato da Muller quindi da noi il motore di «Amleto» funziona ancora*, «Incontri 2000», n. 4, anno III, aprile 1989, p. 32.

teatro come luogo della morte, legato alla visione dell'arte perpetrata dal drammaturgo tedesco, che la considerava uno degli elementi di disfacimento del mondo. Dall'altra il cubo di veneziane a cui siamo abituati qui stava a manifestare concretamente il peso della parola di Müller e la macchinosità con cui poteva essere resa in scena.<sup>272</sup>

---

<sup>272</sup> Cfr. Lorenzo Mango, *Il teatro di Poesia*, cit., pp. 144-145.

### **PARTE III**

#### **Apparati e Conversazioni**

##### **A. Apparati. Schede degli spettacoli 1972-1988**

###### ***a.1- Morte di Francesco***

Regia di: Federico Tiezzi.

Interpreti: Vera Bemoccoli, Sandro Lombardi, Lorian Nappini, Mariella Saletti,  
Federico Tiezzi.

Compagnia: Il Carrozzone.

Prima rappresentazione: Galleria del Centro Tèchne, Firenze, 8 aprile 1972.

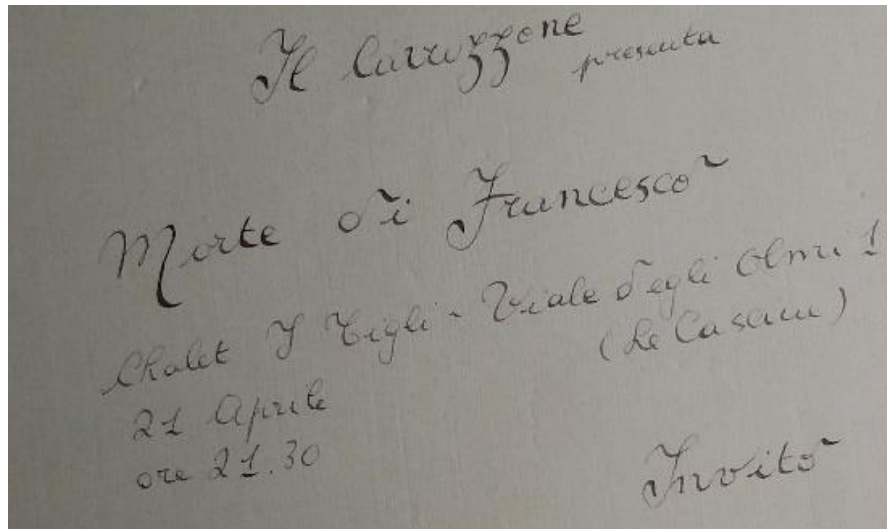
Repliche: Chalet I Tigli, Firenze, 21 aprile 1972; Videogramma, Firenze, 3  
febbraio 1973.

#### **Documenti**

- 1- un invito manoscritto alla replica del 21 aprile 1972;
- 2- una copia del foglio di sala dattiloscritto;
- 3- due fogli di appunti scritti a mano dal titolo *Schema del "Francesco"*;
- 4- copione dello spettacolo: 16 fogli dattiloscritti con appunti scritti a mano e cancellature;
- 5- cinque fogli manoscritti contenenti una *"Descrizione dello spettacolo scena per scena"*;
- 6- due fogli scritti a mano con piantine dello spettacolo;
- 7- un foglio di appunti dal titolo *"Morte di Francesco. Musiche e luci"*;
- 8- un elenco di oggetti di scena (due fogli manoscritti);
- 9- dieci fogli manoscritti contenenti una *"Descrizione dei costumi"* con alcuni bozzetti;
- 10- materiale fotografico;
- 11- descrizioni dello spettacolo (estratti da recensioni/ saggi/ cataloghi).

## Riproduzioni e trascrizioni dei documenti

### 1- Invito



Invito allo spettacolo *Morte di Francesco*,  
Chalet I Tigli- Viale degli Olmi 1, Firenze, 21 aprile 1972

### 2- Foglio di sala

IL CARROZZONE

MORTE DI FRANCESCO

il Messaggio è il silenzio

il Nostro Messaggio è il Silenzio

Noi-gli attori per stasera-vogliamo darvi la compattezza della nostra tragedia risolta fino nei particolari

la Rabbia è uno stato creativo

è Energia in rivolta

oggi il Sole vi offre un momento di Rivoluzione Eterna

qui e ora con assoluta disperazione

rifiuta, se puoi, tutto

Teatro sacro/:

noi non sappiamo cosa verrà dopo o se ti ucciderai

dalla rupe bianca – ma questo noi vogliamo

che tu uccida il drago che ti opprime ed è dentro di te

fuori di te nel tuo cervello  
per qualcosa che ci strappi l'anima  
/Noi vogliamo spingervi alle estreme risoluzioni  
/Gli estremi rimedi sono principi vitali  
/Noi vogliamo mostrarvi tutto con passione  
/Vogliamo vedervi credere  
/Noi vogliamo che accettiate di stupirvi di tutto quanto  
/Essendo il cinismo un falso maestro

VOGLIAMO IL SILENZIO VOGLIAMO IL VOSTRO SILENZIO

PASSATI CON NOI ATTRAVERSO DI NOI

questo è un discorso questa è un'azione questo è il messaggio

### **3- Schema del "Francesco"**

#### SCHEMA DEL "FRANCESCO" 150 H.70

- INIZIO
- I° LOTTA COL MALE
- DISUBBIDIENZA AL PADRE E ALLA LEGGE – ANGOSCIA – PREDICA AGLI UCCELLI – FRANCESCO È ABBANDONATO DA DIO – LA MASTURBAZIONE
- II° LOTTA COL MALE  
(La regola è accettata dal Papa)
- (viaggio di Chiara e Francesco alla ricerca dell'Esistenza)  
DUE BRANI DELLA VITA
- [CANTICO DELLE CREATURE CANTATO NEL BUIO PIÙ PROFONDO]
- DUE BRANI DELLA VITA
- III° LOTTA COL MALE  
(S. Chiara)
- MORTE DI FRANCESCO
- CONCLUSIONE

Titoli proposti:

SPLENDORE E MORTE DI FRANCESCO

FRANCESCO

STORIA DEL MALE E DI FRANCESCO - SERVO SUO

MORTE DI FRANCESCO

Durata circa 2 ore

#### **4- Copione dello spettacolo**

*Tutto lo spettacolo deve essere a mezza luce – o nel semibuio.*

*Solo due momenti sono in piena luce:*

- 1) Nel Momento in cui Francesco prende la maschera e si offre alla lotta*
- 2) Nell’Uccisione di Chiara da parte di Francesco<sup>273</sup>*

Francesco alla gente che entra nella

**I**

Sala di preparazione:

“Consideratemi il responsabile di ciò  
che [è avvenuto] avviene”.

Ai conoscenti Francesco dirà abbracciandoli:

“Sei finalmente venuto (-a). Considerami  
il responsabile di ciò che è avvenuto”.

Quando avrà salutato gli spettatori uno

Per uno, Francesco dirà rivolto a tutti:

“Stasera siete qui riuniti per assistere  
alla mia morte e per giudicarmi. Da quel-  
la porta entrerà una donna, per uccidermi”.

Così dirà Francesco ai 30 spettatori

---

<sup>273</sup> In corsivo trascriviamo aggiunte e correzioni manoscritte.

(min. 15; mass. 40) riuniti nella stanza che precede la sala – la fossa dove avverrà il sacrificio e il giudizio.

A questo punto entra Chiara e uccide Francesco che cade con grande lentezza. Chiara trascina il corpo di Francesco in sala e chiude la porta. Dopo pochi minuti la porta verrà riaperta e Chiara offrirà Francesco al pubblico che entra e che Viene fatto accomodare.

Nella prima sala è avvenuto l'assassinio di Francesco. In quella sala la gente assiste al primo rito, alla base, alla preparazione della cerimonia che sta per svolgersi. Dopo l'uccisione il corpo di Francesco è portato nella seconda sala, il pubblico è lasciato solo a riflettere. Quando Chiara aprirà la porta per trascinare il corpo dentro si avrà la visione dell'interno dell'inferno (Signore alzate la gonna, stiamo andando all'inferno) il pubblico intravedrà una Cosa, una disposizione degli attori, delle luci che non si vedranno più in tutto il resto dello spettacolo: luci rosse, gli altri personaggi immobili, muti. Dopo che il pubblico è restato 4 o 5 minuti ad aspettare, ecco che la porta si aprirà e gli spettatori con un gesto della mano verranno invitati ad entrare dalla Figura. Chiara e Francesco sono già nella posizione dell'offerta. Se l'esperimento sarà riuscito bene, il pubblico entrerà in un silenzio "religioso" e si

## II

siederà in silenzio, il che favorirà la concentrazione degli attori.

A questo punto entra il Banditore eterno-in ritardo-si scusa-si siede-fa un gran fracasso.

→ *Il Banditore – presenza immobile e impassibile – con gli occhiali neri è già in sala fin dall’arrivo degli spettatori. Silenzioso – nella semioscurità – presenza preziosa – spia, ladro omicida.*

Chiara si alza e guarda Francesco, poi prende il flauto e comincia a suonare accompagnando la rinascita di Francesco. Sono suoni simili a quelli del teatro Nô, a metà tra il lamento e l’urlo di disperazione. Francesco esprime il suo dolore per il mondo e offre il suo corpo. E nel suo corpo Francesco trova la soddisfazione del suo senso di colpa e del suo dolore. E la danza è gioiosa e dolorosa, di liberazione comunque.

Dall’ombra esce una voce, poi due poi tre. Anche Francesco si unisce a questo lamento. Il tono si alza si alza, si alza.

Ad un certo punto Francesco abbandona il ritmo del lamento per mugolare un canto. Dall’ombra escono le altre persone e si portano alla luce riproducendo la Cimasa di Masaccio intorno a Francesco ora in piedi.

La prossima scena si svolge nel silenzio più assoluto. Le luci sono tenuissime: luci normali molto schermate. Si forma lentamente una catasta di corpi in scena. Ed è intorno a questi corpi che Francesco

gira. I mucchi rimessi in vita da Francesco  
si riformano continuamente. (*Francesco – nell’emozione gli prende il singhiozzo*)  
Danza dell’angoscia di Francesco. Egli  
vede i morti dappertutto e vede il dolore  
ma non sa cosa fare. LA COSCIENZA DELLA  
SUA IMPOTENZA GENERA LA PRIMA SENSAZIONE  
DI ANGOSCIA. Ma all’angoscia  
si sostituisce la paura-desiderio di non  
vedere. Desiderio di non sentire. Ritorno ad  
infanzia di corpo. Ma Francesco è ucciso e  
muore. Viene fatto un doloroso funerale del-  
l’impotenza e Francesco è lasciato solo nel-  
la stanza. Gli altri si dispongono intorno  
in una specie di celebrazione funebre. È  
il dolore della morte che viene celebrato.  
Il corpo di Francesco è coperto di polvere  
ed è questa polvere a ridargli la vita.

Si riaccendono le luci. Il Banditore prende  
un tamburo e avverte che:

“Tutti avevano paura del grande tiranno!”

Urlo della Figura e colpo di tamburo.

“E Francesco aveva paura”

Urlo della Figura e colpo di tamburo.

“Ma in nome del popolo decise di offrirsi alla lotta”

Urlo di Francesco e colpo di tamburo.

Colpi di tamburo a ritmo ben scandito che  
daranno il tempo alla prima

lotta di Francesco col Male. Francesco prende la maschera. È in questa lotta e nella sconfitta l'inizio dell'isolamento di Francesco e la seconda generazione di angoscia-rifiuto.  
Francesco diventa un eroe e come tale non ha più possibilità di scelta, ma solo di offerta. Il Male verrà truccato mentre il Banditore urla le didascalie. Entra il Male Portando sulle spalle Chiara con un feticcio.

L'impotenza angosciosa di Francesco è espressa materialmente con l'impotenza fisica.

*Francesco si accorge sempre di tutto troppo tardi*

Ormai è un eroe e come tale è solo, l'angoscia della sua impotenza lo ha spinto ad agire in nome e al posto degli altri. L'angoscia dell'azione della sua impotenza lo porta ora di fronte all'angoscia della esistenza. Francesco è solo e angosciato di fronte al suo fallimento.

Male:

“Andiamo a fare l'amore tesoro andiamo ti Prego ho una voglia terribile asfissiante ti prego andiamo nel mio letto a casa mia tesoro ti prego andiamo tesoro ti prego ho voglia voglia voglia mi tremano le gambe mi tremano le braccia vedi come mi tremano gli occhi vedi come mi trema la voce vedi come mi trema il petto andiamo ti prego andiamo a fare l'amore ho voglia ho voglia ho voglia ti prego amore andiamo amore.”

Francesco prova la sua impotenza sessuale, espressione della sua impotenza esistenziale e della sua solitudine. Francesco urla. È un urlo di pura disperazione di puro dolore di pura volontà di potenza. Subito dopo l'urlo appare davanti a lui il Banditore nella parte del Padre Chiara sarà la Madre, il Male esce. La madre ha la posizione di schiava: è seduta per terra. Sono vestiti di nero, sulla testa hanno veli neri. Non possono né vogliono vedere.

[mio padre mi dice vieni a vivere a casa a casa dove a casa come a casa perché con chi se lo vedo uscire in corridoio di notte con la sua vestaglia scolorita io vomito poi viene mia madre strascicando i piedi che mi sorride in maniera complice e io rivomito ma dietro c'è anche lui il mio fratellino il piccolo genio 23 anni già laureato già impiegato già pieno di soldi già fidanzato che mi dice Francesco ma che hai e io rivomito non posso passare il mio tempo a vomitare...

Francesco è furente:

“Spogliati tesoro la madre allunga le mani potrebbe spogliare un figlio da 10 metri di distanza le sue braccia si allungano quanto vuoi il figlio è magro e sciupato il figlio è stato fuori tanti giorni il figlio vomita appena la vede il figlio sta sempre appiccicato a un altro figlio di un'altra ma-

dre il figlio è esangue il figlio non ha  
voglia di mangiare il figlio non ha voglia di guar-  
dare la televisione il figlio si alza ogni  
momento per andare a telefonare il figlio  
non risponde alle domande del padre il fi-  
glio rifiuta il bacio della madre che lo  
adora che lo spoglia che lo cura che lo  
imbocca che lo accarezza e gli preme il  
petto contro le tempie il figlio rifiuta  
la carne marinata il figlio rifiuta i dolci  
con la ricotta il figlio rifiuta il pesce  
al forno il figlio rifiuta il pandoro di  
Natale il figlio rifiuta il cappotto nuovo  
di pelo di cammello il figlio piange il  
figlio porta dei pantaloni neri lugubri  
così stretti sul sedere che sembra si debba-  
no spaccare il figlio sbadiglia a cena  
sbadiglia a colazione il figlio guarda il fratel-  
lo con furore il figlio guarda il padre con  
disgusto il figlio si mette davanti allo  
specchio a gambe larghe nudo e si porta le  
mani al sesso il figlio tappa i buchi della  
serratura con la mollica di pane il figlio  
fa cigolare il letto da solo mentre gli  
altri dormono il figlio mescola il vino con  
il limone il figlio mangia le arancine di  
riso sulla coperta il figlio dorme quando  
tutti si alzano il figlio esce quando tutti  
rientrano il figlio si torce nel gabinetto  
e non apre neanche morto il figlio  
incontra il padre che legge il giornale e  
incomincia a gridare il figlio vede la ma-  
dre che porta in tavola la pasta e incomincia  
a bestemmiare il figlio incontra il fratello

con la cravatta nuova e incomincia a sputare

il figlio guarda il padre che guarda la madre che guarda il fratello che guarda la fidanzata che guarda se stesso nello specchio. E ricomincia a vomitare.

Il vomito è l'espressione di un rifiuto, di un isolamento, di un'angoscia.

Francesco prova a gridare, ma nessun suono Gli esce dalla bocca.

Il rifiuto si è ancora una volta materializzato, Francesco non parlerà più a nessuno. Sarà nell'impossibilità di comunicare, d'ora in poi starà sempre zitto.

Il padre e la madre possono mimare o fare gesti di sdegno.

Ma c'è molto silenzio d'angoscia. Lo spettatore può inserirsi a questo punto in Francesco. Quindi la prossima scena (la predica agli uccelli) sarà recitata con Francesco vestito grottescamente – da donna.

Francesco si traveste per passare inosservato nella vita. E indossa l'abito giallo della sua angoscia, del suo celarsi all'esistenza, del suo essere pazzo con lucidità. Lo aiuta Chiara che lo ama e che in fondo lo mantiene in vita per suo piacere. Ora Chiara offre a Francesco gli occhiali scuri della sua purezza di pazzo e di escluso.

Comincia la predica e, intessuto al monologo animato di Francesco si inserisce il discorso narrato dal Banditore, che stril-

la isterico le parole della predica.

Banditore:

Uccelli-fratelli miei voi gli siete dovuti  
e lo dovete lodare perché almeno a voi ha dato libertà di alzarvi da terra e di sparire.

Francesco:

Il cielo è chiaro che resta chiuso sopra di noi  
il cielo è chiaro che mi contiene  
il cielo non ti dà respiro quando vorresti  
essere un pallido uccello e andartene.

Banditore:

Francesco chiese a Dio un cielo chiaro.

Francesco:

Dammi un cielo chiaro.

Banditore:

“E vi ha anche vestiti. Oltre a questo voi  
Non seminate e non mietete pure mangiate  
E bevete alle fonti e alle sorgenti. Avete  
le montagne e le valli per farvi il nido  
e non vi preoccupate di trovare un luogo  
in cui resistere.

Francesco:

“IL CIELO È CHIARO.

Dimmi Chiara-

Hai mai pensato all'eternità?

Tu vedi il cieco della leggenda d'oro.

Tu vedi il cieco della profezia.

Attendi da me una risposta?

(Rivolto all'uccello)

Vedrai che prima o poi ti fermi anche tu  
avrà trovato il tuo posto e un compagno  
per resistere meglio.

Per ora no, ma poi ti fermi. Se hai paura  
dell'angoscia –

della tua angoscia fatti un velo.

Verso il cielo voglio che tu vada.

Se non tendi all'alto-se non tendi al basso

Non sei un uomo.

Ma ora Francesco per un momento cessa di

Esistere. La voce – oh si – la voce.

Francesco cerca dentro di sé. È l'immobi-

le, egli cerca dentro di sé un ricordo a

cui attaccare la sua angoscia. Sarà a

quel ricordo legata l'angoscia? Forse.

**È IL SECONDO MOMENTO DELLA CONSAPEVOLEZZA  
DELL'ESISTENZA.**

Eccolo il ricordo. Francesco è immobile.

Dalle sue labbra esce un valzer di Strauss.

Francesco è immobile, continua la sua pre-  
dica-monologo ma il suono si fa più pressan-  
te. Lo stesso vestito lo stesso dolore.

Fino a quando la musica si fa troppo forte

e Francesco strangola l'uccello che lo

ascolta e danza danza danza per circa 9

minuti in cui la musica fortissima esce e si mescola si mescola. Gli altri in giro con i capelli sugli occhi facce mute quindi composte senza dolore ma senza immobilità naturale.

Eccole queste donne in mezzo alle quali Francesco cade e si batte il petto. Un lugubre lamento esce dalla bocca di queste donne. È un lamento di dolore espresso e singulto. Francesco non vorrebbe sentire ma, costretto, prende il ritmo. Ora è di nuovo spogliato (o si spoglia); eccolo l'uomo nudo che si fa più forte. Ecco l'archetipo e la sua angoscia. Francesco è nudo. Ma non si offre, la sua nudità è angosciosa come quella del Cristo prima di salire sulla croce. È una Nudità fisica che esprime una nudità interiore, una interiorità quasi magica tanto è piena di dolore.

Banditore:

“Francesco è abbandonato da Dio”.

Musica di flauto. Francesco doppia la lontananza.

E gli appare la vergine alla quale Francesco chiede le mani.

Silenzio profondo. Francesco chiede alla Vergine quelle bianche mani che escono dal Mantello blu (Masaccio) che è dolore di Pietra.

Vergine:

Abbi fede almeno nel tuo dolore di mantenuto.

La vergine parla aprendo lentamente la bocca come un pesce quasi chiudendo gli occhi ferma nel suo dolore di pietra. È solo la bocca che parla, l'unica cosa che in lei si muove.

Francesco le chiede le mani e la vergine Sparisce.

Francesco:

“Dammi le mani-le mani le tue mani.”

Francesco è di nuovo solo.

“Io vivo per andare a letto è questa una risposta alla mia esistenza. Il gusto che io provo a ridire opinioni sul mio corpo può essere una risposta?” Certamente non sarà la risposta e Francesco lo sa bene. Ma se il suo corpo poi contasse qualcosa un peccato d'origine? Francesco eroe solo porta in giro il suo sesso Lo offre al mondo per riassumere la sua posizione verso la vita. Ma nemmeno il suo sesso può essere uno scopo una risposta dal momento che è rifiutato; come può questo eroe della angoscia aprirsi al mondo? Si offre. Tutta la sua vita sarà una sciocca insoddisfatta offerta di sé. Ma ora offrendosi dà agli altri e a sé un mezzo di riscatto. In altre parole gli

altri ora possono usarlo come strumento di piacere – se vogliono – possono fare di questa offerta senza spiegazioni e senza richieste un atto pieno di significato e di amore nessuno vuole il cazzo di Francesco Francesco è solo con il suo sesso – solo e con il suo sesso.

Banditore:

Francesco espone attraverso la masturbazione la sua opinione del mondo.

Francesco tocca il suo membro e si masturba spargendo il suo seme sul mondo – sul Male e sul Bene, quasi a significare una nascita. Durante la masturbazione tre figure con maschere sul volto e abiti sontuosi gli appariranno.

La resurrezione di Lazzaro.

Francesco ha la sensazione di non essere completo. Il piacere aumenta, Francesco si copre con una coperta, il piacere aumenta l'orgasmo, di-un-dolore-così-grande.

*Francesco singhiozza*

Francesco ha scoperto la sua angoscia.

Il Banditore porta il Male-Papa truccato per Mano o, se possibile, su un carretto. Sul Suo tamburo batterà il tempo della danza del Riconoscimento e dell'accettazione. Ritmo lentissimo. Il Papa vede in sogno Francesco reggere sulle spalle Chiara (la Ciesa) e lo vede cascarci sopra. Quindi Francesco

si fa avanti verso il Papa. PRESENZA DI CHIARA. Essa si inginocchia e fa da sedia a Francesco (oppure è un gesto di pura sottomissione). Francesco parla:

“Essere poveri volontariamente significa Essere liberi.

Il Papa di fronte a questa regola di Povertà Assoluta rimane sconcertato.

Gesti di rifiuto.

Il Papa capisce che per l'ordine ecclesistico, ricco e rispettato, una tale regola è controproducente e anacronistica. Il Papa ridacchia. Francesco è uno stupido, ma capisce la potenza sovvertiva e di sovversione che una tale idea porta in sé. Il Papa decide di parlare a Francesco da padre:

“Suoni inarticolati.

Il Papa decide “PER IL BENE DELLA CHIESA”

di accettare la regola della povertà. Ma qual è questo bene? Perché la chiesa possa ritrovare in tale regola un messaggio di purezza e di onestà? o la regola viene accettata per il bene dei Vescovi e dei Papi che riconoscendola se ne fanno uno scudo dietro al quale possano continuare la loro opera morigerante e viziosa? La regola è resa innoqua dall'accettazione. Non si sa, tutto è lasciato nella più completa ambiguità ed è offerto come ricerca allo spettatore.

FRANCESCO È DI NUOVO SCONFITTO. La sua sconfitta è nel riconoscimento della regola da parte del Papa e nella sua gioia.

Solo Chiara in disparte sente e capisce consapevolmente tutto. CHIARA è IL BENE O IL MALE?

Banditore:

Francesco e Chiara iniziano il lungo viaggio alla ricerca dell'esistenza.

Francesco e Chiara ad occhi chiusi, le mani sugli occhi, girano intorno e si fermano. La direzione verso la quale sono volti è quella voluta da Dio. Dopo un lungo cammino arrivano in un paese.

Chiara:

Siamo nel paese del lontano fiume d'oro.

Francesco è accoccolato

immobile, gli occhiali sugli occhi. Non

pensa. Appare un uomo nero che offre a

Chiara un coperchio. È questa Figura non

angosciata che impaurisce Francesco.

FRANCESCO COSTRINGE CHIARA A FUGGIRE.

In un altro paese egli incontra Chiara.

La guarda, la riconosce. L'accetta con indif-

Ferenza. Si mette una mano sugli occhi. Scruta.

Banditore:

Ma non verrà mai la notte?

Nel paese successivo incontrano un uomo con un piede scalzo e una stella in Fronte.

Offre a Francesco dei sassi di fiume.

Francesco non sente. Rifiuta o meglio non

Sa accettare essendo in lui troppo grande

La sofferenza dell'esistenza, così da  
chiudersi in sé. È CHIARA CHE ACCETTA  
IL CIBO A NOME SUO. A Francesco brucia la  
terra sotto i piedi.

CHIARA:

Spesso ti domandavi  
perché come gli uccelli  
ali non abbia l'uomo.  
A lui è dato percorrere solo le lontananze  
non le altezze  
E te vinceva invece soprattutto  
l'altezza: perché è all'alto che tu tendi.

Banditore:

*Francesco cammina a rospo*

E fu così che nel terzo paese incontrarono  
Dio che predisse lo sposalizio di Francesco  
E povertà – sua amante.

Appare Dio. Dio è Chiara. Gioco di Dio e  
Francesco. Francesco apre gli occhi e lo  
Guarda. Si trova davanti a Dio. LA SUA TRA-  
GEDIA IN QUESTO MOMENTO È QUELLA DI ESSERE  
UN MITO DI FRONTE AD UN ALTRO MITO.

Francesco:

“Non hai niente?”

Dio:

“No.”

Francesco:

“Non hai niente?”

Alza le mani. Francesco è un cieco che aspetta che Dio passi per poter vedere. Aspetta che Dio lo tocchi con la sua ombra per poter dire di vedere.

Francesco:

“Se Dio passa di qui riuscirò a vedere.”

*Federico cammina battendo un ginocchio a terra*

Alza le mani, si gira, Dio è passato.

Francesco non lo vede. Chiara lo prende per mano, lo guida. Francesco cieco è guidato.

Così cieco, Chiara lo obbliga nel paese successivo a fare una recita:

La storia di un principe che rifiuta l'amore di una principessa il cui amore è TENERO E UMILE. Francesco si muove appena.

È il cieco o il principe?

Chiara si muove appena.

È Chiara o una principessa?

STANNO RAPPRESENTANDO UNA FAVOLA O LA LORO ESISTENZA?

Così cieco Francesco incontra la povertà.

“Ciecamente ti ho visto – ciecamente ti ho incontrato. Ho creduto in te ciecamente.”

Chiara non vuol lasciarsi portar via Francesco, il suo essere magnifico, il cieco con gli occhiali, perché vuole essere al fianco di Francesco quando otterrà il riscatto.

Arriva la povertà storpiata e sciancata, vestita di bianco trascinandosi per terra.

Chiara lotta con lei per proteggere Francesco.

Ma ancora una volta Francesco dimostra di  
Poter fare a meno di Chiara e del suo immenso  
amore. E SCEGLIE LA POVERTÀ PERCHÉ PUÒ ESSE-  
RE UNA SOLUZIONE ALL'ANGOSCIA.

Chiara tenta di uccidere la povertà.

Chiara:

“Che il cielo cada su di te!”

Ma la Povertà è furba e uggiolando si stro-  
fina a Francesco. Francesco decide di sposare  
la Povertà.

Tamburo.

Banditore:

Arrivò un frate da lontano e chiese di  
Francesco.

Il Banditore diventa frate.

Banditore-frate:

→ *Canta “Ho le scarpine di fata dorate”*

*CANZONE*

*Ho le scarpine scarpine*

*Di fata dorate (2)*

*Fiori ho i capelli capelli*

*[...] in due banane (2)*

*Ho una stellina stellina*

*Nel cuore cristallo*

Francesco lo esorcizza ma il frate rimane  
Tale e quale, allora Francesco per vendi-  
carsi gli prevede l'impiccagione e la morte  
atroce delle notti e dei giorni suoi.

Francesco arretra, si porta una mano agli  
Occhi e arretra. Respinge il frate. Fa  
gesti di sdegno e di rifiuto di fronte al-  
l'esorcismo non riuscito. Francesco si odia?

Francesco:

“Io ti prevedo una morte dei giorni e del-  
le notti affinché il sale diventi cristallo  
e tu una pietra, deponi le armi e diventa  
mansueto agnello – raggiungi la disperazione –  
impiccati così sarai danato.”

*Francesco si inginocchia*

*si toglie gli occhiali*

*si tocca i capelli*

*disperazione*

*Banditore:*

*Francesco intesse i suoi capelli con la*

*luna*

*Appare la luna*

*Giro della luna secondo lo schema.*

*Si scioglie una treccia.*

*Altro giro della luna*

*Si scioglie l'altra treccia*

*È piegata sempre dalla parte sinistra.*

*I capelli si intrecciano.*

*La luna si ritira indietreggiando*

*Sempre inclinata dalla stessa parte.*

*Appare Chiara.*

Francesco:

“Vedi il mio orpo?”

Chiara:

“Sì.”

Francesco:

Per santa obbedienza ti ordino di distruggerlo.

Ecco ora il momento più alto della  
sua angoscia: l'esplosione di rabbia.

FRANCESCO RICOSTRUISCE LA CROCEFISSIONE DEL CRISTO.

Francesco si getta a terra e si batte  
il petto. Quella mano potesse entrare  
dentro e prendere il cuore. Urla e  
piange. Il tamburo batte. Chiara  
frusta Francesco. Chiara offre Francesco a  
Dio.

*Chiara abbraccia Francesco*

Banditore:

Porta la tua croce ora Francesco!

Egli si carica la croce sulle spalle,  
inizia la processione. Ha sulle spalle  
la SUA angoscia e il dolore del  
mondo. Lamenti molto forti.

ECCOLO L'UOMO CON TUTTA LA SUA  
IMPOTENZA.

*Nella processione canzone:*

*Mira il tuo popolo*

Ti amo Francesco.

Francesco:

Io che ho? Non una mano non il viso  
non gli occhi non il cazzo non le gambe  
non il culo. Non so. Non lo so.  
Ma il mio dolore è troppo grande.  
Quindi accetto che mi crocifiggiate.

Le altre figure sono ferme. Francesco

è crocifisso. Il suo corpo è deposto  
per terra e si aspetta la rinascita.

Ma questa non avviene. Gli attori im-  
mobili. Francesco si alza e urla urla.

Chiede a Dio una luce.

Francesco allora si ferisce le mani

con una pietra

mostrando a tutti le stimmate ricevu-  
te.

Francesco si siede. Ora il mondo gli è  
Crollato improvvisamente addosso. È  
pesante il mondo. Francesco è caduto  
e forse ora egli ha il coraggio di am-  
mettere la sua sconfitta, la sua impo-  
tenza, il suo dolore. Francesco si  
mette muto. Chiara gli si avvicina e  
gli porge i doni ricevuti: un coperchio

e del cibo.

*Valzer di Francesco alla fine  
Banditore: e fu così che il Banditore  
uomo-donna comperò i capelli di fiori  
Giro del Banditore in cerchio con i capelli di fiori*

### **5- Descrizione dello spettacolo scena per scena**

Nell'ammissione del suo male e della sua ipotenza Francesco accoglie il pubblico. È un'ammissione  
di colpa e di dolore

“Consideratemi il responsabile di ciò che è avvenuto”

“Voi stasera siete qui per assistere alla mia morte e per giudicarmi. Da quella porta  
entrerà una donna per uccidermi”

Scena 1 Francesco nasce- egli esprime il suo dolore per il mondo e offre il suo corpo. Si forma  
lentamente intorno a lui una catasta di corpi. Ed è intorno a questa catasta che Francesco gira. I mucchi

rimessi in vita da lui si riformano continuamente. Fanza dell'angoscia. Egli vede i morti dappertutto e vede il dolore. LA COSCIENZA DELLA SUA IMPOTENZA GENERA LA PRIMA SENSAZIONE D'ANGOSCIA. Ma all'angoscia si sostituisce la paura – desiderio di non vedere – desiderio di non sentire. Francesco muore.

Scena 2 Viene celebrato il dolore della morte. Il corpo di Francesco è coperto di polvere. Ed è questa polvere a ridargli la Vita.

Scena 3 Nella lotta contro il Grande Tiranno Francesco unico e solo prende la Maschera del dolore e della Lotta Eroica.

È in questa lotta e nella sconfitta l'inizio dell'isolamento di F. e la seconda sensazione di Angoscia-Rifiuto. F. diventa un eroe e come tale non ha più possibilità di scelta solo di offerta. Il Male sconfigge F. attraverso l'Impotenza. L'Angoscia della sua impotenza lo ha spinto ad agire in nome e al posto degli altri. L'angoscia della sua Impotenza lo porta ora di fronte all'Angoscia dell'Esistenza.

Scena 4 Francesco urla. Il suo è un urlo di assoluta disperazione. Francesco rifiuta suo padre, sua madre. Il vomito è l'espressione di un rifiuto di un isolamento di un'angoscia. F. prova a gridare ma nessun suono gli esce di bocca. Il rifiuto si è ancora una volta materializzato. D'ora in poi F. starà sempre zitto.

Scena 5 Predica agli Uccelli

*Banditore*

Uccelli – Fratelli miei voi gli siete tenuti e lo dovete lodare perché almeno a voi ha dato libertà di alzarvi da terra e di sparire.

*Francesco*

Il cielo è chiaro che resta chiuso sopra di noi. Il cielo è chiaro mi contiene il cielo non ti dà respiro quando vorresti essere un pallido uccello e andartene.

*Banditore*

Francesco chiese a Dio un cielo chiaro

*Francesco*

Dammi un cielo chiaro

*Banditore*

E vi ha anche vestiti. Oltre a questo voi non seminate e non mietete pure mangiate e bevete alle fonti e alle sorgenti. Avete la montagna e le valli per farvi il nido e non vi preoccupate di trovare un luogo in cui resistere.

*Francesco*

Il cielo è chiaro.

Dimmi Chiara. Hai mai pensato all'Eternità?

Tu vedi il cieco delle Leggende d'oro tu vedi il ricco della Profezia. Attendi da me una risposta? (rivolto all'uccello)

Vedrai che prima o poi ti fermerai anche tu. Avrai trovato il tuo posto e un compagno per resistere meglio. Per ora no ma poi ti fermerai. Se hai paura dell'Angoscia, della tua angoscia, fatti un velo. Verso il cielo voglio che tu vada se non tendi all'alto, se non tendi al basso, non sei un uomo.

Scena 6 F. cerca dentro di sé. È immobile. Egli cerca dentro di sé un ricordo a cui attaccare la sua Angoscia. Ecco il ricordo. F. ha una sorella. Dalle sue labbra esce un valzer di Strauss.

Scena 7 F. ricostruisce in una danza la crocefissione di Dio.

Scena 8 F. è abbandonato da Dio e gli appare la Vergine alla quale F. chiede le mani.

Scena 9 “Io vivo per andare a letto è questa una risposta alla mia esistenza il letto il gesto che io provo a ridire o [...] sul mio corpo può essere una risposta?” Certamente non sarà la Risposta e questo F. lo sa bene. Egli si offre per aprirsi al mondo, tutta la sua vita sarà una sciocca soddisfatta offerta di sé. F. espone attraverso la masturbazione la sua opinione del mondo. Davanti a lui Lazzaro risorge.

Scena 10 F. ha scoperto la sua Angoscia. L'apparizione gli ha rivelato la cosa. Ora è senza armi e corazza. Il Banditore porta il Male-Papa su un carretto. Il Papa vede in sogno F. reggere la Chiesa sulle spalle e lo vede cascarci sopra. F. parla “Essere poveri volontariamente significa essere liberi” Il Papa ridacchia. Poi decide per il bene della chiesa di accettare la regola della povertà. Ma qual è questo bene? F. è così sconfitto di nuovo. La sua gioia è il suo fallimento. Solo Chiara in disparte sente e capisce tutto. Chiara è il bene o il Male.

Scena 11 F. e Chiara iniziano il lungo viaggio alla ricerca dell'Esistenza. Arrivano nel Paese del Fiume d'oro. In quel paese si fermano e Chiara chiede l'esistenza. Appare un guerriero con una lancia. In una danza ritmata offre a C. e a F. lo specchio dell'Esistenza. F. costringe Chiara a fuggire.

Scena 12 Nel paese successivo F. incontra C. La guarda, l'accetta con indifferenza. F. richiede quando scenderà la notte.

Scena 13 Nel paese successivo appare il guerriero. Si riprende lo specchio e dà del pane. F. non sente più niente dell'esterno. Essendo in lui troppo grande la sofferenza dell'esistenza egli si chiude in sé. È Chiara che accetta il cibo in nome suo. La terra brucia sotto i piedi di F.

*Chiara* Spesso mi domandavi perché come gli uccelli ali non abbia l'uomo.

Dicevi: a lui è dato percorrere solo le lontananze non le altezze. E te vinceva – invece – soprattutto l'altezza perché è all'alto che tu tendi.

Scena 14 Nel quarto paese incontriamo Dio che predice lo sposalizio di F. e povertà, amante. Dio è Chiara. La tragedia di essere un mito di fronte ad un altro mito.

Scena 15 F. è cieco. Tende le mani, aspetta che Dio Passi e che lo purifichi con la sua ombra. “Se Dio passa di qui riuscirò a vedere”. Alza le mani, si gira, Dio è passato. F. Non vede. Chiara lo prende per mano, lo guida. Così cieco Chiara lo obbliga nel paese successivo a fare una recita. “Un principe rifiuta l'amore di una principessa il cui amore è tenero e umile”. F. si muove. È il cieco o il principe? Chiara si muove appena. È Chiara o una principessa? Stanno rappresentando una favola o la loro esistenza.

Scena 16 Ciecamente ti ho visto. Ciecamente ti ho incontrato. Ho creduto in te ciecamente. F incontra la povertà. F. sceglie la povertà come sposa perché però essere una soluzione all'Angoscia.

Scena 17 Arriva un frate per chiedere di F.

*Frate* La tua povertà mi sconcerta F. nessuno di noi vuole essere povero. Mi hai parlato di libertà. Io non desidero essere libero.

Scena 18 F. non vuole sentire. Pensa con dolore e rabbia.

Scena 19 F. ordina a Chiara di distruggerlo. È una danza per la morte e la distruzione.

Scena 20 F. ricostruisce la crocefissione di Dio. Porta la tua croce ora F. Egli si carica la croce sulle spalle, inizia la processione. Ha sulle sue spalle la sua angoscia e il dolore di Nessuno. Eccolo l'uomo con tutta la sua povera impotenza. Ti amo Francesco. F. è crocifisso. Muore nel terzo giorno, di notte.

Scena 21 F. risorge e urla, urla. Chiede a Dio una luce. Francesco allora si ferisce le mani con una pietra mostrando a tutti le stimmate ricevute.

Scena 22 F. si siede. Ora il mondo gli è crollato addosso improvvisamente. È presente il mondo. F. è caduto e forse ora ammette la sua sconfitta, la sua impotenza, il suo dolore. Chiara gli si avvicina e gli porge i danni ricevuti: uno specchio e del cibo. Dialogo dell'angoscia.

*Francesco* dopo l'esilio di questo mondo portami nel regno del cielo.

*Chiara* (ride) ascolta ragazzo mio se vuoi essere come me prendi una pistola, rapina tutte le banche della zona e dì al giudice che trovi giusto tutto ciò.

Chiara ride. La risata uccide F.

Scena 23 Chiara compone F. in feto e si lamenta intorno a lui.

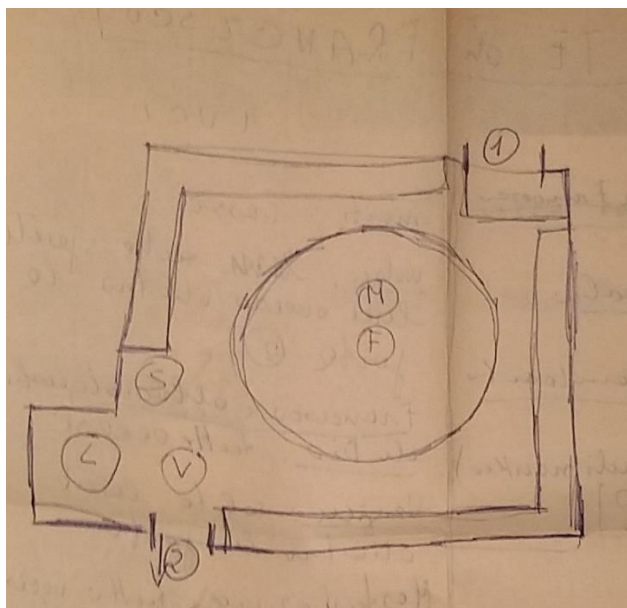
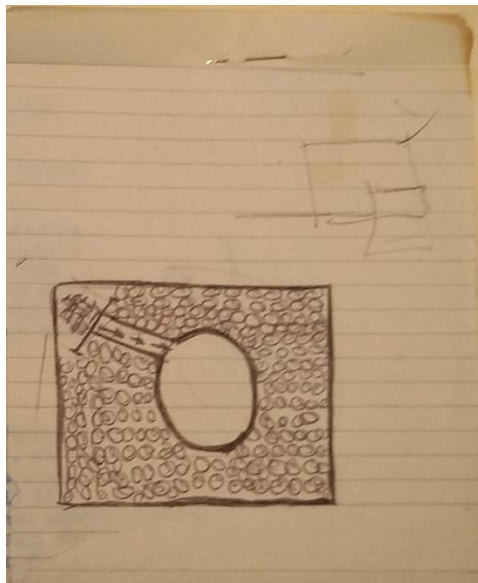
*Chiara* Compagno come siamo piombati in questa fogna di paura?

Si allontana.

Scena 24 Luce piena, Requiem, rumori di strada. Voci, risate, parole. Chiara appare vestita di bianco, come una sposa. F. uccide Chiara. Si siede. Si rimette gli occhiali.

Scena 25 Come sopra dei mobili vengono gettati sugli attori dei lenzuoli. Buio.

## 6- Piantine dello spettacolo.



Piantina dello spettacolo: 1- Ingresso; 2- porta a vetri; Federico accoglie la gente sulla porta (1) – nella stanza non c'è nessuno – e la fa passare attraverso la porta (2) nella stanza dove avviene la morte di Francesco che viene trascinato da Chiara nell'altra stanza quando Sandro (S) e Lorian (L) sono al loro posto. Il Banditore entra quando sbatte la porta.

## 7- Morte di Francesco. Musiche e luci

Musiche	Luci
- <u>Gruppo intorno a Francesco.</u> Alleluia (?)	- <u>Morte</u> : basse
- <u>Predica agli uccelli.</u> Strauss	- <u>Valzer</u> : tutte spente. Luce accesa dietro la porta (2)
- <u>Francesco è abbandonato da Dio.</u> Coro russo	- <u>Francesco è abbandonato da Dio</u> : tutte accese
- <u>Masturbazione</u> (?)	- <u>Vergine</u> : solita luce dietro la porta
	- <u>Masturbazione</u> : tutto acceso

## 8- Oggetti di scena

Vera (banditore)	Loriana (Chiara)
- corona di rose	- flauto
- capelli di fiori	- ombrello
- borsa	- guanti
- guanti	- collana di perle
strumenti	- fiore prezioso + due spille di brillanti
- due campanelli	- cappello con piume
- un cembalo	- boa
- due bastoni	- feticcio
- un bracciale a sonagli	
- tamburo + percussore	Federico (Francesco)
- registratore	- capelli di rafia
- occhiali	- cappello
Alessandro (Luna)	- due paia di occhiali
- argentino	
- maschera	

## 9- Descrizione dei costumi

### *Costume di Francesco*

Egli è un nudo che si veste. È un appena nato. La sua condizione più pura è la nudità, una nudità senza pretese come quella del Cristo. Il panno bianco sui fianchi non ha niente di pudico o di falso, è come il ritorno e il simbolo di un ricordo (di purezza). F. non può essere completamente nudo.

Inizio: nudità. Splendore

Lamento: l'aiuto gli mette il mantello nero sulle spalle. I vestiti devono essere lasciati. In scena essi non devono servire più di una o due volte. Ad eccezione di F. che, unico, raccoglierà i vestiti da terra per metterli, usando quelli degli altri. Solo i bianchi e i neri. Lo spazio verrà via via riempito di vestiti e alla fine non ci sarà quasi più posto.

Prima lotta col male: manto nero, maschera.

Momento della partenza: cadono di dosso a Francesco i suoi abiti, rimane nudo di nuovo.

Disubbedienza al padre: nudità incontrollata, splendore.

Predica agli uccelli: occhiali, vestito giallo, manto nero, scarpe di corda.

Momento danza dell'angoscia: lo stesso.

Francesco è abbandonato da Dio. La masturbazione: continua la nudità. Per irrisione lo spazio intorno a lui si riempie di mantelli.

Seconda lotta con il male: maglietta a strisce.

Crocefissione: manto bianco che ha indossato dopo le nozze con la povertà e con cui ha compiuto la danza di sdegno per il rifiuto della libertà.

Fine: le poche cose che eventualmente ha le getta via. È nudo come all'inizio.



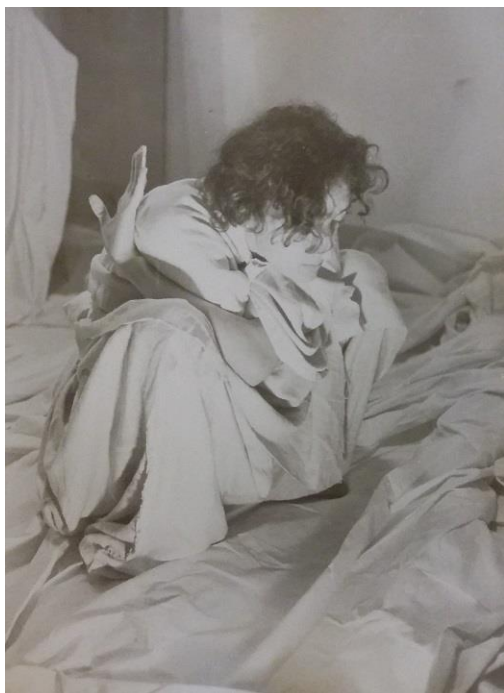
Costume del Papa



Costume di Chiara (Viaggio dell'esistenza)

## 10- Materiale fotografico

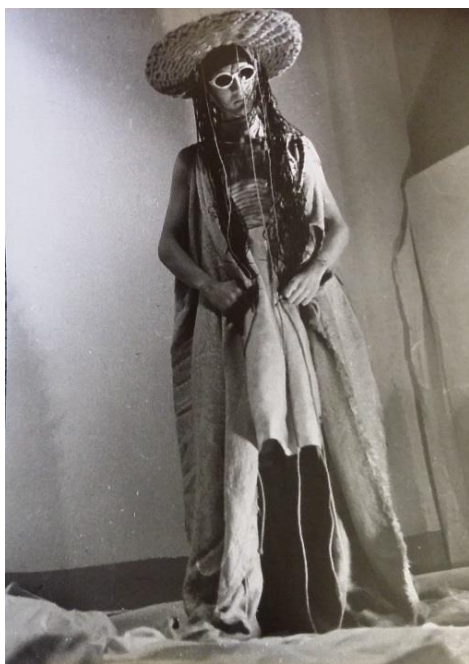
- Foto di Piero Taddei, Galleria Centro Tèchne, Firenze (ACLT).



Sandro Lombardi La luna (Lazzaro)



Federico Tiezzi (Francesco) e Marion D'Amburgo (Chiara), Viaggio dell'esistenza.



Federico Tiezzi (Francesco travestito)



Vera Bemoccoli (il banditore)



Attore non identificato, Marion D'Amburgo (Chiara),  
Federico Tiezzi (Francesco)



Federico Tiezzi (Francesco travestito)

## 11- Descrizioni dello spettacolo (estratti da recensioni/ saggi/ cataloghi)

«Texte et mise en scène des acteurs: Vera Bemocoli, Marion d'Amburgo, Alessandro Lombardi, Federico Tiezzi.

'Morte di Francesco' est le premier spectacle performance présenté par le groupe dans une galerie de Florence.

L'action est répartie en scènes qui se succèdent au fil d'une narration sans solution de continuité. Dans le cadre d'une fiction (deux personnages, Francesco et Chiara, à la recherche de l'existence) le groupe utilise des 'figures' fortement caractérisées sur le plan formel, tirées de la littérature et de la peinture, avec des références plus ou moins manifestes à la tradition médiévale et néoclassique.

A un moment donné, Federico, avec une grande perruque de paille, habillé d'un tutu jaune et d'un châle noir, des lunettes à monture blanche aux verres dépolis en forme de diamants verts, se met à danser de façon obsessive. La pièce, qui n'est pas sans rappeler certaines performances du body art se termine par épuisement, après une heure 'd'orgasme', lorsque la 'danseuse' tombe sur le sol.»

Testo estratto da: *Identité Italienne. L'art en Italie depuis 1959*, Centre George Pompidou, Paris; Centro Di, Firenze 1981, p. 390

«[...] la sincerità di quelli del Carrozzone non è di carattere estetico, e non è nemmeno di carattere morale, è una sincerità di vita e di cultura, in un momento di riflessione “antirestaurativa”; ed il suo bisogno è dettato da una frustrazione dell’intervento del gesto (che essi hanno sperimentato in un precedente spettacolo su S. Francesco dove si alternano gesti tendenzialmente kathakalici di fattura culturale evidente ed azioni di una composizione pittorica ricchissima; non si deve dimenticare che costoro seguono studi d’arte ed hanno avuto da letture e frequentazioni orientali il segno teatrale); [...]».

Testo estratto da: Giuseppe Bartolucci, *La fiaba immagine del Carrozzone di Firenze*, in *Mutations, l’esperienza del teatro immagine*, OOLP, Roma 1975

## ***a.2- La donna stanca incontra il sole***

Regia di: Federico Tiezzi.

Interpreti: Vera Bemoccoli, Sandro Lombardi, Lorian Nappini, Federico Tiezzi.

Compagnia: Il Carrozzone.

Prima rappresentazione: Galleria Schema, Firenze, 7 novembre 1972.

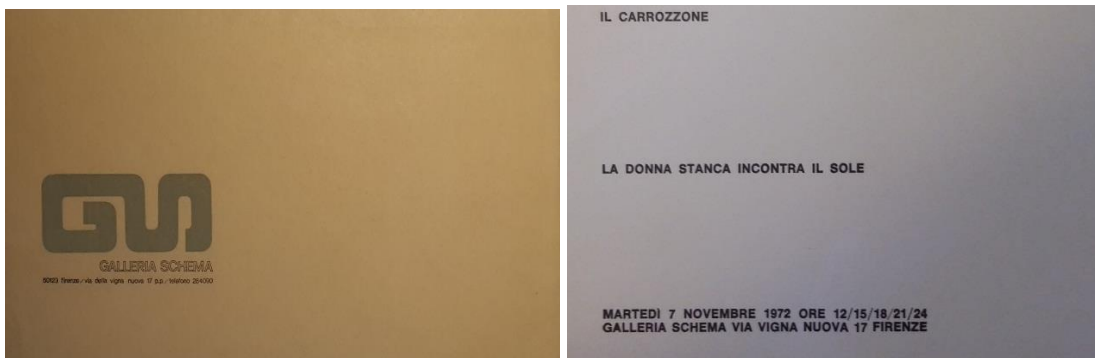
Repliche: Videogramma, Firenze, 23 gennaio – 4 febbraio 1973; Teatro scuola (Argentina), Roma, 3 marzo; Università Pro-Deo, Roma, 15 aprile 1973; I Rassegna-Incontro Nuove Tendenze: Teatro Immagine, Salerno, 6-7 giugno 1973; Rassegna I Giovani per I Giovani, Chieri, 23-24 giugno 1973; Rassegna Dall'Immagine all'Immaginario, Teatro Accademico, Mantova, 8 novembre 1973; Premio Roma '74, Il Politecnico, Roma, 21-23 maggio 1974; Centro Culturale S. Monaca, Firenze, 13-14 gennaio 1976; Teatro Manzoni, Pistoia, 8 aprile 1976.

### **Documenti**

- 1- un invito alla prima dello spettacolo;
- 2- una copia del foglio di sala distribuito per la replica a *Videogramma*, via De' Ginori, Firenze;
- 3- Testo dello spettacolo (quattro pagine dal fascicolo di presentazione distribuito in occasione del Premio Roma 1974. Il documento presenta tagli e aggiunte rispetto al testo definitivo desunto dalla prima di Firenze nel 1972);
- 4- otto fogli dattiloscritti di Schede dedotte da Federico Tiezzi nel giugno del 1973, posteriormente al lavoro sullo spettacolo;
- 5- quattro fogli dattiloscritti dal titolo *Materiali de La donna stanca incontra il sole*;
- 6- tre cartoncini rettangolari con appunti manoscritto sui costumi dello spettacolo;
- 7- materiale fotografico;
- 8- descrizioni dello spettacolo (estratti da recensioni/ saggi/ cataloghi).

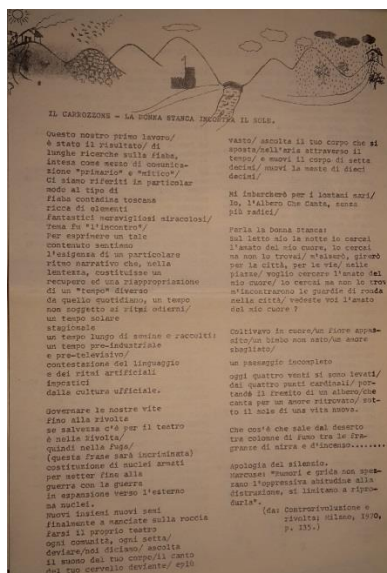
## Riproduzioni e trascrizioni dei documenti

### 1- Invito



Invito alla prima dello spettacolo *La Donna stanca incontra il sole*,  
Galleria Schema, Firenze 1972

### 2- Foglio di sala



## IL CARROZZONE – LA DONNA STANCA INCONTRA IL SOLE

Questo nostro primo lavoro/  
è stato il risultato/ di  
lunghe ricerche sulla fiaba,

vasto/ ascolta il tuo corpo che si  
sposta/ nell'aria attraverso il  
tempo/ e muovi il corpo di sette

intesa come mezzo di comunicazione “primario” e “mitico”/  
Ci siamo riferiti in particolar modo al tipo di fiaba contadina toscana ricca di elementi fantastici meravigliosi miracolosi/  
Tema fu “l’incontro”/  
Per esprimere un tale contenuto sentiamo l’esigenza di un particolare ritmo narrativo che, nella lentezza, costituisse un recupero ed una riappropriazione di un “tempo” diverso da quello quotidiano, un tempo non soggetto ai ritmi odierni/  
un tempo solare stagionale  
un tempo lungo di semine e raccolti:  
un tempo pre-industriale e pre-televisivo/  
contestazione del linguaggio e dei ritmi artificiali impostici  
dalla cultura ufficiale.

Governare le nostre vite  
Fino alla rivolta  
Se salvezza c’è per il teatro è nella Rivolta/  
quindi nella fuga/  
(questa fiaba sarà incriminata)  
costituzione di nuclei armati

decimi/muovi la mente di dieci decimi/

Mi imbarcherò per i lontani mari/  
Io, l’Albero Che Canta, senza Più radici/

Parla la Donna Stanca:  
sul letto mio la notte io cercai  
l’Amato del mio cuore, lo cercai  
ma non lo trovai/m’alzerò, girerò  
per la città, per le vie/nelle piazze/voglio cercare l’amato del mio cuore/lo cercai ma non lo trovai  
m’incontrarono le guardie di ronda  
nella città/ vedeste voi l’amato del mio cuore?

Coltivavo in cuore/un fiore appassito/un bimbo non nato/un amore sbagliato/

un paesaggio incompleto

oggi quattro venti si sono levati/  
dai quattro punti cardinali/portando il fremito di un albero/ che canta per un amore ritrovato/sotto il sole di una vita nuova.

Che cos’è che sale dal deserto  
tra colonne di fumo tra le fragranze di mirra e d’incenso...

per mettere fine alla  
guerra con la guerra  
in espansione verso l'esterno  
ma nuclei.  
Nuovi insiemi nuovi semi  
finalmente a manciate sulla roccia  
farsi il proprio teatro  
ogni comunità, ogni setta/  
deviare/noi diciamo/ascolta  
il suono del tuo corpo/il canto  
del tuo cervello deviante/ e più

Apologia del silenzio.  
Marcuse: "Rumori e grida non spez-  
zano l'oppressiva abitudine alla  
distruzione, si limitano a ripro-  
durla".

(da: Controrivoluzione e  
rivolta; Milano, 1970,  
p. 135.)

### **3- Testo dello spettacolo (dal foglio di presentazione in occasione del Premio Roma 1974)**

Il Carrozone  
di Firenze

La donna stanca incontra il sole  
Testo, regia e interpretazione del gruppo

«Il Politecnico», 21, 22, 23 maggio  
Per il

Premio Roma '74

#### **Preludio**

Il pubblico è diviso dagli attori da una line di luce emessa da candele.

Silenzio. Una signora, vestita di nero (una vedova?) entra e si ferma vicino a un seggiolone per bambini, rivolta verso gli spettatori. Sul seggiolone vi sono degli oggetti: una falce dorata, una bottiglia con del latte, un calice, una melagrana. La signora in nero prende nella mano sinistra la melagrana.

**Musica:** Carmina Burana, di Carl Orff

Su questa musica appare la vecchia della Montagna: essa avanza, curva, appoggiandosi a un bastone, porta con sé il fuoco su di un bastone fiorito in pieno inverno. Essa si ferma sulla soglia di una porta senza riuscire ad entrare. È la porta che impedisce, di sua decisione, alla vecchia di passare: essa blocca con un flusso di energia l'entrata al Principio di Morte.

**Musica:** Primo coro di Otello, di Giuseppe Verdi, dal primo atto (Dio, Signor della bufera).

Appaiono sulla soglia della porta due figure bianche: un uomo in bianco e una donna vestita di bianco (due sposi?). Essi si fermano sulla porta nascondendosi il viso, la donna con un mazzo di fiori, l'uomo con un ombrellino ed insieme avanzano verso la signora in nero. Essi possono attraversare la soglia e squarciare il muro di energia. In quanto Forza Bianca. La donna in bianco posa la sua piccola valigia verde e riceve l'ombrellino dalla mano dell'uomo.

Dopo di loro, la Vecchia della Montagna può infine oltrepassare la soglia. Essa li segue in processione, lasciando cadere delle perle e tre fiori.

**Musica:** Carmina Burana, di Carl Orff

L'uomo in bianco si avvicina alla Signora in nero. Prende lentamente dalla sua mano la melagrana. La signora in nero versa del latte nel calice che poi solleva verso l'uomo in bianco.

**[Musica:** Dies Irae, dal Requiem di Giuseppe Verdi

L'uomo in bianco, lo sposo, prende il calice e nello stesso momento in cui lui beve, la Vecchia della Montagna dà fuoco all'ombrellino. L'uomo in bianco lascia cadere la melagrana. L'ombrellino brucia lentamente. La Signora in nero raccoglie la melagrana mentre con una mano si copre gli occhi. L'ombrellino termina di bruciare. L'uomo in bianco posa il calice sul seggiolone. La donna in bianco depone l'ombrellino per terra. Esce. L'uomo in bianco la segue dopo aver ripreso per sé la melagrana. Ed ecco che la Vecchia decide di fare la Morte, di far sparire il fuoco dalla terra. Essa spegne tutte le candele con un soffio, inginocchiandosi. La Signora in nero la segue, tenendo in alto la falce dorata. Sulla porta, la Vecchia della Montagna si volta indietro per guardare la sua compagna del lungo viaggio.

## Seconda parte

Gli attori agiscono su di una pedana di m. 4 x 1,50 e alta m. 0,50. Uno degli attori, quattro come gli Elementi, il Narratore, è seduto per terra, di fronte alla pedana, un po' a sinistra rispetto al centro, a una distanza di circa tre metri.

Nella grotta l'oscurità è completa. Il Narratore è fornito di una lampada tascabile a pila che serve a dare la vita, illuminandoli, ai tre personaggi che agiscono sulla pedana; di una armonica che accompagna le azioni o i pensieri dei personaggi con un motivo di base, e di un campanellino d'oro che suona durante lo sviluppo della storia.

I tre personaggi sulla pedana sono: la Donna Stanca, in piedi nella parte destra; l'Albero che Canta, seduto su di un banchetto vicino al centro ma spostato un po' a destra, il Sole, seduto su di un trono ricoperto di velluto rosso di Spagna, a sinistra. Dietro di loro si stende un grande disegno con alberi, fiumi, cielo, mare, case, fiori, nuvole, terre, pecore.

Infine, all'estremità sinistra del disegno, c'è la casa con gli alberi da frutto, una piccola fontana e una panchetta per sedersi, un bosco di alberi, un campo di fiori rossi.]<sup>274</sup>

Silenzio. Oscurità. Il Narratore fa suonare il campanello, poi la sua armonica. Accende la lampada tascabile, dirigendo la luce sui piedi della Donna Stanca, le cui scarpe sono miracolosamente fiorite. Poi la luce risale le palme bianche del vestito fino ad arrivare al viso che è coperto da una maschera bianca dagli occhi di cristallo verde. La Donna saluta con la mano destra.

Il Narratore, sospirando, mentre vela la lampada con una mano, sussurra: «Passarono settecento anni nel bosco azzurro sotto le montagne d'acqua».

Fa suonare il campanellino e riprende a suonare l'armonica. La Donna compie quattro giri su di sé lentissimamente. Essa getta la testa indietro e dentro di sé, per lungo tempo:

«Il buon tempo non tornerà mai più  
tra un istante noi saremo divisi  
ansiosi sostiamo lungo la via  
incerti ci abbracciamo al principio dei campi.  
Sopra le nuvole erranti attraversano il cielo,  
veloci, veloci passano o si fondono insieme.  
Le onde nel vento non hanno più fissa dimora,  
rotolano via ognuna in un canto del cielo,  
da ora per lungo tempo saremo lontani,

---

<sup>274</sup> Il frammento tra parentesi quadre risulta aggiunto al testo originale dedotto da Federico Tiezzi nel 1972 successivamente alla prima dello spettacolo a Firenze.

fermiamoci dunque per un istante ancora.

Oh! Potessi sull'ali del vento della mattina  
andare con te fino al termine del tuo viaggio».

La donna si sposta impercettibilmente verso sinistra. Ritorna alla posizione iniziale.

Il Narratore fa suonare il campanellino, riduce la luce ad una macchia splendente sul viso di lei:  
«Ogni notte chiedeva del suo amore alla Luna. L'ultima notte scrisse: Mio solo al mondo, la testa  
mi scoppia, il cuore si ferma, se ti uccidono, se ti perdo, morirò».

La Donna stende la sua mano a chiedere la Luna, poi porta la mano alla testa e al cuore, si piega  
sulle ginocchia reclinando la testa.

Poi la Donna compie tre giri su se stessa, con grande lentezza. Durante il primo giro la Donna si  
asciuga una lacrima con un bordo della sua veste scintillante di brillanti. La Donna, terminati i tre  
giri, pensa:

«La chiara luna come bianca splende  
Sulle tende che velano il mio letto!  
In preda al dolore mi volto e non posso dormire  
Raccolgo le vesti e vado errando su e giù.  
L'amore mio mi dice che è felice:  
oh! Dicesse che sta per ritornare!  
Fuori, in un cortile, esito, solitaria:  
a chi mai potrò dire i miei tristi pensieri?  
Lacrime fitte mi bagnano il mento e la veste».

La Donna, mentre pensa, piange, fa un piccolo passo in avanti, afferra un lembo del mantello. Il  
Narratore fa suonare il campanellino: «La Luna scomparve».

La Donna solleva la sua mano destra mentre la luce spostata sulla parete, viene oscurata  
improvvisamente dalla mano del Narratore. Il Narratore: «La Donna decise così di andare per il  
mondo alla ricerca del suo amore. Prese con sé le lacrime che aveva pianto per lungo tempo». La  
Donna si abbassa a raccogliere le lacrime cristallizzate in perle dentro un vasetto di vetro bruno a  
fiori argentati. Si ferma per molto tempo e dopo si avvanza facendo sette passi. Si avvicina così  
all'Albero che Canta. La luce si dirige sull'Albero che solleva le braccia verso l'alto. Freme. È  
l'albero che canta sotto il quale si fanno i sogni. Il Narratore: «Il giorno camminava, la notte  
dormiva.»

Ogni volta che finisce di parlare il Narratore riprende a suonare la sua armonica. La Donna Stanca si  
addormenta sotto l'Albero: Il Narratore: «Una notte, sotto l'Albero che Canta, la Donna sognò il  
sole».

La luce si dirige sul sole: il Sole avanza molto lentamente verso la Donna Stanca e si china su di lei.

Il ventaglio gli copre parte del volto. Il Narratore:

«Diventerai foglia, diventerai pietra

così le disse il sole

per sette giorni camminerai, per sette lande deserte

così le disse il sole

Sulla settima montagna, dopo sette piogge, diventerai cristallo

Così, così, diceva il Sole».

Il Sole solleva la testa, chiude il ventaglio, volgendosi d'un tratto alla luce che lo illumina e mostrando per un attimo solo il volto splendente, che poi nasconde di nuovo dietro il ventaglio aperto. Il Sole scompare.

La Donna Stanca si sveglia, lentamente, dal sonno. Si alza, avanza di quattro passi, l'albero, nel suo vestito rosso, la segue.

La donna Stanca e l'Albero che Canta camminano nella campagna desolata sotto la luce della Luna.

Il Narratore: «Per sette giorni la Donna camminò, l'Albero la seguiva per proteggerla, l'Albero era un'ombra buona».

La Donna Stanca fa tre passi, ella si ferma. L'Albero si ferma. Il Narratore: «Ti troverò affamato, ho anche vino se hai sete, ma io sono stanca amore mio. Ecco laggiù la settima montagna, ma io sono stanca amore mio, mi fermerò in questo campo di fiori rossi per riposarmi o per morire».

La Donna Stanca si piega a terra e lascia cadere le sue lacrime, i suoi fiori e le sue conchiglie, le sue perle. Il Narratore: «Peccato morire così, di mal di piedi e di stanchezza».

Ma da lontano arriva il Sole e avvolge la Donna Stanca in una coperta azzurra e la solleva in alto e la salva.

Il Narratore dirige la luce sull'Albero per un istante. Oscurità completa.

Il narratore continua a suonare l'armonica. Fa suonare lungamente il campanello, accende le lampade della stanza.

Gli idoli, lentamente scompaiono.

(Ogni volta che il Narratore inizia a parlare fa precedere le sue parole da un suono di campanellino.

La musica dell'armonica occupa come struttura portante tutto il resto dell'azione. La luce, all'inizio più velata, da una mano, verso la fine si libera progressivamente. Lo spettacolo ha una durata di 70 minuti. Il numero 7 governa e regola, con la sua presenza, la struttura interna dello spettacolo.)

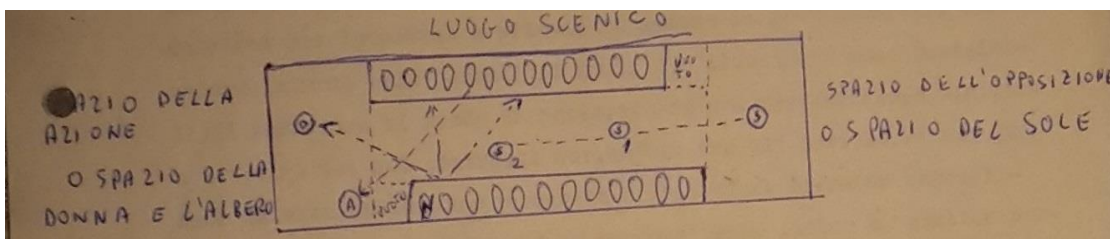
#### 4- Schede dedotte da Federico Tiezzi nel giugno del 1973, posteriormente al lavoro sullo spettacolo.

### SCHEDE DELLA DONNA STANCA INCONTRA IL SOLE

I

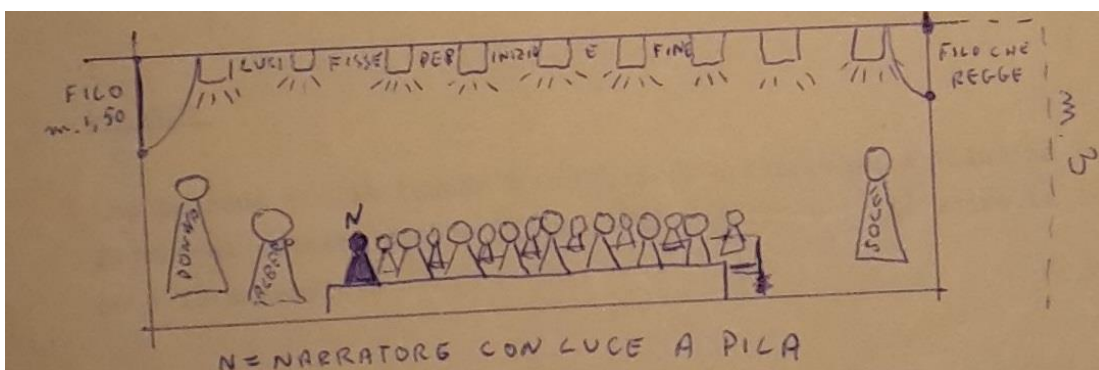
#### La struttura scenica-lo spazio

Lo spettacolo avviene sotto un tendone a budello, a galleria in cui sono disposti i sedili nel senso della lunghezza, l'uno di fronte all'altro. Questa disposizione offre di vedere e essere visti. Luci dall'alto: ma così non si turba la visione?



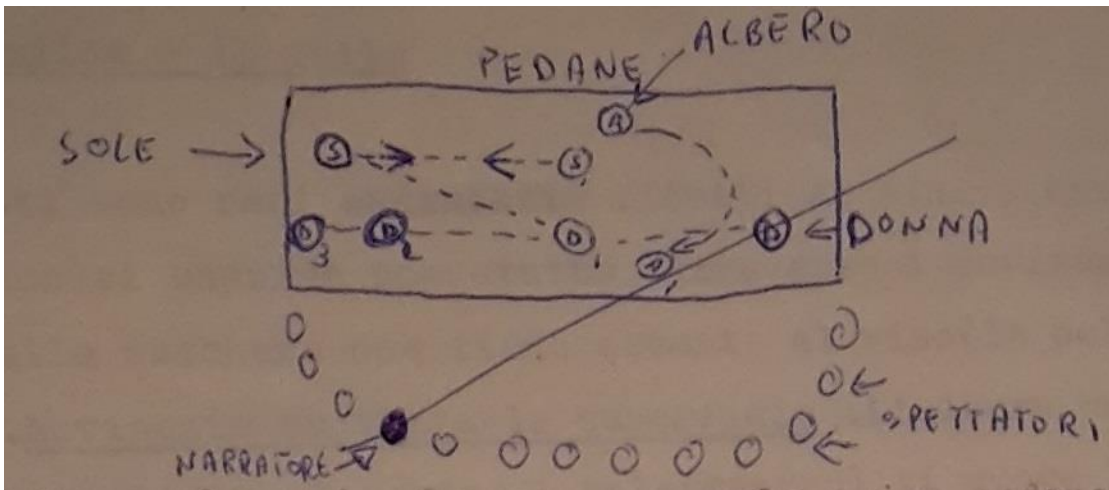
SPAZIO+STRUTTURA=LUOGO SCENICO

#### Struttura scenica in sezione



Il materiale è il gusto del materiale/una cosa concreta (corda, legno, velo, ricamo)

### II IPOTESI SPAZIALE



Su delle pedane che formano una sola unica pedana i 3 personaggi-idoli stanno immobili. Il Narratore fa entrare il pubblico guidandolo con una lampadina a pila-li fa sedere in semicerchio (il circolare) intorno alla pedana (gli idoli non illuminati sono invisibili) Il Narratore si siede in parte, sempre nel semicerchio, a sinistra o a destra mai nel centro. Il Nar. Seduto tra gli spettatori con la luce da vita ai personaggi. Questa disposizione offre un raccoglimento spaziale che prepara a un raccoglimento fisico e psichico personale. Le persone sono sedute per terra.

Nota del marzo 1977/ PUBBLICO-SPETTATORI-PERSONE

2

### La luce

Una lampada a pila tenuta e utilizzata dal narratore illumina le figure al momento giusto. Illuminarle significa farle agire. La luce è la superficie

### LUCE-BUIO

Senza momenti di passaggio (+ luce per esempio)

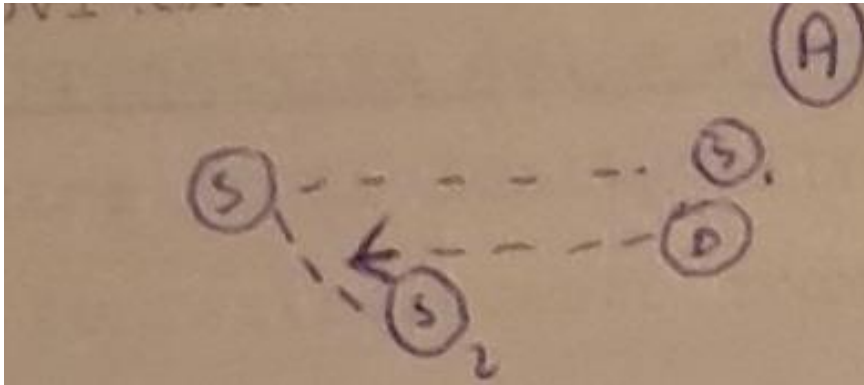
3

### L'immagine e il gesto

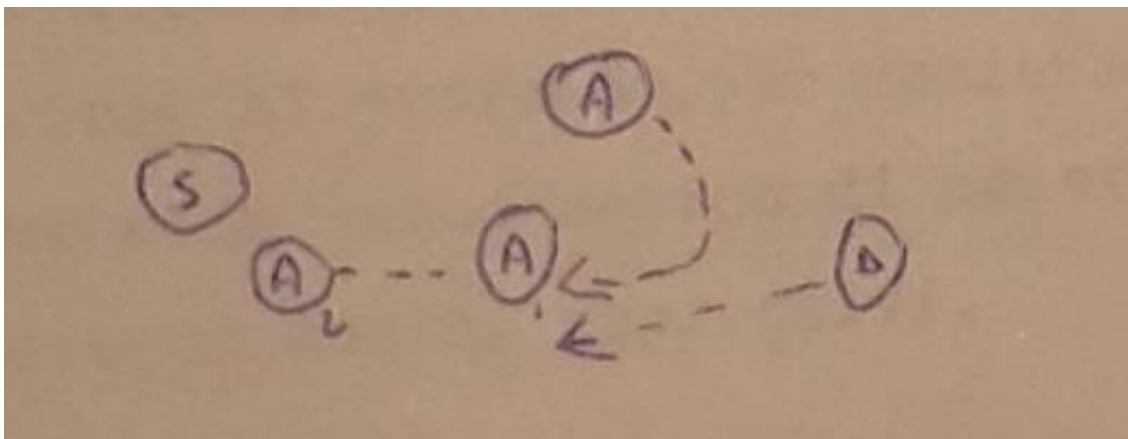
I gesti sono rari ridotti al minimo essenziale. La Donna (Marion) si esprime soprattutto attraverso i movimenti impercettibili della maschera che tiene davanti al viso (la pelle, la superficie). Movimento

su tutta la superficie. L'albero muove le braccia verso l'alto e il basso. Il Sole (Sandro) si muove lungo una orizzontale avanti e indietro.

#### MOVIMENTO DEL SOLE



#### MOVIMENTO DELL'ALBERO LUNGO LE PEDANE



Il gesto deve 1) illustrare la parola 2) completarla 3) dilatarla oltre se stessa, oltre il significato, oltre il suono (il narratore dice a bassa voce sospirando) 4) avere una vita autonoma nella figurazione e un rapporto con essa 5) dilatare i significati in immagini.

L'immagine deve 1) costituirsi come momento unico in ogni attimo dello spettacolo che si costruisce attraverso una serie continua di quadri diversi. Alla lentezza di ordine Yin della struttura della storia, si oppone la mobilità di questo flusso di immagini quasi fotogrammi, quindi la storia visiva Yang è

in rapporto dialettico, il risultato è equilibrio 2) darsi purificata e come momento ultimo, cristallizzato, di un processo drammatico già avvenuto.

CITAZIONE: “...si è detto prima fate sentire poi vedere” (Zeami)

“Muovere la mente per i dieci decimi, muovere il corpo per i sette decimi”  
(Zeami)

“...l’emissione vocale è la pelle, le modulazioni sono la carne il soffio e le ossa”. (Zeami)

### Espressività delle maschere

Usare degli idoli, delle statue, per rappresentare questo dramma mitico e terrestre, questo dramma in cui le forze naturali intervengono a nostra difesa. Il costume e la maschera sono come le spoglie di pietra dell’attore, l’attore il cuore brillante di quella struttura: si va dalla superficie al profondo, per maniera di inversione. Gli attori usano il costume come mezzo magico di penetrazione e celebrazione collettiva. Non maschere ma uomini espressivi.

5

### Struttura della giornata

Lo spettacolo si svolge in tre o quattro giorni. Un giorno di pomeriggio, uno di sera, uno a notte alta, La terza sera si conclude nel ventre della notte tra l’epotenze di morte.

Oppure:

lo spettacolo si svolge in un giorno per quattro volte. Una al mattino, una il pomeriggio, una la sera al crepuscolo e una a notte alta. Il numero Tre e il numero Quattro hanno significato magico. I numeri costruiscono la piramide. A notte alta gli idoli tornano nel tempo senza tempo, nel fondo della memoria. I personaggi sfuggono a una definizione perché sono un tramite cosmico e un assoluto umano (l’idolo-l’attore).

Personaggio ben definito è il narratore chiave della storia.

È lui che attraverso la luce dà la vita, o richiama in vita dalle tenebre (dal cuore delle tenebre) gli idoli di pietra, è lui che narra “con voce umana” la storia, perché sa questa storia, o si sostituisce per farli vivere nel tempo presente per cinquanta minuti, all’anima eterna degli idoli.

Toccare con la dilatazione del tempo, con la rarefazione del gesto, con la castigatezza dell’immagine, con il silenzio, con il motivo ipnotico dell’armonica un momento al di là della vita e della morte, rubare un momento al tempo, conoscerlo nel suo ordine numerico.

6

### La voce e i suoni del narratore

Il narratore suona con l'armonica un motivo dolce e ossessivo che ogni volta finisce e ricomincia. Questo ritmo ha con la sua ripetizione, la funzione di certi ritmi liberatori negri, nei quali il "continuamente ritornare" provoca uno stato di ipnosi. In più il suono dell'armonica a bocca è l'ossatura drammatica, il tessuto connettivo, come ha scritto Bartolucci, di tutta l'opera. Lasciarsi andare per andare oltre, questo suggerisce il ritmo.

Il narratore narra la storia della donna a bassa voce, a voce quieta, a volte sospirando.

7

### Yin e yang

Per l'Opera e la sua rappresentazione attenersi agli insegnamenti di Zeami riportati di seguito: Yin=  
L'ombra, l'umidità, il freddo, il principio femminile, il negativo

La Donna Stanca

Yang= il sole, l'asciutto, il caldo, il principio maschile, il positivo.

Il Sole

Nell'equilibrio dei due diversi principi risiede l'armonia

L'Albero

Spazio del preludio: Yang

Spazio della storia: Yin

È detto nei segreti: «si sappia che in ogni cosa è nel punto critico in cui si equilibrano lo Yin e lo Yang che si situa la perfezione.

L'ambiente del giorno è ambiente Yang, dunque lo spettacolo sarà (di giorno) interpretato in modo calmo, quieto, dolce (maniere Yin).

Cercando l'Yin.

Poiché la notte, invece è Yin, eseguendo con risoluzione e animazione lo spettacolo e facendo schiudere le menti degli spettatori si è nello Yang. È questa la perfezione dell'equilibriodello Yin della notte con un ambiente Yang. Come prima in un momento Yang creare un ambiente Yin era il principio dell'equilibrio.» (Zeami)

8

### Il costume

Strati di preziosità alla superficie. L'interno è visibile a momenti, un soffio di vento svela l'interno a momenti. La luce è la superficie del costume che si veste e si sveste attraverso la luce. Questi costumi sono gli scrigni.

9

### Spazio e tempo dilatati

Queste schede furono da me, Federico Tiezzi, dedotte dal lavoro sulla Donna stanca incontra il Sole nel giugno del 1973 posteriormente al lavoro stesso.

#### *5- Materiali de La donna stanca incontra il sole*

I quattro elementi:

terra: l'albero;

fuoco: il sole;

acqua: le lacrime;

aria: la donna stanca

Febbraio 1972

Non preoccupiamoci del tempo, preoccupiamoci di operare verso l'Assoluto, il Perfetto, l'Immobile, la Non-Storia, il Mito, la Profezia. Avere il segreto svelato: giungere al centro "sapere finalmente chi siamo" (Borges) sapere il perché dell'universo e della nostra creazione, conoscere l'anima, salvarci verso il cielo. Stamani mi sono ricordato di una frase di Theilard: dopo la Storia ogni cosa tenderà ad un punto, un sasso come ogni uomo. Theilard chiama questo punto il Punto Omega. Riusciremo a scendere nelle grotte? Ho letto che il peyote allunga gli attimi di percezione. E così ho immaginato di distendermi in un secondo che durava all'infinito, e che sfuggiva per due rette convergenti. Allentiamo il tempo: una nuova dimensione per un nuovo tipo di narrazione. Occupiamo grandi pause fermiamo questo tempo che scorre.

Maggio 1972

Scenderemo alle grotte? Lo spettacolo è bello procede bene. Ha un principio interno, immobile, che è una scintilla divina. Almeno due spettatori che siano compagni di viaggio l'uno dell'altro quando scenderemo nel mare di morte per attingere l'erba spinosa che sola può darci l'immortalità. Io credo vere le parole di Sant'Agostino, quando parla della scintilla divina che è dentro ogni uomo. E che si riconosce dallo splendore che ci guida dall'alto verso il basso. Il Tempo non esiste più: una lucertola se lo è mangiato.

Lo spettacolo è molto breve: circa 70 minuti. Si è pianto come fontane ieri sera, quando finalmente abbiamo avuto questa nostra creatura cristallina incandescente e finalmente compiuta nelle sue parti. È veramente l'impressione di un sogno, statue e idoli animati da una energia improvvisa nel giardino di Eden.

Essi sono tornati finalmente, dalla memoria, per consolarci.

Giugno 1972

Abbiamo studiato il ritmo dell'opera: dovrebbe essere come una partitura musicale con le adeguate pause, i pianissimo e i fortissimo, per cui:

Alessandro dice che aveva in mente la partitura dell'Arte della Fuga di Bach e Donatoni.

Abbiamo fatto lo spettacolo, in visione privata, a Spoleto. Non è piaciuto.

Ottobre 1972

Ho letto "Paradiso" di José Lezama Lima e il "De contemptu mundi" di Innocenzo III.

In Novembre, daremo lo spettacolo in una galleria di Firenze.

Occupiamo lo spazio di dodici ore, con cinque repliche a cinque diverse ore del giorno.

Vorremmo fare uno spettacolo che durasse dieci giorni o mille anni. Forse riusciremo a realizzare il primo desiderio, il secondo chissà...

Oggi ho conosciuto un allievo di Pitagora che studiò con me la teoria dell'origine del mondo dai numeri al tempo della prima scuola peripatetica. "Decouverte d'un frère".

Lo spettacolo finirà in piena notte, all'inizio del giorno successivo. Volevamo attendere la venuta del sole e fare uno spettacolo all'alba. Ma ce lo hanno proibito. Raggiungeremo anche noi un sole che ci copra e ci tenga al caldo? E sarà dopo morti?

Febbraio 1973

Abbiamo conosciuto il critico Giuseppe Bartolucci, che assomiglia a Budda e tiene sempre una valigiona in mano. Ha visto due nostri spettacoli: La donna stanca e Morte di Francesco. C'era la Maria.

Andremo a Roma presto.

Personaggio fondamentale è la donna stanca il cui amore che muove le montagne di neve è la struttura portante delle sue azioni, anzi di tutto lo spettacolo. L'albero è un compagno di viaggio, triste e muto; il Sole è la felicità (ma dopo la morte?). Abbiamo scoperto che lo spettacolo ha la struttura di una Passione, fermata alle Stazioni di Tempo, Sofferenza, Morte, Salvezza, Trasfigurazione.

Bartolucci ci ha parlato di un certo Wilson. Io, lì per lì, credevo che fosse una marca di bicchieri, poi ho pensato alle lamette da barba ma Alessandro mi ha fatto notare che quelle sono le Wilkinson. Pare che facciamo delle cose molto simili. Però Bartolucci parla di "tendenza" e io credo giustamente.

Giugno 1973

Salerno: la T: D. R. è divisa: da una parte Rantick Deak capisce il nostro teatro; stamani, lungo colloquio sul mare.

Kirby ha ritirato in ballo Wilkinson. Addirittura pare che senza conoscerlo, lo citiamo! Arriverò ad odiare quest'ombra che ci perseguita.

Stasera ho riferito le parole di una psichiatra che ci vide a Firenze: essa considerò tutto lo spettacolo una petizione di morte.

Chieri: dei critici più ciechi dell'Arpate Senechiana hanno parlato di epigoni del più volte citato. Hanno parlato anche del Bread and Puppet: bene, abbiamo conosciuto e studiato e amato questo teatro a Parigi, due anni fa. Un critico ha parlato di riferimenti al teatro thailandese: credo si riferisse al tempo passato a Verona con la troupe del Kathakali, cosa assai diversa dal teatro thailandese. Hanno parlato di teatro di giapponese: quanti riferimenti, chissà forse si divertono al gioco del dotto.

## 6- I costumi dello spettacolo *La donna stanca incontra il sole*

### LA DONNA STANCA INCONTRA IL SOLE IL COSTUME

Il costume di ogni personaggio deve essere come a strati di preziosità. Nella povertà dei gesti, nella semplicità dei suoni il costume che indossa il personaggio è molto “prezioso”, curato ma non minuzioso. Come una pietra di ametista che da fuori presenta una scorza calcarea dura e, una volta spezzata, aperta, contiene meravigliosi cristalli viola. O come un reliquario d’oro esternamente e tempestato d’oro all’interno. L’interno non è visibile. Ma a momenti una chiusura una chiusura male fermata lascia intravedere lo splendore dell’interno. Allora si resta stupiti di fronte a tanto splendore dell’interno. Questi Idoli sono come scrigni, dall’interno splendido.

Vesti con conchiglie, vesti con piume

Per il Sole:

Maschera completamente d’oro sul viso. Capelli e orecchini meravigliosi. Collane di perle sul collo. Solo la maschera denota che lui è il Sole. Il mantello è grande e bianco, sul retro un disegno di conchiglie raffigura un sole con i raggi aperti. Una balza di perle e un bordo vicino al collo di pendenti di cristallo sfaccettati. Ha un ventaglio vero dorato. Il Sole ha scarpe alte con campanellini. Al collo oltre alle perle porta collane di conchiglie. Porta in capo un copricapo giallo ricoperto da un lungo velo che è trapuntato di perle.

Per l’Albero

Costume rosso. Panno rosso sul capo. Le braccia ricoperti di guanti di velo.

Per la Donna

Grande sottana di lustrini anni Cinquanta. Camicetta a fiori. Sopra, la donna indossa un mantello di trine. Sopra ancora altri veli che le coprono inoltre anche il viso. Ha due scarpe ricoperte di fiori e in mano un vaso con le sue lacrime, mescolate a conchiglie e fiori secchi. Al collo porta una collanina di conchiglie colorate. Al braccio ha una vecchia borsa di pelle nera. Tiene in mano una maschera bianca con le labbra rosse e gli occhi di cristallo verdi. I capelli sono lunghissimi, di stoffa. Le mani sono guantate di bianco.

## 7- Materiale fotografico

- Fotografie di Fulvio Salvadori



Prologo: La vecchia della Montagna, l'uomo in bianco e la donna vestita di bianco (sposi), la donna in nero (vedova).



Il costume e la maschera dell'Albero e della Donna stanca.

- Fotografie di Luigi Perrone, Teatro Scuola dell'Argentina, Roma



Prologo: La vecchia della Montagna sta per bruciare l'ombrellino della sposa.



La Donna stanca e il Sole. Sulla destra si intravede il telo dipinto.

- Fotografie di Verita Monselles (ASL)



Maschera del Sole



Maschera della Donna Stanca



Costume del Sole: Mantello con conchiglie e perle applicate



Maschera e costume del Sole

## 8- Descrizioni dello spettacolo (estratti da recensioni/ saggi/ cataloghi)

«[...] Il primo momento è una presentazione di personaggi-ombra, essi appaiono inconsistenti, evanescenti e pur schiacciati dal peso di tante connotazioni [...] Essi fanno una serie di movimenti e di gesti, estremamente significanti, soprasignificanti. Chi sono i personaggi di questa prima parte? Presenze appena emergenti da veli e drappi. Una donna nerovelata. Un essere vecchissimo, curvo, con in mano una canna lunga alla cui cima trema una candela accesa, come impedito a venir fuori, a muoversi. Uno sposo e una sposa vestiti di chiaro, all'altezza dei loro volti un ombrellino e un mazzo di fiori. Tra queste presenze che chiamerò A, B, C, D, si svolge un gioco di gesti e movimenti, non decifrabile come racconto ma come espressione di tensione, vettorialità ritorta. A prende una melagrana B segue C e D che avanzano D tende verso l'esterno della propria persona l'ombrellino A porge del latte a C B brucia l'ombrellino che D regge. Ora è C a prendere lentissimamente la melagrana dalle mani di A D e C vanno via A prende ed alza una falce dorata B spegne le candele poste tra gli attori e gli spettatori.

Questo il piano su cui si articola la prima narrazione. Da questo, con cesura del tipo luce/oscurità, si passa alla proiezione degli stessi personaggi in una dimensione mitica in cui assumono forme mute e senza più volto, di archetipi. È un mito degradato nella favola. I personaggi sono ancora quattro ma solo tre sono presenze fisiche, l'altra è una presenza fonica, è il racconto della favola.

Il sole, un albero, una donna. [...] Tra gli spettatori il quarto attore manovra una lampada dal piccolo fascio di luce concentrato, suona l'armonica, racconta. La donna, la scena è nel buio più compatto, gira lentissimamente su se stessa, regge con la mano una maschera. È un cammino che non termina perché continua su se stesso [...]. Lei continua a girare, come la musica, su se stessa. [...] La donna infine si muove in avanti [...] La figura centrale rossa si leva in piedi. È l'albero. Intanto l'altra presenza, il sole, è seduto immobile all'estrema sinistra. [...] I movimenti nell'oscurità sono lentissimi, avvolti dall'iterazione della musica. [...] La donna intanto si è andata lentissimamente [...] avvicinando al sole involuppato di panni bianchi. È ormai poco lontana, si piega, si inginocchia, le cade il vasetto che aveva con sé frantumandosi. L'albero ha le braccia alzate. Commento: «peccato morire così». Il sole si alza, si piega, prende un panno azzurro e si avvicina (il ventaglio non copre più la maschera d'oro), rialza la donna che ha coperto d'azzurro e la stringe a sé. La poca luce muore [...].»

Mele R., *Dilatazione dell'assenza*, in «Bollettino di storia dell'arte», n. 3/4, dicembre 1973, p. 60.

«[...] Il dramma diviene la ripetizione di una vicenda primordiale: la lotta dei due eterni principi antagonisti: vita-morte, luce-tenebre. L'evocazione degli archetipi conduce ad una abolizione del tempo profano, proiettando l'azione nel tempo mitico delle origini. La sospensione e il rallentamento estremo del movimento sottraggono l'uomo e l'azione alle vicende del divenire, creando un tempo e uno spazio rarefatto, un luogo di contemplazione. [...] La donna nerovestita è chiaramente una figurazione della morte, nella sua duplice valenza di segno positivo e negativo. Sottolineano questa ambivalenza i simboli ad essa legati: il latte come nutrimento primario rinvia alla vita, alla rinascita, mentre la melagrana è segno di martirio, di distruzione. A sua volta la falce è attributo delle divinità ctonie, della morte come della notte (la mezzaluna) riunite nella figura di Proserpina-Ecate. Ma è anche l'attributo di Demetra, cui rinvia per il taglio del frumento, assumendo, quindi, valenza positiva di nutrimento e vita. Il ciclo cosmico per cui dalla morte si genera la vita attraverso la trasformazione degli esseri, è qui riassunto in questa figura emblematica. [...] Con movimenti lenti e impercettibili la donna compie il suo lungo e difficile cammino verso il sole. [...] La settima montagna è vicina, ma la donna è stanca, si feremrà in un "campo di fiori rossi per riposare o per morire". [...] A questo punto il sole si alza e si avvicina, recando un manto azzurro, solleva la donna e la stringe a sé, ricoprendola.

Il lungo viaggio è compiuto, la ricerca è approdata nella morte. Ma le valenze positive che, nel preludio, avevano caratterizzato questo segno, trovano piena valorizzazione nel finale, trasformando la morte in un'apoteosi nella luce, in una conciliazione di contrari (maschile-femminile), in unione divina.

Il lungo viaggio nelle tenebre diviene così l'esperienza di un'iniziazione, la sconfitta dei valori notturni e funesti per una liberazione nella luce [...].»

Sinisi S., *Per sette lande deserte*, in "Proposta", n. 12-13, marzo- giugno 1974.

### ***a.3- Viaggio e morte per acqua oscura***

Regia: Federico Tiezzi.

Interpreti: Vera Bemoccoli, Xandra Gadda, Sandro Lombardi, Lorian Nappini,  
Federico Tiezzi, Tosca Vezzosi.

Compagnia: Il Carrozzone.

Prima rappresentazione: Contemporanea, Villa Borghese, 8 marzo 1974.

Repliche: Ricerca Tre, Teatro Verdi, Padova, 13 maggio; Teatro Accademico, Mantova, 14  
maggio; Teatro Aurora, Porto Margheira, 15 maggio; II Rassegna-Incontro Nuove  
Tendenze, Salerno, 25 maggio.

### **Documenti**

- 1- Foglio di sala, testo di presentazione dello spettacolo, due fogli dattiloscritti preparati in occasione della prima;
- 2- due fogli dattiloscritti dal titolo *Note su Viaggio e Morte per acqua oscura*;
- 3- quaderno manoscritto con bozzetti delle scene, notazioni tecniche (spazio, colonna sonora, luci) e prima stesura del testo. Appunti presi da Vera Bemoccoli (ottobre-novembre 1973);
- 4- otto fogli dattiloscritti con una descrizione/testo dello spettacolo datata (testo parzialmente pubblicato);
- 5- piantina dello spettacolo;
- 6- due foglietti manoscritti dal titolo *Viaggio e morte. Spazio*;
- 7- materiale fotografico;
- 8- descrizioni dello spettacolo (estratti da recensioni/ saggi/ cataloghi).

### **Riproduzioni e trascrizioni dei documenti**

#### **1- Foglio di sala, testo di presentazione dello spettacolo, 8 marzo 1974.**

CONTEMPORANEA. 8 MARZO 1974.

IL CARROZZONE: "VIAGGIO E MORTE PER ACQUA OSCURA".

Il 24 aprile 1631, giorno di Pasqua, Federico ebbe un sogno:

vide il dio del fuoco, con calzature di campanellini, con la testa che arrivava al cielo. Dal mare salì una bestia di pietra, un toro. Il dio imbracciava uno scudo decorato, tempestato di turchesi e sulle spalle gli ondeggiava un mantello ornato di piume gialle, [sul] quale brillavano i segni dei fulmini e del tuono.

Il dio dell'aria aveva gli orecchi trafitti da orecchini di turchesi. Al collo una collana di conchiglie incastonate d'oro, sulle spalle un manto di piume color fuoco, nella destra un bastone e nella sinistra uno scudo con l'immagine del vento di primavera. Dalla bocca vomitò una lunga spada, a cavallo passò il cavaliere bianco, secondo figlio di Noè.

Il giorno 11 Ottobre 1492, la Vera ebbe un sogno:

Vide il sole cadere in una vasca da bagno, in un giardino di 35 aranci, annaffiati da una fontana che dava acqua e latte.

Da ogni arancio insieme ai frutti lucertole enormi costruivano una piramide verso il cielo, parlando insieme e gridando al sole. La notte fu di nuovo scura, cominciò a piovere.

Una donna ballava su un prato verde smeraldo, arrivò di lontano la Vera, volando, con ali d'aquila e piedi di creta.

Il 19 febbraio 1952, la Lorianana ebbe un sogno:

O Figlio di nobile famiglia.

Adesso la morte è giunta; tu stesso devi fare il voto di diventare illuminato:

Essendo venuto il momento di morire, adesso suscita in te medesimo pensieri di simpatia e compassione traendo profitto dalla morte e fa il voto di conseguire la perfetta illuminazione allo scopo di giovare alle creature infinite come lo spazio.

..... Questo tuo intelletto, identità di luce e di vuoto, risiede in una grande massa luminosa, non nasce e non muore.

.....Medita il tuo demone, meditalo chiaramente come un'immagine che non abbia sostanza, come il riflesso della luna sull'acqua, non meditarla come se fosse un corpo materiale.

Il giorno 25 Dicembre dell'800 Carlo Magno sognò Alessandro re d'Etiopia.

A Persepoli città morta vicino ad Angkor dei Khmer cominciò a piovere. Piovve per 7 anni senza sole, le strade una poltiglia, i susini i meli senza fiori per 7 estati.

Solo Alessandro Etiope si salvò. Risalì su per la Pancia del Mostro morto e in vetta vide che era proprio solo. Non aveva ali per volare e non aveva pietre per generare, volle risalire al cielo per essere meno triste. Portò con sé un po' d'acqua e pensò di farsi una Barca con un dente del morto. Ecco che si vide Alessandro Etiope su una barca in mezzo a tutta quell'acqua: ebbe pietà di lui la casta regina di Ur e di nascosto gli mandò un gallo perché fosse meno solo. No aveva ali per volare e non aveva pietre per generare, volle risalire al cielo per essere meno triste. Portò con sé un po' d'acqua e pensò di farsi una Barca con un dente del morto. Ecco che si vide Alessandro Etiope su una barca in mezzo a tutta quell'acqua: ebbe pietà di lui la beata regina di Ur e di nascosto gli mandò un gallo perché fosse meno solo. Risalì i mille mari Alessandro Etiope e il suo gallo. Fu così che Ur gli regalò dopo tre notti la cima di un montagna per riposarsi. Giunse Alessandro con la sua barchetta e il gallo alla Montagna di Cristallo. Ma dopo tre giorni il solitario perse il gallo e pregò la beata Ur di trasformarlo in grano. Ora sulla cima del monte Ararat, tra tanta acqua, si può ancora vedere un campo di frumento che sotto il vento, d'estate, parla, e i passi di un gallo che si è perduto.

## **2- Note su Viaggio e morte per acqua oscura**

1. Esistono città che l'immaginazione considera centro del mondo: in un oriente che non ha confini, principio femminile e materno.
2. Lévy-Brhul ha parlato di mentalità primitiva come di una maniera di porsi dell'uomo nel mondo che lo circonda, partecipando ad esso e non dissociandosene come suo 'soggetto'.
3. Viaggio e Morte per acqua oscura postula una 'partecipazione' qui e ora, l'esigenza della condizione dell'uomo che si muove in una situazione che lo include.
4. Non vivere separati dal mondo che ci circonda ma parteciparlo tramite l'esperienza.
5. Ho senso solo in un concreto e totale rapporto con la realtà che mi include, con cui mi trovo in rapporto vitale: solo allora posso leggerla, conoscerla, interpretarla.
6. L'uomo che vuol riconquistare la dimensione della partecipazione diventa nello spettacolo un marinaio: indifeso e sperduto all'eterno crocicchio, ha davanti a sé tutte le strade, come direbbe Foucault, tutti i mari, anche il cielo e l'insidiosa memoria.
7. Attraverso il suo lungo viaggio, fatto di tre viaggi, tenta di porsi come soggetto di una situazione.
8. È perduto, non riesce più ad orizzontarsi, è disorientato. Guarda lontano, ma non vede che immagini terrificanti.
9. Due strade: l'una reca i mezzi 'logici' per calarsi nel mondo, l'altra è il delirio.

- 10.** Giunge un compagno di viaggio che guida il marinaio. Con questa forza nuova si siede tranquillo a guardare, e il suo terzo viaggio, il Viaggio nel tempo della Memoria, non è che un sogno dolce: ogni tessera del mosaico torna al suo posto.
- 11.** La luce sulla veranda dondola, le porte del teatro si aprono.
- 12.** Non è un'iniziazione.

### 3- Quaderno con bozzetti delle scene (1973)<sup>275</sup>

#### (LA MORTE DI FRANCESCO) VIAGGIO E MORTE PER ACQUA OSCURA

#### IL CARROZZONE

#### PROLOGO (15 ottobre 1973)

Una donna è seduta sulla sinistra della pedana.

Ha alla sua destra un tavolino tondo con sopra delle candele accese. È vestita di bianco, ha accanto il tavolino bianco con le trine, le candele, il vaso blu, la nave nella bottiglia, i fiori. Cuce i fiori sull'abito bianco (su tutta la balza i fiori sono già cuciti).



Fig. 1 PROLOGO

La donna porta la mano agli occhi (la destra) guarda le stelle. (.....)

Riprende a cucire. Prende i fiori e li infila sul vestito.

Entra la Morte. Si ferma a sinistra della donna. Si porta alla destra. Apre l'ombrello nero portatore di sonno. Lo mette davanti il volto della donna. Lo alza sopra di loro – la donna a abbassa la testa – La Morte se ne va – (1-2-3-4).

---

<sup>275</sup> Segnaliamo in corsivo le note aggiunte in un secondo momento rispetto all'originaria stesura del testo.

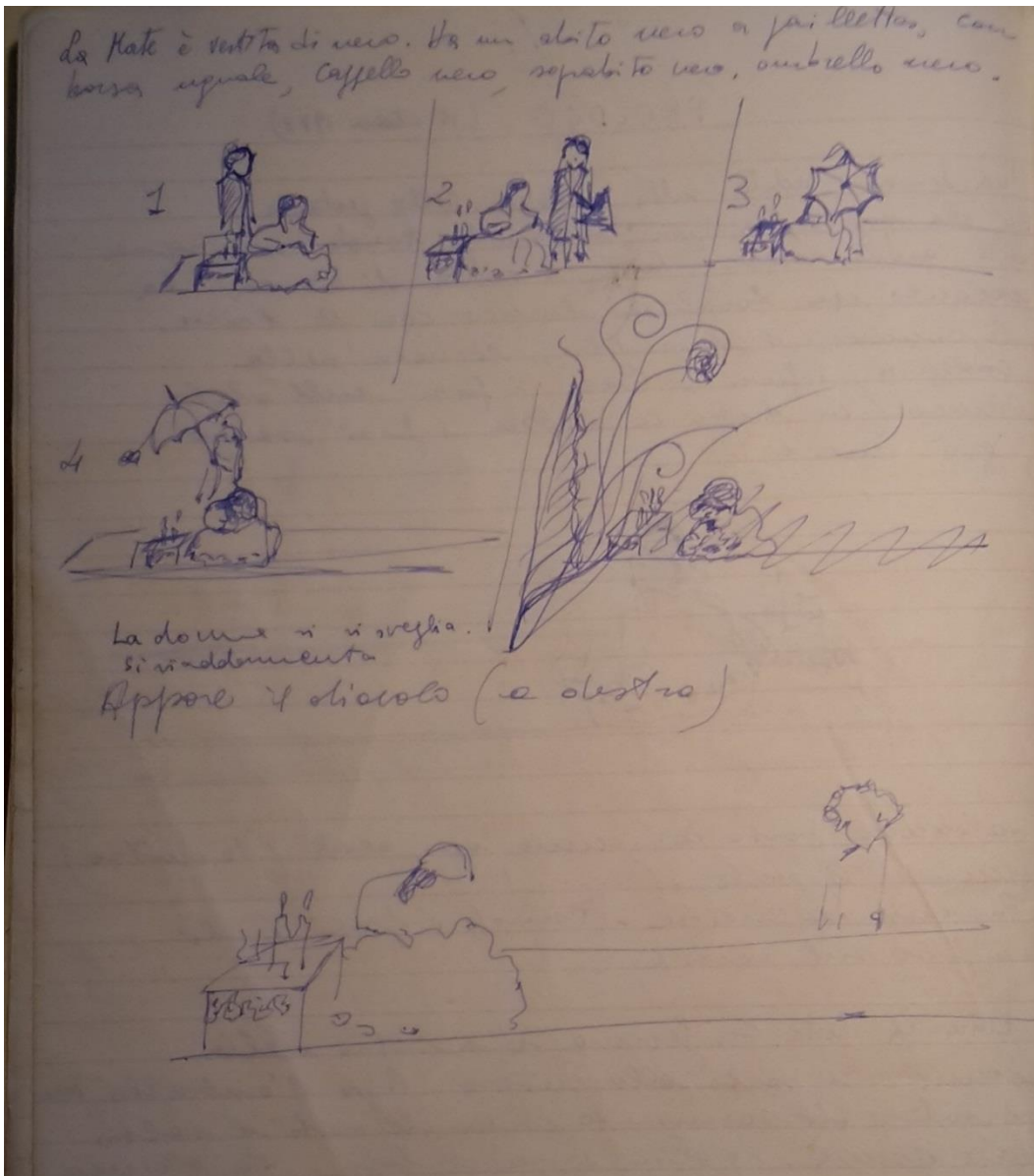


Fig.2 PROLOGO, La morte se ne va.

Arriva l'uomo (dalla parte del diavolo). Suona il motivo sulla fisarmonica. Si avvicina alla donna. Ha un campanello. Mette il campanello sul tavolino bianco come abbracciando la donna. Va via suonando.



Fig. 3 PROLOGO L'uomo mette il campanello sul tavolino, come abbracciando la donna.

La donna si sveglia. Lentamente il diavolo scompare. La donna ricama. Si addormenta di nuovo. Entra un uomo con la valigia verde nella sinistra. L'uomo (F) piange – si avvicina alla donna. Posa la valigia<sup>1</sup>. C'è anche il diavolo (che appare ogni volta che la donna si addormenta.) L'uomo si siede sulla valigia e piange. Si alza. *Guarda lontano*. Si avvicina alla donna. La tocca su una spalla. Suonano i campanellini (la Sandra?). L'uomo *guarda lontano*, va via. Il diavolo anche. La donna si sveglia. La valigia rimane. La donna ricama. Si addormenta ancora.

<sup>1</sup> *il diavolo si avvicina all'uomo che nello stesso momento si porta una mano agli occhi come se temesse il sole.*



Fig. 4 PROLOGO La donna ricama. [...] entra un uomo con la valigia verde.

La mano le cade. *Si addormenta con un filo rosso in mano*. Entra la morte. Si ferma dietro la donna. Il diavolo (a destra) piange una lacrima.

La morte guarda la donna a lungo. La alza e la porta via. Si fermano in piedi. Si avvicinano al diavolo. Di nuovo si fermano. Ripartono. Il diavolo piange. La morte e la donna escono. Il diavolo prende il vestito.

(Suono di fisarmonica da quando entra la morte). Entra il diavolo a distendere il mantello. Entra l'uomo con la fisarmonica e la donna alla sua destra. Si fermano dopo la valigia. Il diavolo si distende davanti alle pedane. La donna si china. Raccoglie un fiore. Si avvicina all'estremità delle pedane. Getta il fiore rosso addosso al diavolo. Esce (a destra) Il diavolo si addormenta.

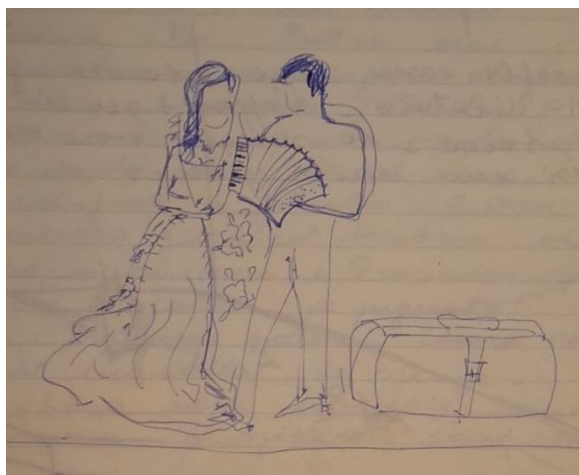


Fig. 5 Entra l'uomo con la fisarmonica e la donna alla sua destra.

L'uomo scende dalla pedana. Gira intorno al diavolo. Si china sul diavolo. Esce<sup>2</sup> (a sinistra, davanti alla pedana).

<sup>2</sup> (La donna entra con un fascio di rose in mano e quando si inchina a raccogliere il fiore le rose cadono. Lei raccoglie due papaveri rossi).

### Spazio

Dovrebbe essere una stanza grande. Tutto dilatato. L'apparizione del diavolo lontana. La scena dei Campi Elisi non sulle pedane.

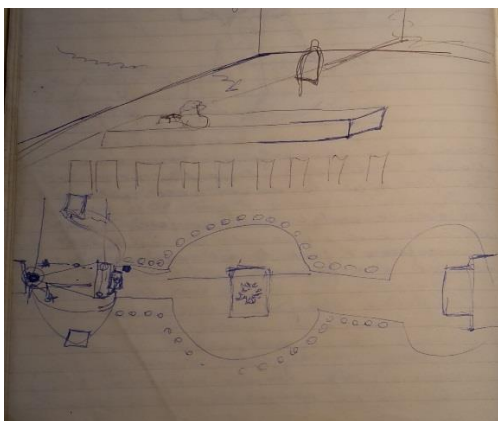


Fig. 6 Progetto di spazio

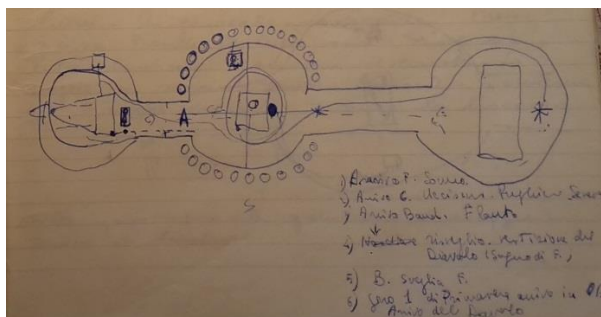


Fig. 7 Progetto di spazio: 1. Arrivo F. Suono. 2. Arriva Chiara. Uccisione. Preghiera Severa. 3. Arrivo banditore. Flauto. 4. Risveglio. Vestizione del diavolo (sogno di F.) 5. B. sveglia F. 6. [...] 1 di Primavera arrivo in A. Arrivo del Diavolo

### Luce dell'uccisione

Le candele vengono spente dalla Loriana che ci accende un lume a petrolio per andare a uccidere F.

### Luce di Icaro

Una torta di candele sopra Icaro.

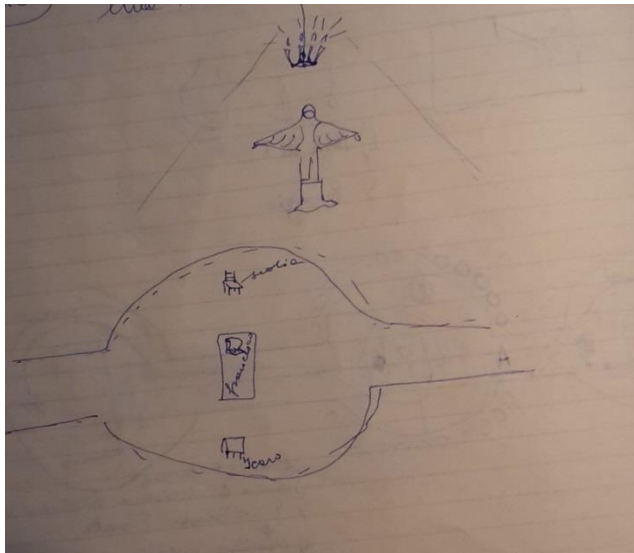


Fig.8 Luci di Icaro

Il diavolo è disteso davanti alle pedane. La donna esce. F. entra nel cerchio sempre suonando. Posa la fisarmonica. Si mette a dormire con la fisarmonica per cuscino. Arriva Arriva C. Aggira le pedane. Accende il lume. Spegne le candele. Si avvicina a F. (ha il lume nella destra). Gira attorno alla testa di F. Si china. Posa il lume. In ginocchio. Lo uccide. Prega. Si alza. Prende la lampada. Se ne va. Entra il banditore. Si avvicina al diavolo. Lo sveglia con suoni di flauto. Lo veste. Si avvicina a F. lo sveglia due volte. Si carica la bisaccia sulle spalle. F. e il B. iniziano il viaggio.

Suono di tamburo.

Banditore: In primavera il diavolo indica a Francesco la storia di Icaro al primo crocevia.

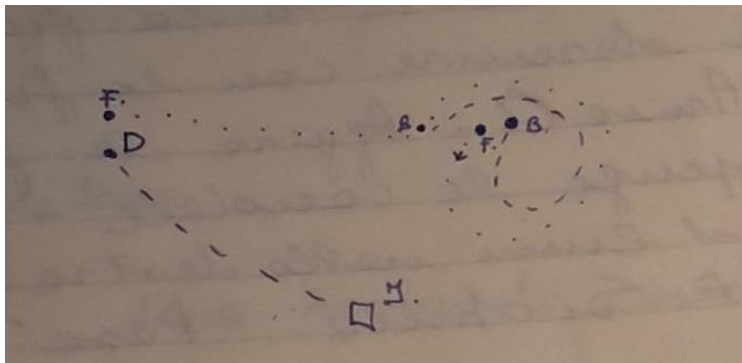


Fig. 9 Schema movimento Banditore-diavolo-Icaro (primo crocevia).

F. si avvicina al D. Il diavolo indica Icaro. *Fisarmonica*. Sale sul banchetto di Icaro. Si mette le ali. Vola. Entra la stella Orione. Icaro la indica e la guarda. Orione ha in mano un [...] ardente. Si avvicina a Icaro. Le ali si sciolgono. Icaro cade. Si china sul banchetto. Orione si abbassa. Fa il gesto di alzare Icaro.



Fig. 10 Orione e Icaro

La Lorianana esce. Sandro la segue. Orione tiene Icaro per il mantello.



Fig. 11 Orione tiene Icaro per il mantello

F. si addormenta. *Il B. lo sveglia.*

Banditore: nella campagna deserta si alza l'alba.

F. si alza. Arriva la morte con la falce sulle spalle. Quando Fran. Si siede sulla fisarmonica la Morte comincia a falciare.



Fig. 12 La Morte comincia a falciare

Circonda Francesco che cade. (La morte se ne va). Ricopre F. di polvere (con la falce).

Arriva correndo il vento. Si ferma accanto alla morte. Con un lembo del suo mantello toglie la polvere lasciata dalla Morte-Tempo.

La Morte esce - il vento esce.

12 novembre 1973

Musica: Macbeth

Banditore: Francesco incontra Pia de' Tolomei. Pia arriva quasi danzante. Si ferma all'inizio del cerchio. Alza la testa in alto a destra. Riprende a camminare. Si ferma di fronte a Francesco. Abbassa lentamente l'ombrello lo pesa rovesciato. Lo ruota un po'. Lo lascia.

Banditore: Pia disse, vincimi e verrò con te ma non ti voltare indietro.

Francesco suona il flauto. Si avvicina a Pia suona il flauto. Fa un giro con Pia attaccata a una spalla.

<sup>1</sup> dialogo sul coro dell'*Otello*. Fanno tre giri. Fanno tre giri lenti (ma proprio lenti).

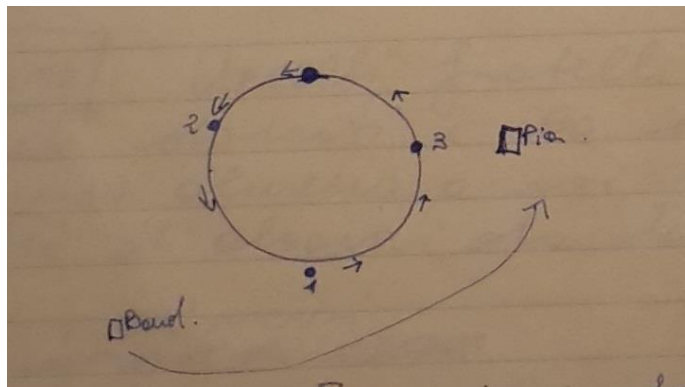


Fig. 13 Movimento Pia de ' Tolomei - Banditore

La Pia si scopre. F. sviene folgorato. La Pia si siede (*dea della fertilità*). Il Banditore le si avvicina e versa dell'acqua in un bacile. La Pia se ne va.

Banditore: Ma già mi dissolvo. Non già in eterno io vivrò. Lasciami poiché un soffio sono i miei giorni.

La Pia se ne va. Francesco si alza-beve alla fonte. Il Banditore gli mette il vestito giallo, lo scialle nero, gli occhiali neri.

F. fa un mezzo giro fino ad arrivare all'inizio del corridoio. Appare l'uccello a metà del corridoio.

Banditore: Uccelli, fratelli miei, voi gli siete dovuti e lo dovete lodare perché almeno a voi ha dato la facoltà di alzarvi da terra e di sparire.

Banditore: F. chiese a Dio un cielo chiaro.

F. chiede un cielo chiaro.

Banditore: E vi ha anche vestiti, oltre a questo voi non seminate e non mietete pure mangiate e bevete avete le montagne e le sorgenti per farvi il nido e non vi preoccupate di trovare un luogo in cui resistere.

F. strozza l'uccello

Walzer di Strauss.

#### SCHEMA

AZIONE	LUCI	MUSICA
prologo	candele	fisarmonica
Vento-morte	luce	fisarmonica
valzer	Riflettore o candele	Strauss + vento
Madre uccelli		Vento più mare
Citazione donna stanca		Vento più musica ebrea
tavolo	Vera vestito rosso + fiori + fruttiera + un lume a petrolio	Vento + note
Morte bianca		Vento
Ravel		Ravel
Fine		Vento vento vento

#### 4- Descrizione dello spettacolo

IL CARROZZONE

*I<sup>A</sup> CONTEMPORANEA*

*MARZO 1974*

VIAGGIO E MORTE PER ACQUA OSCURA

1971-1974

*DURATA: 7 ORE*

PROLOGO: SOGNO E SALVAZIONE DEL DIAVOLO

Una donna è seduta davanti ad una terrazza di fiori. È una notte estiva, calda. La donna si porta la mano agli occhi. È cucitrice e deve finire il vestito di tulle bianco di una gran signora. È ricamatrice, orna di fiori il vestito.

PAUSA

La donna alza gli occhi e guarda le stelle. È vestita di bianco, ha accanto un tavolino bianco con una tovaglia di trine, un mazzo di candele su un piatto, il vaso blu, la nave nelle bottiglie, i fiori. Cuce i fiori sull'abito bianco.

Le candele parlano con il vaso.

PAUSA

Appare la morte. È una donna alta vestita interamente di nero. Ha un ombrellino nero e un cappello di paglia, nero, le stelle sull'abito. La morte si porta alla sinistra della donna. Si sposta alla destra. Apre l'ombrello portatore di sonno davanti al volto della ricamatrice e la ricamatrice sogna. Lontano lontano appare il diavolo. Il diavolo ha in testa la corona di perle dei diavoli solitari. È vestito come un principe di Damasco o come un Abencerragio di Granada. Sul cuore ha un pugnale ricurvo, d'argento. Sul viso una maschera d'argento. Sulla spalla ha un pappagallo che dà presagi, un pappagallo dalle ali dorate.

PAUSA

Arriva un uomo vestito interamente di bianco. È un marinaio in cammino verso le miniere di Falun. Suona un motivo triste, sempre uguale, con la fisarmonica. Si avvicina alla donna. Posa un campanellino sul tavolo bianco e fa in modo che sembri che abbracci colei che dorme. L'uomo va via suonando, la donna si sveglia.

PAUSA

Lentamente il diavolo scompare. La donna si addormenta di nuovo. Siamo in una stazione a notte alta. La donna vede venire un uomo con una valigia verde nella mano sinistra. L'uomo guarda a sinistra, guarda l'orizzonte a destra. Posa la valigia. Lontano appare il diavolo. Si avvicina alla donna, le tocca le spalle. Da una finestra aperta entrano due battute di pianoforte. L'uomo va via, il diavolo scompare. La donna si sveglia.

PAUSA

La donna ricama. Il vestito è lungo, lungo da finire. Si addormenta. L'ago le scivola di mano, la mano le cade. Ha ancora un fiore rosso. Entra la morte per portarla via. Il diavolo, segretamente innamorato piange.

La morte guarda la donna a lungo. La solleva e la porta via. Si fermano. Riprendono a camminare, di nuovo si fermano e sono vicini al diavolo. Escono. Il diavolo raccoglie da terra il vestito nuvoloso. Esce.

## PAUSA

Entra da destra, lentamente il diavolo: e distende il suo mantello rosso che porta nel centro un enorme sole. Entra l'uomo con la fisarmonica e la donna alla sua destra vestita con l'abito incompiuto e uno scialle e fitte rose, con un mazzo di rose rosse sulle braccia. Siamo nei Campi Elisi. Dopo la morte essi si sono ricongiunti. Lentamente avanzano, si avvicinano al diavolo che frattanto si è disteso sul mantello. La donna si china, raccoglie un conosciuto fiorellino rosso. Le cadono di mano le rose, si alza e getta il fiore rosso, lontano, vicino all'incoronato che dorme. La donna esce. L'uomo si china sul diavolo.

## PAUSA

Il marinaio entra nel cerchio sempre suonando. Posa la fisarmonica nel centro di un rettangolo di velluto rosso, al centro del cerchio. Il marinaio si addormenta sulla fisarmonica. Arriva di lontano Chiara. Accende un lume a petrolio, la donna con la lampada oltrepassa mille stanze vuote e si avvicina a Francesco. Si china su di lui, in ginocchio e lentamente lo uccide. Prega. Si alza. Prende la lampada, se ne va. A metà del lungo corridoio si volta a guardare Francesco un'ultima volta. (ma tutto questo era un sogno del diavolo e forse non avvenne realmente. Era quello un diavolo di molta bellezza e troppo aveva visto e amato).

## PRIMO VIAGGIO: VIAGGIO PER TERRA

Francesco si mette in viaggio verso l'oriente con il banditore, suo Compagno di viaggio. Essi vanno per cercare il sole. Banditore:

“In primavera, il Diavolo mostra a Francesco la storia di Icaro, al primo crocevia”.

Francesco si avvicina al diavolo, apparso nel mezzo del crocevia, lo abbraccia. Il diavolo chiama a raccolta gli spiriti dell'aria, ed ecco, per le Anime, la storia di Icaro.

## PAUSA

Lontano, nella zona 2, appare Orione con una torcia di candele in mano. Il marinaio va a sedersi su un sasso, il Compagno di viaggio lo segue. Il marinaio suona la fisarmonica. Il Diavolo-Icaro sale su una vecchia cassa. Icaro si mette le ali e comincia, lentamente, a volare verso l'alto. Orione si avvicina ad Icaro, Icaro la guarda, sempre più su, sempre più in alto, le ali si sciolgono. Icaro cade dalla sua montagna, si china sulla panchetta coperta dal suo mantello verde. Orione lo risollewa, lo guarda e sul mare Egeo lo porta via con sé. Essi camminano sulle acque. La luce scompare. Francesco è

addormentato sul suo sasso. Di lontano arriva la Morte. È un uomo con la falce e un cappello fiammeggiante.

Banditore:

“Sulla campagna deserta si alza l’alba”

Il rumore si avvicina, (gli ultimi rumori notturni): è il rumore della falce della morte che taglia i fiori della campagna. Francesco, seduto, aspetta che si prenda anche la sua giovinezza.

Siamo al secondo crocevia. La Morte tocca il marinaio. Francesco cade. Di lontano arriva, correndo, il Vento di primavera con un abito a fiori, con un ramo fiorito che circonda il suo ventre fecondo. Il Vento soffia via, con un lembo del suo mantello, la polvere lasciata dal Tempo della Morte. La Morte esce. Il Vento esce. Francesco si sveglia ai richiami del compagno di viaggio. Sulla campagna è ormai l’alba.

#### PAUSA

Francesco riprende il viaggio. Gira per due volte all’interno del cerchio. E così avvenne che dopo due giorni di cammino, Francesco e il suo compagno arrivarono al terzo crocevia. Banditore:

“Francesco incontra Pia de’ Tolomei”

Musica: Ouverture del “Macbeth” di Giuseppe Verdi.

Pia arriva, quasi danzando, bianca, con un ombrello posato sulle spalle. Si ferma all’inizio del cerchio. Alza la testa in alto, a destra, a guardare le stelle (si ricorda di qualcuno?) riprende a camminare. Davanti a Francesco abbassa lentamente l’ombrello sul suo volto velato, lo posa per terra, rovesciato, lo ruota.

Musica: primo coro del secondo atto di “Otello”, di Giuseppe Verdi.

Pia: “Mi hai dimenticato?”

Francesco: “Come è possibile scordarsi di te?”

Pia: “Vengo da molto lontano”.

Francesco: “Lo so”.

Pia: “È stato così che l’altr’anno mi sono uccisa”.

Francesco: “Lo so”.

Francesco: “Perché sei tornata?”

Parlano a bassa voce e poco si sente. Parlano come due persone che, pur amandosi, si incontrano dopo molto tempo. Banditore:

“Pia disse: Vincimi e verrò con te, ma non ti voltare indietro”.

Francesco suona il flauto e insieme a Pia fa un giro. Ora si sfidano alla corsa. Lentissimamente compiono tre giri. Dopo il primo giro, Pia sta superando Francesco. Francesco trae fuori dalla sua bisaccia una mela d'oro e la lascia cadere. Pia si china a raccoglierla. Francesco la supera. Questo avviene per tre volte. Francesco riesce a vincere la pia ed ora chiede di vedere il volto della donna che perde. Francesco le si avvicina; le alza il velo. Ma il velo è una maschera di cera bianca immobile e paurosa. Francesco sviene, folgorato. Cade a terra e non parlerà mai più. Pia come un'ombra scompare per sempre.

#### PAUSA

Francesco, svenuto, sogna che Pia piange sotto un albero. Avviene che dal seno di lei ha origine una fonte. Il compagno di viaggio, ora, mentre Pia scompare:

“Ma già mi dissolvo. Non già in eterno io vivrò, lasciarmi poiché un soffio sono i miei giorni”.

Francesco si alza, svegliato dal Banditore. Il Compagno di viaggio gli mette un vestito da donna giallo, di tulle, uno scialle nero, gli occhiali nero. Francesco fa un mezzo giro, fino ad arrivare all'inizio del corridoio. Appare a metà del corridoio un uccello. Banditore:

“Uccelli, fratelli miei, voi gli siete dovuti e lo dovete lodare perché almeno a voi ha dato la facoltà di alzarvi da terra e di sparire”.

Francesco si china verso l'uccello. Banditore:

“Francesco chiese a Dio un cielo chiaro”.

Francesco chiede un cielo chiaro. Banditore:

“E vi ha anche vestiti, oltre a questo voi non seminate e non mietete, pure mangiate e bevete, avete le montagne e le valli per farvi il nido e non vi preoccupate di trovare un luogo in cui resistere”.

Francesco, lentamente, strangola l'uccello. Ma a terra, come successe anni addietro a Saulo nella via di tarso, Francesco sente il Bel Danubio blu.

Per nove minuti Francesco balla con il vestito di sua sorella un valzer.

Egli è l'uomo del valzer.

#### PAUSA

Francesco si getta a terra e piange. Ormai le scarpette rosse non lo obbligheranno più a nessuna danza. Per terra chiede pietà, battendosi il petto. Nel cerchio non c'è più nessuno. È solo in modo completo. Banditore:

“Francesco è abbandonato da Dio, e gli appare la Vergine alla quale Francesco chiede le mani”.

Silenzio. Musica: una canzone di Beniamino Gigli.

Francesco si piega sopraffatto. Fa un gesto di rabbia davanti ai campi dove ormai il grano è maturo, si solleva verso l'alto, attende.

PAUSA

Sogno dell'Uomo Rosso.

Portato dal Banditore su un carretto, arriva l'Uomo Rosso. Il marinaio indossa un mantello regale, prende un ventaglio, l'Uomo Rosso scende dal carretto e si siede su un trono d'avorio. Si addormenta, con una mano sorregge il capo. E sogna. Un imperatore (Francesco, il marinaio) allora appare con un ventaglio, con il quale si fa vento. La notte è torrida. L'imperatore piange, si siede e si fa vento. Da un alto ramo del giardino reale, un usignolo canta. L'imperatore ascolta e piano piano, dolcemente, si consola della sua malinconia. La luce è bassa, smorzata, è una notte di prodigio.

L'Uomo Rosso si sveglia: annuisce col capo, si avvicina come una vecchia maga all'imperatore che ora dorme, consolato. L'Uomo Rosso cammina nove passi. Il Banditore lo trascina via sul carretto nemico.

PAUSA

Madre degli uccelli.

Fu così che il marinaio entrò nella casa. Dapprima lo aveva stupito il grappolo di ciliegi e di felci senza fiori che avviluppava il giardino, il cancello che, benché vecchio, non aveva cigolato come se fosse stato oliato da poco.

Ma poi entrò.

Là, seduta, in mezzo alla stanza, una donna vestita interamente di nero, con maniche di trina, con un velo davanti al viso e un cappello con un gufo bianco dalle ali spalancate, in una sedia a dondolo, tiene contro di lui una rivoltella. È vecchia e cadente anche se deve essere stata, in passato, bellissima. Vicino a lei, in una gabbia di legno e ferro intrecciato, tiene un uccellino dei mari, impagliato. In grembo tiene una spada. È la Gran Madre degli Uccelli. Il marinaio, immobile, la guarda. Essa è illuminata da un cono di luce che ha il suo vertice al cielo. Il resto della veranda è in ombra. Un uomo, di molti anni fa, vestito di bianco, entra dal fondo della veranda, alle spalle della Madre, nel cono di luce. Dispare. La Madre si alza. Posa la pistola, si avvia verso il mare, seguita dal marinaio, e dall'uomo vestito di bianco che regge un ombrello nero e da una donna in sari. Sulla spiaggia del

mare si fermano: aspettano che sorga il sole. Francesco si inginocchia mentre la donna in sari si sta allontanando. La Madre alza la spada su Francesco che sviene. L'uomo in bianco e la Madre, uniti, se ne vanno. Sulla riva del mare, sotto il sole che è sorto, il marinaio rinviene e con un panno rosso copre la luce. Buio. Il marinaio se ne va.

## INTERMEZZO

La luce della veranda dondola.

Entra una vecchia in una carrozzella a rotelle,  
con una coperta sulle gambe.

Tiene con una mano sul viso una maschera da strega.

Compie, lentissimo, un giro, sospinta da una giovane impassibile infermiera.

Le porte del teatro si aprono.

### Secondo viaggio: viaggio per l'aria

Tre suoni di armonica; il Banditore scandisce sul tamburo il motivo di Francesco. Entra Francesco parato a festa, con un mantello azteco, gli occhiali bianchi. Con lentezza, ondeggiando, fa il giro del cerchio. Si ferma. Porta le mani all'altezza di ara.

Il Banditore scandisce il motivo di Chiara. Entra Chiara, con un vestito nero, una mantellina di trina sulle spalle, un cappello con due lunghe penne di fagiano. Lentamente fa il giro del cerchio con l'ombrellino aperto. Si ferma discosto da Francesco. Banditore:

“In autunno Francesco e Chiara iniziano il lungo viaggio alla ricerca dell'esistenza”.

## PAUSA

Chiara chiude l'ombrello e si porta le mani sugli occhi. Francesco compie il medesimo gesto. Fanno tre giri su di sé. Si fermano. Ecco la direzione voluta da dio, il viaggio sta per cominciare, Francesco

e Chiara si danno la mano. Francesco gira intorno a Chiara con passo di ballo, lentamente. Si tiene con la mano sinistra un lembo del mantello. Per tre volte si ferma a riprendere fiato. Compiuti i tre giri, il santo si ferma. Chiara si ferma.

Chiara, (a bassa voce, in un sospiro): “Siamo arrivati nel paese del Lontano Fiume d’Oro”.

Francesco si accoccola vicino a Chiara, ritirando la sua mano da quella di lei. Suoni di campanellino. Appare un uomo completamente coperto di nero, con una enorme stella lucente sul viso. Dietro a Chiara fa un inchino.

Di lato a Chiara fa un inchino. Di fronte a Chiara fa un inchino. Francesco è immobile. Chiara è immobile. L’uomo si allontana. Francesco stringe i pugni quando Chiara, lentamente, si mette davanti a lui. Egli dondola tre volte, poi porta una mano alla fronte: prima l’una, poi l’altra. Guarda a sinistra, a destra. Il Banditore in un sospiro:

“Ma non verrà mai la notte?”

Chiara torna a fianco di Francesco. Appare di nuovo l’uomo nero. Si inchina di lato tre volte. Scompare. Francesco stringe i pugni, immobile, accoccolato. Dà la mano a Chiara. Fugge da quel paese Francesco, correndo sulle sue gambe di nano punito, compie due giri intorno a Chiara, il suo viso è impassibile. Ogni tanto si ferma a riprendere fiato. E in questi intervalli di riposo, Chiara sussurra:

“Spesso ti domandavi

Perché, come gli uccelli, ali non abbia l’uomo,

A lui è dato percorrere

Solo le lontananze

Non le altezze.

E te vinceva, invece, soprattutto l’altezza,

perché è all’alto che tu tendi”.

Francesco è immobile. Chiara è immobile. Dalla torre del secondo paese,

essi guardano lontano, scrutano. Banditore:

“E fu così che nel terzo paese incontrarono Dio che predisse lo sposalizio di Franceco e Povertà, sua amante.”

Francesco compie un giro camminando al modo delle rane. Si ferma in ginocchio. Chiara si porta davanti a lui con il parasole chiuso, alza le mani sopra la sua testa. Francesco guarda. Dio alza le mani per mostrargli le sue stimmate. Solleva la mano sinistra, poi la destra, come dire:

“Non hai niente?” Dio risponde a bassa voce: “No”.

Francesco ripete il gesto, poi alza le braccia, allunga l’ombra del suo corpo per arrivare a Dio. Se Dio passerà di qui, io, cieco da un milione di anni, sarò salvo. Dio passa. Francesco è sempre cieco.

Francesco dà la mano a Chiara e fa tre giri in ginocchio come uno storpio.

Nel nuovo paese Chiara, che suona il flauto, costringe Francesco ad una recita: un uomo, un principe cinese, sta per partire per la guerra.

Si arma, lucida il suo cavallo, prende la bandiera. Nel cortile, tra le canne di bambù, sdegnoso, rifiuta la sua donna che gli chiede di non partire. Chiara si inchina in silenzio. (piccola pausa)

L’uomo combatte egregiamente il nemico, guarda le onde armate. E pensa che la donna, a casa, lo sta aspettando alla finestra e si sente, essa, una pietra. Ma l’uomo, irato, contro tanto amore, fa un altro gesto di sdegno. Chiara si inchina come prima. (piccola pausa)

Il principe torna vincitore, Grande Re, tutto è come prima, le montagne, le greggi, i fiumi, il cielo. Nel cortile lo accoglie la sua donna. Irato, la respinge per sempre. Chiara di nuovo si inchina.

Ed ecco che, strascicando, di lontano arriva, velata, vestita di bianco e con uno scialle nero, Povertà. Arriva sicura fino ai piedi di Francesco, Chiara si alza: prega: “Che il cielo cada su di te”.

Si allontana, Francesco solleva da terra il flauto che diviene il suo scettro. Chiara gli getta sulle spalle un pesante mantello bianco, ricamato a foglie d’argento. Esce. La Povertà, soddisfatta, si attacca ad un braccio di Francesco, compiono insieme il giro degli sposi. Poi Povertà, vittoriosa, si allontana. Come un re egizio, Francesco rimane di nuovo solo all’interno del cerchio. Banditore:

“Arrivò di lontano un frate e chiese di Francesco.”

Bussarono almeno quindici volte alla porta del convento. Francesco presentiva, lui stesso andò ad aprire, capì l’indivoltato che volava, ora.

Francesco alza un braccio per fustigare il frate, respirando ordina ai diavoli di uscire dalla bocca. Fa uno scongiuro. Per tre volte corre nel cortile illuminato dalla luna. Il frate si è vestito come la regina della neve, e canta:

“Ho le scarpine, scarpine di fata dorata (due volte)

Fiori ho i capelli, capelli divisi in due bande (due volte).

Ho una stellina, stellina nel cuor di cristallo (due volte).”

Il frate è impazzito. Alza la sottana. Francesco, rabbioso e stupito,

gira su di sé per tre volte. Egli prevede la morte dei suoi giorni e delle sue notti fino a quando il sole non sarà divenuto un cristallo e lui una pietra. Che si impicchi. Poi Francesco si toglie un momento

gli occhiali. Si tocca i capelli: grande è la sua disperazione. In cima ad una montagna Francesco si pettina i capelli. Il frate si è allontanato cantando sempre la sua canzoncina. Banditore:

“Francesco intreccia i suoi capelli con la luna.”

Lontano lontano appare la Luna. Si avvicina volando a Francesco. Essa fa un giro e si scioglie una treccia. Altro giro della Luna che ad ogni passo si piega da un lato. Scioglie la seconda treccia. I capelli neri di Francesco si intrecciano a quelli bianchi della Luna. La Luna si ritira indietreggiando. Francesco è a terra.

Appare Chiara. Cammina per una strada di montagna, fino ad arrivare a Francesco. Il santo le ordina di distruggerlo. Francesco si getta a terra, con le braccia in avanti, si mette supino. Chiara calpesta il suo viso e il suo sesso, poi con i capelli sciolti, lo fustiga tre volte. Lo abbraccia, lo depone nel sepolcro. Banditore (accelerando il ritmo del tamburo):

“Porta la tua croce, ora, Francesco”.

Risorgendo, Francesco getta da un lato Chiara e si mette in ginocchio. Inizia una processione, Chiara si mette dietro a Francesco, dietro di lei vanno il Banditore e Povertà.

Francesco rivive la nascita e la crocefissione di Cristo.

Francesco nasce tra le braccia di Povertà. Dietro di lui la Vergine lo adora con uno dei re Magi. Francesco si alza come se portasse un peso, allarga le braccia sulla croce, circondato dalle pie donne piangenti. Viene depresso nel sepolcro, su di un lenzuolo bianco, e dentro la sua tomba, Francesco rimane di nuovo solo.

Le pie donne si allontanano. Dopo ventiquattro giorni Francesco risorse.

Si ferì con una pietra e mostrò in giro le mani sanguinanti. Si rivestì con il vestito del sole per ballare un ultimo valzer. Ma non è più la musica di Strauss; questa volta suona un valzerino di campagna. Francesco esce. Banditore:

“E fu per questo che il Banditore uomo-donna comperò i capelli di fiori”.

PAUSA

Sogno del Banditore.

Il Banditore posa il suo tamburo. Solo, nel centro del cerchio, sogna.

Si attenua la luce. Lontano, sulla veranda, nella zona 2, si accende la luce, che illumina una donna che sbatte una coperta. Seduto in piena luce, uno zingaro con un orecchino e cappello di feltro nero,

sorride. La luce nella zona 2 si spegne. Da lontano, dal buio completo, avanza un Santo di gesso, i cui occhi luminescenti risplendono nel buio. Dietro di lui una donna con borsetta e una coroncina di conchiglie ed un vestito a fiori porta un vassoio pieno di candele accese. Depone il vassoio davanti al Santo e si ferma un po' a pregare. Si alza, va verso il Banditore, e lo pettina col pettine che si è tolta dai capelli, gli mette la collanina che si toglie di collo. Si china su di lui, lo aiuta ad alzarsi, lo porta a vedere il Santo. Il Banditore si copre il viso con le mani. Da lontano arriva lo zingaro che tiene in mano un aquilone bianco. La donna se ne va. Lo zingaro se ne va. Il Santo viene portato via da una giovane.

Uscendo la giovane passa dalla veranda, dove si accende una luce che illumina una donna anziana su una sedia a dondolo. Francesco è lasciato addormentato vicino ad un pozzo. Il Banditore esce:

“In inverno, nelle sirti di Singapore, Francesco si perse nei labirinti della memoria”.

### TERZO VIAGGIO: VIAGGIO NEL TEMPO DELLA MEMORIA

Una donna, di circa sessanta anni, coi capelli grigi, ma ancora, nell'insieme, neri, è seduta su una sedia a dondolo, sulla destra della veranda. Lavora a maglia. Indossa un abito leggero, estivo, a fiorellini, di colore tenue. La gonna, leggera, ogni tanto, nel dondolio, prende vento e si solleva leggermente. La donna ha un'espressione triste e un po' assonnata. A tratti si appisola. Ora le cade il lavoro di mano, e si addormenta. Entra da destra, in silenzio, una giovane dalle forme opulente, vestita di chiaro, ondeggiando su se stessa, incerta. Ha i capelli raccolti sulla nuca, una borsetta bianca, la mano destra fasciata di nero. Il marinaio che dorme vicino al pozzo, sogna se stesso mentre cammina lento lento con l'amico; vicino ad una balaustra si fermano. La giovane donna scompare.

PAUSA

Entra da destra una giovane che, a metà della veranda, si china a raccogliere una mela caduta dall'albero del giardino. Si avvicina ai due giovani che sorridono. Lontano si materializza in un angolo della veranda la Madre degli uccelli. La giovane la guarda, guarda i due marinai e sotto l'impulso della forza di morte che la Madre sprigiona, esce dietro di lei.

PAUSA

In una zona remota della veranda, dietro la donna anziana, un forte vento fa sbattere una finestra, una tenda svolazza: dietro si intravedono due sposi che si coprono il viso, la donna con un mazzo di fiori, l'uomo con un ombrellino.

PAUSA

La donna anziana si sveglia al rumore del vento e raccoglie il suo lavoro.

PAUSA

I due giovani marinai se ne vanno. Scompaiono nel buio. Il vento non soffia più. La zona della finestra è piombata nell'oscurità, la donna anziana continua, sola, a lavorare.

PAUSA

Rientrano da sinistra i due giovani, portando un tavolo ovale. Li segue la giovane con una tovaglia di trine, che viene distesa sul tavolo. La giovane donna esce e ritorna con una fruttiera e un mazzo di fiori che posa sul tavolo. Escono tutti meno la donna anziana sulla sedia a dondolo.

PAUSA

Entra una signora grassa e languida che libera uno stormo di farfalle, poi siede vicino alla donna che lavora e incomincia a raccontare a mezza voce:

“L'indomani, al levarsi della stella mattutina, appena l'aurora scacciò dal cielo l'umido vapore della notte, ad un tratto, venuto dalla foresta spaventosamente magro, un uomo, uno conosciuto, venne verso di noi...”

(Le parole si perdono nel vento che ha ripreso a soffiare)

...ma il padre con un sorriso rasserenato, sfiorò con un bacio le labbra e le disse: Je veux bien, puisque cette inquietude te rouge, dérouler sous tes yeux, toute la succession des secrets du destin...”

(le parole si perdono del tutto)

PAUSA

Il vento.

PAUSA

La signora grassa si alza con un sospiro di stanchezza ed inizia una filippica contro gli uomini. A basa voce borbotta che gli uomini sono tutti uguali, che lei lo ha sempre detto, che sono vagabondi, perditempo, violenti...

Mentre lei compie questo monologo, la donna anziana comincia a cantare un pezzo d'opera, l'inizio dell'aria “Un bel di vedremo”, da Madama Butterfly, di Giacomo Puccini.

PAUSA

Da sinistra arriva un capitano, il capitano di una nave che viene da Macao. Si siede sulla sedia nell'angolo sinistro della veranda e, appoggiando il capo sulla balaustra, si addormenta. Appare uno dei giovani che, dietro la signora anziana, guarda lontano. Arrivano due donne, si avvicinano, a metà, la donna vestita di rosso si ferma, quella vestita di bianco va verso il marinaio e si inginocchia. Ora anche la donna vestita di rosso, si avvicina al marinaio e lo conduce davanti al capitano. Poi la giovane in rosso scompare.

PAUSA

La donna vestita di bianco si alza e il marinaio le va incontro. Ma appena egli le tocca una mano la donna muore. Mentre la donna cade si sentono da dietro appena due note de “L’internazionale”. Il marinaio se ne va. Il capitano si alza e sveglia la donna in bianco, l’aiuta ad alzarsi, l’accompagna verso sinistra. La donna esce. Francesco rimane. La signora anziana si alza dalla sua sedia e va ad accendere la radio che trasmette il Quartetto per archi di Maurice Ravel. Alla fine del secondo movimento, la donna si alza, spegne la radio, ed esce. Francesco, lentamente, rientra nel suo corpo che dorme ancora vicino al pozzo.

PAUSA

È giorno fatto, in campagna. Tutte le luci sono accese. Francesco, vestito da sposo, con un abito sgualcito di finta seta, va verso Chiara che appare, vestita da sposa, circondata dalle braccia della morte, Francesco conduce Chiara in mezzo al cerchio. Qui la strangola e la compone in un sepolcro. Avvicina una sedia, si mette gli occhiali e veglia la morta. Lontano, mentre le luci si attenuano, appare una figura incappucciata di rosso, con una clessidra in mano. Le luci si abbassano fino a spegnersi quasi completamente.

PAUSA

Rumore del mare.

#### EPILOGO: STORIA DEI MU

Una cassa di legno ricoperta di velluto rosso viene trascinata nel cerchio.

La luce si alza. Sembra una tomba e insieme una barca. Sopra di essa, accoccolato, sta un demone con grandi abiti dorati e un cappello di sonagli. Il Genio scende lentamente dalla cassa, immobile la guarda. Lentamente ne solleva il coperchio. Sul coperchio, nella parte interna, con vernice nera, è dipinta una mi greca. Dentro la cassa, tra i fiori, ci sono due giovani, bellissimi, morti.

Il Genio getta della polvere in aria. I due giovani si risvegliano.

Questa è la storia: Appare dal fondo una vecchia cadente, il giovane si alza, la giovane si alza.

Provocano così l’uscita dei fiori che li ricopriva e che si spargono a terra.

La giovane si avvicina alla madre. Essa è la regina delle terre assolate e porta un girasole sul cuore.

La fanciulla abbraccia la madre e insieme piangono. La madre dona una collana di pietre del sole alla figlia che deve partire per andare nel paese dei Mu a sposare il capo di quel popolo, dai riccioli neri.

La fanciulla parte.

In riva ad un fiume le si manifesta un Genio.

Egli è innamorato segretamente di lei. Le gira intorno, la guarda, le mostra i suoi vestiti, regali e le offre un mantello d’asbesto.

Ma la fanciulla che ha in mente occhi dal taglio a mandorla, dice di no alle sue profferte, continua il suo cammino, il genio scompare.

Nel mare di Mongolia riappare il Genio. Ora le offre un anello che dona l'immortalità, e il suo amore eterno. La fanciulla rifiuta e riprende il cammino. Sulle montagne del Tibet riappare il genio: e le offre tutta la terra, il mondo intero, i fiumi, le montagne, il cielo e uno scettro di regina. La fanciulla rifiuta. Il Genio, irato, scompare. Ecco che arriva nel paese dei Mu, dove il principe l'aspetta con la sua corona sul capo. Si decidono le nozze. Ma ecco che il giorno del matrimonio; mentre il principe la sta incoronando regina, appare il genio con un o strumento di morte: un tamburello che egli agita furibondo. I due sposi fuggono.

La cassa è la loro barca. Fuggono attraverso il Mare Fiorito, verso la Montagna degli Incanti. Lontano, la montagna si muove verso di loro per proteggerli. Il Genio li insegue per ucciderli. I due amanti scendono dalla barca e si rifugiano nelle viscere della bianca montagna che, apertasi per un momento, si richiude su di loro.

I due giovani tornano nella cassa che la montagna trascina via con sé.

Sulla cassa, col suo strumento di morte, una rosa, si rimette il Genio.

PAUSA

Nella luce che si attenua si vedono i due alberi che cominciano a camminare.

## 5- Piantina dello spettacolo.

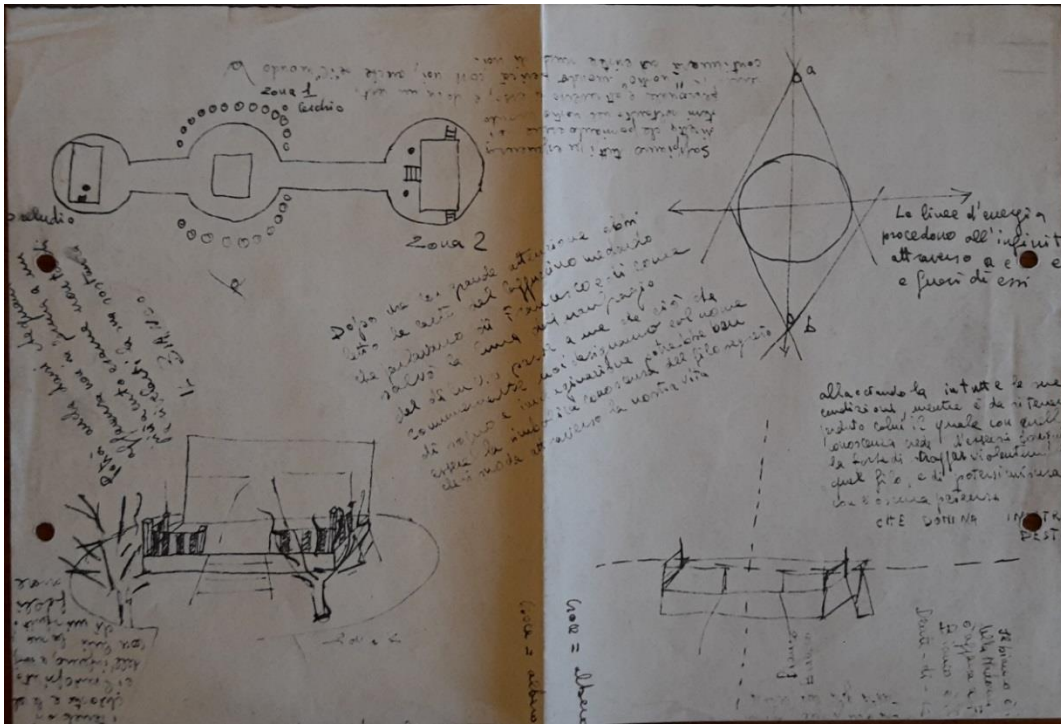


Fig. 14

I tenebrosi  
chiostri e le  
celle e il  
variopinto  
dell'inferno,  
[...].

Potrà anche  
darsi che  
Quando  
apparenza  
non sia ferma  
a un più  
acuto esame  
non tardi a  
rivelarti la  
sua sostanza.  
IL BIANCO

Sappiamo  
tutti per  
esperienza  
diretta che  
possiamo  
essere noi  
stessi solo  
nel nostro  
mondo  
personale e  
attraverso di  
esso, e che in  
un certo  
senso il  
"nostro"  
mondo perirà  
con noi,  
anche se "il  
"mondo  
continuerà ad  
esistere  
senza di noi.

Dopo che con  
grande  
attenzione ebbi  
letto le carte  
del cappuccino  
medardo che  
parlavano di  
Francesco e di  
come salvò la  
luna dal  
naufragio del  
diluvio parve a  
me che ciò che  
comunemente  
noi designamo  
col nome di  
sogno e  
immaginazione  
potrebbe ben  
essere la  
simbolica  
conoscenza del  
filo simbolico  
che si snoda  
attraverso la  
nostra vita...

...allacciandola  
in tutte le sue  
posizioni,  
mentre è da  
ritenere  
perduto colui il  
quale con  
quella  
conoscenza  
vede d'essersi  
conquistato la  
forza di  
strappar  
violentemente  
quel filo e di  
potersi  
misurare con  
l'oscena  
potenza CHE  
DOMINA

Le linee  
d'energia  
procedono  
all'infinito  
attraverso a e  
b [spettatori]  
e fuori di  
essi.

## 6- *Viaggio e morte. Spazio (appunto manoscritto)*

A proposito di quello che già S. ha scritto dello spazio per il quaderno di Como ci sembra giusta l'osservazione della "situazione" dello spettatore immerso in uno spazio in cui non può vedere tutto per bene. Se ora ci si mette nell'anima di uno dei personaggi che il marinaio incontra, questo personaggio saprà di lui quello che riguarda il suo unico incontro, ma è una veduta parziale della storia del marinaio. Lo spettatore attraverso una veduta parziale dello spettacolo è introdotto in un medesimo ordine di idee.

Giusta e geniale è la "Motivazione". In effetti il viaggio compiuto dal marinaio è senza motivazione, cioè gratuito, o rischia di alleggerirsi e di scadere a illustrazione.

Da sviluppare come punto per il teatro epico romanzo.

## 7- **materiale fotografico;**

Fotografie (ASL)



Fig. 15 PROLOGO

«Una donna è seduta sulla sinistra della pedana. Ha alla sua destra un tavolino tondo con sopra delle candele accese. Vestita di bianco».



Fig. 16 TERZO VIAGGIO

«Una donna, di circa sessanta anni, coi capelli grigi, ma ancora, nell'insieme, neri, è seduta su una sedia a dondolo, sulla destra della veranda. Lavora a maglia».



Fig. 17 La Madre degli Uccelli



Fig. 18 «La Madre si alza. Posa la pistola, si avvia verso il mare, seguita dal marinaio, e dall'uomo vestito di bianco che regge un ombrello nero e da una donna in sari. Sulla spiaggia del mare si fermano: aspettano che sorga il sole. Francesco si inginocchia mentre la donna in sari si sta allontanando. La Madre alza la spada su Francesco che sviene».

## 8- Descrizioni dello spettacolo (estratti da recensioni/ saggi/ cataloghi).

Lo spazio è formato da due pedane speculari, lontane tra loro, divise da uno spazio rettangolare della lunghezza di circa quindici metri.

[...] I movimenti sono in genere lenti (non lentissimi come nell'opera precedente). All'inizio l'illuminazione dello spazio è affidata ad un mazzetto di candele in un piatto. [...] In questo viaggio il Carrozone non lavora più sul tempo su un segno coniugabile ma sul rapportarsi di continue e successive presenze in uno spazio chiuso tra due momenti speculari che dovrebbero spiegare un mito con un altro. Il passaggio dalla pedana A alla pedana B, dalla prima alla seconda parte, vuol provocare una dolorosa ironia ma riveste un mito con un altro mito. Lo svuotamento della catena mitica della prima parte (Francesco, Pia dei Tolomei, e le presenze avvolgenti o pronte a essere avvolte, a colpire o a farsi colpire) serve a rivestire di sé i contenuti dell'infanzia della seconda parte. L'infanzia e la nascita delle contraddizioni [...] E nella seconda parte alla donna vestita di bianco che cuce si sostituirà una madre che cuce e canta con voce graffiante "Un bel di vedremo" e così ad altri personaggi è possibile trovare il nuovo personaggio corrispondente in una riduzione (del mito) e in una contemporanea reintegrazione in un altro mito, ben più ossessivo.

Rino Mele, *Il viaggio, la Morte*, in «Proposta», n. 16-17, novembre 1974-febbraio 1975, pp. 16-20.

“Viaggio e morte per acqua oscura” del gruppo fiorentino del Carrozzone mette insieme un triplice viaggio (per terra, per mare, nella memoria) che ha la lucidità intermittente e senza risoluzione dei sogni. Anche visivamente la prima impressione è quella del sogno: zone debolmente illuminate o affatto nere circondano brevi segmenti sove tutto è (sembra) chiaro. La storia da sola, in una rappresentazione di questo tipo, non ha peso: si può capire soltanto se sovrapposta, in trasparenza, ai simboli e alle emozioni che le singole scene richiamano. Per raggiungere questo effetto di coinvolgimento quasi rituale, gli attori del “Carrozzone” (che sono poi anche gli autori dello spettacolo) puntano su due categorie di strumenti: costumi e oggetti di scena, dilatazione del tempo. Un tempo insolitamente dilatato, con lentezze, esitazioni o, al contrario, apparizioni fulminee, che richiamano (ancora una volta) il sogno o lo psico-dramma. “Acqua oscura” come il precedente spettacolo del gruppo (“La donna stanca incontra il sole”), è un viaggio a occhi chiusi nell’immaginario, un vago delirio, una rievocazione di certi turbamenti dell’adolescenza dedicata a chi ha nervi sufficientemente scoperti da lasciarsene coinvolgere e coraggio bastante a dare un’occhiata nel fondo di sé. [...].

Corrado Augias,  
*Sulle scene*,  
«L’Espresso»,  
9 luglio 1974

#### **a.4- Tactus**

Azione scenica per voci, strumenti e nastro magnetico: Azio Corghi.

Libretto e Regia: Federico Tiezzi.

Cordofoni e aerofoni: Massimo Lonardi.

Idiofoni e membranofoni: Maurizio Ben Omar.

Live electronics: Azio Corghi.

Voce: Brigitte Gras Ferraresi.

Interpreti: Vera Bemoccoli, Sandro Lombardi, Lorian Nappini, Federico Tiezzi.

Compagnia: Il Carrozzone.

Prima rappresentazione: Como, «Autunno Musicale», Broletto, 27 settembre  
1974.

Repliche: Die Tage der Neue Musik, Kultur Forum Bonn Center, Bonn (Germania), 29  
settembre 1974.

### **Documenti**

- 1- un foglio di sala dattiloscritto;
- 2- tre fogli manoscritti di appunti per esercizi dal titolo *Giochi Esercizi per scaldare l'ambiente*;
- 3- sette fogli manoscritti con inchiostro verde dal titolo *Quaderni di Tactus*;
- 4- otto fogli dattiloscritti con descrizione della performance scena per scena prodotti in occasione della prima a Como<sup>276</sup>.

### **Riproduzioni e trascrizioni dei documenti**

#### **1- Foglio di sala**

#### VIII AUTUNNO MUSICALE A COMO

Broletto, 27 settembre 1974 ore 21

#### TACTUS

---

<sup>276</sup> I bozzetti di scena sono presi dall'originale manoscritto; in corsivo sono segnate le annotazioni presenti nel quaderno e non trascritte nel documento.

Tactus (1974) si pone come ricerca di corrispondenze fra linguaggi-suono e azione drammatica. Più si scava nel linguaggio e più esso si presenta derivato da modi puramente musicali e si fa drammatico legando fra di loro stati d'animo ed espressività dell'azione gestuale. Di conseguenza l'evento teatrale si presenta soprattutto come successione di momenti musicali. Se chiunque di fronte ad un suono (estraneo a qualsiasi lingua conosciuta) riceve una informazione di un complesso stato mentale, si può pensare che nella razza umana esista un linguaggio ad un livello inferiore a quello in cui vengono alla luce le differenze. Le parole tratte da “Le opere e i giorni” (v. 42) di Esiodo che concorrono a definire anche strutturalmente l'opera, vengono adoperate dal musicista sia come puri e semplici fonemi attraverso i quali gli attori concentrando su ciò che bisogna esprimere cercano il suono corrispondente, sia come parole che filtrate musicalmente attraverso il canto si spogliano del loro abituale significato per ritornare alla loro originale sostanza acustica e a ciò che essa riesce a comunicare ad un livello inferiore ma in modo espressivo per tutti. A questo punto l'affermazione di Eliot secondo il quale la poesia può comunicare prima di essere capita, può essere paragonata a quella di Lévi-Strauss dove i miti si pensano negli uomini a loro insaputa e dalla quale può facilmente scaturire l'idea che la struttura dei miti si sveli attraverso una partitura.

Quest'ultima citazione può spiegare la ricerca da parte del compositore di un rapporto dialettico-creativo con gli attori e con gli esecutori poiché mito e musica stabiliscono un identico rapporto con il tempo ed entrambi sono linguaggi che superano il piano del linguaggio articolato pur richiedendo una dimensione temporale per manifestarsi. “Ma questa relazione al tempo rivela una natura abbastanza singolare: tutto avviene come se musica e mitologia non avessero bisogno del tempo se non per infliggergli una smentita. Esse sono entrambe macchine per esprimere il tempo...” (L. S.) Tactus si riferisce al sistema antico di “battere la misura del tempo”.

## ***2- Giochi esercizi per scaldare l'ambiente***

- 1) Seduti in cerchio. Ci si lancia una scatola di fiammiferi dicendo il proprio nome lanciandola ad un altro. Velocemente.
- 2) Seduti in cerchio ci si lancia una scatola di fiammiferi dicendo il nome di chi ha tirato la scatola a noi e il nome di colui o colei alla quale la scatola è diretta. Es. Sandro che ha ricevuto la scatola da Lori e la invia a Fed. Dice “da Lorian a Federico”.
- 3) Gioco del Nodo.  
Tutti in cerchio, con le mani si crea un nodo che uno esterno deve sciogliere.

- 4) A coppie.  
Una gamba legata insieme. Si corre mentre una coppia acchiappa i toccati si immobilizzano. Quando tutti sono immobilizzati il gioco è finito.
- 5) Tutti corrono e uno acchiappa. Il toccatore immobilizza a gambe aperte e può essere immobilizzato da uno che gli passa tra le gambe.
- 6) Uno accende un disco. Tutti ballano (si muovono alla musica). Improvvisamente la musica viene fermata e il direttore del gioco indica una sezione di persone che devono cantare insieme. Poi riaccende il disco e si continua a ballare.
- 7) Uno comincia a suonare uno strumento (campanelli, tamburi)
- 8) Improvvisamente smette di suonare tutti allora si siedono per terra. L'ultimo che si siede va a suonare un altro strumento.

### 3- *Quaderni di Tactus*

\*Defisicizzazione del corpo (perché non è morto nella sua concretezza corporea, cioè fisica, ma solo come portatore di immagini).

Il corpo è usato simbolicamente (la Vera nel prologo è cronometrica: essa non è un corpo lì presente, ma un fantasma, un corpo che rimanda ad altri corpi, la suggestione di un corpo.) Poi ci sono attributi che svelano questa simbolicità: il costume è spesso più importante del corpo stesso (nel caso il viola con i suoi attributi notturni).

I nostri corpi sono celati. Celarli ha lo stesso significato che esporli nudi ("corpo celato", Castelli).

\*Tanto per capire che il corpo non è usato in maniera fisica (Rinascimento, Microcosmo e macrocosmo Vitruvio).

II

Ogni attore narra una leggenda che elabora su di un canovaccio che gli è dato dagli altri attori, che conosce, o che inventa da sé.

La narrazione avviene per parole (significanti), parole desemantizzate, suoni puri, gesti.

Espressività.

L'Attore solo può rifarsi ad un mito, ad una favola che conosce, oppure ad un mito, ad una favola che inventa lui stesso.

A) Uno degli attori esprime solamente con il corpo, una narrazione detta, o meglio espressa da altri attori attraverso parole, suoni, ritmi puri. Il tema è dato in precedenza: una favola, un mito.

A<sub>1</sub>) Come sopra: la narrazione è inventata dagli altri attori su di un tema dato in precedenza. Il tema si sviluppa secondo la volontà di ognuno degli attori destinati alla narrazione. Lo sviluppo è imprevedibile, sia nella narrazione, sia per colui che afferma gestualmente la storia che si trova a reagire ad un qualcosa di completamente nuovo, del quale egli può provocare lo sviluppo con gesti e movimenti del suo corpo.

B) L'attore esprime la storia.

Gli altri partecipano come visioni di quell'attore. Evocati, cioè dalle parole di colui che narra, dai suoi gesti, dai suoi suoni, appaiono dei e i demoni di cui si sta parlando. Ora si danno tre possibilità:

b<sub>1</sub>) Appare anche l'eroe o l'eroina, o ambedue, della storia (un re, una pietra, un albero, il mare) e il Narratore è tale e basta.

b<sub>2</sub>) Appaiono gli dei, i demoni, l'eroina. Il Narratore è l'eroe che parla di sé ed agisce anche con gesti, suoni (b<sup>1</sup>)<sup>1</sup> narrando le sue gesta (b<sup>1</sup>)<sup>2</sup>

b<sub>3</sub>) Il Narratore è più personaggi. Egli è eroe, eroina, dio, demone, tutto insieme.

Deve esprimere tutte queste cose come vuole: con tutto il corpo (cioè anche con voce/ suoni).

Può ripetere tutti questi esercizi narrando con solo una parte di sé (testa, o voce, o volto o mani, o piedi).

## LA VOCE

A) Individuare ed emettere la voce di tutte le cose (pietre, legni, acqua, carta, di quel libro, di questo giocattolo).

B) Sentire la voce del sole. Emetterla. Sentire la voce della luna. Emetterla.

C) Individuare la voce (il suono) di sé stessi. Il proprio suono totemico. Emetterlo.

D) Individuare il suono di un'altra persona. Emetterlo.

Nelle composizioni a fasce continue dei simboli, nella sovrapposizione di significati, si arriva a determinare un significante "mostruoso", sia nel senso di meraviglioso a vedersi, sia in quello medievale di mostro come creatura speciale e unica.

Razionalmente la connotazione di mostro ci ripugna: “Ma – dice Focillon parlando del ‘Mostro’ nell’arte romanica – sarebbe un errore assumerlo come sinonimo di delirio o di barbarie. Di fatto esso può significare forse..... un tentativo della natura di creare a sua volta.

#### **4- Descrizione della performance scena per scena**

##### TACTUS

###### Prologo: Morte di Narciso

Narciso, chinato, si guarda in un’acqua chiara. Ecco Narciso che cerca nell’acqua un tesoro: lo specchio.

La Morte.

La Morte alza la sua falce perché Narciso ora cade. La Morte scompare.

###### Lotta tra Caos e Cosmos

Dalla bocca di questa balena uscirò insieme agli uccelli dei morti, io, Puma, re di questa terra disordinata, di questa materia non formata. Eccomi ai confini del mondo che non è mondo, davanti all’albero inizio di molti affanni. Rapirò questi frutti per dissetarmi. Tornerò al mio regno notturno.

Io, Tortora, piccolo re dai troppi mantelli, partivo per cercare le mele d’oro e scoprire l’albero d’oro dalle mille sorgenti di strade.

Prima di partire mi apparve un vecchio che mi donò una falce d’oro in cambio di un cavallo bianco.

Io, Tempo.

Si ritrae Puma, sconfitto, e torna alla balena.

Ricopre Tortora l’albero del sangue rosso.

Improvvisamente dalla notte il Cielo sonoro si chiamò ad alta voce.

###### Storie di Amateratsu

Che fatica in questo fuoco, quanto male mi hai fatto, fratello.

Io, Amateratsu, esco dalla luce e mi ritiro in un’isola. Di lontano saluto la nave nel suo riflesso marino. Ma chi è che danza ora? Chi batte in un morbido giro il piede? Una dea? E di quale bellezza? Ah, padre-fratello quanto presto sostituisci la mia ombra luminosa!

Levo la testa per vedere. Che vedo? Me stessa con il mio volto, i miei occhi, il taglio delle sopracciglia, la bocca che sorride, a volte, nello specchio.

A che vale tanto cruccio? Io non sono la morte.

Prometeo (Fine dell'età dell'oro)

Giunsi di lontano per rubare dal fuoco divino una fiamma, nel cavo di un bastone fiorito. E questo è il mio orto degli olivi, senza specchi né spade. Io peccai perché volli: ed ora compagno di questo uccello brucio i miei giorni tra rupi che tagliano il cielo.

Donerò il mio fuoco ad una sposa bianca.

Solo il tempo che cammina alle mie spalle ha lo specchio.

“Infatti gli dei hanno nascosto la vita agli uomini”.

(“Krupantes gar echousi theoi bion anthropoisi”)

## TACTUS. OPERA

(LA MUSICA DELL'OPERA GESTUALE è DI A. CORGHI)

*Luce livida radente*

### MORTE DI NARCISO

Una grande figura nera: la Morte.

(Essa è come una montagna nera, l'Oriente, il limite estremo di chi guarda lontano, dalla radura.)



Fig. 11 « Una grande figura nera: la Morte. (Essa è come una montagna nera, l'Oriente, il limite estremo di chi guarda lontano, dalla radura.) [...] Narciso il coraggioso ecco si avvanza (con bianca spada e spalle bianche, regge la testa scarmigliata – di Oloferne negro – [...]).»

La Morte apre il suo mantello.

(In questa lunga serie di soffitte, apro i bauli e tra la polvere guardo i teschi verminosi, le statue di cera, la tua testa Oloferne, fino allo specchio dove vedo il mio viso, schiavo dannato)

Narciso il coraggioso ecco si avanza

(con bianca spada e spalle bianche, regge la testa scarmigliata – di Oloferne negro – Quanto rumore di pianto nella contrada, oppure è un rumore nuovo, ghiacciato, sottile?)

Narciso immerge la spada e la testa nell'acqua di un a gelida fontana

(fatte di mostri dalle lunghe lingue, di cateratte, di torrentelli, di lettere sonore scandite dal suono di moltissime acque)

Dall'acqua, morbido specchio, ti tirai su.

(Tratto d'acqua fatto d'acqua manto d'acqua per tutti i desideri nascosti dalla mia fronte riccioluta, per arrivare a sapere chi sono)

Narciso contempla se stesso nello specchio

*La posizione è quella del Narciso  
di Caravaggio e di Cellini*

(sparso d'acqua, inquieto, dalla ferocia dell'antichità a questa quiete, strano pesce acquatico dalle sembianze di donne, più bella del più bello sole e nata in forma di grano sotto montagne che suonano, da lontano)

La Morte e la Sua Falce.

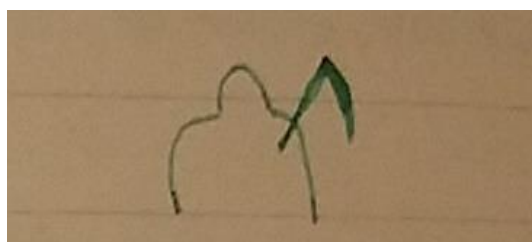


Fig. 12 La Morte e la sua Falce.

La Morte alza la Falce. Narciso cade.

(aveva come un presentimento, l'idea della Sua Presenza e di questo cadere, nel momento in cui Lei lo avesse voluto, o più che altro quando dall'idea del suo volto fosse disceso all'idea di sé e cadendo in un vuoto sonoro arrivare a generare in una lotta la coscienza della propria Storia, come se si vedesse da allora, eternamente presente in uno specchio e si guardasse lentamente cadere, senza descriverlo,

ma con desiderio, partecipando gli atti di un altro uomo che ora nella morte non era altro che lui stesso, e infine...)

Narciso cade.

La Morte scompare.

### LOTTA DI PUMA E TORTORA

Esce Puma dalla balena

(è un cavaliere d'altri tempi, il ritratto della saggezza)

Immobile porta la sua spada d'oro ad una spalla.

Lentamente la sua figura prende vita

(è dalla testa che nasce questa energia che fugge per la punta della spada. La linea serpentina è inizio di vita)

Puma si muove verso l'albero

(fuggendo, le fiamme arrivavano a lambirli: i tre videro all'improvviso uscire dalla terra una sorgente di acqua chiara e fredda. Essa lanciava la sua acqua tra i rami di un albero d'oro...)

Il movimento si riprende in Puma: immobilità.)

Puma allunga la sua mano tra i rami di un albero d'oro,

(come un uovo infiammato risplende nell'albero un fuoco. Il vecchio vide sparire in una caverna un serpente ed una lupa.

Il movimento è continuo: si può parlare di movimento conosciuto?)

Lontano, sulla bocca della caverna, appare Tortora, dalla veste di canne.

Immobile.

Puma ruba le tre mele

(da un giardino in cima ad un gigante che regge sulle spalle il mondo: alberi sono i suoi capelli)

Tortora.

Tre giri su se stesso, camminando, Tortora dalle ali di gabbiano.

Ricopre Puma del suo mantello notturno l'albero.

Tortora si guarda nello specchio –

Mentre appare un vecchio venerando

(la donna morì di parto, il vecchio salì allora alla superficie per cercare una falce con cui tagliare il neonato, e acqua fresca, per dissetare la testa parlante del bambino) che dona a Tortora una falce dorata, poi lentamente si allontana.

Tortora.

Girò un giro su se stesso, immobile, con le armi della vittoria, Tortora dalle ali di gabbiano.

Puma retrocede e rientra nel corpo della balena

(mi uccidi, fratello).

Tortora.

Tortora ricopre l'albero di un manto rosso.

Esce.

Il cielo.

Il mio nome è Azzurro Cielo, (la mia età non la ricordo, ma so, di sicuro, che dei furono i miei genitori, e l'albero d'arancio mio parente)

(O Solone, Solone, voi greci siete sempre dei fanciulli...)

Lentissimo il Cielo, ruotando il suo ombrello, dispiega se stesso.

Davanti all'albero d'oro l'ombrello si apre.

(Giovani d'anima, siete, ognuno di voi lo è...)

Esce.

## STORIA DI AMATERATSU

(All'Ovest muore il Sole)

Amateratsu dalla maschera d'oro;

sua sorella Suzano dalla maschera bianca;

una torcia di cera d'ape;

un ombrello dipinto con una farfalla.

Amateratsu corre.

Suzano corre.

La torcia corre

L'ombrello corre.

Quanto sdegno Amateratsu!

Non mostrerò più il mio viso a nessuno.

Amateratsu si siede.

Suzano è ferma in piedi accanto a lei;

la torcia le arde in mano;

l'ombrello ricopre il volto di Amateratsu.

Suzano corre a pregare un dio che faccia ridere la sorella. Amateratsu si ritira. La torcia corre dal dio. L'ombrello rimane seduto.

Ti prego, dio che fai ridere, corri da me, fai ridere mia sorella che si plachi, e che mostri il sole alle messi (alla fine dell'inverno),  
e guardi in alto, e guardi in basso: tutto splenda.

Suzano trascina il dio.

Il dio si fa trascinare.

La torcia ride di già.

L'ombrello pensa: "è già ora".

Amateratsu rimane sdegnosa nella sua caverna.

Il dio buffo si inchina. Dà uno specchio a Suzano.

Suzano ride di già.

La torcia ride di già.

L'ombrello

Amateratsu batte il piede.

Ho danzato per sei notti di seguito. Giravo in tondo, barcollavo, perché nell'arte della danza io sono maestro: mi diletto di musica. Ridi  
ma il mio passo è più armonioso e tanta bellezza non passa inosservata.

Il mio piede ha battuto ritmi veloci e ritmi calmi.

Questa è la figura del leone.

Questa della pace.

Questa la figura della generazione...

Ah! Che ridere

Suzano ride

La torcia ride

L'ombrello muore dal ridere

La farfalla nell'ombrello sembra volarsene via

Amateratsu curiosa sporge la testa

Chi danza al posto mio: Una dea? Bella? Come presto, o dei, mi sostituite.

Chi bussa...via...chi bussa...via sorella maligna...cessa, vattene...

Aprirò uno spiraglio per vedere...il mio volto

Ah! Sorella dolcissima me l'hai dunque fatta!

Amateratsu prende lo specchio.

Sorride.

Suzano in piedi sorride.

La torcia sorride.

L'ombrello pensa: "È l'ora".

Il dio compie una danza lentamente.

La figura della pace.

Amateratsu esce.

La torcia esce.

Lo specchio esce.

L'ombrello esce.

Suzano esce.

(all'Est nasce il sole)

Il dio compe la figura dell'uccello.

Esce.

## MITO DI PROMETEO

(Alla luce degli dei Prometeo rubò la sua luce)

Prometeo avanza nella terza terra, fino al confine. (Narciso, suo fratello).

Si porta una mano agli occhi e scruta, oltre gli alberi, dalla parte degli uomini. (l'attore semidio scende al fiume per lavarsi il corpo)

Si appoggia ad una canna fiorita (rapido scrigno al più rapido ratto del fuoco) (così scriveva molti secoli dopo: Anversa, febbraio del 1510:

Per quanto ci pensi non riesco a comprendere la storia degli uomini

Fino a me, e , per quanto voli da un paese straniero all'altro, a cavallo di questo uccello, non so niente oltre le mille maniere in cui raccontano le storia della mia strana esistenza ed i pensieri, i ricordi, le profezie...)

Di lontano, lontano, (arrivò) arriva la nera montagna (di tenebre morte).

La morte (camminò) cammina attraverso due terre per giungere alle spalle di Prometeo.

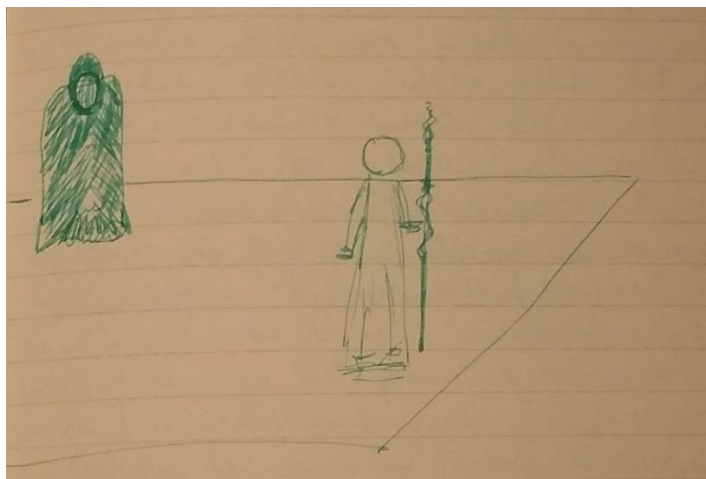


Fig. 13 «La Morte (camminò) cammina attraverso due terre per giungere alle spalle di Prometeo».

La Morte spalanca le braccia (come Scrigno dello Scrigno, maschera della Velata, senza identità di colei che non ha nome ma è) la sposa avanza verso Prometeo. Lentamente (come se seguisse il suo respiro o la pulsazione del proprio cuore, come se si sentisse camminare e respirare, e ad ogni passo fosse come se l'energia nata al suo passaggio dalle stelle e dalle piante la facesse muovere). La bianca Velata (sorridente) si avvicina a Prometeo. Svela una piccola lampada a petrolio (il terzo Scrigno svelato da lei, Scrigno contenuto in uno Scrigno, ed il terzo è il più nobile). La donna accende la

lampada al fuoco di Prometeo. Lentamente. Lentamente si avvia. (Deve mettere la luce del davanzale perché la scorga chi di notte cammina, e non si perda d'animo, né pensi di essere solo nella notte).

→ *Quando la sposa accende la lampada spegne*

*Il fuoco di Prometeo che rimane sempre immobile.*

Lentamente posa (il fiore del buio) la lampada su di un tavolo, dove prendono forma una tovaglia di trine, una fruttiera, delle mele rosse. La donna con la sua lentezza è la cifra della Immobilità di chi segue).

Un soffio del vento spalancò la finestra.

Il tempo viene avanti e si ferma davanti alla Morte. La Morte apre le sue braccia (come il Pipistrello della notte. Un soffio di vento che entrò spense la lampada.)

*Il tempo ha in mano uno specchio*

*Insieme all'orologio.*

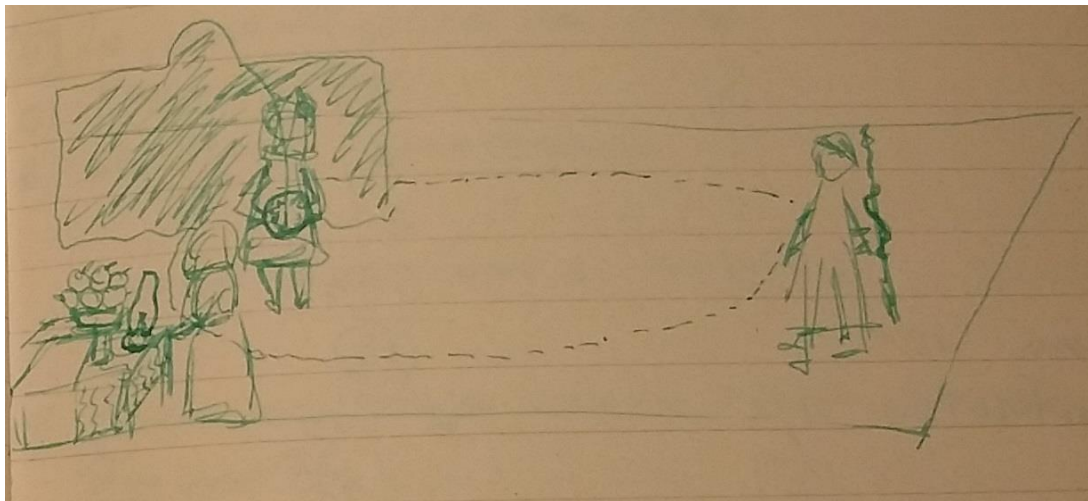


Fig. 14 «La bianca Velata [...] lentamente posa la lampada su di un tavolo, dove prendono forma una tovaglia di trine, una fruttiera, delle mele rosse. [...] Il tempo viene avanti e si ferma davanti alla Morte.»

Salgono gli dei, all'indietro nel tempo.

(sarà infranto il vincolo del recinto sacro?)

Si fermano gli dei maestosi disposti a corona. (stiamo per morire, ma cosa importa? Che l'ultima idea di noi, sia una splendida volontà di morte, uno splendido ricordo)

Si infrange l'energia del recinto

(ecco gli uomini che salgono agli dei).

(Il palco ha una struttura piramidale irregolare: tre piani degradanti. Nel più alto, dove si trova l'albero d'oro e la bocca spalancata della balena, si svolge la lotta tra Puma e Tortora. Nel secondo si svolge

la storia di Amateratsu, e nel terzo, il più basso, si svolge il mito di Prometeo. Al lato sinistro c'è un tavolo con una fruttiera.

Davanti al palco sono disposti sette alberi a semicerchio, tra i quali gli spettatori trovano posto, seduti a terra. Sugli alberi, una fila di lampadine bianche, rosse e gialle.

La luce è sempre portata a mano, a parte l'illuminazione che si trova sugli alberi. In un bacile tra i rami dell'albero arde un fuoco acceso dall'inizio alla fine dello spettacolo. La storia di Amateratsu si svolge al lume di una torcia; lo svolgersi del mito di Prometeo è rischiarato da una candela e da una lampada a petrolio).

#### ***a.5- Miracolo della neve (Un uomo guarda la luna attraverso un vetro rotto)***

Regia: Federico Tiezzi.

Interpreti: Vera Bemoccoli, Marion D'Amburgo Sandro Lombardi, Federico Tiezzi.

Con la partecipazione di: Alga Fox, Monica Gazzo, Luisa Saviori, Pier Luigi Tazzi.

Compagnia: Il Carrozzone.

Evento unico: Centro Culturale Santa Monica, Firenze, 13 gennaio 1976.

### **Documenti**

- 1- ciclostilato di presentazione dell'intervento di 'preparazione' dello spazio per la replica a Firenze dello spettacolo *La donna stanca incontra il sole*;
- 2- materiale fotografico;
- 3- Descrizione della performance (estratto da saggio).

### **Riproduzioni e trascrizioni dei documenti**

#### **1- Ciclostilato *Il Carrozzone/ La donna stanca incontra il sole e intervento di 'preparazione' dello spazio.***

Questo nostro lavoro è stato il risultato di lunghe ricerche sulla fiaba intesa come mezzo di comunicazione 'primario' e 'mitico'. Ci siamo riferiti, in particolar modo, al tipo di fiaba contadina toscana, ricca di elementi fantastici, meravigliosi. La funzione fondamentale (in senso proppiano) è l'incontro. Su questa base si sviluppa un viaggio interrotto da una causa accidentale (la morte della donna per stanchezza).

Per esprimere un tale contenuto sentimmo l'esigenza di un particolare ritmo narrativo e scenico che, nella lentezza, costituisse un recupero ed una riappropriazione di un 'tempo' diverso da quello quotidiano, un tempo non soggetto ai ritmi odierni, un tempo solare, stagionale, un tempo lungo di semine e raccolti: un tempo preindustriale e pretelevisivo, contestazione del linguaggio e dei ritmi artificiali impostici dalla cultura ufficiale.

Le ricerche gestuali si svilupparono prevalentemente intorno a questa frase di Zeami Hotokiyo: "Muovere il corpo di sette decimi, muovere la mente di dieci decimi".

L'azione del giorno 13 ha il compito di preparare lo spazio in cui verrà rappresentato lo spettacolo, come luogo 'miracoloso' per un evento 'magico'. L'azione comincia all'alba, quando tra i componenti del gruppo e persone esterne scelte dal gruppo avvengono 'incontri segreti' da cui scaturirà il 'paesaggio' prodigioso della sera. Gli incontri hanno il senso di far vivere un itinerario irripetibile alle persone del gruppo che la sera, dopo il tramonto, proietteranno i loro 'paesaggi' a testimonianza di questo scegliersi il proprio teatro, di questo farsi il proprio teatro.

## 2- Materiale fotografico.



Fig.1 Fotografia dell'intervento  
(Firenze, Centro Culturale Santa Monaca)  
ASL.

## 3- Descrizione della performance (estratto da saggio).

La scène est entièrement recouverte de feuilles et le public voit l'action à travers une paroi recouverte de branchages et de bambous. Dans un grand fauteuil dix-huitième est assis un jeune-homme qui émet des sons inarticulés. Pier Luigi frotte plusieurs fois le fond d'un verre sur sa cuisse et regarde dedans. Derrière lui entre très lentement un jeune-homme qui épluche une orange et la remplit de glands. Des plumes d'oie tombent du haut et remplissent tout l'espace. Après une dispute farouche en dialecte brescien Federico et Luisa commencent à sauter sur un sommier métallique jusqu'à ce qu'ils le cassent.  
Fin du morceau.

Testo estratto da:  
*Identité Italienne.*  
*L'art en Italie*  
*depuis 1959,*  
Centre George  
Pompidou, Paris;  
Centro Di,  
Firenze 1981, p.  
496.

### ***a.6- I portatori di peste (Lavatoi contumaciali)***

Regia: Federico Tiezzi.

Interpreti: Vera Bemoccoli, Marion D'Amburgo Sandro Lombardi, Federico Tiezzi.

Con la partecipazione di: Mario Cygielman Alga Fox, Paolo Laudisa, Laura Salvi, Luisa Saviori, Anna Spanu.

Compagnia: Il Carrozzone.

Evento unico: Lavatoi Contumaciali, Roma, 6 febbraio 1976.

### **Documenti**

1- ciclostilato *Progetto per i Lavatoi contumaciali di Tommaso Binga*.

### **Riproduzioni e trascrizioni dei documenti**

#### PROGETTO PER I LAVATOI CONTUMACIALI DI TOMMASO BINGA

Si dice di rimanere in silenzio per tutto un giorno e di trovare nuovi sistemi di comunicazione nel silenzio. Fare un paesaggio mentale, interiore ed esterno. Nel paesaggio costruito devono essere evidenziati il procedimento aggiuntivo di formazione collettiva del medesimo.

(una specie di spiegazione dell'oggetto mentre questo si forma).

Si dice anche che il silenzio deve essere rotto quando una volta compiuto il paesaggio questo viene illuminato. Emettere suoni liberatori scomposti rabbiosi.

Descrizione del pezzo.

Abbiamo circondato la casa nel cortile che porta al Lavatoio.

La prima scena è vista dall'esterno, la gente dietro una ringhiera di ferro guarda una porta chiusa con un vetro smerigliato. Sul vetro appaiono una mano e un viso. Poi una Falce. La porta si apre e si vede l'interno di una cucina. C'è un tavolo con una luce a cono sopra. Intorno al tavolo ci sono: una ragazza che dorme vestita di nero (la tovaglia è bianca); un ragazzo che mangia una mela, interrompendo e pausando il gesto; una donna seduta con un uccello sul capo e dei fiori di mimosa vestita di nero; una sirena sta sotto il tavolo. Una radio è posata da un lato.

Lo sfondo è nero. Si sente un orologio che rintocca. Entra un ragazzo nudo con due frecce e un'ascia indiana che getta sul tavolo. Una radio è posata da un lato. La luce a cono si abbassa. La luce si spegne mentre la porta viene rinchiusa.

La gente passa ora attraverso il corridoio nell'interno del Lavatoio.

Il pavimento del lavatoio è coperto di terra. Ci sono alberi di fico secchi e frasche dappertutto. un ragazzo nudo fino alla cintola su un fondo rosso sposta il corpo di lato (posizione obliqua) e poi torna a occupare il suo baricentro. Collegato a questo strofina il fondo di un bicchiere su un ginocchio e poi ci guarda attraverso (il movimento è stato diviso in due tempi). In un baule che si trova di lato viene rinchiusa la sirena mentre un ragazzo con enorme barba (due metri di lunghezza) esce dal medesimo baule. La barba ha delle mele sospese, il ragazzo ha in mano un bastone da vecchio. In mezzo al paesaggio tra le mele sparse per terra dorme un ragazzo vestito di bianco vicino a una piccola valigia. Sul lato sinistro intorno a una candela c'è la donna vestita di nero con il gufo sul capo e una ragazza vestita di bianco (quella che dormiva). La ragazza vestita di bianco batte due pietre dando un ritmo uguale e continuo, dietro il panno rosso del fondo un ragazzo piange e una voce canta una canzoncina turca. Il ragazzo con la barba cammina all'indietro: il movimento è scosso da un tremito dopo il quale il corpo sposta il baricentro di lato o all'indietro o in avanti. Il ragazzo vestito di bianco inizia a spezzare i rami secchi (con attenzione al ritmo delle pietre). La donna col gufo alza una spada. Il ragazzo con la barba perde la barba. Tutti fanno un grande rumore con i piedi calpestando la terra pigiando la terra con rabbia.

***a.7- Lo spirito del giardino delle erbacce***

Regia: Federico Tiezzi.

Interpreti: Luca Fiorentino, Sandro Lombardi, Lorian Nappini, Luisa e Teresa Saviori, Federico Tiezzi.

Compagnia: Il Carrozone.

Prima rappresentazione: Teatro Spaziouno, Roma, 11 febbraio 1976.

Repliche: Teatro Spazio Uno, Roma, 11 febbraio-3 marzo 1976; Rondò di Bacco, Firenze, 20-21 marzo 1976; Teatro Accademico, Mantova, 11 aprile 1976; Confronti Teatrali, Teatro Litta, Milano, 23-26 aprile 1976.

**Documenti**

- 1- locandina;
- 2- Foglio di sala (Testo di presentazione dello spettacolo in occasione della prima al Teatro Spazio Uno di Roma);
- 3- tre fogli dattiloscritti dal titolo *Spirito del giardino delle erbacce. Appunti dalle prove*;
- 4- quindici fogli di appunti manoscritti dal titolo *Lo spirito del giardino delle erbacce*;
- 5- due foglietti manoscritti con bozzetti delle scene;
- 6- materiale fotografico;
- 7- descrizioni dello spettacolo (estratti da recensioni/ saggi/ cataloghi).

## Riproduzioni e trascrizioni dei documenti

### 1- Locandina.



Fig.1 *Lo spirito del giardino delle erbacce*, Teatro Spaziouno, Roma, 11 febbraio 1976.

### 2- Foglio di sala.

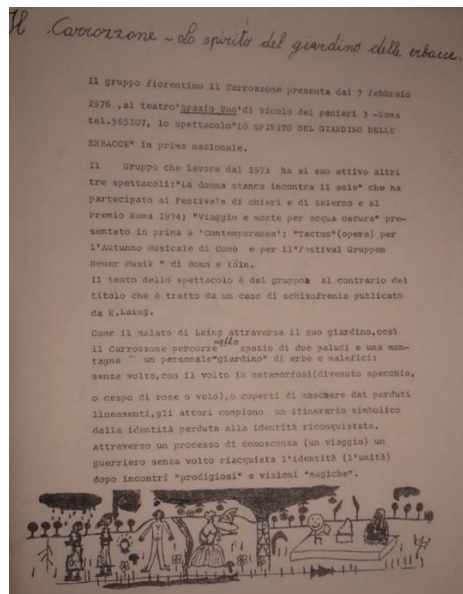


Fig. 2 *Il Carrozzone – Lo spirito del giardino delle erbacce*. Foglio di sala.

*Il Carrozzone – Lo spirito del giardino delle erbacce.*

Il gruppo fiorentino il Carrozzone presenta dal 7 febbraio 1976, al teatro 'Spazio Uno' di Vicolo dei panieri 3 – Roma tel. 585107, lo spettacolo “LOSPIRITO DEL GIARDINO DELLE ERBACCE” in prima nazionale.

Il Gruppo che lavora dal 1973 ha al suo attivo altri tre spettacoli: “La donna stanca incontra il sole” che ha partecipato al Festival di Chieri e di Salerno e al Premio Roma 1974; “Viaggio e morte per acqua oscura” presentato in prima a ‘Contemporanea’ ; “Tactus”(opera) per l’Autunno musicale di Como e per il “festival Gruppen Neuer Musik” di Bonn e Köln.

Il testo dello spettacolo è del gruppo al contrario del titolo che è tratto da un caso di schizofrenia pubblicato da R. Laing.

Come il malato di Laing attraversa il suo giardino, così il Carrozzone percorre nello spazio di due paludi e una montagna un personale “giardino” di erbe e malefici:

senza volto, con il volto in metamorfosi (divenuto specchio, o cespo di rose o velo), o coperti di maschere dai perduti lineamenti, gli attori compiono un itinerario simbolico dalla identità perduta alla identità riconquistata. Attraverso un processo di conoscenza (un viaggio) un guerrierosenza volto riconquista l’identità (l’unità) dopo incontri “prodigiosi” e visioni “magiche”.

### ***3- Spirito del giardino delle erbacce. Appunti dalle prove.***

#### APPUNTI DELLE PROVE DELLO SPETTACOLO “SPIRITO DEL GIARDINO DELLE ERBACCE”

5 settembre 1975

Partecipano a questo spettacolo in 7+1.

Stasera si parla del guerriero.

Sandro chiede di proiettare ciascuno il proprio guerriero.

Alessandra: “So che ha perduto qualcosa”.

Marion: “È giovanissimo bellissimo forte. Non ha paura di niente, è un eroe. È gioioso, solare, grande”.

Luisa: “In una azione diversiva è uscito con cento prodi e assalta alle spalle la battaglia. È avventuroso”.

Sandro: “è uno di età, non vecchio, sfiduciato, deluso. Fugge solo, una battaglia interiore”.

Teresa: “e un giovane di cento anni, cerca l’acqua della vita”.

Luca: “intraprende un viaggio senza scopo senza inizio né fine”.

Federico: “Bello, giovane, solare. Perde sangue continuamente. È un romantico. È in viaggio e cerca qualcosa”.

Vera: “Maturo, bello, dormendo ha perduto la battaglia o la battaglia ha perduto lui. È stanco”.  
Ci siamo divertiti a buttarci in faccia i nostri guerrieri dicendo che ognuno ha proiettato sé stesso.

10 settembre

Sandro invita a sperimentare sulla frase di Zeami “muovere il corpo di sette decimi, muovere, muovere la mente di dieci decimi”. Insiste sul concetto di linguaggio “reale” all’interno del gruppo e quindi in quanto tale decodificabile “anche” dall’esterno ma solo da chi sceglie, brechtianamente, di seguire e capire.

Per Federico gli esercizi e le proiezioni hanno un valore liberatorio, per arrivare liberi alla costruzione dello spettacolo, al momento collettivo. Dice anche che sarebbe bene sperimentare in futuro “un corpo che si muove di dieci decimi e la mente per sette decimi”.

21 settembre

Si chiede a Luca di visualizzare un gesto e poi di compierlo.

Inverso: gli si chiede di compiere un gesto senza pensarlo e di visualizzarlo una volta compiuto.

Lui dice che ha paura del suo corpo, Sandro gli dice di coprirsi. Luca si copre con le mani. Dice che non sente il suo corpo. Federico gli dice allora di toccarsi e di visualizzare ogni parte toccata. Luca dice che è difficile: può avere solo una visione d’insieme, ma gli è difficile avere quella frammentata, alla lente di ingrandimento di ogni particolare del suo corpo che gli si richiede. Sandro gli chiede se vuole entrare in rapporto con gli altri. Egli propone dei suoni da visualizzare.

A Luca si avvicina Teresa. Federico chiede a Luca di toccare una parte di Teresa e di descriverla minuziosamente. Marion dice a Luca di coprirla. Luca diviene un panno rosso di velluto e le copre un ginocchio. Federico dice di toccare una parte del corpo di Teresa Luca le tocca la testa (Luca è bendato durante tutto l’esercizio). Federico gli dice di tenere una mano sul capo di Teresa e l’altra su un Polo. Luca si tocca dietro la testa per indicare il polo. Esercita una pressione su Teresa. Teresa gli chiede se la pressione è volontaria.

Subito dopo Teresa le viene chiesto di ballare bendata. Teresa deve visualizzare lo spazio e vedersi muovere dentro questo. Si cerca di produrre in lei una idea di fiducia negli oggetti che ingombrano lo spazio e nelle persone che gli danno le indicazioni delle distanze e delle dimensioni. Federico inserisce nel suo percorso oggetti estranei che un attimo prima non c'erano. Teresa si rende conto sempre più precisamente dello spazio in cui si muove. Dice piano piano sente una specie di calore emanare dagli oggetti e lei prende questo segnale per avvertimento.

Dopo/per Federico gli esercizi hanno il senso di rendere l'attore sicuro dello spazio in cui si muove, dato che nello "Spirito del Giardino" dovrà muoversi bendato e mascherato. Imparare a muoversi nel buio. In più dice che si acquista una fiducia fisica in sé stessi. Sandro pensa che ci siano punti di contatto col lavoro di Barba e questo dice è castrante.

Gli esercizi comunque sono stati abbandonati e per il senso di insoddisfazione che procurano e perché sentiamo che questa strada non è la nostra dato che si ha sempre l'impressione di rimanere al di qua di una necessità effettiva che non abbiamo ancora chiara. Lo spettacolo che ci accingiamo a preparare non ci soddisfa fino da ora: è come se ci imponessimo di fare una cosa che provoca una divisione nel modo di esprimerci.

#### **4- Appunti sullo spettacolo *Lo Spirito del giardino delle erbacce*.**

##### **A**

1°) Un guerriero seduto con una spada bianca, una maschera rotonda.

2°) Il guerriero si alza per salutare.

La canzone racconta di una battaglia (Campaldino?) dalla quale il guerriero è fuggito.

3°) il guerriero piange. È ferito

(suoni di campanellini).

(Luce?)

##### **B. La Madre**

1) il pannello d'oro si alza accanto a lui.

2) Appare la madre, vestita di un abito lungo color crema velata, un mazzo di rose. Un'apparizione breve, fugace. La madre scompare. Il pannello rimane alzato.

3) il guerriero appoggia la spada alla spalla, piange.

La canzone parla di un gran dolore. Fuggire dalla battaglia. Davanti a lui ci sono le paludi pericolose.

Due strutture ad L

Palude: con canne dipinte  
d'Argento.

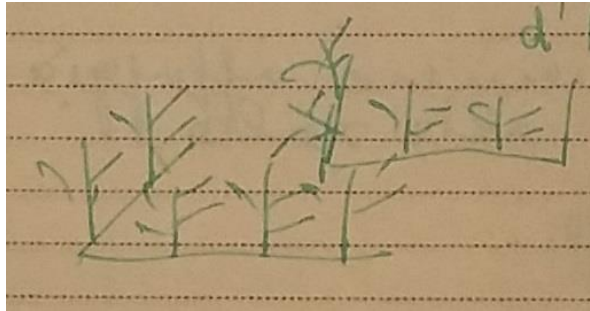


Fig. 3 La palude

### C. La palude d'argento

- 1) La Canzone: “Al tramonto il guerriero entrò nella palude d'Argento”.
- 2) Pannello rosso che si alza e rimane alzato.
- 3) Si accendono le stelle e la luna. Rumore di grilli.
- 4) La Canzone racconta che il cuore del guerriero non trema.
- 5) Il guerriero apre le canne.

Là dietro una sacra madre dal viso di specchio tiene un nudo figlio che lascia andare un uccellino.

La Pietà.

- 6) Il guerriero richiude le canne.

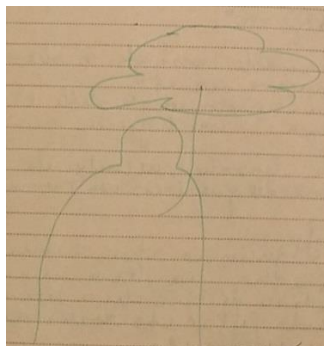


Fig. 4 La nuvola che copre la luna.

- 7) La Canzone racconta di una nuvola che copre la luna.
- 8) il guerriero non guarda.

- 9) Arriva la nuvola che copre la luna.
- 10) Il guerriero trema.
- 11) la nuvola discopre la luna e dietro ecco ancora una donna vestita di bianco che fila con fuso. A terra una donna con una camicia da notte, una spada in mano, un mazzo di papaveri in mano.

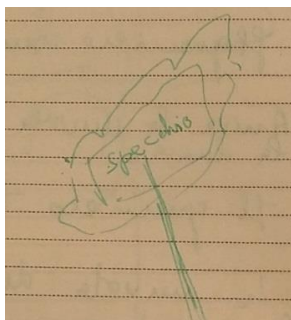


Fig. 15 La nuvola dietro lo specchio

- 12) è la nuvola che con le sue nuvole gemita dietro di uno specchio che rimanda la luce alla coppia.
- 13) Il guerriero trema.
- 14) La nuvola scompare.
- 15) Il guerriero, si sa dalla canzone, prosegue la fuga.

#### D. Storia dei Mu

- 1) Sulla pedana una luce non molto forte. Bianca. In mezzo c'è una cappa di velluto rosso.
- 2) Campanellini.
- 3) Arrivano i due sposi.
- 4) Il Genio dietro di loro.
- 5) Apertura della cassa.
- 6) I due entrano dentro.
- 7) Il genio richiude la cassa.
- 8) si accoccola sopra.
- 9) Il genio ha in mano uno specchio che ingrandisce. Si specchia di traverso e alle sue spalle la gente vede ora la sua maschera uccello.
- 10) il genio apre la cassa. Da dietro il coperchio che ha una grande M greca si alza il suo viso mascherato.
- 11) I due escono. Escono i fiori e si spargono per terra.
- 12) La Canzone può avere due toni: uno narrante, sul tipo delle rime della nonna, l'altro un motivo indiano di Joan Baez con relative parole.

### E. Discesa alla palude d'oro.

- 1) Il guerriero sale la montagna (la pedana).  
La Canzone narra.
- 2) Scende ora nella palude d'oro.
- 3) C'è un canto nell'aria. Arrivano un matto con l'uovo che si accende sempre di più, una sirena e l'albero. La sirena è a petto ignudo.
- 4) Il Guerriero riceve l'uovo.
- 5) Escono.

### F. Apparizione

La madre danza su una musica di Sibelius. È un attimo.

### G. Il topo

Un enorme topo sale la montagna come figura nera con maschera enorme.

(Qui, son solo Paesaggi).

### TESTO

Descrizione degli atti

("Il guerriero piegò la testa")

Descrizione e dicitura delle parole.

Libri sul come.

Leggerli per imparare a scrivere un testo.

Si parte naturalmente da Zeami.

Il corpo deve contare poco. È l'energia della mente che conta.

### 5- Bozzetti delle scene.

#### SPIRITO DEL GIARDINO DELLE ERBACCE

Una fonte unica di luce: un braciere con candele o invece delle candele a olio con stoppino.

Aberrazione.

#### LO SPIRITO DEL GIARDINO DELLE ERBACCE

Dopo l'aberrazione iniziale il ragazzo decide di proseguire e di iniziare un viaggio, specie di Edipo inviato al santuario per sapere.

Attraversa la palude delle canne d'Argento.

Realizzazione.

Alcune canne dipinte d'oro con alcune foglie.

Lo spazio che ci sarà dato sarà da noi diviso in varie parti ma in maniera che esso sia come la piattaforma di un cammino.

Al centro si elevano le pedane per la Storia dei Mu.

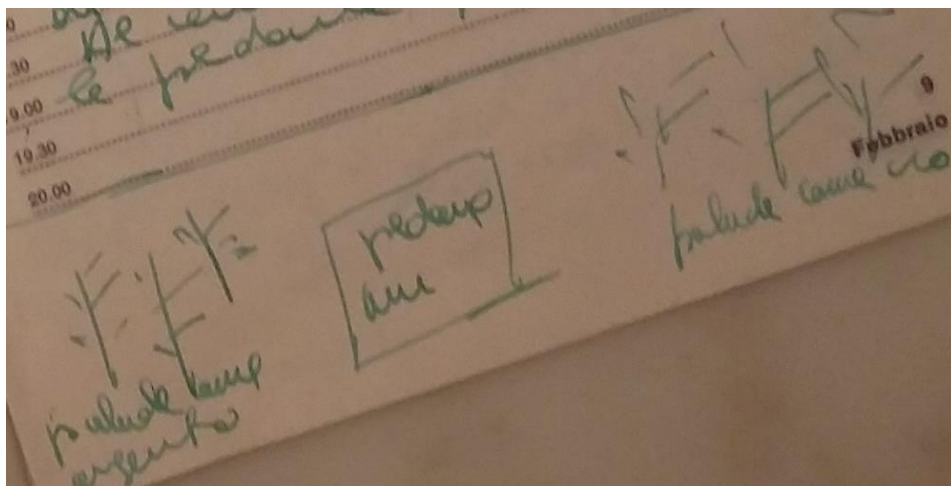


Fig. 16 Palude con canne d'argento, Pedana Storia dei Mu, Palude canne d'oro.

Nelle palude delle canne d'argento un incontro (possono essere le immagini delle pietà ad esempio o d'altro).

La luce la può tenere in mano, una luce che illumina solo la porzione di spazio intorno a lui.

Per i Mu luce accecante bianca.

Attraversata la zona Mu avviene l'arrivo alla palude delle canne d'oro, dove ha l'immagine finale dell'uovo e della sirena.

Dopo una pausa abbastanza lunga il ballo finale.

La storia è narrata da una terza persona, dal narratore o da un personaggio.

Questo narratore ha come strumenti un gong cinese, un corno o conchiglia (quello strumento simile al sitar).

Deve quindi essere fatto un testo parlato, lunga traccia del racconto:

Testo fiume

Ciò che avviene

immagine

Testo continuo e suoni

Si deve inventare un modo di dire il testo parlato o di cantarlo.

L'albero (in un carretto a ruote) se lo tira dietro il pazzo che sul capo porta l'uovo della saggezza.

Un albero pieno di a (A) come si vede nel quadro di Petrus Christus a Lugano.



Fig. 7 Petrus Christus, *Madonna dell'albero secco*, 1465

Richiamo alla Cabbala: l'a è l'“oggetto assoluto” su cui concentrare l'attenzione per arrivare alla conoscenza estatica che secondo Abraham Abūl A'fia (n. 1240) liberava l'esistenza individuale dal flusso della vita cosmica permettendole di afferrare compiutamente la totale intelligenza dell'universo divino.

Ma perché l'A è gotica?

Perché il tutto ci ricordava il quadro fiammingo.

Seppellire i significati per le menti che cercano.

L'A indica nel greco la privazione, corrisponde all'in latino. Essa è il contrario.

Costume e volto del demone per la Storia dei Mu: Il collo è coperto da un panno bianco: sul viso una maschera che riproduce in forma disfatta le fattezze di un animale.

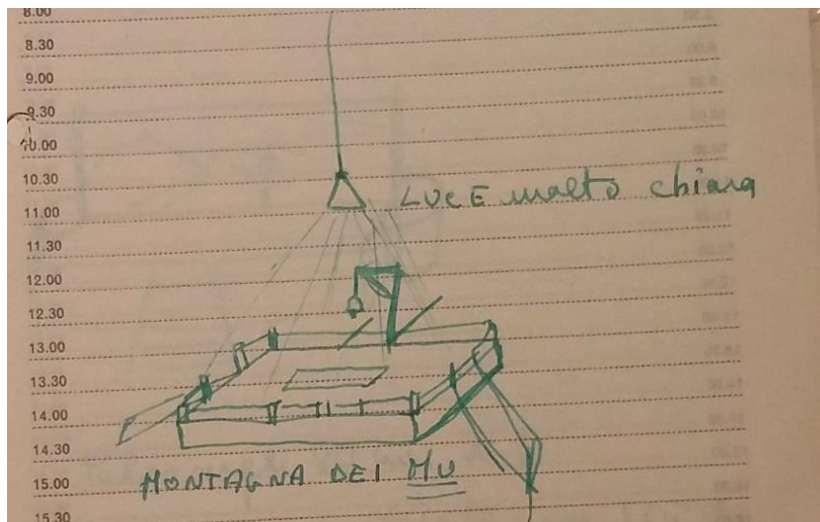


Fig. 17 Montagna dei Mu

La Montagna ha un grande mantello bianchissimo.

L'inizio e la fine sono dati da un colpo di campana.

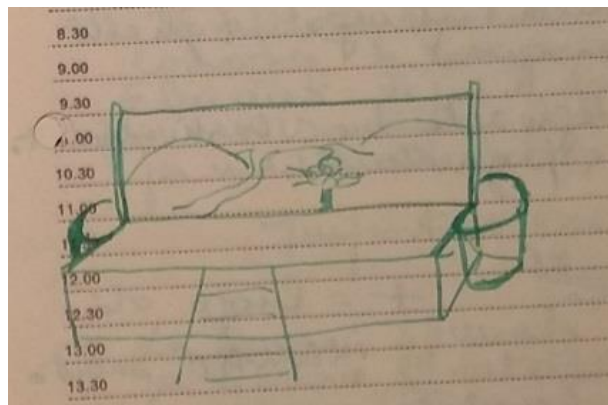


Fig. 18 Incontro con la Tartaruga

Palco negli 80 cm. di altezza.

Le figure mascherate non più di due, in scena spesso una sola.

Luce X. Potrebbe essere lo spazio del viaggio alle isole Fortunate.

Incontro con la Tartaruga di mare che li saluta mentre stanno navigando verso le isole.

Apparizione della Tartaruga alla sinistra.

Lento spostarsi come se il lento affluire del mare li portasse ad un incontro. Arrivo della Tartaruga.

Danza della tartaruga. (gli altri due fuoriscena)

Ritorno degli altri due. Lo scivolamento è lento e progrediente.

Per lo sfondo pensare al Teatro Kabuki.

Nella fine il Cantante Narratore comincia a suonare un oggetto metallico a percussione (da scegliere, ma per esempio sonagli o triangolo) e a suonare abbastanza spesso la conchiglia, sempre più spesso.

Da lontano arrivano il pazzo, che trascina un albero secco ricoperto di A gotiche e mele rosse e la sirena.

La luce è sul narratore.

L'uovo in mano al pazzo si illumina sempre di più.

Arrivano come escono. La luce rimane sul narratore che si trova in una speciale scatola.

## 6- Materiale fotografico.

- Foto di Verita Monselles (ASL).



Fig. 9 La palude



Fig. 10 Uccisione del cane



Fig. 11 Il guerriero (Teresa Saviori)



Fig.12 Storia dei Mu: la sposa ha ucciso il cane alato (Marion D'Amburgo).

## 7- Descrizioni dello spettacolo (estratti da recensioni/ saggi/ cataloghi)

Tutta la vicenda, o meglio, tutto ciò che si vede ha, quindi, il procedimento onirico di una seduta di psicoanalisi o della relazione di un medico su quanto passi nella psiche di un malato. Ed a questo tenebroso itinerario lo spettatore è già preparato, prima di entrare in sala, da montagnole di terra, mele e scarpette femminili appese ad ondeggianti spaghi e candele e lumini accesi: nella sala è il buio più completo e, dopo un lunghissimo suono di fisarmonica, emerge una voce salmodiante le cui poche parole che siamo riusciti a decifrare sono: «Aspra e lunga è stata la battaglia» ed altre poi riferentesi a «paludi...montagne...spose...guerrieri».

L. R., *Un giardino delle erbacce*, «Tempo», 20 febbraio 1976

Più che ad uno spettacolo, pare di assistere ad un mortorio, ad un requiem, ad un rito da Venerdì Santo. Lo si vede già entrando, nell'oscuro andito, dove, su un rugginoso tappeto di foglie, ci aspettano mucchietti di creta, candeline accese, frantumi di specchi. Passiamo attraverso le fiammelle e le insidie, come nel ballo tra le uova che mignon esegue per Wilhelm Meister, penetrando tentoni nello scantinato tuffato nel buio, col rischio di ruzzolare tra le dure panche, per farci ancora una volta gabbare dalla sicumera e latitanza dei teatrini, in cui, non un giuoco, un contrasto di attori ci si offre, ma una rassegna di travicelli spocchiosi e una zuppa di tenebre.

Angelo Maria Ripellino, *Teatro* «L'Espresso», 29 febbraio 1976

## *a.8- Il giardino dei sentieri che si biforcano*<sup>277</sup>

Regia: Federico Tiezzi.

Intervento pittorico: Roberto Cerbai.

Interpreti: Vera Bemoccoli, Luca Fiorentino, Sandro Lombardi, Lorian Nappini,  
Laura Salvi, Luisa e Teresa Saviori, Pier Luigi Tazzi, Federico Tiezzi.

Compagnia: Il Carrozzone.

Prima rappresentazione: Salerno, «IV Rassegna Incontro Nuove Tendenze»,  
Teatro Sipario, 13 luglio 1976.

Repliche: Teatro La Ribalta, Bologna, 18-20 marzo 1977.

### **Documenti**

- 1- materiale fotografico;
- 2- descrizioni dello spettacolo (estratti da recensioni/ saggi/ cataloghi).

### **Riproduzioni dei documenti**

#### **1- Materiale fotografico.**

- Teatro La Ribalta, Bologna, 18-20 marzo 1977. Fotografie dello spettacolo di Giuseppe Pino (ASL).



Fig. 1

---

<sup>277</sup> La performance andò in scena per la prima volta nel 1976 a Salerno, nell'ambito della IV Rassegna-Incontro Nuove Tendenze. In quell'occasione si articolò in cinque quadri che furono scanditi a ritmo orario dall'1 alle 5 di mattina il 13 luglio 1976. Le immagini conservate nell'archivio si riferiscono all'unica replica della performance allestita l'anno successivo a Bologna, per la durata di un'ora e mezza.



Fig. 2



Figg. 3-4



Fig. 5

## 2- Descrizioni dello spettacolo (estratti da recensioni/ saggi/ cataloghi).

I lavori precedenti da “La donna stanca incontra il sole” a “Viaggio e morte per acqua oscura” sono stati degli itinerari. Cioè i personaggi seguivano un percorso e per lenti spostamenti abbandonavano lo spazio iniziale come ribaltati da uno specchio. Gli spettatori erano costretti o a spostarsi, o a vedere ora da vicino ora da troppo lontano la rappresentazione o ancora (come nel “Giardino delle erbacce” [...]) ad assistere solo ad una parte dell’azione, non esistendo nessun punto della sala da cui si potesse vedere tutto. [...] Questa volta, con “Il giardino dei sentieri intrecciati” (sic) c’è una novità. La scena è fissa e i diversi momenti della rappresentazione si coagulano intorno allo stesso oggetto, un tavolo che è nello stesso tempo anche un altare e un sepolcro. [...] Federico, l’attore principale (è anche il regista dello spettacolo), ora è dietro il tavolo. Alla sua destra una donna nerovestita immobile e di fronte a questa una ragazza nuda. [...] Poi la scena cambia. Al triangolo degli affetti si sostituisce una situazione più inquietante. Dietro il tavolo ora è un uomo nudo, dal petto e dal volto strettamente bendati. Per la posizione delle braccia e per la parte del corpo emergente dal tavolo fa pensare a Cristo che esca dal sepolcro [...]. Il personaggio bendato ora manipola carni sanguinolente ed interiora poste davanti a sé. [...] Intanto, Federico devotamente sussurra fuori scena il “Pater, Pater”. L’uomo bendato si accascia. Federico accorre, lo solleva, lo regge sulle braccia deponendolo davanti al tavolo (altare e sepolcro) e ricorda i rapporti di linee di famose “deposizioni”. Poi si allontana dal quadro che ha realizzato. Guarda la composizione, ritorna in scena, modifica la posizione di una mela e fa altre piccole ultime correzioni, proprio come un pittore. Il gioco del padre ucciso per troppo amore è finito.

Rino Mele, *E Gesù sussurrò trippa*, «Tempo», 1 agosto 1976, p. 52.

[...] “Il giardino dei sentieri biforcati”, realizzato dal gruppo “Il carrozzone” di Firenze, ingiustamente accusato in passato di misticismo dalla critica più distratta, e ora fantasioso visitatore dell’inconscio. Nel “Giardino”, che è appunto l’inconscio, incontrano le terribili visioni della quotidianità. Federico, il regista del gruppo si taglia con un rasoio e una lametta il braccio davanti alla madre che con il grosso seno scoperto rifiuta di farlo avvicinare. Il sangue è vero, non c’è finzione. Interviene una samaritana a dare alcool e a stringere fasce. La madre si tiene sdegnosa le sue tette e Federico se ne va con una lastra di ghiaccio sotto il braccio. Ma prima, tra le gambe si infila un piccolo uccello, un merlo, che ha svolazzato male trattenuto da una cordicella. Ma alla madre l’uccello non interessa. Più tardi, dopo che per ben tre ore una ragazza ha apparecchiato e sparecchiato e sparecchiato una tavola prima di nero e poi di bianco rovesciando prima latte e poi vino, arriva un uomo mascherato: bende intorno alla testa e al petto, pisello mestamente in evidenza, mani rapaci. Prenderà infatti viscere di animali e se le passerà sul corpo. Un’altra giovane, anche lei a seno in piena aria ma piccolo, e in sottana di lucida seta, se ne sta appoggiata al tavolo a guardare. Le donne, in questo “Giardino”, sono oggetto di un amore che respinge o immagine di una indifferenza violenta. L’uomo mascherato se ne cruccia e si pietrifica, Federico legge versi in francese. Ritorna in mente una frase sentita in precedenza: «Sia pure per esibizione e narcisismo...» ma è sofferenza non riprodotta ma vissuta, percezione di morte, esalazione di rabbia impotente. Il gruppo chiede scusa. Il mondo è proprio una stupida palla di plastica. Leo e Perla, e “Il carrozzone”, con i loro suggestivi e forti «oplà, noi moriamo», si assomigliano molto. È la “devianza” che viene fuori in maniera lancinante e aggiornata (echi di “body art”). Sono il segnale più evidente dei gruppi che non si consolano e non inseguono le mode, stonando le definizioni, superandole. Si vergognano di fare da affluenti involontari del fiume del teatro della “normalità” che li aspetta come un vampiro.

Italo Moscati, *Uffa, che noia questo teatro uff!*, «Tempo», 8 ottobre 1976, pp. 56-59.

### ***a.9- Presagi del vampiro. Studi per ambiente***

Regia: Federico Tiezzi.

Interpreti: Luca Abramovich, Marion D'Amburgo, Alga Fox, Sandro Lombardi,  
Luisa Saviori, Pierluigi Tazzi, Federico Tiezzi.

Compagnia: Il Carrozzone.

Prima rappresentazione: Cosenza, «Progetto di contaminazione urbana», Palestra  
dello Spirito Santo, 13 novembre 1976.

Repliche: Teatro delle Moline, Bologna, 3-6 dicembre 1976; Rondò di Bacco, Firenze, 10-13  
dicembre 1976; Cabaret Voltaire, Torino, 5-9 gennaio 1977; Beat 72, Roma, 20  
gennaio-10 febbraio 1977; Rassegna Teatro da Voi 77, Iesi, 16 maggio 1977;  
Rassegna Teatro da Voi 77, Corinaldo (AN), 17 maggio 1977; Teatro Accademico,  
Mantova, 28-29 gennaio 1978.

#### **Documenti**

- 1- una locandina;
- 2- otto fogli manoscritti dal titolo *Il Carrozzone. Progetto parallelo*;
- 3- due fogli manoscritti di appunti dalle prove per *Presagi del vampiro*;
- 4- materiale fotografico;
- 3- descrizioni dello spettacolo (estratti da recensioni/ saggi/ cataloghi).

## Riproduzioni e trascrizioni dei documenti

### 1- locandina.



Fig. 1 *Presagi del vampiro. Studi per ambiente*, Rondò di Bacco, Firenze, 10-13 dicembre 1976.

### 2- *Il Carrozzone. Progetto parallelo.*

#### IL CARROZZONE PROGETTO PARALLELO

Il progetto “parallelo” si sviluppa su un’idea di spazio di Sandrino



Fig. 1

Con gli spettatori dentro, fuori, intorno. Basata su esercitazioni varie e di varia natura la cosa si sviluppa in modo sconosciuto.

Sandro dice che si può prendere a base di questo lavoro la frase che Grotowski ci disse:

«Non rappresentare il mistero, ma andare verso lo sconosciuto».

---

Gennaio 1976

Già parliamo del nuovo spettacolo. Una cosa sui Vampiri: tre testi di base:

- 1) Bram Stoker – Dracula
- 2) Ornella Volta – Le Vampyre
- 3) Dreyer – Vampir.

Da questi tre testi, dopo aver aggiunto la semplice lettura di testi come “Alla ricerca di Dracula” o altri testi di storia, partire con una serie di improvvisazioni a tema intendendo il “Vampiro” nei suoi contenuti di morto della mente, creando con paura un’atmosfera paurosa, dove le uniche frasi che si sentono sono interrogazioni, come in Dreyer.

Fare uscire il tema della morte-vita e che l’angoscia dei morti è quella di non poter comunicare con i vivi, mentre per i vivi è quella di non poter comunicare con i morti.

Idee: Sandro vorrebbe mettere una serie di persone in rapporto frontale, laterale, di schiena come appare nella foto del vampiro di Philip Burne-Jones.

Poi pensa ad una luce che è all’interno di un panno nero, un neon entro il quale entrano le immagini.

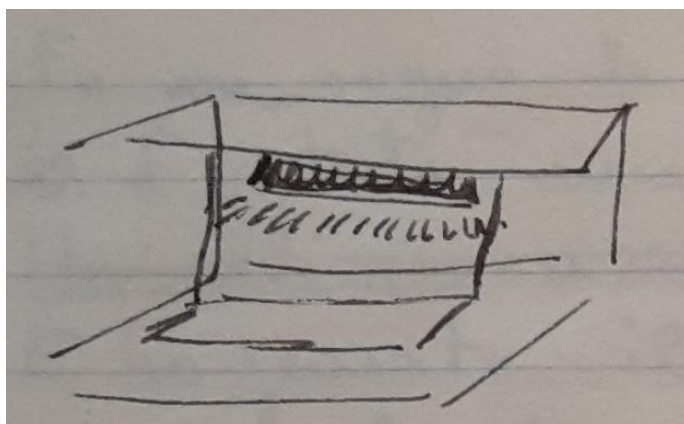


Fig. 2

Ispirarsi alle foto della Volta.

Federico amerebbe queste tre cose:

- 1) Una testa di cavallo che appare con dietro Frankenstein.
- 2) Un uomo dalle grandi ali di pipistrello.

Fu un sogno la distruzione dei Padri?

O è stata una sostituzione circolare?

E ho pensato: il gas è una danza volatile: non ho vissuto, io, efferatamente?

Ho mancato per cattiveria l'amore illimitato: nel lebbrosario dei sogni e delle cattive azioni: tra difesa e desiderio: tra desiderio e divieto: tra divieto e ricordo: tra ricordo e piacere sadico: tra catarsi e distruzione: esibire me stesso romanticamente, io che sono l'ultimo eroe della mia specie, oggetto di studio per me stesso, feticcio e individuo sentimentale, ammalato, analizzando la mia morte al taglio di una due tre lamette. A Merleau-Ponty: o che si tratti del corpo degli altro o parlo del mio, conoscerlo posso soltanto vivendolo, sommare al mio conto il mio dramma confondermi con esso.

Attraversare: in tre momenti: A B e C.

A Sade: o il crimine che ci rende felici: o la morte per impiccagione che finisce la nostra infelicità.

Mi resta a ventitre anni poco tempo: lo spazio di una notte.

Sono simile a un animale da preda: assalirò le statue, ucciderò, profanerò, totalmente esistenzialmente esprimerò il mio "io"?

Ho sete di esistere: uccidere e predare.

Poi ho pensato: che siamo gli ultimi romantici che si esprimono con linguaggi invisibili: anche il linguaggio è stato con noi vecchi e falliti, inadempiente. Farò dieci proposizioni analitiche su di me e punto per punto disegnerò un labirinto su una linea retta in cui A sia distante da B e da C ugualmente e B si a metà tra A e C e C sia nel mezzo di B e di A.

E disperati anche: i frammenti delle distruzioni sull'acqua: la mia infanzia comunista nel 1968: la mia pozzanghera. Dirò: le case gli alberi le strade dive sono andati? E quell'uomo che camminava inclinato e spostava a danza il piede: c'ho visto per strada: è lì che ho attinto: da Brecht. Dirò: la mia vita è un albergo a soffietto: c'entra chi vuole: e solitaria. Per boschi per stazioni o per pisciatoi. Ieri non sono stato qui. Cosa c'è in B: io sono un a. c. s. p. e. a.: cioè un artista che sta per essere assassinato: oplà! Noi moriamo post-mortem.

A Grotowski: nudo intero per un altro sacrificio. Quale impotenza c'è dopo l'offerta: ce è come sangue vero. A Artaud: i bubboni della peste sono piaghe scoppiate, nere, col giallo e le croste rosse. Vorrò: ricondurre tutto agli orifizi: la mia bocca: Vorrò che tutto esca dagli orifizi: un amore illimitato: con il rischio del mio corpo, giorno dopo giorno: tagliandomi le mani il viso: o facendomi sparare un proiettile di pistola a me e allo specchio che porta la mia immagine riflessa: o vomitando latte e latte e latte travestito da donna per madre scambiata e irragionevolezza: lei che mi perseguita con i panni sporchi del suo sangue vaginale: mi sono punto le mani grosse ferite si sono aperte: è causa delle rose che non si fanno cogliere: che profumo intenso, di velluto, hanno nelle notti di luna. Verso me, verso ognuno, individualmente esistenzialmente, analiticamente, sentimentalmente ho coraggio di guardare: come nell'acqua di montagna che diviene specchio.

### 3- Appunti dalle prove per *Presagi del vampiro*.

STUDI E AMBIENTI O  
STUDI PER AMBIENTE

I PRESAGI DEL VAMPIRO

Scuola delle Case di San Romolo

1) Angelo	Misurazione dello spazio
2) Primi Cristiani Ambiente	Porta-parete sinistra.....m 4 circa
3) Madri Misteriose	Letto-stipite porta.....m 2,60
4) Tavole Ambiente	Proiettore-porta.....m 5,20
5) Morte dei Padri (F e L)	Orologio-pavimento.....m 1,50
6) Luce variante naturale (non realizzato)	Orologio-parete sinistra.....m 1,20
7) Danza con colomba (non realizzato)	Proiettore-parete di fondo.....m 5
8) Uomo in vaso verticale- orizzontale Ambiente	Fascia parete di fondo.....m 1,20
9) Ambiente con finestra. (Interno- Esterno)	Luce- pavimento.....m 1, 80
10) Studio-Diminuzione- Accrescimento	Supporto proiettore...destra 75 sinistra 70
11) Studio-Incominciamento- Ambiente	Proiettore-parete sinistra.....m 1,20
12) Studio-Interno e Esterno.	

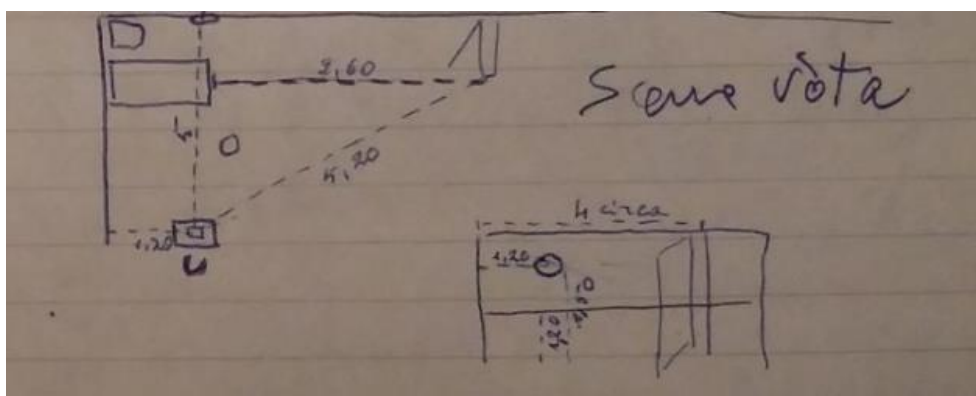


Fig. 3 *Presagi del vampiro*. Misurazione dello spazio.

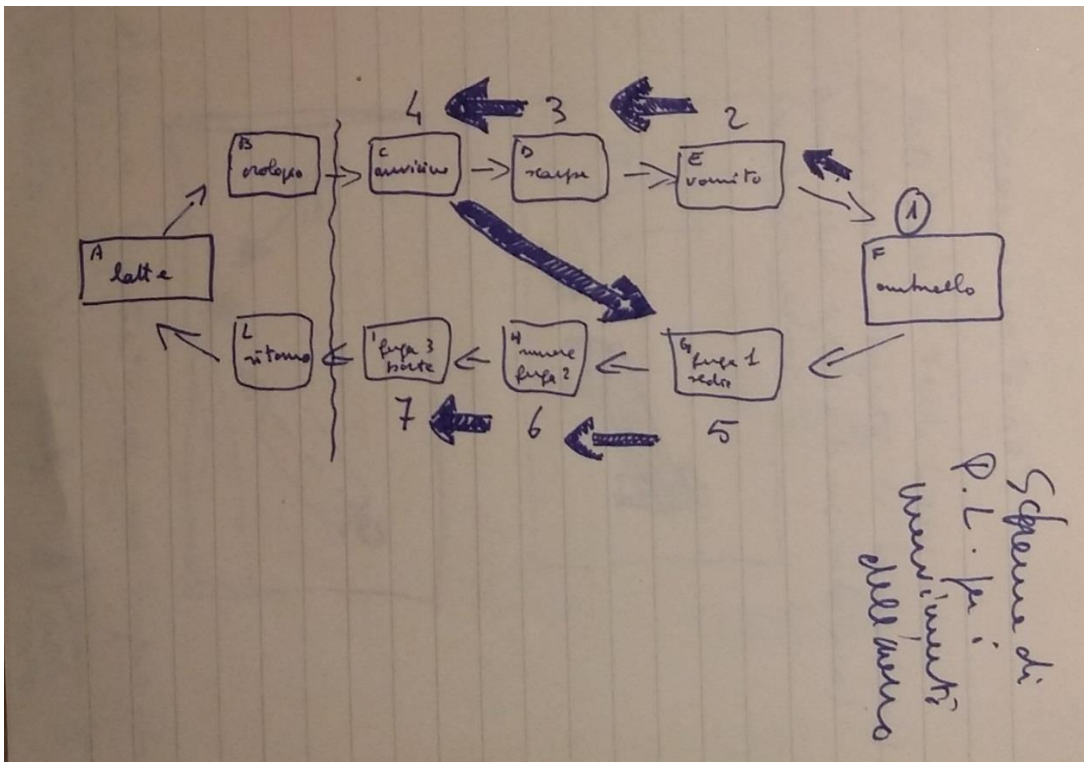


Fig. 19 Schema di Pier Luigi Tazzi per i movimenti dell'uomo (Cfr. Fig. 10).

#### 4- Materiale fotografico.

- Foto di Nico Angiullo, Cosenza, novembre 1976 (ASL).

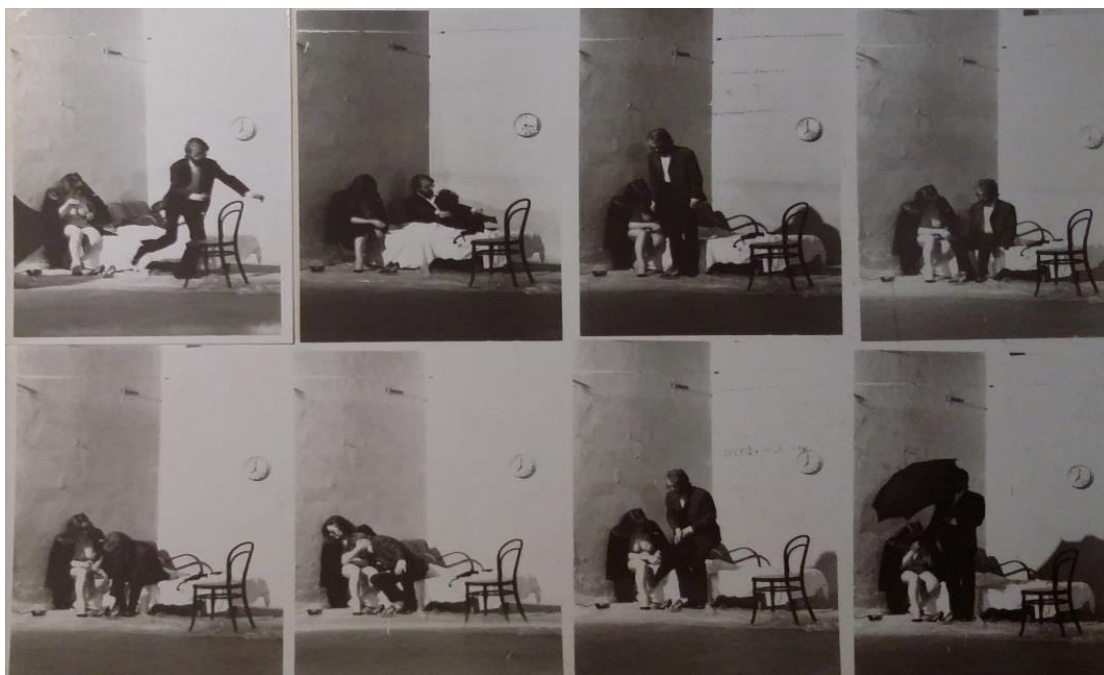


Fig. 20



Fig. 21



Fig. 12

- Fotografie di Gianni Melotti, Rondò di Bacco, Firenze, dicembre 1976 (ASL).

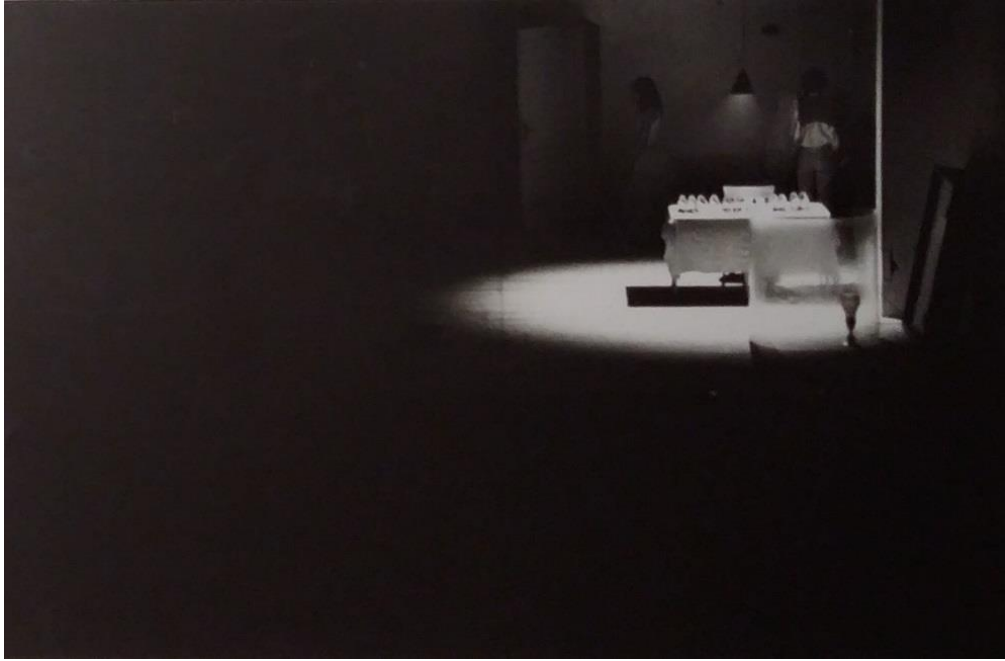


Fig. 22

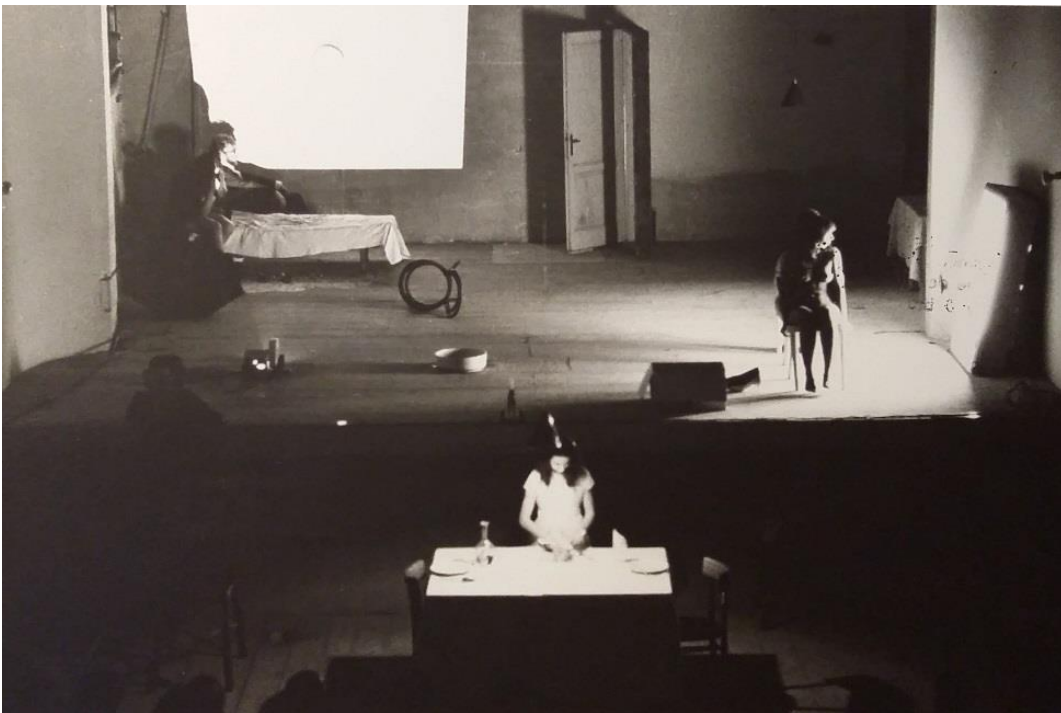


Fig. 23



Fig. 24

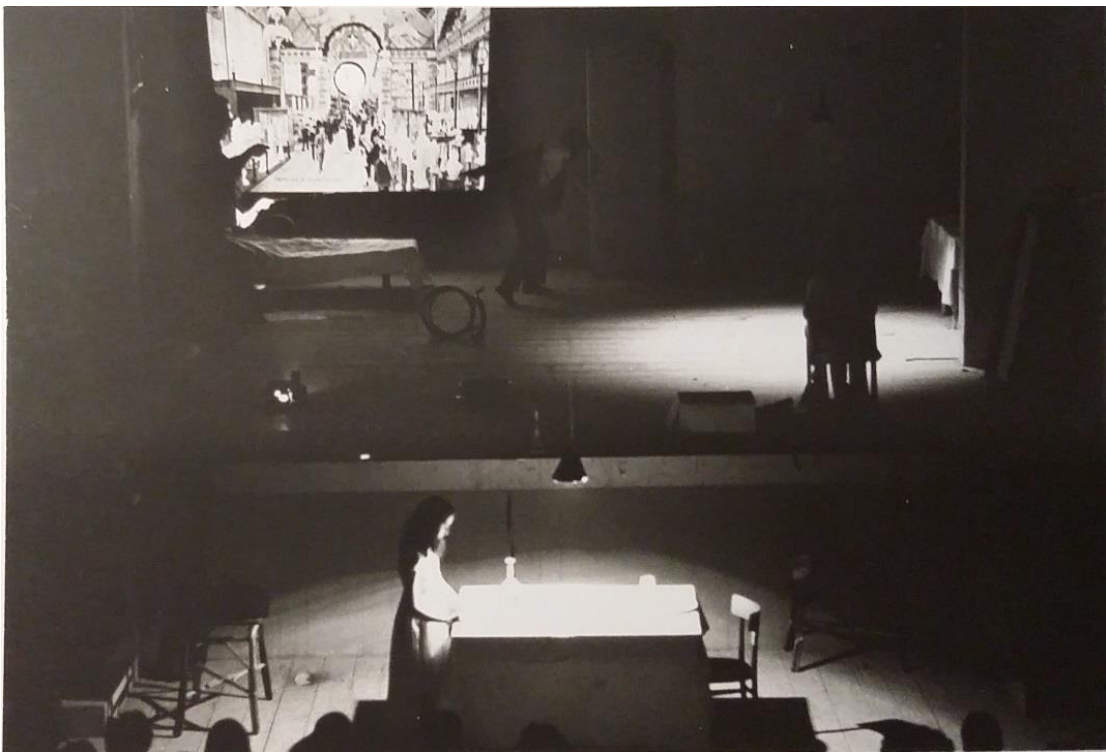


Fig. 25

## 5- Descrizioni dello spettacolo (estratti da recensioni/ saggi/ cataloghi).

Nei *Presagi del Vampiro* – eseguiti tra novembre e gennaio in cinque differenti città, in versioni puntualmente rinnovate – la traccia antagonista dei padri è scomparsa. [...] l'indagine si sposta dallo spazio sul tempo preso per se stesso, ma anche spaccato nella sua duplice accezione di tempo vero e di tempo teatrale [...]. L'atomizzazione degli elementi preesistenti o di volta in volta interagenti è destinata a riempirsi mediante l'immissione degli accessori teatrali, assunti come pure funzioni, quale un sistema di luci disposte in modo da approfondire la valutazione delle prospettive, rispondendosi secondo una trama di linee orizzontali e verticali, ascendenti e discendenti di piani e di vuoti, di minori o maggiori intensità. Ma non sarà nel contempo possibile togliere un carattere immediato di figuratività alle molte facce di questa funzione-luce, si tratti del quadro al neon appoggiato alla parete, di una lampadina pendula bordata di nero, di una lampada tenuta in mano da una ragazza nuda sopra una curva parete riflettente in plexiglass, di un'altra lampada a mano tenuta all'altezza dei piedi da un ragazzo che sta per varcare una porta, di un faretto a vista, di una diapositiva proiettata – fotogramma vuoto e luminoso per inquadrare una persona in scena, o immagine riprodotta per occupare uno spazio rimasto vuoto, o misurare una distanza, o operare un confronto. Neanche in quest'ultimo caso però la diapositiva introduce una narrazione o rimanda a un contenuto: la proposta delle ossessioni prospettiche del cinquecentesco Vredeman De Vries, riprodurrà entro quel microcosmo rettangolare l'ansia di misurazione che ha lambito l'intero spazio, fornendo parimenti dei riscontri con oggetti o atteggiamenti scenici, magari soggettivata da una cancellatura, da una macchia, che riporta a un'inquietudine del comportamento, come quella che apparirà sull'ingrandimento di una carta millimetrata. Il disegno di Dürer all'inizio designa forse un «canone» della figura umana, da contrapporre alle presenze, da contraddire con lo scorrere successivo di esempi di devianza o di tipizzazioni mostruose tratte da un manuale di dermatologia, dove la catalogazione è sempre rilevante. E vediamo allora un elenco di specie ornitologiche destinato a sviluppare in una linea dinamica l'attitudine degli uccelli disposti in volo orizzontale, rendendo mobile strumento di investigazione anche la fonte luminosa. [...] emblematici di fatto, e mai descrittivi, sono gli accessori scenici inseriti a delineare degli accenni ambientali, la porta aperta al centro come elemento canonico di divisione e di comunicazione; nello spazio di sinistra un letto, una poltrona, un orologio a muro funzionante; di là un tavolo su cui cala la lampada citata, due sedie unite di spalle e col baricentro arretrato, una finestra e, come ricordi di quotidianità, una fila di scarpe da donna.

«Presagio del vampiro», [...] non si presenta come spettacolo, ma dichiaratamente come una serie di «Studi per ambiente», intercambiabili [...] il succedersi degli studi non è determinato a priori, ma in base prima di tutto a fattori pratico-fisici come lo

Franco Quadri, *La compagnia del Carrozzone*, «Data», n. 25, febbraio-marzo 1977, pp. 44-47

Lia Lapini, *Il vampiro sale sul Carrozzone*,

spazio in cui si deve svolgere l'azione, oppure la presenza-assenza di alcuni attori. Lo stesso titolo, «Presagi del vampiro», appare casuale, se non motivato autobiograficamente per denominare la messa in scena di una crisi del gruppo, durante la preparazione andata male di uno spettacolo sul tema del vampiro. [...] La risultante è un lavoro-dimostrazione che ogni volta diversamente si consuma e ridefinisce, ma che, per l'esemplare visto, non raggiunge in pieno la chiarezza espositiva delle notazioni teoriche; che soprattutto, non ha la forza propulsiva per sostenerle a lungo.[...] Ma soprattutto di fronte al non spettacolo del Carrozzone che ha suscitato discussioni e perplessità fra il numeroso pubblico del Rondò, sorge la riflessione doverosa appunto sul pubblico chiamato a testimone di simili esercitazioni e a cui non si richiede più la posizione del vecchio spettatore, ma che deve ricercare nuove libere forme per assistere all'azione scenica, dallo immobilismo dell'ipnosi allo estremo della ricezione frazionata.

«Paese Sera», 12 dicembre 1976.

## a.10- Ombra diurna. Possibilità di un'assenza

Regia: Federico Tiezzi.

Interpreti: Luca Abramovich, Marion D'Amburgo, Alga Fox, Sandro Lombardi,  
Luisa Saviori, Pierluigi Tazzi, Federico Tiezzi.

Compagnia: Il Carrozzone.

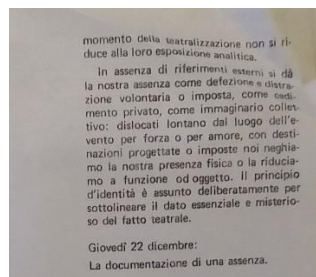
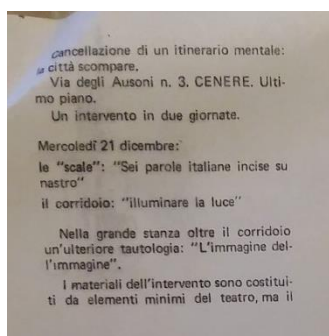
Prima rappresentazione: Roma, «La città del teatro», Ex Pastificio Cerere, 21-22  
dicembre 1977.

### Documenti

- 1- un depliant dell'evento *La città del teatro*;
- 2- materiale fotografico;
- 3- descrizioni dello spettacolo (estratti da recensioni/ saggi/ cataloghi).

### Riproduzioni e trascrizioni dei documenti

#### 1- Depliant.



Figg. 1-2-3

## BEAT

Stagione 77-78

LA CITTÀ DEL TEATRO

Dal 16 al 23 dicembre 1977

IL CARROZZONE

OMBRA DIURNA

– Possibilità di un'assenza –

Cancellazione di un itinerario mentale:  
la città scompare.

Via degli Ausoni n.3 CENERE. Ultimo  
piano.

Un intervento in due giornate.

Mercoledì 21 dicembre:

le "scale": "Sei parole italiane incise su  
nastro"

il corridoio: "illuminare la luce"

Nella grande stanza oltre il corridoio  
un'ulteriore tautologia: "L'immagine  
dell'immagine".

I materiali dell'intervento sono costituiti  
da elementi minimi del teatro, ma il

Momento della teatralizzazione non si  
riduce alla loro esposizione analitica.

In assenza di riferimenti esterni si dà la  
nostra assenza come defezione e  
distrazione volontaria o imposta, come  
cedimento privato, come immaginario  
collettivo: dislocati lontano dal luogo  
dell'evento per forza o per amore, con  
destinazioni progettate o imposte noi  
neghiamo la nostra funzione od oggetto.

Il principio d'identità è assunto  
deliberatamente per sottolineare il dato  
essenziale e misterioso del fatto teatrale.

Giovedì 22 dicembre:

La documentazione di un'assenza.

## 2- Materiale fotografico.

- Fotografie di Piero Marsili (ASL)



Fig. 4

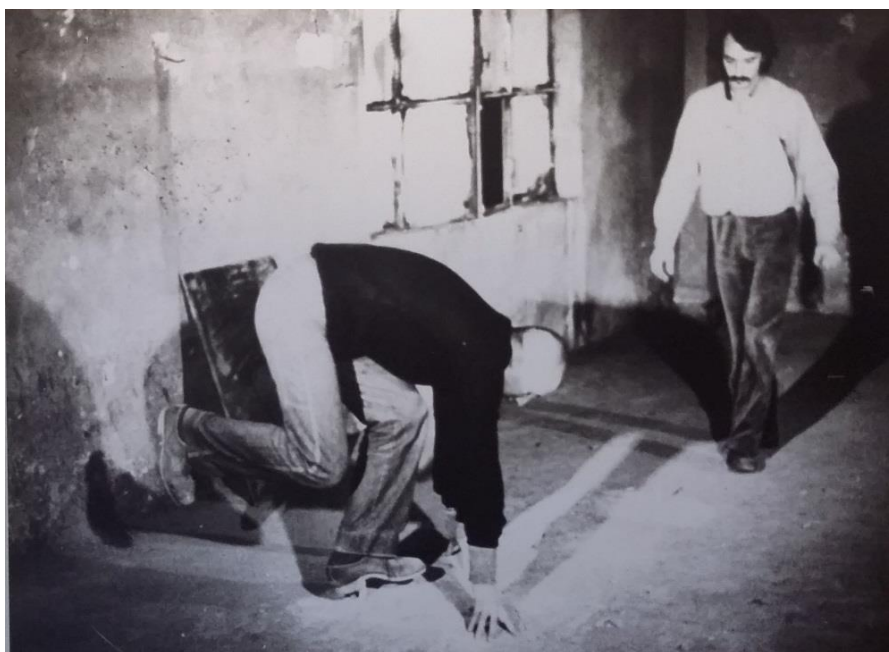


Fig. 5



Fig. 6

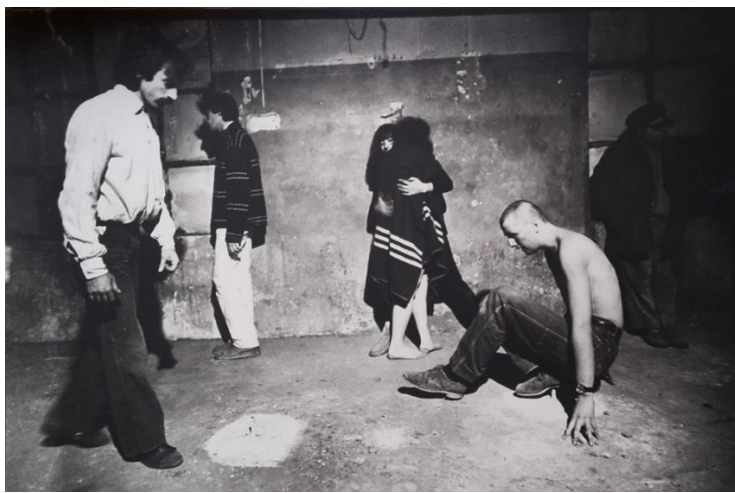


Fig. 7



Fig.8



Fig. 9



Fig. 10



Fig. 11

### **3- Descrizioni dello spettacolo (estratti da recensioni/ saggi/ cataloghi).**

Partito con un'azione di assenza, con una riflessione di immagine, il Giuseppe Carrozzone, approfittando dello spazio a disposizione, in un vecchio Bartolucci, Roma

pastificio di Via degli Ausoni, di emozione dickensiana e di immaginazione oscura, ha sconvolto il ritmo, l'incanto di una visione proiettata su un muro da una pancia di donna nuda a terra, e l'eco di una frase ripetuta a lungo ininterrottamente eguale da una stanza all'entrata; e di lì bisognava trascorrere il segmento di luce che traforava il corridoio da parte a parte, prima di essere coinvolti dal rettangolo-studio del movimento interno dell'azione. Quest'ultima a poco a poco trasudava violenza [...] Così la violenza richiedeva emozione alla lunga e si rivoltava contro gli sguardi; in un'accensione di sdegno da parte degli attori, rimasti complici di un'azione che li aveva travalicati e disorientati, e in un certo senso bisognosi si vendicarsi nei confronti di noi spettatori rimasti inerti di fronte alle richieste di aiuto, alle forme di partecipazione. La sera dopo il Carrozzone esibiva [...] il frutto di una depressione e la coscienza di una mimetizzazione, sotto lo sguardo di un paio di volumi di ghiaccio [...]. Patologicamente e concettualmente il Carrozzone rovesciava dunque il proprio io e lo riassorbiva al tempo stesso, in quell'antro disfatto e scomposto miracolosamente trovato ed inventato, ai fini di una dimostrazione di lavoro e di amoralità al tempo stesso.

città di teatro, Data  
n. 30 gennaio-  
febbraio 1978, pp.  
36-37.

**a.11- Vedute di Porto Said. Interno in esterno – Esterni in interno**

Regia: Federico Tiezzi.

Interpreti: Luca Abramovich, Marion D'Amburgo, Alga Fox, Sandro Lombardi,  
Luisa Saviori, Pierluigi Tazzi, Federico Tiezzi.

Compagnia: Il Carrozone.

Prima rappresentazione: Firenze, Teatro Rondò di Bacco, 3 febbraio 1978.

Repliche: Teatro Manzoni, 15 marzo 1978; Rassegna Progetto '78, Sala Azzurra, Milano, 10-15 aprile 1978; Laboratorio 80, Bergamo, 16 aprile 1978; Rassegna Progetto '78, Teatro nel Garage, Torre del Greco (NA), 8-11 giugno 1978; Kunst Live, Theater im Packhaus, Brema (Germania), 7-8 settembre 1978; Palestra dello Spirito Santo, Cosenza, 27 settembre 1978; Festival du Jeune Théâtre, Liegi, 5-6 ottobre 1978; Théâtre 140, Bruxelles, 22-30 ottobre 1978; Teatro La Piramide, Roma, 16 novembre-10 dicembre 1978; Sala Allende, La Spezia, 15 dicembre 1978; Palazzo Mazzancolli, Terni, 5-6 marzo 1979; Teatro Morlacchi, Perugia, 7 marzo 1979; Rassegna Incontroazione, Palermo 4 aprile 1979; Teatro Affratellamento, Firenze, 21-31 maggio 1979.

**Documenti**

- 1- un foglio di sala;
- 2- due fogli dattiloscritti dal titolo *Testo di accompagnamento alla trasmissione RAI dello spettacolo, dicembre 1978*, firmata da Franco Quadri;
- 3- sedici fogli manoscritti con lo schema dei movimenti e delle luci;
- 4- materiale fotografico;
- 5- descrizioni dello spettacolo (estratti da recensioni/ saggi/ cataloghi).

## Riproduzioni e trascrizioni dei documenti

### 1- foglio di sala.

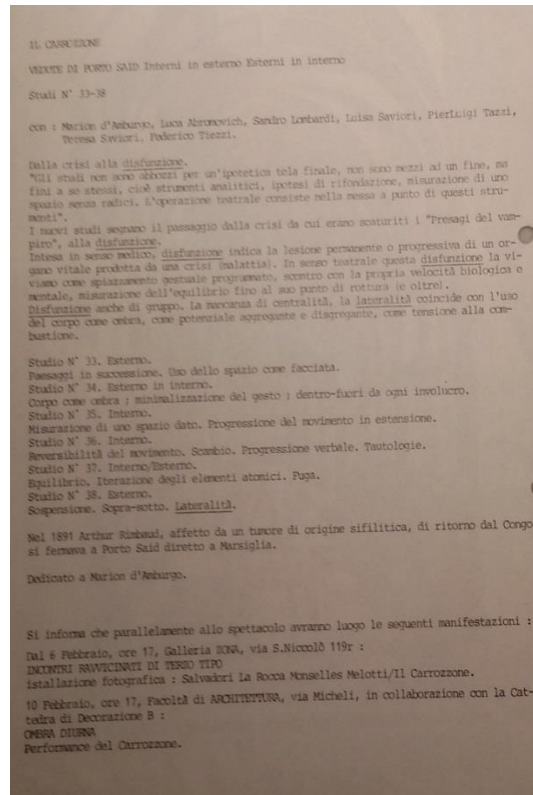
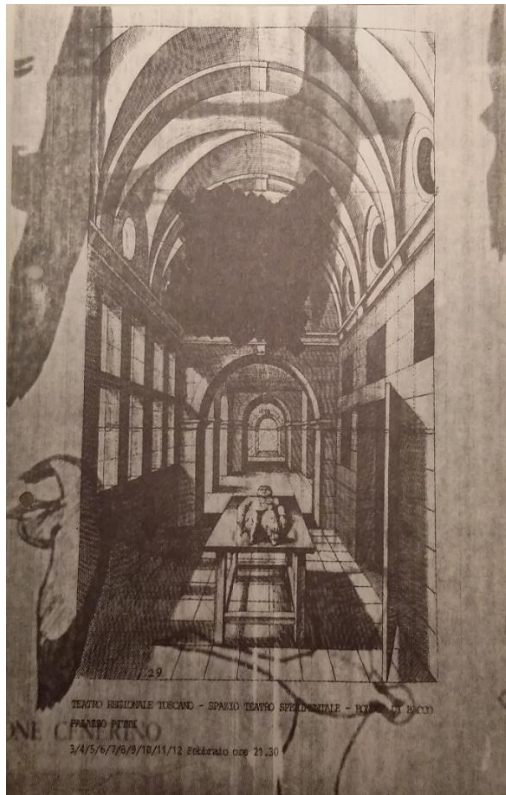


Fig. 1 Il Carrozzone, Vedute di Porto Said. Interni in esterno-esterni in interno, Studi n. 33-38, Teatro Regionale Toscano – Spazio Teatro Sperimentale – Rondò di Bacco – Palazzo Pitti 3-12 febbraio 1978.

## IL CARROZZONE

### VEDUTE DI PORTO SAID Interni in esterno Esterni in interno

Studi n. 33-38

Con : Marion d’Amburgo, Luca Abramovich, Sandro Lombardi, Luisa Savori, Pier Luigi Tazzi, Teresa Savori, Federico Tiezzi.

Dalla crisi alla disfunzione.

“Gli studi non sono abbozzi per un’ipotetica tela finale, non sono mezzi ad un fine, ma fini a se stessi, cioè strumenti analitici, ipotesi di rifondazione, misurazione di uno spazio senza radici. L’operazione teatrale consiste nella messa a punto di questi strumenti”.

I nuovi studi segnano il passaggio dalla crisi da cui erano scaturiti i “Presagi del vampiro”, alla disfunzione.

Intesa in senso medico, disfunzione indica la lesione permanente o progressiva di un organo vitale prodotta da una crisi (malattia). In senso teatrale questa disfunzione la viviamo come spiazzamento gestuale programmato, scontro con la propria velocità biologica e mentale, misurazione dell'equilibrio fino al suo punto di rottura (e oltre).

Disfunzione anche di gruppo. La mancanza di centralità, la lateralità coincide con l'uso del corpo come ombra, come potenziale aggregante e disgregante, come tensione alla combustione.

Studio N° 33. Esterno.

Paesaggi in successione. Uso dello spazio come facciata.

Studio N° 34. Esterno in interno.

Corpo come ombra; minimalizzazione del gesto; dentro-fuori da ogni involucro.

Studio N° 35. Interno.

Misurazione di uno spazio dato. Progressione del movimento in estensione.

Studio N° 36. Interno.

Reversibilità del movimento. Scambio. Progressione verbale. Tautologie.

Studio N° 37. Interno /Esterno.

Equilibrio. Iterazione degli elementi atomici. Fuga.

Studio N° 38. Esterno.

Sospensione. Sopra-sotto. Lateralità.

Nel 1891 Arthur Rimbaud, affetto da un tumore di origine sifilitica, di ritorno dal Congo si fermava a Porto Said diretto a Marsiglia.

Dedicato a Marion d'Amburgo.

Si informa che parallelamente allo spettacolo avranno luogo le seguenti manifestazioni:

Dal 6 febbraio, ore 17, Galleria ZONA, via S. Niccolò 119r:

INCONTRI RAVVICINATI DEL TERZO TIPO

Installazione fotografica: Salvadori La Rocca Monselles Melotti/ Il Carrozzone.

10 Febbraio, ore 17, Facoltà di ARCHITETTURA, via Micheli, in collaborazione con la Cattedra di Decorazione B:

OMBRA DIURNA

Performance del Carrozzone.

## **2- Testo di accompagnamento alla trasmissione RAI dello spettacolo, dicembre 1978.**

RAI dic. 78

TESTO DI ACCOMPAGNAMENTO ALLA TRASMISSIONE DI UN PEZZO REISTRATO A COLORIT DI VEDUTE DI PORTO SAID IN TEATRO E MUSICA DEL 21 DICEMBRE 1978. TELEVISIONE, RETE DUE.

Anche a Roma dove ha replicato per tre settimane Vedute di Porto Said, il Carrozzone ha ottenuto grossi riconoscimenti della critica.

Nato a Firenze nel '72, il Carrozzone si è affermato nella ultima stagione, in Italia e all'Estero come il gruppo più interessante e più avanzato della nuova sperimentazione. Il suo discorso è di rottura anche perché arriva al superamento del concetto di rappresentazione teatrale per avvicinarsi ai modi delle arti visive: del teatro si sono perduti l'esigenza dello spettacolo rifinito da ripetere ogni sera immutabile, il testo parlato da interpretare, e anche il carattere narrativo. Al vocabolario dell'arte appartengono invece l'insistenza analitica nei riguardi dello spazio e del proprio modo di lavoro, il rilievo attribuito all'ambiente, il tipo di materiali usati (col neon in primo piano), la contrapposizione di "studi" staccati e indipendenti tra loro, senza nessuna cura di stabilire dei legami. Gli "studi" sono infarciti di citazioni soprattutto visive, ma anche sonore: riemergono nei materiali e nelle immagini ricordi affettuosi e personali degli esponenti del gruppo, o riferimenti culturali che spaziano dalla grande pittura agli ultimi rappresentanti dell'arte concettuale, dalla storia della fotografia a fotogrammi rubati ai grandi autori di Hollywood, a esempi del nuovo teatro di oggi, ma fatti propri e usati con diversa sensibilità e per un diverso discorso. In Vedute di Porto Said è costante l'ispirarsi delle diapositive proiettate sullo sfondo dell'azione alla minimal art, che si riflette nella ricerca maniacale del gesto minuzioso spezzato e ripetuto. Ma nonostante i termini colti che si sono usati, le proposte del Carrozzone non sono difficili o poco accessibili: bisogna affrontarle come si guarda un quadro informale, senza l'ansia di chiedersi continuamente "cosa vuol dire", lasciandosi trascinare dalle sensazioni – che aldilà del fascino della composizione – investono un malessere che è di tutti noi. E ne è prova l'accoglienza che Vedute di Porto Said continuano a ottenere nel loro attuale giro italiano, dopo i successi dei mesi scorsi nei festival e nelle tournées straniere,

Il titolo esotico di Vedute di Porto Said non rivendica nessun significato preciso. Vuol essere un omaggio a un'amica del gruppo che aveva portato con sé una vecchia raccolta di cartoline della città egiziana. Ma allo stesso tempo evocano un'ombra inquietante: quella di un grande poeta maledetto francese, Arthur Rimbaud, che nel 1891, affetto di lue, a Porto Said fece scalo. Ed ecco rivelarsi il segno della malattia, del contagio, di una condanna fisica, come tema di un'ossessione patologica

presente in tutti gli studi. Questi studi sono altrettante investigazioni morbose, sostenute da una musica americana ripetitiva, su alcuni dati: la velocità e l'accelerazione, la luce e l'ombra, la presenza e l'assenza, il corpo nudo e il vestito come involucro, lo spiazzamento del singolo, i rapporto con l'ambiente messo in crisi fino alla perdita dell'equilibrio e al superamento della gravità. Ma si tratta di una conquista, o della resa a uno sfasamento? Il saldarsi dei vari studi, condotti con una ferrea logica materialistica, comunica allo spettatore l'angoscia di una ricerca d'identità senza sbocco, accompagnata all'insofferenza per la prigionia dell'ambiente, delle convenzioni, di ogni involucro, del corpo stesso. È l'angoscia di una generazione alla ricerca d'una via d'uscita.

Franco Quadri

### 3- Schema dei movimenti e delle luci.

#### VEDUTE DI PORTO SAID – Diapositive

Proiettori:

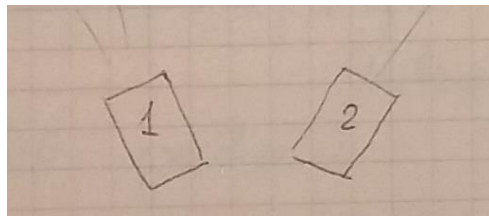


Fig. 2 Proiettori 1 e 2

l'1 è il mio<sup>278</sup>. Il 2 quello di Pierluigi.

Nel 2 è consigliabile caricare all'incontrario.

Studio n° 1: Federico.

Il Proiettore (P) 1 è già acceso ma è spento il suo canale nel quadro luci.

ASSOLVENZA proiettore 1: Paesaggio Case S. Romolo.

Contare fino a 20.

CAMBIO proiettore 1: Paesaggio cinese.

Contare fino a 20.

CAMBIO proiettore 1: Diane Arbus.

Contare fino a 20.

CAMBIO proiettore 1: Nudi.

Contare fino a 20.

---

<sup>278</sup> A scrivere è Sandro Lombardi.

ASSOLVENZA proiettore 2: NUDI (all'incontrario)

Contare fino a 10.

CAMBIO proiettore 2: PART. Nudi

Contare fino a 10.

CAMBIO proiettore 2: PART. Nudi

Contare fino a 10.

DISSOLVENZA proiettore 2

CAMBIO proiettore 1: Carta geografica.

Contare fino a 20.

(mentre si conta: spegnere il proiettore 2, dargli energia col quadro, cambiare, togliere energia.)

SPOSTARE il proiettore 2 in zona Federico

ASSOLVENZA proiettore 2: OMBRA

CAMBIO AL BUIO (manuale) proiettore 1

SPOSTARE il proiettore 1 in zona proiettore 2.

ASSOLVENZA proiettore 1: MURO

Quando Federico si alza:

CAMBIO proiettore 1: OMBRA

Quando Federico comincia a camminare:

CAMBIO proiettore 1: OMBRA

Quando Federico comincia a dondolare:

DISSOLVENZA proiettore 2.

SPOSTARE DIREZIONE PROIETTORE 2 in zona proiettore 2.

ASSOLVENZA proiettore 2: OMBRA SU OMBRA

DISSOLVENZA proiettore 1 in zona proiettore 1

CAMBIO AL BUIO (manuale) proiettore 1

ASSOLVENZA proiettore 1: geometria su Pierluigi.

DISSOLVENZA proiettore 1.

CAMBIO proiettore 2: QUADRATINI

CAMBIO AL BUIO proiettore 1

ASSOLVENZA proiettore 1: QUADRATINI

INCROCIO PROIETTORI

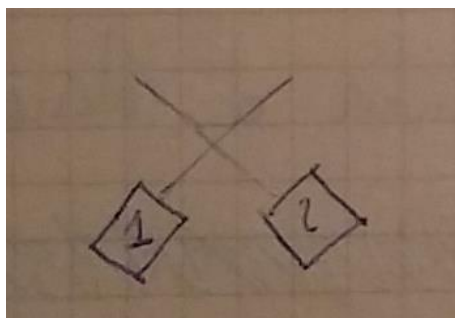


Fig. 3 proiettori 1 e 2: incrocio

DISSOLVENZA proiettore 2

CAMBIO AL BUIO proiettore 2

ASSOLVENZA proiettore 2: OMBRA SU PIERLUIGI

DISSOLVENZA proiettore 2

CAMBIO al buio proiettore 2

SPOSTARE proiettore 2 in zona Federico

ASSOLVENZA proiettore 2: SS

DISSOLVENZA proiettore 1

SPOSTARE il proiettore 1 in zona proiettore 2

CAMBIO AL BUIO proiettore 1

ASSOLVENZA proiettore 1: paesaggio case S. Romolo

Contemporaneamente

DISSOLVENZA proiettore 2

CAMBIO AL BUIO proiettore 2

**NEON BLU.**

DISSOLVENZA proiettore 2.

CAMBIO AL BUIO proiettore 2.

STUDIO LUCA E PIERLUIGI.

Riportare il proiettore in posizione di partenza.

DISSOLVENZA NEON BLU

ACCENSIONE LAMPADARIO

ACCENSIONE P.1: rettangolo su Luca

Contare fino a 10

CAMBIO P.1: RIQUADRO MANO

ASSOLVENZA P.2: AAA  
BB  
ACCENSIONE NEON BIANCO

Dopo l'ultima sezione:

CAMBIO P.1 RIQUADRO LAMPADARIO  
CAMBIO P.1 : mezzo rettangolo  
CAMBIO P.1 : rettangolo  
DISSOLVENZA P.1  
CAMBIO AL BUIO P.1  
DISSOLVENZA P.2  
CAMBIO AL BUIO P.2  
SPEGNIMENTO NEON BIANCO  
SPEGNIMENTO LAMPADARIO  
ACCENSIONE NEON BLU

Spegnimento neon blu.

#### STUDIO LORI-ALGA-LUISA-LUCA

ACCENSIONE FRIGO  
DIVARICARE BENE i proiettori  
MUSICA  
ASSOLVENZA P.1 E P.2 : BLU

Al gesto di Alga: accensione lampadario (contare 10)

Ad ogni bere di Alga: ACCENSIONE LAMPADARIO (contare 10)

ACCENSIONE NEON BLU

CAMPANELLO – SPEGNERE MUSICA – SPEGNERE DIAPOSITIVE – SPEGNERE FRIGO.  
SPEGNERE NEON BLU.

ASSOLVENZA PROIETTORI: BLU

AL GESTO DI ALGA: LAMPADADARIO (10)

DISSOLVENZA PROIETTORI

MUSICA

FRIGO

CAMBIO AL BUIO P.1 E P.2

ASSOLVENZA P.1 E P.2 : gialle

ACCENSIONE NEON GIALLI

CAMPANELLO – VIA MUSICA – VIA NEON

VIA DIAPOSITIVE – VIA FRIGO.

MUSICA

FRIGO

CAMBIO AL BUIO P.1 E P.2

ASSOLVENZA P.1 E P.2 : BIANCHE

ACCENSIONE NEON BIANCO

CAMPANELLO – VIA MUSICA – VIA NEON, VIA FRIGO, VIA DIAPOSITIVE –

MUSICA

FRIGO

VENTILATORE

CAMBIO AL BUIO P.1 E P.2

ASSOLVENZA P.1 E P.2: quadri su Alga e S. Francisco su Marion.

DISSOLVENZA P.1 E P.2

DISSOLVENZA VENTILATORE

DISSOLVENZA FRIGO

DISSOLVENZA MUSICA

CAMBIO AL BUIO P.1 E P.2

Accensione ventilatore

ACCENSIONE NEON BLU

DISSOLVENZA NEON BLU

Via ventilatore  
Cambio Luisa Pierluigi

Studio Luisa

MUSICA  
ASSOLVENZA P.1 SPOSTATO AL CENTRO

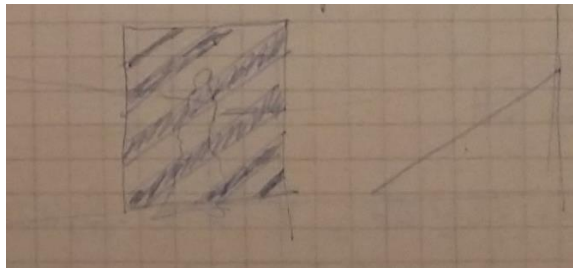


Fig. 4

Ad ogni cambio di musica:  
ACCENSIONE NEON BIANCO  
Dissolvenza musica  
    contemporaneamente  
Dissolvenza P.1  
ACCENSIONE NEON BLU  
CAMBIO AL BUIO P.1  
SPEGNERE NEON BLU

STUDIO LUCA  
MUSICA  
ASSOLVENZA P.1 E P.2

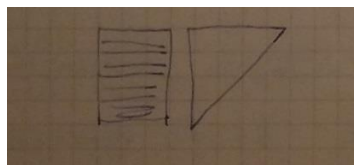


Fig. 5

AL CAMBIO DI MUSICA CAMBIO P.2

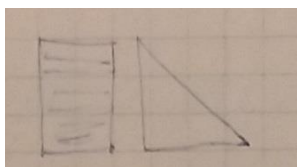


Fig. 6

CAMBIO P.2 TORNANDO INDIETRO

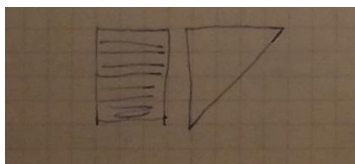


Fig. 7

Al cambio di musica

CAMBIO P.2

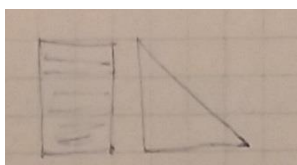


Fig. 8

DISSOLVENZA P.1 E P.2

Contemporaneamente

DISSOLVENZA MUSICA

ACCENSIONE NEON BLU

CAMBIO AL BUIO P.1 E P.2

DISSOLVENZA NEON BLU

FINALE

MUSICA

ACCENSIONE NEON GIALLI E

NEON BIANCO

Quando Luca e Luisa vanno sulla parete:

SPEGNERE GIALLI E

ACCENDERE NEON BLU

ACCENDERE NEON GIALLI

ARRIVA MARION

ASSOLVENZA LENTISSIMA P.2:

COPPIA CHE BALLA

ARRIVA PIERLUIGI

DISSOLVENZA P.2

DISSOLVENZA NEON GIALLI

DISSOLVENZA NEON BLU

SPEGNIMENTO NEON BIANCO

ASSOLVENZA P.1: pupazzo che vola

Contare a 20

CAMBIO P.1 : part. Contare a 20

CAMBIO P.1 : part. Contare a 20

ACCENSIONE NEON BLU

ACCENSIONE NEON BIANCO

ACCENSIONE NEON GIALLI

ACCENSIONE LAMPADARIO

ACCENSIONE LUCI ALTE

YOU ARE MY DESTINY

FINE.

#### **4- *Materiale fotografico.***

- Fotografie (ASL).



Fig. 9 *Vedute di Porto Said*, Liegi, Ottobre 1978, Foto di Sandro Lombardi.



Fig. 10



Fig. 11



Fig. 12

##### 5- *Descrizioni dello spettacolo (estratti da recensioni/ saggi/ cataloghi).*

[...] Il titolo dello spettacolo è, come ormai usa, pura nomenclatura: *Roberto De Vedute di Porto Said. Interni in esterno-esterni in interno. Studi 33-38.* Si tratta di alcune sequenze gestuali, cui fa da cesura, fra l'una e l'altra, un'agra suoneria di sveglia. Diapositive che riproducono impossibili geometrie, reticoli in bianco e nero, triangoli, vengono proiettati sullo sfondo del palcoscenico, nella trama o rete dei loro segni gli attori-figuranti si muovono, in una progressione che parte da gesti di minima estensione nello spazio (in principio non è più che il ruotare di una mano o un secco scatto dell'avambraccio) e che poi si dilata, sempre più automatizzandosi nell'iterazione, sottolineata da musiche ripetitive. Oggetti d'uso quotidiano, un frigorifero, un lampadario tenuto in posizione obliqua da un filo, un ventilatore, sono inseriti in questo gioco ossessivo e astratto, tagliato dalle luci viola, a coltello, di alcuni tubi al neon e attraversato anche da diapositive di paesaggi. Non mancano effetti di indubbia suggestione, come il movimento delle due ragazze che tengono in bocca i capi di un filo e oscillano, parallelamente a due ragazzi che, pure legati da una corda, evidenziano con il tendersi e allentarsi di questa la variabilità dello spazio che li separa. Si compie, infatti, una continua misurazione dello spazio, e, come certi pugili in allenamento, ci si batte con l'ombra. [...]

Lo spettacolo, o a meglio dire la dimostrazione, ha inteso verificare come sia realizzabile una scomposizione delle immagini, con tante proiezioni ortogonali, angolazioni prospettiche, giochi di ottiche, speculari sincronie di movimenti. In quale rapporto sta un corpo con la sua ombra proiettata su una parete? E se su quella parete un proiettore manda disegni geometrici, come losanghe oblique, rombi, reticoli in bianco e nero, quali giochi di ombre riesce a combinare un corpo che si venga a trovare tra la fonte luminosa e la parete? È un corpo in movimento? Nudo, vestito, di faccia, di profilo? E due corpi? E se si modifica l'intensità della luce? E se le si cambia il posto? L'esperimento, come si può facilmente intuire, può andare avanti all'infinito. Le combinazioni sono illimitate. Quanto la pazienza dimostrata ieri sera dagli spettatori, che senza batter ciglia (né le mani), incrollabili e indefessi di fronte a ogni pagina vivente di quell'assurdo libro di geometria, hanno resistito per un'ora e mezzo, finché cioè i bravi e rigorosi interpreti del Carrozzone si son decisi a far spettacolo ed uscire allo scoperto, non in senso metaforico, ma, aperte le porte di sicurezza, se ne sono proprio usciti all'esterno, [...] Ed ecco che quelle immagini, che prima vivevano in funzione di quel proiettore, come in un atto di ribellione, come una emanazione della fantasia, si sono messe a vivere di vita propria, pur sempre anchilosate negli ossessivi scatti d'un geometrico automatismo, chi su una finestra illuminata al terzo piano, chi sulla balaustra del terrazzo di fronte, chi nelle nicchie del frontale, [...] Prima ancora, avevano eseguito una scena da vertigini. Avevano creato nello spettatore la falsa prospettiva di immaginare il palcoscenico visto dall'alto. Sulla parete di fronte, aiutati da corde e da una sedia fissata al muro, si son messi tranquillamente a sedere e a camminare parallelamente al pavimento.

Paolo Paganini,  
*Un'allucinante tesi sull'ottica teatrale,*  
«La Notte», 11  
aprile 1978

### ***a.12- Studi per ambiente***

Regia: Federico Tiezzi.

Interpreti: Luca Abramovich, Marion D'Amburgo, Alga Fox, Sandro Lombardi,  
Luisa Saviori, Pierluigi Tazzi, Federico Tiezzi.

Compagnia: Il Carrozzone.

Prima rappresentazione: Amsterdam, Mickery Theatre, 9 maggio 1978.

Repliche: Kunstlerhaus Bethanien, Berlino, 23-24 maggio 1978; Liegi, Festival du jeune théâtre, 5-6 ottobre 1978; Groningen, Kruithuis, 10 ottobre 1978; Utrecht, Blauwe Zaal, 11 ottobre 1978; Leida, Lak-Theater, 12 ottobre 1978; Haarlem, Toneelschuur, 14 ottobre 1978; Rotterdam, Zuidtheater, 15 ottobre 1978; L'Aja, Hottheater, 17 ottobre 1978; Tiburg, Studio, 19 ottobre 1978; Alkmaar, De Vest, 20 ottobre 1978; Bruxelles, Théâtre des 140, 22-30 ottobre 1978.

### **Documenti**

- 1- un foglio di sala;
- 2- otto fogli manoscritti dal titolo *Appunti per Studi per ambiente*;
- 3- tre fogli dattiloscritti dal titolo *Studi per ambiente. Proposizioni dell'intervento di Cosenza, 1976*;
- 4- cinque fogli dattiloscritti con descrizioni e appunti sugli *Studi n. 19, n. 21, n. 32*.

## Riproduzioni e trascrizioni dei documenti

### 1- Foglio di sala.

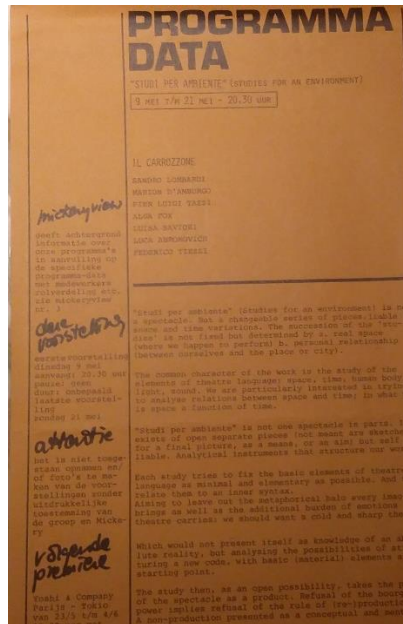


Fig. 1

PROGRAMMA  
DATA

*mickeryview*

“STUDI PER AMBIENTE” (STUDIES FOR AN ENVIRONMENT)

9 MEI T/M 21 MEI – 20,30 UUR

IL CARROZZONE

SANDRO LOMBARDI

MARION D’AMBURGO

PIER LUIGI TAZZI

ALGA FOX

LUISA SAVIORI

LUCA ABRAMOVICH

FEDERICO TIEZZI

“Studi per ambiente” (Studies for an environment) is not a spectacle. But a changeable series of pieces; liable to space and time variations. The succession of the ‘studies’ is not fixed but determined

by a. real space (where we happen to perform) b. personal relationship (between ourselves and the place or city).

The common character of the work is the study of the elements of theatre language: space, time, human body, light, sound. We are particularly interested in trying to analyse relations between space and time; in what way is space a function of time.

“Studi per ambiente” is not one spectacle in parts. It exists of open separate pieces (not meant as sketches for a final picture, as a means, or an aim) but self reliable. Analytical instruments that structure our work.

Each study tries to fix the basic elements of theatre language as minimal and elementary as possible. And then relate them to an inner syntax.

Aiming to leave out the metaphorical halo every image brings as well as the additional burden of emotions theatre carries: we should want a cold and sharp theatre.

Which would not present itself as knowledge of an absolute reality, but analyzing the possibilities of structuring a new code, with basic (material) elements as starting point.

The study then, as an open possibility, takes the place of the spectacle as a product. Refusal of the bourgeois power implies refusal of the rule of (re-)production.

A non-production presented as a conceptual and mental attitude.

## 2- Appunti per *Studi per ambiente*.

### N.12 AMBIENTE IN ESTERNO CON INTERNO COME ESPOSIZIONE TEORICA DI UN OMICIDIO PER STROZZAMENTO

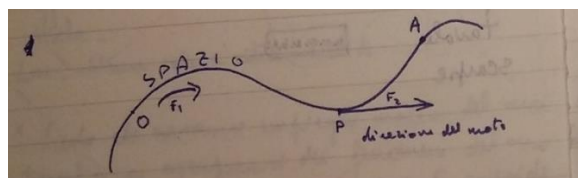


Fig. 2

#### Definizione

Fissato in questa traiettoria un punto 0 di riferimento e un senso dato da  $F_1$  ad ogni posizione P corrispondono l'arco di spazio OP e la direzione del moto (tangente alla traiettoria in P)

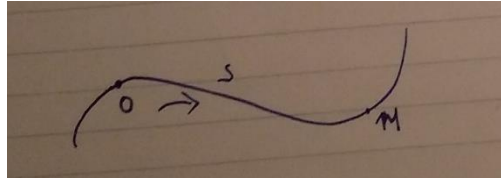


Fig.3

Definizione

Lo spazio S, ossia l'arco di traiettoria che separa il punto 0 di riferimento dal punto materiale M in moto, ad un dato istante T, varia al variare di T.

$$S=f(T)$$

“È richiesta ad ogni modo una notevole sproporzione di forze fra oppressore e vittima (sono appunto frequenti gli infanticidi per strozzamento, data la nessuna possibilità di resistenza del neonato)” [Canuto-Tovo, *Trattato di medicina legale*, Padova 1975, p.210].

Proiezione → prospettiva A3 (cancellato il punto di fuga)

(“O che dolce cosa è questa prospettiva”)

Verticale → orizzontale

Orizzontale.

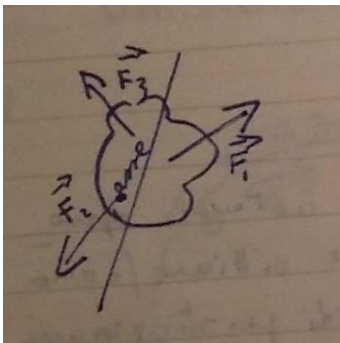


Fig. 4

Definizione

Un corpo rigido vincolato a masse a è in equilibrio se è nullo il momento risultante rispetto ad a di tutte le forze applicate al corpo.

Definizione teorica del primo principio della dinamica.

Un corpo inanimato, non soggetto a forza alcuna persevera nel suo stato di quiete o di moto rettilineo uniforme finché non agisce su di esso una forza esterna atta a modificare tale stato.

“...(Sono appunto frequenti gli infanticidi per strozzamento, data la nessuna possibilità di resistenza del neonato). Quando si tratta di omicidi compiuti su adulti si riscontrano sovente segni di colluttazione, nonché ecchimosi all'addome o al torace, per compressione da parte delle ginocchia dell'aggressore. Nel caso della

figura\* è ben visibile una morsicatura sul braccio di una vittima di strozzamento le tracce del quale si notano sul collo.”

Azione Marion

A) Progressione → avvicinamento

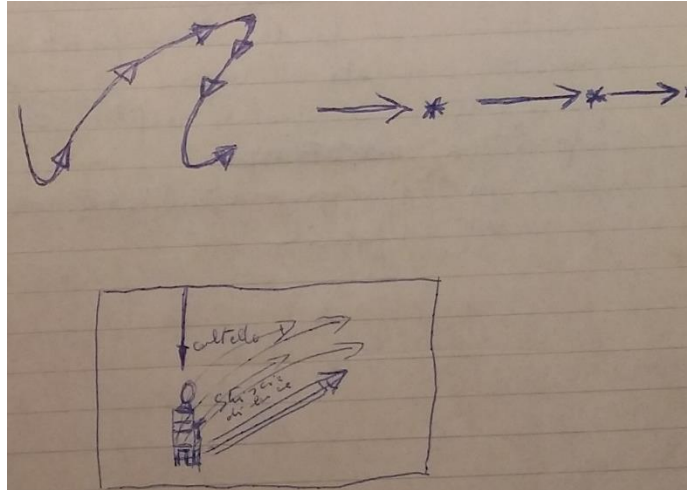


Fig. 5

Quattro coltelli. Quattro riflettori nell'assenza. Bacile finale per cadere. Alla caduta a) donna sollevata vestita di rosso (stesso per Marion), B) donna rossa nuda obliqua, c) donna che cammina sul muro.

### Ricomposizione di un interno

Sandro Lombardi → Luca Abramovich

Diapositive con Cosenza.

Proiettore su un fondo. La diapositiva è velata e svelata dal corpo.

Gli oggetti sono spostati rispetto alla diapositiva.

Gli Studi di Chopin sono intercalati con i loro vuoti e pieni.

### **3- Studi per ambiente. Proposizioni dell'intervento di Cosenza.**

Studi per ambiente.

Proposizioni dell'intervento di Cosenza '76

Il video Tape registrato in casa di Aldo (Braibanti) fuori dello spazio dell'intervento (fuori della stanza, del teatro, della palestra) e comunque in faccia, vicino, davanti allo spazio agito.

Il video nastro mostra (o esibisce) Braibanti che parla di un possibile spettacolo da ottenere in scena. (le inquadrature riguardano il formicaio che Aldo teneva in casa).

Lo spazio intorno al videonastro è ridotto alla superficie dello schermo e alla terra (due superfici orizzontali).

La superficie orizzontale (il piano terra) è coperto di latte e farina (un impasto bianco). I monitor sono distesi sul piano.

La luce è quella naturale o quella normale della stanza senza intervento. La luce, appiattita tende a ridurre alle SUPERFICI.

Un attore avvolto in bende di garza è immobile vicino a una palla di garza. Con l'indice puntato della mano sinistra indica la sfera di garza. Una corda collega lo schermo alla sfera. L'attore provoca un movimento della sfera sulla superficie.

#### Tractatus logicus

- 1) Ripresa dello spettacolo di Salerno.
- 2) Ripresa dell'intervento per intero.
- 3) Presentazione successiva di frammento dell'intervento come autocitazione.
- 4) La prima inquadratura dell'intervento di Salerno così variata:

La scena è ripetuta tre volte

- a) La prima volta è la successione regolare degli atti.
- b) La seconda volta sei riflettori hanno preso il posto degli attori: l'azione è ridotta alla luce, che non varia, ma che ha il compito di identificare il passaggio dei movimenti nello spazio, di scandire con la sua presenza il vuoto precedentemente riempito dagli attori.
- c) La scena è mobile: solo la luce è presenza/vuoto degli attori/contrapposizione al pieno/PRESENZA-ASSENZA.
- d) Nella scena immobilizzata nello scompiglio degli oggetti (come all'ultima sequenza del punto a) nel vuoto delle presenze degli attori la luce varia da una maggiore a una minore intensità (dalla piena luce fino al buio). Come un videonastro, gli attori della scena a parlano di sé/ parlare della scena/ raccontare i propri movimenti nello spazio a fianco della luce/gli attori parlano di sé.

Ancora vuoto dell'attore ricondotto alla voce (la scena a ha solo la battuta "non era figlio tuo" detta da Marion dopo aver frustato a sangue le mani di Pierluigi) e dopo avergli gettato in faccia un bicchiere di vino rosso).

- 5) Secondo l'idea di Sandro:  
 All'inizio della I) scena si vede tutto lo spettacolo; gli attori sono immobili nella posizione che più di ogni altra li ha identificati nello spazio durante l'intervento di Salerno.  
 Variazione/all'inizio di ogni sequenza, gli attori si trovano nella posizione che assumeranno alla fine della medesima. Esempificare così attraverso la sequenza il passaggio tra la posizione d'inizio e quella di fine/ATTRAVERSARE.
- 6) Concerto.  
 Nel gabinetto una ragazza (Luisa) canta in pura associazione vocale e sonora una partitura che tiene i nomi di tutte le persone conosciute e amate/o che hanno avuto parte nella vita teatrale o personale del gruppo/dei componenti del gruppo (Cfr. The Rara Requiem di Bussotti).  
 L'attore al lavandino (Federico) compie una serie di atti quotidiani (farsi la barba, vomitare, specchiarsi, bere). Un orologio scandisce il tempo.  
 (Il gabinetto del Beat a Roma è lo spazio perfetto dell'azione). La luce è quella casuale trovata nel luogo.
- 7) Uccisione con coltello tra specchi.  
 Variazione/un ragazzo (Federico) cancella la sua immagine riflessa da sette specchi sparandoci sopra (Cfr. Orson Welles).
- 8) RIPETIZIONE
- 9) Secondo l'indicazione di Sandro:  
 attuare piccoli pezzi di 30-00 secondi nei quali si assiste per esempio al momento di passaggio nel variare di una luce tra due diverse intensità. Dentro una testa si sposta o si alza una mano (movimento impercettibile di un passaggio tra due posizioni) o al girare delle gambe e degli occhi.
- 10) Divisione del tempo attraverso suoni regolari simmetrici o asimmetrici.
- 11) Proiezione di un oggetto che si trova nello spazio. Misurazione della distanza rispetto ad altri oggetti. Esposizione di un cartello o di una diapositiva o di una tavola che dia le distanze misurate.
- 12) Con orologio che segna il tempo reale/far calare un cartello dove è riportata l'ora dell'orologio/ o le misurazioni ottenute misurando le distanze tra l'orologio (reale) e gli

oggetti di scena o un attore (tempo e spazio della rappresentazione). Dell'attore si proiettano attraverso strisce luminose le sue coordinate spaziali/oppure con un disegno in diapo.

Questo anche per i pezzi "Webern" del punto 9/ dove l'azione contemporanea all'azione è la calata di un cartello o la proiezione di una diapositiva con le misurazioni effettuate.

13) L'interno e l'esterno.

Un soggetto è visto attraverso una finestra (l'oggetto). Lo stesso visto dal dentro guarda fuori/il volo di un uccello: l'uccello resta immobile in un punto a e una corda tesa da un attore mostra la traiettoria del volo (Luca e Teresa).

14) Indicazioni dei materiali con un dito puntato.

15) Scena piena/naturalisticamente di spalle agli attori si voltano verso la gente. COME RITRATTI VIVI.

## INTERVENTO DI COSENZA (PROGETTO°)

### ESTERNO IN INTERNO E INTERNO IN ESTERNO

2.I Lo spazio è diviso in due spazi.

Oppure due stanze con porte chiuse non comunicanti/alle quali si accede attraverso due porte divise e separate/ chiudere la porta o aprirla significa apparire o sparire dell'azione.

#### 2.I.A Lo spazio della camera (INTERNO)

Una camera piccola. Un letto bianco disfatto come di uno che non ha dormito. Una finestra con una luce bianca, con una tenda bianca. È bianco casuale/il bianco delle luci prime di mattina/la luce varia da un minimo a un massimo/ la scena è naturalistica minuziosa/ c'è uno specchio al muro per riflettere l'immagine/un orologio che scandisce il tempo reale

Pierluigi compie una azione A che ripete di continuo nel breve spazio

B) Letto pieno di versi

C) Letto con sposa (Marion)

D) Letto sul quale dal soffitto gocciola sangue

(l'avvenimento è rimandato /qui è attesa l'avvenimento si compie/l'attesa è dimenticata)

L'azione è spezzata. Una registrazione in introduzione chiede: "Quale strada seguirà l'uomo?" Fette di melone illuminate dalla luna (scena finta).

P.L. compie una azione: a ogni ripetizione sparisce un gesto/si sottrae un gesto/ si diminuisce un gesto dell'azione/ fino a ricondurre il movimento da compiuto a iniziale/oppure accresce un gesto / aumenta un gesto da una iniziale posizione immobile/

2.2 La luce è di taglio o riflessa.

### 2.2.1 Spazio del ghiaccio (ESTERNO)

Nella seconda stanza una sterminata distesa di blocchi di ghiaccio. Sulla parete di fondo un orologio segna il tempo reale/ un'ora avanti/

A) Federico nel fondo attraversa orizzontalmente la stanza

CAMMINANDO/CORRENDO/FARE UNA CORSA/il suo moto è sempre più veloce/ la misurazione è identica/attraverso il moto diminuisce il tempo.

B) Pierluigi in una zona orizzontale e parallela a quella di Federico davanti a uno specchio si veste e si sveste/(indicazione di Pierluigi)/a ogni vestizione compiuta vomita latte

C) Marion in una zona orizzontale e parallela a quella di Federico e a quella di Pierluigi agisce su di sé sul suo sangue mestruale (indicazione privata di Marion)

D) Luca sale obliquamente la parete/come se si trovasse in mancanza di gravità cammina sulla parete/il corpo è perpendicolare al piano del muro.

E) Teresa compie una sua danza/cieca/molto velocemente/ a ogni fine con variazione che lei sceglie

2.2.2 lo spazio è diviso dalla luce in due zone principali:

uno spazio di fondo che contiene Federico con luce tenue e azzurra

uno spazio che contiene gli altri con luce bianca molto forte

2.2.3 Nella seconda stanza arriva una forte voce di Joseph Beuys o Vito Acconci

METTERE IN SCENA JOSEPH BEUYS COME LUI STESSO/ su un divano all'entrata davanti alle porte delle due stanze un attore ripete i gesti, il modi di camminare, il modo di muovere le mani, di accavallare le gambe di Joseph Beuys/ Vicino una attrice ripete il modo di muoversi di Ornella Volta (l'altra persona contattata prima dello spettacolo sul vampiro)/scatole su una sedia/la finta Ornella guarda nelle scatole/mentre dal nastro registrato la voce di Ornella Volta cantilena il pezzo sul Vampiro che ha inciso per noi.

#### 4- Studi n. 19, n. 21, n. 32. Descrizioni.

##### STUDIO N. 19

##### Spazio scenico

In avanti a destra una tavola apparecchiata (bottiglia di vino/sangue finto/piatto con farina/Piatto bianco vuoto/bicchiere) e una sedia sospese ambedue a circa due metri di altezza.

Una lampada al neon sotto il tavolo delimita lo spazio del gazebo (alla delimitazione provvedono anche le corde che tengono sospeso il tavolo e che si inchiodano a terra). Inoltre sotto il tavolo al limite esterno destro ci sono due sedie ad angolo retto.

Sul fondo del palcoscenico è sospesa una sedia, nel centro.

##### SOPRA

Luca seduto sulla sedia, davanti alla tavola compie l'azione di mangiare a ritmo normale spezzando la continuità dell'azione con pause durante le quali il gesto si dà immobile e l'azione attraverso la successione.

##### SOTTO

Marion

Pierluigi

Teresa

Luisa

È seduto sulla sedia  
n.1 di spalle al  
pubblico.

Percorre il palco si  
siede con un  
bicchiere di vino in  
mano.

Misura lo spazio  
allungando  
successivamente le  
due braccia.

Ripete  
specularmente i  
gesti di Pierluigi.

Il penultimo gesto è sincronico a quello di

Pierluigi. La velocità dei gesti segue (sul Gesto) una leggera pausa. Si avvicinano Per parlare. Pierluigi tiene inclinata a destra La sedia e il corpo tenendosi in equilibrio. Della conversazione tra i due non si sentono le parole ma solo frammenti di parole o di discorso una volta che il tono dei due si alza; risate.

Arriva da destra e si mette  
Alla sinistra si Pierluigi di  
Spalle al pubblico.

Arriva da sinistra

Alza le braccia.

Musica di valzer. Marion e Pierluigi ora ogni tanto smettono di parlare per osservare Luisa e Teresa che ballano allacciate e intanto si spostano all'interno del gazebo si appoggiano alla corda del tavolo/ *NATURALISTICAMENTE*/ i corpi sono spesso in posizione obliqua all'interno dello spazio parallelepipedo del gazebo che segnala nelle sue coordinate solo l'alto e la larghezza rigidamente perpendicolari. Intanto sulla parete di fondo Sandro proietta una diapositiva di un uomo e una donna allacciati a un ballo popolare. In secondo proiettore sulla destra offre il controluce alle due figure che ballano. Da questo riquadro luminoso (a volte attraversato dai giri circolari del ballo) partono due strisce luminose che indicano la verticalità e obliquità (i corpi delle due ballerine sono sempre verticali).

A metà valzer Luca da SOPRA getta dietro di sé la farina che le due donne ballando calpestando. Il ballo finisce. Luisa esce. Pierluigi ritorna a sedere mentre da sopra il tavolo Luca fa gocciolare del sangue addosso a Pierluigi che ora si alza e si tocca la camicia si guarda le mani insanguinate. Marion mentre Pierluigi si mette a sedere offre del vino a Teresa che sta a uno dei lati del gazebo appoggiata a una corda. Teresa beve il vino che rimane e getta il vino su in faccia a Pierluigi gridando "non era figlio tuo". Poi dà una spinta a Pierluigi seduto che lentamente passa dall'obliquità dell'equilibrio alla caduta alla posizione orizzontale. Teresa accoglie Pierluigi nella caduta.

*Ancona Maggio 1977*

## STUDIO N.21 LE SPOSE ESTERNO/INTERNO

### SPAZIO SCENICO

Esterno: la piazza antistante al teatro

Interno: la biglietteria del teatro che dà sulla piazza con grandi porte a vetri che permettono di vedere il fuori (e da fuori il dentro).

### AZIONE

Esterno: arriva la sposa in taxi (dopo che questo ha fatto il giro perimetrale della piazza). La sposa, vestita di bianco, scende dal taxi davanti alla biglietteria. Si avvicina ai vetri delle porte della biglietteria. Poggia la mano sinistra sul vetro nel punto in cui la seconda sposa specularmente poggia la mano destra. avvicina il viso al vetro. Si ritira. Torna al taxi che fa un altro giro (l'azione è ripetuta le volte necessarie a riempire un quarto d'ora di tempo).

Interno: la seconda sposa vestita di nero (ma dovrebbe avere il vestito bianco) sta distesa su una rete in un angolo. Si alza, si avvicina ai vetri poggia la mano sinistra (specularità). Ritorna alla rete quando la prima sposa si stacca dal vetro e torna al taxi. L'azione in interno è contemporanea a quella della prima sposa di modo che le due donne si trovano al vetro a compiere lo stesso gesto nello stesso momento.

### RIFERIMENTI

Questo studio appartiene alla serie di Iesi ed è il momento iniziale dell'attraversamento dello spazio teatrale dall'esterno all'esterno attraverso l'interno.

## STUDIO N. 32 OMAGGIO A MARINA ABRAMOVICH E MARTHA GRAHAM

### SPAZIO SCENICO

Lo spazio è diviso in tre sezioni parallele. Nella prima sezione sul davanti Luca e Luisa compiono un esercizio di danza della Graham spezzato in otto movimenti compiuti prima singolarmente ricominciando sempre da capo e poi in successione con ritmo sempre più accelerato. Il movimento avviene sotto un cono di luce di un due metri e mezzo di diametro, sulla destra rispetto agli spettatori.

L'esercizio: position initiale/dégagé première jambe droite brasa position de departa.

I° dégage

2° dégagé

3° passer première en degageant devant jambe droite (pointée) en pliant jambe gauche; bras gauche monte du centre et passe couronne pendant que le droit passe 2° (tout en même temps)

4° rond ½ rond de jamb (droite) d'avant en arrière avec changement de bras (contraire); (les jambs se tendent).

5° ¼ de tour à gauche en faisant contraction bras le long du corps, les jambs se plient en parallèle

6° Tenir se plient en parallèle

6° tenir la contraction

7° revenir face en passant position 5° (en ½ plié) bras passant couronne

8° reviennent position depart pendant que jambe droite se degage à droite (position depart).

Nella seconda sezione orizzontale (tre x cinque) Marion e Teresa nude si trovano nella stessa direzione. Esse corrono simultaneamente e si scontrano al centro della loro sezione di spazio. Forte rumore dei corpi che sbattono. L'azione si ripete con accelerazione continua fino a esaurimento delle forze.

L'azione è perfettamente contemporanea alla precedente.

Nella terza sezione (spazio di fondo e muro) è proiettata una diapositiva bianca. All'accelerazione scatta una diapositiva viola (poco prima della fine dello studio).

### ***a.13- Rapporto confidenziale***

Regia: Federico Tiezzi.

Interpreti: Luca Vespa, Marion D'Amburgo, Alga Fox, Sandro Lombardi, Luisa Saviori, Pierluigi Tazzi, Federico Tiezzi.

Compagnia: Il Carrozzone.

Unica rappresentazione: Bologna, «II Settimana Internazionale della Performance», Palazzina ex Sidercomit, 1 giugno 1978.

#### **Documenti**

- 1- tre fogli dattiloscritti con una descrizione della performance;
- 2- materiale fotografico;
- 3- descrizioni dello spettacolo (estratti da recensioni/ saggi/ cataloghi).

#### **Riproduzioni e trascrizioni dei documenti**

##### **1- Descrizione della performance.**

Comune di Bologna	Ente Autonomo	Ente Provinciale
Assessorato alla cultura	Teatro Comunale di Bologna	Per il Turismo di Bologna

II SETTIMANA INTERNAZIONALE DELLA "PERFORMANCE"

Teatro della post-avanguardia

1-6 giugno 1978

Palazzo dei Congressi Bologna

Il Carrozzone: RAPPORTO CONFIDENZIALE

Esterno – Elévage de poussière

Il piazzale mt. 250 x 80

A) registrazione: un "diamonds cutter" parla dei diamanti.

Inondazione dello spazio attraverso il suono.

B) "L'Inferno di cristallo" è proiettato sulla facciata dell'Euro Crest Hotel per cinque minuti.

Buio.

“L’inferno di cristallo” è proiettato sul capannone e sul cantiere retrostante per due minuti.

Inondazione dello spazio esterno fino ad uscirne fuori. Lontananza. Spiazzamento prospettico.

C) Accensione dei quarzi sul lato della palazzina. Illuminazione radente verso il capannone.

Misurazione dello spazio attraverso la luce.

D) L’elicottero scende dall’alto al centro del piazzale. Mulinello di vento generato dalla rotazione delle pale dell’elicottero. Sollevamento della polvere.

1- Occupazione dello spazio esterno in verticale.

2- Occupazione dello spazio da parte di una sostanza solida diffusa (la polvere).

3- Occupazione dello spazio attraverso l’aria in movimento da un massimo (vortice) ad un minimo (estremità della zona interessata).

E) Misurazione in diagonale del piano del piazzale. Luca porta un’asta di neon sulla spalla dall’angolo destro all’angolo sinistro del piazzale, descrivendo una diagonale di congiunzione tra i due punti che hanno la massima distanza nello spazio dato.

F) Misurazione in orizzontale della facciata del capannone. Luca e Alga portando sulla spalla due tubi al neon percorrono da sinistra a destra tutta la lunghezza della facciata rispettivamente lungo il lato superiore e lungo il lato inferiore del rettangolo.

---

30 spettatori hanno un punto di visione obbligato e fisso dall’alto della terrazza, unici a cogliere l’occupazione dello spazio esterno nella sua totalità. Unica situazione visiva “spettacolare”.

FILIGRANA:

Quantità. Massimalizzazione scalare.

Hollywood has a memory of decadence.

INTERNI : “45’ for a speaker”

La palazzina: lo spazio della palazzina è considerata nella sua totalità, è misurato secondo le tre dimensioni di lunghezza, larghezza, altezza.

G) Accrescimento/diminuzione del movimento e dello spazio d’uso. Marion e Pierluigi si controllano attraverso due televisori a circuito chiuso.

H) Federico e il passato.

Dimostrazione. Storia.

Lo spazio sonoro è separato da quello visivo.

Proiezione sfocata di materiali di documentazione del Carrozzone.

Nella stanza a lato “memory box”, copia da Vito Acconci.

---

La misurazione nel senso della lunghezza si arresta al tubo al neon che attraversa in altezza l'intero volume della palazzina. La misurazione diventa verticale.

I) Seminterrato: minimalizzazione del movimento all'interno di un ribaltamento dei piani. Ombra come pieno. Specularità. Spazi paralleli.

j) Lunghezza, larghezza, altezza come teorema.

K) Doppia visione. Totale/parziale.

Sandro si muove con progressivo aumento della velocità fino a definire una figura. Lo spostamento del punto di vista dello spettatore per le scale determina il passaggio dal parziale al totale.

L) Veduta dall'alto come scoperchiamento. Il movimento minimo come frattura. Ritorno per autocitazione. Luisa.

---

G H I J K L avvengono simultaneamente in un tempo dato (45' for a speaker). La totalità è nel progetto che ha come costante la minimalizzazione di tutti gli elementi linguistici del teatro che sono impiegati. La simultaneità elude il percorso.

AS A MOVIE FALLING STAR.

## 2- Materiale fotografico.

- Fotografie Silvia Lelli Masotti (ASL)



Fig.1



Fig.2

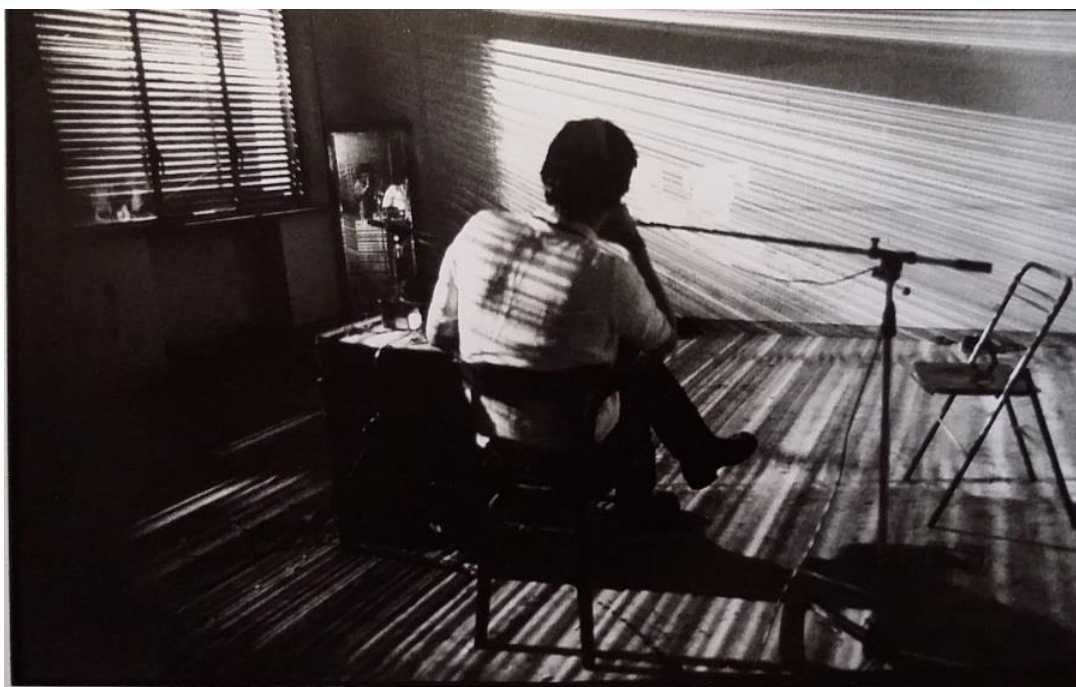


Fig.3

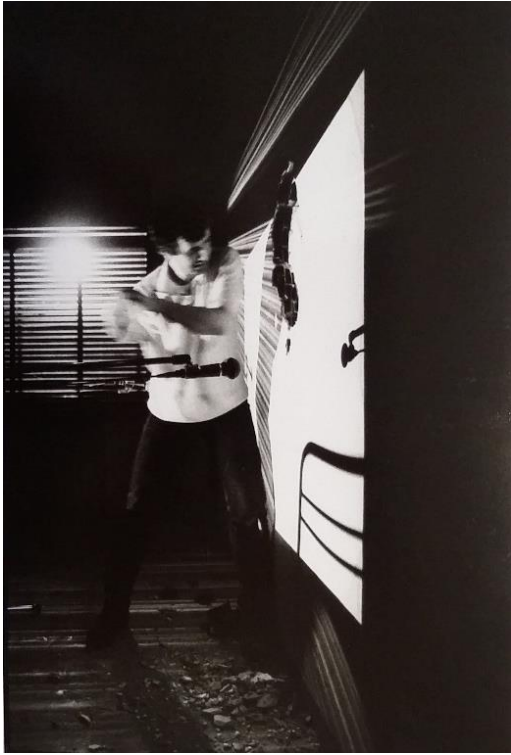


Fig.4



Fig.5



Fig.6

- Fotografie di Patrizia Rossi (ASL).



Fig.7



Fig.8



Fig.9



Fig.10

### 3- *Descrizioni dello spettacolo (estratti da recensioni/ saggi/ cataloghi).*

Quando a Bologna, durante *Rapporto confidenziale*, lo stesso Federico attacca alcuni spettatori tirandogli dei calcinacci, e uno del pubblico viene anche sbattuto in una vetrata, il senso del suo gesto è un'altra volta confirmatorio della rappresentazione e in più viene a farne parte. *Rapporto confidenziale* consisteva di due fasi: una all'esterno, sonora e visiva (essendo mancato il terzo coinvolgimento, quello motorio, che doveva affidarsi al calare di un elicottero), di misurazione e appropriazione del grande spiazzo; l'altra all'interno della palazzina a due piani, dove i membri del gruppo occupavano, singolarmente o a coppie, ciascuno una diversa stanza dell'edificio, già sezionato interamente in verticale da un lungo tubo al neon, operando una investigazione dello spazio a disposizione: ma questo veniva psicologicamente a intersecarsi con l'analisi condotta da ciascuno su un proprio atto o su una loro situazione ripresa da precedenti "studi"

L'espace est exploré et dilaté: à l'exterieur, pensant que le film «Inferno di Cristallo» est projecté d'abord sur la façade de l'Euro Crest Hotel, après sur le hangar et sur le chantier situé derrière la Palazzina de l'Area ex-Sidercomit, l'espace est inondé par le son, traversé par illuminations au quartz, mesuré horizontalement et diagonalement par la lumière de tubes au neon; à l'intérieur le «Carrozzone» propose une copie de la «Memory Box» de Vito Acconci.

Franco Quadri, *Il gesto spontaneo come riappropriazione della rappresentazione*, in Id., *Naturale, nuovo naturale, iperrealista, reale, ...*, «Il Patalogo 1», annuario 1979 dello spettacolo, p.314.

*Identité Italienne. L'art en Italie depuis 1959*, Centre George Pompidou, Paris; Centro Di, Firenze 1981, p. 578.

#### ***a.14- Punto di rottura***

Regia: Federico Tiezzi.

Interpreti: Marion D'Amburgo, Alga Fox, Sandro Lombardi, Luisa Saviori,  
Pierluigi Tazzi, Federico Tiezzi, Luca Vespa.

Compagnia: Il Carrozzone.

Prima rappresentazione: Firenze, Teatro Rondò di Bacco, 16 febbraio 1979.

Repliche: Rondò di Bacco, Firenze, 16-26 febbraio 1979; Teatro Manzoni, Pistoia, 27 marzo 1979; Theater der Nationen, Amburgo, 29 aprile-1 maggio 1979; *Punto di rottura (due studi un film)*, Théâtre 140, 27-29 ottobre 1979; Rassegna Cinque Sbarrato, Teatro Alfieri, Asti, 7 novembre 1979; Festival Sygma, Bordeaux, 14-16 novembre 1979; Carrefour International du Théâtre, Lille, 21-23 novembre 1979; *Punto di rottura (due studi un film)*, Teatrart, Sala Azzurra, Milano, 21-27 gennaio 1980; Teatro La Piramide Roma, 7-26 febbraio 1980.

#### **Documenti**

- 1- un manifesto;
- 2- tre fogli dattiloscritti con una presentazione del video *Punto di rottura* utilizzato nello spettacolo;
- 3- materiale fotografico;
- 4- descrizioni dello spettacolo (estratti da recensioni/ saggi/ cataloghi).

## Riproduzioni e trascrizioni dei documenti

### 1- Manifesto.

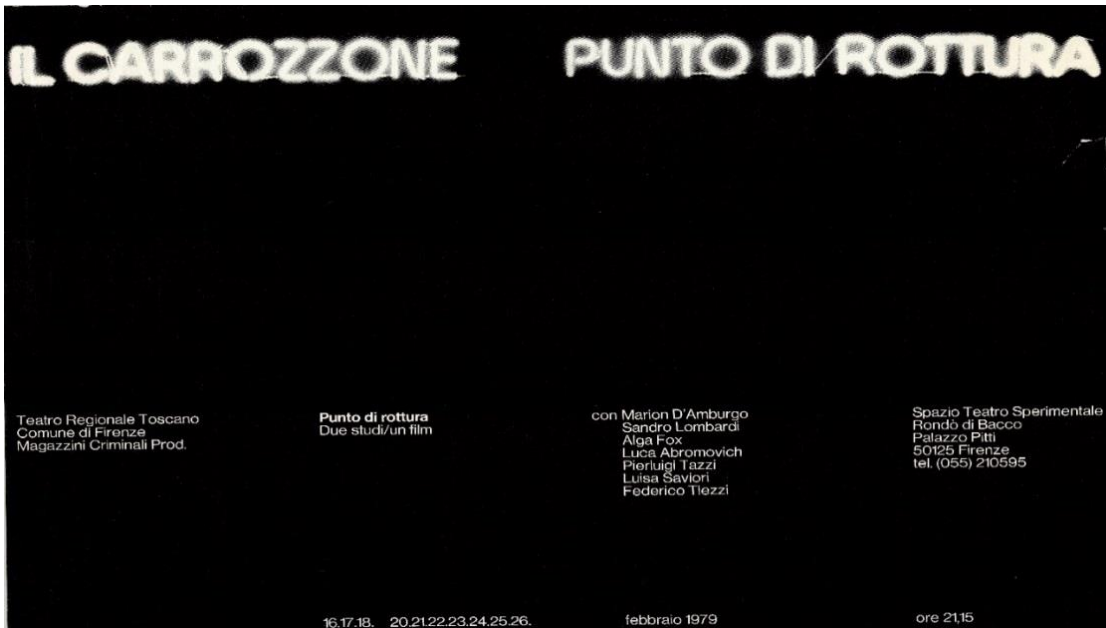


Fig.1

### 2- Presentazione del video *Punto di rottura* utilizzato nello spettacolo

#### SUL RAPPORTO TEATRO/ARTI VISIVE

di Sandro Lombardi e Federico Tiezzi

1 La dissoluzione dei generi. Il rapporto con le arti visive istituito in una determinata fase del lavoro dei Magazzini Criminali, si è concentrato come 'invasione di campo'. Nella nostra tendenza a non rinchiudersi entro le regole del gioco, ossia entro i generi, si è sempre trattato di operare sul linguaggio teatrale una serie di spostamenti in direzioni molteplici: fare teatro 'come se' fosse musica, 'come se' fosse cinema, 'come se' fosse arti visive, etc.

Ne 'La donna stanca incontra il sole' (1973), si attuava una operazione di sottrazione drammaturgica, nel senso che il 'racconto' e l'azione venivano ridotti quasi al loro grado zero, e lo spettacolo si costituiva come 'pittura': una superficie bidimensionale svelata frammentariamente dalla luce.

Ma il momento di maggiore interferenza tra il teatro e le arti visive, fu la fase analitica (1976-1978), quando i Magazzini Criminali assumono i procedimenti e le metodologie di alcune tendenze recenti della sperimentazione nel campo delle arti visive, quali la body-art o l'arte concettuale. La linea di

ricerca in quel periodo è data dall'assunto che si possa concretamente 'fare' teatro e nello stesso momento analizzare i mezzi e i procedimenti di questo fare, i loro presupposti concettuali.

'Presagi del vampiro' e 'Vedute di Porto Said' tendono a stabilire delle costanti di base del linguaggio teatrale, il più possibile minime e elementari, e a stabilire tra di loro rapporti di sintassi interna. Si determina una serie di coordinate linguistiche su cui elaborare un procedimento concettuale di misurazioni e scomposizioni-ricomposizioni, del movimento, del suono, della luce, etc.

Non si tratta di acculturare il teatro sulle arti visive, ma di attraversare determinati territori; e non sarà un attraversamento critico, ma mitologico, personale, privato, feticistico. ossia le scelte delle tendenze artistiche sui riferirsi, o degli artisti da 'tradire' (Beuys, Kosuth, Acconci) non si effettuano sulla base di linee estetico-ideologiche, quanto su quella di linee di desiderio e partecipazione. In questo senso, in una stessa fase di lavoro, è possibile per noi far coesistere anche tendenze opposte quali la body-art o l'arte concettuale, naturalmente a patto di tradirle entrambe.

In 'Rapporto confidenziale' (Bologna, II Settimana Internazionale della Performance, 1978), il riferimento alle arti visive si concretizza in maniera aperta in una vera e propria 'copia' della 'Memory Box' di Vito Acconci, un falso che viene ricostruito identico in una delle stanze della palazzina in cui si svolgeva la performance. È un procedimento di appropriazione, citazione e tradimento. A differenza degli altri spettacoli, 'Rapporto confidenziale' è stato rappresentato una sola volta, ed è irripetibile, come irripetibili sono anche altri 'eventi' che i Magazzini Criminali realizzano come performances, ossia portando al limite estremo e radicale quell'atteggiamento di totale relatività del fatto artistico teatrale rispetto a determinati luoghi e circostanze, per cui se ne nega la possibilità di una ripetizione. In questa linea 'Ombra diurna' (Roma, 1976) è la performance tradita per eccellenza. In essa si ipotizzava lo scontro tra un momento freddo, analitico, ed un momento caldo, body. Accanto ad una serie di procedimenti analitici: tautologie, misurazioni, etc.; l'esplosione di una violenza fisica che stravolge e terriorializza i segni.

2. In ogni caso, quello che ci aveva avvicinato alle arti visive era una loro natura (in determinati casi naturalmente) di fuga dai generi, di dissoluzione o di rottura delle regole, che sentivamo anche come nostra. E che negli anni successivi continua a svilupparsi nel nostro discorso di ricerca, nonostante l'abbandono di riferimenti troppo evidenti, in una tendenza continua alla lateralità.

'Punto di rottura' (1978), 'Ebdomero' (1979) e 'Crollo nervoso' (1980) sono tre diversi momenti di un unico discorso sulla negazione della prospettiva come forma e immagine del mondo, con tutto quello che ne consegue: rifiuto del centro a favore della lateralità/periferia, rifiuto del corpo a favore dell'ombra, rifiuto del discorso a favore dell'afasia, rifiuto dell'interpretazione a favore della corruzione linguistica, etc. e il rapporto con le arti visive, prima mitologico e tradito, diviene collaborazione concreta con determinati artisti: il gruppo di A. Mendini, che ha curato l'arredo di

‘Ebdomero’ e di ‘Crollo nervoso’, o Alighiero Boetti che crea le griglie matematico-concettuali su cui si muovono i movimenti di ‘Crollo nervoso’.

Il video che qui si presenta era utilizzato come riferimento all’interno di ‘Punto di rottura’. L’idea di base era stata quella di classificare una serie di movimenti dello spettacolo, ingrandendoli attraverso il primissimo piano: bocche rosse che si tendono in un sorriso violento, bocche che si torcono in smorfie e stiramenti, piedi con stivali, scarpe col tacco a spillo che ondeggiavano, ripetono, dondolano. Infine due mani con guanti gialli trasparenti di plastica che su un televisore si muovono come ragni. Il riferimento è alla body-art: cioè a una particolare esperienza artistica che faceva del corpo il ‘campo’ del procedimento. Il corpo come pratica della crisi dell’arte e del reale. Le immagini finali di ogni blocco di inquadrature (una bocca che schiaccia un acino d’uovo; una bocca che morde una banana) citano nell’immagine e nei colori il lavoro di Mario Schifano. Mentre nelle inquadrature degli stivali e dei piedi, i personaggi traditi sono allora Joseph Beuys, Vito Acconci, Marina Abramovich.

Attraverso la citazione si procede dunque per appropriazione di un determinato micro-evento artistico (o d’altra natura) prodotto da altri (o esistente in natura): se ne stravolge il segno linguistico e se ne fa un uso personale, privato, sentimentale. Quindi da una parte c’è l’appropriazione per amore, per sintonia, di un determinato gesto artistico; e dall’altra parte c’è un inevitabile tradimento, uno strappo violento, all’interno dello stesso segno.

Per questo il video utilizzato all’interno di ‘Punto di rottura’ ha anche una funzione autonoma rispetto allo spettacolo, e diviene all’interno del lavoro del Carrozzone la prima vera ‘produzione’ dei Magazzini Criminali (nome che non a caso vuol far riferimento a una idea di classificazione dei segni linguistici che appaiono disfunzionanti o traditi rispetto a un sistema di segni e parole d’ordine).

### 3- Materiale fotografico.

- Fotografie di Piero Marsili (ASL).

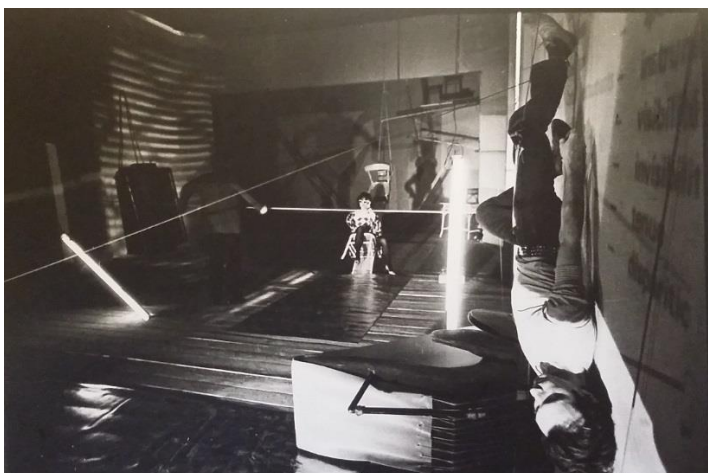


Fig. 2



Fig. 3

- Fotografie di Xandra Gadda (ASL).

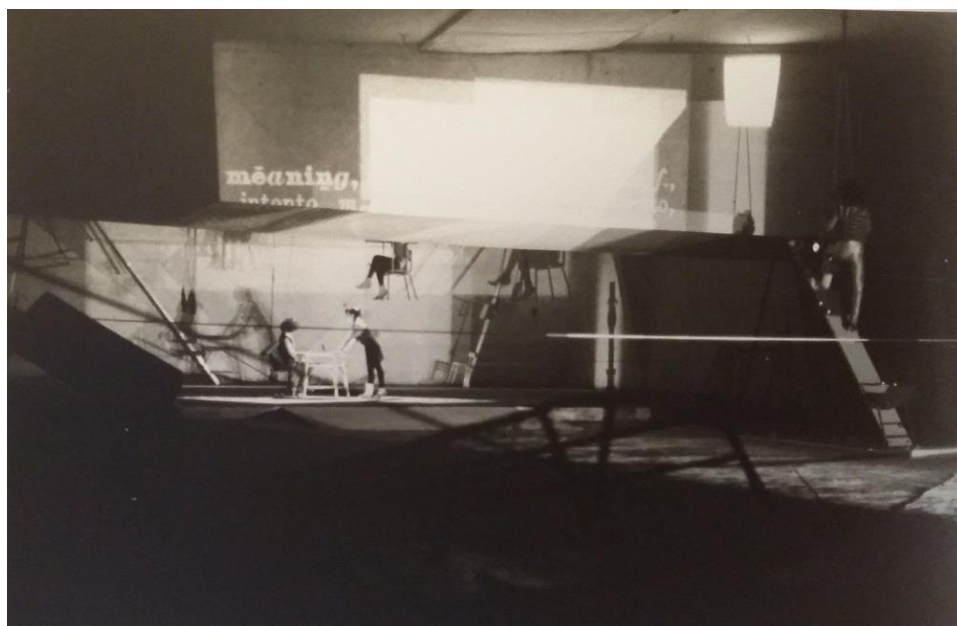


Fig. 4



Fig. 5

- Fotografie di Antonio Sferlazzo (ASL).



Fig. 6



Fig. 7

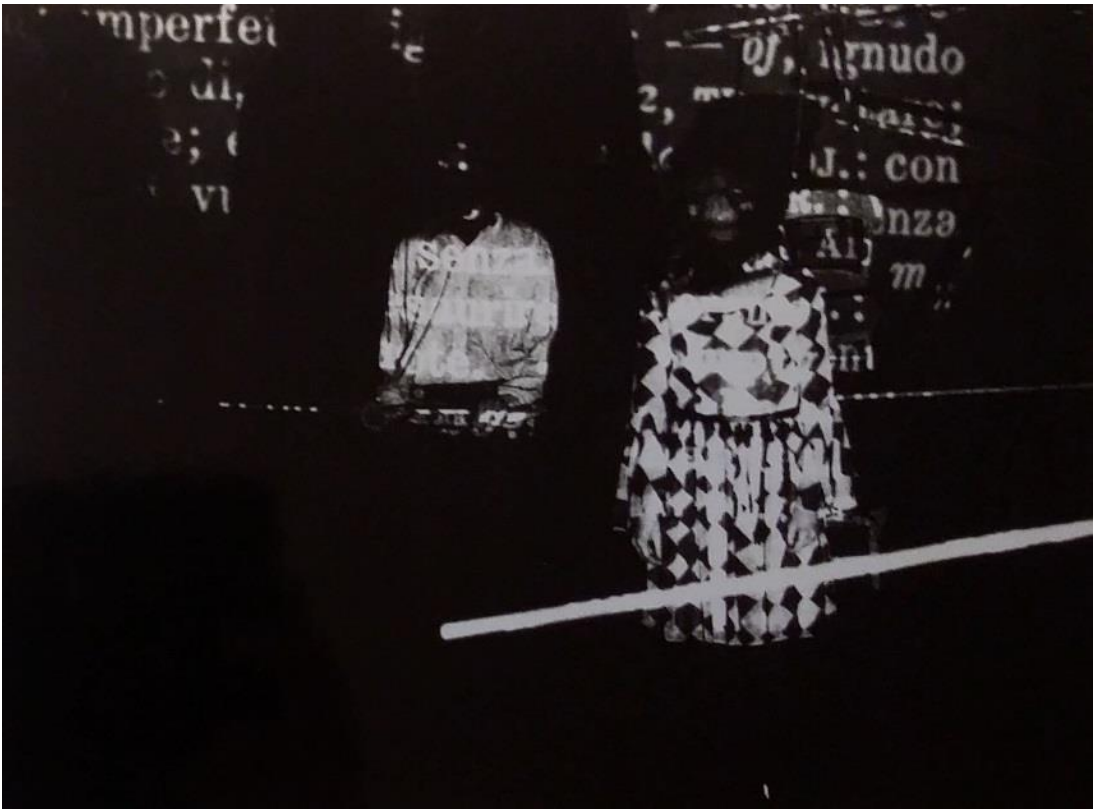


Fig. 8



Fig. 9

## 9- Descrizioni dello spettacolo (estratti da recensioni/ saggi/ cataloghi).

Se ci riportiamo alla mente *Presagi del vampiro* e *Vedute di Porto Said*, questo *Punto di rottura* (due studi/un film) che il Carrozzone ha presentato al Rondò di Bacco sotto la nuova sigla di gestione «Magazzini Criminali Productions», può apparire a prima vista più facilmente decodificabile, più immediatamente accessibile. All'analisi minuta del gesto, alla segmentazione del fattore mimico portata fino alle estreme conseguenze, sono subentrati infatti un'accelerazione del linguaggio visivo, una abbondanza del colore che trova il suo contrappunto nella prepotenza di una colonna sonora (parola più musica) alla quale si può fare solo l'appunto di esiliare da una comprensione continua chi non sia padrone della lingua inglese o della tedesca.

Tutti questi elementi insoliti, risolti del resto con un senso della professionalità perfettamente indiscutibile, sono solo in apparenza una deviazione dalle forme già care al Carrozzone: in realtà, se lo spettacolo appare più mosso, più ricco di inventiva, il fondo del discorso rimane intatto. Non lasciamoci ingannare dal divertimento che offre il ritmo alla MacSennet della sequenza iniziale, non lasciamoci distrarre dalla gustosa e funambolica festosità delle due donne-ragno a passeggio perpendicolarmente alle pareti e neppure dal simbolo magrittiano delle due gambe di donna seduta (invisibile per il resto del corpo) sospesa nel vuoto. Che l'analisi del fattore teatrale e delle interne relazioni che lo guidano sia lo scopo precipuo di tutta l'azione stanno a dimostrarlo tanti piccoli spiragli entro i quali rivedete in chiaro gli studi della vigilia. L'uso dello spazio, la proiezione dei corpi nel vuoto, l'iterazione ossessiva del gesto (o del suono prodotto al di fuori della colonna sonora registrata) parlano da soli. C'è se mai, in più il riferimento costante all'immagine filmica che sembra spezzare la vecchia referenza all'immagine dagherrotipa. C'è il richiamo a modelli evidenti, si chiamino essi Hotchcock o Wellws o Warhol poco importa, c'è il richiamo alla moviola e all'operazione di montaggio, come pure all'uso del primo piano e del campo lungo.

La stessa utilizzazione della mobilità degli oggetti reca all'insieme della rappresentazione una nota che direi cinematografica ancor prima che

Poesio P. E., *Punto di rottura*, «La Nazione», 18 febbraio 1979, p.12.

cinematografica, contribuendo alla suggestione di una spettacolarità cui non difettano momenti di sottile humor mai forzato, ricco com'è di fermenti quasi clownistici. Momenti che poi il grande finale degli uomini-scimmia riscatta da ogni sospetto di facilità.

“Punto di rottura” represents – over and above its exclusively analytical aims – the proposal of a constructive “kind of discours”. Analytical meditations on theater have been developed until they reach “breaking point” at which point it is permissible to turn every element upside down and openly present ‘spectacular’ moments as “real facts”, presences bereft of all symbolic reference.

The main idea behind this work is total, uninterrupted movement, a kind of “event” characterized by great dynamism there is no accumulation of materials or static moments. [...] There is scarcely a trace of structure yet paradoxically a structure arises from a series of combinations mathematical ratio is followed by combinatorial analysis. [...] Space is perforated by falling neon lights, by combinations of sound, light and movement and by progressive approaches from long shots (the background) to close-ups; the center is left empty by leaning a series of elements allached to elastic ropes against the walls [...]. From a linguistic point of view, the processes “of crime” are used to produce the constant tension which engenders movement, error and black-out are introduced into the dimensions of time and space as unprogrammed elements of constant disturbance.

Bonfiglioli R., *Il Carrozzone. Punto di rottura (Breaking Point)/Bruxelles*, «Flash Art International», gennaio-febbraio 1980

**a.15- R. Polaroid**

Regia: Federico Tiezzi.

Interpreti: Marion D'Amburgo, Alga Fox, Luisa Saviori, Pierluigi Tazzi, Federico Tiezzi, Luca Vespa.

Compagnia: Il Carrozone.

Unica rappresentazione: "Sicof". "Stanza Banale" di Alessandro Mendini, Paola Navone, Daniela Puppa, Franco Raggi. 12 marzo 1979.

**Documenti**

- 1- materiale fotografico;
- 2- descrizioni dello spettacolo (estratti da recensioni/ saggi/ cataloghi).

**Riproduzioni e trascrizioni dei documenti**

**1- Materiale fotografico.**

- Fotografie di Piero Marsili (ASL).



Fig.1



Figg. 2-3



Fig. 4

## 2- Descrizioni dello spettacolo (estratti da recensioni/ saggi/ cataloghi).

La performance si svolge secondo un meccanismo preciso: alcuni fotografi si iscrivono ad una lista, e solo i professionisti qui iscritti possono accedere, due per volta e solo per cinque minuti, nella stanza. Il tutto viene ripreso da una telecamera e ridato contemporaneamente da un monitor all'esterno della stanza.[...] Vengono anche realizzate delle polaroid, quasi immediatamente esposte all'esterno.

Bonfiglioli R., *Frequenze barbare*, La Casa Usher, Firenze 1981, pp. 148-149.

## **a.16- Ebdòmero**

Da Giorgio De Chirico.

Regia: Federico Tiezzi.

Interpreti: Marion D'Amburgo, Alga Fox, Sandro Lombardi, Carlo Mori, Luisa Saviori, Pierluigi Tazzi, Federico Tiezzi, Luca Vespa.

Compagnia: Il Carrozzone.

Prima rappresentazione: Firenze, «XII Rassegna Internazionale dei Teatri Stabili», Teatro Affratellamento, 11 maggio 1979.

### **Documenti<sup>279</sup>**

- 1- un manifesto;
- 2- materiale fotografico;
- 3- descrizioni dello spettacolo (estratti da recensioni/ saggi/ cataloghi).

### **Riproduzioni e trascrizioni dei documenti**

#### **1- Manifesto.**

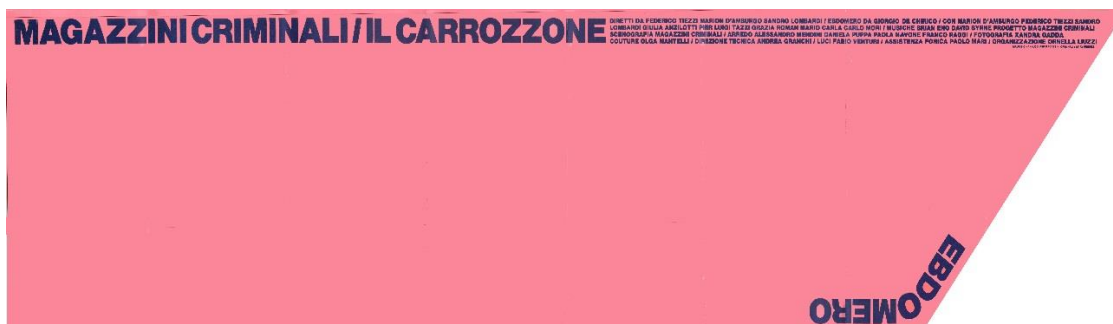


Fig.1 Ebdòmero, manifesto dello spettacolo di Maurizio Nannucci. Archivio di Enzo Bargiacchi.

<sup>279</sup> Per i documenti relativi a questo spettacolo si ringrazia Enzo Bargiacchi, il manifesto e le foto di Giuseppe Pino relative alla prima rappresentazione tenutasi al Teatro Affratellamento di Firenze si trovano nel suo archivio personale.

## 2- Materiale fotografico.

- Fotografie di Giuseppe Pino (Archivio di Enzo Bargiacchi).



Fig. 2



Fig. 3

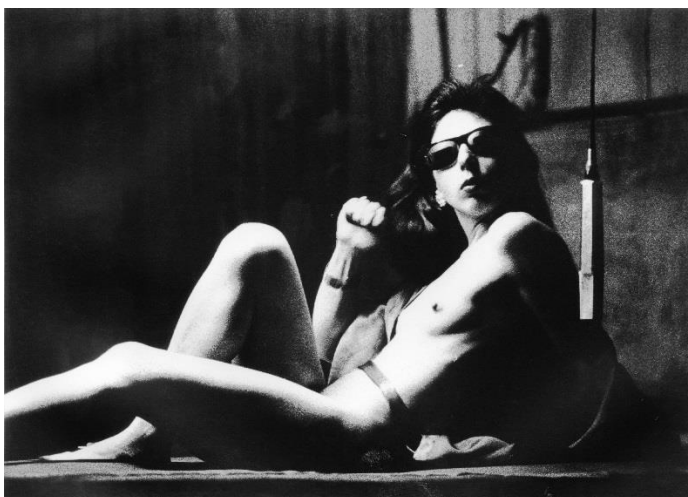


Fig. 4

- Fotografia di Gianni Melotti (Archivio di Enzo Bargiacchi).

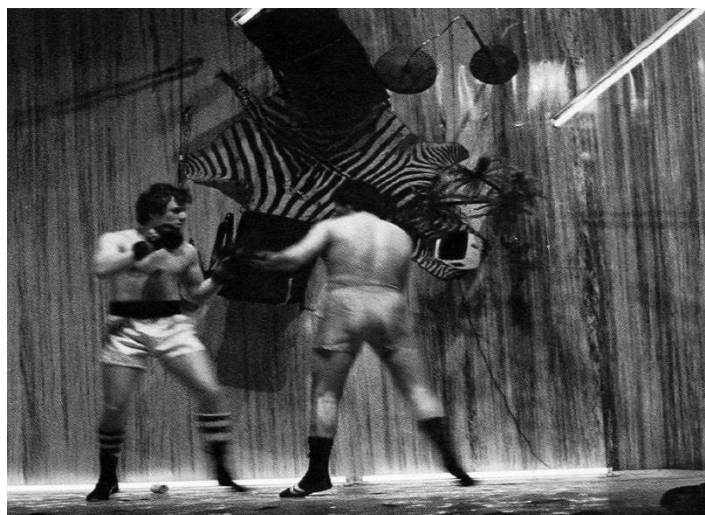


Fig. 5

### 3- Descrizioni dello spettacolo (estratti da recensioni/ saggi/ cataloghi).

La visita dell'Ebdomero di De Chirico nello «strano edificio» che gli ricorda un «consolato tedesco a Melbourne» inizia accompagnata dai sintomi di vari disturbi [...]. Questo malessere fisico, questo stato di stordimento me nello stesso tempo di eccitazione, questo «dereglement» regressivo procurato magari da una «overdose» di cinema hollywoodiano [...] introducono anche nell'Ebdomero presentato dal Carrozzone al teatro dell'Affratellamento che ha concluso in bellezza la Rassegna fiorentina dei Teatri Stabili curata da Giorgio Polacco e monograficamnete dedicata quest'anno al tema i Greci, due punti, «nostri contemporanei?».

Garrone N., *Ma il più bravo è il juke-box*, «La Repubblica», 23 maggio.

Domanda alla quale l'Ebdomero del Carrozzone [...] risponde: sì, ma a patto di strapparli dalla loro presunta serenità e centralità di «classici», di rappresentare il Mito come una cellula impazzita, schizofrenica del mondo moderno [...]. Un salottino borghese degli anni '50 risucchiato da un vuoto d'aria, da un'improvvisa perdita di gravità è finito schiacciato come nei rotor sulla parete di fondo. Siamo nel teatro della vertigine, nella palestra delle percezioni distorte, degli eletroschock audiovisivi. Siamo nella sensibilità estatica dei «media» fra i messaggi della Società dello Spettacolo. Una colonna né ionica né dorica formata da tre televisori ripete immagini della scena da angolazioni diverse. Al posto dell'Oracolo di Delfo, un juke-box mandato a tutto volume dilata, fa esplodere la scatola teatrale con musiche dozzinali [...]. Gli fanno eco, nelle due sequenze più belle dello spettacolo, prima un ragazzo osservato da un «voyeur» (Pierluigi) che si aggiusta continuamente gli occhiali e la cravatta, poi Alga nuda tarantalata su una brandina e ripete continuamente la frase «watch my skin» [...].

[...] Ebdomero è una performance condotta sul filo di un'angosciante nevrastenia, che non conosce suggestioni o canoni classici, ma insegue, dopo *Punto di rottura* nuovi crimini linguistici [...] dell'ultimo bellissimo spettacolo riemergono materiali, come i neon qui bianchi, azzurri o rossi, fissati o pronti a calare in obliquo o un colonna sonora (in parte consegnata a un risplendente juke-box) frastornante e impastata di disco music e di dialoghi cinematografici [...]. La legge di gravità è ancora una volta violata sulla parete terminale non più popolata di diapositive, ma dove rivive in verticale su un muro di linoleum (nell'elaborazione di Alessandro Mendini e del suo studio) un salottino anni Cinquanta con poltrone, paralume, pianta e pelle di zebra, e una presenza umana femminile a imprimervi la banalità svariante dei suoi gesti.

Contemporaneamente su un lettino in primo piano, in tre distinti e lucidissimi *tableaux*, un corpo tre volte mutante (Luca Abramovich, Alga Fox o la glamorous Marion d'Amburgo) steso seminudo sotto il finto sole di una lampada abbronzante è percorso da frenetici e ritornanti tic quotidiani [...]. Si ripropone in questo studio schizofrenicamente frammentato e cangiante in

Quadri F., *Ebdomero del Carrozzone da Giorgio De Chirico*, «Panorama», 29 maggio 1979.

tre facce, il cristallizzarsi di una mitologia contemporanea, che una successiva immissione realistica (due autentici pugili che boxano) dovrebbe contraddire con la sua verità [...].

### *a.17- Last Concert Polaroid*

Interpreti: Marion D'Amburgo, Alga Fox, Sandro Lombardi, Luisa, Saviori,  
Pierluigi Tazzi, Federico Tiezzi, Luca Vespa.

Compagnia: Il Carrozzone.

Unica rappresentazione: Roma, "Estate Romana", 26 settembre 1979.

#### **Documenti**

- 1- materiale fotografico;
- 2- descrizioni dello spettacolo (estratti da recensioni/ saggi/ cataloghi).

#### **Riproduzioni e trascrizioni dei documenti**

##### **1- Materiale fotografico.**

- Fotografie di Piero Marsili (ASL).



Fig. 1



Fig. 2

## 2- Descrizioni dello spettacolo (estratti da recensioni/ saggi/ cataloghi).

Il Carrozzone, in procinto di assumere la minacciosa sigla di Magazzini Criminali Productions, è esploso in un *Last Concert Polaroid* da «bang» di rottura del muro del suono, per un ultimo scatto o autoscatto di gruppo nel momento di affrontare nuove avventure e nuovi «mutamenti».

Ma veniamo al dettaglio cominciando dalle notizie di cronaca. Secchi d'acqua lanciati da una torretta del deposito Atac e proteste di una signora [...]. Rimane da chiarire la chiassosa apparizione, sorvegliata e protetta dalla presenza di ringhiosi cani lupo alla catena, secondo una scenografia hollywoodiana del celebrato e coccolato gruppo fiorentino (visto che era una «storica» polaroid ricordo nominiamoli tutti: Federico, Alessandro, Marion, Alga, Luca). Nei loro ultimi spettacoli, da «Punto di rottura» a «Ebdomero», sono diventati gli esploratori di quella che Elemire Zolla definirebbe la «barbarie moderna».

Garrone N., *Caro totem prima ti ingoio poi ti sputo*, «La Repubblica», 29 settembre 1979.

*a.18- Crollo nervoso*

Regia: Federico Tiezzi.

Progetto scenico: Alighiero Boetti.

Scena: Alessandro Mendini, Paola Navone, Daniela Puppa, Franco Raggi.

Costumi: Rita Corradini.

Colonna sonora: Sandro Lombardi.

Interpreti: Julia Anzilotti, Marion D'Amburgo, Mario Carlà, Sandro Lombardi,

Grazia Román, Pierluigi Tazzi, Federico Tiezzi.

Compagnia: Il Carrozzone.

Prima rappresentazione: Firenze, «XIII Rassegna Internazionale dei Teatri

Stabili», Teatro Affratellamento, 30 aprile 1980.

Repliche: Pistoia, Incontri Internazionali Italia-California, Teatro Manzoni, 11 maggio 1980.

Belgrado, XIV Bitez, 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, Teatrat, 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, Kaai Festival, Auditorium Q, 1-2 maggio 1981. Vienna, Wiener Festwochen, Messepalast, 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.

## Documenti

- 1- un manifesto;
- 2- 4 fogli con bozzetti delle scene e materiale da pubblicare sulla rivista «Magazzini Criminali», n. 5, Firenze, Primavera 1982;
- 3- materiale fotografico;
- 4- descrizioni dello spettacolo (estratti da recensioni/ saggi/ cataloghi).

### Riproduzioni e trascrizioni dei documenti

#### 1- Manifesto.



Fig.1 *Crollo nervoso*, manifesto dello spettacolo di Maurizio Nannucci, Firenze, «XIII Rassegna Internazionale dei Teatri Stabili», Teatro Affratellamento, 30 aprile 1980, (ACLT).

2- Bozzetti delle scene.

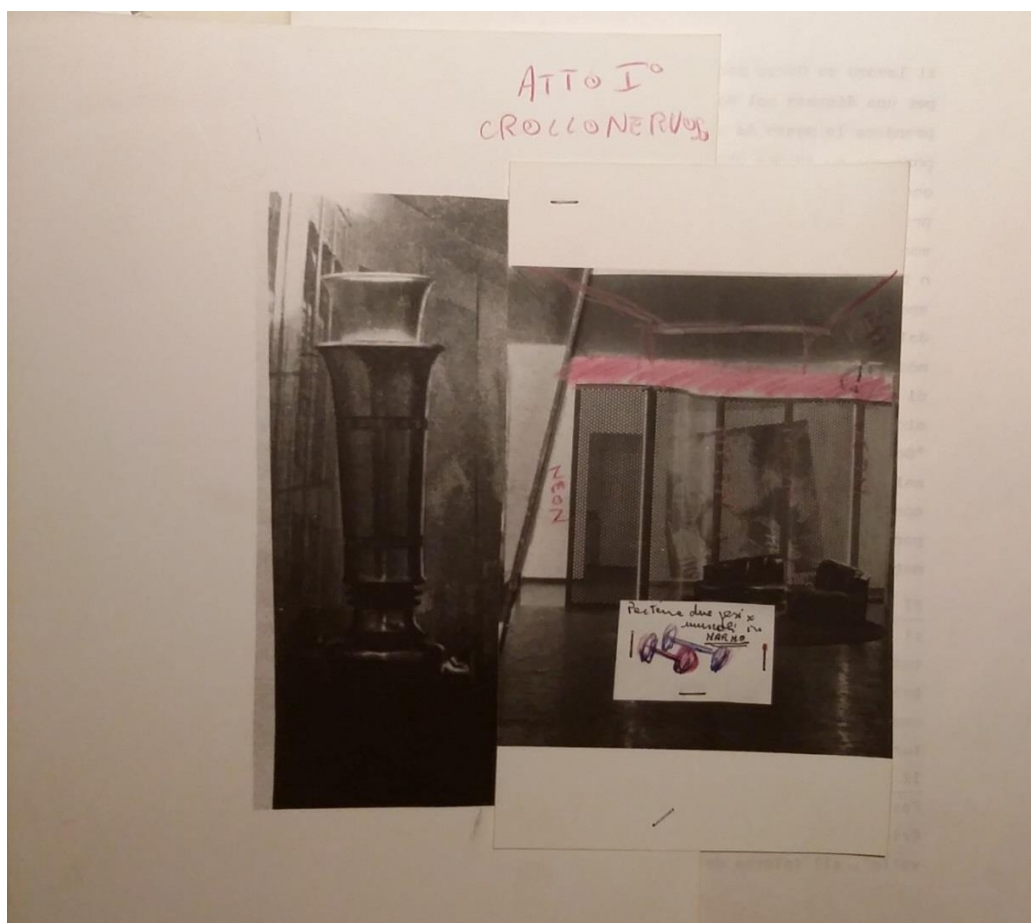


Fig. 2



Fig. 3

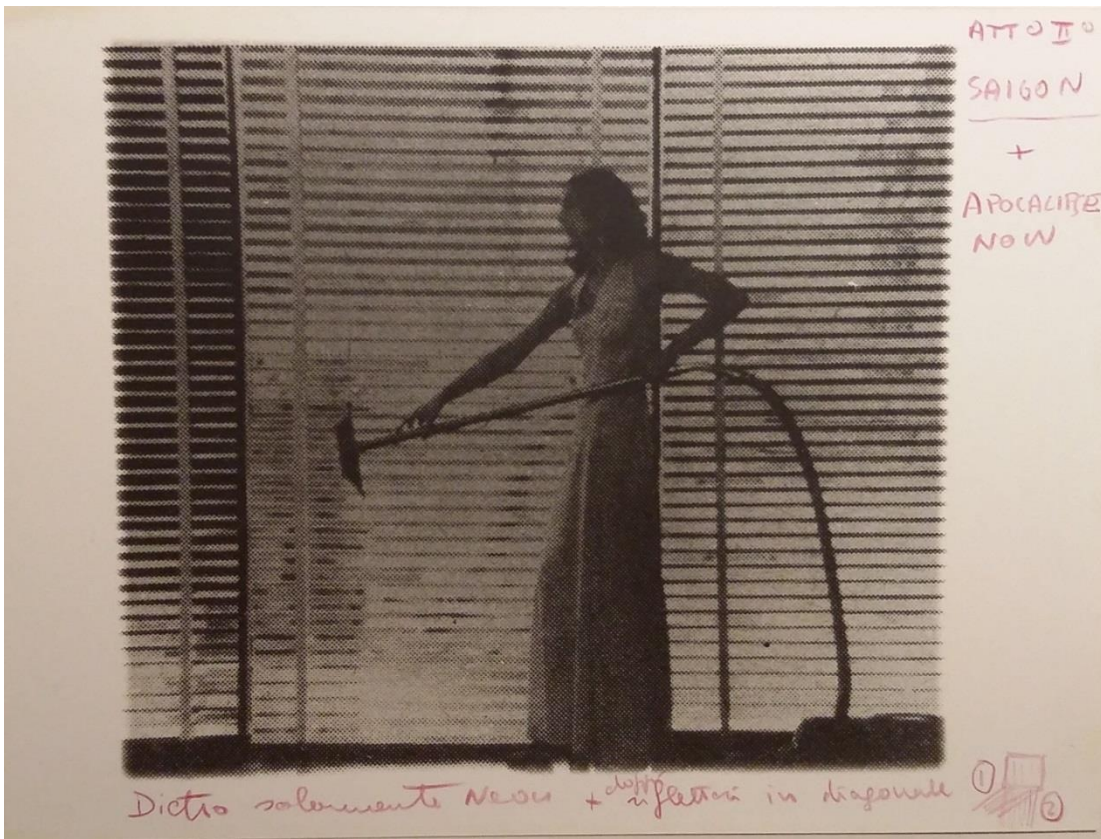


Fig. 4

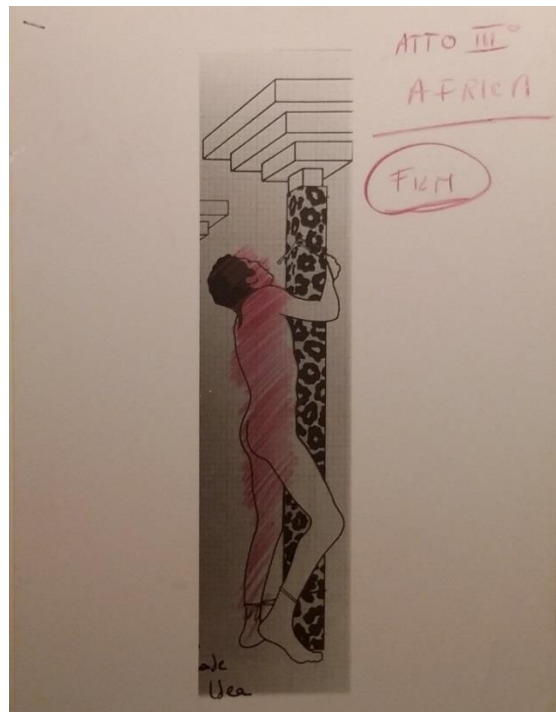


Fig. 5

### 3- Materiale fotografico.

- Fotografie di Xandra Gadda (ASL).



Fig. 6

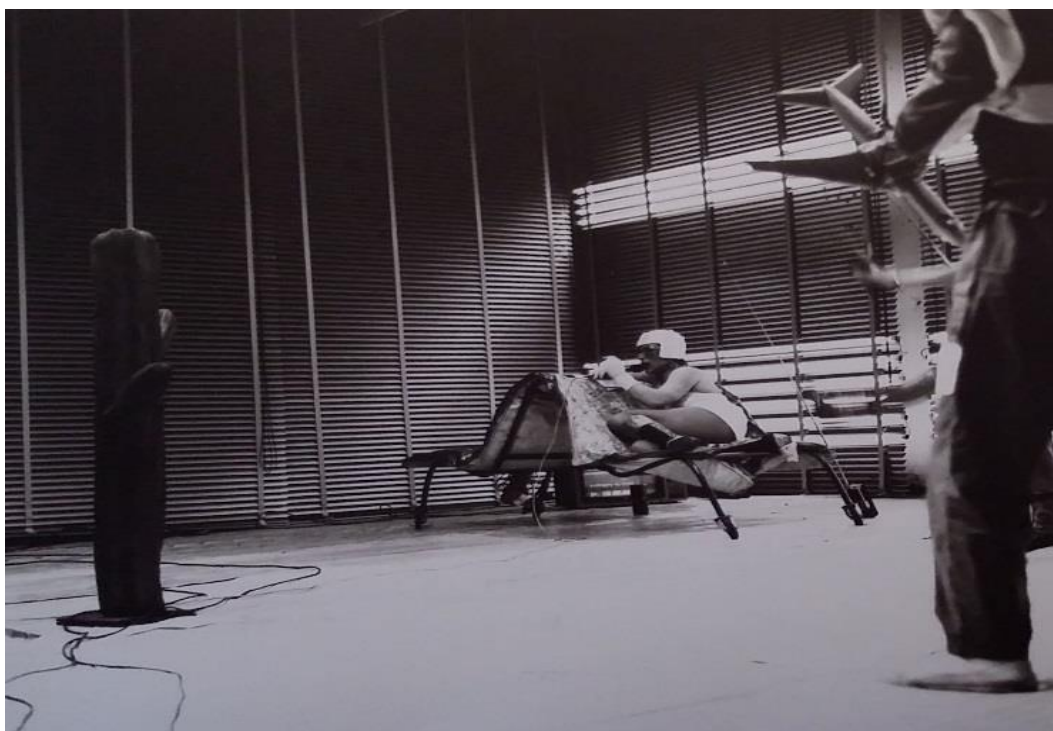


Fig. 7



Fig. 8

- Foto di scena (ACLT)



Fig. 9

- Fotografia di Marco Caselli (ASL).



Fig. 10

- Fotografia di Patrizia Rossi (ASL).



Fig. 11

## 1- Descrizioni dello spettacolo (estratti da recensioni/ saggi/ cataloghi).

Ancora una volta l'Italian Records pubblica un notevole lavoro: Crollo Nervoso dei Magazzini Criminali. [...] 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».

[...]. La base musicale [...] 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 le viene tolta la dinamica. Fin qui niente di nuovo [...].

L'azione è divisa in quattro parti: Mogadiscio 1984; 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[...]. 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 [...] sembra essere calati nel clima del forse meglio riuscito romanzo di W. S. 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 [...].

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 [...] e un aeroporto di Los Angeles, tra una stanza d'albergo 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 [...] non esce da un'immutabile scatola scenica: quattro pareti di veneziane, che incamerano nella loro orizzontalità metallica, sopra un pavimento in linoleum, alcune file di neon azzurri.[...] Sotto la pioggia del rock seriale e romanticamente ipnotico di Brian Eno,

Scarinci Rocco, *Crollo nervoso*, «La Nazione», 10 giugno 1981

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

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 negli immancabili walkie-talkie.

*a.19- Ins Null (verso lo zero)*

Regia: Federico Tiezzi.

Interpreti: Julia Ann Anzillotti, Marion D'Amburgo, Mario Carlà, Alga Fox,  
Sandro Lombardi, Grazia Román, Pierluigi Tazzi, Federico .

Partecipazione straordinaria: Hanna Schygulla.

Compagnia: Magazzini Criminali.

Unica rappresentazione: Monaco, «Theater Festival», Lindehalle am Olympia  
Stadion, 7 giugno 1980.

**Documenti**

- 1- materiale fotografico;
- 2- descrizioni dello spettacolo (estratti da recensioni/ saggi/ cataloghi).

**Riproduzioni e trascrizioni dei documenti**

**1- Materiale fotografico.**

- Fotografie di Giovanni Marini (ACLT).



Fig.1



Fig.2

- Fotografie di Xandra Gadda (ASL).



Fig. 3

## 2- Descrizioni dello spettacolo (estratti da recensioni/ saggi/ cataloghi).

All'interno del "Munchner Theater Festival" i Magazzini Criminali presentano la performance *Ins Null* (Verso lo zero). [...] mentre la gente sta 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

Bonfiglioli R., *Frequenze barbare*, La Casa Usher, Firenze 1981, p. 157.

comincia a suonare molto forte ; nello stesso istante venti macchine esterne al perimetro dello stadio accendono i loro fari e cominciano a suonare il loro clacson. [...] La situazione è quella di prendere il sole. Poi da questo nucleo di sedie a sdraio, la pattuglia parte correndo per tutto l'emiciclo dello stadio. [...] Partenza e corsa – pausa e di nuovo partenza fino al bloccaggio completo. [...] lentissimamente, sorridendo, entra Hanna Schygulla con una macchina fotografica in mano: [...]. Lei pronuncia questa frase: «L'astronave sta atterrando su giove. Vedo la Germania di notte». Tutti alzano i mitra e su questo gesto si spengono le luci. Sulla Schygulla rimane la luce di una veneziana a taglio. Lei continua a sorridere.

## *a.20- Blitz*

Regia: Federico Tiezzi.

Interpreti: Julia Ann Anzillotti, Mario Carlà, Marion D'Amburgo, Sandro Lombardi, Grazia Román, Pierluigi Tazzi, Federico Tiezzi .

Partecipazione: Lisa Pancrazi e attori del T.I.C. di Rimini.

Compagnia: Magazzini Criminali.

Unica rappresentazione: Santarcangelo di Romagna, "Festival di Santarcangelo".

Rimini, spiaggia, Colonia Ferrovieri, Area di servizio autostradale, Luna Park, 28-30 giugno 1980.

### **Documenti**

- 1- materiale fotografico;
- 2- descrizioni dello spettacolo (estratti da recensioni/ saggi/ cataloghi).

### **Riproduzioni e trascrizioni dei documenti**

#### **1- Materiale fotografico.**

- Fotografie di Xandra Gadda (ASL).



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4

## 2- Descrizioni dello spettacolo (estratti da recensioni/ saggi/ cataloghi).

[...] 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 7 componenti di questa pattuglia, alieni al pianeta spiaggia come al teatro che si svolgeva nel suo entroterra, m 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 di scena. È un lungo week-end che comincia sabato sera al bagno numero uno. 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.[...]

Manzella G., *Sette ufo armati calano sul pianeta spiaggia. Sognando California il Carrozzone assale Rimini*, «Il Manifesto», 4 luglio 1980.

## *a.21- Ebdòmero 2*

Da Giorgio De Chirico.

Regia: Federico Tiezzi.

Arredo: Arredo di Alessandro Mendini, Paola Navone, Daniela Puppa, Franco Raggi.

Musiche: Musiche di Brian Eno e David Byrne.

Interpreti: Julia Ann Anzillotti, Mario Carlà, Marion D'Amburgo, Sandro Lombardi, Riccardo Massai, Carlo Mori, Grazia Román, Pierluigi Tazzi, Federico Tiezzi .

Compagnia: Magazzini Criminali.

Prima rappresentazione: Firenze, Teatro Rondò di Bacco, 3 novembre 1980.

Repliche: 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.

### **Documenti**

- 1- Un programma di sala per la replica a Bologna nell'ambito del festival Interaction, Teatro Testoni, 26-27 gennaio 1982;
- 2- materiale fotografico;
- 3- descrizioni dello spettacolo (estratti da recensioni/ saggi/ cataloghi).

### **Riproduzioni e trascrizioni dei documenti**

#### **1- Programma di sala, Festival Interaction.**

Teatro Testoni 26-27 gennaio 1982

#### **MAGAZZINI CRIMINALI**

Diretti da Federico Tiezzi, Marion D'Amburgo, Sandro Lombardi  
"EBDOMERO 2", da Giorgio De Chirico

Interpreti:

Marion D'Amburgo  
Federico Tiezzi  
Sandro Lombardi

Grazia Romanov

Mario Carlà  
Carlo Mori

\*\*\*\*\*

‘Ebdomero’ fu presentato in una prima edizione a Firenze, nel maggio 1979, nell’ambito della XII Rassegna Internazionale dei Teatri Stabili, dedicata al tema: I Greci, nostri contemporanei? Si trattava di una breve ‘performanc’ aggressiva e violenta sul tema della contemporaneità. La seconda edizione di ‘Ebdomero’ si presenta arricchita di nuovi elementi elaborati sulla linea delle più recenti operazioni dei Magazzini Criminali, come ‘Crollo Nervoso’ ‘Ins Null’ e ‘Blitz’, coniugando l’orizzonte metropolitano al deserto, gli assoli alle coreografie d’insieme, l’elettronica alla barbarie, l’aeroporto alla steppa.

#### NEGAZIONE DI UNA NEGAZIONE

Si è scelto come approccio alla ‘greicità’ un punto di partenza in sé già alterato: la visione dechirichiana della classicità corrotta e modernizzata, nella convinzione che si possa attualmente rappresentare il mito solo a patto di strapparla alla sua presunta serenità e centralità, e di rappresentarlo come una cellula impazzita, schizofrenica del mondo moderno, una navicella spaziale per fughe senza ritorno attraverso i buchi neri dell’immaginario. Il rapporto con De Chirico si imposta allora su una negazione di partenza: come corruzione di una corruzione, ribaltando tutto su un orizzonte strettamente contemporaneo e sullo scenario metropolitano dominato dai mass-media. ‘Ebdomero’ è concepito come una serie di attacchi da parte dei barbari alla centralità dell’Impero.

I linguaggi dominanti del sistema di comunicazione di massa vengono alterati e distorti come de Chirico alterava e corrompeva la purezza greca. In questa ottica, una serie di situazioni di moderna mitologia quotidiana vengono ridotte a frammenti sfasati, senza un filo conduttore che ne garantisca una unità, puntando al contrario sulla dispersione e il disorientamento, intesi come sintomi della malattia contemporanea.

Brian Eno e David Byrne sono gli autori dei brani musicali che, in linea con il progetto dello spettacolo, coniugano i più sofisticati procedimenti elettronici alla barbarie selvaggia e splendida della musica negra.

#### NEL COMA PROFONDO DEI LINGUAGGI LA DOLCE SPIRALE DEL CRIMINE

Di Federico Tiezzi

“Maurice, voglio andare in Grecia” (E. M. Forster, Maurice)

Cosa c’è fuori dalla Grecia? Cosa c’è fuori dall’Acropoli? De Chirico è un ‘barbaro: fuori dalla Grecia e dalla classicità inventa un mito corrotto dai “balbettanti” (gli egiziani, i turchi, gli arabi) da quelli che non parlano il greco: e lo pensa come un ‘feticcio’ linguistico come corruzione (in senso rousselliano) della solarità, come dispersione della sintassi, come spreco della lingua, del mito, nello spazio einsteniano di una Piazza d’Italia. Ho voluto essere un barbaro rispetto al testo di De Chirico

(come lui lo era stato rispetto al mito greco): quindi provocare una ulteriore corruzione: barbaro cioè chi parla la lingua della periferia e non del centro. Il testo di De Chirico è diventato base di partenza per una doppia corruzione del linguaggio, per uno sfasamento e un allentamento del segno, per avere infine un segno teatrale segno e basta.

Gire con questo procedimento perturbante implica un rifiuto della centralità del mito greco, una sua irreparabile dissipazione, un imbarbarimento e quindi una sua progressiva lacerazione. Provocare una frattura nel mito, portarsi al di sotto del linguaggio, sostituire segni diretti a rappresentazioni mediate. Uscire allo scoperto in una piazza o in un interno borghese anni 70 dove due pugili scatenano la violenza dei procedimenti, dove i barbari e le scimmie sottratti al fascino della Grecia bruciano la propria disperazione di espansione.

‘Maurice, lo sconsigli di andare in Grecia’ (E. M. Forster, Maurice)

Leggeri e imprecisi gli assassini camminano all’indietro: campi di forze magnetiche, Supermen della catastrofe. Deflagrazione degli elementi instabili. Fuga attraverso il buco nero: salto nell’iperspazio, black-out dei linguaggi.

## DAL BANALE QUOTIDIANO ALLA ROTTURA DEL MITO

Di Marion D’Amburgo

Per l’‘Ebdomero’ vorrei Marlon Brando in ‘Fronte del porto’ o nella ‘Pelle di serpente’: dieci maschi vestiti di cuoio o dieci marinai. Vorrei un repertorio di mascolinità in rapporto ad un luogo chiuso (bar, stanza d’albergo, o il 13<sup>o</sup> livello della metropolitana. Vorrei l’interno, il sapersi finalmente al chiuso e le possibilità che questo ti offre (essere strafatti, il buco, l’overdose).

La possibilità di vivere il tempo (come durata e come rapporto di tempo-spazio) in una dimensione completamente stravolta. Dove lo spazio è chiuso e violato da un occhio indiscreto e il tempo è velocità di due macchine che si scontrano.

‘IL CORPO SOTTO LA PELLE è UNA FABBRICA SURRISCALDATA’ (A. Artaud)

Di Sandro Lombardi

Poco prima del tramonto, nel silenzio della piazza, automobili scivolano sull'asfalto con determinazione spavalda, i cammelli si allontanano lentamente lungo le mura sgretolate dal sole. I ponti sono carichi di folla e rumori: la giungla e l'impero delle steppe.

La città, fuori, con le sue torri incandescenti, svela un linguaggio che è pura comunicazione, un sovraccarico di informazioni, un profilo, un orizzonte impossibile.

Si è cercato di determinare lo spazio teatrale come orizzonte metropolitano/come deserto come luogo di condensazione di stimoli e impulsi linguistici, evitando ogni illusione positiva, negando qualsiasi credibilità ai procedimenti razionali, per una disponibilità sensoriale il più elastica possibile, per una ubiquità mentale.

Quello che accade accade. Le azioni sceniche di 'Ebdomero' non vogliono raccontare niente all'infuori del loro continuo strutturarsi e disfarsi a vista, generando in tal modo semplici stati energetici, reazioni immediate. Non si vuole dare la rappresentazione di un mondo, quanto determinare alcune possibilità di aggregazioni e disgregazioni di materiali differenziati all'interno di uno spazio desertico. Il suono è ininterrotto, una sorta di precipitato chimico degli spasmi, dell'isteria, della nomadicità della dimensione metropolitana. Parlare un linguaggio barbaro e periferico, che si nutra avido e vorace di tutti i linguaggi dell'Impero per vomitarli fratturati e dispersi, sfasati e morbidi, incantevoli come serpenti.

Tracciare una costellazione immaginaria, una linea nervosa: Bisanzio, la decadenza dell'Impero, il Crollo della Galassia centrale, la città come luogo degli strumenti e non delle certezze, come erba e non giardino. Il luogo e non lo spazio, la concretezza dell'orizzonte e non l'astrazione concettuale sono allora le basi di 'Ebdomero'. Come scenario di riferimento linguistico, non mi interessa la città come organismo, ma la città come ambiente, non le sue funzioni d'ordine, ma gli spaccati deliranti come gli eventi minimi, le variazioni atmosferiche, una linea di frontiera, una piccola conversazione, le vibrazioni sonore appena percettibili. Per un teatro per ambienti, che non si impone ma si mimetizza, come un elemento alieno che assume dati e coordinate di situazioni quotidiane manifestandosi come qualcosa di apparentemente omogeneo.

Il portello si chiude con un sibilo lieve. Un relais scatta. Il metallo lo avvolge nel suo abbraccio gelido. Quattro secondi...tre...due...fuoco! Tuonare e rombare e sibilare. Pressione. Buio davanti agli occhi.

\*\*\*\*\*

## 2- Materiale fotografico.

- Fotografie di Piero Marsili (ASL).



Fig. 1

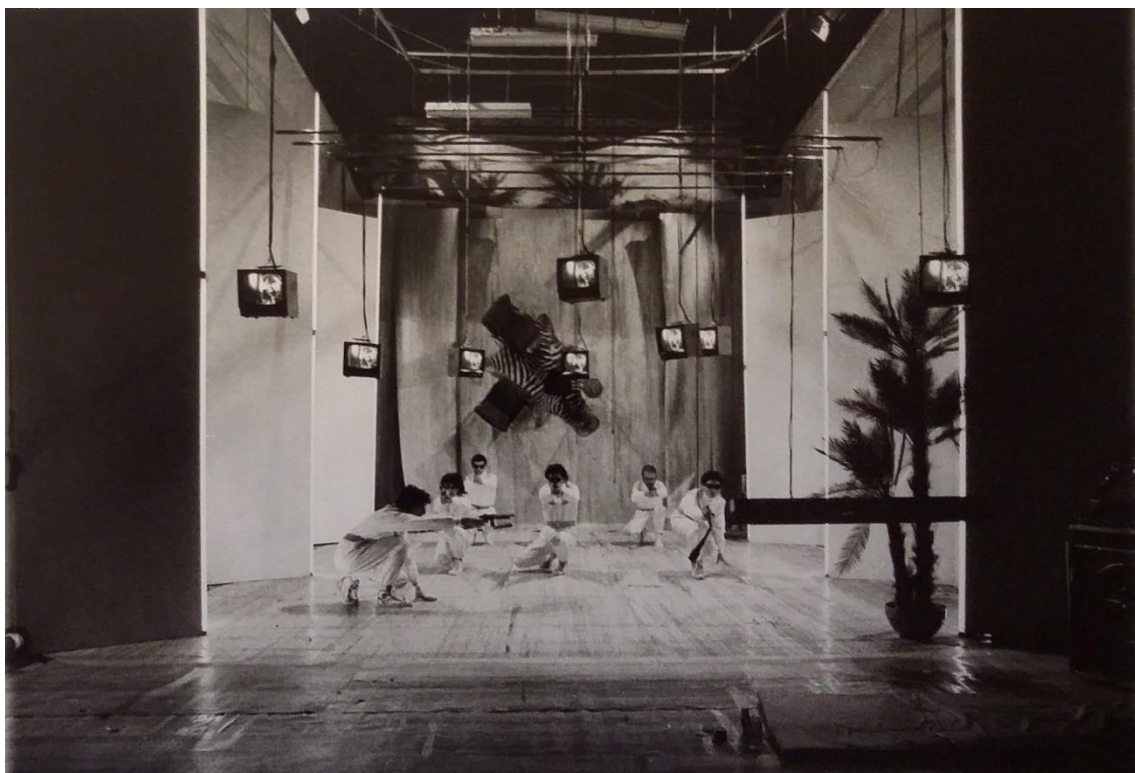


Fig. 2



Fig. 3

#### 4- Descrizioni dello spettacolo (estratti da recensioni/ saggi/ cataloghi).

[...] Il primo *Ebdomero* l'allora Carrozzone l'aveva realizzato un anno e mezzo fa, ed era una trascinate 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 come la sua rivista, il nuovo *Ebdomero* riassume alcuni brani ed elementi dal 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. [...] Così al juke-box in proscenio all'inizio rispondono 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 una ferrea struttura matematica, astratto come un 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

Quadri F., *Ebdomero*.  
*Testo, scene e costumi di*  
*Magazzini Criminali*  
*Prod.*, «Panorama», 1  
 dicembre 1980

grazia respirano lo straordinario linguaggio della velocità.

*Carrozzone talks*, parla: così si potrebbe riassumere, con la sinteticità in entata per la Garbo. [...] una parola detta con violenza, amplificata dai microfoni che piovono dall'alto tanto da coprire il sonoro musicale, frenetica e ripetuta (da Pier Luigi Tazzi) come il campionario di tic quotidiani che l'accompagna [...]. Altra cosa insomma dal dialogo sfasato di *Crollo nervoso*, che pure imponeva la presenza e la necessità di un testo. [...] 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 [...]. Intanto il quotidiano si carica di allusioni fantascientifiche [...] Fino ad azzerare la parola, nella seconda parte dello spettacolo, quando la violenza diventa immediatamente riconoscibile [...] Fino a stemperarsi alla fine, [...] Perché anche questo *Ebdomero*, rigoroso e lucidamente eversivo di codici linguistici, come ormai ci hanno abituato i Magazzini, non rinuncia ad essere divertente e godibile fino in fondo. Che è quello che dovrebbe essere il teatro...

Manzella G., *La voce barbara del teatro*.  
*Magazzini Criminali talks!*,  
«Il Manifesto», 7 novembre  
1980

## **a.22- Zone calde**

### ***Il mobile Infinito***

Regia: Federico Tiezzi.

Mobile scenico: Alessandro Mendini.

Costumi: Daniela Puppa.

Interpreti: Julia Ann Anzillotti, Mario Carlà, Marion D'Amburgo, Sandro Lombardi, Carlo Mori, Grazia Román, Federico Tiezzi .

Compagnia: Magazzini Criminali.

Unica rappresentazione: Milano, «Salone Internazionale del mobile», Cortile della Facoltà di Architettura, 18 settembre 1981.

### **Documenti**

- 1- Un foglio dattiloscritto con il testo di presentazione della performance;
- 2- bozzetto del mobile di Alessandro Mendini;
- 3- materiale fotografico;

### **Riproduzioni e trascrizioni dei documenti**

#### **1- Testo di presentazione della performance<sup>280</sup>.**

*x il Mobile infinito il 18 settembre 1981*

L'ORIZZONTE INFINITO

Arredo di guerra per i luoghi di nessuno

*Di Marion d'Amburgo, Sandro Lombardi, Federico Tiezzi*

Bandiere

Palme

Radar

Sistemi di controllo

Amaca

Karaté

Sangue

Tende mimetiche

Ghiaccio

---

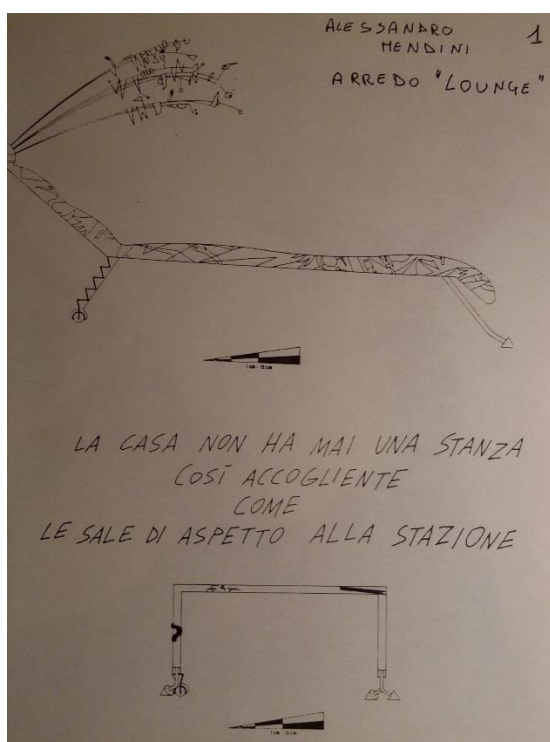
<sup>280</sup> In corsivo riportiamo le aggiunte manoscritte al documento.

## Guerra

Al decimo piano del Gran Moghul domino la notte azzurrina di D... Nervosamente percorsa da un baluginio di neon e luci azzurrine-dolcemente avviticchiate ad erbacce. 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....., 237.

30 luglio 1980. Dopo tanto tempo ho visto l'alba, svegliata dal richiamo gutturale dei pavoni. La città come luogo degli smarrimenti e non della certezza, come erba e non giardino. Le rotte polari: i deserti di ghiaccio. La città è un precipitato di stati mentali e di percorsi fisici che si condensano nella figura dell'orizzonte- la veduta che si inquadra nelle coordinate ortogonali della finestra – il filtro ovattato attraverso cui determinare i propri microsistemi di rapporto con la città stessa. La città, fuori, con le sue torri incadescenti, snoda un linguaggio di pura comunicazione; un sovraccarico di informazione. 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'oblò 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.

## 2- Bozzetto del mobile di Alessandro Mendini;



Figg. 1- 2

## 3- Materiale fotografico.

- Fotografie di Xandra Gadda (ASL).



Figg. 3-4



Fig. 5



Fig. 6

### *a.23- Zone calde. Direzioni teoriche*

Regia: Federico Tiezzi.

Interpreti: Julia Ann Anzillotti, Mario Carlà, Marion D'Amburgo, Sandro

Lombardi, Carlo Mori, Grazia Román, Federico Tiezzi .

Compagnia: Magazzini Criminali.

Unica rappresentazione: Salerno, Club Teatro, 27 ottobre 1981.

### **Documenti**

1- un foglio dattiloscritto di presentazione degli interventi;

### **Riproduzioni e trascrizioni dei documenti**

#### **1- Testo di presentazione della performance<sup>281</sup>**

*Per Salerno. Ottobre 1981*

magazzini criminali productions

diretti da federico tiezzi, marion d'amburgo, sandro lombardi

#### **ZONE CALDE DIREZIONI TEORICHE**

marion d'amburgo

federico tiezzi

sandro lombardi

julia anzillotti

“me parese que me miran” disse la vecchia troia spagnola sculettando seminuda di fronte a una ventina di marocchini con la bava alla bocca e gli occhi iniettati di sangue, e aggiunse: “Yo, por la noche, no recibo!”

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 una apertura pubblica solo in luoghi e situazioni fortemente formalizzati (l'articolo su rivista

---

<sup>281</sup> In corsivo riportiamo le aggiunte manoscritte al documento.

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 della 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 tutto quei sistemi di raffreddamento costituiti in genere dalle forme che aggirano il pensiero e ne fanno parola, secondo una formalizzazione a direzione obbligata che separa i terreni della coscienza (intesi come distacco) da quelli del delirio e delle mitologie (intesi come adesione).

'Zone calde' si dà quindi come la formulazione operativa di un procedere teorico: non è uno spettacolo e nemmeno uno 'studio'. Né una definizione, né una dimostrazione, né una indicazione a uso esterno, ma un atto teorico biologicamente differenziato dal corpo dello spettacolo, pura linea di mobilità e scintillamento.

Sostituire alla parola detta o scritta, la biologia delle idee, la genetica virale di una teoria che è pratica della crisi. Non è una definizione da decifrare o un teorema da dimostrare, ma la percezione attiva di un atto teorico. Le 'direzioni' circolano come possibilità di una scienza, come azzardo e scommessa. L'avventura di percorrere distanze occorre coprirle al più presto, con meno 'parole' possibili, tracciando la sola linea che sia linguisticamente necessaria e sufficiente: una teoria, un canto, una traccia ricoperta con dolcezza.

## a.24- Sulla strada<sup>282</sup>

Da Jack Kerouac.

Regia: Federico Tiezzi.

Scene: Tanino Liberatore.

Costumi: Loretta Mugnai.

Musiche: John Hassell.

Interpreti: Julia Anzillotti, Mario Carlà, Marion D'Amburgo, Sandro

Lombardi, Rolando Mugnai, Grazia Román, Federico Tiezzi.

Compagnia: Magazzini Criminali.

Prima rappresentazione: Venezia, «Biennale Teatro», Teatro Malibran, 28 maggio 1982.

Repliche: Milano, Teatrart, Teatro di Porta Romana, 4-14 novembre 1982. Roma, Teatro Olimpico, 15-29 aprile 1983. Forlì, Teatro Esperia, Forlì, 23 novembre 1983.

### Documenti

- 1- manifesto;
- 2- bozzetti scene e studi per costumi;
- 3- materiale fotografico;
- 4- descrizioni dello spettacolo (estratti da recensioni/ saggi/ cataloghi).

### Riproduzioni e trascrizioni dei documenti

#### 1- Manifesto.



Fig.1

<sup>282</sup> Non è stato possibile consultare i borderò degli spettacoli andati in scena dalla stagione 1981-1982 fino alla stagione 1988-1989, le informazioni relative alle repliche in questo arco di tempo sono pertanto parziali o assenti.

2- Bozzetti scene e studi per costumi.



Fig. 2

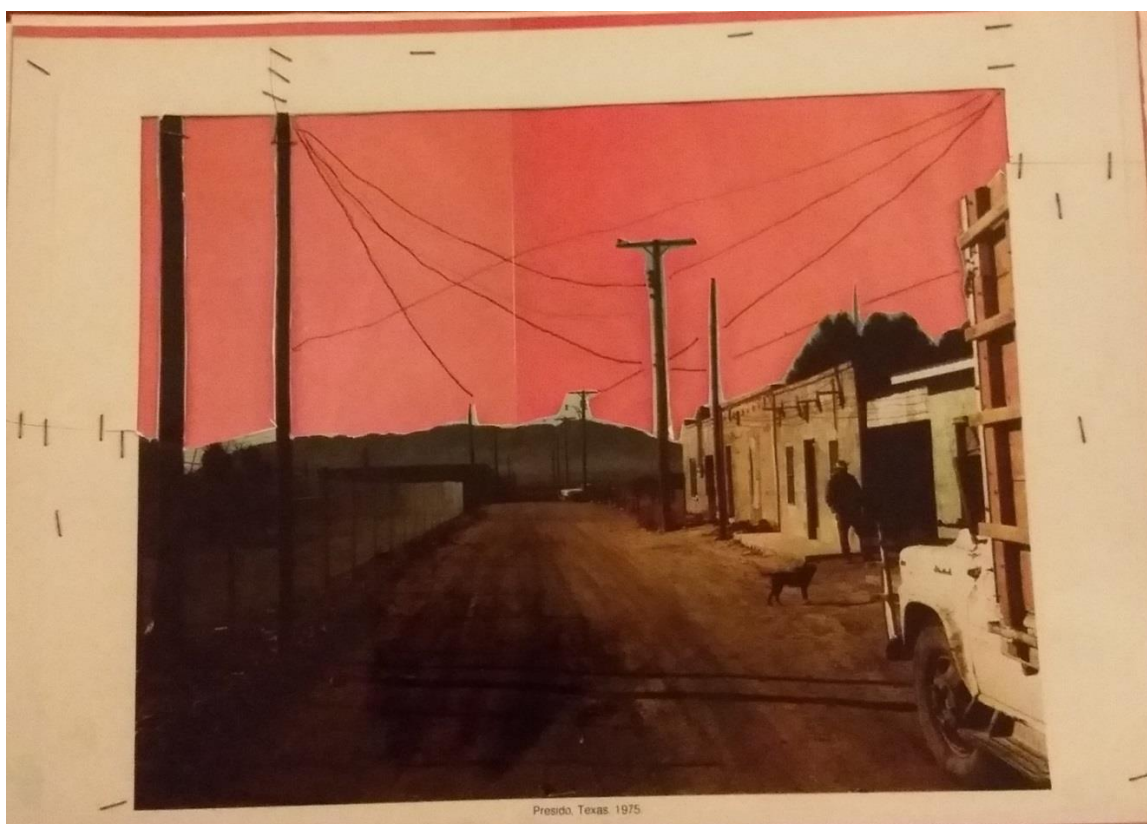
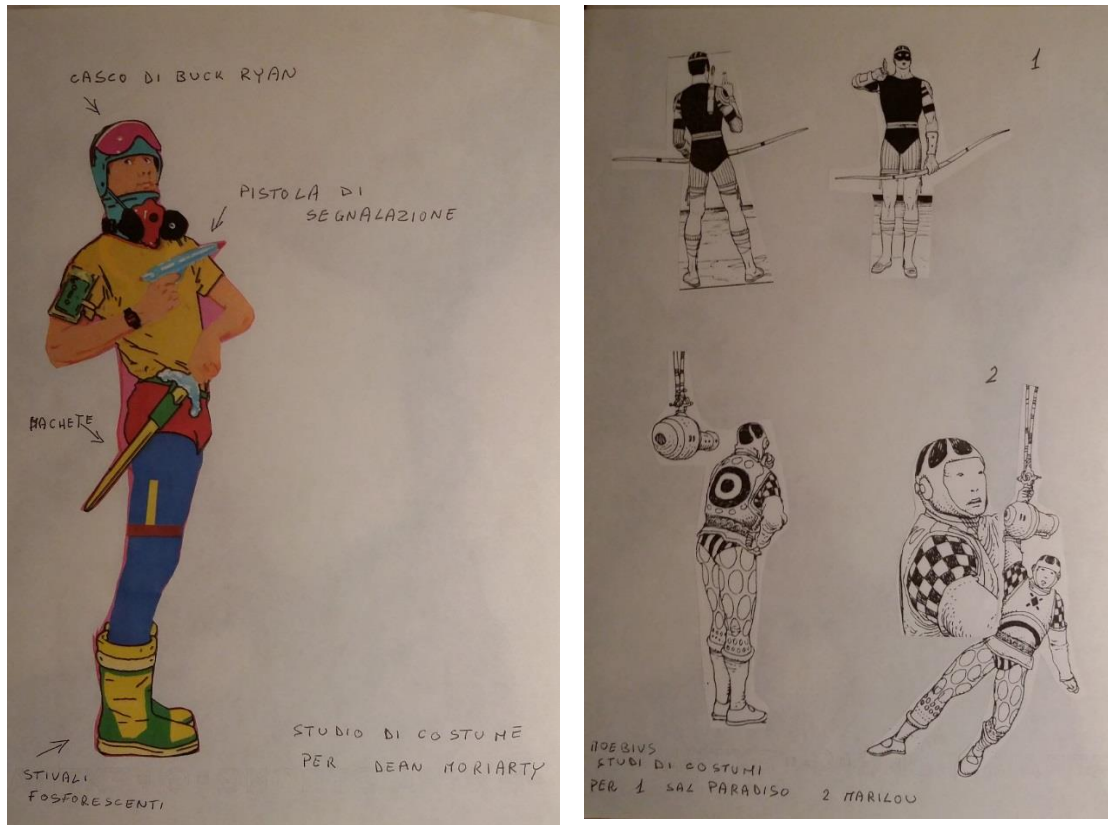


Fig. 3



Figg. 4-5

### 3- Materiale fotografico.

- Fotografie di Xandra Gadda (ASL).



Fig. 6



Fig. 7



Fig. 8



Fig. 9

#### 4- Descrizioni dello spettacolo (estratti da recensioni/ saggi/ cataloghi)

*Sulla strada* [...] è uno spettacolo molto nuovo e diverso per i Magazzini Criminali: niente astronavi, niente tecnologia, niente aeroporti, metropoli e creme abbronzanti, niente tende alla veneziana, niente immagini dure e musiche nette. Al contrario, tutto è morbido, insinuante, romantico: dai tessuti ai colori, dalle musiche alle parole. Viene naturale parlarne con i termini della moda [...]. Primi a immergersi nell'ambigua utopia della fantascienza e nei deliri metropolitani, più capaci fra tutti i gruppi di teatro che si siano visti in Europa di dare un'immagine convincente di quello che una volta si chiamava "choc" del futuro, i Magazzini Criminali sono stati anche i primi a sottrarsi a queste immagini piuttosto sterili. Per evadere hanno scelto Kerouac [...] ritagliandone squarci, frasi, suggestioni, immagini isolate dai loro legami narrativi. Insomma si sbaglierebbe chi cercasse un racconto nello spettacolo dei Magazzini [...]. Qui si tratta soprattutto di uno stato d'animo [...]. Da un lavoro molto lungo di costruzione, drammaturgia, selezione dei gesti e delle battute, è venuto fuori dunque uno spettacolo enigmatico, che, se non sei "sulla stessa lunghezza d'onda" ti dà l'impressione di un rito assai privato. Non si tratta del più trascinate spettacolo di un gruppo che ha fatto tanto spesso innovazione e tendenza; ma forse del più appassionato sì, di quello che la dice più lunga sulla psicologia collettiva che porta verso il mito [...].

[...] Une vision du monde où le temps et l'espace n'existent plus, où la réalité s'éclate en mille images, où la fiction devient mille réalités, où les structures se transforment en rouge, rose, vert fluorescent; en bleu, vert, rose acidulé; en vert, orange, rouge, bleu nivea nuancés. Sur ces fonds, des personnages chuchotent crient bougent un voyage vers une «liberté», à la découverte d'une possibilité de vie. Leur route passe par l'angoisse et par la peur [...]. La force de la musique des rythmes et des images remuent doucement nos circonvolutions rigides, les dénouent par moments et finit par éclater nos structures [...].

Volli Ugo, *Atterrano morbidi sulla strada i Magazzini Criminali*, «La Repubblica», 4 novembre 1982

Hauser D, *Sur la route. I Magazzini criminali*, «Music scene», giugno 1982.

### ***a.25- Operazione Alcantara***

Regia: Federico Tiezzi.

Costumi: Loretta Mugnai.

Interpreti: Julia Anzillotti, Mario Carlà, Marion D'Amburgo, Sandro Lombardi, Rolando Mugnai, Grazia Román, Federico Tiezzi.

Partecipazione: Don Lurio.

Unica rappresentazione: Milano, PAC - Padiglione d'Arte Contemporanea, 18 settembre 1982.

#### **Documenti**

- 1- quattro fogli dattiloscritti dal titolo *Sonata di pelle e di sangue. Note in margine alla regia di operazione Alcantara di Federico Tiezzi*;
- 2- materiale fotografico.

#### **Riproduzioni e trascrizioni dei documenti**

- 1- *Sonata di pelle e di sangue. Note in margine alla regia di operazione Alcantara di Federico Tiezzi.***

SONATA DI PELLE E DI SANGUE

Note in margine alla regia di "Operazione Alcantara"

Di Federico Tiezzi

Vidi le architetture in foto: era una mattina di sole e le diapositive che mi mostravano brillavano di strana luce. Era questa luce, chiara e immobile: penetrava dalla finestra della camera da letto, lambiva i percorsi della notte, spazzava via gli atroci incubi e penetrava dolcemente la pellicola impressionata, sospesa a mezz'aria davanti ai miei occhi da una mano ferma che mi chiedeva "Allora che pensi?" "Sì, cosa stavo pensando? Avevo l'impressione di trovarmi di fronte a una architettura pura. Stessa visione qualche tempo dopo entrando al Pac per esaminare meglio lo spazio della performance. Le architetture erano "remote e prossime a un tempo/visibili e segrete come gli astri/ là sono i templi, là sono i giardini" (Borges). Architetture pure come quelle di Fattephur Sikri o di certo affreschi rinascimentali toscani o umbri. Le stesse che appaiono inconsuete, talvolta, nei sogni.

Ma ora, pari a organismi, le architetture bevevano la luce in un modo differente attraverso la pelle che le ricopriva. Organismi umani quasi, o forse alieni vegetali dotati di memoria che mi guardavano mentre scivolavo sul pavimento di marmo e quasi pattinando le raggiungevo. Capivo che la pelle non era stata usata né come abito né come rivestimento bensì come diaframma tra dentro e fuori architettonico: una superficie- punto di coagulo delle differenti esperienze del corpo architettonico, elemento predisposto al contatto, all'esperienza. Non barriera, non difesa dell'oggetto.

E toccavo le architetture attraverso la loro e decisi che dovevano restare come gli edifici di una grande piazza in India lontana e prossima, intoccabili eppure straordinariamente vicine. Come le stelle. Un grande affresco perugino, un ologramma sulle mura di Pompei, un ritratto vivo. Calare i cristalli di separazione, fu allora un sottolineare la separazione tra l'esperienza quotidiana (il pubblico tra gli alberi del parco a respirare attraverso la pelle il fresco della notte settembrina) e quel quadro puro, enorme affresatura astratta della storia e delle stelle di oggi. E l'allestimento provato a Scandicci, ai 'Magazzini' il nostro luogo di frontiera, si insinuava e scivolava nelle pieghe della pelle a ricordarci che anche la strada, la città a cui quelle architetture appartenevano era una 'frontiera'. Gli attori divenivano architetture mobili (si sa, l'Architettura non ha piedi per danzare): rivestiti di identica pelle, emanati per osmosi dalle architetture, divenivano quel libero concreto moto, quel respiro infinito che le case non hanno.

Nel deserto sospeso della frontiera all'improvviso le architetture 'avvennero': esse mi animarono e io le animai. Questo è ciò che arriva nel 'teatro selvaggio' o 'di poesia', la stessa cosa infine. Il metro dell'azione teatrale raggiungeva in questo modo il metro architettonico e fu uno strusciarsi sensuale di pensieri.

Immergere gli attori, allora, in zone di penombra, in una sospensione da acquario nuotando nello spazio predisposto all'avventura, verso spiagge. In questa atmosfera in cui la sospensione è l'evento, la pura enunciazione mi apparve come il modo più totale di emulsionare il teatro: una sorta di barbaro nominalismo degli elementi linguistici del teatro. Questi gli enunciati:

- a) La voce è la pelle dell'attore.

- b) L'attore è la pelle e il sangue del teatro.
- c) Il teatro è la pelle del mondo.

Predisporre allora dei piani d'attacco e d'azione.

Piano A: Don Lurio nuota nella luce verdognola di un ricordo d'infanzia televisiva. Un maestro di danza e un oggetto d'archeologia, un sorriso patinato sulla pelle dell'architettura. Vicino a lui due cubi bianchi che lui volle (l'elemento architettonicamente più efferato dell'intero percorso) si animavano di tutti gli 'Studio Uno' in bianco e nero di una intera generazione. Eccoli lì quei due cubi patetici eppure così conclusivi a coniugare la loro astratta modernità con l'utopia moderna dei progetti architettonici. Rinascimentali, quasi.

Piano B: Don Lurio dice – A voi i Magazzini Criminali. Presentazione d'autore come ogni concerto rock che si rispetti. Entrano allora bambini con tamburi e fischiotti a giocare al pallone. Eccoli i Magazzini Criminali! In un soffice sogno scivolano tra le architetture giocando, dandosi spinte, ridendo, creando disordine degli spazi e dei tempi della storia, sconvolgendo i percorsi, le visioni pure, le architetture pure.

Piano C: e tra le architetture pure che solo nei puri sogni vedi solo il sogno della propria infanzia crea un disordine elementare e totale che ridiscute gli eventi. Pavoni, animali feroci, belve, i nomadi del deserto, lo scimmione che avanza, le scimmiette giocattolo che hanno il ritmo selvaggio negato ai nostri 'ii' di uomini civilizzati, la moto da cross per corse dentro notti senza fine. E i cani lupo per spaventare gli E. T. e respingerli nel loro mondo. Gli adulti dicevano: - non c'è posto per gli alieni nella nostra coscienza, non vogliamo bambini selvaggi.

Piano D: Dentro l'acquario si enunciano le pure entità di atleti aikido, di lotta libera, di full-contact. I loro movimenti entrano nel quadro come segni chiari e nitidi di una fisicità che non è rappresentazione (la stessa cosa del pianto e del riso). Nature in movimento, braccia e gambe che non rappresentano niente al di là di loro stesse: architetture pure.

Piano E: (chiamato in codice piano Marilyn ovvero l'attore puro entra in scena a sconvolgere l'ordine del mondo).

Una definizione:

ATTORE=BELVA=ATLETO=BAMBINO=ARCHITETTURA.

Lentamente le voci oscure della notte di Marion, di Sandro e di Julia ci trasmettono i pensieri degli alieni. È la pelle che li ricopre a farne guerrieri arcaici, i mitici progenitori degli eroi classici: vestiti come nomadi al pari dei nomadi urlano nello spazio profonde canzoni di guerra, intrecciano danze selvagge o si sussurrano parole d'amore sotto le stelle nel deserto di quel sogno (l'affresco) in cui lontane, irraggiungibili, si alzano le torri e i giardini di pelle. Tenere e leggere idee della notte gli attori (pure essenze in movimento) arrivano a incrinare con la loro presenza, con la struggente intemperanza dei loro linguaggi, il sogno di quella notte.

Sono il sangue che circola violentemente sotto la pelle (così come lo sono i bambini, gli atleti e le belve). 'il corpo dotto è una fabbrica surriscaldata' (A Artaud).

Piano F. (come Federico): mi appoggiavo vestito da scimmia alla gabbia del ghepardo. La belva, richiamata una immagine da oscure profondità della memoria, mi graffia e mi si avventa contro. Ci guardiamo: nei miei occhi velati dalla maschera avverto un lampo, il cuore fa un balzo. Come quando il mondo era ancora dentro la natura, lo stesso spasimo di sangue dovette provare il mio progenitore gorilla, quando attaccato da una belva delle savane, provò l'acuto desiderio di uccidere (per coprirsi o per sfamarsi).

L'attore e il ghepardo: due unità mobili che si affrontavano e che si riconoscevano come nature simili, sapendo che nello spazio del tempo si sarebbero incontrati. Ecco, ora esco dal morbido tempietto di Mendini: o il coltello in mano, quello che mi serve nella giungla, provo irresistibile il desiderio di assassinare l'Architettura, immergo il mio coltello nella pelle morbida e bianca. Un taglio profondo sottile e invisibile che sanguina ancora nella notte.

Piano H: qui dove l'attore è metro dello spazio e del tempo, dove l'unità di misura è un respiro, in questo sogno puro, qui attraverso la pelle il linguaggio ha raggiunto le vene, le arterie e si è mescolato al sangue.

Tizzano, 10 febbraio 1983.

**2- Materiale fotografico.**

- Fotografie di Xandra Gadda (ASL).



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3

**a.26- Genet a Tangeri<sup>283</sup>**

Progetto scenico e regia: Federico Tiezzi.

Realizzazione scene: Manola Casale.

Costumi: Loretta Mugnai.

Trucco: Julia Anzillotti.

Colonna sonora: Sandro Lombardi.

Interpreti: Julia Anzillotti, Marion D'Amburgo, Sandro  
Lombardi, Rolando Mugnai, Federico Tiezzi .

Compagnia: Magazzini Criminali.

Prima rappresentazione: Scandicci, Teatro ai Magazzini, 27 aprile 1984.

Repliche: Roma, Teatro Trianon, 23 novembre 1984. Rimini, Festival di  
Santarcangelo, 19 luglio 1985.

**Documenti**

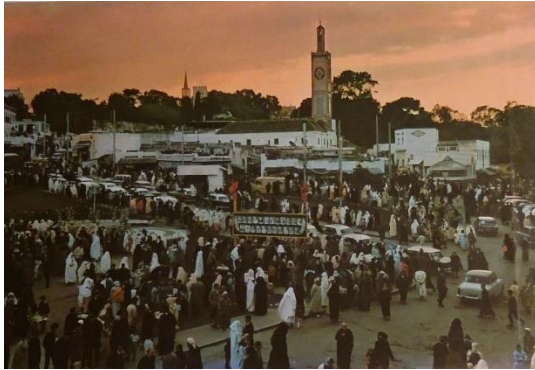
- 1- sedici cartoline/invito alla prima dello spettacolo;
- 2- tre fogli con bozzetti e appunti manoscritti sul primo Progetto Agamennone da Eschilo;
- 3- materiale fotografico;
- 4- descrizioni dello spettacolo (estratti da recensioni/ saggi/ cataloghi).

---

<sup>283</sup> Non è stato possibile consultare i borderò degli spettacoli che costituiscono la Trilogia della Memoria, le informazioni relative alle repliche sono pertanto parziali o assenti.

## Riproduzioni e trascrizioni dei documenti

### 1- cartoline/invito allo spettacolo.



Figg. 1-2

### 2- bozzetti e appunti manoscritti sul primo Progetto Agamennone da Eschilo.

#### AGAMENNONE DI ESCHILO ATTO I SCENA I

IL RITORNO\_ NOTTURNO

sc. I personaggio scolta durata 15'



Fig. 3

Cielo notturno. Panorama con proiezione di stelle  
E caduta di meteore.

Bidone per olio da aerei da cui esce un fumo spesso

Piscina o bacino d'acqua con statue

La scena è circondata da pannelli che riproducono le mura di babilonia in rovina

Vento.

### AGAMENNONE DI ESCHIO ATTO I SCENA II

IL RITORNO NOTTURNO sc. II personaggi Clitennestra (Christine Mannon)

Durata 20'

Egisto (Adam Brant)

(questa scena è tratta dall'atto II dramma I (il ritorno) de "Il lutto si addice ad Elettra" di O'Neill)



Fig. 4

UN SIPARIO CHE RAPPRESENTA IL CORRIDOIO DI UN MUSEO DI STATUE EGIZIE- Clitennestra e Egisto in piedi.



Fig. 5

Giardino coperto con piscina in cima a un grattacielo. Le pareti sono ornate di elementi di babilonia

Dai finestroni si intravedono dei grattacieli.

Apparizione dell'ombra di Agamennone con un armatura scintillante.

AGAMENNONE DI ESCHILO ATTO I SCENA II  
IL RITORNO-NOTTURNO

Scena III personaggi CASSANDRA  
CORO

DURATA 20'



Fig. 6

### 3- materiali fotografici.

- Fotografie di Xandra Gadda (ASL).



Fig. 7

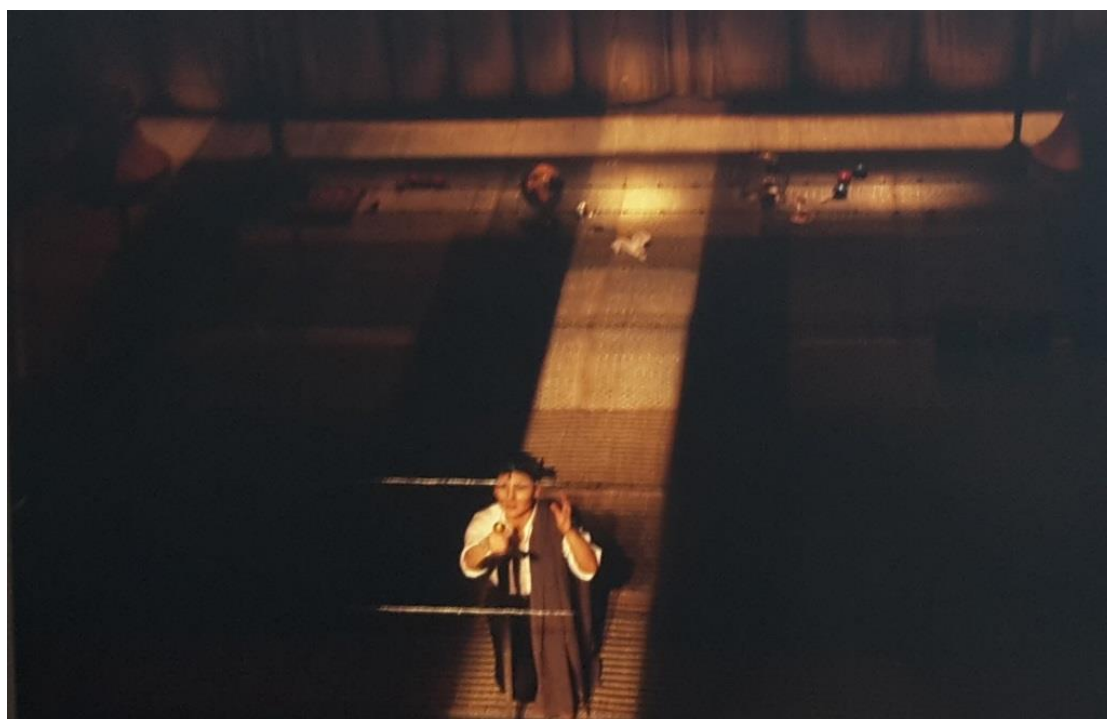


Fig. 8

#### 4- descrizioni dello spettacolo (estratti da recensioni/ saggi/ cataloghi).

Il titolo richiama un sogno esotico, un luogo di delazioni e tradimenti, ma anche un zona franca, una via di scampo, che soprattutto il cinematografo abbondantemente frequentò. Per il giovane Genet, fra un carcere e l'altro, Tanferi fu un miraggio; ma più in generale, il Marocco è il paese dove, nell'attuale sua maturità, lo si dà spesso presente. Il «visivo» dell'allestimento evoca, in effetti, un clima afro-arabo; e abbiamo già accennato alle allusioni al dramma libanese che il testo contiene; Tangeri, allora come Beirut, o viceversa. Purché sia chiaro che, qui la realtà scottante e sanguinante del Libano di oggi viene risucchiata anch'essa dentro un mondo mitico e fittizio, dove i «bambini della rivoluzione» si inventano una loro lingua e scrittura [...]. Siamo tornati così al «parlato», che occupa nella rappresentazione un vasto campo, tanto da ridurre ai margini, quasi come «citazione» nostalgica, la componente gestuale, coreutica acrobatica [...]. Il tessuto verbale, anzi, sovrabbonda, [...] e pone qualche problema agli interpreti, nel senso proprio della dizione; tanto più per quella vaga strascicatura romanesca, o «burina», che, forse in omaggio a Pasolini, si avverte a volte nei dialoghi (ma si tratta piuttosto di monologhi intrecciati o affiancati), e che mal si combina con l'accento toscano.

Il passaggio dal teatro dell'immagine e del gesto – tipico dei Magazzini – a quello della parola non risulta fortunatamente traumatico. E questo sia per il permanere di numerosi tratti di 'nuova teatralità', sia perché la scrittura scenica dei Magazzini, anche tradotta in parole, conserva la sua natura caratteristica con le solite concessioni al meccanico, al grottesco, all'infantile [...]. I Magazzini, quasi senza farsene accorgere, sono comunque riusciti nella difficile opera di fondere i linguaggi della parola e quelli del teatro di ricerca: l'immagine [...] partecipa attivamente al gioco drammaturgico, e la 'colonna sonora', evocatrice, tipica dei lavori d'avanguardia, si sposa all'espressività della parola.

Aggeo Savioli, *San Genet con la barba di Carducci*, «l'Unità», 3 giugno 1984

Francesco Tei, *Fassbinder e un pinguino in viaggio verso il Polo*, «La Città», 29-30 aprile 1984, p. 25

### ***a.27- Ritratto dell'attore da giovane***

Regia: Federico Tiezzi

Scene: Manola Casale.

Costumi: Loretta Mugnai.

Colonna sonora: Sandro Lombardi.

Interpreti: Julia Anzillotti, Marion D'Amburgo, Sandro

Lombardi, Rolando Mugnai, Federico Tiezzi .

Compagnia: Magazzini Criminali.

Prima rappresentazione: Scandicci, Teatro ai Magazzini, 27 aprile 1985.

### **Documenti**

- 1- cinque cartoline/invito alla prima dello spettacolo;
- 2- un programma di sala;
- 3- materiale fotografico;
- 4- descrizioni dello spettacolo (estratti da recensioni/ saggi/ cataloghi).

### **Riproduzioni e trascrizioni dei documenti**

#### **1- cartoline/invito allo spettacolo.**



Fig. 1

## 2- programma di sala

perdita di memoria: una trilogia  
Il tratto

RITRATTO DELL'ATTORE DA GIOVANE  
(dramma notturno)  
di Federico Tiezzi

### ATTO PRIMO

Il bordo di una piscina, in una città italiana,  
notte, primavera.

- Marion
- La Muta che si rivela, durante lo svolgimento del dramma, quale Spirito Animale

### ATTO SECONDO

Il bordo di una piscina, in una città italiana, notte, estate.

- Sandro
- Il Muto che si rivela, durante lo svolgimento dell'azione, quale Spirito Vegetale
- Simon Mago

.....nel "Ritratto dell'attore da giovane" (come era stato in "Genet a Tangeri") i sipari vengono utilizzati in modo da contraddire la loro specifica funzione di elementi discriminanti, e divengono invece abito, rifugio, caverna, ecc., costituendo insomma un possibile luogo d'azione e non di separazione. All'interno dello spazio che essi delimitano, la sola struttura scenografica presente è una grande piscina, una vasca, una fossa d'acqua oscura in fondo alla quale giace, naufragato, un quadro: "Il naufragio della speranza", del tedesco C. D. Fredrich e i morti, di quel naufragio, attori.

Tutto lo spettacolo ruota attorno alla presenza invisibile di questo quadro e alla necessità di salvarlo: la necessità di salvare la "Speranza". Sono tutti elementi fortemente simbolici, attorno ai quali si strutturano due atti speculari in due diversi ma complementari deliri della memoria, due naufraghi, due inabissamenti ma anche due elevazioni tra memorie personali e memorie mitologiche, tra lo spazio del quotidiano e quello dell'assoluto. Sorretti dalla presenza della piscina che si fa metafora del loro navigare nelle acque della memoria e del suo contrario, essi affrontano una discesa nel profondo, un'avventura all'interno di città, porti, orizzonti sepolti. Si tratta evidentemente di due "sradicati", probabilmente due senza patria e senza lingua propria, condannati a trovare la propria via alla espressione, a farsi il proprio linguaggio; e con ciò condannati, ma anche liberi di crearsi la propria identità. Due nomadi. Ritorna così, seppur declinato in modo inedito, il mito del nomadismo, qui presente nelle sue due valenze più estreme: da un lato come discesa negli abissi della dannazione e dall'altra come deriva di una partenza priva di orizzonti e negata al ritorno. Quanto di "negativo" può inerire a questa impostazione,

tende a dialettizzarsi rispecchiandosi continuamente nella opposta figura di vitalità rappresentata dalla natura. L'elemento della natura si incarna in questo spettacolo nei due personaggi del Muto e della Muta: pure essenze vegetali-animali, pure energie, presenze positive di vita e di polarità definita a fronte della deriva diffusa dei due attori. Parlano un linguaggio primordiale, tutto vitalità terrestre e quasi ferina, angeli e demoni insieme. (s.l.)

### 3- materiale fotografico;

- fotografie di Piero Marsili (ASL).

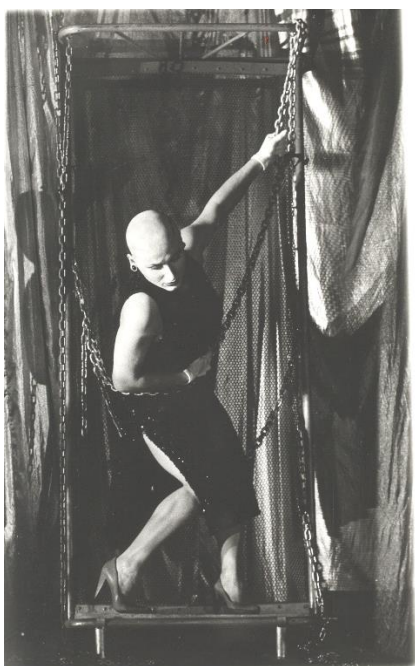


Fig. 2



Fig. 3

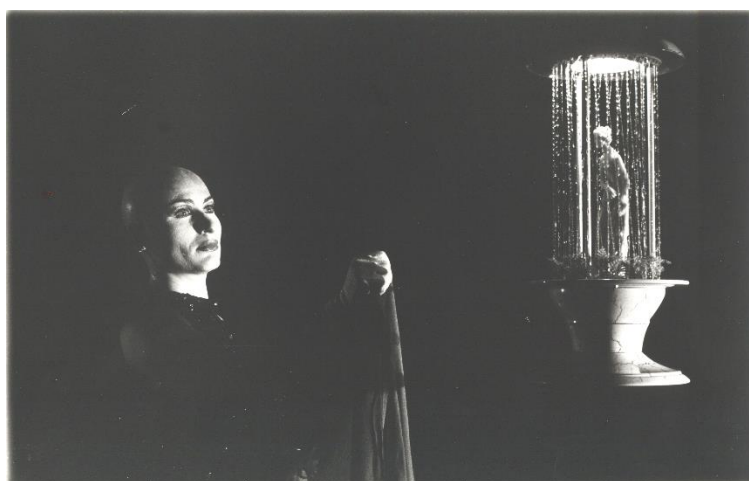


Fig. 4



Fig. 5

#### 4- descrizioni dello spettacolo (estratti da recensioni/ saggi/ cataloghi).

Tutta la scena si svolge sul bordo di una piscina di stampo hollywoodiano come gli stessi vestiti e accessori; in una città italiana in una notte di primavera. La luce, su cui si gioca molto, soprattutto sui riflessi che questa può dare a contatto con l'acqua, ed una distesa di fiammelline da cimitero accese come un prato fiorito. Tutto è portato all'exasperazione, la morte della muta afferrata per il collo con la testa dentro l'acqua in maniera ritmata ad ogni parola della vecchia attrice. [...] ed è ai bordi della stessa piscina che si respira l'aria dello smarrimento del secondo atto. Qui un'interpretazione molto più viva [...] Ma è sull'oro del telone di fondo e dei vestiti dei due interpreti sui loro movimenti e sulla gestualità contemporanea che si basa la ricerca del gruppo. [...] un senso di totale smarrimento, di perdita della propria rotta, che è stata avvertita anche da parte del pubblico. Le scene sono infatti dense di avvenimenti e movimenti da una parte all'altra che portano alla dispersione e non alla concentrazione.

Corradini S., *Quella piscina dove affonda la memoria*, «Il Tirreno», 4 maggio 1985.

Esito straordinario: un testo denso, frammisto di peculiarità immediate, gergali, commisto a rumori, richiami dialettali e la presenza circolare – meno serrata che nel Genet – del ritmo cadenzato della rima sciolta. Due tempi riflettenti – sui bordi di una piscina-congelatore, piena di parti umane dei personaggi interpretati – le vite di un'attrice (statuaria, a cranio pelato, Marion D'Amburgo) e di un attore (Sandro Lombardi, lucido e trasognato al contempo). [...] il Naufragio della speranza, quadro romantico freddo e caldo, razionale e apocalittico al contempo, di C. D. Frederich si

Brizio G. S., *Il ritratto dell'attore*, «Avanti!», 5/6 maggio 1985.

pone come illusoria specularità dei cadaveri eccellenti della piscina e l'estasi salvatrice della ritualità attorale ai bordi. [...] alla splendida prova interpretativa dei premenzionati , si uniscono in gesti sciamanici, gli squittii dispersi di Giulia Anzillotti e Rolando Mugnai.

*a.28- Vita immaginaria di Paolo Uccello*

Regia: Federico Tiezzi

Scene e costumi: Manola Casale.

Interpreti: Julia Anzillotti, Marion D'Amburgo, Sandro Lombardi, Rolando

Mugnai, Virgilio Sieni, Federico Tiezzi, Emanuela Villagrossi.

Compagnia: i Magazzini

Prima rappresentazione: Venezia, «XXXIII Festival Internazionale del Teatro,  
Biennale Teatro», Teatro La Perla, 17 ottobre 1985.

Repliche: Anversa, Theater deSingel, 12-13 maggio 1986.

### **Documenti**

- 1- un programma di sala;
- 2- materiale fotografico;
- 3- descrizioni dello spettacolo (estratti da recensioni/ saggi/ cataloghi).

### **Riproduzioni e trascrizioni dei documenti**

#### **1- programma di sala.**

perdita di memoria: una trilogia

III tratto

VITA IMMAGINARIA DI PAOLO UCCELLO

(frammento)

di Federico Tiezzi

PAOLO, il surrealista

Quando recito una poesia non è per essere applaudito ma per sentire corpi di uomini e di donne, dico corpi, tremare e volgersi all'unisono col mio. Antonin Artaud).

Il nostro Paolo Uccello non ha niente a che vedere con i documenti storici: egli, nella nostra mente e nei nostri cuori, rappresenta lo sperimentatore appassionato, il ricercatore

pronto a perdersi dietro “l’incerto” (come dice Vasari) lasciando le conoscenze certe: un artista dubbioso, notturno.

Il testo è ispirato a “Vita immaginaria di Paolo Uccello” di M. Schwob: lo spettacolo ruota intorno alla figura di Artaud, che al pittore fiorentino dedicò un bozzetto scenico (Paul les Oiseaux ou la Place de l’amour) e un frammento (Uccello Le Poil).

Ci ha attratto e interessato poi, l’omaggio reso a Paolo – unico tra gli antichi – (nel primo manifesto surrealista (1924) da Breton. Il pittore divenne, in quegli anni (e non importa quanto arbitrariamente), il precursore di una pittura affrancata dalla realtà, nata dall’immaginazione e dal sogno: e da un interesse analogo nacque, qualche anno dopo (1929), la monografia che gli dedicò l’ex surrealista Philippe Soupault. E ci siamo chiesti durante il lavoro cosa aveva affascinato i surrealisti, in quei particolari decenni di inizio secolo. Fino ad arrivare ad uno spettacolo “surrealista”, in cui si incrociano le Immagini e le Memorie dei differenti personaggi-attori: Paolo, Brunelleschi, Donatello, lo spirito dell’Arte.

Uno spettacolo che nasce e si sviluppa all’insegna del mescolamento degli stili “teatrali”: come se la “rappresentazione” di questo testo fosse stata sognata in epoche differenti da uomini differenti. Il surrealismo ci ha inoltre offerto la chiave contemporanea per cercare di capire in profondità l’opera del pittore rinascimentale: così come i testi di Jean Genet ci avevano offerto, precedentemente, la lente attraverso la quale guardare la classicità.

Abbiamo riconosciuto in Paolo l’artista che, in contrasto col monocentrismo prospettico di Brunelleschi, si è lasciato affascinare dalla molteplicità dei punti di vista, inseguendo nella complicata misteriosa ragnatela delle linee il “formicolio della vita nascosta” e come “il mormorio diffuso dell’infinito”.

Così, dal Surrealismo si passa al Costruttivismo, e il Proun di El Lissitzky si sovrappone – quasi corrispondente sintesi di una diversa ma analoga visione prospettica – al Mazzocchio di Paolo.

E, con un ulteriore “salto” storico, Paolo incontra Lorenzo il Magnifico, col quale discute sui termini del rapporto tra arte e potere.

Lo spettacolo si conclude con l’apparizione di un predicatore nero (versione moderna di Savonarola) che, in toni apocalittici annuncia la fine del mondo: mentre i personaggi dello spettacolo danno vita a un breve concerto dissonante.

O sapremo ricondurre tutte le arti a un atteggiamento e a una necessità centrali, trovando una analogia tra il gesto compiuto nella pittura o a teatro, e quello che compie la lava dell’eruzione di un vulcano.....

(Antonin Artaud)

(f. t.)

**2- materiale fotografico;**

- fotografie di Roberto Bastianoni (ACLT)



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4

### 3- descrizioni dello spettacolo (estratti da recensioni/ saggi/ cataloghi).

Un quadro di Caspar David Frederich troneggiava al centro della scena di ritratto dell'attore da giovane (il Naufragio della speranza) e un'altra tela famosa ritroviamo in questo conclusivo pannello del polittico Perdita di memoria, affrescato dai Magazzini per celebrare la fine del Millennio e la Battaglia di San Romano, il prodotto più estremo del delirio prospettico con il quale Paolo Uccello minò gli stessi fondamenti dell'arte del suo tempo. La figura e la personalità del pittore serve a Federico Tiezzi (l'autore di Vita immaginaria di Paolo Uccello) per intessere un discorso folto come al solito di citazioni (estrapolate da Schwob, dalle Vite vasariane, dai saggi di Panofsky, ma anche da Pascoli e da Flaiano), sull'eccessività necessaria all'operare artistico e sulla sua disperata e disperante inutilità finale, cui lascia soltanto lo spiraglio mistico, che in ritratto era costituito dal riferimento a San Giovanni della Croce mentre qua gli accenti sono decisamente savonaroliani. Il discorso sull'arte è fatale che si travasi anche specularmente, in elucubrazione sul fare teatro e visto che di pittura si tratta (e di prospettiva), sulla scena tutto ciò viene reso dal gioco a nascondere dei sipari, avvolgente marcescenza dalla quale emergono il corpo e la voce degli attori in un perpetuo mutare di ruoli e personaggi. Ciò che in pittura, almeno nei suoi esempi più alti, viene reso come raffigurazione della geroglificità dell'apparente, i Magazzini tentano di tradurre in suggestioni estetiche, ora tentando la folgorante metafora, oppure appoggiandosi in barocchi stupori ma sempre rifuggendo l'effetto (e quello che più conta la didascalizzante spiegazione).

Fabio Norcini, *Uccello mistico*, «Il Rigattiere», 4 ottobre 1986

La scena è avvolta da un prezioso sipario dorato. Le luci sapienti, qualche neon, una riproduzione della battaglia di San Romano. Tutto quello che si vede è generoso agli occhi, seducente. Eppure lo spettacolo corre a sbalzi: sussulta tra silenzi e fiumi di parole, dichiarazioni cristalline e indecifrabili deliri. I Magazzini accostano i classici con un prudente meccanismo a frammenti: Donatello, Brunelleschi, il Magnifico sono maschere, simboli dell'eterno gioco arte-potere. La vita che si mette in scena è immaginaria, il pretesto un "maledetto", Paolo Uccello, cui la disciplina della scienza, l'ossessione per la prospettiva condannò a una vita povera.[...]  
Per il gruppo toscano gli spostamenti progressivi sono lievi, ma nitidi. Questa Vita immaginaria di Paolo Uccello,

Simone Fortuna, *La nuova prospettiva. Così ritornano i Magazzini*, «La Nazione», 1986.

passata alla Biennale veneziana di due anni fa, nasceva da un rinnovato interesse per la grammatica del teatro: uno spettacolo sulla prospettiva, e dunque sullo spazio scenico. [...] di idee che ce ne sono a bizzeffe: l'artista perduto nelle sue ragnatele di linee, latore più o meno cosciente di una sovversione delle città ideali, artistiche e politiche, del Rinascimento; ma al tempo stesso incapace di concretizzare, di dare uno sbocco operativo alla sua turbolenza [...] La ricerca di punti di fuga diversi, alternativi sia al centralismo di Brunelleschi (l'inattuale integrato) che al limbo degli sfondi dorati medievali, come profezia di geometrie non euclidee, di un'arte finalmente libera dalla servitù delle forme naturali. Dunque arte e potere, ancora una volta. La prprospettiva indagata come scheletro, come ragion pura del mondo.

## **a.29- Come è**

Di Samuel Beckett.

Traduzione, adattamento e drammaturgia: Franco Quadri.

Regia: Federico Tiezzi

Scene: Manola Casale.

Costumi: Giovanna Buzzi.

Luci: Raffaele Perin.

Colonna sonora: Sandro Lombardi.

Interpreti: Marion D'Amburgo, Sandro Lombardi, Rolando

Mugnai, Federico Tiezzi.

Compagnia: i Magazzini

Prima rappresentazione: Modena, Teatro Storchi, 10 gennaio 1987.

### **Documenti**

- 1- invito alla prima dello spettacolo;
- 2- manifesto;
- 3- un foglio di presentazione dello spettacolo dattiloscritto e timbrato con logo della Compagnia Magazzini (ACLT);
- 4- materiale fotografico;
- 5- descrizioni dello spettacolo (estratti da recensioni/ saggi/ cataloghi).

### **Riproduzioni e trascrizioni dei documenti**

#### **1- invito alla prima dello spettacolo.**

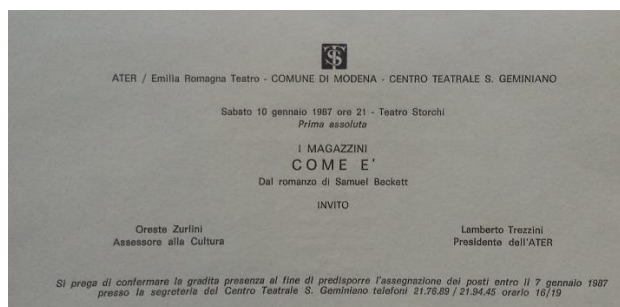


Fig. 1

## 2- manifesto;



Fig. 2

## 3- foglio di presentazione dello spettacolo

I MAGAZZINI

COME È dal romanzo di Samuel Beckett

In scena il 10 gennaio 1987 a Modena- Teatro Storchi e dall'11 al 22 febbraio a Milano- Teatro dell'Arte.

Dopo la Trilogia della Memoria I MAGAZZINI proseguono il loro viaggio dentro e fuori la "parola" incontrando scenicamente l'opera di Samuel Beckett, autore questo che per Federico Tiezzi è stato il costante punto di riferimento nella scrittura scenica (teatrale e letteraria) dei tre testi della Trilogia (Genet a Tangeri, Ritratto dell'attore da giovane, e Vita immaginaria di Paolo Uccello) e per Sandro Lombardi, Marion D'Amburgo e Rolando Mugnai il centro di quella ricerca voce-poesia che li ha impegnati in questi ultimi anni.

Come è è un testo ormai storico per il teatro, con il quale si sono confrontati prima Joseph Chaikin poi Bob Wilson. I Magazzini, procedendo nella direzione disegnata da questi due maestri, hanno fatto propria la dinamica di dissoluzione dell'uomo in rapporto alla materia teatrale, avvicinandosi all'ultimo stadio dello scioglimento dell'attore nel niente della scena.

Come è (tra gli ultimi e più importanti romanzi di Beckett) è per la prima volta adattato per il teatro in forma completa da Franco Quadri (che ne ha curato anche la traduzione e la drammaturgia).

La storia narra dell'incontro (vero o immaginario) di un personaggio narrante, la Voce, con Pim, e dell'unione che nasce "per tormento". Oggetti straordinari navigano nel fango incollati ai personaggi: un sacco, un apriscatole, una sardina... Così nella prima parte (prima di Pim) si narra del mondo primadell'incontro: quel mondo desolato e vuoto, progettato dalla Voce, in cui regna sovrano un dolore senza dolore (come dice dell'Assurdo, Leopardi nello Zibaldone), si popola a tratti di immagini e suoni dell'infanzia, mescolati a quelli della natura (una foresta, l'oceano tempestoso, un vaso di fiori).

Nella seconda parte (con Pim) si assiste all'unione immaginaria dei due personaggi, che trova la sua spiegazione filosofica nella terza ed ultima parte (dopo Pim): dalla quale apprendiamo che un oscuro sistema di rapporti carnefice-vittima regola la permanenza di

questi “frammenti umani” nel fango sconfortante nel quale sono immersi (figure di un nuovo Purgatorio – o Paradiso? – dantesco).

Ora immaginiamo per un momento che il deserto di fango su cui domina la Voce sia un Teatro e che le figure, prese in una rete labirintica di incontri e liturgie geometriche, siano due Attori... Ecco allora che attraverso questo testo possiamo leggere nel procedere stesso del teatro: e analizzare poeticamente la formazione e creazione di un’opera scenica.

#### **4- Materiali fotografici.**

- Fotografie di Maurizio Buscarino (ACLT).

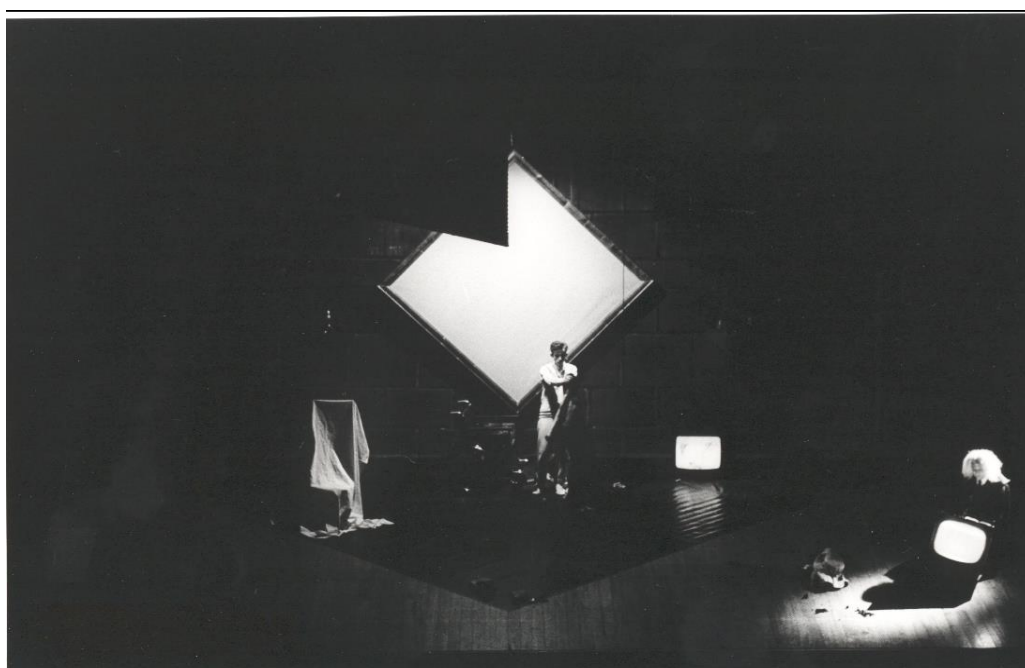


Fig. 3

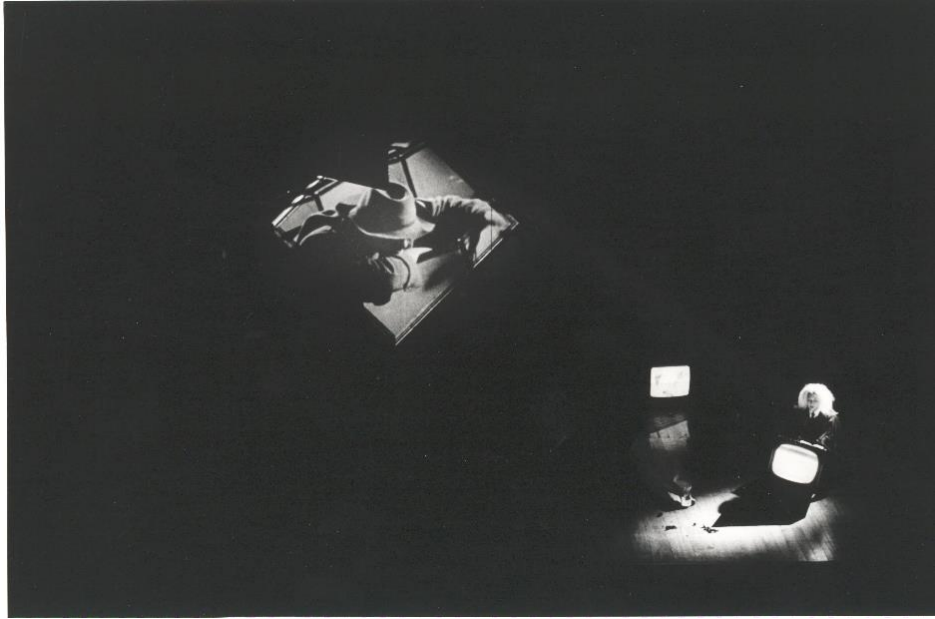


Fig. 4



Fig. 5

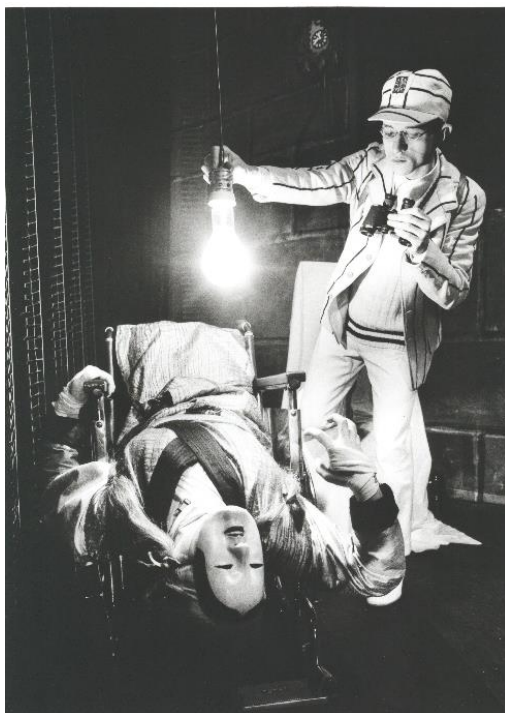


Fig. 6

##### 5- descrizioni dello spettacolo (estratti da recensioni/ saggi/ cataloghi).

«*Comment c'est*» è un romanzo beckettiano che presenta l'ormai classico non-linguaggio e le tipiche non azioni delle sue pièce teatrali. La parola è sempre spezzettata, frammentata. Le situazioni sono al limite dell'assurdo [...] I Magazzini nel mettere in scena come è hanno drasticamente separato la parola e l'attore. Hanno ridotto il flusso verbale a una registrazione, alla stessa voce degli attori che interpretano sulla scena, di volta in volta, le tre diverse, fasi del testo: prima di Pim, con Pim, dopo Pim. [...] Un Beckett che Quadri interpreta molto bene, così come i Magazzini che ritrovano una stimolante creatività che credevo ormai irrimediabilmente perduta.[...] tragiche divengono le situazioni come quella che racconta di un'infinità di corpi che rotolano nel fango per la conquista di un vecchio sacco, o il quadro iniziale, quello prima di Pim, che ci porta una maschera che una volta denudata, presenta con le fasce che chiudono il suo corpo, un'umanità che striscia come un bruco. Immagini di risata tragica dietro le quali mi sembra di scorgere il ghigno di Beckett [...]

Rosati C., *nei simboli e nelle metafore di «Come è» la registrazione del vuoto Beckettiano*, «Il Giornale d'Italia», 14 dicembre 1987

Non è nemmeno il caso [...] di cercare un rapporto fra lo spettacolo e il vero 'Come è', di cui vanno completamente perduti, nella riduzione teatrale, omponenti e risvolti

Tei F., *Il giovane Beckett tra le veneziane*

fondamentali, nodi angosciosi e drammatici, momenti visionari e feroci, tratti significativi o filosofici: lo stesso rapporto di violenza e di sadismo del protagonista narrante con Pim (l'altro che con la sua venuta, divide il tempo eterno del narratore nei tre periodi prima di Pim, con Pim e dopo Pim) è solo ripensato e rievocato a posteriori. A confrontarsi solo con un'immagine, con un riflesso, suggestivo e parziale, del testo sono stati chiamati dunque i Magazzini, e su questa base è nata la reinterpretazione scenica di federico Tiezzi [...].

*nere*, «La Città», 14  
gennaio 1988

### **a.30- Artaud**

Di Federico Tiezzi.

Drammaturgia: Renata Molinari.

Regia: Federico Tiezzi

Scene: Manola Casale.

Costumi: Loretta Mugnai.

Luci: Juray Saleri.

Coreografia: Virgilio Sieni.

Interpreti: Sandro Lombardi, Rolando Mugnai, Giacomo Pardini, Virgilio Sieni,  
Teresa Telara, Federico Tiezzi, Emanuela Villagrossi.

Compagnia: i Magazzini

Prima rappresentazione: Kassel, «documenta 8», Opernhaus, 12 giugno 1987.

### **Documenti**

- 1 libretto di sala;
- 6- materiale fotografico;
- 7- descrizioni dello spettacolo (estratti da recensioni/ saggi/ cataloghi).

### **Riproduzioni e trascrizioni dei documenti**

#### **1- libretto di sala.**

*Le Théâtre est la chose du monde la plus impossible à sauver*  
(Antonin Artaud)

Antonin Artaud fu trovato morto la mattina del 4 marzo 1948 a Ivry, seduto ai piedi del letto. Teneva tra le mani una scarpa. Negli ultimi anni di vita aveva spesso ripetuto di non voler assolutamente morire disteso.

Con questa immagine si apre lo spettacolo che gli abbiamo dedicato; per chiudersi con un'altra immagine emblematica: l'uomo che brandisce una chiave inglese, che fa riferimento al viaggio di ritorno dall'Irlanda (1937) a bordo della nave *Washington*, nel corso del quale, credendosi assalito da un uomo del personale che impugnava appunto una chiave inglese, Artaud diede i primi, inequivocabili segni di follia. A quell'epoca, era già stato in Messico (1936), ed aveva già ricevuto in regalo da René Thomas un bastone cui attribuiva un particolare potere magico-profetico, sostenendo fosse appartenuto a san Patrizio, patrono degli Irlandesi. In una delle lettere scritte dal reclusorio di Rodez, dove restò tra il 1943 e il '46, Artaud racconta un episodio avvenuto in un «certo giorno della primavera del 1915, in cui *fu* colpito da una coltellata nella schiena, da due lenoni, in

corso Devillers a Marsiglia...». A varie riprese, nel corso della sua vita, Artaud si interessò di alchimia, associando *opus* e teatro come operazioni analoghe di fusione nel crogiolo alchemico.

Scrivono Artoli: «Come il teatro nella sua versione spettacolare, anche l'alchimia, nella sua accezione debole e sussidiaria, è inganno: un artificio per stornare nella vacuità del simbolo ciò che richiede, per il suo effettuarsi, lo strazio degli organi messi a nudo, la crudeltà, il sangue».

L'emissione radiofonica *Pour en finir avec le jugement de Dieu*, programmata per il 2 febbraio 1948 ma sospesa il giorno prima dal direttore della radio, è una delle sue ultime testimonianze, di cui resta peraltro documentazione registrata: una straordinaria mistura di parole, urla, percussioni cui parteciparono, insieme ad Artaud stesso, Maria Casarès, Roger Blin, Paule Thévenin.

Le varie scene dello spettacolo fanno esplicitamente riferimento a queste tappe dell'avventura biografica di Artaud.

*Prologo.* Marsiglia. Situazione acquatica, marina, portuale, Artaud, accoltellato alla schiena, percepisce che a volerlo colpire non è l'uomo che compie l'atto bensì un angelo.

*Prima scena.* Artaud viene trovato morto. Procedendo a ritroso, si propone una 'ricostruzione' poetica degli ultimi momenti di vita di Artaud.

*Seconda scena.* L'insorgere della follia. Artaud si sdoppia in un sé danzante che tenta invano di ricondurre al proprio io, pronunciando le ultime parole di *Pour en finir...*, cui fa seguito l'inesorabile chiudersi della gabbia manicomiale.

*Terza scena.* Il Messico. Realtà e sogno (delirio) si fondono ormai senza soluzione di continuità. Artaud continua a sdoppiarsi in incarnazioni altre da sé (i due guerrieri medievali) frutto di allucinazioni da *peyotl*. È il crollo totale della cultura occidentale come struttura logica e razionale. Alla follia di Artaud, in una sorta di ricordo d'infanzia, si sovrappone per analogia, quella di Hölderlin.

*Quarta scena.* L'Alchimia. Sdoppiamento in un sé recante i segni della Scrittura, che è anche il Corpo Androgino, come riunione dei contrari oltre che come lato femminile di Artaud.

*Quinta scena.* Appoggiandosi al suo bastone di san Patrizio, Artaud continua ad alternare entrate e uscite dalla gabbia di Rodez.

*Epilogo.* Identificazione di Artaud con l'immagine dell'uomo dalla chiave inglese. Evocazione della Peste.

Sul corpo del teatro contemporaneo, Artaud proietta un'ombra che difficilmente potrà venir rimossa. La follia di Artaud non fu follia di silenzio: al contrario fu vitalissima e produttrice di segnali forti e inquietanti, capaci di intaccare e mettere in crisi proprio il *sistema* della nostra ragione.

Artaud è qualcosa di più di un autore da mettere in scena, come è qualcosa di più di un mito. L'attraversamento che ha effettuato delle regioni delle tenebre, del dolore e della perdita dell'io non è un mero fatto clinico: è qualcosa che riguarda tutti noi, e non solo

relativamente al teatro. Artaud costituisce uno strappo, una lacerazione nel tessuto della cultura contemporanea: uno specchio che incessantemente ci pone di fronte gli spettri ghignanti della follia e della morte, ma anche la facoltà di sconfiggere entrambe, su un piano simbolico, con la forza magica della parola. Artaud rappresenta la coscienza di una scissione irrimediabile: quella tra l'io come totalità e l'io come tragico insieme di frantumi.

Artaud anelava a una ricomposizione, che però percepiva come inutile ancor più che impossibile. Sognava una globalità dell'io – una globalità che fosse in grado di integrare arte e vita, parola e immagine, poesia e teatro, libertà e delirio ma la sognava come *nostalgia*, nella assoluta coscienza della sua irrimediabile perdita. L'afasia documentata dall'uso sempre più frequente di una lingua assolutamente incomprensibile – e che trova qui il suo corrispettivo in uno spettacolo *muto* – lungi dal costituire un limite alla comunicazione, testimonia, nello strazio di una lingua che proviene dagli abissi più dolorosi della coscienza, la necessità di una comunicazione primaria. «per vivere ho bisogno di poesia, e voglio vederne intorno a me» (da una lettera da Rodez).

## 2- materiale fotografico.

- Fotografie di Maurizio Buscarino (ACLT).



Fig. 1



Fig. 2



Figg. 3-4

### 3- descrizioni dello spettacolo (estratti da recensioni/ saggi/ cataloghi).

Di scena in questa nuova suggestiva performance dei Magazzini c'è Antonin Artaud, Artaud le Momo, Artaud il maledetto, Artaud l'appestato. Non è la prima volta che incontriamo questo personaggio negli spettacoli dei

Gregori M. G., *Con Artaud nel cuore di tenebra*, «L'Unità», 20 dicembre 1987

Magazzini. Era presente nel loro lavoro fin dagli inizi, quando si chiamavano Carrozzone, e cercavano di fare un teatro che si propagasse per contagio, definendosi per questo degli appestati. La figura di Artaud è apparsa fisicamente in altri loro spettacoli: per esempio, nella *Tangeri di fantasia*, in un incontro mai avvenuto con Genet [...] oggi Artaud è il protagonista assoluto di questo spettacolo, ma non si tratta tanto dell'Artaud storico anche se qui se ne ricorda, attraverso immagini e suggestioni, la contenzione e la follia[...] ma Artaud è davvero presente e non solo perché c'è un attore – il bravo Sandro Lombardi - che lo interpreta, ma perché quella ridda di fantasmi che si materializza all'improvviso è concretizzazione del suo mondo fantastico.

[...] Intorno ad Artaud si muovono solo ombre, ora evocate, ora invadenti. Pressante è la presenza dell'Ombra della Follia che si sovrammette, doppio inquietante, al poeta, ne interpreta visivamente il delirio, i voli mentali, le assurde astrazioni. Ma aleggiano anche l'Ombra della tribù india messicana dei Tarahumara [...]. La lettura si fa più intrigante scoprendo le fasce da appestati sotto i costumi [...] scorgendo accenni di gestualità balinese, stupendo davanti alla metamorfosi scimmiesca, cogliendo i segni di una conversazione tradita dalla rappresentazione di una suggestiva deposizione al femminile. Artaud ci viene consegnato dai Magazzini avvolto nel suo dramma di "personaggio di fuoco, un vero figlio di Prometeo" come scrisse Jean – Luis Barrault. Al dramma interiore, al vagare delle ombre Federico Tiezzi, ha opposto alla bene una colonna sonora fin troppo accattivante, selezionando brani struggenti del melodramma a cavallo fra Ottocento e Novecento, tanghi incantatori e, per il gran finale, il felliniano Rota.

Lucchesini P., *Utopie di Artaud*, «La Nazione», 20 dicembre 1987

### a.31- Hamletmaschine

Di Heiner Müller.

Traduzione di Saverio Vertone.

Ricerche drammaturgiche: Achille Mango e Renata Molinari.

Regia: Federico Tiezzi

Scene: Manola Casale.

Costumi: Giovanna Buzzi.

Luci: Juray Saleri.

Interpreti: Sandro Lombardi, Rolando Mugnai, Nakamura Shijaku, Andrea

Taddei, Emanuela Villagrossi

Compagnia: i Magazzini

Prima rappresentazione: Milano, Teatro dell'Arte, 25 marzo 1988.

### Documenti

- 1- pieghevole invito alla prima dello spettacolo, con un frammento di intervista a Heiner Müller;
- 2- materiale fotografico;
- 3- descrizioni dello spettacolo (estratti da recensioni/ saggi/ cataloghi).

### Riproduzioni e trascrizioni dei documenti

- 1- pieghevole invito alla prima dello spettacolo.



Fig. 1

## A come autore: Heiner Müller

Un'intervista di Rolf Rüdth e Petra Schmitz

*Quando leggo i suoi testi teatrali, ho l'impressione che si tratti anche di testi comici, anche se non saprei descrivere in cosa consista questa comicità.*

Bè, comico è già il fatto che scrivo, invece di starmene tranquillo a non fare niente. Ma c'è anche un'altra ragione, molto semplice, direi infantile: una ragione essenziale dello scrivere è la gioia maligna. E la fonte di ogni comicità, la gioia di vedere che qualcosa va storto e di essere in grado di descrivere questo processo. Credo che questo sia un modello basilare per il teatro e per la comicità.

*Questo significa che una comicità oggettiva può nascere unicamente quando le cose si sono messe male in modo irrimediabile – come sempre del resto, nei suoi lavori. Non c'è una coincidenza tra l'umorismo di un Beckett e il suo seppure per differenti ragioni? In Beckett l'immobilità totale, in Heiner Müller il procedere verso la morte.*

Hm...d'accordo...è importante che lei accenni alla comicità dei miei testi, poiché evidentemente nessuno se ne accorge o lo capisce, quindi le cose si mettono male per forza. Se non si concepisce *Hamletmaschine* come una commedia, non si può che fallire. Tra parentesi, il titolo *Hamletmaschine* è nato quasi per caso. Si riparlava di fare un'edizione che riunisse tutti i miei lavori ispirati a Shakespeare. Allora cercai disperatamente un buon titolo, e saltò fuori "Shakespeare Factory", perché mi sembrava molto chic. C'era questo testo per cui non avevo ancora trovato un titolo, e visto che nel libro volevo metterci anche un'illustrazione di Duchamp, si arrivò al titolo *Hamletmaschine*. E venne interpretato in questo modo: Hamletmaschine = H. M. = Heiner Müller.

È un'interpretazione che io stesso ho accuratamente contribuito a diffondere. (Traduzione di Enrico Arosio - Pubblicato su Patalogo 1983 da "Theater Heute", n. 4, aprile 1982).

## 2- materiale fotografico;

- fotografie di Verita Monselles (ASL).



Fig. 2

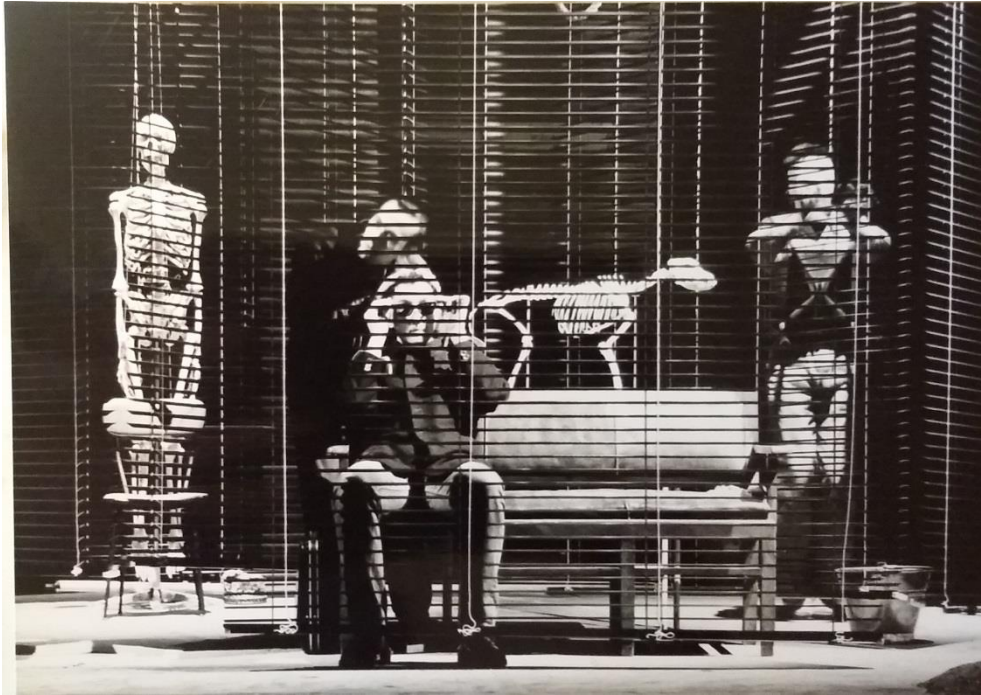


Fig. 3

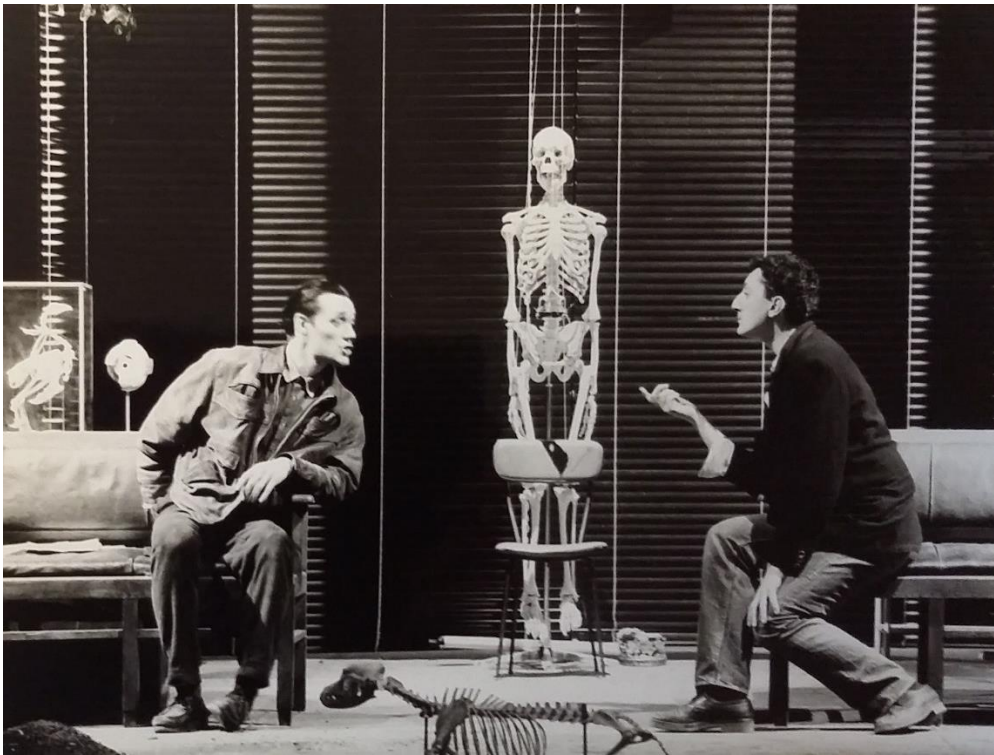


Fig. 4

- Fotografie di Marcello Norberth (ACLT).



Figg. 5-6

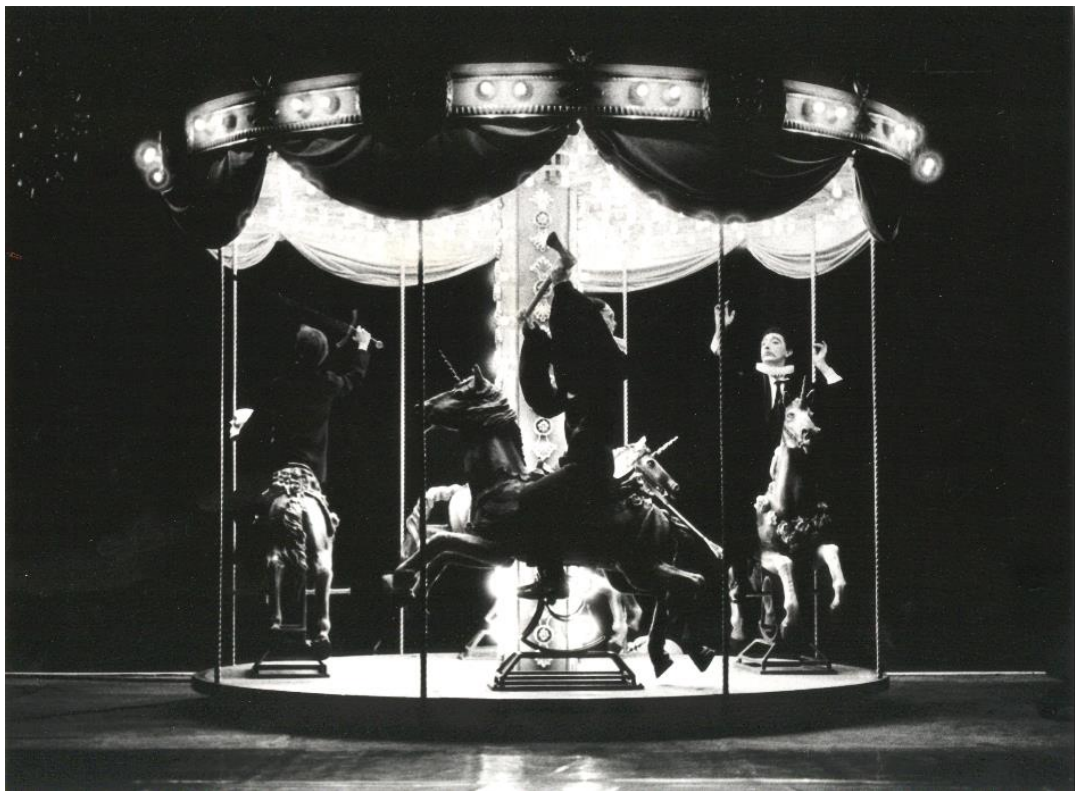


Fig. 7

### 3- descrizioni dello spettacolo (estratti da recensioni/ saggi/ cataloghi).

Il personaggio di cui parla Müller è la soluzione, o meglio la dissoluzione estrema dell'eroe shakespeariano. "Io ero *Dirà infatti, non appena si alzerà L'Amleto dei*

Amleto” dirà non appena si alzerà il sipario su uno spazio scenico frammentato e diviso, come è successo in molti spettacoli dei Magazzini, da un’architettura di tende veneziane. Se Amleto è un relitto che vaga tra le rovine di un tempo senza più speranza di futuro e senza nemmeno memoria del passato, ancora più stravolto è il personaggio di Ofelia: “la donna con la corda al collo. La donna con le vene tagliate. La donna con la testa nel forno a gas. La donna con l’overdose”. Per dar vita a questo spettro femminile, che riassume in sé la disperazione di coloro che non ce l’hanno fatta [...] la regia di Federico Tiezzi è approdata ad una soluzione esasperata. Sulla scena, con un orologio al posto del cuore, Ofelia sarà infatti impersonata da un artista giapponese, Namakura Shijakù, che nel teatro Kabuki è considerato un attore Onnagata, specializzato cioè in parti femminili.

*Hamletmaschine* è un testo, che testo propriamente non è, di Heiner Müller, scrittore tedesco su posizioni non di accomodante avanguardia ma di ardita avanscoperta: qui tentato, anche lui come infiniti altri, di penetrare nelle impervie regioni di quello sconfinato pianeta che si chiama Amleto. Un Amleto visto dopo, quando tutto è concluso e il “marcio” di Danimarca è dilagato come una piaga trasformando il regno dell’Uomo in un sepolcreto su cui ruota, come in una delle famose tempere macabro-ironiche di Paolo Vincenzo Bonòmini, la giostra della Morte. Una giostra, infatti, c’è, lì in scena, tra scheletri d’animali: tragico balocco nell’eternità del nulla. Sopra questa fermentante materia la regia di Tiezzi ha ricomposto, con atto creativo, uno spettacolo di fascinosa suggestione, nel quale Amleto, anzi “l’interprete di Amleto”, personaggio sconfitto, dopo avere raccontato in prima persona non le vicende dell’assassinato padre di Amleto ma quelle del padre di Müller arrestato dai nazisti, trascina dietro e intorno a sé i resti, i pezzi di una macchina, il mondo, non più ricomponibile: proclamando così l’inutilità del pensiero, delle filosofie e il fallimento dei sogni, in una successione di oggetti, di azioni, di movimenti, di quadri che trascorrono tra l’aprirsi e il chiudersi di altissime tende veneziane, illusione del vedere e non vedere[...] a complicare (o a rendere più semplici) i significati della rappresentazione, Ofelia è impersonata da un attore di teatro kabuku specializzato in parti femminili. Con Sandro Lombardi, un Amleto di grottesca disperazione, sono anche Andrea Taddei, Emanuela Villagrossi, Rolando Mugnai: tutti, tranne Nakamura, vestiti da Giovanna Buzzi.

*Magazzini tra rovine e rimpianti*, «Il Giornale», 25 marzo 1988.

c.m.p., *Post-Amleto nazista con fischio da regia*, «Famiglia Cristiana», 13 aprile 1988

### **PARTE III**

#### **B. Conversazioni**

##### ***b.1- Conversazione con Pier Luigi Tazzi, Firenze, 25 maggio 2015***

*Pier Luigi, tu inizi a collaborare con Il Carrozzone dal 1976 prendendo parte ad una performance che fu allestita al Centro Culturale Santa Monica di Firenze. Prima di allora ricordi in che circostanza hai incontrato per la prima volta i ragazzi del gruppo Il Carrozzone?*

Credo fosse il 1970 o il 1971. Da pochi mesi mi era stata assegnata la direzione della Galleria del Centro Tèchne, fondata nel 1969 da Eugenio Miccini, che faceva capo ad un collettivo di artisti presieduto da Bianca Garinei. Le attività del Centro nei primi due anni erano costituite da edizioni di pubblicazioni ciclostilate, di cui la più importante era la rivista periodica «Tèchne», diretta da Miccini e della cui redazione facevo io stesso parte insieme a Gianni Broi e Egidio Mucci, e dall'organizzazione di manifestazioni artistiche. Quelle che si tenevano nello spazio graziosamente concessoci dal gallerista livornese Bruno Giraldi in un bel palazzo settecentesco a piazza Madonna degli Aldobrandini a Firenze, erano scandite nel corso del primo anno di attività con il ritmo di due eventi ogni quindici giorni: dalle performance alle conferenze e alle mostre. Gli ambiti: poesia visiva, arte e performance.

*Come venivano selezionati gli artisti da proporre?*

Era fondamentale Miccini non solo a guidare la selezione, ma anche a prendere contatto con gli artisti. Era in questo coadiuvato da alcuni artisti del collettivo quali soprattutto Giusi Coppini, Renato Ranaldi e Carlo Severa. Quando dopo un anno di questa attività frenetica Miccini mi affidò la direzione della galleria, io ridussi gli eventi a due in tutto il corso dell'anno. Gli spazi della galleria così rimanevano a lungo vuoti. Miccini venne contattato in quel periodo dal gruppo del Carrozzone, che non aveva

ancora questo nome, che così trovò, con il mio pieno accordo, al Centro Tèchne il luogo dove provare.

Mi capitò di incontrare per la prima volta Federico Tiezzi una sera in cui passai dal Centro, e lui era lì a provare con il gruppo, di cui già avevo incontrato sia quella che poi sarà Marion d'Amburgo, che Vera Bemoccoli, poi Very Much, e Sandro Lombardi. Appena mi vide, mi urlò di uscire fuori, non sapendo che io ero il responsabile di quello spazio. Molto presto si instaurò una intensa amicizia tra me e il mio compagno Roberto Cerbai, da una parte, e loro quattro, dall'altra. Da subito ad attrarmi di più furono Federico e Marion come per Roberto furono Vera e Sandro.

Roberto ed io ci eravamo da poco trasferiti in campagna, alle Catese sulle pendici di Monte Morello nel comune di Sesto Fiorentino. I ragazzi del Carrozone furono tra i primi a frequentarci. Ben presto quello divenne un luogo che convogliava gente di ogni tipo, artisti e gente di teatro, ma anche pariolini romani, studenti di agraria e di architettura, greci quest'ultimi, zingari romagnoli, alternativi piacentini, ragazzi arabi in fuga: un mondo, fatto di più mondi.

Di ritorno da un seminario di Grotowski tenutosi nella laguna veneta si fermarono da noi Giorgio Barberio Corsetti, Marco Solari e Alessandra Vanzi. Ci visitava qualche volta Sylvano Bussotti di passaggio a Firenze. Demmo poi ospitalità per qualche tempo a István Bálint e a Eva Buchmüller, due ungheresi apolidi dello Squat Theatre. Monica Gazzo, organizzatrice teatrale e poi performer, prima di trasferirsi a Los Angeles ci lasciò i conigli bianchi e le colombe, che aveva usato per le sue performance.

Nel gennaio del 1976 avevo partecipato per la prima volta a una loro performance: *Miracolo della neve, ovvero Un uomo guarda la luna attraverso un vetro rotto*. Pochi mesi dopo fui invitato a entrare nel gruppo che nel frattempo si era allargato: vi si erano aggiunti due studenti della Facoltà di Architettura di Firenze, Luca Fiorentino, poi Luca Vespa, infine Luca Abramovic, e Teresa Saviori, poi Alga Fox, e la sorella di quest'ultima, Luisa Saviori, che allora studiava Sociologia a Trento, mentre Vera aveva cominciato ad allontanarsene.

Negli incontri di lavoro con il Carrozone io raccontavo del Marocco, dove Roberto ed io dal 1970 usavamo passare estate e autunno, e delle mie fascinazioni in ambito artistico, fra cui la performance, dall'Azionismo Viennese a Marina Abramović e a Luciano Castelli.

Se io portavo il mio interesse e la mia esperienza nel campo delle arti contemporanee, ricevevo molto dal gruppo e da Federico in particolare. Per esempio riusciva a dare corpo alle mie ossessioni infantili, quali quella che riguardava i primi cristiani fra la sensualità sadomasochistica e l'ascesi mistica che gli attribuivo, o l'altra che evocava nelle mie fantasie il rapimento di bambini da parte degli zingari. Tutto questo non veniva messo direttamente in scena ma, attraverso le improvvisazioni che praticavamo, ne costituivano come il materiale mnestico di fondo, e finivo in questo modo con il liberarmene. Fondamentale in questo senso il rapporto scenico che instaurai fin dall'inizio e che durò a lungo con Marion. Fu lei il mio partner d'elezione e insieme la mia controparte: il suo femminile, evidenziato ed espanso nell'azione scenica, e la passione attiva che informava ogni sua apparizione e ogni suo gesto, innervava tutte le azioni e le improvvisazioni che costruivamo insieme per gli spettacoli. Come Federico utilizzava in maniera creativa il mio contributo, Marion contribuiva in maniera determinante, intima, a costruire la mia presenza scenica.

*Di questo tuo modo di costruire le azioni è rimasta secondo te una traccia più evidente in qualcuno degli spettacoli del Carrozzone a cui hai partecipato?*

Ognuno portava qualcosa, io portavo racconti e immagini, ma non posso dire che elaboravo le informazioni o che costruivo l'azione. Assolutamente no. Federico era capace di creare una visione da queste sollecitazioni multiple.

*Eri tu a cercare il rapporto con Marion in scena?*

No, avveniva semplicemente che ci trovassimo su certe cose, che capissimo reciprocamente quello che dovevamo fare per avviare un discorso scenico con l'altro. Credevo, e continuo a pensare ancora dopo tanto tempo, che lo stimolo iniziale partisse da lei. Io mi limitavo a mettere in campo, o meglio in scena, una schizofrenia di cui io ero solo in parte cosciente. Il Carrozzone, nel suo insieme e senza distinzione di ruoli, mi ha permesso di toccare per la prima volta quello che amavo definire a quel tempo *the real thing*, la cosa vera, e questo si dava nello spazio totale della scena teatrale. Lì sei davvero

solo, non vedi il pubblico, a volte, ma non sempre fortunatamente, lo senti. Ogni tua azione, o meglio la tua stessa presenza, è veramente come un segno su una pagina bianca.

*A proposito di pagina bianca e spazio scenico, in che modo negli Studi vi confrontavate con l'ambiente?*

Se pensi agli spettacoli del Carrozzone già a partire da *Morte di Francesco*, a cui io ho solamente assistito, trovi lavori conclusi. Gli *Studi* invece erano lavori frammentari solo nel senso in cui guardavano singolarmente a determinate componenti: il corpo, la luce, il suono, lo spazio e su quegli elementi venivano create delle performance. Il titolo *Studi per ambiente* mi sembra che fu suggerito da Sandro. *Vedute di Porto Said* presentava una struttura analoga, e il titolo, suggerito da Sandro e Federico insieme, si riferiva a Rimbaud e i suoi passaggi attraverso il Canale di Suez, mentre *Presagi del Vampiro*, anche questo di analoga struttura, derivava da un libro di Ornella Volta, *Le vampire : la mort, le sang, la peur*, che l'autrice aveva regalato con una affettuosa e perspicace dedica a Roberto e a me, e che i ragazzi del Carrozzone avevano moltissimo apprezzato, dedica inclusa. Si trattava di un saggio che analizzava la figura del vampiro in letteratura, nell'arte e nel cinema.

*Quando organizzzi la mostra dedicata al lavoro del Carrozzone a Zona, lo spazio gestito da un collettivo di cui facevano parte, fra gli altri, Mario Mariotti, Paolo Masi e Maurizio Nannucci, a Firenze, cosa fai esporre?*

Il gruppo in quell'occasione fece una performance nella cantina allagata, muovendosi su dei mobili semisommersi. Al piano di sopra erano esposte delle fotografie dei loro spettacoli fatte da Gianni Melotti, Verita Monselles ed altri.

Quando negli anni Ottanta, come Magazzini Criminali, mi chiesero di organizzare una mostra a Scandicci, dove avevano trovato una sede, feci esporre anche gli oggetti di scena. Inoltre invitai ad esporre alcuni degli artisti a cui si erano maggiormente avvicinati fino ad allora. Alighiero Boetti ricordo che era entrato in contatto con loro a Roma, tramite Marion e Alga Fox, e divenne poi molto amico di Sandro. Avevo anche preso un lavoro

di Mario Schifano nella collezione di Corrado Levi. Poi non potevano mancare i lavori di Verita Monselles e di Roberto Cerbai.

*Il sottotitolo dello spettacolo Punto di rottura è: Due studi, un film. In che senso utilizzavate questi termini?*

*Punto di rottura* riprende *Studi per ambiente* e allo stesso tempo è un film, o meglio, si dà come film. La definizione di “film” era simile a quella di “studio per ambiente”: lì non avevamo uno spettacolo ma uno studio; qui non abbiamo ancora una volta uno spettacolo ma un film. Lo spettacolo dal vivo veniva pensato come film. Come accade in certi romanzi di Stephen King: sono scritti ma in effetti sono film. In *Punto di rottura*, di fatto, confluiscono due studi, ma questi non danno luogo ad uno spettacolo. Piuttosto ad un film.

*Ma in che senso è un film?*

Nel senso che è montato come se si trattasse di una pellicola, ha una sua superficie. Pensa a *Crollo nervoso*, lì l’ambiente è proprio una scatola con linee trasversali. L’aereo che nel film vedresti piccolo, nello spettacolo è piccolo. L’evidenza dei *props*, ossia degli oggetti di scena, è talmente presente che non si annulla nella superficie unitaria della visione. L’aereo, legato ad una corda, si muove appena ma buca lo spazio.

*Come è nato lo spettacolo Ebdòmero?*

*Ebdòmero* era l’evocazione di De Chirico, il pittore che si fa scrittore: questo cambio di genere ci interessava. Noi prendiamo il romanzo e ne facciamo uno spettacolo. Attraversiamo, trapassiamo il linguaggio. Quel testo ci riportava ad un determinato periodo e anche a una volontà di modernizzazione mitica del mito: come De Chirico si rivolgeva al mito per proiettare la propria opera nell’immediato contemporaneo, così noi ci rifacevamo a De Chirico – non tanto al suo libro – per attuare la nostra presenza nel contemporaneo.

*In che modo guardavate alle opere d'arte da cui prendevate ispirazione?*

Quando Roland Barthes parla di *punctum* nella fotografia, lui parla di quel particolare momento dell'immagine in cui tu penetri nella realtà che è stata. Arrivare all'opera per noi non significava fare uno scavo filologico, ma esporci ad una ricezione immediata dell'opera in sé, così come si presenta alla tua esperienza diretta e alla somma delle tue conoscenze nel momento in cui tu la percepisci.

*E come avete lavorato per Ebdòmero partendo da questo?*

Come sempre, tirando fuori dei motivi per lo più di immagine, un'immagine però intesa come potenzialità visionaria che oggetti o figure detengono. L'immagine per noi era quel qualcosa che assorbe in sé tutta una serie di dati preesistenti e che si rivela nella sua contingenza. Potevamo fare uso di un'immagine anche come fonte ma si trattava soprattutto del contrario, ossia di arrivare a un'immagine nuova che nasceva dall'affrontare percettivamente immagini preesistenti. Da certi materiali, iconici, ma non esclusivamente, si sviluppava qualcosa e questo qualcosa veniva elaborato collettivamente. Le prove in generale erano strutturate così: prima si parlava molto, delle cose più varie, spaziando dalla filosofia alla letteratura, dal cinema alla musica, dall'arte agli stili di vita attuali o passati; quindi si affrontava la costruzione di un qualcosa che non si sapeva che forma avrebbe avuto, attraverso apporti, punti di vista e materiali diversi; poi si passava all'azione: c'era lo spazio e qualcuno cominciava a mettere qualcosa dentro lo spazio, oppure se stesso. Da lì nascevano lavori che si sarebbero raffinati e avrebbero preso la forma di studi chiusi, poi ogni studio sarebbe entrato in relazione con gli altri per formare delle vere e proprie scene.

*Lavoravate alle diverse fasi sempre insieme o qualcuno formulava prima per conto suo un'idea da cui partire?*

No, si entrava nello spazio e si lavorava. Federico poteva avere la funzione di dire a qualcuno in particolare: «Comincia tu», oppure delle volte diceva che una cosa non

funzionava, era da eliminare e che bisognava fare altro. Per me è sempre stato molto immediato. Non posso dire, e nemmeno sapere, se per gli altri ci fosse stata una preparazione preventiva, ma per quanto mi riguarda non c'è mai stata. Le cose nascevano sul momento. Poi ovviamente c'erano tutte le nostre mitologie personali. La differenza che c'è tra immagine e immaginario è che l'immaginario è un vero e proprio territorio che appartiene a un individuo o a una collettività come somma di elementi, mentre l'immagine è una, precisa e indipendente. Anche se è stata creata da qualcuno in particolare un'immagine è indipendente dal suo autore, esiste di per sé. La sua ragion d'essere è nella sua essenza più che nella sua capacità di manifestare un qualche cosa d'altro.

*Quello che per te era interessante e importante dell'immagine era quindi la sua concretezza?*

In un certo senso sì. Infatti Federico e io avevamo spesso delle discussioni perché per me che venivo dalla pratica dell'arte o comunque dal mondo dell'arte contemporanea, ogni cosa che appariva in scena doveva mantenere la propria sostanza. Federico mi diceva sempre: «Ma guarda Pier Luigi che questo non si vede! È inutile...», perché io volevo per esempio che la corda che reggeva la porta semichiusa-semiaperta di Duchamp in *Presagi del vampiro. Studi per ambiente* avesse una determinata consistenza. Federico mi ripeteva che nessuno avrebbe fatto caso al materiale con cui era fatta quella corda. Abbiamo lavorato molto in questo senso ma per Federico non era una priorità come lo era per me.

*A proposito dell'uso di proiezioni e di video in scena, vi veniva richiesto di entrare in rapporto con quelle immagini?*

Nel periodo in cui ho lavorato con il gruppo non abbiamo avuto molte occasioni di lavorare su questo. Era la presenza di uno o più schermi in scena ad essere rilevante più che il contenuto dell'immagine o del video prodotto che, di solito, veniva proposto come materiale parallelo allo spettacolo, come occasione per sperimentare il nostro linguaggio a confronto con un diverso ambito artistico. Federico trovava lo strumento del

video molto interessante perché permetteva soprattutto di mettere in evidenza l'impianto geometrico delle performance e degli spettacoli che avevano caratteristiche simili alle coreografie.

*In che senso si può parlare di coreografia in relazione ad una performance come Ins Null (verso lo zero), realizzata a Monaco nel 1980, ad esempio?*

*Ins Null* fu assolutamente grandioso. L'anno precedente avevamo realizzato anche un'altra performance ad Amburgo, nel tunnel sotto l'Elba. Lì il pubblico era chiamato ad una certa ora all'ingresso del tunnel. Un motociclista cadeva, scivolando volutamente sull'asfalto e noi apparivamo all'ingresso del tunnel con delle maschere da gorilla. Poi noi entravamo nel tunnel e il pubblico, senza essere sollecitato, ci seguiva. Tutto stava nel mantenere le distanze, per cui quando il pubblico avanzava, noi retrocedevamo. Quando capirono il nostro gioco iniziarono ad accelerare in massa. Noi dapprima retrocedemmo parallelamente al loro avanzare, poi cominciammo letteralmente a correre con il pubblico tedesco che urlava correndo dietro di noi. Emergendo dall'altra parte avevamo un furgone ad aspettarci in cui ci infilammo per andare via. Fu un'esperienza abbastanza terrorizzante. Avevamo invitato ad un safari notturno per poi senza volerlo diventarne le potenziali prede.

Il momento in cui abbiamo avuto veramente il pubblico contro è stato quando abbiamo messo in scena *Ins Null* allo Stadio Olimpico di Monaco. Per prima cosa si era stabilito un prezzo da pagare all'ingresso: venti marchi mi sembra. Il biglietto comunque era un po' caro. C'era un annuncio che informava della partecipazione della famosa attrice Hanna Schygulla alla nostra performance. Era stato inoltre richiesto a chi parcheggiava in alto, intorno allo stadio interrato, di tenere i fari accesi, il che, oltre al prezzo del biglietto, avrebbe implicato un ulteriore investimento per chi fosse venuto a vederci. Quando il pubblico entrò noi eravamo già schierati, con delle tutine bianche e delle armi giocattolo, intorno a delle sedie a sdraio che occupavano il centro del campo. Facevamo degli esercizi ginnico-militari mentre intorno allo stadio girava una motocicletta che a volte illuminava noi e altre volte il suo circuito. Poi la moto si fermava, puntando il suo faro che era stato potenziato sull'ingresso al campo di gioco e appariva Hanna Schygulla, veniva verso di noi, si sedeva su una sdraio, noi schierati dietro di lei,

e diceva una sola frase *Ich Sehe Deutschland bei Nacht* (Vedo la Germania di notte), tutte le luci dello stadio di spengevano di colpo, restando accesi solo i fari delle macchine sul bordo in alto. Fine. Il pubblico non voleva farci uscire in nessun modo da lì, se non avesse avuto i soldi del biglietto indietro.

A me queste incursioni rapide e di cui non si calcolavano in anticipo le conseguenze piacevano particolarmente, Federico invece iniziò a dire di essersi stancato perché il nostro lavoro stava diventando una sorta di *Macchina celibe* che produceva di continuo cose senza sostanza e che avevano senso solo in presenza di un contesto trovato.

Anche nel caso della performance-concerto *Last concert polaroid* a Roma nel 1979 si utilizzava lo stesso modulo: noi non essendo musicisti non avremmo mai potuto replicare quello che si stava facendo, infatti anche lì ad essere importante era la relazione, tra noi sul palco e il pubblico. La questione stava nel toccare “la cosa vera”: non essere più uno spettatore distante ma un attore realmente agente.

*La vostra rivista nasce proprio nel 1978, anche come diario di bordo di quelle performance che non si sarebbero potute ripetere. Come sceglievate i materiali da pubblicare di volta in volta?*

La rivista *Il Carrozzone* – poi *Magazzini Criminali* – aveva lo stesso scopo delle performance. Era ispirata alle riviste contemporanee e per noi rappresentava un’opportunità di introdurci in quel mondo che ci affascinava. Sulla scia di riviste come *File* dei General Idea, *Salon* di Gerhard Theewen o addirittura di *Interview* di Andy Warhol, anche quella prodotta da noi mescolava arte e moda e raccoglieva materiali che erano stati di ispirazione per l’opera scenica.

Alla fine tra le ragioni del contrasto che mi portarono ad uscire dal gruppo ci fu soprattutto la loro svolta postmoderna, che era quanto di più lontano dalla mia formazione e dai miei interessi. Nonostante tutta quella massa di citazioni che apportavo e che formavano, insieme ad altri stimoli, la base di alcuni nostri lavori, per me si trattava semplicemente di narrazioni che non potevano essere elaborate in una teoria estetica. Io venivo dall’Arte Minimalista americana, dell’Arte Povera italiana e di fatto poi negli anni 1980 non scelsi di seguire la Transavanguardia ma artisti come Remo Salvadori, Franz West, Reinhart Mucha, Thomas Schutte, Anish Kapoor, Juan Munoz o Thomas Ruff.

Il Postmoderno chiude tutto il periodo legato ad un'arte propulsivamente positiva. La mia distanza da loro ad un certo punto è anche legata a questo passaggio d'epoca e a delle scelte operate in base ad una diversa sensibilità. Dopo di loro continuo per un po' a seguire il teatro come spettatore: Jan Fabre, che aveva visto giovanissimo i nostri lavori in Olanda, la Societas Raffaello Sanzio, alcuni dei cui componenti avevamo incontrato sulla spiaggia di Riccione, ad un certo punto mi intrigano le prime coreografie di Enzo Cosimi, poi il mio distacco definitivo, senza rimpianti e con qualche nostalgia minima.

## ***b.2- Conversazione con Giancarlo Cardini, Firenze, 4 marzo 2016***

*Cercando informazioni sulle sue prime collaborazioni con i Magazzini ho trovato notizie sulla rassegna ad Urbino nel 1988 a cui partecipò il vostro lavoro dal testo di Heiner Müller, Medeamaterial, ma ho trovato anche notizie su un vostro progetto, I Lotofagi.*

I Lotofagi non è mai approdato ad un lavoro con i Magazzini. Lo avevo fatto io indipendentemente dai Magazzini al Beat 72 di Roma. Era un progetto sull'*Ulisse* di James Joyce ma non ebbe nessun seguito, si era pensato di farlo insieme ma poi non si è fatto.

*Nell'archivio della compagnia ho trovato delle sue foto fatte da Verita Monselles ma non mi sembra si riferiscano direttamente a qualche sua performance. O sbaglio?*

Sono foto che io ho fatto per una rivista di moda su cui compariva un servizio su Sylvano Bussotti, uno su Renzo Ferrero e su di me. Furono fatte delle fotografie, è vero, ma non da uno spettacolo. Vennero inventate sul momento con fiori, frasche...

*La foto che compare sulla copertina della rivista «Scena»<sup>284</sup> nel 1980 è tratta da un suo lavoro, invece.*

Si, si riferiva a un mio lavoro musicale *Neo-Haiku Suite* che in seguito fu messo in scena insieme a Federico Tiezzi durante una tournée a Roma e in Sicilia.

*Come mai la mise in scena con Federico Tiezzi, dopo le prime messe in scena con Sylvano Bussotti?*

Era stata programmata una tournée che comprendeva l'esecuzione di una composizione mia con voce recitante, pianoforte e percussioni. In *Concerto scenico* si eseguiva anche *Neo-Haiku Suite*: io e Tiezzi in questo lavoro di teatro musicale facevamo i performer perché è previsto che ci siano due esecutori che fanno azioni sceniche le più

---

<sup>284</sup> Cfr. «Scena», anno V, n. 2, marzo 1980.

varie: la partitura scenica di questa performance è stata pubblicata in un libro che si chiama *Bolle di sapone*<sup>285</sup> e insieme ci sono anche le immagini di *Neo-Haiku Suite* ai tempi in cui, nel 1979, la misi in scena con Sylvano Bussotti. La partitura l'avevo scritta io con diversi oggetti scenici tra cui anche un pianoforte. In questo libro è contenuta anche la partitura de *Il Castello Insonne* che è un progetto per un'esecuzione notturna di una serie di azioni teatrali/sceniche da eseguire in un castello antico che abbia molte sale, venticinque mi sembra che ne occorrerebbero, dove in ogni sala c'è un'installazione e/o performance. Con o senza presenze umane. Ci sono oggetti anche solo da contemplare e micro azioni molto semplici che durino non più di un minuto.

Il pubblico viene ammesso una persona per volta e si può sostare, appunto, non più di un minuto.

*Si tratta di una partitura anche per gli spettatori.*

Sì e dura mezz'ora. In questo libro, oltre alle fotografie relative alle esecuzioni di queste due azioni, ci sono anche degli haiku miei, delle micro poesie. Gli haiku sono la forma d'arte che prediligo per la semplicità, perché odio la lunghezza e preferisco la brevità. Anche Jorge Luis Borges ne parla in una sua introduzione a dei racconti. Questa forma di micro poesie e micro partiture furono molto usate dal movimento Fluxus. Loro avevano una sezione intitolata Neo-Haiku Theater...io mi rifaccio a questa sezione di Fluxus e alla composizione basata su non più di un semplice schema metrico basato su 5-7-5 sillabe in tutto.

*La metrica dell'haiku giapponese.*

Sì.

*A proposito del rapporto tra metrica della parola e metrica del corpo vorrei chiederle: come entrano in gioco quando lei crea una composizione musicale?*

È un discorso di fraseologia, di sintassi musicale.

---

<sup>285</sup> Giancarlo Cardini, *Bolle di sapone*, Centro Di, Firenze 1991.

*Negli anni Ottanta, quando i Magazzini parlano di Teatro di poesia, fanno riferimento ad uno stretto rapporto tra metrica della parola e metrica gestuale, scenica.*

Si, questo discorso riguardava le loro messe in scena che partivano da testi, come *Medeamaterial* di Heiner Müller ad esempio, in cui il testo veniva recitato da Marion d'Amburgo.

*All'inizio come ha incontrato i Magazzini?*

Avevo assistito a dei loro spettacoli. Ne vidi, a Scandicci, uno molto bello su Paolo Uccello e poi mi ricordo molto bene di *Artaud*, un lavoro che mi fece una grande impressione.

*Perché? Cosa l'aveva colpita?*

Quello che mi colpiva anche al di là della recitazione era l'impianto scenico, la scenicità dei colori, l'invenzione scenica. Ci sono dei momenti folgoranti creati dai colori degli oggetti. Un altro spettacolo che mi colpì enormemente fu *Sulla strada* con le musiche di Brian Eno: c'era questa musica e una scenografia molto mossa. Mi sembra che questo fu il primo spettacolo loro che vidi.

Poi li contattai per proporre una collaborazione e la prima cosa che abbiamo fatto furono dei concerti-spettacoli che portammo in Sicilia.

*Con La Zattera di Babele di Carlo Quartucci?*

Si, è iniziata in questo modo. Collaborammo per prendere parte agli eventi organizzati dalla *Zattera di Babele* ad Erice. Queste tournée e le musiche che ho composto per *Medeamaterial* sono stati i primi lavori che abbiamo fatto insieme.

*A proposito di Medeamaterial volevo chiederle in che rapporto erano il gesto e la scena con la sua composizione musicale. In una recensione Franco Quadri scriveva*

*che lo spettacolo era aperto da lei che suonava il pianoforte nella hall del teatro. Quadri parla di lei definendo i suoi gesti “scatenati” e dice che tutto il suo movimento musicale era corredato da gesti. Dopo questa sua apertura dello spettacolo la scena, in occasione del Festival Orizzonti, era tutta bianca; i corpi dei figli di Medea giacevano riversati e il pubblico assisteva tutt’intorno, dai palchetti, come nell’antica Grecia. Gianni Manzella invece scrive della sua partitura musicale e dei suoi gesti minimalisti che nello spettacolo hanno la funzione di descrivere il luogo, la riva abbandonata dove si proietta il dramma della regina barbara. Come se le due linee, quella musicale e quella della recitazione completassero l’immagine tendenzialmente statica dello spettacolo.*

Con Marion ne facemmo anche una esecuzione discografica. Nei miei commenti musicali, composti per l’esecuzione integrale del dramma di Müller, erano inframmezzati dei monologhi di Marion, che erano partiti da suggestioni nate dalla lettura del testo, ad esempio il passaggio in cui Medea dice che sopprimerà i suoi figli, oppure quando dopo aver compiuto l’assassinio dei figli dice: «tutto è calmo». Io nel comporre mi riferivo a dei momenti del dramma. Le musiche erano degli inserti messi tra una parte e l’altra. C’era una frase e sull’eco di questa frase io attaccavo la musica, breve, di due minuti. Quasi delle immagini musicali.

*Lei nel prologo creava delle immagini mentre, ho letto, Medea recitava “parole senza gesto” nel suo monologo: mentre suonava creava dei mosaici di movimento che andavano ad accostarsi ai testi, mentre Marion faceva regnare la voce contro questo telo bianco frapposto tra scena e pubblico.*

Si, perché il pianoforte era fuori dalla scena vera e propria per l’edizione di Urbino.

*Il senso era quello di mantenere un rapporto con il teatro greco, il suo pezzo al pianoforte era una sorta di prologo in cui il piano fosse al di fuori dello spazio scenico. Ho trovato foto e documenti sulla quantità di monili che Medea-Marion indossava in scena; credo che lei rimanesse abbastanza ferma e l’azione spettasse molto a voce e musica.*

Questo lavoro non andò in scena molte volte. Una cosa che mi piacque molto fare con i Magazzini, fu *Neo-Haiku Suite* eseguita da me e da Tiezzi, ma non credo ci siano testimonianze.

*Perché le era piaciuta particolarmente questa versione con Tiezzi?*

La prima versione era per un solo esecutore. In seguito ho modificato il copione e ho introdotto un secondo esecutore perché mi sembrava funzionasse molto meglio.

*Com'era strutturata la performance? In che senso era composta sull'haiku?*

C'era un pianoforte al centro della scena con dei gladioli che emergevano dai tasti. La luce di uno spot illuminava il pianoforte con questi gladioli. Dopo poco tempo che l'immagine veniva illuminata entravamo io e Tiezzi e compivamo le azioni sonore che prevedeva il testo.

*L'immagine dei gladioli infilati nel piano sono pensati come gladioli che trafiggono il piano o che nascono da esso?*

Il movimento Fluxus iniziò ad adoperare gli strumenti in modo completamente eretico, come fossero oggetti di scena. Sono famose le azioni di Ben Vautier, e Nam June Paik che un po' si rifacevano ai modelli futuristi e dadaisti, giungendo a degli eccessi distruttivi a volte.

*Perché lei sceglie di lavorare in questo modo con lo strumento in scena?*

Era un allargamento della funzione canonica dello strumento musicale che serviva per fare musica, non per compierci azioni extra-musicali. Questa innovazione è stata sentita come vitale da un gran numero di artisti impegnati nell'avanguardia, specialmente legati al movimento Fluxus che sviluppò questo tipo di azioni in modo non previsto per l'uso degli strumenti.

*Questo tipo di comportamento e di uso degli strumenti mi fa pensare ai quadri cubisti in cui molto spesso gli strumenti musicali vengono smembrati insieme a tutti gli altri tipi di oggetti che si trovano nello spazio. La tendenza sembra quella di voler da una parte svelare il mistero legato alla domanda: da dove nasce il suono? E, dall'altra, c'è il fascino di un'azione paradossale come quella di compiere azioni su uno strumento fatto per creare musica affinché da esso scaturiscano invece immagini o rumori, oppure il silenzio.*

Ci fu tra anni Cinquanta e Sessanta una vicinanza molto stretta tra teatro d'avanguardia (pensa agli Happening di Allan Kaprow) e musica d'avanguardia. Fu una confluenza di energia e di immaginazioni. Un'altra cosa interessante fu la creazione di opere multisensoriali, che non si potevano chiudere in una categoria, non si trattava di musica e solo musica o di teatro e solo teatro... Gestualità e suono insieme davano forma a opere problematiche.

*Lei nelle sue opere come faceva? Qual era il metodo da lei utilizzato per mettere insieme il gesto e il suono?*

L'immissione di elementi estranei al puro suono nella composizione si devono cronologicamente a John Cage che per primo ha compiuto questo passo. Cage ha cominciato a concepire la produzione musicale come un'opera che contenesse in sé oltre al puro suono anche eventi scenici compiuti – questo è importante – dagli stessi musicisti; non da attori. Questo modo di investire l'esecutore musicale, lo strumentista con un incarico ulteriore, ossia quello di eseguire azioni non strettamente musicali, è molto vitalizzante.

*Un po' come quando il pittore inizia a valorizzare il suo gesto.*

Si. Cage dà modo al musicista di uscire dal confinamento che non lo valorizzava per le componenti metateatrali. Nella storia, fino a Cage, lo strumentista era una cosa e l'opera ne era un'altra. Era il cantante ad avere ruolo scenico, il musicista si limitava ad eseguire quello che era scritto per la musica. Questo inizia a cambiare già con il Teatro

della Sorpresa e il Teatro Sintetico dei futuristi. Anche lì c'erano i primi germi di azioni che non potevano dirsi altro che una sintesi delle due arti.

*Potremmo dire che quello che interessa le ricerche d'avanguardia è il punto limite: qui mettiamo a fuoco un momento in cui l'artista si rende conto di voler entrare letteralmente a far parte dell'opera e l'attore di doversi lentamente liberare. Entrambi seguono una linea analitica per provare a individuare il punto di fuga, dove inizia e finisce il personaggio, la persona. Per quanto riguarda in particolare lei e la sua esperienza, ad esempio riguardo al Solfeggio parlante: cosa cercava, cosa le piaceva in quel tipo di lavoro elaborato nei primissimi anni Settanta?*

C'era questa sensibilità nell'aria: trasformare il musicista in un attore in senso lato, in un performer che potesse assumere in sé cose che in passato erano affidate o demandate all'attore. C'era anche una componente performativa che si sviluppò in quegli anni. Investiva l'esecutore a cui venivano affidate azioni non solo sonore. Si poneva l'accento sulla gestualità, in fondo anche l'esecuzione classica contemplerebbe un minimo di espressione musicale delle mani e del volto ma non è mai stata considerata con pari importanza dell'aspetto puramente sonoro, mentre, dagli anni Cinquanta, si sviluppa questa ricerca sul gesto.

*Come venivano strutturati i gesti in relazione alla musica?*

La musica classica romantica o espressionista poteva suggerire un modo di comportamento scenico che si relazionasse al tipo di comportamento dei suoni. Certamente tra gli esecutori musicali classici ci sono stati alcuni che hanno in qualche modo messo in rilievo questo aspetto latamente performativo. Da lì sono poi scaturiti gesti e comportamenti extra-musicali.

*Lei nel suo Solfeggio parlante, non recitava ma mi sembra che interpretasse le note dando un senso non tanto ai singoli suoni quanto ai nomi delle note.*

Si.

*Che tipo di lavoro ha fatto per pronunciare il sol, il la...per attivare un dialogo tra suoni e sillabe?*

Il *Solfeggio parlante* nasce in questo modo: io avevo previsto una esecuzione del solfeggio, un esercizio per imparare la durata delle note, il ritmo. Era una specie di evento simile a quelli che si facevano nel movimento Fluxus. Io indicavo di eseguire il solfeggio scritto da un accademico. La cosa interessante è che sono stati scritti solfeggi “parlati”, in cui cioè non si cantava, si diceva solamente il nome delle note con le loro durate, poi c’erano anche quelli cantati in cui la nota veniva intonata. Questi sono esercizi che si fanno a scuola, non in concerto. Io avevo ne cambiato la destinazione eseguendoli durante un’esibizione.

Partendo da questo mio micro evento, un compositore italiano contemporaneo, Paolo Castaldi, ha composto un pezzo intitolato con il mio cognome: *Cardini. Solfeggio parlante per voce sola*. Questa composizione mette insieme un enorme *collage* di frammenti tratti dal repertorio scolastico più consueto. Però il dato caratterizzante è che l’esecuzione di questi frammenti deve essere interpretata tenendo conto delle didascalie espressive che accompagnano la scrittura musicale. Queste didascalie sono costituite da un enorme *collage* fatto da ritagli di giornali e riviste. Tagliuzzate e messe accanto e sopra il testo musicale, le didascalie sollecitano l’interprete verso un’esecuzione molto caricata sul piano dell’espressività. L’uso della voce doveva seguire queste didascalie scritte sopra il testo: c’era il pentagramma con le note e le indicazioni relative all’intensità del suono ma sopra questi erano riprodotti frammenti letterari, testuali, che in qualche modo si richiamavano all’espressività insita in un certo tipico frammento musicale.

*Si cercava di creare un’equivalenza tra una musica e una frase?*

Si. A volte invece l’inserimento letterario poteva essere dissonante rispetto al frammento musicale. Qui ora si entra nell’ambito della semantica musicale: se si può oppure no attribuire un significato alla musica. È un campo un po’ minato questo del significato. C’è stato un teorico musicale nell’Ottocento che ha scritto un trattato di estetica ancora oggi fondamentale dove si nega un contenuto concreto descrivibile dello

scorrimento sonoro<sup>286</sup> e si dà per impossibile una traducibilità in parole o concetti di un'arte aconcettuale come la musica.

La musica è la più astratta delle arti. Il contributo di Castaldi alla mia idea di un *Solfeggio parlante* è stato nella scelta di questi frammenti, la scelta e la loro messa in successione nel tempo, una fioritura di didascalie espressive da collegare ai suoni.

*Si torna al fatto visivo, ai gladioli che escono dal piano.*

Sì, certamente. Per il solfeggio occorre che l'esecutore cerchi di realizzare nel modo più eloquente ed espressivo tutte le indicazioni suggerite dall'accostamento di frasi estrapolate da riviste e giornali. Se ha un qualsiasi testo provo a farle capire.

*Ho un libro.*

Ecco. Allora: questa frase «una libertà che permeava ogni aspetto del sodalizio» potrebbe essere presa e messa sotto delle note. Quindi il frammento musicale dovrebbe essere detto con libertà: una libertà nel tempo ad esempio.

*Quindi non si trattava di un accostamento parola-nota ma tra il senso della frase e il flusso musicale?*

Sì. Prendiamo quest'altra frase: «diffidente e ostile al pericolo dodecafonico». Se questa qui la metto sotto le note l'esecuzione attoriale dovrebbe dare il senso di questa diffidenza.

*Ma a questo punto è un'interpretazione psicologica.*

Io dovevo attenermi a quello che suggeriva il testo frammentario dato da Castaldi. Era necessario anche un calarmi nella parte, ma nel senso di una interpretazione dei suoni. Castaldi mi diceva ad esempio: pensa ad un avvocato napoletano nel leggere questa frase.

---

<sup>286</sup> Eduard Hanslick, *Del bello nella musica. Saggio di riforma dell'estetica musicale*, Ricordi, Milano 1881.

Qui leggo: «il tutto si manteneva in un clima privato». Se questa indicazione si applica a un frammento musicale si sceglie una tonalità bassa, intima.

*Perché non prendere il solfeggio cantato che poteva permettere anche il sussistere della musica?*

Forse il solfeggio cantato avrebbe ristretto un po' la libertà interpretativa, lo poteva fare meglio un cantante più che uno strumentista.

*Il senso non era quello di far diventare opera un esercizio musicale, ma doveva essere chi la musica la produceva a rendersi veicolo d'espressione mediante quello che era in origine solo un esercizio ritmico.*

Si è questo. In certi punti di questo solfeggio c'erano indicazioni che avrebbero potuto anche suggerire un comportamento espressivo melodrammatico. Ad esempio: «un maestro capace anche di chiedere consiglio». Io posso chiedere consiglio dicendo il nome delle note come se avessi davanti qualcuno a cui effettivamente chiedere un consiglio.

*Si, è un problema anche del teatro quello del dialogo. Nel momento in cui si hanno delle parole automaticamente bisogna dirle a qualcuno, così come quando si produce musica, non la si mette solo in aria ma la si dirige come espressività.*

Certo.

*L'immagine del maestro che dà un consiglio ha generato in lei una gestualità in grado di comprendere qualcuno che in realtà affianco a lei non c'è. Ha evocato una presenza, non ha diretto a me il discorso, quindi ha evocato anche un luogo o quantomeno una situazione diversa da questa in cui ci troviamo. Qui forse è un po' il punto di connessione con il teatro perché è da analizzare in entrambi i casi lo snodo in cui l'interprete ha una sorta di dialogo con qualcosa che non è più in scena e cerca di creare una recitazione diretta ad altre immagini, ad altre visioni, rispetto a quelle in cui il*

*pubblico lo vede immerso. La connessione è tra il teatro e una musica visiva, che si fa visione di un qualcosa in atto tramite il gesto.*

Questa è la giusta espressione, musica visiva.

### ***b.2.1- Conversazione con Giancarlo Cardini, Firenze, 23 marzo 2016***

*Come mai studiava le forme d'arte giapponese, cosa le interessava?*

La dilatazione del tempo. Negli spettacoli non c'era mai niente di ridondante perché veniva fatta economia del gesto, c'era qualcosa che bruciava e dava però a tutto un senso di rarefazione. Io studiavo gli haiku, avevo dei libri sul Teatro Nō, sul Kabuki e sulla musica rituale.

La forma poetica dell'haiku mi aveva molto impressionato, era qualcosa di molto diverso dalla nostra tradizione. Con il Giappone scoprivo la possibilità che un'opera può consistere anche di una parola sola sopra la quale si può immaginare e costruire tutta un'azione. Il Teatro Nō impressiona proprio per l'estrema semplicità di movimenti lunghissimi, con commenti musicali molto sobri che intervallano il parlato. I gesti sono pochi, la lunghezza veniva dall'estrema lentezza con cui venivano recepiti.

Del movimento Fluxus faceva parte Giuseppe Chiari e io cominciai a frequentarlo agli inizi degli anni Settanta. Il suo modo di fare musica poteva ricollegarsi con queste esperienze di micro teatro giapponese e lavorare con lui mi aprì un mondo.

Con micro teatro si intendevano dei pezzi di teatro musica tipici del movimento Fluxus, eventi poveristici su materiali, su oggetti, sul parlato anche.

*Nel lavoro con i Magazzini ha potuto mettere in pratica i suoi studi sulla cultura giapponese?*

*Concerto scenico* comprendeva un mio pezzo di teatro musica e questo lavoro l'ho fatto con Sandro Lombardi e Federico Tiezzi. È una forma che si può avvicinare alle sperimentazioni Fluxus. In seguito anche le azioni studiate per *Il castello insonne*,

realizzato nel 1984 e in una successiva versione nel 1990, erano micro azioni da svolgersi in un castello antico di notte e rappresentavano uno studio sull'estrema sinteticità e l'unione di sonoro e immagine a livello sperimentale.

Per concepire questo tipo di lavori non è che abbia tenuto in mente o seguito il modo di procedere dei futuristi ad esempio, ma le micro azioni teatrali erano probabilmente entrate nel mio mondo immaginativo. Mi ero fatto un'idea attraverso la lettura di testi teatrali e manifesti. Francesco Cangiullo e Marinetti soprattutto. Insieme a Cage e Giuseppe Chiari, il Futurismo e il Dadaismo sono sicuramente state le molle del mio percorso.

*Questi suoi interessi la portano ad avere legami anche con altri artisti?*

Con Bussotti ho fatto molte cose teatral-musicali, lui partecipò anche ad alcune mie esecuzioni di *Neo-Haiku Suite*. Negli anni Settanta e Ottanta ho lavorato con un musicista con cui ho fatto molti pezzi sperimentali di teatromusica, era un musicista romano che in quel momento abitava a Firenze: Giuliano Zosi. Con lui abbiamo fatto diversi concerti, sia cose di Zosi, sia mie che di Chiari. Questi sono stati i personaggi dell'ambiente con cui sono stato più in contatto oltre a Castaldi. Il musicista che mi ha più fortemente colpito è Cage. Anche Eno mi piace molto. Dei suoi lavori visuali non ho visto quasi niente ma *Discreet music* e *Music for Airport* sono pezzi meravigliosi.

*Come ha lavorato per la composizione della musica di Medeamaterial?*

Quando ho scritto le musiche per *Medeamaterial* ma anche in seguito per *Cleopatràs*, il mio compito era ristretto alla musica, non mi sono basato sul modo di recitare degli attori. Nel testo di Testori venivano citate direttamente delle arie d'opera e delle canzoni per cui nello scrivere le musiche mi sono riferito a questi appigli. Per la *Medea* mi ricordo che non c'erano state indicazioni particolari, la musica veniva eseguita come interludio, non sovrapposta alla voce.

Io ho letto il testo e da quello ho scritto la musica. Lì ho trovato delle situazioni drammaturgiche che mi hanno colpito, avrò scritto una decina di pezzi e ognuno di questi è collegato ad una frase del testo che si riferisce a qualcosa di preciso: quando Medea

pensa a sopprimere i suoi figli, oppure il passaggio seguente al momento dell'uccisione, il clima costantemente teso, la gelosia e l'amarezza di Medea ....

*La musica è composta quindi a partire da una suggestione visiva o da un effetto di mimesi rispetto allo stato d'animo del personaggio?*

Un po' da tutt'e due. A proposito della nostra ultima conversazione ti ho portato un esempio degli spartiti di Paolo Castaldi.

Questo è lo spartito per il solfeggio parlante con tutto l'apparato che serve ad interpretare le note. Il tutto è partito da una specie di haiku molto scabro. Su questo Castaldi ha ricamato tutto. Non sono stato io a chiederglielo, lui conosceva il mio lavoro ed è venuto in mente a lui di fare questo enorme *collage*. Il testo musicale è uno dei solfeggi parlati di Pozzuoli, il più usato nei conservatori. Castaldi ha tagliuzzato i frammenti testuali e li ha messi insieme sullo spartito. In ogni pagina ci sono due o tre solfeggi diversi, ha aggiunto alle note di Pozzuoli una possibile interpretazione di queste note. Ci sono un *collage* musicale e uno letterario che si sovrappongono perché lui tagliuzzando da giornali di moda e riviste ha messo i frammenti sui frammenti musicali che gli sembravano adatti. Per esempio, qui c'è scritto: «quasi una fanfara vocale tutta azione e tumulto senza il brivido dell'inquietudine. Una poesia che gode di buona salute» oppure «della salute del corpo e della serenità dell'animo l'irresistibile slancio». Chi esegue dovrebbe realizzare espressivamente questi suggerimenti, non musicalmente ma interpretando con il corpo, con la voce.

Facciamo un esempio. Se io a scuola devo eseguire un solfeggio devo fare una cosa meccanica, senza espressione. Quando Castaldi mette tutto questo apparato, io invece devo interpretare. Tutto questo generava comicità per chi conosceva il solfeggio fatto in modo monotono, è una trasformazione di un qualcosa d'accademico in una cosa artistica, completamente diversa. Castaldi ha fatto un po' come Duchamp per la *Gioconda*, è partito dall'accademia per fare un'operazione antiaccademica. Lui ha scelto di fare un po' come Duchamp ma si poteva fare in un altro modo, cioè concepire un'opera musicale per voce sola senza fare riferimento all'accademia, infatti Kurt Schwitters ha fatto una cosa simile con la *Ursonate* (la prima sonata), basandosi su fonemi antiaccademici.

Il lavoro di Castaldi invece è consistito nel ritaglio. Lui prendeva spesso pezzi classici romantici del repertorio e li stravolgeva o comunque li modificava. In un primo momento ha lavorato in questo modo ad esempio su Beethoven, ha stravolto il pezzo più famoso, *Per elisa*, lo ha trasformato in un pezzo dadaista fino ad arrivare al delirio, un pezzo molto geniale, poi ha proseguito su questo percorso, sul modificare o violentare pezzi del repertorio fino a quando, in seguito, non ha più usato frammenti ma li ha inventati lui, come se oggi si scrivesse come si scriveva nell'Ottocento.

*Non si può dire però che sia semplicemente tornato ad uno stile ottocentesco.*

Lui ha negato l'avanguardia, non l'ha accolta in sé, si è rivolto all'accademia e al passato ma per proporre comunque una trasformazione. Il percorso dell'avanguardia nel Novecento è partito da un impulso distruttivo verso il passato e la tradizione. Un impulso a volte anche dissacrante e polemico, a partire dal Futurismo. Questo è durato fino ad un certo punto, poi c'è stato un momento restaurativo, ci sono stati artisti che hanno recuperato il passato, sono andati in perlustrazione in zone remote ma per poi fare ritorno al presente con un bagaglio di esperienze.

**b.3- Conversazione con Federico Tiezzi, casa di Sandro Lombardi, Firenze 14 giugno 2016.**

*Il primo incontro con il regista Federico Tiezzi è avvenuto il 14 giugno 2016 in casa dell'attore Sandro Lombardi. Argomento centrale della conversazione sono stati i materiali conservati dall'attore nel suo archivio personale, pertanto la conversazione si apre con una presentazione preliminare da parte del regista al lavoro svolto durante i primi anni di attività del gruppo, a cui fa seguito una riflessione che, a partire da alcuni documenti sottoposti all'attenzione del regista, ripercorre le tappe della carriera artistica condivisa con Sandro Lombardi.*

C'è un momento molto importante per il teatro italiano ed è il momento nel quale arriva Bob Wilson da una parte e poi, sempre in quegli anni – cioè mi sembra nel 1974<sup>287</sup> – arriva una mostra importantissima che condiziona quegli anni o che, almeno, condiziona quei miei primi anni e che si intitolava *Contemporanea*, curata da Achille Bonito Oliva. Sandro mi ha ricordato alcuni giorni fa che abbiamo visto una mostra precedente, a Montepulciano. Qui bisognerebbe stare molto attenti alle date perché credo che siamo intorno al 1970 o 1971<sup>288</sup> quindi è il primo importante evento legato alle arti visive contemporanee che noi andiamo a vedere, proprio a Montepulciano, vicino al luogo dove io abitavo con i miei genitori, che si chiama Lucignano.

Le mie due nonne e il mio papà erano tutti di quella zona quindi: Montepulciano, Torrita di Siena, Montefollonico, Pienza, dove mio padre ha lavorato tanti anni. Io vengo da quelle zone lì. Spesso mi chiedono: «Ma perché sei ossessionato dalla geometria della città ideale?». Il fatto è che io ho avuto negli occhi quel luogo da sempre, Pienza, finché non son venuto via: prima mi portava mio padre a vedere i luoghi, poi ho portato io gli

---

<sup>287</sup> Nell'ambito del 17° Festival dei Due Mondi, a Spoleto, il 15 giugno 1974 va in scena lo spettacolo *A Letter of Queen Victoria* di Robert Wilson. Due mesi prima il regista aveva partecipato alla storica mostra *Contemporanea* tenutasi a Roma. Cfr. *Contemporanea. Parcheggio di Villa Borghese, Roma. Novembre 1973 - febbraio 1974*, catalogo della mostra, Incontri Internazionali d'Arte, Roma – Centro Di, Firenze 1973. La cronologia degli spettacoli di Robert Wilson è pubblicata sul sito internet dedicato all'attività del regista <http://www.robertwilson.com/chronology-theater/> (ultima consultazione 17 dicembre 2016).

<sup>288</sup> La mostra *Amore mio* si tenne presso Palazzo Ricci a Montepulciano dal 30 giugno al 30 settembre 1970. Cfr. *Amore mio. Montepulciano, Palazzo Ricci 30 giugno – 30 settembre 1970*, catalogo della mostra a cura di Achille Bonito Oliva, Centro Di, Firenze, 1970.

amici; per esempio Sandro, oppure tutti i compagni del liceo, li portavo a vedere questa città meravigliosa che io ritroverò ben quarant'anni dopo, perché il poeta Mario Luzi passava lì le sue vacanze. Sono andato molto spesso da Mario Luzi che aveva lì – credo –, una casa, ma che stava in un seminario dove ha scritto e ha pensato *Frasi e incisi di un canto salutare*<sup>289</sup> – come mi sembra che si chiami quel libro (qui bisogna poi chiedere a Sandro la precisazione) –. Comunque lui mi fece leggere una poesia in cui raccontava di essersi risvegliato guardando strisce di sole filtrate dalle persiane sui muri. Un'immagine che mi colpì perché pensai ai miei primi spettacoli dove ottenevo effetti luminosi simili attraverso l'uso di tende alla veneziana.

Montepulciano per me è il bruscello, una forma antica di teatro cantato in cui mia nonna Isola (si chiamava come un personaggio di Federigo Tozzi, amico di mio nonno Costantino) era una star.

Della mostra *Amore mio* a Montepulciano ricordo solo queste cose: un'opera, mi sembra di Renato Mambor<sup>290</sup>, che era costituita da tanti banchi di scuola, messi come se ci si trovasse in una classe, di un colore azzurro-verde che mi colpì molto. Poi mi sembra che ci fosse Alighiero Boetti, un nome che mi rimase impresso per quell'«Alighiero», io però non lo conoscevo. E poi Luciano Fabro, di cui ricordo che c'era un'Italia a capo all'ingiù che mi fece, anche quella, un certo effetto<sup>291</sup>.

Prima di tutto c'è il mondo dell'arte visiva contemporanea, poi ci sono i luoghi come Pienza, Montepulciano ed Arezzo a cui sono legato e poi c'è la fuga (letteralmente) dalle città d'arte dell'adolescenza per l'Europa prima e, poi, per Firenze, per l'università. Qui il primo incontro con la storia dell'arte, primo incontro frontale con Roberto Longhi. Quando siamo arrivati noi non sapevamo chi fosse, però sapevamo chi era Pier Paolo Pasolini, il quale aveva affermato che la sua folgorazione figurativa era avvenuta a causa degli scritti di Roberto Longhi. Arrivando in Università, di Roberto Longhi non sapevo nulla, ma ricordavo la dichiarazione di Pasolini che allora era il mio “scrittore guida” e

---

<sup>289</sup> *Frasi e incisi di un canto salutare* è il titolo dell'opera di Mario Luzi, edito dalla Casa Editrice Garzanti nel 1990.

<sup>290</sup> Fu effettivamente Renato Mambor ad allestire una sala della mostra a Montepulciano con dei banchi di scuola dalle proporzioni stranianti non solo per dei bambini ma anche per degli adulti. Cfr. F. Belloni, *Approdi e vedette. Amore mio a Montepulciano nel 1970*, «Memofonte», rivista online semestrale, n.9, 2012, pp. 121-165.

<sup>291</sup> Fabro fu tra gli artisti in mostra con una «stanza vuota e la frase, ripetuta senza scampo, “cittadini, ritenetemi responsabile di ciò che succede”». Aurelio Natali, *A Montepulciano Amore mio*, «Nac», n.1, gennaio 1971, p. 14. L'opera alla quale si riferisce qui Tiezzi è *L'Italia rovesciata* (1968).

cominciai con Sandro a leggere libri di Roberto Longhi la cui importanza nella nostra formazione è stata capitale. Non tanto per il suo metodo storiografico, in quanto ci sono stati altri storici dell'arte che mi hanno formato come Bernard Berenson, Henri Focillon, Émile Mâle, Aby Warburg e soprattutto come Erwin Panofsky. Di Roberto Longhi sono stati essenziali due libri, uno il *Caravaggio* e l'altro il *Piero della Francesca*. Poi ho letto tanto di Longhi, ma per me è rimasto lo scrittore di questi due libri e lo scopritore di questi due pittori. Mi piaceva come scriveva, scrittura che mi fu svelata da Gianfranco Contini che, nella sua *Letteratura dell'Italia Unita*<sup>292</sup>, inserisce Roberto Longhi tra i grandi scrittori. Da Longhi attraverso Contini risalgo prima a Carlo Emilio Gadda e poi ad uno scrittore che mi piaceva, Antonio Pizzuto, di cui oggi non si parla più. Pizzuto – ricordo le affermazioni di Contini – era considerato come lo scrittore che aveva portato al suo massimo fulgore lo studio, l'elaborazione, l'intelligenza della lingua. Lessi il romanzo *La signorina Rosina*<sup>293</sup>, di difficile lettura. Mi rimase di difficile lettura anche *Quer pasticciaccio brutto de via merulana*, di Gadda: un po' l'uso del romanesco, un po' tutta quella storia ingarbugliata. Però trovavo ci fosse una differenza perché, da una parte, c'era un poeta – Gadda –, dall'altra c'era un artigiano della lingua, semmai geniale, ma inservibile. Quando Baldacci<sup>294</sup> un giorno mi disse che i libri servivano, risposi: «Come, i libri servono!? A cosa!?» e Baldacci rispose che i libri servono a noi stessi e alla nostra vita. Cosa vera. Ma credo mi sia servita di più l'elaborazione linguistica di Gadda che non quella di Pizzuto. Nella mia piccola raccolta di racconti, *La quiete della bellezza amorosa*, la scrittura è totalmente ispirata a quella di Gadda, anche nell'ironia dell'uso dei vocaboli. Comunque Pizzuto dava una specie di fine teleologico a tutta la scrittura letteraria italiana; provate a leggerlo oggi... non è insopportabile, ma è comunque illeggibile. Anche Samuel Beckett, se uno legge *L'Innommable*<sup>295</sup> o uno dei suoi romanzi, naturalmente li lessi tutti allora, trova che in Beckett c'era un principio letterario, voleva portare la scrittura verso un limite di intellegibilità, cioè verso l'Illeggibile. Mentre Pizzuto, secondo Contini, era quello verso il quale dovevano confluire tutte le ricerche

---

<sup>292</sup> Gianfranco Contini, *Letteratura dell'Italia Unita (1861-1968)*, Sansoni, Firenze 1968.

<sup>293</sup> Antonio Pizzuto, *La signorina Rosina*, casa Editrice Macchia, Roma 1956.

<sup>294</sup> Luigi Baldacci è stato un critico letterario che ha insegnato letteratura italiana all'Università di Firenze dedicandosi prevalentemente alla letteratura moderna e contemporanea (Firenze 1930 - ivi 2002).

<sup>295</sup> Pubblicato per la prima volta in francese nel 1953, il romanzo di Samuel Beckett, *L'Innommable* (*L'Innominabile*), ultimo episodio di una trilogia, fu pubblicato in Italia dalla Casa Editrice Sugar di Milano nel 1960.

linguistiche; lui aveva un racconto sotteso – diciamo così – normale, ma era la scrittura a dover incarnare il racconto che veniva espresso in maniera molto articolata, arzigogolata... Ma, insomma, tutto questo mi piace e mi influenza, se uno legge i miei testi di quei tempi trova dei discorsi incomprensibili, che tentano di rifare Pizzuto e Gadda all'interno della scrittura teorica teatrale: i miei scritti teorici di allora sono visionari e di ardua comprensione. Ma dentro quell'incomprensibilità spuntano immagini come quella dell'attore-surfer che mi accompagnarono per molti anni. Quindi i miei inizi sono tra l'arte classica e contemporanea, la letteratura sperimentale e i grandi autori che io seguivo.

Lavori di Bob Wilson come *Lo sguardo del sordo*<sup>296</sup>, uno spettacolo – come dicono gli inglesi – *impressive*, di quelli che non ti dimentichi per tutta la vita, sono importanti per me, indimenticabili, come indimenticabile fu *Einstein on the Beach*, o così come non dimentico *Ouverture* sempre di Wilson che vedo a Parigi, uno spettacolo di dodici ore per me memorabile. A proposito di questo spettacolo, *Ouverture*<sup>297</sup>, ricordo che [Wilson] era un po' fissato su degli elementi come ad esempio la campagna del sud degli Stati Uniti, quindi molto spesso c'erano delle figure femminili in abiti 1910-1930 che spazzavano una veranda ricostruita nei suoi elementi essenziali sulla scena. Racconto questo, dello spazzare, perché è un'immagine che immisi nel mio spettacolo più wilsoniano, *Viaggio e morte per acqua oscura*, titolo che viene da un verso di *La terra desolata* di Thomas Stearns Eliott. Qui ricostruii una veranda dove arrivavano gli attori: Sandro era vestito di bianco, Marion era vestita di nero e, ogni volta che si toccavano, svenivano, per poi rialzarsi e svenire di nuovo, tutto sulle note *dell'Internazionale*. Era più che altro la costruzione di situazioni simboliche. Quando arriva Wilson porta con sé l'idea che si può fare uno spettacolo senza parole. Idea per me nuova perché gli spettacoli che avevo visto prima, soprattutto due, *Antigone e Paradise Now* del Living Theatre, che vedo a Urbino<sup>298</sup> insieme a Sandro, erano messi in scena l'uno a partire dalla traduzione di Friedrich Hölderlin rielaborata da Bertolt Brecht mentre l'altro, *Paradise Now*, era costruito sulla figura umana e aveva come base l'idea che il teatro deve uscire dai teatri. Era uno

---

<sup>296</sup> *The Deafman Glimpse*, spettacolo del 1970, arriva in Europa nel 1971. Dopo aver partecipato al Festival di Nancy arriva in scena a Roma nello stesso anno.

<sup>297</sup> Il titolo completo dello spettacolo di Wilson è *Ouverture for Ka MOUNTAIN AND GUARDENIA TERRACE*, in tournée con diverse date a Parigi nel 1972.

<sup>298</sup> *Paradise Now* va in scena a Urbino, dopo la prima rappresentazione italiana a Torino del 20 ottobre, nel novembre del 1969, durante la tournée europea del Living Theatre.

spettacolo il cui testo verbale era costituito da frasi slogan e citazioni di ogni tipo. Se però in *Antigone* c'era un vero e proprio testo, in *Paradise Now* c'erano diversi testi: dei canti dalla fonazione particolare, degli slogan molto sentiti del tipo: «Il teatro è per la strada». C'era un'interazione tra corpo, voce e testualità mentre Wilson con *Lo sguardo del sordo* fa uno spettacolo dove nessuno parla e ci squaderna, per due o tre ore, una serie di immagini che a vederle oggi a distanza di tempo risultano ingenue. Ricordo che mi colpì molto perché per tutta la durata dello spettacolo c'era un attore sospeso a mezz'aria e da lassù lanciava sul palcoscenico degli aeroplanini di carta, oppure pescava mentre avveniva il lento attraversamento di un vecchio con la barba, oppure entravano in scena degli animali; fino ad un momento in cui entrava una donna con un ombrellino e a questo ombrellino veniva dato fuoco. Questa cosa dell'ombrellino che prende fuoco diventò una specie di tormentone di quegli anni perché non solo la riprendo io, riferendomi però alla matrice originale cioè *Giorni felici* di Beckett, e la riprende anche ad esempio il regista Memè Perlini, il quale diceva di averla inventata. Al tempo la *boutade* fu che tutti e tre avevamo avuto la stessa idea. In realtà il primo a utilizzarla è Wilson, e lì l'immagine era meravigliosa, poi la utilizzo io nel 1972 e, sempre nel 1972, la utilizza Perlini non ricordo in che spettacolo<sup>299</sup>. Quindi Wilson fa questo spettacolo muto e, improvvisamente, uno scopre che c'è una possibilità di teatro in quel senso. Nel nostro *La donna stanca incontra il sole*, il racconto avviene attraverso la parola detta da un narratore che ero io e c'erano delle figure mute sulla scena che si muovevano. Questa idea mi era venuta da quello che da allora in poi è il mio punto di riferimento massimo, il teatro Nō.

Nel teatro Nō avviene questo: c'è un coro che racconta e ci sono gli attori che danzano. Anche nel Kathakali c'è un narratore, in tutti e due i casi ci sono più narratori che suonano, e poi ci sono gli attori che agiscono muti. Nel teatro Nō alle volte gli attori cantano oppure fanno dei rumori particolari con i piedi danzando: così nel Kathakali, dove la ritmica dei piedi è importante dal punto di vista drammaturgico. L'interessante in questo teatro sono i temi. *La donna stanca incontra il sole* narra una storia molto semplice: una donna si innamora, va alla ricerca di questo amore che ha perso ma, cammina cammina cammina muore di stanchezza e di mal di piedi, come diceva il narratore. Arriva a quel punto il Sole che la salva e la porta con sé. Raramente si vedono i costumi dello spettacolo perché si vedono in genere le foto con i costumi del prologo

---

<sup>299</sup> La scena è presente nello spettacolo del 1973 *Pirandello Chi?* di Memè Perlini.

che sono costituite da delle figure vestite in abiti anni Sessanta, una coppia che si sposa e a questa sposa con ombrellino e fiori viene incendiato l'ombrello, per cui rimaneva senza protezione. Però la scena successiva che durava 45-50 minuti, era costituita dalla narrazione della donna in cammino e qui i costumi erano ispirati in maniera assoluta al teatro giapponese e al teatro classico indiano, al Kathakali: avevano la pesantezza e la pienezza dei costumi del Kathakali che io avevo visto a Verona – ad un festival shakespeariano di Verona capitò una compagnia di teatro classico indiano, io mi sono mosso per andare a vederlo e ne ebbi un'impressione sconvolgente – . Come quando nel 1972 vidi insieme a Luigi Squarzina il teatro Nō a Venezia: sono tutti piccoli elementi per cui, Wilson, teatro Kabuki, teatro Nō, arti visive; quello è il mondo, la scrittura di Gadda, Pasolini, da qui si parte, poi c'è il Living Theater. Il mondo vero dal quale ho preso le mosse è costituito da questo insieme: senza saper niente, venuto da un posto sperduto tra Siena e Arezzo, bisognava riconoscere che avevo un buon gusto perché ero riuscito a vedere il meglio di quello che avevo intorno.

Sempre nella *Donna stanca incontra il sole* gli attori avevano delle maschere; l'attrice, che era Marion, continuava a girare su stessa davvero per 15 minuti e aveva una maschera Nō rifatta perfettamente da un costruttore di maschere fiorentino di via Faenza...

*Per quanto riguarda i costumi dello spettacolo La donna stanca incontra il sole, i critici hanno avanzato molte analisi approfondite riguardo ai significati simbolici appositamente studiati per ogni personaggio.*

Tutto doveva essere simbolico. La mia tesi all'Università fu una tesi di iconologia su uno scultore che lavora in Francia ma è di origine olandese, Claus Sluter. È interessante il suo *Pozzo dei profeti* a Digione: i profeti qui hanno delle forme tardogotiche, tendenti già verso il futuro Rinascimento nel modo in cui le statue occupano lo spazio. In questo autore le figure umane scompaiono dietro il costume, sembrano figure di teatro.

Dovevo laurearmi su Hieronimus Bosch, un artista molto intenso sul piano teatrale e simbolico, poi invece mi indirizzai verso l'ambito fiammingo e olandese perché ero interessato a studiare i mistici fiamminghi olandesi e tedeschi ai quali si ispirano sia Sluter che Bosch. Ho studiato soprattutto iconologia. Uno dei testi più importanti per me è

l'*Iconologia* di Cesare Ripa, un trattato cinque-seicentesco<sup>300</sup> nel quale Ripa fa una cosa bellissima, ossia spiega come viene rappresentata una cosa, oppure la tal cosa rappresentata in questo modo che significato ha, ad esempio: gli amorini dei sarcofaghi tardo-antichi che hanno la fiaccola alzata in segno di vita o abbassata in segno di morte; oppure la morte stessa, che lì viene rappresentata con una lunga falce da fieno, e così via.

Ripa mi suggerisce molte immagini dei miei primi spettacoli. Volevo fare degli spettacoli muti, avendo visto Wilson, quindi mi riferivo spesso a queste immagini catalogate, la morte ad esempio da questo momento in poi c'è sempre, così come Ripa la descrive con una falce in mano, che veniva chiamata falce da fieno e veniva usata dai contadini del senese e dell'aretino. Questa falce me la porto dal 1972 al 1988. Quando faccio *Hamletmachine* nel 1988 a Mosca, ricordo che volevano darmi una falce russa ma io avevo necessariamente bisogno della falce da fieno perché aveva un risultato visivo molto diverso dalla falce che volevano procurarmi. Non riuscivo a far capire come un'immagine che si compone nella testa può essere solo quella. Come se fossi un pittore: io sono diventato un regista perché non sono mai riuscito a diventare pittore, cosa che mi sarebbe piaciuta molto di più. L'iconologia del Ripa suggerisce molti elementi ai quali mi riferisco perché danno sostanza e peso a quello che faccio.

*Quello che dici sul rapporto tra le immagini catalogate da Cesare Ripa e il tuo lavoro teatrale si può riferire in particolare allo spettacolo Morte di Francesco.*

Proprio a quello mi riferivo. Tu hai potuto vedere anche i miei appunti.

Ecco, qui si vede tutta una serie di cose importantissime. Questo schizzo o l'ho fatto io o l'ha fatto Vera Bemoccoli, il segno sembra più mio, forse ripassato da qualcun altro. Le immagini sono quelle della Cappella degli Scrovegni di Giotto. Guarda queste figure: l'abbraccio che diventa costume; la disposizione degli attori rispetto al corpo del Cristo, le figure incappucciate e di spalle, le espressioni dei volti... Le immagini della pittura tre-quattrocentesca mi insegnano come comporre i gruppi di attori sulla scena. Lo imparo anche da Luca Ronconi e Giorgio Strehler che avevano un'attenzione particolare per questo elemento 'tecnico' della regia. In *La donna stanca incontra il sole* o *Morte di*

---

<sup>300</sup> Il trattato di Cesare Ripa *Iconologia ovvero Descrizione dell'Imagini Universali cavate dall'antichità e da altri luoghi*, è stato pubblicato a Roma nel 1593.

*Francesco* le posizioni degli attori vestiti con semplici costumi erano proprio queste di Giotto. Dagli anni Ottanta in poi mi interessò di più alla Pop Art di Andy Warhol o di Roy Lichtenstein e divengo amico di Mario Schifano e Alighiero Boetti: dimentico l'arte classica che invece riappare nei miei spettacoli di oggi.

*Ma i riferimenti iconografici erano così assolutamente diretti?*

Sì erano diretti, poi io li rielaboravo drammaturgicamente dandogli un senso per lo spettacolo che stavo facendo.

*Esattamente questo intendevo dire, l'uso dell'iconografia come riferimento e, nella pratica teatrale, anche qualcos'altro. Ad esempio qui ci sono degli appunti sugli esercizi che facevate durante le prove.*

Quelli ebbero vita breve perché dopo gli esercizi di biomeccanica preferimmo seguire un altro *input* mejercoldiano secondo il quale gli attori devono andare nei musei, fare molto sport, andare al cinema, leggere libri... Gli attori si formano in quella maniera. L'esercizio fisico è un po' la balla di quegli anni. Ci sono degli artisti bravissimi come Jerzy Grotowski, forse il più bravo in questa sezione del teatro, oppure Eugenio Barba di cui vidi degli spettacoli meravigliosi allora, ora meno, molto meno. Per Barba gli esercizi avevano una funzione non solo tecnica ma anche espressiva mi ricordo, il suo stile particolare aveva in sé soprattutto un'attenzione allo spazio, al movimento, agli oggetti di scena; non aveva ad esempio attenzione alla parola.

Qui c'è un appunto del 21 luglio 1971, in cui scrivevo «dormendo mi è venuto questo pensiero: avvicinare figure diverse secondo un significato associativo» “significato associativo”, quindi avevo già in mente Mejerchol'd evidentemente, perché la parola associazione in teatro la usa lui, e poi: «Mozart diviene il padre di Rebecca». Io credo che qui mi riferissi a *Rebecca la prima moglie* di Hitchcock.

In questo appunto poi c'è tutta una tradizione orale raccolta, ora non so bene dove, sullo sprofondamento di un'aia di Sant'Anna. È da notare che uso la parola “tribbiava”. Avevo scritto: «durante la festa di Sant'Anna un contadino mieteva» che è l'italiano giusto. È cancellato e c'è scritto “tribbiava”, che è la parola dialettale usata nel senese.

Non trebbiare bensì “tribbiare”. Mia sorella si laurea con Bruno Migliorini, a Firenze, e quindi certe attenzioni particolari alla lingua mi rimangono.

*Questi appunti relativi alle Tentazioni di Sant’Antonio a cosa si riferiscono di preciso?*

Credo ad uno spettacolo abortito. Qui c’è tutta la descrizione di un’azione e finisce con un pezzetto medievale: «*O vos omnes qui transitis per viam, attendite et videte si est dolor sicut dolor meus*»<sup>301</sup>. *I leoni d’Italia* invece non so che cosa sia. Questa è la calligrafia di Sandro, ma il disegno è mio. La drammaturgia di questo spettacolo evidentemente è di Sandro e come vedi: «recitazione bassa come in una congiura di palazzo; non si deve sentire altro che brusio e toni bassi.» Molto sperimentale.

*Le Tentazioni di Sant’Antonio* è uno dei quadri più conosciuti di Hieronimus Bosch ed è importante vedere la figura del santo. Questo fa parte dello studio che avrei dovuto fare per la tesi su Bosch, ma poi fu pubblicato un libro dedicato a lui in quegli anni e il progetto cambiò. Allora, qui Sant’Antonio ha intorno un vero caos e guarda fuori dal quadro. Nel *volet* successivo, ugualmente, la figura di Sant’Antonio ha vicino dei mostri, delle figure nude che reggono un tavolo con del cibo, è il mostro che viene detto *Gryllos*: costituito da articolazioni di esseri umani che ad un certo punto non si riconoscono più come tali. La cosa importante è il fatto che Antonio guardi fuori dal quadro e non guardi tutte le figure mostruose e animalesche che lo circondano. Negli appunti è descritta una crocifissione: «Antonio è stato legato alla croce, il gruppo immobile lo guarda. Vera e Lorianza alzano la croce, lentamente, con fatica e con pena, escono dalla stanza, si avviano verso una grotta...». Il riferimento è al trittico delle *Tentazioni di Sant’Antonio* di Bosch. Evidentemente la grotta a cui mi riferivo era il monte con caverna presente nel dipinto, e infatti scrivevo: «c’è un monte con caverna a forma di gigante carponi.»

Questa è una delle immagini che preferisco, Sant’Antonio che prega ed è circondato da una serie di figure mostruose che lo vogliono distrarre dalla preghiera, da

---

<sup>301</sup> Incipit di una delle *Lamentazioni di Geremia*. I versi sono riportati da Dante nel sonetto «O voi che per la via d’Amor passate». Il compositore madrigalista Carlo Gesualdo musicò nel XVII secolo il testo delle lamentazioni. Per i testi delle composizioni poetiche di Dante cfr. Donato Pirovano e Marco Grimaldi, *Vita Nuova. Le rime della Vita Nuova e altre rime del tempo della Vita Nuova*, Roma, Salerno 2015.

ciò che sta pensando, ma lui trova il modo nei pannelli migliori di guardare fuori dal quadro e di essere quindi sempre attento a se stesso oppure di pregare per non distrarsi dal centro della sua meditazione. Non distrarsi significa non vedere il caos, il mondo che gli sta intorno, con i suoi rumori e le sue tentazioni: un mondo che lui non guarda ma di cui è cosciente.

Come in questo quadro di Bosch tutto partecipa e diventa improvvisamente una crocifissione, anche in alcuni quadri di Henri Met de Bles detto il Civetta o di Martin Schongauer la composizione era basata sullo stesso principio, i personaggi rimangono a distanza, guardano tutto a distanza, è un atteggiamento quasi zen.

*Mi viene in mente un'analisi delle messe in scena di Tadeusz Kantor in cui le sue regie venivano confrontate ad alcuni quadri di pittori simbolisti polacchi, dove veniva rappresentata una scena simile...*

Con croci.

*Soprattutto con una figura rappresentata mentre cerca di concentrarsi ed ha il caos più totale accanto. Alla fine dell'Ottocento non si tratta più di veri e propri mostri, ad esempio in uno dei quadri presi in esame ci sono persone in una stanza che sembrano sottratte a un dipinto storico raffigurante una battaglia, c'è confusione al centro e c'è invece il pittore da una parte, è di spalle, si astrae dalla scena per concentrarsi e per poterla riprodurre sulla tela ma è più che presente, anzi è testimone.*

E non sono quadri di Kantor?

*No, non sono suoi. Quello a cui mi riferisco in particolare è di un pittore simbolista polacco, mi sembra che sia Malczewski<sup>302</sup>.*

---

<sup>302</sup> L'analisi e il confronto delle scelte di regia negli spettacoli *La classe morta* e *Wielopole, Wielopole* di Tadeusz Kantor e il dipinto *Melancholy* di Jacek Malczewski (1894) è presente nell'articolo di Daniel Gerould, *Iconographic Images in the Theatre of Tadeusz Kantor*, «Journal of Dramatic Theory and Criticism», n. 10(1), 1995, pp. 175-188. In particolare Gerould evidenzia il tipo di comunicazione in atto tra l'artista e la sua visione, separati e allo stesso tempo uniti da quelli che lui definisce come dei sensibili 'anelli di separazione'. A pag. 179 dell'articolo leggiamo: «The contemplative painter seated at the easel in the background is Malczewski, the artist who is creating the scene, while the enthralled figure in the foreground is his double, who, unknown to his creator, is taking part in the whirling procession, the ever-

Interessante questa cosa, anche perché mi fa venire in mente uno spettacolo bellissimo che fece qui a Firenze, *Wielopole, Wielopole*,<sup>303</sup> in cui lui partecipava e io ricordo che c'era tutta questa gente ferita, questi soldati che uscivano fuori da delle pareti; ricordo che lui se ne stava sempre in disparte a guardare la scena, a volte invece non la guardava nemmeno. Lui nello spettacolo si rivolgeva ad un attore vestito da prete e gli diceva in francese «*tu es une merde*», non sai fare niente, fai qualcosa, e quell'altro poveretto, zitto, che agiva. Kantor era allo stesso tempo fuori e dentro il quadro scenico che aveva creato.

*In un tuo scritto ti ponevi questo problema legato all'astrazione e alla concentrazione dal punto di vista dell'attore; per Punto di rottura ad esempio, quando c'era la necessità di passare ore sulla trave sospesa per acquistare sicurezza nei movimenti e gli attori perdevano facilmente la capacità di essere presenti a se stessi.*

L'attore, se lo tenevi per ore su quella trave si deconcentrava totalmente, è naturale. Allora bisognava costringerlo a concentrarsi di nuovo, questo era uno degli elementi essenziali del mio metodo, tanto che inventai il fatto di dare agli attori una griglia espressiva talmente particolareggiata che in quella maniera – dicevo – l'attore si sarebbe dovuto per forza attenere alla griglia cosicché, se il suo cuore e la sua anima tendevano ad allontanarsi, il suo corpo lo avrebbe obbligato alla griglia drammaturgica che gli avevo dato, allo spazio scenico e alla rappresentazione. Questo era uno dei motivi che io avevo in mente. Franca Angelini, storica e critica del teatro, vedendo un mio spettacolo degli anni Novanta, *Finale di partita*, realizzato per lo Stabile di Brescia, parlando degli attori mi disse: «non li hai lasciati da soli un momento». Il problema che molto spesso ho è quello di non lasciare l'attore libero, anche ora. Fare in modo che l'attore sia se stesso è

---

renewed yet ultimately ineffectual struggle for freedom and independence. Beyond the open window — a frame for transitions from earthly life to another dimension of being — is the woman in black, both Polonia in mourning and also the figure of death looking in and waiting for the moment to strike. The woman behind the window is a recurring iconographic figure in Kantor, appearing in *The Dead Class* as well as in *Wielopole, Wielopole*. Claustrophobic in its anxieties, *Melancholy* shows mankind isolated in dreams and the artist imprisoned in his art. Each figure, each group is forever separated from those nearest. Rings of separation radiate outward concentrically, cutting off communication, as circles within circles enclose all within fixed boundaries of memory and tradition. The rings of history endlessly repeat themselves; art is such a ring, cutting off the artist from reality.»

<sup>303</sup> Lo spettacolo andò in scena a Firenze in prima mondiale il 23 giugno 1980.

difficile, in parte ci sono riuscito; Sandro ci è riuscito. Ma allora tenevo gli attori talmente stretti, talmente imprigionati in quello che dovevano fare, dire, come si dovevano muovere, come dovevano dire una battuta, che era diventato qualcosa di molto freddo, quasi di frigidità e non era bello.

*Tentazioni di Sant'Antonio* non ricordavo nemmeno di averlo voluto fare: «Lo spettacolo è per un numero limitato di spettatori da darsi in un numero limitato di giorni nei quali agli attori è imposto un rigido controllo delle energie fisiche e psichiche attraverso esercizi fisici e psichici da concordare» – questa è una tortura... – «...lettura di testi particolari, riti preparatori di purificazione. La vita in comune è regolata da questo senso profondo di stare vivendo insieme un'esperienza magica e mistica attraverso cui purificare le scorie della quotidianità del corpo e aprire lo spirito per raggiungere la perfetta chiarezza di percezione e di visione. Solo questa chiarezza permette di penetrare a fondo il simbolo e di svelare, attraverso una intensa partecipazione, il Punto Omega o punto dell'essere al quale si tende con tutto il lavoro precedente». Sembra una cosa un po' folle, è una sorta di monastero zen rivisto dalle indicazioni sullo spazio date da Brahma nell'Upanishad. Guarda, qui c'è una mia nota gay: «quale odore di gigli bianchi!».

*Anche nei vostri video il fiore di giglio è protagonista.*

Si ma quelli sono la mia fissa, i gigli di sant'Antonio non a caso. Ma il problema è come chiarire la percezione, come portare gli esseri umani, gli attori, dapprima ad un livello totale di energia e poi ad un'energia controllata, dominata, chiara. Era il metodo, quella cosa che inseguivo e che ancora adesso dico: prima uno viene sommerso dalle visioni e dalle riflessioni, poi improvvisamente entra la ragione a fare in modo che queste visioni divengano comunicanti. Il primo a fare questo è stato Pier Paolo Pasolini, il più grande anche.

Qui poi c'è un appunto di Sandro su *I leoni d'Italia*, avevamo visto *Rita da Cascia* di Paolo Poli, uno degli spettacoli più belli, perché in tutta questa serietà, mentre io andavo dietro alle tentazioni di sant'Antonio e a Hieronimus Bosch in maniera molto sentita, giustamente Sandro mette la nota che andavamo a vedere anche Paolo Poli e ci entusiasimava. Con lui non siamo mai diventati amici ma abbiamo parlato molte volte,

eravamo di venti anni più giovani ed era difficile comunicare con un artista già allora così famoso. Dei suoi spettacoli si videro *Rita da Cascia* che era bellissimo e *La nemica* di Dario Niccodemi, dove io ho riso fino alle lacrime, lui faceva una madre possessiva ed era una cosa veramente sublime. Si capiva sin da allora che Paolo Poli era molto colto, ricordo un discorso fatto da noi con lui su Contini: noi eravamo studenti all'Università, per noi in quegli anni Contini era un mito e Poli lo aveva conosciuto. I suoi spettacoli venivano presentati al Rondò di Bacco, dove vidi anche *La classe morta* di Kantor, uno spettacolo stupendo.

*Tra le note allo spettacolo Morte di Francesco ho trovato questa pagina sui burattini e degli appunti con riferimenti pittorici, sembra la tua calligrafia. Cosa puoi dirmi sul modo in cui questi elementi venivano combinati nello spettacolo?*

Questa è scrittura mia, sì. Burattini... fa impressione, non sono cambiato! Accanto ci sono appunti in cui *Morte di Francesco* è diviso per sequenze, ma la cosa importante qui è proprio il termine burattini. Sono riflessioni di ispirazione giapponese, si dice: «Il teatro dei burattini nasce quando i cantori di Jōruri unirono la loro arte a quella dei burattinai. Il filosofo Hayashi (inizio del XVII secolo) riassume le proprie impressioni sul teatro di Jōruri: nella sala erano stati costruiti più piani rialzati e in terra vi erano delle stuoie, in fondo vi era una tenda alta circa sei metri e lunga parecchi jō (un jō = 3,03 metri)» – com'ero puntiglioso – «ci sono tra i fantocci uomini, dei, soldati, monaci, geni draghi, serpenti, uccelli e volpi che avevano il fuoco appiccato alla coda. Lo spettacolo iniziato alle undici del mattino si protrae fino alle quattro del pomeriggio. Tamburi, flauti voci delicate e potenti accompagnavano i movimenti dei fantocci. E c'era chi [stava] manovrando e tirando i burattini, chi calpestando il tavolato mentre gridava; tutti erano così affiatati nelle loro manovre che i fantocci sembravano proprio esseri viventi.» Qui stavo citando il filosofo del Seicento<sup>304</sup> ma probabilmente avevo visto i Bunraku giapponesi, per i quali Chikamatsu<sup>305</sup> assomma la parte letteraria, a quella musicale e

---

<sup>304</sup> Razan Hayashi (1583-1657), filosofo neo-confuciano. Per informazioni sulla vita e gli studi del filosofo Cfr. Willem Jam Boot, *The Adoption and Adaptation of Neo-Confucianism in Japan. The role of Fujiwara Seika and Hayashi Razan*, Van Dekanen, Leinen 1983.

<sup>305</sup> Chikamatsu Monzaemon (1653-1724) è considerato il maggiore drammaturgo della letteratura giapponese. Scrisse drammi per il teatro Jōruri (in seguito denominato Bunraku) e per il teatro Kabuki contribuendo in maniera determinante allo sviluppo di questi due generi del teatro classico giapponese. Nel

visiva. E anche questa è calligrafia mia in effetti, qui ho scritto un appunto: «Masaccio, la cimasa, gruppo intorno a Francesco, silenzio». Ci sono proprio i riferimenti pittorici, io li rifacevo uguali.

«I suoni sono quelli di Chiara che suona il flauto. La coscienza della sua impotenza genera la prima sensazione di angoscia». C'è già fin da allora un'altra delle mie ossessioni, che poi ho ripudiato, perché è quella per Carl Gustav Jung e per un libro che io non ho mai letto fino a tre o quattro anni fa e che è *Il libro rosso*. Io do un esame di psicologia appena entro all'Università e il testo che porto è *Simboli della trasformazione* di Jung, e da quel libro lì io vengo proprio ossessionato.

Ci sono delle parti in questo *Morte di Francesco*, riprese dal dramma di Peter Weiss *La persecuzione e l'assassinio di Jean-Paul Marat*, la figura del banditore ad esempio è riproposta identica e poi c'è un lungo pezzo di Francesco tratto invece da *Ricatto a teatro* di Dacia Maraini, uno spettacolo che io non vidi ma che ebbe molta risonanza sulle riviste specializzate perché fece scalpore. In *Morte di Francesco* addirittura c'era una masturbazione che doveva fare Francesco (io non ricordo di averla fatta, ma in ogni caso fu fatta eventualmente in maniera finta), e questo viene sicuramente da *Ricatto a teatro*. Ecco qui è il problema, che prima o poi uno si dimenticherà tutto.

Il tono di questo spettacolo era un tantino universitario, divertente, ma puzza un po' di Jung, della Maraini... Poi ci sono delle poesie, alcune sono probabilmente portate fuori da Pasolini, da Julian Beck, infatti la rivoluzione qui è segnata con la lettera maiuscola.

Qui dove dice «ma non verrà mai la notte» c'è *Aspettando Godot* di Beckett, tutto questo bellissimo e stranissimo testo era disgustosamente colto, come tutto quello che veniva fatto. Addirittura leggo «il bianco, tradizionalmente assimilato all'androgino all'oro, alla divinità, tradizionalmente è il colore di coloro che sono saliti attraverso grandi

---

1986 alla sua opera e all'influenza delle innovazioni apportate alla cultura grazie al suo contributo venne dedicato un convegno indetto dalla Harvard University of Cambridge. Cfr. Andrew Gerstle, *Circles of fantasy. Convention in the plays of Chikamatsu*, «The journal of Japanese Studies», vol. 14, n.2, summer 1988, pp. 538-543. Una bibliografia di riferimento per approfondire gli argomenti alla base del concetto di immagine fluttuante e della tecnica di trasmissione del «fiore dell'interpretazione» postulata da Zeami è costituita da Gioia Ottaviani, *Introduzione allo studio del teatro giapponese*, La Casa usher, Firenze 1994; Nicola Savarese, *Teatro e spettacolo fra Oriente e Occidente*, Laterza, Bari 1995; Benito Ortolani, *Il teatro giapponese. Dal rituale sciamanico alla scena contemporanea*, Bulzoni, Roma 1998; Bonaventura Ruperti, *Storia del teatro giapponese. Dalle origini all'Ottocento*, Marsilio, Venezia 2015.

tribolazioni. La bianchezza è simbolo dello stato di beatitudine: Improvvisazioni» Cioè, usavamo uno scritto di Zeami per un'improvvisazione.

*Questa è calligrafia di Sandro invece...*

Si. Ma pensa te il Lombardi. Ascolta qua: «premessa linguistica. Appunti sull'uso del simbolo nel Carrozone. Di fronte all'uso sempre più frequente in teatro della parola intesa come veicolo di significati da imporre, autoritariamente concepita...» – perché se tu imponi un significato sei un autoritario, questo era il concetto, era un po' Pasolini, post Sessantotto – «autoritariamente concepita e comunicata, in quanto univoca nella sua essenza e nel suo uso, si fa strada una profonda esigenza di un diverso uso della parola intendendola, oserei dire, fluttuante nel suo alone semantico. Fluttuazione dell'alone semantico è in realtà termine clinico riferito in psichiatria alle deformazioni dell'uso del linguaggio ma è anche un'esperienza che ogni uomo compie in ogni momento della vita, essendo ogni termine linguistico all'interno di una stessa lingua oggetto a infinite e lievi variazioni del significato a seconda del carattere, della cultura. Premessa figurativa. Ora l'immagine è per sua natura più fluttuante». Bello. Sandro aveva un atteggiamento teorico.

*A proposito di questo interesse per il lato teorico della messa in scena, mi chiedevo cosa potresti dirmi del seminario che avete tenuto alla Facoltà di Architettura di Firenze nel 1975 con Eugenio Battisti. Qui c'è una copia dattiloscritta della dispensa che raccoglie alcuni lavori dei partecipanti.*

«Cattedra di Storia dell'Architettura. 1975, professor Eugenio Battisti». Battisti è stato controrelatore della tesi di Sandro. Vediamo chi c'era a questo seminario.

*In quest'occasione conoscete le sorelle Saviori e Luca Fiorentino.*

Si bravissima, infatti le traduzioni sono di Luisa Saviori. Ci sono testi su *Ouverture for Ka mountain* di Wilson che io vedo a Parigi e questi sono tutti materiali da Wilson.

*C'è anche una sezione dedicata ai lavori del Carrozzone curata dai partecipanti al seminario.*

Ci sono tutti gli elementi. Il viaggio, il «fiore» di cui parla Zeami; il concetto di fiore è quello che abbiamo raggiunto adesso sia Sandro che io, ma c'è voluta una vita per fare questo fiore, non è così semplice. Per *Viaggio e morte* a *Contemporanea*, avevano fatto tutto uno studio degli elementi rintracciabili negli spettacoli. È giusto, è giusto.

Vedi, cito anche per questo spettacolo frasi degli spiritualisti fiamminghi a cui si ispirava Bosch: «solo se riusciamo a spogliarci di tutte le immagini noi potremo vincere la tentazione.» Il riferimento è ancora alle visioni di sant'Antonio. Poi, quando facciamo *Tactus* con il musicista Azio Corghi, i riferimenti cambiano: «Si fa presto a dire fame», veniva da Brecht.

*In questo faldone ci sono materiali relativi allo spettacolo La donna stanca incontra il sole. Potremmo partire dalle bozze con le immagini a colori preparate per la pubblicazione del visual-scenario dello spettacolo.*

Questo è bellissimo. Il testo è mio, ma la scrittura e soprattutto i collage sono di Sandro. Avevo iniziato a scriverlo io, solamente che la mia calligrafia è un disastro. Poi ne fu fatto un libro.

*Che però è in bianco e nero, lo spessore delle immagini così un po' si perde.*

Sì, un po' sì ed è un peccato perché sono bellissime. Tutte le fiabe recuperate attraverso gli spettacoli venivano narrate attraverso suggestioni dal teatro Nō giapponese, che venivano assemblate in questo caso ad esempio con le musiche dei *Carmina Burana* di Carl Orff, o del primo atto dell'*Otello* di Verdi: è sulle note di Verdi infatti che la donna stanca apriva l'ombrellino per ripararsi.

Questi segni sul foglio pentagrammato rappresentano i movimenti che io facevo fare. Quando si intersecavano significava che c'era il movimento di qualcuno che si innestava sui movimenti di un altro. È la trascrizione dei movimenti che avvenivano in

quello spettacolo. Tutto questo disegno concentrico sulla pagina rappresenta la donna che per un quarto d'ora continuava a girare e ci sono anche delle notazioni per la musica da suonare con l'armonica segnate da Sandro.

*Questi segni che ricreano il movimento spaziale all'interno dello spettacolo e che sono trascritti sul pentagramma erano ispirati alle partiture musicali concepite da Sylvano Bussotti?*

Per noi Sylvano Bussotti ha un ruolo importantissimo. Viene conosciuto da me e da Sandro e da Marion, attraverso Pier Luigi Tazzi, con lui diventammo amici. Non era una persona particolarmente simpatica ma era un musicista molto bravo. Ci piace tanto quello che fa che nel 1972 andiamo alla Fenice di Venezia a vedere il suo *Lorenzaccio* da De Musset, di cui lui aveva curato la regia e le musiche. Ancora oggi certe cose me le ricordo, c'erano dei brani musicali meravigliosi. Era uno spettacolo molto noioso e molto lungo, mi ricordo questo, però era a suo modo bellissimo e volendo noi essere anche un po' musicisti, ed essendo molto vicini alla musica contemporanea, ricordo che ci colpì moltissimo. È vero, questa partitura è ispirata in maniera molto forte alle partiture di Bussotti. Più che riprodurle, è ispirata in maniera molto forte alle sue partiture. Non è un caso che sia scritta su carta da musica; vedi questi segni, non ricordo bene cosa vogliono dire ma c'è una legenda all'inizio a cui mi attenevo. Bussotti nelle sue partiture scriveva delle indicazioni sui movimenti, scriveva le parole che dovevano essere dette; almeno nel Bussotti grande, quello prima de *L'ispirazione* (1988) che è una delle ultime opere sue che io vedo, dedicata a quella che per me è la più grande cantante della seconda metà del Novecento, Cathy Berberian, moglie di Luciano Berio, per la quale lo stesso Berio scrive delle canzoni meravigliose che lei cantava in maniera formidabile. E lei era amica di Bussotti. La conoscenza di Bussotti ci apre tutto un mondo di conoscenze. Io devo a lui e in maniera indiretta a Pier Luigi Tazzi tutta una serie di conoscenze ed esperienze nell'ambito dell'arte contemporanea agli inizi. Tazzi mi portò per primo a vedere la mostra di un artista allora a me sconosciuto che si chiamava Sandro Coticchia. Le sue erano opere molto lontane dal gusto tipicamente toscano che avevamo noi per l'arte, si trattava di pagine con dei disegnetti, quasi graffiti, che non mi piacque per niente.

Indubbiamente però quell'artista che io allora non capivo ebbe un certo successo e divenne nel tempo Sandro Chia.

*È dal vostro interesse per Sylvano Bussotti che nascono le collaborazioni con Giancarlo Cardini?*

Cardini mi ha fatto fare, come diceva lui, il musicista. Abbiamo fatto dei concerti di Bussotti insieme<sup>306</sup> e mi metteva delle trappole della Chicco in mano che io dovevo far girare. In un altro lavoro arrivavamo con delle canne di bamboo per creare un suono particolare e ci dovevamo colpire. Solamente che in occasione di una delle repliche capitò che non c'erano queste canne quindi ci portarono delle frasche di leccio e io sono stato preso letteralmente a randellate da Cardini che era forte, fortissimo. Alla fine dovevo mettere dei gladioli insieme a lui dentro il pianoforte, e quella era la parte che adoravo: lì c'era Bussotti. In effetti hai ragione, Bussotti fa entrare nel discorso Cardini.

*Lo chiedevo perché ho cercato di parlare con Cardini degli spartiti e di come lui arriva al solfeggio parlante tramite lo studio delle opere di Cage e Bussotti in particolare, grazie alle partiture composte per lui da Paolo Castaldi, che Cardini considera un suo maestro. Parlando con Cardini cercavo di capire qual era il suo metodo compositivo perché mi sembrava animato da caratteristiche molto affini alla ricerca teatrale degli anni Settanta. Lui mi ha spiegato ad esempio il senso dei collage di parole che corredevano gli spartiti creati dal compositore Castaldi e come la parte più importante di quel lavoro fosse rappresentata dalla difficoltà di solfeggiare le parole, di dargli un peso ritmico in base anche al loro senso, senza recitarle. Mi ha spiegato che Castaldi gli chiedeva, in relazione ad una frase che non fosse da interpretare ma da solfeggiare, di non recitare la parte dell'avvocato che sta dicendo al suo cliente di non poterlo aiutare, ad esempio, ma di guardare cosa succede tra l'avvocato e il suo cliente e di ridarlo in termini di ritmo<sup>307</sup>.*

---

<sup>306</sup> Giancarlo Cardini ripropone con Federico Tiezzi il concerto *Neo-Haiku Suite*, presentato con Bussotti alla Biennale di Venezia nel 1979 su bozzetti del 1970.

<sup>307</sup> Cfr. Giancarlo Cardini, conversazione con l'autrice, (*qui* p. 429).

Era proprio il discorso di quegli anni, il leggere solfeggiando era una delle declinazioni della tendenza a scomporre e dissezionare il linguaggio. Tutto ciò, mi hai ricordato, era esattamente il genere di cose alle quali arrivando a Firenze, io mi volevo opporre. Se c'è un tipo di avanguardia che noi frequentiamo nel periodo della messa in scena dei primi spettacoli nelle gallerie d'arte è quella dell'ambiente orbitante intorno alla Poesia Visiva e a Eugenio Miccini. Anche questo tipo di opere partivano dal collage, come se in queste sue immagini Sandro avesse messo anche una frase o le avesse composte tramite una frase scritta. Invece Sandro fa il contrario, non mette nessuna frase nei suoi collage, fa l'opposto. Ora fa un po' ridere parlare di opposizione perché nessuno si opponeva a nessuno, ma sicuramente era il contrario di quello che per esempio Eugenio Miccini faceva con la Poesia Visiva, e lo dico anche in virtù dell'appunto teorico di Sandro che ti ho letto prima: l'immagine doveva essere significativa già in se stessa e semanticamente fluida mentre il lavoro con le parole, con le frasi, avrebbe arginato questa fluidità per noi. Ma dici giustamente, queste immagini che Sandro elabora in base al discorso che ti ho letto hanno, seppur diversamente sul piano del metodo operativo e artistico, lo stesso intento legato all'associazione di elementi vari.

In questo collage di Sandro ad esempio c'è una strada e poi improvvisamente siamo in un primo piano sul grano. A parte una pur importante vertigine spaziale, vedi come in effetti questa narrazione può essere letta in maniera fluttuante perché si crea in maniera fluida, per libere associazioni. La pubblicazione del volume fu fatta dagli stessi curatori che pubblicavano l'importante rivista «Marcatrè» edita da Lericci, una delle riviste più importanti che esistevano riguardo queste forme espressive per mezzo delle quali venivano mescolate, secondo la tendenza artistica di allora, la psichiatria – Jung e Freud erano sempre molto presenti – l'antipsichiatria di lì a poco, l'arte visiva, il teatro, fino al lavoro che veniva fatto sull'immagine dai malati mentali; era tutto un grande movimento e l'*entourage* di questa importante rivista diede spazio a noi, un gruppo di ventenni. Vedi se oggi una cosa del genere sarebbe altrettanto possibile.

Questo libro è figlio sia di Bussotti che di «Marcatrè», Rubina Giorgi, una filosofa del linguaggio, scrisse uno dei testi introduttivi al volume, l'altro era di Giuseppe Bartolucci. L'impaginazione fu curata invece proprio da uno dei collaboratori della rivista Marcatrè di cui non ricordo il nome. Quando arriviamo a Firenze io mi voglio opporre a

quelle tendenze artistiche che mi sembravano ascrivibili ad un post-futurismo o post-dadaismo; non che non mi piacessero, mi divertivano, ma le sentivo vecchie.

*E cosa pensavi del movimento Fluxus?*

Il fatto è che da Fluxus venivamo influenzati tutti, pensa che noi conoscemmo Ben Vautier,<sup>308</sup> lo incontrammo proprio tramite Pier Luigi Tazzi.

Comunque Fluxus era già diverso, più affine all'idea di immagine fluttuante che avevamo in mente.

*In quegli anni qual era il vostro modo di vedere e di intendere l'happening? Mentre svolgevo la mia ricerca durante il primo anno ho cercato di parlare con alcuni dei testimoni delle attività teatrali e artistiche in Toscana e mi ricordo che Andrea Granchi<sup>309</sup> mi parlò di un episodio che accadde proprio in occasione di un vostro spettacolo, quando un gruppo di Firenze realizzò una sua azione durante la messa in scena di un vostro spettacolo in galleria, anche con l'intento di disturbarlo.*

Si, fu durante *Morte di Francesco*. Alla sua prima lo spettacolo era per noi il momento della rivelazione al pubblico, mettevamo alla prova tutti gli studi fatti per metterlo in scena. Durante la rappresentazione ci fu un intervento improvvisato del gruppo (S)essere (e davanti ad un gioco di parole così io già divento pazzo).

Mentre veniva insufflata tutta questa poesia oscura, visionaria, un po' da libro rosso di Jung e noi stavamo creando questo mondo onirico che sarebbe diventato il mondo mio e della compagnia per un bel po' di tempo, loro avevano messo su un tavolo una

---

<sup>308</sup> Ben Vautier fa parte, insieme a George Maciunas, Nam June Paik, George Brecht, Wolf Vostell, Giuseppe Chiari ed altri, del gruppo artistico Fluxus che, come spiegava il critico Achille Bonito Oliva «ha sempre puntato a un evento totale in cui tale totalità, attraverso la linearità del gesto e la cleptomania di ogni tecnica possibile, è una risposta alla violenza e alla parzialità del mondo. A seconda dell'appartenenza al contesto europeo o americano, questi artisti hanno puntato verso l'evento liberatorio o la pratica sperimentale di linguaggi interdisciplinari, tra l'influenza del situazionismo europeo e del gruppo giapponese Gutai». Achille Bonito Oliva, *L'arte oltre il Duemila*, in Giulio Carlo Argan, Achille Bonito Oliva, *L'Arte moderna 1770-1970. L'Arte oltre il Duemila*, Sansoni, Milano 2002, p. 320.

<sup>309</sup> Andrea Granchi, (Firenze 1947) Ha frequentato l'Accademia di Belle Arti di Firenze diplomandosi in pittura nel 1969. Premio Stibbert per la pittura nel 1971. Ha svolto una lunga attività come docente in istituti statali di Alta Formazione Artistica tra i quali l'Accademia di Belle Arti di Carrara (1992-2001). Attualmente è titolare della Cattedra di Pittura all'Accademia di Belle Arti di Firenze ed è stato coordinatore del Biennio Specialistico con indirizzo in Arti Multimediali per il quale promuove da anni col suo Laboratorio di Pittura e Linguaggi Multimediali un nuovo indirizzo di ricerca sul Libro d'artista.

taglierina e tagliavano delle strisce di carta. Facevano un'azione nello spettacolo, in mezzo al pubblico, generando tra l'altro un elemento di distrazione tramite il rumore. Tagliavano la carta e la carta finiva tutta in una scatola di cartone. Io continuai lo spettacolo finché, quando ad un certo punto c'era un valzer di Strauss e io ballavo, danzando andai a prendere questa scatola e la vuotai roteando, così che la cosa divenne un grande happening. Cosa che a me non andò, io odiavo queste azioni, a noi piaceva Zeami, la stratificazione dello spettacolo, il Giappone. Questo gesto piacque però moltissimo all'ambiente artistico fiorentino, tanto che se ne ricordano ancora, perché lo videro come un'integrazione del disturbo perpetrato ad una manifestazione del linguaggio espressivo, qualcosa come una risposta di classe alla protesta. E in effetti fu così.

#### ***b.4- Conversazione con Teresa Saviori, Firenze, 16 giugno 2016***

Quello che ti racconto riguarda il mio vissuto, probabilmente ci sarà un discostamento rispetto a quella che può essere stata la realtà perché è passato del tempo e il mio modo di vivere le cose in quel momento non combacia, forse, con il mio modo di ricordare ora.

Chiaramente c'è stato un grande processo non solo di selezione, ma anche di allontanamento dalle cose che ho voluto dimenticare del passato. La mia memoria in questo momento è una memoria selettiva, il che vuol dire che la mia è una visione critica, legata a come sono ora io, non solo a com'ero e vivevo allora.

*Ti ringrazio della premessa e ne prendo atto. Vorrei comunque chiederti se ricordi come ti sei avvicinata al gruppo del Carrozzone. So che tu e altri ragazzi avete partecipato ad un seminario tenutosi alla Facoltà di Architettura di Firenze per volere del professor Eugenio Battisti.*

Battisti era un grandissimo uomo. Io penso che sia stata una delle persone più colte e più aperte a lavorare in quegli anni all'Università di Firenze. Aveva una grande cultura ed era molto curioso anche del contemporaneo. Era una persona avida di sapere. Io credo che avesse incontrato i ragazzi del Carrozzone in una galleria e che abbia poi chiesto a loro di curare un seminario durante il periodo delle sue lezioni universitarie. Al termine di questo seminario io, Luisa – mia sorella –, Luca Fiorentino e un'altra ragazza che si chiamava Francesca Mineo preparammo un lavoro, una sorta di rito di iniziazione, che ebbe luogo in un palazzo del centro a Firenze. Le azioni si svolgevano praticamente al buio e ricordo che volevamo creare un'atmosfera magica, non esoterica ma iniziatica. A ripensarci ora fu una cosa ridicola, ma allora credevamo fosse una cosa molto seria.

*Il primo lavoro a cui hai preso parte con il gruppo è stata la performance Miracolo della neve, a Firenze nel 1976?*

Al centro culturale Santa Monica. Avrebbe dovuto essere il mio primo spettacolo ma io pensai bene di non presentarmi. Mi spaventai. Sarei dovuta apparire in pubblico

per la prima volta, infondo il lavoro che presentammo al termine del seminario non fu una vera e propria esibizione aperta, eravamo tra noi. C'era mia sorella e anche gli altri si presentarono tutti ma io non andai. Sapevo che sarebbe stato un importante momento di passaggio. Venivo da un paese, non avevo mai viaggiato molto né ero mai stata troppo al centro dell'attenzione. Fino a quel momento mi ero costruita lentamente una cultura politica e filosofica che sentivo fortemente mia ed era imbevuta di materialismo storico. All'improvviso mi stavo buttando in un mondo che per me era nuovo, sia da un punto di vista filosofico che di esperienze concrete. Per una persona razionale come me la devianza dalla regola, dalla norma, voleva dire attraversare una soglia, o meglio il mio pensiero fu proprio: «ora apro una porta e chissà se riuscirò a chiuderla».

Ero molto consapevole di questo cambiamento e lì per lì ho tentato di temporeggiare, o se vuoi di scappare. Ma non ci sono riuscita molto bene, anzi. Proprio in quel contesto, alla fine, mi sono anche fidanzata. Con Luca Fiorentino.

Lo spettacolo successivo fu *Lo spirito del giardino delle erbacce*. Per me fu una vera e propria prova, faticosissima. Ero bendata, dovevo stare immobile con un mantello pieno di conchiglie pesantissimo e tenevo in mano un bastone fiorito. Avevo 22 anni e non ero esattamente una persona placida. Mi furono necessarie una buona volontà e un impegno che non saprei dire dove andai a trovare. Rimanevo lì per almeno un'ora, con queste bende grosse di tela che mi coprivano gli occhi. Intorno sentivo le voci degli altri e stavo ferma. Credo che questo servì soprattutto a far capire che, anche se a Santa Monica non mi ero presentata, avevo preso la cosa molto sul serio. Ricordo che per quello spettacolo avevamo fatto delle prove, non era una cosa improvvisata: c'era dietro una drammaturgia di cui ero consapevole, ma il mio compito era mantenermi immobile e di quello spettacolo mi è rimasta la forte impressione di un'immobilità pesante e mistica, da conservare.

*Che tipo di lavoro facevate alle prove? Pier Luigi Tazzi mi ha spiegato che lavoravate molto sul rapporto tra voi, favorendo una sorta di impulso d'attrazione verso qualcuno oppure verso lo specifico lavoro di qualcun altro dei ragazzi.*

All'inizio noi non avevamo un posto per fare le prove. Andavamo a casa di Marion in via Panicale; una casa piena di costumi, di oggetti di scena. Lì si parlava molto, si

provava. A casa mia non le abbiamo mai fatte che io ricordi, per lo più andavamo negli spazi in cui ci veniva offerta la possibilità di lavorare per qualche periodo. Abbiamo provato in un posto dismesso, nella zona di Case San Romolo, dove faceva un freddo becco... Poi si è iniziato a provare a casa di Federico, dove c'era molto spazio. A quel tempo non c'era una drammaturgia da seguire, c'erano delle immagini. Si andava a teatro, si vedevano spettacoli, si prendevano spunti da lì. A quel tempo Firenze era molto viva, al Rondò di Bacco arrivava il meglio non solo del teatro d'avanguardia ma anche del teatro di prosa e noi vedevamo tutto.

*Andavate a vederli tutti insieme oppure ne parlavate e poi ognuno andava a teatro per conto suo?*

Io da sola non sarei mai andata. Non è che andassimo tutti insieme ma l'*input* veniva sicuramente dagli altri. Si diceva che ci sarebbe stato questo o quello spettacolo interessante e dopo averne parlato si andava a vederlo. Come gruppo ci proponemmo per partecipare alla Biennale di Venezia del 1975. Lì assistemmo agli spettacoli e ricordo che per partecipare al seminario di Jerzy Grotowski era necessario sostenere un colloquio.

Il seminario consistette in una settimana da passare notte e giorno in mezzo al niente, nel bel mezzo di un bosco. Questo non mi preoccupava molto perché ero abituata fin da bambina a vivere nei boschi ma l'esperienza fu comunque per me molto violenta perché in quei giorni miravano a far saltare in noi ogni tipo di ritmo biologico, non mangiavamo per tempi molto lunghi, alteravamo i cicli di veglia e di sonno. Tutto questo era fatto per metterti in una condizione estrema, portarti al limite in maniera che tu potessi reagire scegliendo di reggere quella situazione o andando via.

Ricordo di aver camminato anche nel fuoco e, non credere, non è una cosa tanto impressionante. Non senti niente. Quando proprio morivi di fame arrivavano con una cesta infinita di panini, da sfamare un esercito. Anche lì forse c'era una volontà di portarti al limite e di farti capire se eri in grado di regolarti da solo.

Passata anche questa io ritenni di aver davvero attraversato il fuoco. Poi cominciammo praticamente da subito a vagabondare per gli spettacoli.

Roma era il centro di tutto, lì c'erano posti come il Beat 72, La piramide; oppure a Milano c'era l'Out Off. Quindi si preparava tutto, si caricava sul furgone e si partiva,

tutti stipati dentro insieme a oggetti, costumi, pezzi di scenografia. In quel periodo ognuno di noi gestiva qualche aspetto legato alla partenza: c'era chi caricava il furgone, chi era addetto a montare i neon, chi pensava a portare tutti i materiali. Ad esempio io e Luca facevamo gli elettricisti di solito, montavamo i neon. Sandro stava al banco luci, Marion si occupava dei costumi. Il tutto in uno spirito collettivo perché pensavamo ci fosse una sorta di democrazia interna e di parità tra tutti noi.

*C'è qualche spettacolo in particolare che ti ricordi?*

Quello a Salerno fu meraviglioso. Era *Il giardino dei sentieri che si biforcano*. C'erano degli animali in scena con noi e nonostante tutto lo spettacolo fosse preordinato la presenza degli animali sottintendeva un rapporto da instaurare sempre con qualcosa di mutevole, di non precisamente fissato. Quello fu uno spettacolo veramente magico.

L'idea giusta fu quella che poi ebbe fondamentalmente Sandro, di creare degli studi modificabili che era possibile montare ogni volta in modo diverso, come se si trattasse di un *work in progress* da far interagire con il contesto in cui ti trovavi, secondo anche le situazioni in cui eri. Era molto importante quando si facevano interventi come performance nei diversi luoghi dove ci è capitato di andare, che utilizzassimo lo spazio, incorporassimo in quello che facevamo le caratteristiche dell'ambiente, i giochi di luce, i suoni. Tutto concorreva a fornirti le idee, gli *input* per modificare nel momento le cose che avevi precedentemente fissato, per arricchirle.

*Quando arrivavate in uno spazio nuovo come vi comportavate? Iniziavate a fare esercizi, lavoravate da soli, oppure costruivate delle azioni lavorando a coppie?*

Io so solo che una volta mi sono congelata. Eravamo mi sembra a Roma, in uno spazio enorme e freddo, era inverno. Avevamo delle coperte e a un certo punto, in questo niente con i vetri rotti, ho ben pensato di stendermi e sono venuti a svegliarmi ma non mi svegliavo più. Dovettero svegliarmi con la forza. Anche quello poteva essere un ottimo *input* per un'azione...

Comunque influiva anche molto il nostro stato d'animo interno al gruppo, se avevamo litigato oppure se avevamo semplicemente fame. Comunque in uno spazio non

partivamo già con un'idea, l'idea ci veniva dallo spazio stesso. In certi spazi tu pensavi proprio: ma qui che devo fare? Cosa c'è? Lo sporco. Voglio pulire? Voglio sporcare di più? A quel punto ti dicevano: «Tira fuori la melma!». Chiedevano di avere una sorta di reazione psicofisica allo spazio intorno, alle persone che stavano in quello spazio, agli odori, ai rumori. Così iniziavi. Non era un'azione ma forse più una reazione.

Penso che ora non sia più possibile lavorare in questi termini perché sarebbe creativo ma assolutamente poco produttivo. Noi potevamo avere tanto tempo, non dovevamo avere subito un prodotto ben codificato, potevamo continuare a fare studi. Ora credo che si debba arrivare non tanto a dei risultati ma a produrre. Non dico con questo che noi potevamo divagare, per questo si trattava di cercare qualcosa a cui reagire, così potevi reagire a qualunque istinto in maniera assolutamente libera.

*E poi, quando bisognava fissare un'azione?*

Arrivava il momento, come quando maturano le pere, in cui sei alle strette. Oppure più spesso senti che quella è la cosa "giusta". Io credo che sia difficile oggi da codificare per il modo in cui lavoravamo allora, perché era assolutamente informale; eravamo noi a crederci in quello che stavamo facendo, oppure a non crederci più.

Chi fa teatro oggi non so se può permettersi il lusso di credere in questa maniera, così poco economica, in quello che fa quando lavora artisticamente. L'importante di quelle esperienze non era solo quello che riuscivi a fare, ma la condizione in cui ti mettevano che ti portava continuamente a chiederti in prima persona: e adesso cosa mi invento? Non è poi quello che fai ma il pensare che è possibile fare qualcosa.

*E tutto questo in uno spettacolo che andava in scena all'interno di un teatro veniva conservato o il vostro atteggiamento era diverso?*

Quando avevamo davanti solo lo spazio, più questo aveva caratteristiche sue, particolari, più a noi venivano in mente idee. Non era solo un entrare in rapporto con lo spazio, ma un vero e proprio confronto e in qualche modo uno scambio. Il teatro è diverso. Quando sei in posti anonimi, che hanno un carattere loro, puoi metterti a cucinare la pizza o a fare l'attrice ma loro mantengono comunque un carattere.

Non a caso sceglievamo sempre posti da archeologia industriale, periferia fetida, che nell'immaginario comune sono luoghi dismessi perché hanno avuto una storia. E tu poi magari questa storia la leggi: nel termosifone che perde l'acqua trovi qualcosa che ai tuoi occhi lo migliora o lo peggiora, ti sforzi di immaginare cosa potrebbe dire quel suono, con quell'acqua che esce, che è persa. Oppure puoi scegliere di ignorare queste cose, quando magari nel silenzio diventano assillanti. Puoi chiederti come fare qualcosa nonostante lo sporco, nonostante gli oggetti devastati, le finestre rotte. Oppure come fare qualcosa insieme con loro.

*Quindi era un gioco di risposte...*

Per me erano stimoli provenienti da un esterno che poi mi spingevano ad interagire con le persone intorno. All'interno di un gruppo ci sono persone con cui hai maggiore *feeling*, Luca Fiorentino nel mio caso. Io ho interagito poco con Federico e con Sandro. Con Pier Luigi e con Marion un po' di più. La cosa coinvolgeva sia i corpi che le teste. Potevamo poi lavorare sull'arte concettuale, oppure pensare alle opere di Duchamp, o tornare ancora indietro. Anche per esempio la reiterazione di certi gesti..., e comunque considera sempre che i miei genitori dopo aver saputo che facevo spettacoli mezza nuda in mezzo a ragazze e ragazzi non mi hanno fatto rientrare in casa per un anno. Quando sono arrivata a Firenze ricordo che una grande scoperta per me sono stati... i semafori. Chi li aveva mai visti in campagna i semafori?

Questo è quello che io ricordo di quei tempi e il mio ricordo è strettamente legato a quello che ho vissuto allora, prima di allora e poi.

*Perché tu, Luca Fiorentino e tua sorella lasciate il gruppo ad un certo punto?*

Perché avevamo esaurito la melma.

### ***b.5- Conversazione con Maria Teresa Telara, Carrara, 1 agosto 2016***

*Qual è stato il tuo percorso artistico prima di arrivare a collaborare con Sandro Lombardi e Federico Tiezzi?*

Il Piccolo Teatro di Pontedera, in cui io mi formo, nasce alla fine degli anni Sessanta come teatro amatoriale, è costituito da un gruppo di giovani attori che hanno altre professioni e che portano parallelamente avanti una comune esperienza teatrale. Tra il Sessantotto e il Sessantanove succedono molte cose, dal punto di vista teatrale in Italia arriva il Living Theatre e iniziano a circolare gli spettacoli dell'Odin Teatret. Non solo c'era la possibilità di andare a vedere gli spettacoli ma era possibile anche vedere registrazioni audiovisive degli eventi più importanti. Quindi anche un piccolo gruppo di provincia si trovava ad avere di fronte una visione teatrale totalmente nuova e interessante dalla quale prendere liberamente ispirazione. Gli attori del Piccolo Teatro di Pontedera, prima che io entrassi a farne parte, decisero di andare durante le ferie a conoscere da vicino il lavoro di Eugenio Barba con l'Odin Teatret in Danimarca e, seguendo la pratica del baratto teorizzata da Barba e dall'Odin, invitarono successivamente la compagnia a Pontedera dove fu messo in scena lo spettacolo *Min Fars Hus*.

In Danimarca contemporaneamente si era recato un giovane regista di Pisa, Roberto Bacci, e fu Eugenio Barba a consigliare alla compagnia amatoriale di Pontedera di mettersi in contatto con Bacci. Bacci era assistente alle lezioni di Storia del teatro a Pisa, anch'io studiavo teatro lì e, insieme ad altri studenti, tramite Bacci iniziammo a lavorare con il Piccolo Teatro. Il nuovo gruppo di giovani insieme a Roberto aveva da subito l'idea di fare del teatro la propria professione, e questo creò una frattura dolorosa con il gruppo preesistente del quale rimasero a lavorare con noi solo pochi elementi. Così mescolato e rinnovato il Piccolo Teatro di Pontedera lavora per circa dodici anni dopodiché si scioglie e le attività da quel momento in poi sono riconducibili al Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale di Pontedera.

All'inizio ci fu subito la Biennale di Venezia del 1975, curata da Luca Ronconi, dove fra una quantità incredibile di spettacoli memorabili c'era anche *Apocalipsis cum figuris* di Grotowski e noi fummo invitati come gruppo a lavorare con Jerzy Grotowski in San Giacomo in Palude in un incontro laboratorio dedicato ad alcuni giovanissimi

gruppi teatrali italiani. Io qualche giorno dopo partecipai anche a un altro workshop condotto da Ryszard Cieślak. L'incontro in San Giacomo in Palude fu un'esperienza per me e per tutto il nostro gruppo, fondante. Lì abbiamo avuto modo di entrare in contatto e confrontarci con il giovane teatro italiano: con noi c'era Renata Molinari e giovani attori come Alessandra Vanzi e Marco Solari che, con Giorgio Barberio Corsetti, costituirono il gruppo La Gaia Scienza. Non solo gruppi afferenti all'ambito del Terzo Teatro ma anche a quelli del Teatro Immagine teorizzato da Giuseppe Bartolucci.

A Venezia ho incontrato, credo per la prima volta, anche Federico Tiezzi e Sandro Lombardi andando ad assistere allo spettacolo di Meredith Monk. Ricordo bene l'impressione che mi fecero quei due ragazzi toscani vestiti di bianco, erano belli e molto diversi da noi. La loro cultura d'altronde era già allora legata al mondo dell'arte e all'arte contemporanea in particolare. Nell'ambito del Terzo Teatro c'era un sapore diverso, era più legato alle discipline teatrali tradizionali, occidentali e orientali, all'antropologia.

*Siamo già nel 1975 in effetti, prima di allora non avevi avuto nessun tipo di contatto con loro?*

Avevamo due diverse impostazioni. Noi come gruppo, all'interno del Terzo Teatro, eravamo forse quelli esteticamente più raffinati, così almeno ci dicevano. Anche la nostra parata *Arme e Santo*, è stata una delle più belle nell'ambito del teatro di strada. C'erano attori sui trampoli ma i riferimenti pittorici erano molto importanti. Questo credo fosse dovuto all'effetto dell'ambiente culturale toscano. Roberto, prima di studiare teatro aveva iniziato studiando architettura. Anch'io venivo dallo studio della storia dell'arte. Poi per noi è stato importantissimo lavorare con Grotowski per la sua forza, per il lavoro sul corpo dell'attore, sulle azioni fisiche, per lo scandaglio particolare con cui ci faceva penetrare le immagini.

*Come si lavorava teatralmente sulle immagini?*

Io posso parlare di come lavoravamo noi. Ad esempio per lo spettacolo *Il giardino*, una riduzione per sei attori di Ferdinando Taviani dal *Giardino dei ciliegi* di Anton Čechov, ricordo che per prima cosa Roberto chiese a noi attori di scrivere un elenco

di parole in libera associazione a partire dalle parole: passato, presente, futuro. Questo elenco fu per ciascuno la base sul quale costruire i nostri personaggi. Riferito al passato e all'infanzia io scrissi fra l'altro 'un ginocchio sbucciato', così Ljuba appena entrava nel giardino si feriva un ginocchio ed era costretta per tutto lo spettacolo su una chaise longue, come se il giardino della sua infanzia fosse impresso in lei in quella ferita. Normalmente si partiva da improvvisazioni nude e crude, che potevano essere strutturate a partire dai costumi o dagli oggetti di scena. A volte era Roberto a dare degli stimoli, altre volte eravamo direttamente noi. Una delle mie improvvisazioni che rimase quasi invariata fu in occasione dello spettacolo su Giacomo Puccini, *Un po' per non morire*. In quel caso ciascuno di noi lavorava contemporaneamente su più personaggi della vita e dell'opera di Puccini. Per noi il lavoro dell'attore non era mai rivolto direttamente alla costruzione di un personaggio. Io, tra gli altri, facevo Elvira la moglie di Puccini. Roberto ci diede dei titoli o delle frasi su cui improvvisare; il mio, lo ricordo ancora, era da una lettera di Elvira: «ogni sera per cena un piatto di menzogne». A partire da quella frase io composi un'improvvisazione stando al tavolo, davanti all'attore che faceva Puccini, Giacomo Pardini, che mangiava un piatto di fagioli, mentre io fumando una sigaretta lentamente gli versavo un'intera bottiglia di vino rosso in un bicchiere, sulle note della Manon. Quella mia immagine dopo averci lavorato rimase anche nello spettacolo. Sempre in Puccini c'era un'improvvisazione che avevo fatto raccontando con delle marionette la *Tosca*. Per preparare lo spettacolo andavamo a vedere le opere a teatro e l'idea di riproporre la scena del dialogo tra Tosca e Scarpia mi venne così.

*Perché usasti le marionette?*

Perché era un sistema narrativo efficace, mi permetteva di sintetizzare il conflitto eroina-vittima e carnefice. Io facevo questo pezzo nella scena in cui Puccini stava morendo. L'attore che faceva Puccini era disteso su un tavolo da taverna diventato tavolo mortuario mentre due attori Massimo Bertolaccini e Aldo Innocenti, in camice bianco come dei medici gli facevano un calco di gesso al volto per la maschera funeraria, io e un'altra attrice, Noemi Rinolfi, vestite da suore assistevano all'operazione. Ad un certo punto io mi mettevo a cavalcioni su di lui recitando con queste marionette il dialogo della Tosca mentre lui muore. – Puccini morì di un cancro alla gola – Tutto lo spettacolo era

improntato sull'ultimo atto della sua vita che mano a mano che la morte s'avvicina i personaggi della sua vita privata e quelli delle sue opere si incarnano sulla scena.

All'interno del Terzo Teatro eravamo il gruppo più estetizzante ma, sicuramente, non come i Magazzini che avevano una cultura storico artistica fondante ed è da lì che, quando poi affrontano il testo, iniziano a parlare di poesia e non di prosa. Questo fa la differenza: muovere dall'arte verso la poesia senza passare dalla parola teatrale. Dà un *imprinting* preciso al lavoro dell'attore e al lavoro visivo.

Questa *dell'imprinting* è la questione che io mi sono trovata a dover affrontare e a risolvere sempre con grande fatica durante la mia carriera. Il teatro di quegli anni formava un attore adatto ad un regista o a un universo di immagini e di immaginazioni. Non era una formazione a prescindere. L'attore funzionale può adattarsi invece a diverse situazioni di lavoro, ha una preparazione per passare da una cosa all'altra, e questo dà una sicurezza ed elasticità lavorativa diversa.

Nelle forme di teatro di cui ti parlo non ci sono in gioco solo attore e personaggio ma entra nel discorso tutta la cultura di gruppo o il sodalizio tra le persone che riescono a continuare a lavorare insieme, come nel caso di Sandro e Federico. Fuori dal Piccolo Teatro, ho avuto la fortuna di fare esperienze come quella insieme ai Magazzini per lo spettacolo *Artaud* e non ho avvertito lì particolari difficoltà. Quello che è stato difficile, anzi impossibile per me, è stato adattarmi a diventare un'attrice di giro, passare di provino in provino e di compagnia in compagnia anche perché non mi sentivo attrezzata per affrontare il mestiere d'attrice fuori da un contesto forte di riferimento, sentivo di non avere quella formazione alla duttilità che ti può dare invece ad esempio un'accademia, noi tutti in fondo eravamo degli autodidatti.

*Il problema per te è stato quello del superamento di un idioletto, di una situazione in cui si è riusciti a costruire un linguaggio che però, al di fuori di un tessuto di convenzioni accettate a livello comunitario e di un contesto culturale chiaro, cessano di comunicare in maniera diretta.*

In un certo senso sì, ma era anche arrivato il momento di chiudere quel discorso. Ogni realtà ha una sua parabola, quando questa parabola in qualche modo arriva ad esaurirsi è molto difficile ripartire, ricostruirsi. Sandro e Federico hanno studiato molto e

hanno tenuto fermo il loro sodalizio, che li ha salvati e li ha fatti crescere. Hanno saputo rimanere presenti sulla scena teatrale come regista e come attore non perdendo la loro identità. Si sono protetti intelligentemente.

*E la tua esperienza di lavoro con loro?*

Per me è stato molto bello. *Artaud* è stato uno spettacolo di una bellezza formale, musicale che si avvertiva nelle prove, nel farlo. Un attore sente quando un lavoro ha una qualità, lo senti nel ritmo quando uno spettacolo diventa un organismo vivente. Lì c'erano delle cose bellissime di Virgilio Sieni e di Emanuela Villagrossi e la presenza scenica di Sandro era fortissima: il riferimento iconografico era elaborato nella composizione. Federico aveva scelto degli attori dai quali sapeva cosa poteva aspettarsi. Era uno spettacolo costruito da loro, da Federico e Sandro, che sapevano dove dovevano andare a parare, non c'è stato un particolare apporto da parte nostra. C'è stata l'interpretazione della loro visione, quello sì. Penso che lui ci avesse scelto anche rispetto ad un rapporto che aveva bisogno di avere con delle persone con un certo tipo di pratica della scena. Io con loro ho sempre avuto un bel rapporto, ero molto curiosa di lavorare con loro e ho avuto la fortuna in quel momento di poter partecipare a quel progetto. Normalmente prendo sempre appunti sugli spettacoli ma la preparazione di *Artaud* fu veloce e non ho annotazioni che possano richiamare alla memoria dei particolari. Lo spettacolo era strutturato come un *tableau vivant*, aveva una destinazione precisa, l'inaugurazione di una rassegna d'arte contemporanea, Documenta a Kassel. Sotto certi aspetti si trattava quasi di una coreografia, era un lavoro destinato al *gotha* delle arti visive e doveva avere delle caratteristiche formali precise.

*Passare da un tipo di lavoro come quello che avevi fatto fino a quel momento a Pontedera a questo, ti ha fatto in qualche modo reagire alla scena in maniera diversa, oppure no?*

Non è paragonabile perché se io avessi avuto la possibilità di fare con Tiezzi uno spettacolo dove poter affrontare un personaggio, potrei forse fare un paragone ma lì mi sentivo in un altro modo. Era come quando guardi un quadro del Pontormo, mettiamo: lì

c'è una donna in questa posizione e io mi posizionavo allo stesso modo, non c'era molto da inventare, ma stranamente c'era molto da dare.

Non è che l'originalità della propria interpretazione sia necessariamente dovuta a qualcosa di altro da una presenza. Se sei un attore di Teatro Nō, quello che fai è strettamente codificato così poi nell'argine delle azioni che compì può succedere di tutto, o può non succedere niente se non sei preciso. Quello spettacolo ci consentiva di sviluppare in scena una grande presenza, un attore può incarnare un personaggio complesso o anche una piccola cosa, e in quel momento riuscire – se ce la fa – ad essere vero e talmente presente che quella piccola cosa si anima.

Fu un'esperienza molto particolare. È vero che fu preparato in tempi brevissimi ma tutto era molto intenso, a partire dal mio rapporto con Sandro che in quel momento incarnava Artaud, al rapporto con Federico che mi chiedeva qualcosa e io cercavo di interpretarla con un orecchio e uno sguardo alle cose che mi stavano intorno.

*Com'era organizzato lo spazio dello spettacolo?*

Sicuramente era uno spazio molto carico, che parlava. Ogni cosa aveva una vita propria. La mia sensazione era quella di vivere un'esperienza di verità creativa in qualche modo dissociata, anche se mi venne chiesto di fare qualcosa di molto semplice e preciso in quel caso fu come se avessi tutta una vita a parte da manifestare in qualche modo. È un'esperienza in cui non ti viene chiesto di costruire un'opera ma di farne parte. Un po' come diceva Stanislavskij sull'essere al servizio dell'arte: non bisogna amarla in se stessi ma amare se stessi nell'arte.

Riuscire a contenere in uno spettacolo visivamente perfetto una personalità frammentata come quella di Artaud, implica in questo caso la costruzione di uno spazio talmente carico anche di visioni inesprese, se vuoi, che esserci richiedeva un lavoro a sé. Per me è stato bello poterlo affrontare.

Tutto questo, la citazione, l'enunciazione, fanno parte di un lavoro evocativo che, quando arrivi a dover affrontare battute e dialoghi, va mantenuto ma deve rispettare un equilibrio. Con il Piccolo Teatro di Pontedera noi affrontammo questo discorso per lo spettacolo *Il giardino*. La drammaturgia era una drammaturgia evocativa, la parola

entrava in gioco come immagine. Ma quando devi affrontare il dialogo tra Ljuba e Lopachin devi saperlo fare.

*Che tipo di lavoro avete fatto in quell'occasione?*

Lì rischiammo come hanno rischiato i Magazzini quando si sono confrontati con la parola teatrale. Dopo possiamo andare a guardare i miei appunti su quello spettacolo se vuoi.

*Mi hai detto che ti occupavi tu dei manifesti per gli spettacoli del Piccolo Teatro. Come ti venivano le idee?*

Ad esempio il manifesto per *Il giardino* lo avevo progettato io. Per il matrimonio mio e di Roberto Bacci ci avevano regalato una lampada liberty in ferro battuto simile a un ciliegio. Pensai ad una composizione fotografica dove quella lampada era posata sul pavimento, come durante un trasloco, con accanto una linea azzurra di luce al neon per simboleggiare il fiume che attraversa il giardino e dove era annegato il piccolo Grisha, il figlio di Ljuba. Quello è stato l'ultimo manifesto che ho fatto.

*Ma ne parlavate o all'immagine ci pensavi tu, poi la proponevi?*

All'inizio era compito mio, ne ho fatti diversi anche per il Centro di Ricerca non solo per il Piccolo. Io dipingevo, bastava uno stimolo. Facevo io delle proposte secondo il tema. Le cose si fanno sempre in maniera diversa, attraverso un bagaglio di immagini di sperimentazioni, di studio, di ricerca.

L'immagine parla, ha un modo suo di parlare, crea dei collegamenti. C'è un tema e lo interpreti. Può andar bene e può andar male. Quando lo proponi non è un'opera tua, libera, di pittura o di grafica, devi proporlo come veicolo informativo, devi sottoporlo a sguardi che poi lo devono utilizzare.

Qualunque lavoro creativo vive dell'accumulo, a volte di molto accumulo al quale deve succedere poi una scrematura. Tu hai un'intuizione sul lavoro, poi inizi a lavorarci, a ricercare. Ti allontani, ti allontani anche di molto e poi ritorni lì, ma quando torni sei

carico di cose sentite, di cose lette. Sei sempre alla primissima intuizione che ti ha fatto scoprire quella cosa, ma l'allontanamento è necessario. Poi devi dimenticare tutto e lasciare che il tuo lavoro sia altro. Io posso dire che una cosa mi ricorda il Pontormo oppure una pietà in particolare; posso avere un rimando ad un'immagine che ho visto, che conosco. Ma un'opera, di teatro, musica, arti visive o scultura, non può morire nella citazione, deve aprire un'altra strada altrimenti non è una creazione, è un baule, una scatola dei ricordi. Lì è la sfida creativa. L'artista non deve denunciare continuamente le sue fonti ma attraverso l'opera deve rinunciarci.

***b.6- Conversazione con Francesca Della Monica, viaggio Pistoia-Firenze,***

***19 ottobre 2016***

*Che tipo di lavoro fai con la Compagnia Lombardi-Tiezzi?*

Io mi occupo molto delle voci, della drammaturgia musicale degli spettacoli oltre che della preparazione vocale degli attori, poi curo anche un aspetto direi terapeutico della voce: quando c'è qualcuno che ha qualche problema chiamano me.

*Come ti sei avvicinata alla compagnia?*

Quando ero sposata con Giancarlo Cardini mi ricordo che una volta feci un concerto al *vernissage* di una mostra di un fotografo molto vicino a Federico, a Sandro e a Giulia Anzillotti. Federico venne a questo *vernissage* e rimase molto colpito dal mio modo di cantare. Mi disse che gli sarebbe piaciuto molto collaborare con me come cantante ma che avrebbe anche voluto che io mi fossi occupata degli aspetti vocali dei suoi lavori.

La prima cosa che ho fatto come interprete con Federico fu *Medeamaterial* in cui c'era Marion che interpretava Medea e la mia era una figura androgina che lavorava su una vocalità sperimentale. Contemporaneamente, e mi sembra fosse il 1988/89 avevano iniziato a lavorare sulla *Divina Commedia* e iniziai proprio con l'*Inferno* a lavorare come preparatrice vocale, componendo anche le cose che gli attori andavano cantando. Da lì poi partecipai anche al *Purgatorio* e al *Paradiso* e da allora mi occupo della preparazione degli attori anche per i Laboratori della Toscana. Abbiamo cominciato insieme un processo pedagogico che asseconda anche una delle attività che prediligo, l'insegnamento e il prendermi cura degli altri dal punto di vista della drammaturgia vocale, della messa in voce del testo, delle spazializzazioni vocali; argomenti che riguardano la mia ricerca peculiare sulla voce. Sono stati Federico e Sandro ad aprirmi questa strada, da lì sono nati tutti i miei incontri teatrali.

*Verso la fine degli anni Ottanta i Magazzini collaborano con te e collaborano anche con Cardini prendendo parte a performance in cui dal pianoforte fuoriuscivano gladioli.*

Nel libro *Bolle di sapone* ci sono fotografie di *Neo-Haiku Suite* messo in scena con Bussotti. Con Federico venne messo in scena prima al palazzetto dello sport di Scandicci poi a Erice. Federico mi disse: «ma tuo marito è violento! Mi ha graffiato tutto!».

Questo tipo di lavori appartengono a lui, agli artisti del movimento Fluxus, che cercavano un'interazione differente con il pianoforte, emblema dello strumento musicale per eccellenza. A partire dal pianoforte preparato di Cage, gli interventi che si facevano erano di antiretorica, in questo senso il pianoforte viene trafitto, sono spade che si conficcano tra i tasti, da una parte c'è un riferimento al Teatro Nō, dall'altra è un sacrificio che viene fatto della musica irregimentata a favore di una ricerca di linguaggi differenti. Cage dice: bisogna liberare i suoni, quindi bisogna liberare i pianoforti del gravame di tanta cultura pianistica.

*Dice anche che bisogna liberare il silenzio dallo strumento...*

Il silenzio è l'operazione antiretorica per eccellenza. Ci sono pezzi di Cage per pianoforte chiuso, oppure in cui il pianoforte viene percosso come un tamburo invece che suonato sui tasti, o il pianoforte preparato che toglie l'intonazione alle corde quindi è un'operazione che ribalta i concetti di armonia e melodia.

Ci sono performance anche più radicali in cui magari il pianoforte è fatto cadere dal terzo piano. Oppure quando Cage rovescia il pianoforte a gambe ritte: in tutte queste azioni il pianoforte non veniva violentato ma liberato.

*Anche il Carrozzone comincia proprio con dei piccoli manifesti su Teatro sacro e Teatro liberazione che vengono da questo contesto.*

Assolutamente sì, come anche liberare la vocalità. Se tu pensi ai primi spettacoli di Sandro e Federico la verbalità non esisteva.

*In quel periodo, quando gli spettacoli non avevano vere e proprie battute, Sandro dice che Federico scriveva per gli attori dei testi poetici, dei frammenti che loro imparavano a memoria.*

Si, ma erano delle intertestualità. Il musicista Daniele Lombardi ad esempio crea ad un certo punto una serie di composizioni pittoriche con grafie non convenzionali che non devono essere eseguite ma devono essere ricreate nell'immaginazione di chi le guarda. Funzionavano come dei bacini di cultura, qualcosa che doveva lavorare internamente e smuovere un percorso drammaturgico che non si esprimeva attraverso la battuta.

Era l'epoca del gesto sillabico che poi univa ad esempio i primi lavori del Teatro di Pontedera con gli inizi anche di Virgilio Sieni, dove l'esigenza verbale si declinava in un'altra forma. Evidentemente c'era un voler liberare la parola da un gravame.

*Con Cardini ho parlato del Solfeggio parlante. Gli ho chiesto che tipo di lavoro lui faceva per abbinare il lavoro sulla musica con quello sulla visualità e abbiamo parlato del suo lavoro con Paolo Castaldi.*

Esattamente. Si trattava lì di lettura delle note in base a delle didascalie che suggerivano l'espressione oppure anche delle piccole storie emblematiche che dovevano riverberarsi nel modo di dire il solfeggio. Era una metodologia di lavoro su cortocircuiti poetici che si riferiva ad esperienze, ambienti e situazioni entrati a far parte di una delle modalità di scrittura di una drammaturgia musicale. Pensa a Pasolini o a Kubrick e all'uso che fanno di pezzi della musica classica. È una formulazione per cortocircuito anempatico che crea un contrasto e arricchisce il tessuto drammaturgico. Una cosa che apparentemente ti porta da un'altra parte ma entra invece in una sorta di dialogismo con quello che stai dicendo.

*Nel lavoro dei Magazzini è un meccanismo simile ad animare il Teatro di poesia.*

Si, questo discorso fa parte del Teatro di poesia formulato da Federico e viene anche dal modo in cui lui usa la musica e i riferimenti musicali: mai in un senso didascalico o descrittivo ma seguendo un senso allusivo, collegandosi per contrasto ad altri orizzonti. Questo è proprio tipico di Federico, si tratta di una composizione attraverso rimandi poetici e quindi assolutamente non lineari. Lui è uno dei registi che in Italia usa meglio questo linguaggio perché è uno dei fondamenti del suo Teatro di poesia.

*Tu come hai lavorato con Federico. Sei entrata da subito come professionista nel campo musicale?*

Si, io con Federico ho lavorato sempre ad armi pari, ho imparato moltissimo da lui ma sono entrata a lavorare da subito come una collaboratrice che lo affianca nel processo creativo.

*Il tuo personaggio in Medeamaterial nelle prime versioni non c'era. È stato creato appositamente per inserire la tua voce?*

Era un personaggio che fu inserito dopo, la mia era una vocalità astratta, se vuoi pensala come la presenza latente di Giasone, un antagonista rispetto alla figura centrale di Medea. Si trattava di una sorta di didascalia astratta ad ogni capitolo.

*Nelle recensioni ho letto della presenza in scena del pianoforte.*

Giancarlo all'inizio aveva costruito una musica di scena che poi non funzionava molto insieme alle parole della Marion. Allora lo spettacolo fu diviso in due parti e la prima era costituita da una *ouverture* in cui comparivo io insieme al pianoforte di Giancarlo. Introducevo i temi che poi svolgeva Marion. Io ero solo nella prima parte, costituivo una specie di narratore.

*Avevi un testo?*

Avevo delle didascalie su cui lavoravo a livello vocale in maniera libera, associata alla partitura. Erano cose costruite da me sulla partitura composta da Giancarlo.

*Perché avevate scelto un personaggio androgino?*

Avevamo scelto di usare un'armatura maschile che io avevo addosso, ma da lì usciva la mia voce di donna: era un conflitto.

*È una cosa che è venuta in mente a Federico o l'hai proposta tu?*

L'ha proposta lui e mi ha chiesto di comporre una parte vocale dandomi degli *input*, poi visivamente è lui che ha composto la scena dicendomi cosa dovevo fare: fondamentalmente stare ferma con un busto maschile addosso.

*Era pensato più come una metopa, nello stile di un rilievo quasi.*

Esattamente era proprio pensata così.

*Per quello spettacolo hai lavorato con Marion d'Amburgo?*

No perché quando sono arrivata il suo lavoro era già montato ed era praticamente indipendente. Nemmeno Giancarlo ha lavorato con Marion perché era una seconda parte staccata, a sé stante.

*Con Sandro come hai lavorato? Nel suo libro Gli anni felici lui parla spesso del suo lavoro con te.*

Fu un lavoro molto intenso che facemmo per la *Divina Commedia* e culminò poi nel lavoro per *Cleopatràs*, in cui lui credo che vocalmente abbia raggiunto il massimo di ricchezza e di confidenza con la sua voce. Il problema dell'attore c'è anche per il cantante ed è quello di diventare un polifonista scenico. Lavorando sulla voce si lavora per esempio su cinque o sei percorsi differenti, ognuno con la sua propria declinazione, con la sua

propria dinamica e sono percorsi che non si devono appiattare uno su l'altro, altrimenti dall'ambizione alla polifonia torni ad essere monofonico. Per fare questo serve un allenamento, anche se a me questa parola non piace. Io parlerei più di una capacità del tutto mentale di saper pensare ad un' 'espressione di multiverso' e non di universo, bisogna abituarsi ad una logica che includa e non una logica aristotelica che escluda.

Serve prima di tutto una coscienza dei percorsi e poi bisogna abituarsi a gestire ritmi differenti con differenti parti del corpo, come nelle danze di Nureyev. Così quando lavori con la voce gestisci una parte verbale, una parte extra-verbale, una parte gestuale, spaziale, i riferimenti iconografici che hai in testa, la parte melodica, la parte timbrica...

*Tu che formazione hai?*

Io a Firenze mi sono diplomata in conservatorio, laureata in filosofia e ho preso il diploma lirico, poi ho fatto archeologia. E in effetti con la voce faccio un tipo di lavoro archeologico, sull'analisi del testo, un archeologia sulle strutture profonde della testualità.

*Cosa permette secondo te al tipo di lavoro che fa Tiezzi in teatro di entrare in contatto con altri ambiti di ricerca?*

Il fatto che si lavora sempre sul mito e non sulla storia. C'è da questo punto di vista un senso poetico lirico che sfugge all'aspetto narrativo, segue percorsi differenti: rispetto ad una narrazione lineare ci sono le vie di fuga e nelle vie di fuga evidentemente si sviluppa una linea poetica. In questo senso Federico si immette in un teatro del mito e non della storia, dove l'aspetto poetico si sviluppa proprio attraverso le fughe dal *main stream* della narrazione. Tutto questo è programmatico in Federico.

*Come lavori con gli attori?*

Si tratta di una maieutica vocale: si lavora sugli spazi della voce; su come inserire la voce in spazi complessi come quello teatrale; sull'ampliamento del *range* vocale che permette uno sconfinamento della voce oltre l'ambito di declinazione solamente storico. La voce all'interno del *range* vocale della zona centrale bassa esprime essenzialmente

una quotidianità, nelle parti estreme, nelle zone sovraccute, esprime il mito, queste sono zone dove noi anche nella vita delle volte sconfiniamo in situazioni critiche o in situazioni particolari. L'attore deve avere sempre a disposizione tutto il *range* ma lo sconfinamento nelle zone del mito a volte ovviamente è bloccato da tante cose, censure, educazione, quindi ci sono dei veri e propri fenomeni di autosabotaggio nell'accesso a quelle zone e il mio lavoro è anche quello di ristabilire un piano di comunicazione tra il *range* della storia e il *range* del mito nella voce: andare a ricercare la fisionomia vocale di ognuno liberando il più possibile la voce dagli aspetti che derivano dall'aver abbracciato dei modelli. Questo è ovviamente un lavoro che richiede tempo e un impegno notevole, ma è fondamentale anche per poter poi far aderire il corpo e non solo il pensiero a quello che si fa vocalmente.

Un attore non è uno strumento, non può intonare e basta, deve creare una necessità di quel frammento musicale, viste le caratteristiche armoniche di quel frammento bisogna dare una pregnanza di tipo drammaturgico, bisogna costruire una presenza, uno spazio idoneo ad accogliere quel gesto, a fonderlo.

*Non parli mai agli attori del loro rapporto con il personaggio?*

Io non parlo mai con gli attori del personaggio, di quello ne parlano con il regista. Io gli parlo delle funzioni strutturali, il mio è il primo livello, è un lavoro che deve essere fatto prima di qualsiasi interpretazione perché mette il testo nelle mani dell'attore, e la voce dell'attore nel testo, dà corpo alle parole, crea dei referenti alle parole, quindi dev'essere fatto assolutamente prima di qualsiasi lavoro interpretativo, sennò ci si trova ad interpretare senza avere gli strumenti. Una cosa che piace tanto a Federico che io dico sempre è che non bisogna trovare il senso attraverso l'espressione ma il contrario.

*Lui infatti quando parla del suo modo di scrivere la Trilogia della memoria specifica di non aver scritto il testo per la scena, ma di aver scritto un testo di cui gli attori erano parte, non c'è una sua interpretazione di come gli attori avrebbero potuto fare un ruolo preciso, ma attore e ruolo sono due cose staccate.*

Federico lo dice in maniera molto chiara: non portare l'attore verso il personaggio ma il personaggio verso l'attore.

*Si. Ma nel primo periodo, quando il personaggio nel loro lavoro non c'è?*

Personaggio è una parola infondo. Allude ad una risignificazione di tutto ciò che è scritto attraverso il piano esperienziale dell'attore, attraverso i suoi cortocircuiti, attraverso il processo della memoria. Per questo è tanto importante il corpo perché il processo della memoria si sveglia attraverso il corpo e non attraverso il pensiero. Nella voce c'è tutto il corpo, che non si esprime solamente nel movimento, si esprime nella reazione agli spazi, nella reazione all'interlocuzione. Nel collegarsi al piano della memoria il corpo si rivitalizza.

In una lettura, se manca questo piano di ripresentificazione delle cose che dico attraverso il processo legato alla memoria, la voce non arriva al testo e il testo non arriva agli altri, non si fa materiale, non si fa immagine, rimane un guscio vuoto per cui se uno dice essere o non essere Raperonzolo piuttosto che Amleto è esattamente la stessa cosa.

*La memoria a cui ci riferiamo in questo caso non è quella stanislavskiana.*

No, qui è quella poetica, facciamo riferimento ancora al cortocircuito.

*Hai lavorato anche con Virgilio Sieni?*

Più o meno negli anni Novanta, facevo la cantante ma mi muovevo in scena. Con lui ho fatto dei lavori incentrati sulla sillabicità gestuale, sulla tangibilità del gesto vocale che si coniugava anche con la tangibilità più evidente del gesto sulla scena. Una cosa elaborata sul linguaggio della performance e dell'oggetto simbolico.

*Come potresti spiegare il lavoro sulla sillabicità gestuale fatto con Virgilio Sieni?*

Non si spiega, si lavora. Venivamo tutti da delle esperienze comuni per cui non c'era nemmeno da spiegare, si capiva che eravamo in quella sintassi. Dopo abbiamo

cominciato a doverla spiegare ai giovani, mi sono trovata ad assistere a delle spiegazioni di Virgilio Sieni, lui sa spiegare quello che fa.

*E se tu dovessi spiegare il tipo di lavoro che hai fatto con lui?*

Era un lavoro che sentivo già mio perché quando ho iniziato a studiare al conservatorio a Firenze mi sono trovata a lavorare con Liliana Poli quindi il fatto che oltre al suono e oltre al cantare ci fosse un aspetto di complessità gestuale che addirittura era partiturizzato, era evidente. Quindi io lì, con Virgilio Sieni mi sono trovata a casa, anche se dovevo esprimermi per mezzo di un linguaggio diverso dal mio.

## TEATROGRAFIA

### Spettacoli

#### *Morte di Francesco*

di Federico Tiezzi. Regia dell'autore. Con Vera Bemoccoli, Sandro Lombardi, Lorian Nappini, Mariella Saletti, Federico Tiezzi. Compagnia Il Carrozzone, Firenze. Firenze, Galleria del Centro Techne, 8 aprile 1972.

#### *La donna stanca incontra il sole*

di Federico Tiezzi. Regia dell'autore. Interpreti: Vera Bemoccoli, Sandro Lombardi, Lorian Nappini, Federico Tiezzi. Compagnia Il Carrozzone, Firenze. Firenze, Galleria Schema, 7 novembre 1972.

#### *A mad man, a mad giant, a mad dog, a mad urge, a mad face*

di Robert Wilson e Christopher Knowles. Regia di Robert Wilson. Interpreti: Vera Bemoccoli, Catherine Keene, Christopher Knowles, Sandro Lombardi, Lorian Nappini, Robert Wilson. Roma, «Contemporanea», Parcheggio di Villa Borghese, 3 marzo 1974.

#### *Viaggio e morte per acqua oscura*

di Federico Tiezzi. Regia dell'autore. Interpreti: Vera Bemoccoli, Xandra Gadda, Sandro Lombardi, Lorian Nappini, Federico Tiezzi, Tosca Vezzosi. Compagnia Il Carrozzone, Firenze. Roma, «Contemporanea», Parcheggio di Villa Borghese, 8 marzo 1974.

#### *Lo spirito del giardino delle erbacce*

di Federico Tiezzi, da un *Un caso clinico* di Ronald D. Laing. Regia di Federico Tiezzi. Interpreti: Luca Fiorentino, Sandro Lombardi, Lorian Nappini, Luisa e Teresa Saviori, Federico Tiezzi Compagnia Il Carrozzone, Firenze. Roma, Teatro Spaziouno, 11 febbraio 1976.

#### *Il giardino dei sentieri che si biforcano*

di Federico Tiezzi. Regia dell'autore. Intervento pittorico di Roberto Cerbai. Interpreti: Vera Bemoccoli, Luca Fiorentino, Sandro Lombardi, Lorian Nappini, Laura Salvi, Luisa e Teresa Saviori, Pierluigi Tazzi, Federico Tiezzi. Compagnia Il Carrozzone, Firenze. Salerno, «IV Rassegna Incontro Nuove Tendenze», Teatro Sipario, 13 luglio 1976.

#### *Presagi del vampiro*

##### *studi per ambiente*

di Federico Tiezzi. Regia dell'autore. Interpreti: Luca Abramovich, Marion D'Amburgo, Alga Fox, Sandro Lombardi, Luisa Saviori, Pierluigi Tazzi, Federico Tiezzi Compagnia Il Carrozzone, Firenze. Cosenza, «Progetto di contaminazione urbana», Palestra dello Spirito Santo, 13 novembre 1976.

*Vedute di Porto Said*

*interni in esterno - esterni in interno*

di Federico Tiezzi. Regia dell'autore. Interpreti: Luca Abramovich, Marion D'Amburgo, Alga Fox, Sandro Lombardi, Luisa Saviori, Pierluigi Tazzi, Federico Tiezzi. Compagnia Il Carrozzone, Firenze. Firenze, Teatro Rondò di Bacco, 3 febbraio 1978.

*Studi per ambiente*

di Federico Tiezzi. Regia dell'autore. Interpreti: Luca Abramovich, Marion D'Amburgo, Alga Fox, Luisa Saviori, Pierluigi Tazzi, Federico Tiezzi. Compagnia Il Carrozzone, Firenze. Amsterdam, Mickery Theatre, 9 maggio 1978.

*Punto di rottura*

*due studi, un film*

di Federico Tiezzi. Regia dell'autore. Interpreti: Marion D'Amburgo, Alga Fox, Sandro Lombardi, Luisa Saviori, Pierluigi Tazzi, Federico Tiezzi, Luca Vespa. Compagnia Il Carrozzone, Firenze / Assessorato alla Cultura del Comune di Firenze. Firenze, Teatro Rondò di Bacco, 16 febbraio 1979.

*Ebdòmero*

da Giorgio de Chirico. Regia di Federico Tiezzi. Arredo di Alessandro Mendini, Paola Navone, Daniela Puppa, Franco Raggi. Interpreti: Marion D'Amburgo, Alga Fox, Sandro Lombardi, Carlo Mori, Luisa Saviori, Pierluigi Tazzi, Federico Tiezzi, Luca Vespa. Compagnia Il Carrozzone, Firenze. Firenze, «XII Rassegna Internazionale dei Teatri Stabili», Teatro Affratellamento, 11 maggio 1979.

*Crollo nervoso*

di Federico Tiezzi. Regia dell'autore. Progetto scenico di Alighiero Boetti. Scena di Alessandro Mendini, Paola Navone, Daniela Puppa, Franco Raggi. Costumi di Rita Corradini. Colonna sonora di Sandro Lombardi. Interpreti: Julia Anzilotti, Marion D'Amburgo, Mario Carlà, Sandro Lombardi, Grazia Román, Pierluigi Tazzi, Federico Tiezzi. Compagnia Il Carrozzone, Firenze / Assessorato alla Cultura del Comune di Firenze. Firenze, «XIII Rassegna Internazionale dei Teatri Stabili», Teatro Affratellamento, 30 aprile 1980.

*Ebdòmero 2*

da Giorgio de Chirico.

Regia di Federico Tiezzi. Arredo di Alessandro Mendini, Paola Navone, Daniela Puppa, Franco Raggi. Musiche di Brian Eno e David Byrne. Con Julia Anzilotti, Mario Carlà, Marion D'Amburgo, Sandro Lombardi, Riccardo Massai, Carlo Mori, Grazia Román, Pierluigi Tazzi, Federico Tiezzi. Compagnia Magazzini Criminali. Firenze, Teatro Rondò di Bacco, 3 novembre 1980.

*Sulla strada*

di Federico Tiezzi e Marion D'Amburgo, da Jack Kerouac. Regia di Federico Tiezzi. Progetto scenografico di Federico Tiezzi. Scene di Tanino Liberatore. Costumi di Loretta Mugnai. Musiche di Jon Hassell. Percussioni di Nana Vasconcelos. Interpreti: Julia Anzilotti, Marion D'Amburgo, Mario Carlà, Sandro Lombardi, Rolando Mugnai, Grazia Román, Federico Tiezzi. Compagnia Magazzini Criminali, Firenze / Assessorato alla

Cultura del Comune di Scandicci. Venezia, «Biennale Teatro», Teatro Malibran, 28 maggio 1982.

*Genet a Tangeri*  
*tragedia barbara*

di Federico Tiezzi. Progetto scenico e regia dell'autore. Realizzazione scene di Manola Casale. Costumi di Loretta Mugnai. Trucco di Julia Anzilotti. Colonna sonora di Sandro Lombardi. Interpreti: Julia Anzilotti, Marion D'Amburgo, Sandro Lombardi, Rolando Mugnai, Federico Tiezzi. Compagnia Magazzini Criminali, Firenze; Firenze / Assessorato alla Cultura del Comune di Scandicci. Scandicci, Teatro ai Magazzini, 27 aprile 1984.

*Ritratto dell'attore da giovane*  
*dramma notturno*

di Federico Tiezzi. Regia dell'autore. Scene di Manola Casale. Costumi di Loretta Mugnai. Colonna sonora di Sandro Lombardi. Interpreti: Julia Anzilotti, Marion D'Amburgo, Sandro Lombardi, Rolando Mugnai, Federico Tiezzi. Compagnia Magazzini Criminali, Firenze / Assessorato alla Cultura del Comune di Scandicci. Scandicci, Teatro ai Magazzini, 27 aprile 1985.

*Vita immaginaria di Paolo Uccello*  
*frammento*

di Federico Tiezzi. Regia dell'autore. Scene e costumi di Manola Casale. Interpreti: Julia Anzilotti, Marion D'Amburgo, Sandro Lombardi, Rolando Mugnai, Virgilio Sieni, Federico Tiezzi, Emanuela Villagrossi. Compagnia Teatrale i Magazzini, Firenze, Firenze / Assessorato alla Cultura del Comune di Scandicci. Venezia, «XXXIII Festival Internazionale del Teatro, Biennale Teatro», Teatro La Perla, 17 ottobre 1985.

*Come è*

di Samuel Beckett. Traduzione, adattamento e drammaturgia di Franco Quadri. Regia di Federico Tiezzi. Scena di Manola Casale. Costumi di Giovanna Buzzi. Luci di Raffaele Perin. Colonna sonora di Sandro Lombardi. Interpreti: Marion D'Amburgo, Sandro Lombardi, Rolando Mugnai, Federico Tiezzi. Compagnia Teatrale i Magazzini, Firenze, Firenze / Centro Teatrale San Geminiano, Modena / Centro per la Ricerca Teatrale, Milano. Modena, Teatro Storchi, 10 gennaio 1987.

*Artaud*

*una tragedia in un prologo, due scene e tre flashback*

di Federico Tiezzi. Drammaturgia di Renata Molinari. Progetto scenico e regia dell'autore. Scena di Manola Casale. Costumi di Loretta Mugnai. Luci di Juray Saleri. Coreografia di Virgilio Sieni. Interpreti: Sandro Lombardi, Rolando Mugnai, Giacomo Pardini, Virgilio Sieni, Teresa Telara, Federico Tiezzi, Emanuela Villagrossi. Compagnia Teatrale i Magazzini, Firenze, Firenze / Centro per la Ricerca Teatrale di Milano. Kassel, «documenta 8», Opernhaus, 12 giugno 1987.

*Hamletmaschine*

di Heiner Müller. Traduzione di Saverio Vertone. Ricerche drammaturgiche di Achille Mango e Renata Molinari. Regia di Federico Tiezzi. Scena di Manola Casale. Costumi di Giovanna Buzzi. Luci di Juray Saleri. Interpreti: Sandro Lombardi, Rolando Mugnai,

Nakamura Shijaku, Andrea Taddei, Emanuela Villagrossi. Compagnia Teatrale i Magazzini, Firenze, Firenze / Centro per la Ricerca e la Sperimentazione Teatrale, Pontedera / Centro per la Ricerca Teatrale Milano / Assessorato alla Cultura del Comune di Scandicci. Milano, Teatro dell'Arte, 25 marzo 1988.

*Medeamaterial,*

di Heiner Müller. Regia di Federico Tiezzi. Musiche originali composte ed eseguite da Giancarlo Cardini. Con Marion D'Amburgo, Rolando Mugnai. Costumi: Giovanna Buzzi. Luci: Juray Saleri. In co-produzione con TeatrORIZZONTI, Urbino e il Comune di Scandicci. Urbino, Teatro Raffaello Sanzio, 20 aprile 1988.

*Primo amore:*

*Passi, Improvviso dell'Ohio, Un pezzo di monologo, Non io, Dondolo, Quella volta, Respiro, Catastrofe*

di Samuel Beckett. Progetto e regia di Carlo Quartucci. Scene e costumi di Giulio Paolini e Carlo Quartucci. Musiche: Henning Christiansen. Interpreti: Carla Tatò, Franco Citti, Sandro Lombardi, Rada Rassimov. La Zattera di Babele, Erice. Roma, Teatro Ateneo, 9 gennaio 1989.

*Ella*

di Herbert Achternbusch. Interprete: Sandro Lombardi. Regia di Mario Rellini. Scene di Anne e Patrick Poirier. Consorzio Teatro Metastasio, Prato. Prato, Museo d'Arte Contemporanea Luigi Pecci, 24 giugno 1989.

*Commedia dell'Inferno*

*un travestimento dantesco*

di Edoardo Gubini. Regia di Federico Tiezzi. Scenografia di Manola Casale. Costumi di Pasquale Grossi. Luci di Juray Saleri. Coreografie di Virgilio Sieni. Interpreti: Nicoletta Corradi, Marion D'Amburgo, Giovanni Fochi, Mario Grossi, Sandro Lombardi, Adonella Monaco, Enrico Pallini, Stefano Peruzzo, Nadia Ristori, Cristina Sanmarchi, Federico Tiezzi. Compagnia Teatrale i Magazzini, Firenze, Firenze / Consorzio Teatro Metastasio, Prato / Regione Toscana. Prato, Teatro Fabbricone, 27 giugno 1989.

*Il Purgatorio*

*la notte lava la mente*

*drammaturgia di un'ascensione*

di Mario Luzi. Regia di Federico Tiezzi. Scene e costumi di Pasquale Grossi. Scenografo collaboratore Manola Casale. Luci di Roberto Innocenti. Maestro di danza Alessandro Certini. Maestri di canto Francesca Della Monica e Stefano Bozolo. Interpreti: Annarita Chierici, Pietro Conversano, Marion D'Amburgo, Michele D'Anca, Susanna Infantino, Sandro Lombardi, Enrico Pallini, Ivan Polidoro, Marcello Prayer, Federico Tiezzi, Thomas Trabacchi, Giulia Weber, Paolo Zuccari. Compagnia Teatrale i Magazzini, Firenze, Firenze / Consorzio Teatro Metastasio, Prato / Regione Toscana. Prato, Teatro Fabbricone, 2 marzo 1990.

*L'annaspo*

di Raffaele Orlando.

Regia di Mario Rellini. Con Fulvio Cauteruccio, Pietro Conversano, Sandro Lombardi, Adonella Monaco, Ivan Polidoro, Marcello Prayer, Giulia Weber, Paolo Zuccari. Scene di Sandro Bertini. Costumi di Claudia Calvaresi. Musiche di Giovanni Nuti. Consorzio Teatrale Metastasio. Prato, Teatro Fabbricone, 11 aprile 1990.

*Hamletmaschine*

di Heiner Müller. Regia di Federico Tiezzi. Scena di Manola Casale. Costumi di Giovanna Buzzi. Luci di Juray Saleri. Interpreti: Marion D'Amburgo, Sandro Lombardi, Rolando Mugnai, Andrea Taddei, Emanuela Villagrossi. Compagnia Teatrale i Magazzini, Firenze, Firenze / Centro per la Ricerca e la Sperimentazione Teatrale, Pontedera / Assessorato alla Cultura del Comune di Scandicci. Mosca, Teatro Taganka, 28 ottobre 1990.

*Il Paradiso*

*perché mi vinse il lume d'esta stella*

*satura drammatica*

di Giovanni Giudici. Regia di Federico Tiezzi. Scena di Manola Casale. Costumi di Giovanna Buzzi. Luci di Juray Saleri. Interpreti: Alessandra Antinori, Alessandra Celi, Marion D'Amburgo, Giovanni Fochi, Sandro Lombardi, Laura Martelli, Gabriele Parrillo, Graziano Piazza, Aurelio Pierucci, Ivan Polidoro, Paolo Ricchi, Emanuela Villagrossi. Compagnia Teatrale i Magazzini, Firenze, Firenze / Consorzio Teatro Metastasio, Prato / Regione Toscana. Bari, Teatro Petruzzelli, 27 marzo 1991.

*Adelchi*

di Alessandro Manzoni. Regia di Federico Tiezzi. Scene di Sergio D'Osmo. Luci di Franco Caruso. Costumi di Giovanna Buzzi. Colonna sonora di Federico Tiezzi. Interpreti: Massimo Bellini, Cristina Borgogni, Giorgio Contigiani, Toni Feminò, Arnoldo Foà, Antonio Francioni, Marco Giallini, Enrico Ianniello, Toni Laudadio, Sandro Lombardi, Enrico Marassi, Paolo Montevicchi, Gabriele Parrillo, Annibale Pavone, Graziano Piazza, Aurelio Pierucci, Fabrizio Russotto, Patrizia Zappa Mulas. Teatro Biondo, Stabile di Palermo / Teatro di Roma. Roma, Teatro Argentina, 7 marzo 1992.

*Finale di partita*

di Samuel Beckett. Regia di Federico Tiezzi. Con Virginio Gazzolo, Gianfranco Varetto, Paolo Ricchi, Emanuela Villagrossi. Scene: Pier Paolo Bisleri. Costumi: Giovanna Buzzi. Colonna sonora: Sandro Lombardi. In co-produzione con il Centro Teatrale Bresciano. Teatro Santa Chiara, 15 aprile 1992.

*Orazio, un Socrate romano*

di Antonio La Penna. Regia di Federico Tiezzi. Scene e costumi di Manola Casale. Interpreti: Sandro Lombardi, Giovanni Fochi. Compagnia Teatrale i Magazzini, Firenze, Firenze / Associazione Basilicata Spettacolo. Potenza, Teatro Francesco Stabile, 12 novembre 1992.

*Ebdòmero*

di Giorgio De Chirico. Adattamento e drammaturgia di Nico Garrone. Regia di Federico Tiezzi. Scena di Francesco Calcagnini. Costumi di Roberta Tocchio. Luci di Juray Saleri. Suono di Peter Cerone. Interpreti: Alessandra Antinori, Sandro Lombardi, Federico Tiezzi. Compagnia Teatrale i Magazzini, Firenze, Firenze / Assessorato alla Cultura del

Comune di Roma. Roma, «Giorgio De Chirico Pictor Optimus», Palazzo delle Esposizioni, 29 gennaio 1993.

*Edipus*

di Giovanni Testori. Regia di Federico Tiezzi. Scena di Pier Paolo Bisleri. Costumi di Giovanna Buzzi. Luci di Juray Saleri. Interprete: Sandro Lombardi. Compagnia Teatrale i Magazzini, Firenze, Firenze. Firenze, Teatro di Rifredi, 13 gennaio 1994.

*Porcile*

di Pier Paolo Pasolini. Regia di Federico Tiezzi. Scene di Pier Paolo Bisleri. Costumi di Giovanna Buzzi. Luci di Juray Saleri. Interpreti: Bruno Bilotta, Olimpia Carlisi, Giampiero Ciccì, Sandro Lombardi, Valter Malosti, Adonella Monaco, Almerica Schiavo. Compagnia Teatrale i Magazzini, Firenze, Firenze. Codroipo, Teatro Comunale, 12 marzo 1994.

*Felicità turbate*

di Mario Luzi. Regia di Federico Tiezzi. Scene di Pier Paolo Bisleri. Costumi di Giovanna Buzzi. Luci di Juray Saleri. Interludi per quartetto d'archi di Giacomo Manzoni. Quartetto d'archi di Torino: Giacomo Agazzini e Umberto Fantini, violini; Andrea Repetto, viola; Manuel Zigante, violoncello. Interpreti: Alessandra Antinori, Gianluca Barbieri, Roberta Bosetti, Alessandra Celi, Sandro Lombardi, Paolo Ricchi, Almerica Schiavo, Massimo Verdistro, Emanuela Villagrossi, Bruno Viola. Compagnia Teatrale i Magazzini, Firenze, Firenze / Regione Toscana. Firenze, «LVIII Maggio Musicale Fiorentino», Piccolo Teatro del Comunale, 6 giugno 1995.

*L'illusion comique*

di Pierre Corneille. Regia di Giancarlo Cobelli. Scene e costumi di Paolo Tommasi. Musiche a cura di Dino Villatico. Interpreti: Adriano Arrigo, Massimo Belli, Celeste Brancato, Giselda Castrini, Giampiero Ciccì, Tony Contartese, Chiara De Bonis, Davide Israel, Sandro Lombardi, Arrigo Mozzo, Giuliano Oppes, Salvatore Palombi, David Sebasti, Gian Paolo Valentini.: Emilia Romagna Teatro, Modena. Reggio Emilia, Teatro Ariosto, 21 ottobre 1995.

*Conversazione per passare la notte*

di Raffaella Battaglini. Regia di Federico Tiezzi. Con Marisa Fabbri, Magda Mercatali, Alvia Reale, Rossana Piano, Gianluca Barbieri, Gianfranco Varetto. Scene e costumi: Pasquale Grossi. Luci: Juray Saleri. Musiche a cura di Sandro Lombardi. In co-produzione con Emilia Romagna Teatro e Istituto del Dramma Italiano. Modena, Teatro Storchi, 30 novembre 1995.

*Cleopatràs*

di Giovanni Testori. Drammaturgia di Sandro Lombardi. Regia di Federico Tiezzi. Luci di Juray Saleri. Oggetti di Giorgio Bertelli. Gioielli di Manola Casale. Adattamenti musicali a cura di Giancarlo Cardini. Interprete: Sandro Lombardi. Compagnia Teatrale i Magazzini, Firenze, Firenze / Ravenna Festival. Ravenna, Teatro Rasi, 2 luglio 1996.

*Nella giungla delle città*

di Bertolt Brecht. Traduzione, drammaturgia e regia di Federico Tiezzi. Assistente alla drammaturgia: Giovanni Agosti. Scene e costumi di Pasquale Grossi. Fondali dipinti di Mario Schifano. Luci di Juray Saleri. Composizioni musicali e direzione del canto di Francesca Della Monica e Roberto Secchi. Regista assistente Francesco Torrigiani. Interpreti: Dorotea Aslanidis, Gianluigi Fogacci, Sandro Lombardi, Annibale Pavone, Ken Ponzio, Marta Richeldi, Roberto Secchi, Roberto Trifirò, Massimo Verdamo, Emanuela Villagrossi, Bruno Viola. Compagnia Teatrale i Magazzini, / Teatro di Messina / Teatro Stabile dell'Umbria. Messina, Teatro Vittorio Emanuele, 5 marzo 1997.

*L'assoluto naturale*

di Goffredo Parise. Regia di Federico Tiezzi. Scene di Pier Paolo Bisleri. Costumi di Giovanna Buzzi. Luci di Domenico Maggiotti. Interpreti: Sabina Guzzanti, Sandro Lombardi, Giovanni Scandella. Compagnia Teatrale i Magazzini, Firenze, Firenze / Teatro Stabile dell'Umbria, Perugia. Gubbio, Teatro Comunale, 21 gennaio 1998.

*scene di Amleto*

di William Shakespeare. Regia di Federico Tiezzi. Traduzioni di Gerardo Guerrieri, Mario Luzi, Michele Leoni, Alessandro Serpieri. Con Olimpia Carlisi, Stefania Graziosi, Massimo Grigò, Ciro Masella, Annibale Pavone, Alessandro Schiavo, Roberto Trifirò, Massimo Verdamo, Emanuela Villagrossi. Scene e costumi: Pier Paolo Bisleri. Luci: Roberto Innocenti. Suono: Massimo Ferrati. Regista assistente: Giovanni Scandella. Scenografo assistente: Belinda De Vito. Organizzazione: Patrizia Cuoco. Produzione: Compagnia Teatrale i Magazzini — Fondazione Teatro Metastasio. Prato, Teatro Fabbricone, 4-17 maggio 1998.

*Due lai*

*Erodiàs e Mater strangosciàs*

di Giovanni Testori. Drammaturgia di Sandro Lombardi. Regia di Federico Tiezzi. Scene e costumi di Pier Paolo Bisleri. Luci di Juray Saleri. Musiche originali e adattamenti di Giancarlo Cardini. Maestro di canto: Francesca Della Monica. Regista assistente: Giovanni Scandella. Interpreti: Sandro Lombardi e Alessandro Schiavo. Compagnia Teatrale i Magazzini, Firenze, Firenze / Ravenna Festival. Ravenna, Teatro Rasi, 20 luglio 1998.

*scene di Amleto II*

di William Shakespeare. Regia di Federico Tiezzi. Traduzioni di Gerardo Guerrieri, Michele Leoni. Con Olimpia Carlisi, Marion D'Amburgo, Stefania Graziosi, Massimo Grigò, Annibale Pavone, Alessandro Schiavo, Roberto Trifirò, Massimo Verdamo, Emanuela Villagrossi. Scene e costumi: Pier Paolo Bisleri. Luci: Roberto Innocenti. Suono: Massimo Ferrati. Regista assistente: Giovanni Scandella. Scenografo assistente: Belinda De Vito. Organizzazione: Patrizia Cuoco. Produzione: Compagnia Teatrale i Magazzini — Fondazione Teatro Metastasio. Prato, Teatro Fabbricone, 18 maggio 1999.

*Zio Vanja*

di Anton Čechov. Traduzione di Fausto Malcovati. Regia di Federico Tiezzi. Scene e costumi di Pier Paolo Bisleri. Sipario di Giovanni Frangi. Luci di Juray Saleri. Maestro di canto: Francesca Della Monica. Regista assistente: Giovanni Scandella. Interpreti: Miriam

Acevedo, Stefania Graziosi, Sandro Lombardi, Luisa Pasello, Lucia Ragni, Franco Scaldati, Alessandro Schiavo, Roberto Trifirò, Massimo Verdamastro. Compagnia Teatrale i Magazzini, Firenze, Firenze / Emilia Romagna Teatro, Modena. Venezia, «Biennale Teatro», Capannone Thetis all'Arsenale, 8 ottobre 1999.

*La seconda vita di san Francesco*

di José Saramago. Regia di Marco Baliani. Scene e costumi di Carlo Sala. Interpreti: Sandro Lombardi, Maria Maglietta, Bruno Stori, Emanuela Villagrossi. Teatro di Roma. Roma, Teatro Argentina, 3 maggio 2000.

*L'apparenza inganna*

di Thomas Bernhard. Traduzione di Roberto Menin. Drammaturgia di Sandro Lombardi. Regia di Federico Tiezzi. Scene e costumi di Giovanna Buzzi. Regista assistente: Giovanni Scandella. Interpreti: Sandro Lombardi e Massimo Verdamastro. Compagnia Lombardi-Tiezzi, Firenze / Santarcangelo dei Teatri. Santarcangelo di Romagna, Palazzo Cenci, 7 luglio 2000.

*Scene di Amleto 3*

di William Shakespeare. Traduzioni di Gerardo Guerrieri, Michele Leoni, Mario Luzi, Alessandro Serpieri. Regia di Federico Tiezzi. Scene e costumi di Pier Paolo Bisleri. Luci di Roberto Innocenti. Interpreti: Olimpia Carlisi, Marion D'Amburgo, Stefania Graziosi, Massimo Grigò, Sandro Lombardi, Ciro Masella, Annibale Pavone, Alessandro Schiavo, Roberto Trifirò, Massimo Verdamastro, Emanuela Villagrossi. Compagnia Lombardi-Tiezzi, Firenze / Fondazione Teatro Metastasio, Prato / Emilia Romagna Teatro, Modena. Roma, Teatro India, 21 ottobre 2000.

*L'Ambleto*

di Giovanni Testori. Uno spettacolo di Sandro Lombardi e Federico Tiezzi. Costumi di Marion D'Amburgo. Luci di Juray Saleri. Regista assistente: Giovanni Scandella. Maestro di canto Francesca Dalla Monica. Interpreti: Andrea Carabelli, Francesca Della Monica, Iulia Forte, Sandro Lombardi, Alessandro Schiavo, Massimo Verdamastro. Compagnia Lombardi-Tiezzi, Firenze / Associazione Teatrale Pistoiese / Teatro Giacosa, Ivrea. Benevento, «Città Spettacolo, XXII Edizione», Teatro Comunale, 14 settembre 2001.

*Amleto*

di William Shakespeare. Regia di Federico Tiezzi. Traduzioni di Gerardo Guerrieri, Michele Leoni, Mario Luzi, Alessandro Serpieri. Con Gabriele Benedetti, Marion D'Amburgo, Stefania Graziosi, Massimo Grigò, Ciro Masella, Annibale Pavone, Dominique Sanda, Alessandro Schiavo, Massimiliano Speziani, Roberto Trifirò, Mario Valgoi, Massimo Verdamastro. Scene: Pier Paolo Bisleri. Costumi: Marion D'Amburgo. Luci: Roberto Innocenti. Regista assistente: Giovanni Scandella. Compagnia Lombardi – Tiezzi / Emilia Romagna Teatro / Teatro Metastasio Stabile della Toscana. Cesena, Teatro Comunale Alessandro Bonci, 5 dicembre 2002.

*In fondo a destra*

di Raffaello Baldini. Drammaturgia di Silvio Castiglioni e Sandro Lombardi. Regia di Federico Tiezzi. Con Silvio Castiglioni e Massimiliano Speziani. Costumi di Marion D'Amburgo. Disegno luci di Gianni Pollini. Regista assistente Giovanni Scandella.

Scenografo assistente Roberta Lazzeri. Costumista assistente Marco Baratti. Compagnia Lombardi-Tiezzi – Santarcangelo dei Teatri. Santarcangelo, Lavatoio, 4 luglio 2003.

*I danni del tabacco*

di Anton Cechov. Drammaturgia di Silvio Castiglioni e Sandro Lombardi. Regia di Federico Tiezzi. Con Silvio Castiglioni e Massimiliano Speziani. Costumi di Marion D'Amburgo. Disegno luci di Gianni Pollini. Regista assistente Giovanni Scandella. Scenografo assistente Roberta Lazzeri. Costumista assistente Marco Baratti. Compagnia Lombardi-Tiezzi – Santarcangelo dei Teatri. Roma, Teatro Vascello, 6 gennaio 2004.

*Antigone di Sofocle*

di Bertolt Brecht da Friedrich Hölderlin. Traduzione di Cesare Mazzonis. Regia di Federico Tiezzi. Scene di Francesco Calcagnini. Costumi di Marion D'Amburgo. Luci di Roberto Innocenti e Gianni Pollini. Maestro di canto: Francesca Della Monica. Suono di Antonio Lovato. Regista assistente: Giovanni Scandella. Interpreti: Silvio Castiglioni, Giampiero Ciccì, Marion D'Amburgo, Massimo Grigò, Sandro Lombardi, Fabio Mascagni, Chiara Muti, Lucia Ragni, Alessandro Schiavo, Massimiliano Speziani, Debora Zuin. Compagnia Lombardi-Tiezzi, Firenze / Fondazione Teatro Metastasio, Prato / Emilia Romagna Teatro, Modena. Prato, Teatro Metastasio, 14 aprile 2004.

*Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini*

di Mario Luzi. Uno spettacolo di Sandro Lombardi e Federico Tiezzi. Scene di Paolo Cavinato. Costumi di Marion D'Amburgo. Luci di Gianni Pollini. Suono di Antonio Lovato. Maestro di canto: Francesca Della Monica. Regista assistente: Giovanni Scandella. Costumista assistente Marco Baratti. Interpreti: Marion D'Amburgo, Clara Galante, Sandro Lombardi, Fabio Mascagni, David Riondino, Massimiliano Speziani, Alessandro Schiavo, Massimo Signorini, Luciano Bellosi. Compagnia Lombardi-Tiezzi, Firenze / Assessorato alla Cultura del Comune di Siena. Siena, Teatro dei Rozzi, 8 ottobre 2004.

*Gli Uccelli*

di Aristofane. Traduzione di Dario Del Corno. Drammaturgia di Sandro Lombardi. Regia di Federico Tiezzi. Scene di Pier Paolo Bisleri. Costumi di Giovanna Buzzi. Luci di Gianni Pollini. Musiche eseguite dal vivo da Aleksandar Karlic. Maestro di canto: Francesca Della Monica. Regista assistente: Giovanni Scandella. Interpreti: Leonardo Capuano, Silvio Castiglioni, Marion D'Amburgo, Clara Galante, Sandro Lombardi, Ciro Masella, Marta Richeldi, Alessandro Schiavo, Massimo Verdastro, Debora Zuin. Compagnia Lombardi-Tiezzi, Firenze / Emilia Romagna Teatro, Modena. Firenze, Teatro Goldoni, 3 novembre 2005.

*Antigone di Sofocle*

di Bertolt Brecht da Friedrich Hölderlin. Traduzione di Cesare Mazzonis. Regia di Federico Tiezzi. Scene di Francesco Calcagnini. Costumi di Marion D'Amburgo. Luci di Gianni Pollini. Suono di Antonio Lovato. Registi assistenti Giovanni Scandella e Barbara Weigel. Interpreti: Silvio Castiglioni, Giampiero Ciccì, Marion D'Amburgo, Clara Galante, Massimo Grigò, Sandro Lombardi, Chiara Muti, Annibale Pavone, Alessandro Schiavo, Massimiliano Speziani, Debora Zuin. Compagnia Lombardi-Tiezzi, Firenze /

Fondazione Teatro Metastasio, Prato / Emilia Romagna Teatro, Modena. Berlino, «Brechtfest», Berliner Ensemble, 30 agosto 2006.

*Sogno di un mattino di primavera*

*poema tragico*

di Gabriele D'Annunzio. Drammaturgia e regia di Sandro Lombardi e Federico Tiezzi. Allestimento scenico di Fabrizia Scassellati Sforzolini. Costumi di Giovanna Buzzi. Luci di Gianni Pollini. Suono di Antonio Lovato. Maestro di canto: Francesca Della Monica. Regista assistente: Giovanni Scandella. Interpreti: Davide Calabrese, Marion D'Amburgo, Sandro Lombardi, Annibale Pavone, Marta Richeldi, Alessandro Schiavo. Compagnia Lombardi-Tiezzi, Firenze / Soprintendenza Speciale per il Polo Museale Fiorentino / Museo Nazionale del Bargello, Firenze – ETI, Tetaro della Pergola, Firenze / Banca Aletti, Gruppo Banco Popolare di Verona e Novara. Firenze, Cortile del Museo del Bargello, 9 maggio 2007.

*Le ceneri di Gramsci*

uno spettacolo ideato ed eseguito da Sandro Lombardi e Virgilio Sieni. Musiche di Angelo Badalamenti. Luci: Vincenzo Alterini. Suono: Antonio Lovato. Assistente alla regia: Carlo Cuppini. Oggetti di scena: Lorenzo Pazzagli. Coordinamento organizzativo: Regina Piperno. Segreteria amministrativa: Roberto Mansi, Valeria Vanni. Organizzazione: Patrizia Cuoco, Ida De Robertis, Daniela Giuliano. Fotografie di scena: Marcello Norberth. Compagnia Lombardi-Tiezzi, Firenze / Compagnia Virgilio Sieni, Firenze. Cividale del Friuli, « Mittelfest 2007 », Monastero Maggiore, 20 luglio 2007.

*I giganti della montagna*

*mito incompiuto*

di Luigi Pirandello, con un finale di Franco Scaldati. Drammaturgia di Sandro Lombardi e Federico Tiezzi. Regia di Federico Tiezzi. Scene di Pier Paolo Bisleri. Costumi di Giovanna Buzzi. Luci di Gianni Pollini. Musiche elaborate ed eseguite dal vivo da Aleksandar Karlic. Maestro di canto: Francesca Della Monica. Videoanimazione di Antonio Giacomini. Cartoons di Antilena Nicolizas. Regista assistente: Giovanni Scandella. Interpreti: Andrea Carabelli, Silvio Castiglioni, Roberto Corradino, Marion D'Amburgo, Iaia Forte, Clara Galante Aleksandar Karlic, Sandro Lombardi, Ciro Masella, Alessandro Schiavo, Massimo Verdastro, Debora Zuin. Compagnia Sandro Lombardi, Firenze / Teatro di Roma / Teatro Metastasio Stabile della Toscana, Prato. Roma, Teatro Argentina, 3 novembre 2007.

*Erodiàs*

di Giovanni Testori. Con un prologo da Mallarmé di Patrizia Valduga. Uno spettacolo di e con Sandro Lombardi. Allestimento scenico di Fabrizia Scassellati. Costumi di Marion D'Amburgo. Musiche originali di Giancarlo Cardini. Luci di Gianni Pollini. Suono di Antonio Lovato. Maestro di canto: Francesca Della Monica. Regista assistente: Francesco Torrigiani. Coordinamento organizzativo: Regina Piperno. Amministrazione: Valeria Vanni. Fotografie di scena: Marcello Norberth. Organizzazione: Ida De Robertis. Compagnia Sandro Lombardi, Firenze / Teatro del Maggio Musicale Fiorentino / Soprintendenza Speciale P.S.A.E. e per il Polo Museale della città di Firenze / Museo Nazionale del Bargello, Firenze / ETI, Teatro della Pergola, Firenze / Regione Toscana.

Realizzato grazie all'Ente Cassa di Risparmio di Firenze. Firenze, Cortile del Museo Nazionale del Bargello, 13 maggio 2008.

*Passaggio in India*

di Santha Rama Rau, dal romanzo di Edward M. Forster. Traduzione di Sandro Lombardi. Drammaturgia di Sandro Lombardi e Federico Tiezzi. Regia di Federico Tiezzi. Scene di Francesco Calcagnini. Costumi di Giovanna Buzzi. Luci di Roberto Innocenti. Musiche elaborate ed eseguite da Aleksandar Karlic. Maestro di canto: Francesca Della Monica. Direttore di scena Marco Serafino Cecchi. Regista assistente: Giovanni Scandella. Interpreti: Fabricio Christian Amansi, Andrea Carabelli, Daniele Bonaiuti, Silvio Castiglioni, Giovanni Franzoni, Giulia Lazzarini, Sandro Lombardi, Sandro Mabellini, Ciro Masella, Graziano Piazza, Francesco Tasselli, Massimo Verdastro, Debora Zuin. Compagnia Sandro Lombardi, Firenze / Teatro Metastasio Stabile della Toscana, Prato. Prato, Teatro Metastasio, 25 ottobre 2008.

*Il riformatore del mondo*

di Thomas Bernhard. Traduzione di Roberto Menin. Drammaturgia di Sandro Lombardi. Regia di Giovanni Scandella. Interpreti: Marion D'Amburgo e Sandro Lombardi. Scene: Fabrizia Scassellati. Luci: Gianni Pollini. Suono: Antonio Lovato. Produzione: Compagnia Sandro Lombardi, Firenze / Soprintendenza Speciale P.S.A.E. e per il Polo Museale della città di Firenze, Museo Nazionale del Bargello, Firenze / ETI, Teatro della Pergola, Firenze / Regione Toscana. Firenze, Cortile del Museo Nazionale del Bargello, 3 giugno 2009.

*L'uomo dal fiore in bocca*

di Luigi Pirandello. Drammaturgia di Sandro Lombardi. Regia di Roberto Latini. Scena di Luca Baldini. Musiche di Gianluca Misiti. Luci di Gianni Pollini. Costumi di Marion D'Amburgo. Assistenza logistica di Francesca Lumachi. Compagnia Sandro Lombardi, Firenze / Soprintendenza Speciale P.S.A.E. e per il Polo Museale di Firenze / Museo Nazionale del Bargello, Firenze / ETI, Teatro della Pergola, Firenze / Associazione «Amici del Bargello»; Firenze Musei / Regione Toscana. Firenze Estate 2010. Firenze, Cortile del Museo del Bargello, 18 maggio 2010.

*I promessi sposi alla prova*

di Giovanni Testori. Drammaturgia di Sandro Lombardi e Federico Tiezzi. Regia di Federico Tiezzi. Scene di Pier Paolo Bisleri. Costumi di Giovanna Buzzi. Luci di Gianni Pollini. Maestro di canto: Francesca Della Monica. Regista assistente: Giovanni Scandella. Assistente alla regia: Fabrizio Sinisi. Interpreti: Francesco Colella, Marion D'Amburgo, Iaia Forte, Sandro Lombardi, Alessandro Schiavo, Caterina Simonelli, Massimo Verdastro, Debora Zuin. Compagnia Sandro Lombardi, Firenze / Teatro Metastasio Stabile della Toscana, Prato / Teatro Stabile di Torino. Milano, Teatro Grassi, 26 ottobre 2010.

*La morsa*

di Luigi Pirandello. Regia di Arturo Cirillo. Con: Arturo Cirillo, Sandro Lombardi, Marta Richeldi, Sabrina Scuccimarra. Scene di Dario Gessati. Costumi di Giovanna Buzzi. Luci di Gianni Pollini. Suono di Antonio Lovato. Regista assistente: Fabrizio Sinisi. Assistenza logistica: Francesca Lumachi. Amministrazione: Valeria Vanni. Ufficio stampa: Simona

Carlucci. Fotografie di scena: Marcello Norberth. Relazioni istituzionali: Angela Dal Piaz. Organizzazione: Ida De Robertis. Compagnia Sandro Lombardi, Firenze / Soprintendenza Speciale P.S.A.E. e per il Polo Museale di Firenze / Museo Nazionale del Bargello, Firenze / Associazione «Amici del Bargello», Firenze / Firenze Musei / Firenze Estate 2011 / Ente Cassa di Risparmio. Firenze. Firenze, Cortile del Museo del Bargello, 24 maggio 2011.

*Un amore di Swann*

di Marcel Proust. Traduzione di Giovanni Raboni. Drammaturgia di Sandro Lombardi. Regia di Federico Tiezzi. Scene di Pier Paolo Bisleri. Costumi di Giovanna Buzzi. Suono di Antonio Lovato. Luci di Gianni Pollini. Immagini digitali di Antonio Giacomini. Interpreti: Iaia Forte, Elena Ghiaurov, Sandro Lombardi. Compagnia Sandro Lombardi, Firenze / Soprintendenza Speciale P.S.A.E. per il Polo Museale della città di Firenze / Museo Nazionale del Bargello, Firenze / Associazione «Amici del Bargello», Firenze / Firenze Musei / Fondazione Teatro della Pergola. Firenze, Cortile del Museo Nazionale del Bargello, 23 maggio 2012.

*Non si sa come*

di Luigi Pirandello. Drammaturgia di Sandro Lombardi, Fabrizio Sinisi e Federico Tiezzi. Regia di Federico Tiezzi. Scene di Pier Paolo Bisleri. Costumi di Giovanna Buzzi. Luci di Gianni Pollini. Interpreti: Marco Brinzi, Francesco Colella, Elena Ghiaurov, Sandro Lombardi, Pia Lanciotti, Andrea Volpetti, Debora Zuin. Regista assistente: Giovanni Scandella. Assistente alla regia: Fabrizio Sinisi. Suono di Antonio Lovato. Assistenza logistica: Francesca Lumachi. Amministrazione: Valeria Vanni. Ufficio stampa: Simona Carlucci. Fotografie di scena: Marcello Norberth. Relazioni istituzionali: Angela Dal Piaz. Organizzazione: Regina Piperno, Ida De Robertis. Compagnia Lombardi-Tiezzi, Firenze. Modena, Teatro Storchi, 23 gennaio 2014.

*Il ritorno di Casanova*

di Arthur Schnitzler. Traduzione e regia di Federico Tiezzi. Drammaturgia di Sandro Lombardi, Fabrizio Sinisi e Federico Tiezzi. Interpreti: Sandro Lombardi e Corso Pellegrini. Compagnia Lombardi-Tiezzi, Firenze / Soprintendenza Speciale P.S.A.E. per il Polo Museale della città di Firenze / Museo Nazionale del Bargello, Firenze / Associazione «Amici del Bargello», Firenze / Firenze Musei / Fondazione Teatro della Pergola. Firenze, Cortile del Museo Nazionale del Bargello, 29 maggio 2014.

*Angeli cacacazzi*

di Elena Stancanelli.

Regia di Fabrizio Arcuri. Interpreti: Sandro Lombardi e Roberto Latini. In *Ritratto di una capitale. Ventiquattro scene di una giornata a Roma*, un progetto di Antonio Calbi e Fabrizio Arcuri. Colonna sonora composta e eseguita dal vivo da Mokadelic. Set virtuale di Luca Brinchi, Roberta Zanardo (Santasangre) e Daniele Spanò. Teatro di Roma, in collaborazione con S.I.A.E. Roma, Teatro Argentina, 18 novembre 2014.

*Inferno Novecento*

uno spettacolo di Federico Tiezzi, con Sandro Lombardi e David Riondino. Drammaturgia a cura di Fabrizio Sinisi. Omar Cecchi, percussioni; Luka Bošković, clarinetto, Dušan Mamula, clarinetto. Disegno luci Gianni Pollini. Fonico Tommaso Checcucci.

Coordinamento organizzativo: Regina Piperno. Segretaria di produzione: Francesca Lumachi. Amministrazione: Valeria Vanni. Progetti grafici: Giorgio Bertelli. Ufficio stampa: Simona Carlucci. Relazioni istituzionali: Angela Dal Piaz. Organizzazione: Ida De Robertis. Produzione: Compagnia Lombardi Tiezzi; in collaborazione con: Accademia Filarmonica Romana; Conservatorio di Musica Luigi Cherubini, Firenze; Soprintendenza Speciale P.S.A.E. e per il Polo Museale della città di Firenze, Museo Nazionale del Bargello; Associazione "Amici del Bargello"; Firenze Musei; Fondazione Teatro della Pergola di Firenze, Ente Cassa di Risparmio, Firenze. Prima rappresentazione: Firenze, Cortile del Museo del Bargello, 28 maggio 2015.

### *Calderón*

di Pier Paolo Pasolini.

Drammaturgia di Sandro Lombardi, Fabrizio Sinisi, Federico Tiezzi. Regia di Federico Tiezzi. Con Ivan Alovisio, Francesca Benedetti, Arianna Di Stefano, Lucrezia Guidone, Sandro Lombardi, Silvia Pernarella, Graziano Piazza, Sabrina Scuccimarra (poi Viola Graziosi), Camilla Semino Favro, Josafat Vagni, Andrea Volpetti, Debora Zuin. Scene: Gregorio Zurla. Costumi. Giovanna Buzzi e Lisa Rufini. Luci: Gianni Pollini. Movimenti coreografici: Raffaella Giordano. Canto: Francesca Della Monica. Video: Luca Brinchi. Assistente alla regia: Giovanni Scandella. La canzone *Ahi deseperadamente*, testo di Pier Paolo Pasolini, è stata musicata da Matteo D'Amico. Produzione: Teatro di Roma e Fondazione Teatro della Toscana. Prima rappresentazione: Roma, Teatro Argentina, 20 aprile 2016.

## **EVENTI UNICI E PERFORMANCE**

Compagnia TEATRO LIBERAZIONE

### *Donna de Paradiso*

di Jacopone da Todi. A cura di Federico Tiezzi. Con Franca Acquisti, Vera Bemoccoli, Mario Cygielman, Lorian Nappini, Sandro Lombardi, Federico Tiezzi. Lucignano, Chiesa di San Francesco, 12 aprile 1968.

### *Discorso sulla guerra*

su testi di Bertolt Brecht, Bob Dylan, Anna Franck, Federico Garcia Lorca. A cura di Federico Tiezzi. Con Fosco Barbagli, Vera Bemoccoli, Lorian Nappini, Sandro Lombardi, Federico Tiezzi. Lucignano, Teatrino delle monache, ottobre 1968.

### *Il cantico dei commedianti colpevoli*

su testi di Charles Baudelaire, Blaise Cendrars, Thomas Stearns Eliot, Allen Ginsberg, Pier Paolo Pasolini. A cura di Federico Tiezzi. Con Vera Bemoccoli, Lorian Nappini, Sandro Lombardi, Federico Tiezzi. Ponte a Poppi, Teatro Dante, ottobre 1969.

*La parabola dei figli disobbedienti*

su testi di Dante Alighieri, Samuel Beckett, Dacia Maraini, Arthur Rimbaud, Sofocle. A cura di Federico Tiezzi. Con Vera Bemoccoli, Lorian Nappini, Sandro Lombardi, Federico Tiezzi. Ponte a Poppi, Teatro Dante, inverno 1970.

Compagnia IL CARROZZONE

*Viaggio alla ricerca dell'esistenza*

di Federico Tiezzi. Regia dell'autore. Interpreti: Vera Bemoccoli, Sandro Lombardi, Lorian Nappini, Federico Tiezzi. Compagnia Il Carrozzone, Firenze. Firenze, Aula Magna dell'Istituto di Storia del Cinema della Facoltà di Lettere e Filosofia, 21 dicembre 1973.

*Miracolo della neve.*

Regia di Federico Tiezzi. Con Vera Bemoccoli, Marion D'Amburgo, Sandro Lombardi, Federico Tiezzi; e con la partecipazione di: Alga Fox, Monica Gazzo, Luisa Saviori, Pierluigi Tazzi, Luca Vespa. Firenze, Centro Culturale Santa Monica, 13 gennaio 1976.

*I portatori di peste.*

Regia di Federico Tiezzi. Con Vera Bemoccoli, Marion D'Amburgo, Sandro Lombardi, Federico Tiezzi; e con la partecipazione di: Mario Cygielman, Alga Fox, Paolo Laudisa, Laura Salvi, Luisa Saviori, Anna Spanu. Roma, Lavatoi Contumaciali, 6 febbraio 1976.

*Ombra diurna*

*possibilità di un'assenza*

di Federico Tiezzi. Regia dell'autore. Interpreti: Luca Abramovich, Marion D'Amburgo, Alga Fox, Sandro Lombardi, Luisa Saviori, Pierluigi Tazzi, Federico Tiezzi. Compagnia Il Carrozzone, Firenze. Roma, «La città del teatro», Ex Pastificio Cerere, 21-22 dicembre 1977.

*Numero 39*

di Federico Tiezzi. Regia dell'autore. Con Marion D'Amburgo, Alga Fox, Luisa Saviori, Pierluigi Tazzi, Federico Tiezzi, Luca Vespa. Milano, Out-Off, 17 aprile 1978.

*Rapporto confidenziale*

di Federico Tiezzi. Regia dell'autore. Interpreti: Luca Vespa, Marion D'Amburgo, Alga Fox, Sandro Lombardi, Luisa Saviori, Pierluigi Tazzi, Federico Tiezzi. Compagnia Il Carrozzone, Firenze. Bologna, «II Settimana Internazionale della Performance», Palazzina ex Sidercomit, 1 giugno 1978.

*R Polaroid.*

Regia di Federico Tiezzi. Con Marion D'Amburgo, Alga Fox, Luisa Saviori, Pierluigi Tazzi, Federico Tiezzi, Luca Vespa. Milano, "Sicof". "Stanza Banale" di Alessandro Mendini, Paola Navone, Daniela Puppa, Franco Raggi. 12 marzo 1979.

*Zone calde: Nervous Breakdown.*

Regia di Federico Tiezzi. Con Robert Berganus, Marion D'Amburgo, Alga Fox, Luisa Saviori, Pierluigi Tazzi, Federico Tiezzi, Luca Vespa. Amburgo, "Theater der Nationen", Elbtunnel, 30 aprile 1979.

*Last Concert Polaroid.*

Con Marion D'Amburgo, Alga Fox, Sandro Lombardi, Luisa Saviori, Pierluigi Tazzi, Federico Tiezzi, Luca Vespa. Roma, "Estate Romana", 26 settembre 1979.

*Ins Null*

di Federico Tiezzi. Regia dell'autore. Interpreti: Julia Anzilotti, Marion D'Amburgo, Mario Carlà, Alga Fox, Sandro Lombardi, Grazia Román, Pierluigi Tazzi, Federico Tiezzi. E con la partecipazione straordinaria di Hanna Schygulla. Compagnia Magazzini Criminali, Firenze. Monaco, «Theater Festival», Lindehalle am Olympia Stadion, 7 giugno 1980.

*Blitz*

di Federico Tiezzi. Regia dell'autore. Interpreti: Julia Anzilotti, Mario Carlà, Marion D'Amburgo, Sandro Lombardi, Grazia Román, Pierluigi Tazzi, Federico Tiezzi; Interpreti: la partecipazione di Lisa Pancrazi e degli attori del T.I.C. di Rimini. Compagnia Magazzini Criminali, Firenze. Santarcangelo di Romagna, "Festival di Santarcangelo". Rimini, spiaggia, Colonia Ferrovieri, Area di servizio autostradale, Luna Park, 28-30 giugno 1980.

Compagnia MAGAZZINI CRIMINALI

*Zone calde*

*fantasmi per il futuro*

di Federico Tiezzi e Marion D'Amburgo. Regia di Federico Tiezzi. Interpreti: Julia Anzilotti, Marco Bertone, Mario Carlà, Marion D'Amburgo, Marco Di Castri, Sandro Lombardi, Carlo Mori, Grazia Román, Federico Tiezzi. Compagnia Magazzini Criminali, Firenze. Bologna, «Elektra Uno. Fantasmi per il futuro», Palazzetto dello Sport, 20 luglio 1981.

*Zone calde*

*il mobile infinito*

di Federico Tiezzi. Regia dell'autore. Mobile scenico di Alessandro Mendini. Costumi di Daniela Puppa. Interpreti: Julia Anzilotti, Mario Carlà, Marion D'Amburgo, Sandro Lombardi, Carlo Mori, Grazia Román, Federico Tiezzi. Compagnia Magazzini Criminali, Firenze. Milano, «Salone Internazionale del mobile», Cortile della Facoltà di Architettura, 18 settembre 1981.

*Zone calde*

*Direzioni teoriche*

di Federico Tiezzi. Regia di Federico Tiezzi. Con Julia Anzilotti, Mario Carlà, Marion D'Amburgo, Sandro Lombardi, Carlo Mori, Grazia Roman, Federico Tiezzi. Salerno, Club Teatro, 27 ottobre 1981.

*Notti senza fine*

di Federico Tiezzi e Marion D'Amburgo . Regia di Federico Tiezzi. Con Julia Anzilotti, Marion D'Amburgo, Mario Carlà, Sandro Lombardi, Rolando Mugnai, Grazia Romàn, Federico Tiezzi. Costumi: Loretta Mugnai. Colonna sonora: Sandro Lombardi. Polverigi, "Inteatro", 22 luglio 1982.

*Zone calde*

*Operazione Alcantara*

di Federico Tiezzi. Regia di Federico Tiezzi. Costumi di Loretta Mugnai. Con Julia Anzilotti, Mario Carlà, Marion D'Amburgo, Sandro Lombardi, Rolando Mugnai, Grazia Roman, Federico Tiezzi, e la partecipazione di Don Lurio. Milano, PAC - Padiglione d'Arte Contemporanea, 18 settembre 1982.

*Sandinista!*

di Federico Tiezzi. Regia dell'autore. Con Marion D'Amburgo, Federico Tiezzi, Sandro Lombardi, Julia Anzilotti, Rolando Mugnai. "Festival di Sant'Arcangelo", 14 luglio 1984.

*Guevara e Fidel*

a cura di Federico Tiezzi. Con Marion D'Amburgo, Rolando Mugnai, Juan Romàn. Santarcangelo, 16 luglio 1985.

*L'ultimo discorso di Roberto il Guiscardo*

di Federico Tiezzi. A cura di Federico Tiezzi. Con Federico Tiezzi. Erice, Zattera di Babele, 20 dicembre 1985.

*Variazioni dantesche*

di Edoardo Sanguineti. Regia di Federico Tiezzi. Con Alessandra Celi, Pietro Conversano, Marion D'Amburgo, Sandro Lombardi, Enrico Pallini, Aurelio Pierucci, Marcello Prayer, Federico Tiezzi. Compagnia I Magazzini. Erice, Teatro Gebel Ahmed, 13 settembre 1989.

*Divina Commedia*

drammaturgie di Edoardo Sanguineti, Mario Luzi, Giovanni Giudici. Regia di Federico Tiezzi. Con Alessandra Antinori, Alessandra Celi, Pietro Conversano, Marion D'Amburgo, Giovanni Fochi, Sandro Lombardi, Laura Martelli, Adonella Monaco, Enrico Pallini, Gabriele Parrillo, Graziano Piazza, Aurelio Pierucci, Ivan Polidoro, Marcello Prayer, Paolo Ricchi, Emanuela Villagrossi, Paolo Zuccari. Costumi: Giovanna Buzzi. Luci: Iuray Saleri. Compagnia i Magazzini. Cividale, Mittelfest, 27 luglio 1991.

*Cantico spirituale*

di San Giovanni della Croce. Traduzione di Sandro Lombardi e Federico Tiezzi. Musica di Amancio Prada. Recitazione: Sandro Lombardi. Canto e chitarra: Amancio Prada.

Violino: Juan Louis Gallego. Violoncello: Mariana Cores. Luci: Vincenzo Raponi. A cura di Federico Tiezzi. Ravenna, Ravenna Festival, Basilica di San Vitale, 7-8 luglio 1997.

## **RECITAL, READING**

### *Concerto,*

su testi di Juan de la Cruz, Sandro Penna, Federico Tiezzi. Con Marion D'Amburgo. Roma, "Soirées d'attrice", Teatro delle Arti, 4 giugno 1985.

### *Legàmi,*

su testi di Allen Ginsberg, Eugenio Montale, Giovanni Pascoli, Edoardo Sanguineti, Giovanni Testori, Giuseppe Ungaretti. A cura di Federico Tiezzi. Con Sandro Lombardi e Federico Tiezzi. Scandicci, Casa del Popolo, primavera 1986.

### *Ritratti di fine millennio*

#### *mosaici elettronicy byzantyny della pittura*

su testi di Allen Ginsberg, Roberto Longhi, Edoardo Sanguineti, Federico Tiezzi, Giuseppe Ungaretti. A cura di Federico Tiezzi. Video-ritratti di Alighiero Boetti, Bruno Ceccobelli, Nicola De Maria, Gianni Dessì, Luigi Ontani, Mario Schifano. Interpreti: Sandro Lombardi, Rolando Mugnai, Federico Tiezzi. Compagnia Teatrale i Magazzini, Firenze. Roma, «Estate romana», Parco di Villa Medici, 27 giugno 1986.

### *Officina*

su testi di Roberto Longhi, Elsa Morante, Pier Paolo Pasolini, Sandro Penna, Giovanni Testori. A cura di Federico Tiezzi. Con Marion D'Amburgo, Sandro Lombardi, Rolando Mugnai, Federico Tiezzi, Monterotondo, 20 settembre 1987.

### *Ritratto d'attore*

su testi di Roberto Longhi, Heiner Müller, Pier Paolo Pasolini. A cura di Federico Tiezzi. Con Sandro Lombardi. Romanengo, Teatro Galilei, ottobre 1988.

### *Pagine di Dante*

Lecture di Sandro Lombardi, Marion D'Amburgo, Federico Tiezzi, Villa Medicea di Poggio a Caiano, Teatro di Corte, 31 maggio 1990

### *Nedda*

dal racconto di Giuseppe Verga. Adattamento e drammaturgia di Nico Garrone. Regia di Federico Tiezzi. Scene e costumi di Bruno Mazzali. Interpreti: Alessandra Antinori, Laura Martelli, Sandro Lombardi, Graziano Piazza. Compagnia Teatrale i Magazzini, Firenze / Cooperativa Kaos, Catania. Vizzini, 18 settembre 1991.

### *Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini*

di Mario Luzi. Regia di Sandro Lombardi. Con Sandro Lombardi. Musiche composte ed eseguite al pianoforte da Giancarlo Cardini. Firenze, Casa Buonarroti, 30 agosto 1994.

*Inferno di Dante*

di Edoardo Sanguineti. Regia di Federico Tiezzi. Musica di Giacomo Manzoni per trombone, coro da camera e processori elettronici (prima esecuzione su commissione di Ravenna Festival). Voci recitanti: Alessandra Antinori, Marion D'Amburgo, Sandro Lombardi, Gabriele Parrillo, Graziano Piazza, Federico Tiezzi. Michele Lomuto, trombone. Coro "Convito Musicale" diretto da Franco Sebastiani. Scene: Manola Casale. Luci: Juray Saleri. Ravenna, Ravenna Festival, Giardini di San Vitale, 14-16 luglio 1995.

*Poeta delle ceneri.*

Sandro Lombardi legge Pier Paolo Pasolini. Passariano, Villa Manin, 23 settembre 1995.

*L'imbarco per Citèra*

un recital mozartiano a cura di Federico Tiezzi. Con Marion D'Amburgo, Sandro Lombardi, Gianluigi Fogacci, Graziano Piazza, Federico Tiezzi. Flauto: Stefano Agostini. Rovereto, Teatro Zandonai, 29 settembre 1995.

*Luoghi della memoria*

testi di Ugo Foscolo, Pier Paolo Pasolini, Percy Bysshe Shelley, John Keats, Anacreonte, Simonide di Ceo, Tirteo, Omero, Carlo Emilio Gadda, Marguerite Yourcenar, John Donne, John Milton, William Blake, Thomas Stearns Eliot. Con: Giorgio Albertazzi, Marisa Fabbri, Nando Gazzolo, Sandro Lombardi, Magda Mercatali, Valeria Moriconi, Franca Nuti, Daniele Salvo. A cura di Paolo Castagna e Gianni Ravelli. Roma, Cimitero Monumentale al Verano, Cimitero acattolico per stranieri al Testaccio, Vittoriano, Auditorium di Mecenate, Chiesa di San Lorenzo in Miranda, Produzione: Teatro di Roma – Assessorato alla Cultura del Comune di Roma. Roma, Pantheon, 2 novembre 1995.

*Sermone sulla morte*

di Jacques-Benigne Bossuet. Interprete: Sandro Lombardi. A cura di Paolo Castagna. Roma, «Luoghi della memoria», Teatro di Roma / Assessorato alla Cultura del Comune di Roma. Chiesa di Santa Francesca Romana, 2 novembre 1997.

*Cantico di Frate Sole*

di San Francesco d'Assisi. Interprete: Sandro Lombardi. Concerto di Natale diretto da Riccardo Muti. Milano, Teatro alla Scala, 27 dicembre 1997. Messa in onda in diretta da Rai 1.

*Il teatro della vita*

di Giovanni Testori. Interpreti: Franco Branciaroli e Sandro Lombardi. Al pianoforte Giancarlo Cardini. Montaggio drammaturgico di Giovanni Agosti. Realizzazione scenica di Emanuele Banterle. Milano, Teatro Franco Parenti, 11 maggio 1998.

*Dialoghi e monologhi*

dalle *Operette morali* di Giacomo Leopardi. A cura di Giovanni Scandella e Federico Tiezzi. Luci di Vincenzo Raponi. Suono di Massimo Ferrati. Interpreti: Dorotea Aslanidis, Giampiero Ciccio, Gianluigi Fogacci, Sandro Lombardi, Valter Malosti. Compagnia Teatrale i Magazzini, Firenze / Assessorato alla Cultura del Comune di Ventimiglia. Ventimiglia, Centro Culturale Polivalente San Francesco, 16 maggio 1998.

*“Agli amici suoi di Toscana. Sia dedicato a voi...”*

*Lectures di testi degli anni fiorentini di Giacomo Leopardi*

Interpreti: Sandro Lombardi e Ciro Masella. A cura di Giovanni Scandella. Firenze, Teatro Niccolini, 4 giugno 1998.

*Valère Novarina. Ritratto di un artista.*

Lectures da “Lo spazio furioso” e “L’atelier volant”. Con Valère Novarina e Sandro Lombardi. Firenze, Teatro della Pergola, 13 ottobre 1998.

*Il gran teatro montano*

lectures di scritti di storia dell’arte di Giovanni Testori. A cura di Dante Isella e Giovanni Agosti. Interpreti: Giulia Lazzarini, Sandro Lombardi, Gianfranco Mauri. Milano, Piccolo Teatro, 11 gennaio 1999.

*Luce per la poesia*

testi di Dante Alighieri, Giorgio Caproni, Paul Celan, Thomas Eliot, Constantinos Kavafis, Giacomo Leopardi, Mario Luzi, Eugenio Montale, Orazio, Giovanni Pascoli, Pier Paolo Pasolini, Cesare Pavese, Charles Péguy, Francesco Petrarca, Ezra Pound, Umberto Saba, William Shakespeare, Giovanni Testori, Dylan Thomas, Giuseppe Ungaretti, William Butler Yeats. A cura di David Rondoni e Giancarlo Cauteruccio. Con Anna Bonaiuto, Angelo Branduardi, Flavio Bucci, Sandro Lombardi, Alvia Reale, David Riondino, Andrea Soffiantini, Ornella Vanoni, Patrizia Zappa Mulas. Centro di Poesia Contemporanea – Bologna. Produzione: ENEL. Rappresentazioni: Centrali Enel di Roma, 13 maggio 1999 – Porto Corsini, 20 maggio 1999 – Piombino, 4 giugno 1999 – Termini Imerese, 18 giugno 1999.

*Nel ventre del teatro (Testori e la scena)*

a cura di Giovanni Agosti e Federico Tiezzi. Musiche composte ed eseguite al pianoforte da Giancarlo Cardini. Interpreti: Sandro Lombardi, Lucilla Morlacchi, Franca Valeri. Compagnia i Magazzini, Firenze. Roma, Teatro Valle, 20 marzo 2000.

*Notturmo dantesco*

A cura di Federico Tiezzi. Con Marco Baliani, Sandro Lombardi e David Riondino. Roma, Teatro Valle, 27 marzo 2000.

*Le ceneri di Gramsci*

di Pier Paolo Pasolini. Interprete: Sandro Lombardi. A cura di Paolo Castagna. Teatro di Roma / Assessorato alla Cultura del Comune di Roma. Roma, «Luoghi della memoria», Cimitero acattolico per stranieri al Testaccio, 2 novembre 2000.

*Dante: Inferno*

su testi di Dante, Pier Paolo Pasolini, Ezra Pound, David Riondino. Drammaturgia di Sandro Lombardi e Federico Tiezzi. Regia di Federico Tiezzi. Interpreti: Sandro Lombardi e David Riondino. Compagnia Lombardi-Tiezzi, Firenze / Armunia. Rosignano Solvay, Spiagge bianche, 29 luglio 2000.

*Non sei morto, amore*

di Davide Rondoni, letto da Sandro Lombardi e David Riondino. San Mauro Pascoli, «Il giardino della poesia». Casa Pascoli, 26 luglio 2002.

*La passeggiata*

Sandro Lombardi legge Aldo Palazzeschi

Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, 25 settembre 2002.

*Uomini maledetti*

di Delio Tessa. Interprete: Sandro Lombardi. A cura di Giuseppina Carutti e Marco Rampoldi. Piccolo Teatro, Milano. Milano, Teatro Studio, 20 novembre 2002.

*Il Buddha delle periferie*

di Hanif Kureishi. Interprete: Sandro Lombardi e Hanif Kureishi. A cura di Piero Maccarinelli. Roma, «Letterature 2003». Basilica di Massenzio, 17 giugno 2003.

*Il giorno dei morti*

testi di Giovanni Pascoli e Patrizia Valduga. Interprete: Sandro Lombardi. A cura di Paolo Castagna. Teatro di Roma / Assessorato alla Cultura del Comune di Roma. Roma, «Luoghi della memoria», Cimitero acattolico per stranieri al Testaccio, 2 novembre 2003.

*Dante Paradiso*

su testi di Dante Alighieri, Giovanni Giudici, Thomas Eliot, Mario Luzi, Giovanni Raboni, Ezra Pound. Drammaturgia di Giovanni Giudici e Sandro Lombardi. A cura di Giovanni Scandella e Federico Tiezzi. Con Sandro Lombardi e David Riondino. Luci di Gianni Pollini. Compagnia Lombardi-Tiezzi. Pordenone, Auditorium Concordia, 28 febbraio 2004.

*Caro Parise...*

*Tredici lettere*

di Carlo Emilio Gadda a Goffredo Parise scelte e lette da Sandro Lombardi. Produzione: Casa delle Letterature, Roma / Garzantilibri, Milano. Roma, 13 maggio 2004.

*“...più moderno di ogni moderno...”. Il mio Pasolini*

a cura di Sandro Lombardi. Interpreti: Sandro Lombardi e Fabio Mascagni. Incontro condotto da Luca Doninelli. Roma, Teatro Vascello, 31 maggio 2004.

*Sandro Lombardi per Dino Campana*

presentato da Sebastiano Vassalli. Compagnia Lombardi-Tiezzi, Firenze / Fondazione Corriere della Sera, Milano. Firenze, Piazza della Signoria, 5 luglio 2004.

*Un tacito mistero*

Il carteggio Vittorio Sereni-Alessandro Parronchi. Interpreti: Sandro Lombardi e Fabio Mascagni. A cura di Dante Isella e Giuseppina Carutti. Piccoo Teatro, Milano. Milano, Teatro Strehler, 11 giugno 2004.

*Attori per il teatro di Mario Luzi*

a cura di Sandro Lombardi. Interpreti: Marion D'Amburgo, Iaia Forte, Sandro Lombardi, Fabio Mascagni, Alessandro Schiavo e Massimo Signorini alla fisarmonica. Compagnia Lombardi-Tiezzi, Firenze. Pienza, Pieve di Corsignano, 26 luglio 2004.

*Re Orso*

di Arrigo Boito. A cura di Polo Castagna. Interpreti: Sandro Lombardi, Fabio Mascagni, Marco Vergani. Teatro di Roma / Assessorato alla Cultura del Comune di Roma. Roma, «Luoghi della Memoria», Auditorium di Mecenate, 2 novembre 2004.

*Quando la fantasia ballava il "boogie"*

scritti di Goffredo Parise letti da Sandro Lombardi. Interventi di Gian Mario Villalta e Silvio Perrella. A cura di Daniela Basso. Fondazione Benetton, Treviso / Adelphi Edizioni, Milano. Treviso, Palazzo Bomben, 28 giugno 2005.

*Guerra e pace*

di Lev Tolstòj. Un progetto di 20 serate a cura di Sandro Lombardi e Federico Tiezzi. Regista assistente: Giovanni Scandella. Musiche di Pjotr Iljch Tchaikovskj, scelte da Paolo Terni. Interpreti: Luciano Bellosi, Maria Cassi, Silvio Castiglioni, Marion D'Amburgo, Siro Ferrone, Iaia Forte, Clara Galante, Stefania Graziosi, Massimo Grigò, Sandro Lombardi, Dario Marconcini, Ciro Masella, Francesco Niccolini, Renata Palminiello, Annibale Pavone, Tommaso Ragno, David Riondino, Massimiliano Speziani, Federico Tiezzi, Massimo Verdastro. Narratrice Marion D'Amburgo. Compagnia Lombardi-Tiezzi, Firenze. Firenze, Giardino dei Semplici, 22 giugno-19 luglio 2005.

*Pascoli*

un recital di Sandro Lombardi. A cura di Federico Tiezzi. Luci di Paolo Baroni. Suono di Antonio Lovato. Interprete: Sandro Lombardi. Compagnia Lombardi-Tiezzi, Firenze / Santarcangelo dei Teatri. San Mauro Pascoli, Villa Torlonia, 10 luglio 2005.

*Murale*

di Mahmud Darwish. A cura di Federico Tiezzi. Musiche di Georges I. Gurdjeff e Thomas de Hartmann. Suono di Antonio Lovato. Interpreti: Sandro Lombardi e Mahmud Darwish. Compagnia Lombardi-Tiezzi, Firenze. Mantova, «Festivaletteratura», Teatro Bibiena, 8 settembre 2005.

*Cotidie morimur. Vivere per la morte*

su testi di Epicuro, Lucrezio, Pindaro, Platone, Seneca. Regia di Claudio Longhi. Interpreti: Sandro Lombardi e Galatea Ranzi. Interventi di Massimo Cacciari e Ivano Dionigi. Centro Studi «La permanenza del Classico», Dipartimento di Filologia Classica e Medioevale dell'Università di Bologna. Bologna, Aula Magna di Santa Lucia, 4 maggio 2006.

*Don Chisciotte della Mancia*

di Miguel de Cervantes. Un progetto di 20 serate a cura di Sandro Lombardi e Federico Tiezzi. Drammaturgia di Marion D'Amburgo e Sandro Lombardi. A cura di Giovanni

Scandella. Interpreti: Riccardo Bini, Giuseppe Cederna, Silvio Castiglioni, Angela Finocchiaro, Mario Fortunato, Clara Galante, Sandro Lombardi, Ciro Masella, Francesca Mazza, Ivano Marescotti, Stefano Massini, Annibale Pavone, Marta Richeldi, David Riondino, Giuliano Scabia, Massimiliano Speziani, Pier Luigi Tazzi, Federico Tiezzi, Massimo Verdastro. Narratrice Marion D'Amburgo. Compagnia Lombardi-Tiezzi, Firenze. Firenze, Chiostro delle Oblate, 9 giugno-6 luglio 2006.

*Sette poeti per ricordare un'amica*

Sandro Lombardi per Marisa Fabbri. Poppi, Castello dei Conti Guidi, 22 luglio 2006.

*La ragazza Carla*

di Elio Pagliarani. Scena, regia e interpretazione di Sandro Lombardi. Radicondoli, Vecchio Frantoio, 31 luglio 2006.

*Guerra e pace*

di Lev Tolstòj. Un progetto in 20 serate a cura di Sandro Lombardi e Federico Tiezzi. Assistente alla drammaturgia: Giulia Tellini. Regista assistente: Giovanni Scandella. Musiche di Pjotr Il'ich Tchaikovskij, scelte da Paolo Terni. Interpreti: Sandro Lombardi, Vittorio Franceschi, Marco Martinelli, Ivano Marescotti, Umberto Bortolani, Ciro Masella, Mariangela Gualtieri, Clara Galante, David Riondino, Marion D'Amburgo, Annibale Pavone, Vera Bemoccoli, Marco Sgrosso, Massimo Verdastro, Elena Bucci, Francesca Mazza, Massimo Grigò, Silvio Castiglioni, Massimiliano Speziani, Federico Tiezzi. Narratrice Marion D'Amburgo. Compagnia Lombardi-Tiezzi, Firenze. Bologna, Cortile del Museo Civico Medievale, 1-25 agosto 2006.

*4 novembre '66. La grande guerra dell'Arno  
oratorio per voci e archi*

di Francesco Niccolini. Regia di Francesco Niccolini. Interpreti: Sandro Lombardi, Anna Meacci, Marco Paolini. Quartetto di Toscana: Daniele Iannaccone: violino; Nicola Dalle Luche: violino; Lorenzo Falconi: viola; Alice Gabbiani: violoncello. Studi e ricerche: Beatrice Capelli, Consulenza storica: Camillo Brezzi, Consulenza scientifica: Andrea Chesi. Elaborazione immagini: Riccardo Sottili. Teatro Puccini, Firenze / Comune di Firenze. Firenze, Teatro Verdi, 4 novembre 2006.

*Maria*

di Marisa Madieri. Drammaturgia e interpretazione: Sandro Lombardi. Commento musicale di Francesco D'Errico. Fondazione Premio Napoli. Napoli, Conservatorio, Sala Scarlatti, 9 ottobre 2007.

*Cultura e parole tradite*

lettura manzoniana di Sandro Lombardi. A cura di Camillo Fornasieri. Centro Culturale di Milano. Milano, Teatro Dal Verme, 10 dicembre 2007.

*Signora madre, padre mio caro*

da *Post mortem* di Albert Caraco e da *Lettera al padre* di Franz Kafka. Versione scenica di Furio Bordon. Interpreti: Sandro Lombardi e Massimo Verdastro. «Mittelfest 2009», Cividale del Friuli. Spoleto, 52° festival dei 2 Mondi, Teatro San Nicolò, 10 luglio 2009.

*E siamo soli nella notte oscura*

Sandro Lombardi legge Giovanni Pascoli. Con Andrea Carabelli. Interventi di don Massimo Camisasca e Vittorio Sgarbi. Centro Culturale di Milano. Milano, Teatro Dal Verme, 22 novembre 2010.

*Io e... Indro Montanelli  
soliloquio di un italiano*

da testi di Indro Montanelli. Elaborazione drammaturgica di Ernesto Galli della Loggia. Regia di Piero Maccarinelli. Interprete: Sandro Lombardi. Artisti Riuniti, Roma / Fondazione Corriere della Sera, Milano. Spoleto, Festival dei Due Mondi, Teatro San Niccolò, 6-8 luglio 2012.

*Nel cuore dell'orfanità: Giovanni Pascoli*

a cura di Fabrizio Sinisi. Interprete: Sandro Lombardi. San Mauro Pascoli, Giardino di Casa Pascoli, 3 agosto 2012.

*Caro Yves*

di Pierre Bergé. Interprete: Sandro Lombardi. Regia di Roberto Piana. Teatro dell'Istante, Torino / Circolo dei Lettori, Torino. Torino, Teatro Carignano, 16 ottobre 2012.

*Eppure mai seguendo un'altra via*

*Thomas Stearns Eliot*

con Sandro Lombardi, Davide Rondoni, Salvatore Veca. Centro Culturale di Milano. Milano, Teatro Dal Verme, 3 aprile 2013.

*Le confessioni*

di Sant'Agostino. Traduzione di Costantino Esposito e Fabrizio Sinisi. Drammaturgia di Fabrizio Sinisi. Interprete: Sandro Lombardi. Chitarra: Massimo Marches. Violoncello: Gionata Costa. Canto: Brunella Boschetti, Alberto Morigi, Folco Orselli, con la partecipazione degli Swin Generis. Regia: Otello Cenci. Rimini-Fiera, Meeting per l'amicizia fra i popoli, 18 agosto 2013.

*Il giardino dei Finzi Contini*

di Giorgio Bassani. Otto letture di Sandro Lombardi a cura di Federico Tiezzi. Musicisti: Omar Cecchi, percussioni; Luka Boškovic, clarinetto; Dušan Mamula, clarinetto. Firenze, Giardino della Sinagoga, 6-9, 13-16 luglio 2015.

*L'impronta. Cuori Moderni*

regia di Otello Cenci. Con il contributo filmato di: Francesca Benedetti, Maddalena Crippa, Gioele Dix, Sandro Lombardi, Michael Lonsdale, Glauco Mauri, Ermanna Montanari, Michele Nani, Massimo Popolizio, Galatea Ranzi, Roberto Sturno, Pamela Villorosi. Danzatore: Marco Baldazzi. Aiuto regia Emanuele Fant. Sound designer Fulvio Mennella. Video editing Emanuele Letizi. suggerimenti di Davide Rondoni. In collaborazione con la Sagra Musicale Malatestiana. Rimini, Meeting per l'amicizia fra i popoli, 20 agosto 2015.

*Considera l'amore*

*Giovanni risponde a Giuda*

di Luca Doninelli. A cura di Sandro Lombardi. Con Luca Doninelli e Sandro Lombardi. Bergamo, DeSidera, Chiesa di Sant'Alessandro in Colonna, 3 settembre 2015.

*Gli occhiali d'oro*

di Giorgio Bassani. Reading di Sandro Lombardi. Violoncello: Dagmar Bathman. Milano, Teatro Franco Parenti, 29 giugno 2016.

*Momenti della pittura bolognese*

di Roberto Longhi. Lettura di Sandro Lombardi. A cura di Marco Antonio Bazzocchi. Bologna, Palazzo Poggi, 23 ottobre

## **Lavori musicali**

*Tactus*

azione scenica per voci, strumenti e nastro magnetico di Azio Corghi. Libretto e regia di Federico Tiezzi. Cordofoni e aerofoni: Massimo Lonardi. Idiofoni e membranofoni: Maurizio Ben Omar. Live electronics: Azio Corghi. Voce: Brigitte Gras Ferraresi. Interpreti: Vera Bemoccoli, Sandro Lombardi, Loriana Nappini, Federico Tiezzi. Compagnia Il Carrozzone, Firenze. Como, «Autunno Musicale», Broletto, 27 settembre 1974.

*Concerto di poesia*

su testi di Heiner Müller e Robert Frost. Musica di Giancarlo Cardini. Voci recitanti: Marion D'Amburgo e Sandro Lombardi. Pianoforte: Giancarlo Cardini. Percussioni: Jonathan Faralli. Associazione Gamo, Firenze. Firenze, Conservatorio Luigi Cherubini, 27 ottobre 1993.

*Paradiso di Dante*

drammaturgia di Giovanni Giudici. Regia di Federico Tiezzi. Costumi di Giovanna Buzzi. Luci di Juray Saleri. Euritmia di Alfredo Chiappori e Francesca Gatti. Musiche originali di Salvatore Sciarrino, eseguite dall'Orchestra Sinfonica di Torino della RAI. Direttore d'orchestra Ed Spanjaard. Irvine Arditti: violino; Barbara Maurer: viola d'amore; Roberto Fabbriciani: flauto. Interpreti: Alessandra Antinori, Alessandra Celi, Giovanni Fochi, Gianluigi Fogacci, Sandro Lombardi, Laura Martelli, Graziano Piazza, Paolo Ricchi, Fabrizio Russotto, Emanuela Villagrossi. Compagnia i Magazzini, Firenze / Ravenna Festival. Ravenna, Basilica di San Vitale, 17 luglio 1993.

*Canti nell'alto silenzio*

di Giancarlo Cardini su testi di Mario Luzi. Soprano: Francesca Della Monica. Voci recitanti: Marion D'Amburgo, Sandro Lombardi, Adonella Monaco. Percussioni: Jonathan Faralli. Pianoforte: Giancarlo Cardini. Associazione Gamo, Firenze. Prato,

Auditorium Museo Pecci, 18 settembre 1994.

*Inferno di Dante*

di Edoardo Sanguineti. Regia di Federico Tiezzi. Scena di Manola Casale. Luci di Juray Saleri. Musica di Giacomo Manzoni per trombone, coro da camera e processori elettronici. Michele Lomuto: trombone. Coro del Convito Musicale diretto da Franco Sebastiani. Voci recitanti: Alessandra Antinori, Marion D'Amburgo, Sandro Lombardi, Gabriele Parrillo, Graziano Piazza, Federico Tiezzi. Compagnia Teatrale i Magazzini, Firenze / Ravenna Festival. Ravenna, Giardini di San Vitale, 14 luglio 1995.

*Moi, Antonin A.*

di Giacomo Manzoni, per soprano leggero, lettore e orchestra. Direttore: Arturo Tamayo. Soprano: Alda Caiello. Voce recitante: Sandro Lombardi. Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino. Firenze, «60° Maggio Musicale», Teatro Comunale, 12 giugno 1997.

*Cantico spirituale*

di San Giovanni della Croce. Traduzione di Sandro Lombardi e Federico Tiezzi. Regia a cura di Federico Tiezzi. Luci di Vincenzo Raponi. Musica di Amancio Prada. Amancio Prada: canto e chitarra; Juan Luis Gallego: violino; Mariana Cores: violoncello. Voce recitante: Sandro Lombardi. Compagnia i Magazzini, Firenze / Ravenna Festival. Ravenna, Basilica di San Vitale, 7 luglio 1997.

*Nox erat*

dal IV Canto dell'*Eneide* di Virgilio. Traduzioni di Luca Canali e Annibal Caro. Musica di Francesco Pennisi. Voce recitante: Sandro Lombardi. Movimenti coreografici: Virgilio Sieni. Direttore d'orchestra: Antonio Florio. Regia di Federico Tiezzi. Maestro del coro: Rosario Totaro. Scene: Pier Paolo Bisleri. Costumi: Carlo Diappi. Disegno luci: Sergio Rossi. Coro Mysterium Voci. Cappella della Pietà dei Turchini. Cremona, Teatro Ponchielli, 27 maggio 2000.

*Opera sull'acqua*

di Erri De Luca. Musica di Giorgio Battistelli. Regia e voce recitante: Sandro Lombardi. Regista assistente: Giovanni Scandella. Ensemble Ars Ludi diretto da Erasmo Gaudiomonte. Terra di Teatri Festival, Macerata. Treia, Teatro Comunale, 12 luglio 2002.

*La donna col martello*

musiche di Galina Ustvolskaya. Contralto: Gabriella Sborgi. Voce recitante: Sandro Lombardi. Oboe: Enrico Calcagni; tromba: Giuseppe Alfano; tuba: Rino Ghiretti; percussioni: Luca Gusella; pianoforte: Andrea Rebaudengo; violino: Thomas Schrott; contrabbassi: Stefano Dall'Ora, Franco Feruglio, Emanuele Pedrani, Simone Guarneri, Elio Rabacchin, Alberto Lo Gatto, Omar Lonati, Massimo Clavenna. Direttore e concertatore: Carlo Boccadoro. Milano, Teatro Leonardo, 24 febbraio 2003.

*Concerto dell'albatro*

di Giorgio Ghedini. Orchestra e Coro dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia. Voce recitante: Sandro Lombardi. Trio Debussy: Piergiorgio Rosso: violino; Francesca Gosio:

violoncello; Antonio Valentino: pianoforte. Direttore: Jeffrey Tate. Roma, Auditorium Parco della Musica, Sala Santa Cecilia, 3 maggio 2003.

*Aristaeus*

di Hans Werner Henze, per voce recitante e orchestra. Orchestra dell'Arena di Verona. Direttore: Johannes Debus. Voce recitante: Sandro Lombardi. Venezia, «La Biennale. 48° Festival Internazionale di Musica Contemporanea», Teatro Malibran, 17 ottobre 2004.

*Pesci fuor d'acqua*

quattro monologhi di Ginevra Bompiani, con musiche di Renato Chiesa. Interpreti: Sandro Lombardi e Fabio Mascagni. Ensemble Nehar Shalom: Shalom Budeer: violino; Calogero Palermo: clarinetto; Tonino Riolo: pianoforte. Genova, Teatro dell'Archivolto, 23 ottobre 2004.

*Julius Fucik, parte prima*

di Luigi Nono. Orchestra del Teatro La Fenice. Direttore: Peter Hirsch. Voci recitanti: Sandro Lombardi, Ciro Masella. Venezia, «La Biennale. 50° Festival di Musica Contemporanea», Teatro La Fenice, 4 ottobre 2006.

*Alla luna*

su testi di Giacomo Leopardi. Musiche di Ludwig van Beethoven, Frederic Chopin, Claude Debussy, Gabriel Fauré, Felix Mendelssohn-Bartholdy, Eric Satie, Franz Schubert, Robert Schumann. Voce recitante: Sandro Lombardi. Federico Ferri: violoncello; Daniele Proni: pianoforte. Monte delle Formiche, Pianoro (Bologna), 31 luglio 2007.

*L'infanzia di Saturno*

un progetto di Cristina Barbuti, Carlo Fabiani, Sandro Lombardi, Alexander Lonquich. «Festivaletteratura 2007», Teatro Bibiena, Mantova 8 settembre 2007.

*Bambini*

testi di Thomas Bernhard, Goffredo Parise, Arthur Rimbaud. Musiche di Leos Janáček, Gustav Mahler, Bohuslav Martinu, Robert Schumann. Voce recitante: Sandro Lombardi. Pianoforte: Alexander Lonquich. Orchestra da camera di Mantova: violino: Filippo Lama; viola: Klaus Manfrini; violoncello: Stefano Guarino; flauto e ottavino: Roberto Fabiano; oboe: Rossana Calvi; clarinetto: Anton Dressler; clarinetto basso: Simone Znacchi; fagotto: Andrea Bressan; corno: Andrea Leasi; tromba: Marco Braitto. Mantova, Teatro Scientifico Bibiena, 7 settembre 2007.

*Frammento serio e giocoso*

testi di Alberto Arbasino, Walter Benjamin, Ingmar Bergman, Truman Capote, Giovanni Comisso, Charles Dickens, Tony Duvert, Siegmund Freud, Carlo Emilio Gadda, Constantinos Kavafis, Sandro Lombardi, Marisa Madieri, Elsa Morante, Giovanni Pascoli, Pier Paolo Pasolini, Sandro Penna, Arthur Rimbaud, Marcel Proust, Umberto Saba, Giuliano Scabia, Dr. Schreber, Sergio Tofano, Patrizia Valduga. Musiche di Béla Bartók, Georges Bizet, György Kurtág, György Ligeti, Robert Schumann, Igor Stravinsky. Voce recitante: Sandro Lombardi. Pianoforte: Cristina Barbuti e Alexander Lonquich. Mantova, Teatro Scintifico Bibiena, 8 settembre 2007.

*Pierino Porcospino*

testi di Federico Fellini, Heinrich Hoffmann, Andrea Zanzotto. Musiche di Camille Saint-Saëns, Dimitri Shostakovich. Voce recitante: Sandro Lombardi. Pianoforte e direzione: Alexander Lonquich. Orchestra da camera di Mantova: pianoforte: Cristina Barbuti; tromba: Marco Braitto. Mantova, Teatro Scientifico Bibiena, 8 settembre 2007.

*Postkarten*

di Stefano Scodanibbio, su testi di Edoardo Sanguineti. Voce recitante: Sandro Lombardi. Violoncello: Stefano Scodanibbio. Torino, MITO – Settembre musica, Museo del cinema, Mole Antonelliana. 24 settembre 2007.

*Rasoio di Guerra*

melologo per sei strumenti e voce recitante, da *La segregazione* di Vincenzo Pardini. Ideazione del progetto: Fabio Bagnoli. Musica di Adriano Guarnieri. Voce recitante: Sandro Lombardi. Direzione musicale: Pietro Borgonuovo. Ideazione scenica: Laura Croce. Flauto: Luciano Tristaino; oboe: Fabio Bagnoli; violoncello: Francesco Dillon; trombone: Antonio Sicoli; violino: Duccio Ceccanti; pianoforte: Matteo Fossi. Assessorato alla Cultura del Comune di Fucecchio / Fondazione Montanelli-Bassi, Fucecchio / Associazione Culturale Volumina, Torino / RAI-trade. Fucecchio, Auditorium La Tinaia, 23 dicembre 2007.

*Destinazione del sangue*

opera poetico musicale di Christian Carrara e Davide Rondoni. Sandro Lombardi: voce recitante. Silvia Cappellini Sinopoli: pianoforte. Daniela Petracchi: violoncello. Orchestra Sinfonica Abruzzese. Flavio Emilio Scogna: direttore. Produzione: Musica d'estate al Laterano. Roma, Cortile del Palazzo Lateranense, 20 giugno 2008.

*Platero y Yo*

op. 190 per voce recitante e chitarra, di Mario Castelnuovo-Tedesco, su testo di Juan Ramón Jiménez (versione italiana di Carlo Bo). Sandro Lombardi: voce recitante. Luigi Attademo: chitarra. Firenze, Auditorium al Duomo, 8 luglio; Fiesole, Teatro Romano, 9 luglio 2008.

*La nostra famiglia ha perso la guerra*

di David Grossman. Musiche di Michele dall'Ongaro. Voce narrante: Sandro Lombardi. Ensemble degli Illuminati. Pino Cangialosi: direttore. Un progetto di David Riandino e Fabio Battistelli. Festival delle Nazioni, Città di Castello / Teatro degli Illuminati, Città di Castello. San Giustino (Città di Castello), 26 agosto 2008.

*Una strana gioia di vivere*

di Sandro Penna. Musiche di Pier Paolo Cascioli.

*Pigre divinità*

di Patrizia Cavalli. Musiche di Andrea Cera. Drammaturgia e regia di Giorgio Pressburger. Voci recitanti: Sandro Lombardi, Sara Alzeta, Giuliano Geri, Lorenzo Monceli. Soprani: Erika Frigo, Maria Kostraki. Ensemble Musicale del Teatro Lirico Sperimentale di Spoleto. Direttore: Francesco Massimo. Teatro Lirico Sperimentale, Spoleto. Spoleto, Teatro Caio Melisso, 5 settembre 2008.

*L'Angelo del Liponard. Un delirio amorso*

melologo per voce recitante, oboe concertante, percussioni, flauto e violoncello. Testo di Mario Tobino. Musica di Silvia Colasanti. Voce recitante: Sandro Lombardi. Direttore: Pietro Borgonovo. Oboe: Fabio Bagnoli. Percussioni: Antonio Caggiano. Flauto: Luciano Tristaino. Violoncello: Francesco Dillon. Progetto di Fabio Bagnoli. Produzione: Fondazione Mario Tobino, Maggiano (Lucca) / Associazione Culturale Volumina, Torino. Fucecchio, Auditorium La Tinaia, 23 dicembre 2008.

*Lo stesso mare*

di Fabio Vacchi, su libretto di Amos Oz. Direttore: Alberto Veronesi. Regia: Federico Tiezzi. Scene: Gae Aulenti. Costumi: Giovanna Buzzi. Light design: Gianni Pollini. Videoproiezioni: Antonio Giacomini. Assistente alla regia: Giovanni Scandella. Assistente per la drammaturgia: Fabrizio Sinisi. Assistenti alla scenografia: Greta Podestà e Nina Artioli. Narratore 1: Sandro Lombardi. Narratore 2: Giovanna Bozzolo. Narratore 3: Graziano Piazza. Albert: Julian Tovey; Dita: Yulia Aleksyuk; Bettin: Chiara Taigi; Nadia: Sabina Macculi; Miriam: Giovanna Lanza; Ghighi: Stefano Pisani; Dobi: Danilo Formaggia; Rico: Alessandro Castellucci. Orchestra della Fondazione Petruzzelli. Produzione: Fondazione lirico sinfonica Petruzzelli e Teatri di Bari. Bari, Teatro Petruzzelli, 28 aprile 2011.

*Il ritorno di Casanova*

concerto per tre voci

di Federico Tiezzi, dal racconto di Arthur Schnitzler. Musiche di Felix Mendelssohn Bartholdy, Nino Rota, Arnold Schönberg, Franz Schubert, Robert Schumann, Anton Webern, Hugo Wolf. Voce recitante: Sandro Lombardi. Canto: Monica Bacelli. Pianoforte: Pietro Di Maria. Produzione: Accademia Filarmonica Romana – Compagnia Lombardi Tiezzi. Roma, Teatro Argentina, 20 aprile 2015.

*Nell'aria gelida della notte*

melologo di Adriano Guarnieri su testo di Vincenzo Pardini. Direttore: Pietro Borgonovo. Volumina Ensemble. Voce recitante: Sandro Lombardi. Empoli, Giornate busoniane 2015, Teatro Shalom, 11 dicembre 2015.

*Roma, Spagna*

*Verso Calderón*

Concerto per cinque voci a cura di Federico Tiezzi su testi di Pier Paolo Pasolini scelti e adattati da Sandro Lombardi e Federico Tiezzi. Dramaturg assistente: Fabrizio Sinisi. Sandro Lombardi e Andre Volpetti, attori. Raffaella Misiti, cantante. Saria Convertino, fisarmonica. Francesco D'Orazio, violino. Musiche di Johann Sebastian Bach, Wolfgang Amadeus Mozart, Franck Angelis, Matteo D'Amico, Giovanni Fusco, Manos Hadjidakis, Piero Umiliani, Piero Piccioni, Domenico Modugno, Piero Umiliani. Produzione: Accademia Filarmonica Romana – Compagnia Lombardi Tiezzi. Roma, Teatro Argentina, 18 febbraio 2016.

### *Madama Butterfly*

Libretto di Luigi Illica e Giuseppe Giacosa. Musica di Giacomo Puccini. Adattamento e testi di Vittorio Sabadin. Karah Son, soprano; Piero Pretti, Tenore; Roberto De Candia, baritono; Silvia Beltrami, mezzosoprano; Luca Casalin, Tenore, Sandro Lombardi, attore. Direttore d'orchestra: Francesco Lanzillotta. Regia: Vittorio Borrelli. Scene: Claudia Boasso. Costumi: Laura Viglione. Luci: Andrea Anfossi. Meatro del coro: Claudio Fenoglio. Orchestra e coro del Teatro Regio di Torino. Torino, Piazza San Carlo, 12 luglio 2016.

### *La giusta armonia*

per voce recitante e orchestra

di Fabio Vacchi. Orchestra del Teatro Regio. Direttore d'orchestra: Gianandrea Nosedà. Voce recitante: Sandro Lombardi. Torino, Teatro Regio, 22 ottobre 2016.

## **Saggi di laboratorio**

### *Tavola di orientamento / Brecht / La madre 01*

di Federico Tiezzi, da *La Madre* di Bertolt Brecht, *La Madre* di Maxim Gorki, *Il bruco e la farfalla* di Giacomo Becattini, *Lettere* di Francesco Marco Datini, *Cemento* di Heiner Müller, con testimonianze varie sul distretto pratese. Drammaturgia di Barbara Weigel. Regia di Federico Tiezzi. Spazio scenico a cura di Giovanni Scandella. Costumi e drammaturgia dell'attore di Marion D'Amburgo. Arrangiamenti musicali e cori di Francesca Della Monica. Con Fabricio Christian Amansi, Daniele Bonaiuti, Caterina Boschi, Vittorio Cucci, Marion D'Amburgo, Daniel Dwerryhouse, Elisa Lazzerini, Chiara Luccianti, Sandro Mabellini, Marco Mannucci, Simone Martini, Caterina Simonelli, Francesco Tasselli. Il Laboratorio di Prato – Teatro Metastasio di Prato. “Contemporanea Colline Festival”, Prato, Magnolfi Nuovo, 6 giugno 2008.

### *Tavola di orientamento / Brecht / La madre 02*

di Federico Tiezzi, da *La Madre* di Bertolt Brecht, *La Madre* di Maxim Gorki, *Il bruco e la farfalla* di Giacomo Becattini, *Lettere* di Francesco Marco Datini, *Cemento* di Heiner Müller, con testimonianze varie sul distretto pratese. Drammaturgia di Barbara Weigel. Regia di Federico Tiezzi e Giovanni Scandella. Scene di Giovanni Scandella. Costumi e drammaturgia dell'attore di Marion D'Amburgo. Arrangiamenti musicali e cori di Francesca Della Monica. Con Fabricio Christian Amansi, Daniele Bonaiuti, Marion D'Amburgo, Silvia Frasson, Chiara Luccianti, Sandro Mabellini, Simone Martini, Debora Mattiello, William Pagano, Claudia Pinzauti, Caterina Simonelli, Francesco Tasselli. Con la partecipazione delle signore della Sartoria di Vaiano: Licia Banchelli, Elena Busia, Caterina De Santis, Carolina Lapi, Raffaella Perri, Mirella Simonetti. Il Laboratorio di Prato – Teatro Metastasio di Prato. “Contemporanea Colline Festival”, Prato, Magnolfi Nuovo, 23 maggio 2009.

### *Scene da Romeo e Giulietta*

di William Shakespeare. Traduzioni di Michele Leoni, Agostino Lombardo, Giuseppe Patroni Griffi. Drammaturgia di Federico Tiezzi, Barbara Weigel e Giovanni Scandella. Regia di Federico Tiezzi. Scene di Pierpaolo Bisleri. Costumi di Marion D'Amburgo. Luci Roberto Innocenti. Coreografo Giovanni di Cicco. Maestro di canto Francesca Della

Monica. Regista assistente Giovanni Scandella. Con Francesca Benedetti, Marion D'Amburgo, Roberto Latini, Ciro Masella, Graziano Piazza, Alessandro Schiavo, Fabricio Christian Amansi, Giorgio Consoli, Simone Martini, Alessio Nieddu, Matteo Romoli, Caterina Simonelli, Francesco Tasselli. Il Laboratorio di Prato – Teatro Metastasio di Prato. Prato, Teatro Fabbricone, 26 novembre 2009.

*Tavola di orientamento 1/Büchner – Berg/Verso Woyzeck*

Regia: Federico Tiezzi

da Woyzeck di Georg Büchner e da Wozzeck di Alban Berg  
Teatro Era, Pontedera 28, 29, 30 settembre 2011.

*Scene di Woyzeck Büchner/Berg*

presentazione finale del Laboratorio

Drammaturgia Fabrizio Sinisi. Regia di Federico Tiezzi. Regista assistente: Giovanni Scandella. Preparazione vocale: Francesca Della Monica. Arrangiamenti e preparazione del coro: Ernani Maletta. Costumi Maria Antonietta Lucarelli con gli allievi-attori Maria Blandolino, Marco Brinzi, Matias Endrek, Simone Faloppa, Renzo Guddemi, Andrea Luini, Liyu Jin, Mauro Racanati, Daniele Sala, Rosa Sarti, Nicolò Todeschini, Anahì Traversi. Con la partecipazione della Schola Cantorum di Rosignano Marittimo Castello Pasquini - Castiglioncello (LI) sabato 27 e domenica 28 ottobre 2012.

*La grande passeggiata*

di Fabrizio Sinisi.

Drammaturgia di Sandro Lombardi e Federico Tiezzi. Regia di Federico Tiezzi. Interpretazione del verso: Sandro Lombardi. Voce e canto: Francesca Della Monica, Ernani Maletta. Drammaturgia del movimento: Giovanni Scandella. Drammaturgia del costume: Giovanna Buzzi. Assistente alla regia: Fabrizio Sinisi. Disegno luci: Gianni Pollini. Immagini digitali: Antonio Giacomini. Con Sandro Lombardi e Marco Brinzi, Andrea Luini, Rosa Sarti, Niccolò Todeschini. Teatro Laboratorio della Toscana, diretto da Federico Tiezzi. Saggio finale sessione 2012. Produzione: Compagnia Lombardi Tiezzi. In collaborazione con Teatro Pubblico Pugliese, Armunia/Festival Inequilibrio, Regione Toscana. Prima rappresentazione: Bari, Teatro Royal, 12 dicembre 2012.

*Gli Uccelli*

di Aristofane

Drammaturgia di Sandro Lombardi e Fabrizio Sinisi con gli allievi del Teatro Laboratorio della Toscana attori Ugo Benini, Lisa Capaccioli, Valentina Cardinali, Nicola Ciaffoni, Elisa Giovannetti, Alessandro Marini, Marta Paganelli, Matteo Romoli, Caterina Simonelli, Jacopo Squizzato, Anna Tereschenko, Luca Terracciano, Valentina Vandelli, Andrea Volpetti. A cura di Federico Tiezzi. Preparazione vocale e musicale Francesca Della Monica. Lavoro sul testo Sandro Lombardi. Spazio e movimento Giovanni Scandella. Teatro Laboratorio della Toscana / Compagnia Lombardi-Tiezzi con il sostegno della Regione Toscana e in collaborazione con Associazione Teatrale Pistoiese. Green Gallery Vannucci Piante, Pistoia, 29 novembre 2014.

*Il Pappagallo Verde*

*Primo Studio*

di Arthur Schnitzler

Drammaturgia di Federico Tiezzi e Fabrizio Sinisi con gli allievi del Teatro Laboratorio della Toscana attori Ugo Benini, Lisa Capaccioli, Valentina Cardinali, Nicola Ciaffoni, Elisa Giovannetti, Alessandro Marini, Marta Paganelli, Matteo Romoli, Caterina Simonelli, Jacopo Squizzato, Anna Tereschenko, Luca Terracciano, Valentina Vandelli, Andrea Volpetti. A cura di Federico Tiezzi. Scenografo Gregorio Zurla. Costumi SlowCostume. Preparazione vocale e musicale Francesca Della Monica. Lavoro sul testo Sandro Lombardi. Spazio e movimento Giovanni Scandella. Teatro Laboratorio della Toscana / Compagnia Lombardi-Tiezzi con il sostegno della Regione Toscana e in collaborazione con Associazione Teatrale Pistoiese. Pistoia, Piccolo Teatro Mauro Bolognini, 11 dicembre 2014.

*Gli occhiali d'oro*

di Giorgio Bassani.

Adattato per il teatro da Sandro Lombardi. A cura di Federico Tiezzi. Con Dario Battaglia, Alessandro Burzotta, Nicasio Catanese, Valentina Elia, Nicolas Errico. Fonte Fantasia, Francesca Gabucci, Alessio Genchi, Alessandro Lussiana. Lorenzo Terenzi. Preparazione vocale e musicale: Francesca Della Monica. Lavoro sul testo: Sandro Lombardi. Spazio e Movimento: Giovanni Scandella. Produzione: Teatro Laboratorio della Toscana – Compagnia Lombardi-Tiezzi – Associazione Teatrale Pistoiese. Con il sostegno della Regione Toscana. Patrocinio del Centro Studi Bassaniani del Comune di Ferrara. Prima rappresentazione: Pistoia, Piccolo Teatro Mauro Bolognini, 20 ottobre 2016.

## **CINEMA, TELEVISIONE, VIDEO**

*L'alba sotto casa Steinberg*

cortometraggio di Alfonso Santagata. 1988.

*Theater in Trance*

film di Rainer Werner Fassbinder. 1981. Prima proiezione italiana: Firenze, "Festival dei Popoli", Palazzo dei Congressi, 30 settembre 1981.

*Ivo il tardivo*

film di Alessandro Benvenuti. Fotografia di Blasco Giurato. Scenografia e costumi di Eugenio Liverani. Con Alessandro Benvenuti, Francesca Neri, Davide Bechini, Stefano Bicchieri, Antonino Iuorio, Sandro Lombardi, Lucia Ragni, Daniele Trambusti, Francesco Casale, Guido Cerniglia, Luca Fagioli, Sonia Grassi. Union P.N., 1995.

*Cleopatràs*

edizione televisiva realizzata negli Studi Rai di Torino a cura di Mia Santanera. Messa in onda per «Palcoscenico» da Rai 2 il 4 aprile 1998.

*Breve ma veridica storia della pittura italiana*

sei puntate televisive di Maria Bosio, dal libro omonimo di Roberto Longhi. Sceneggiatura di Nico Garrone. Istituto Luce, Roma / Fondazione Roberto Longhi, Firenze. 1998.

*I miei più cari amici*

film di Alessandro Benvenuti. Sceneggiatura di Alessandro Benvenuti, Alberto Ongaro. Fotografia di Maurizio Calvesi. Scenografia e costumi di Eugenio Liverani. Con Alessandro Benvenuti, Eva Robin's, Athina Cenci, Alessandro Gassman, Stefano Bicocchi, Sandro Lombardi, Flavio Bucci, Lucia Ragni, Evelina Meghnagi, Marco Messeri, Cristina Moglia, Umberto Smaila, Gianmarco Tognazzi, Daniele Trambusti. Rita e Vittorio Cecchi Gori, 1998.

*Via crucis al Colosseo*

di Mario Luzi. Con Sandro Lombardi. TG1 Rai – Ufficio delle celebrazioni liturgiche del Sommo Pontefice. Roma, Colosseo. Messa in onda in diretta dal Tg1, Rai, il 2 aprile 1999.

*Il mnemonista*

film di Paolo Rosa. Sceneggiatura di Lara Fremder e Paolo Rosa. Fotografia di Fabio Cirifino. Scenografia di Stefano Gargiulo ed Ester Musatti. Costumi di Bettina Pontiggia. Musica di Luca Francesconi. Montaggio di Jacopo Quadri. Con Sandro Lombardi, Roberto Herlitzka, Sonia Bergamasco, Sergio Bini, Ermanna Montanari, Cristina Proserpio, Massimo Verdastro. Studio Azzurro, 2000.

*Testori e l'attore*

due puntate televisive di Maria Teresa De Vito. RAISAT show, 2000.

*Vestito da sposa*

cortometraggio di Mara Chiaretti. Con Sandro Lombardi. Ottobre Produzioni, 2001.

*Nella Napoli di Luca Giordano*

documentario di Mario Martone. Voce recitante: Sandro Lombardi. Soprintendenza di Napoli. Venezia, Mostra del Cinema, 2001.

*Pontormo. Un amore eretico*

Film di Giovanni Fago. Sceneggiatura di Marilisa Calò, Massimo Felisatti, Giovanni Fago. Fotografia di Alessio Gelsini Torresi. Scenografia di Amedeo Fago. Costumi di Lia Francesca Morandini. Musica di Pino Donaggio. Con: Joe Mantegna, Sandro Lombardi, Gatatea Ranzi, Toni Bertorelli, Laurent Terzieff. Palamo Film – Starplex, 2003.

*Karajan alla Scala*

di Amerigo Daveri e Piero Maranghi. Scritto da Francesco Gala e Jacopo Ghilardotti. Montaggio: Andrea Cerabolini. Fotografia: Andrea Locatelli. Produzione esecutiva: Francesca Sparaco. Prodotto da Piero Maranghi. Voce narrante: Sandro Lombardi. Regia: Amerigo Daveri. In collaborazione con Teatro alla Scala, Amici della Scala, Eliette e Herbert von Karajan Institute, Unitel. Classica Italia, Milano, 2010.

*Il giovane favoloso*

di Mario Martone. Sceneggiatura di Mario Martone e Ippolita di Majo. Fotografia di Renato Berta. Scenografia di Giancarlo Muselli. Costumi di Ursula Patzak. Montaggio di Jacopo Quadri. Con Valerio Binasco, Arturo Cirillo, Iaia Forte, Elio Germano, Raffaella Giordano, Paolo Graziosi, Sandro Lombardi, Anna Mouglalis, Edoardo Natoli, Massimo

Popolizio, Isabella Ragonese, Michele Riondino. Produzione: Palomar e RAI Cinema. 2014.

*Teatro alla Scala. Il tempio delle meraviglie*

di Luca Lucini e Silvia Corbetta. Prodotto da Luigi De Siervo, Piero Maranghi, Massimo Vitta Zelman. Fotografia di Luca Bigazzi. Voce narrante: Sandro Lombardi. Produzione: Rai Com, Skira Classica, ARTE France, Camera Lucida productions, Nexo Digital. Prima proiezione: Milano, Teatro alla Scala, 20 settembre 2015.

## **RADIO E AUDIOLIBRI**

*Edipus*

di Giovanni Testori. Regia di Federico Tiezzi. Con Sandro Lombardi. Edizione radiofonica realizzata negli Studi Rai di Firenze. Assistente alla regia: Lia Cini. Tecnico del suono: Paolo Angori. Messa in onda da Radio3 Rai il 28 novembre 1994.

*Porcile*

di Pier Paolo Pasolini. Regia di Federico Tiezzi. Con Bruno Bilotta, Olimpia Carlisi, Giampiero Ciccì, Sandro Lombardi, Walter Malosti, Almerica Schiavo. Edizione radiofonica realizzata negli Studi Rai di Firenze. Assistente alla regia: Lia Cini. Tecnico del suono: Paolo Angori. Messa in onda da Radio3 Rai il 18 maggio 1995.

*Felicità turbate*

di Mario Luzi. Regia di Federico Tiezzi. Interludi per quartetto d'archi di Giacomo Manzoni. Quartetto d'archi di Torino: Giacomo Agazzini e Umberto Fantini, violini; Andrea Repetto, viola; Manuel Zigante, violoncello. Con Alessandra Antinori, Gianluca Barbieri, Roberta Bosetti, Alessandra Celi, Sandro Lombardi, Paolo Ricchi, Almerica Schiavo, Massimo Verdastro, Emanuela Villagrossi, Bruno Viola. Edizione radiofonica realizzata negli Studi Rai di Firenze. Assistente alla regia: Lia Cini. Tecnico del suono: Paolo Angori. Messa in onda da Radio3 Rai il 18 dicembre 1995.

*Cleopatràs*

di Giovanni Testori. Regia di Federico Tiezzi. Con Sandro Lombardi. Musiche originali composte ed eseguite al pianoforte da Giancarlo Cardini. Edizione radiofonica realizzata negli Studi Rai di Firenze. Assistente alla regia: Lia Cini. Tecnico del suono: Paolo Angori. Messa in onda da Radio3 Rai il 6 febbraio 1997.

*L'assoluto naturale*

di Goffredo Parise. Adattamento radiofonico e regia di Federico Tiezzi. Assistente alla regia Giovanni Scandella. Realizzazione tecnica di Andrea Del Lungo. Con Sabina Guzzanti e Sandro Lombardi. Registrato negli studi Rai di Firenze. Radio3 Rai. Messa in onda, per "Teatri alla Radio" di Luca Ronconi, il 13 febbraio 1998.

*Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini*

di Mario Luzi. Adattamento radiofonico di Sandro Lombardi. Regia di Federico Tiezzi. Musiche composte ed eseguite al pianoforte da Giancarlo Cardini. Collaborazione tecnica di Paolo Angori. Assistente alla regia Lia Cini. Con Sandro Lombardi. Registrato negli studi Rai di Firenze. Messa in onda 20-23 maggio 1998.

*Nembo*

di Massimo Bontempelli. Adattamento radiofonico e regia di Federico Tiezzi. Musiche di Massimo Bontempelli, Gian Francesco Malipiero, Eric Satie, eseguite da Paolo de Felice. Realizzazione tecnica di Andrea Del Lungo. Con Marion D'Amburgo, Sandro Lombardi, Valter Malosti, Guglielmo Nappini, Marta Richeldi, David Sebasti, Emanuela Villagrossi, Bruno Viola. Registrato negli studi Rai di Firenze. Radio3 Rai. Messa in onda, per "Teatri alla Radio" di Luca Ronconi, il 29 maggio 1998.

*L'abominevole donna delle nevi*

di Rodolfo Wilcock. Adattamento radiofonico e regia di Federico Tiezzi. Improvvisazioni musicali di David Riondino. Realizzazione tecnica di Violetta Parodi. Assistenti alla regia Laura Palmieri e Giovanni Scandella. Con Beppe Barra, Laura Betti, Giuliana Calandra, Olimpia Carlisi, Franco Citti, Carlo Croccolo, Serena Dandini, Marisa Fabbri, John Francis Lane, Sandro Lombardi, David Riondino, Jacopo Pellegrini, Paolo Ricchi, Giovanni Scandella, Federico Tiezzi, Franca Valeri, Barbara Valmorin, Valentino Zeichen. Registrato negli studi Rai di Roma. Radio3 Rai. Messa in onda, per "Teatri alla Radio" di Luca Ronconi il 23 ottobre 1998.

*La strana coppia: Sandro Lombardi e Francesca Sanvitale*

cinque puntate radiofoniche a cura di Daria De Florian. Radio 3. Messa in onda: 1998.

*Due lai*

*Erodiàs – Mater strangosciàs*

di Giovanni Testori. Regia di Federico Tiezzi. Con Sandro Lombardi e Alessandro Schiavo. Edizione radiofonica a cura di Laura Palmieri. Assistente alla regia: Giovanni Scandella. Trasmessa da Radio3 Rai in diretta dallo studio B di via Asiago, Roma, il 15 dicembre 1999.

*Arcadia*

di Tom Stoppard. Traduzione di Filippo Ottoni a Anna Maria Parnanzini. Adattamento radiofonico di Federico Tiezzi e Francesco Torrigiani. Regia di Federico Tiezzi. Con Dario Cantarella, Sabrina Capucci, Giuseppe Cederna, Vittorio Franceschi, Massimo Grigò, Sabina Guzzanti, Annibale Pavone, Kim Rossi Stuart, Milena Vukotic. Un progetto di Franco Quadri. Coordinamento tecnico di Alfredo Guerrieri. Registrato negli Studi Rai di Via Asiago, Roma, 1999. Messa in onda Per "Teatri alla Radio – Europa oggi" l'11 febbraio 2000.

*La cognizione del dolore*

di Carlo Emilio Gadda. 20 puntate radiofoniche di Sandro Lombardi. Realizzazione tecnica di Alfredo Guerrieri. A cura di Laura Palmieri. Registrato negli studi Rai di Roma. Messa in onda: dal 19 marzo al 13 aprile 2001.

*L'apparenza inganna*

di Thomas Bernhard. Regia di Federico Tiezzi. Con Sandro Lombardi e Massimo Verdastro. Edizione radiofonica effettuata negli Studi Rai di Roma a cura di Sandro Lombardi. Assistente alla regia: Laura Palmieri. Tecnico del suono: Violetta Parodi. Messa in onda da Radio3 Rai il 12 ottobre 2001.

*Il teatro di Giovanni Testori negli spettacoli di Sandro Lombardi e Federico Tiezzi*, quattro compact disc + libro a cura di Giovanni Agosti. Roma, Eri, Eti, Rai Radio3, 2001.

*Circo dei sogni*

un pezzo radiofonico di e con Sandro Lombardi. Regia di Sandro Lombardi e Federico Tiezzi. Musica al pianoforte di Giancarlo Cardini. Messa in onda su Radio 3 Rai per il "Terzo Orecchio" di Mario Martone il 21 giugno 2002.

*Diario di un'estate*

settimana in diretta radiofonica condotta da Sandro Lombardi, in studio con Nicola Campogrande. A cura di Francesca Levi. Assistente: Daria De Florian. Messa in onda, per "Mattino Tre", da Radio3 Rai dal 5 al 9 agosto 2002.

*Guerra e pace*

di Lev Tolstoj. 40 puntate radiofoniche di Sandro Lombardi. Musiche a cura di Paolo Terni. Realizzazione tecnica di Violetta Parodi. A cura di Laura Palmieri. Registrato negli studi Rai di Roma. Messa in onda per Radio3 Rai: luglio-agosto 2003.

*Destinatario sconosciuto*

di Katherine Kressmann-Taylor. Audiolibro con Sandro Lombardi e David Riondino. Musiche composte ed eseguite da Uri Caine. Roma, Full Color Sound, 2004.

*Nicola Arigliano*

cinque puntate radiofoniche per "Storyville", un programma di Antonella Bottini e Francesco Mandica. Registrato negli studi Rai di Firenze. Messa in onda: 21-25 novembre 2005.

*Amancio Prada*

di Sandro Lombardi. Cinque puntate radiofoniche per "Storyville", un programma di Antonella Bottini e Francesco Mandica. Registrato negli studi Rai di Firenze. Messa in onda: 22-26 maggio 2006.

*Il giardino dei Finzi-Contini*

di Giorgio Bassani, letto da Sandro Lombardi. 24 puntate radiofoniche a cura di Anna Antonelli e Fabiana Carobolante. Registrato a Roma, Discoteca di Stato - Museo dell'Audiovisivo. Messa in onda per Radio3 Rai dal 31 dicembre 2007 al 31 gennaio 2008.

*Passaggio in India*

di Edward M. Forster, letto da Sandro Lombardi. 24 puntate radiofoniche a cura di Anna Antonelli e Fabiana Carobolante. Registrato a Roma, Discoteca di Stato - Museo dell'Audiovisivo. Messa in onda per Radio3 Rai dal 31 dicembre 2008 al 31 gennaio 2009.

*Il passero*

di Andrea Molesini, letto da Sandro Lombardi per *Il sogno di mezzanotte*. Messo in onda da Radio3 Rai il 16 maggio 2012.

*Gorgonzola e pere*

di Diego de Silva, letto da Sandro Lombardi per *Il sogno di mezzanotte*. Messo in onda da Radio3 Rai il 19 maggio 2012.

*Il mare scompare*

di Andrea Molesini, letto da Sandro Lombardi per *Il sogno di mezzanotte*. Messo in onda da Radio3 Rai il 22 maggio 2012.

*Il sogno di Pierre*

di Sergio Pierattini, letto da Sandro Lombardi per *Il sogno di mezzanotte*. Messo in onda da Radio3 Rai il 24 maggio 2012.

*Angelo custode*

di Emanuele Trevi, letto da Sandro Lombardi per *Il sogno di mezzanotte*. Messo in onda da Radio3 Rai il 29 maggio 2012.

*Una cosa in prestito*

di Marco Lodoli, letto da Sandro Lombardi per *Il sogno di mezzanotte*. Messo in onda da Radio3 Rai il 31 maggio 2012.

*Vattene*

di Diego de Silva, letto da Sandro Lombardi per *Il sogno di mezzanotte*. Messo in onda da Radio3 Rai il 2 giugno 2012.

*Sogno di Giorgio Vasari*

di Sergio Pierattini, letto da Sandro Lombardi per *Il sogno di mezzanotte*. Messo in onda da Radio3 Rai il 6 giugno 2012.

*Cortesie tra estranei*

di Diego de Silva, letto da Sandro Lombardi per *Il sogno di mezzanotte*. Messo in onda da Radio3 Rai l'8 giugno 2012.

*Aracoeli*

di Elsa Morante, letto da Sandro Lombardi. 20 puntate radiofoniche a cura di Anna Antonelli e Fabiana Carobolante. Registrato a Firenze, Rai. Messa in onda per Radio3 Rai dal 14 giugno all'8 luglio 2012.

*Shakespeariana*

*I grandi monologhi di Shakespeare*

Traduzione di Carlo Rusconi. Voce di Sandro Lombardi. Quondam audiobooks. 12 novembre 2012.

*Un amore di Swann*

di Marcel Proust, letto da Sandro Lombardi. Traduzione di Giovanni Raboni. 20 puntate radiofoniche a cura di Anna Antonelli e Fabiana Carobolante, con Chiara Valerio e Lorenzo Pavolini. Registrato a Firenze, Rai. Messa in onda per Radio3 Rai dal 4 al 26 febbraio 2013.

*All'ombra delle fanciulle in fiore*

di Marcel Proust, adattato e letto da Sandro Lombardi. Traduzione di Giovanni Raboni. 20 puntate radiofoniche a cura di Anna Antonelli e Fabiana Carobolante, con Chiara Valerio e Lorenzo Pavolini. Registrato a Firenze, Rai. Messa in onda per Radio3 Rai dal 24 marzo al 18 aprile 2014.

*Gli occhiali d'oro*

di Giorgio Bassani, letto da Sandro Lombardi. 10 puntate radiofoniche a cura di Anna Antonelli e Fabiana Carobolante, con Chiara Valerio e Lorenzo Pavolini. Registrato a Firenze, Rai. Messa in onda per Radio3 Rai dal 29 febbraio all'11 marzo 2016.

## **EDITORIA**

### **LONG PLAYING E COMPACT DISC**

*Crollo nervoso*

long playing. Magazzini Produzioni – Italian Records, Bologna 1980.

*Honolulu, 25 dicembre 1985*

long playing contenuto nella raccolta *Ghosts of Christmas Past*, Les disques du Crépuscule, Bruxelles 1981.

*Notti senza fine*

long playng. Magazzini Criminali Music – Riviera Records, Roma 1983.

*Atlantide (Manifesto degli addio)*

long playng contenuto nella raccolta *Architettura sussurrante*, a cura di Alessandro Mendini. Ariston, Milano 1983.

*Firenze sogna*

compact disc a cura di Giampiero Bigazzi, Bruno Casini, Ernesto De Pascale. Materiali Sonori, San Giovanni Valdarno 1993.

*Sulla strada*

compact disc a cura di Sandro Lombardi e Giampiero Bigazzi. Materiali Sonori, San Giovanni Valdarno 1995.

*Cleopatràs*  
edizione discografica a cura di Giampiero Bigazzi.  
Materiali Sonori, San Giovanni Valdarno 1996.

Pier Paolo Pasolini,  
Sandro Lombardi legge Pasolini. Da *Poesie*.  
Garzanti, Milano 2001.

Il teatro di Giovanni Testori negli spettacoli di Sandro Lombardi e Federico Tiezzi,  
quattro compact disc + libro a cura di Giovanni Agosti. Roma, Eri, Eti, Rai Radio3, 2001

Dante Alighieri,  
Dante-Inferno. Sandro Lombardi, David Riondino.  
Pubblicazione con CD audio. Garzanti, Milano 2002.

## **VIDEO**

*Crollo nervoso*  
video di Federico Tiezzi. Magazzini Produzioni, Firenze 1982.

*Oceano pacifico*  
video. Magazzini Criminali Produzioni, Firenze, 1980.

*Come è*  
video di Agata Guttadauro, Edilight, Cosenza 1987.

*Artaud*  
video di Agata Guttadauro, Edilight, Cosenza 1988.

*Hamletmaschine*  
video di Agata Guttadauro, Edilight, Cosenza 1988.

*Inferno*  
video di Agata Guttadauro. Edilight, Cosenza 1989

*Due lai*  
video a cura di Paolo Rosa e Fabio Cirifino. Studio Azzurro, Milano 1999.

*L'apparenza inganna*  
video di Nicola Bellucci e Stefano Dei, 2006.

*Antigone di Sofocle*  
video di Nicola Bellucci e Stefano Dei, 2007.

*Gli uccelli*  
video di Nicola Bellucci e Stefano Dei. Basilea 2007.

*Sogno di un mattino di primavera*  
video di Nicola Bellucci e Stefano Dei. Zurigo 2007.

## **RIVISTE**

*Carrozzone 1*, Milano, Novembre 1978.

*Magazzini Criminali 2*, Milano, Febbraio 1979.

*Magazzini Criminali, supplemento al n. 2*, Milano, Aprile 1979.

*Magazzini Criminali 3*, Milano, Primavera 1980.

*Magazzini Criminali 5*, Firenze, Primavera 1982.

*Magazzini Criminali 6*, Firenze, Giugno 1983.

*Magazzini 7*

*Quaderni dei Magazzini –Teatro di Scandicci*, Ubulibri, Tipografica Sociale di Monza  
Aprile 1984.

*Magazzini 8*

*Quaderni dei Magazzini Teatro di Scandicci*, Ubulibri, Tipografica Sociale di Monza  
Aprile 1985.

I Magazzini 9

*Quaderni dei Magazzini*, Ubulibri, Grafiche Granata S.r.l. Milano Gennaio 1987.

## **OPUSCOLI Edizioni L'Obliquio, Brescia**

Lorenzo Mango, *Crollo nervoso*, 1986.

Federico Tiezzi, *La bellezza della quiete amorosa*, 1987.

Alighiero&Boetti, *Dall'oggi al domani*, 1988.

Bertolt Brecht, *Nella giungla delle città*, 1997.

**OPUSCOLI a cura di Sandro Lombardi, Edizioni L'Obliquio, Brescia**

*Artaud*, 1987

*Hamletmaschine*, 1988

*Il Purgatorio*, 1990

*Ebdòmero*, 1993

*Edipus*, 1994

*Porcile*, 1994

*Cleopatràs*, 1996

*L'assoluto naturale*, 1998

*Due Lai*, 1999

*Via Crucis al Colosseo*, 1999

*Zio Vanja*, 1999

*L'apparenza inganna*, 2000

*L'Ambleto*, 2002

*Tre Lai*, 2002

*Amleto*, 2002

*Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini*, 2004

*Gli Uccelli*, 2005

*Ciao Marisa*, 2006

*Sogno di un mattino di primavera*, 2007

*Le ceneri di Gramsci*, 2007

*I giganti della montagna*, 2007

*I promessi sposi alla prova*, 2010

*Un amore di Swann*, 2012

*Non si sa come, 2014*

*Il ritorno di Casanova, 2014*

## BIBLIOGRAFIA

- Almansi G., *L'estetica dell'osceno*, Einaudi, Torino 1974
- Amaducci A., Arcagni S., *Music Video*, Kaplan, Torino 2007
- Amendola A., Frasca G., Iannotta A., *Nero chiaro. Lo spazio beckettiano e le messe in scena di Cauteruccio*, Editoria&Spettacolo, Riano 2010
- Appia A., *Attore, musica e scena. La messa in scena del dramma wagneriano. La musica e la messa in scena. L'opera d'arte vivente*, Marotti F. (a cura di), Feltrinelli, Milano 1981
- Artioli U., Bartoli F., *Teatro e corpo glorioso. Saggio su Artaud*, Milano, Feltrinelli 1978
- Auslander P., *Liveness: performance in a mediatized culture*, Routledge London-New York, 2008
- Bablet D., *La scena e l'immagine. Saggio su Josef Svoboda*, Einaudi, Torino 1970
- Balestri F., *Sandro Lombardi. Per una biografia artistica*, Tesi di laurea non pubblicata, relatore Mazzoni S., Facoltà di Lettere e Filosofia, Università di Firenze, anno di discussione 2007
- Balmas E., *Modernità e tradizione nell'avanguardia teatrale italiana*, Pàtron, Parma 1977
- Balzola A., *La scena tecnologica. Dal video in scena al teatro interattivo*, Dino Audino editore, Roma 2011
- Balzola A., *Una drammaturgia multimediale. Testi teatrali e immagini per una nuova scena*, E&S (Editoria e Spettacolo), Roma 2009
- Barilli R., *Tra presenza e assenza. Due ipotesi per l'età postmoderna*, Bompiani, Milano 1981
- Barilli R., Irace F., Alinovi F., *Una generazione Postmoderna. I nuovi-nuovi, la post-architettura, la performance vestita*, Mazzotta, Milano 1982
- Barthes R., *Miti d'oggi*, Einaudi, Torino 1986
- Bartolucci G., *Il vuoto teatrale. Passatempi prima della rovina*, Marsilio, Padova 1971
- Bartolucci G., *La scrittura scenica*, Lerici, Roma 1968
- Bartolucci G., *Mutations. L'esperienza del teatro immagine*, OOLP Roma 1975
- Bartolucci G., *Teatro-corpo, teatro-immagine: per una materialità della scrittura scenica*, Marsilio Padova 1970
- Battcock G., *New artists video: a critical anthology*, E. P. Dutton, New York 1978

- Bettetini G., *Tempo del senso. La logica temporale dei testi audiovisivi*, Bompiani, Milano 1979
- Bianchi R., *Out off & Away. Processi percorsi spazi del nuovo teatro americano*, Studioforma, Torino 1981
- Biocchi M. G. , *Tra Firenze e Santa Teresa, dentro le quinte dell'arte ('73-'87)*, Edizioni del Cavallino Venezia 2003
- Biddau M. S., *La Rassegna Internazionale dei Teatri Stabili (1965-1981). Catalogo delle fotografie*, Tesi di laurea non pubblicata, relatrice Prof.ssa Mamone S., Facoltà di Lettere e Filosofia, Università di Firenze, anno di discussione 2001
- Borelli M., Savarese N., *Te@tri nella rete. Arti e tecniche dello spettacolo nell'era dei nuovi media*, Carocci Roma 2004
- Brakhage S., *Metafore della visione e manuale per riprendere e ridare i film*, Feltrinelli, Milano 1970
- Brecht S., *Nuovo Teatro Americano 1968/1973*, Bulzoni, Roma 1974
- Brook P., *L'immaginazione melodrammatica*, Pratiche, Parma 1985
- Buffa C., *Oblio elettronico*, Nova Zincografica, Firenze 1985
- Cappelletti D., *La sperimentazione teatrale in Italia tra norma e devianza*, Eri, Torino 1981
- Castri M., *Per un teatro politico. Piscator, Brecht, Artaud*, Einaudi, Torino 1973
- Chaikin J., *La presenza dell'attore. Appunti sull'Open Theatre*, Einaudi, Torino 1976
- Chaikin J., *The presence of the actor. Notes on the Open Theater, disguises, acting and repression*, Atheneum, New York 1972 (Chaikin J., *La presenza dell'attore. Appunti sull'Open theatre*, Einaudi, Torino 1976)
- Chiaikin J., *La presenza dell'attore. Appunti sull'Open Theater*, Einaudi, Torino 1976
- Chiari G., *Autoritratto*, Nardini, Firenze 2008
- Chinzari S., Ruffini P., *Nuova scena italiana. Il teatro dell'ultima generazione*, Castelvechi, Roma 2000
- Crevani N., Marcucci M., *Accademie e istituzioni comunali in Toscana*, L. S. Olschki, Firenze 1988
- Crisafulli F., *Luce attiva. Questioni della luce nel teatro contemporaneo*, Titivillus Corazzano 2009
- Cruciani F., *Lo spazio del teatro*, Laterza, Roma-Bari 2003
- D'Amburgo, Lombardi, Tiezzi, *Sulla strada dei Magazzini Criminali*, Ubulibri, Milano 1983

- De Marinis M., *Il nuovo teatro 1947-1970*, Bompiani, Milano 2000
- De Marinis M., *Semiotica del teatro*, Il Mulino, Bologna 1988
- Deleuze G., *La logica del senso*, Feltrinelli, Milano 1975
- Dorfles G., *L'intervallo perduto*, Einaudi, Torino 1980
- Dorfles G. (et al.), *La poesia visiva (1963-1979)*, Vallecchi, Firenze 1980
- Dorfles G. *Nuovi riti, nuovi miti*, Einaudi, Torino 1977
- Dubois P., *La question vidéo. Entre cinéma et art contemporain*, Le belles lettres, 2011
- Dubois P., *Video e scrittura elettronica. La questione estetica*, in Valentini V (a cura di), *Il video a venire*, Rubettino, Catanzaro 1999
- Eco U., *TV: La trasparenza perduta*, in *Sette anni di desiderio*, Bompiani, Milano 1983
- Fagone V., *Immagine video, arte visuale e nuovi media elettronici*, Feltrinelli, Milano 1990
- Fedi M., *L'Archivio Andres Neumann. Memorie dello spettacolo contemporaneo*, Titivillus, Corazzano 2013
- Ferrari F., *Guida al teatro italiano contemporaneo*, Gammalibri, Milano 1980
- Ferraris M., *Tracce. Nichilismo moderno postmoderno*, Multhipla, Milano 1983
- Fossati P., *La scena attrezzata. Scena e spettacolo dei futuristi*, Einaudi, Torino 1977
- Gaglianò P., *Architetture di luce. Il teatro architettura di Giancarlo Causeruccio/Krypton*, Titivillus Corazzano 2014
- Garbagnati L, Morelli P. (dir.), *Théâtre et nouvelles technologies*, Colloque international transdisciplinaire, 15-17 novembre, Besançon 2001, Editions Universitaires de Dijon, collection Écritures, Dijon 2006
- Gauthier M., *L'art conceptuel*, Les impressions nouvelles, Paris 1987
- Giannachi G., Kaye N., *Staging the Post-Avant-Garde. Italian experimental performance after 1970*, Peter Lang, Oxford 2002
- Giannini R., *Una storia meravigliosa. Il Festival del Teatro in piazza a Santarcangelo*, Sapiognoli, Torriana, 1993
- Giddens A., *La trasformazione dell'intimità. Sessualità, amore ed erotismo nelle società moderne*, Il Mulino, Bologna 1990
- Grazioli E., *Arte e pubblicità*, Mondadori, Milano 2001
- Hébert C., Perelli-Contos I., *La face cachée du théâtre de l'image*, L'Harmattan, Paris 2001

- Innamorati I., Sinisi S., Pistoia M., *Attraversamenti: l'attore nel Novecento e l'interazione fra le arti*, Bulzoni Roma 2010
- Jenkins S., *City silvers and fresh Kills: The films of Gordon Matta-Clark*, San Francisco Cinemateque, San Francisco 2004
- Kantor T., *Lezioni milanesi*, Ubulibri, Milano 1988
- Kleist H. v., *Il teatro della marionette*, Il Melangolo, Genova 1979
- Lazzarato M., *Videofilosofia. La percezione del tempo nel postfordismo*, Manifestolibri, Roma 1996
- Lombardi S., *Gli anni felici. Realtà e memoria nel lavoro dell'attore*, Garzanti, Milano 2004
- Lombardi S., *Jean Fouquet*, Libreria Editrice Salimbeni Firenze 1983
- Lombardo A. P., *Videomodernità. Eredità avanguardistiche e visioni ultracontemporanee tra video e arte*, Aracne Editrice, Roma 2011
- Lubich R., *Arte d'avanguardia e mass-media. La poesia visiva*, Techne, Firenze 1977
- Maffi M., *La cultura Underground*, Laterza, Bari 1973
- Magazzini Criminali, *Crollo nervoso*, L'obliquo, Brescia 1986
- Malvezzi J., *Remedi-action. Dieci anni di videoteatro italiano*, Postmedia, Milano 2015
- Mancini F., *L'evoluzione dello spazio scenico dal Naturalismo al Teatro Epico*, Dedalo Bari 1975
- Mancini F., *L'illusione alternativa. Lo spazio scenico dal dopoguerra ad oggi*, Einaudi Torino 1980
- Mango A. (et al.), *La macchina del tempo: dal teatro al teatro*, Editrice Umbra Cooperativa, Perugia 1981
- Mango A., *La morte della partecipazione. Cinque studi sul teatro*, Bulzoni, Roma 1980
- Mango A., Mango L., Bartolucci G., *Per un teatro analitico-esistenziale: materiali del teatro di ricerca*, Studio forma Torino 1980
- Mango L., *L'officina teorica di Edward Gordon Craig*, Titivillus, Corazzano 2015
- Mango L., *La scrittura scenica: un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Bulzoni, Roma 2003
- Mango L., *Teatro di Poesia, saggio su Federico Tiezzi*, Bulzoni Roma 1994
- Margiotta S., *Il Nuovo Teatro in Italia 1968-1975*, Titivillus, Corazzano 2013
- Martone M., *Ritorno ad Alphaville di Falso Movimento*, Ubulibri, Milano 1987

- Massarese E., *Ronconi, Bene, Vasilicò. Esperienze di percezione tra corpi in pagina e corpi in scena*, Aracne, Roma 2009
- Meldolesi C., *Al limite del teatro. Utopie, progetti e aporie nella ricerca teatrale degli anni Sessanta e Settanta*, La Casa Usher, Firenze 1983
- Meldolesi C., *Fondamenti del teatro italiano: la generazione dei registi*, Bulzoni Roma 2008
- Mele R., *Modelli di sperimentazione nel teatro italiano degli anni Settanta*, Ripostes, Roma 1984
- Mele R., *Scena oscena. Rappresentazione e spettacolo*, Officina Edizioni, Roma 1983
- Mello L., *Teatro Laboratorio della Toscana diretto da Federico Tiezzi*, Titivillus, Corazzano 2013
- Menicacci A., Quinz E., *La scena digitale. Nuovi media per la danza*, Marsilio, Venezia 2001
- Menna F., *Piet Mondrian, cultura e poesia*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1962
- Menna F., *De Stijl e la linea analitica dell'arte moderna*, Sansoni, Firenze 1973
- Menna F., *La linea analitica dell'arte moderna. Le figure e le icone*, Einaudi, Torino 1983
- Milanese C., *Luca Ronconi e la realtà del teatro*, Feltrinelli, Milano 1973
- Mininni M., *Arte in scena. La performance in Italia 1965-1980*, Montanari, Ravenna 1995
- Molinari C., *L'attore e la recitazione*, Laterza, Roma-Bari 2008
- Molinari C., Ottolenghi V., *Leggere il teatro: un manuale per l'analisi del fatto teatrale*, Vallecchi, Firenze 1977
- Molinari C., *Storia del teatro*, GLF editori Laterza, Roma 2007
- Molinari C., *Teatro e antiteatro dal secondo dopoguerra a oggi*, Laterza, Roma 2007
- Monteverdi A. M., *Nuovi media, nuovo teatro*, Franco Angeli, Milano 2011
- Moravia A., *Opere complete*, Bompiani, Milano 1976
- Müller H., *Teatro*, Ubulibri, Milano 1984
- Müller H., *Teatro 1*, Ubulibri, Milano 2000
- Müller H., *Teatro 2*, Ubulibri, Milano 2001
- Müller H., Vertone S. (trad. di), *La missione*, il Gruppo della Rocca, Firenze 1986
- Nebbia S., *Teatro Studio Krypton. Trent'anni di solitudine*, Titivillus, Corazzano 2013

- Oliva A. B., *Il territorio magico. Comportamenti alternativi dell'arte*, Centro Di, Firenze 1973
- Ottaviani G., *L'attore e lo sciamano. Esempi d'identità nelle tradizioni dell'estremo Oriente*, Bulzoni, Roma 1984
- Palladini M., *I teatronauti del chaos. La scena sperimentale e post-moderna in Italia (1976-2008)*, Fermenti Editrice, Roma 2009
- Parfait F., *Video: un art contemporain*, Regard, Paris 2001
- Pavis P., *La mise en scène contemporaine*, Armand Colin, Paris 2010
- Pellanda M., *Cinema e teatro. Influssi e contaminazioni tra ribalta e pellicola*, Carocci, Roma 2012
- Picon-Vallin B. (dir.), *La scene et les images, etudes et temoignages de Maria Teresa Aristei (et al.)*, "Les voies de la creation theatrale", 21, CNRS Paris 2004
- Picon-Vallin B. (dir.), *Les écrans sur la scène*, L'Age d'Homme, Lausanne 1998
- Pierantoni R., *L'occhio e l'idea. Fisiologia e storia della visione*, Bollati Boringhieri, Torino 1989
- Pizzo A., *Materiali e macchine nel teatro di Remondi e Caporossi*, Istituto Universitario Orientale, Napoli 1992
- Pizzo A., *Neodrammatico digitale. Scena multimediale e racconto interattivo*, Accademia University Press, Torino 2013
- Ponte Di Pino O., *Il nuovo teatro italiano 1975- 1988. La ricerca dei gruppi: materiali e documenti*, La Casa Usher, Firenze 1988
- Puppa P., *Teatro e spettacolo nel Secondo Novecento*, Laterza, Roma 1990
- Quadri F., *Il teatro degli anni Settanta. Invenzione di un teatro diverso*, Einaudi Torino 1984
- Quadri F., *Il teatro degli anni Settanta. Tradizione e ricerca*, Einaudi, Torino 1982
- Quadri F., *Robert Wilson o il teatro del tempo*, Ubulibri Milano 1999
- Quartucci C., *La montagna gialla. Appunti per un progetto scenico immaginato da Carlo Quartucci sulle coste della Sicilia occidentale*, CAMION a.c., Roma 1985
- Ragghianti C. L., *Cinema arte figurativa*, Einaudi, Torino 1957
- Ragghianti C., *Arti della visione II. Spettacolo*, Einaudi, Torino 1976
- Ricciardi L., *Mario Martone regista teatrale. Dalla parola allo spazio 1993-2012*, Artsudiopaparo, Napoli 2014
- Ricciardi L., *Mario Martone regista teatrale. Dalla scena alla parola 1977-1992*, Artsudiopaparo, Napoli 2014

- Rimini S., *ImmaginAzioni. Riscritture e ibridazioni fra teatro e cinema*, Bonanno editore, Roma 2012
- Rush M., *Video art*, Thames & Hudson, London 2003
- Saba C. G., *Arte in videotape: art/tapes/22, Collezione ASAC- La Biennale di Venezia: conservazione, restauro, valorizzazione*, Silvana, Cinisello Balsamo 2007
- Sapienza A., *La tecnologia nella sperimentazione teatrale italiana degli anni Ottanta: tre esempi*, I.U.O, Napoli 1992
- Schino M., *Il crocevia del Ponte d'Era. Storie e voci di una generazione teatrale, 1974-1995*, Bulzoni, Roma 1995
- Schlemmer O., *Il teatro del Bauhaus*, Einaudi, Torino 1975
- Segre C., *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*, Einaudi, Torino 1986
- Societas Raffaello Sanzio. Il teatro iconoclasta*, a cura di Tiziana Colusso, Essegi, Ravenna 1989
- Taviani F., *Contro il mal occhio. Polemiche teatrali 1977-1997*, Textus, L'Aquila 1997
- Taviani F., *Uomini di scena uomini di libro. La scena sulla coscienza*, Officina, Roma 2010
- Tian R., *Kantor a Firenze*, Titivillus, Corazzano, 2002
- Tian R., *Tra memoria e presente. Breve storia del teatro di ricerca in Italia nel racconto dei protagonisti. Teatrografia 1959-1997*, (a cura di) Pippo Di Marca, Artemide, Roma 1998
- Valentini V., *Eventi performativi e nuovi media*, Bulzoni, Roma 1987
- Valentini V., *La presenza dell'attore*, Einaudi, Torino 1976
- Valentini V., *Mondi, corpi, materie. Teatri del secondo Novecento*, Mondadori, Milano 2007
- Valentini V., *Nuovo Teatro Made in Italy, 1983-2013*, Bulzoni, Roma 2015
- Valentini V., *Teatro in immagine*, vol. 1, *Eventi performativi e nuovi media*, Bulzoni, Roma, 1987.
- Valentini V., *Teatro in immagine*, vol. 2, *Audiovisivi per il teatro*, Bulzoni, Roma 1987.
- Valentino M., *Il nuovo teatro in Italia 1976-1985*, Titivillus, Corazzano 2015
- Visone D., *La nascita del Nuovo Teatro in Italia 1959-1967*, Titivillus, Corazzano 2010
- Weill K., (contributi videoartistici di Giacomo Verde), *Ascesa e caduta della città di Mahagonny*, stagione lirica 2008-09, Fondazione Teatro città d Livorno, 2008

- Alcantara. Progetti di Ambasz, Graves, Mendini, Rossi*, Electa, Milano 1983
- Alle radici del sole. Forme e figure del teatro giapponese*, CRT, Milano 1983
- Avanguardie e utopie del teatro: Il Novecento*, (a cura di) Alonge R., Bonino G. D., in Id., *Storia del Teatro Moderno e Contemporaneo*, Einaudi, Torino 2001
- Bill Viola. Vedere con la mente e con il cuore*, (a cura di) Valentini V., Gangemi, Milano 1993
- Bread & Puppet. La cattedrale di cartapesta*, (a cura di) Mancini A., Titivillus, Corazzano 2002
- Colloque transdisciplinaire international de Besançon, 14-17 novembre 2001*, Garbagnati L. (dir.), Édition Universitaires de Dijon, 2006
- Contemporanea. Parcheggio di Villa Borghese, Roma. Novembre 1973 - Febbraio 1974*, Incontri Internazionali d'Arte, Centro Di, Firenze 1973
- Dall'oggi al domani*, Boetti A., Lombardi S, L'Obliquo, Brescia 1988
- Elettroshock. Trent'anni di video in Italia*, (a cura di) Di Marino B., Niccoli L. Castelvechi, Arte, Roma 2001
- Estetica e società tecnologica*, (a cura di) Barilli R., Il Mulino, Bologna 1976
- Falso Movimento 77-82. Materiali del teatro di Mario Martone e del gruppo Falso Movimento dai primi lavori a 'Tango Glaciale'*, (a cura di) Mele R., Edizioni Taiade, Salerno 1985
- Frequenze barbare. Teatro Ambiente, Cinema, Mass Media, Metropoli, Musica, Pornografia nel Carrozzone Magazzini Criminali Prod.*, (a cura di) Bonfiglioli R., La Casa Usher, Firenze 1981
- Gordon Craig in Italia. Atti del Convegno internazionale di studi, Campi Bisenzio 27-29 gennaio 1989*, (a cura di) Isola G. e Pedullà G, Bulzoni, Roma 1993
- I Incontro-seminario Internazionale dei Teatri di Ricerca. Venezia e Mestre 10-18 maggio 1970*, La Biennale di Venezia, Venezia 1970
- I Magazzini 7. Quaderni dei Magazzini, Teatro di Scandicci*, Manzella G. (a cura di), Ubulibri, Monza 1984
- Identité Italienne. L'art en Italie depuis 1959*, par Celant G., Centre Georges Pompidou, Paris, Centro Di, Firenze 1981
- Italics 1925-1985, sessant'anni di vita culturale in Italia*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 1986
- Il cinema e il suo doppio. Motus, Teatrino clandestino e altri...*, (a cura di) Buccheri V. e Morreale E., "Brancaleone" 2, Agenzia X, Milano 2006

- Il Gruppo 70 tra parola e immagine*, (a cura di) Stefanelli S., Società editrice fiorentina Firenze 2004
- Il linguaggio del teatro nell'era dei mass-media. 9° Congresso Internazionale dei critici di teatro, Roma 20-26 novembre 1985*, (a cura di) Carlucci S., Ursic G. U., GRAF, Roma
- Il linguaggio del teatro nell'era dei mass-media. Convegno Internazionale indetto dall'Associazione Nazionale dei Critici di Teatro. Roma, 21-24 novembre 1985/atti*, (a cura di) Carlucci S., Ursini Ursic G., ANCT, Roma 1986
- Il movimento espressivo, scritti sul teatro*, (a cura di) Ęjzenštejn S. M., Pietro Montani, Marsilio, Venezia 1998
- Il teatro come pensiero teatrale. Atti del convegno, Salerno, 14 -16 dicembre 1987*, (a cura di) Meccia R., Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane 1990
- Immagini del sentire. Introduzione alla comunicazione audiovisiva postmoderna*, (a cura di) Negri A., Vita e Pensiero, Milano 1997
- Intervalli tra film, video e televisione*, (a cura di) Valentini V., Sellerio, Palermo 1989
- L'arte della fragilità e la cartapesta. Intervento del Bread & Puppet a Firenze e in Toscana 1976/1977*, (a cura di) Scabia G., Berlincioni M., Lovergine M., Artigraf, Firenze 1977
- L'attore mentale, dalla trilogia su Kafka al legno dei violini*, (a cura di) Corsetti G. B., Renata Molinari, Ubulibri, Milano 1992
- L'immagine tra materiale e virtuale. Contributi in onore di Silvia Bordini*, Gallo F., Zambianchi C., Campisano, Roma 2013
- L'ombra delle muse. Spettacolo e arti visive*, (a cura di) Paolo Puppa, Tecnostampa, Reggio Emilia 1994
- La camera astratta. Tre spettacoli tra teatro e video*, Valentini V. (a cura di), Ubulibri, Milano 1998
- La città viva. Materiali sulla teatralizzazione dello spazio urbano*, (a cura di) Picchi. A., Clueb, Bologna 1981
- La coscienza luccicante: dalla video arte all'arte interattiva*, (a cura di) Zanetti P. S., Tolomeo M.G, Gangemi, Roma 1998
- La macchina del tempo. Dal teatro al teatro*, (a cura di) Mango A., Editrice Umbra Cooperativa, Perugia 1981
- La maschera volubile. Frammenti di teatro e video*, (a cura di) Monteverdi A. M., Titivillus, Corazzano 2000
- La Montagna Gialla, appunti per un progetto scenico immaginato da Carlo Quartucci sulle coste della Sicilia Occidentale*, (a cura di) Quartucci C., Camion a. c., Roma 1985

- La nuova scena elettronica. Il video e la ricerca teatrale in Italia*, (a cura di) Balzola A. e Prono F., Rosenberg & Sellier, Torino 1994
- La performance oggi. Settimana internazionale della performance. 1-6 giugno 1977*, Galleria comunale d'arte moderna, Bologna 1977
- La prova del nove. Scritture per la scena e temi epocali nel secondo Novecento*, (a cura di) Anna Maria Cascetta e Laura Peja, V&P, Milano 2005
- La scuola degli attori. Bonn, 1-31 ottobre 1980. Rapporti della prima sessione dell'ISTA, International school of Theater Anthropology*, (a cura di) Ruffini F., La Casa Usher, Firenze-Milano 1980
- Le forze in campo. Per una nuova cartografia del teatro. Atti del Convegno di Modena, 24-25 maggio 1986*, (a cura di) Attisani A., Mucchi, Modena 1987
- Les écrans sur la scène. Tentations et résistances de la scène face aux images*, Picon-Vallin B. (dir.), L'Âge d'homme, Lausanne 1998
- Luca Ronconi, utopia senza paradiso. Sogni disarmati al laboratorio di Prato*, Italo Moscati (a cura di), Marsilio, Venezia 1999
- Nascita della visione. Verso il teatro di poesia*, (a cura di) Manzella G., Ripostes, Roma-Salerno 1985
- Nell'occhio di chi guarda. Scrittori e registi di fronte all'immagine*, (a cura di) Bertoni C., Fusillo M., Simonetti G, Donzelli, Roma 2014
- Oggetti e macchine del teatro di Tadeusz Kantor*, (a cura di) Fagone V., Museo Internazionale delle Marionette, Palermo 1987
- Ogni città ha bisogno di un luogo per la poesia. Il Progetto Teatro Studio nella città di Scandicci*, (a cura di) De Martin S., Romani A., Edizioni della Meridiana, Firenze 2002
- Ogni città ha bisogno di un luogo per la poesia. Il progetto Teatro Studio nella città di Scandicci*, (a cura di) De Martin S., Romani A., Edizioni della Meridiana, Firenze 2002
- Orlando Furioso di Ludovico Ariosto, Riduzione di E. Sanguineti, Regia di L. Ronconi*, (a cura di) Bartolucci G., Bulzoni, Milano 1970
- Out of order. Quel che resta del corpo nello spettacolo contemporaneo*, (a cura di) Borelli M. G., Bulzoni, Roma 2012
- Per una politica del teatro. Atti del Convegno sul teatro del partito comunista italiano, Prato, 24-25-26 settembre 1976*, (a cura di) Grieco B, Bulzoni, Roma 1977
- Problemi del linguaggio teatrale*, (a cura di) Caracciolo R., Edizioni del Teatro Sabile, 1974
- Progetto spettacolo. La proposta di riforma del PSI per cinema, musica, teatro*, (a cura di) Martelli C., Marsilio, Venezia 1979

- Sanguineti-Ronconi Orlando Furioso*, Bartolucci G. (a cura di), Bulzoni, Roma 1970
- Spettacolo: rapporto Stato/Regioni/Enti Locali. Atti del Convegno dell'Elart, Firenze 26-29 ottobre 1988*, (a cura di) Grieco B., Bulzoni, Roma 1990
- Sulle orme dell'antico. La tragedia greca e la scena contemporanea*, (a cura di) Cascetta A., Vita e pensiero, Milano 1991
- Teatro e media*, (a cura di) Barsotti A., Titomanlio C., Felici Editore, Pisa 2012
- Teatrotre. Scuola Romana*, (a cura di) Bartolucci G., Bulzoni, Roma 1974
- Uso, modalità e contraddizioni dello spettacolo immagine*, La Nuova Foglio Pollenza 1975
- Visibilità zero*, (a cura di) Valentini V., Gangemi, Roma 1996
- III Biennale Internazionale della giovane pittura Gennaio 70. Comportamenti, progetti, mediazioni*, Edizioni Alfa, Bologna 1970

#### ARTICOLI IN RIVISTE E QUOTIDIANI

- A. B., *"On the road": il viaggio continua*, «Polinewsia», n.7, dicembre 1982
- A. O., *Incontro con l'avanguardia nel «Progetto Agamennone»*, «L'eco di Bergamo», 15 novembre 1984
- A. O., *Sulla strada dei Magazzini Criminali*, «Ciao 2001», 12 dicembre 1982
- A. O., *Un po' di tutto alla ribalta con i «Magazzini Criminali»*, «L'Eco di Bergamo», 18 novembre 1984
- Abruzzese A., *La fascinazione della belva in gabbia*, in «Rinascita», n. 48, dicembre 1978
- Acca F., *Performing Pop: 10 punti per un inquadramento teorico*, in «Prove di Drammaturgia», n.1, settembre 2011
- Aniro I., Paolo Tassone, *Il teatro è magia*, «Porta Portese», 15 novembre 1985
- Attisani A., «Il Nuovo Veronese», 13 marzo 1988
- Attisani A., *Per lo spettatore del duemila*, «Reporter», 22 ottobre 1985
- Attisani A., *Sul palcoscenico di "Documenta" a Kassel*, «Uomo Harper's Bazaar», giugno 1987
- Attisani, Antonio, *Teatri possibili*, in «Quaderni di teatro», anno VIII, n.31, febbraio 1986

- B. B., *Per amore delle antiche star. I Magazzini sognano Hollywood*, «La Nazione», 26 aprile 1985
- B. G. S., *Il ritratto dell'attore*, «Avanti!», 5/6 maggio 1985
- B. G. S., *Una rievocazione dei massacri di Sabra-Chatila*, «Avanti!», 24 luglio 1984
- Bandettini A., *Così il teatro giovane sale sul palcoscenico*, «Spettacoli Milano», 3 luglio  
*L'elfo presenta il suo nuovo «cartellone». In programma Osborne, Scarpetta e Griffith*, «Il Giornale», 3 agosto 1985
- Bandettini A., *Müller: apocalittico? Mi sento così comico*, «La Repubblica», 20 aprile 1988
- Bandettini A., *Mute, intense scansionate sono di scena le poesie*, «La Repubblica», 29 maggio 1987
- Bandettini A., *Vita di Artaud, arte e follia oltre ogni limite*, «La Repubblica», 17 dicembre 1987
- Bartolucci G., *La fiaba immagine del Carrozzone di Firenze*, in «Proposta», n. 12-13, marzo-giugno 1974
- Bartolucci G., *Riflessioni con e su gli amici de "La donna stanca incontra il sole"*, «Teatrotre», Inventario n.0, 1974
- Bartolucci G., *Roma città di teatro*, «Data», n. 30, gennaio-febbraio 1978
- Bartolucci G., *Sull'uso delle immagini oggi*; Moscati I., *Un film stampato in negativo*, in «Ricerca 2», Roma, E.T.I., 1973
- Battisti E., *Arti figurative e teatro*, in «Quaderni di teatro», anno IV, n.14, novembre 1981
- Bazin A., *Che cos'è il cinema?*, Garzanti, Milano 1973
- Beate Scholz, *Teatro alla italiana*, in «Wiener Zeitung», marzo 1987
- Beatrice Bertuccioli, *Viale della speranza*, «Panorama», 28 aprile 1985
- Belotti G., *Immagine e progetto*, «Polinewsia», n. 7, dicembre 1982
- Bemoccoli V. - Lombardi S. - Nappini L. - Saletti M. - Tiezzi F., *Il Carrozzone: Morte di Francesco*, in «Quaderni del Centro Techne», n. 14, Firenze, gennaio 1970
- Bernardo Mercuri, *Le produzioni degli ex criminali*, «Time off in Florence», novembre 1986
- Bertani O., *Spasso ingenuo e avanguardia di grande noia*, «Avvenire», 19 ottobre 1985
- Bettetini G., *Produzione del senso e messa in scena*, Bompiani, Milano 1979
- Bettini F., *Dai presagi del vampiro verso le vedute di Porto Said. Una sfida al tempo convenzionale del teatro*, «La città futura», n.4, 1 giugno 1977

- Bevilacqua G., *Eduardo, l'Oriente e l'Avanguardia*, «La Stampa», 25 settembre 1985
- Bevilacqua G., *Oriente e Occidente, incontro alla Biennale*, «La Stampa», 18 luglio 1985
- Bianchin R., *Biennale teatro la voce di Eduardo e i gesti di Fo*, «La Repubblica», 25 settembre 1985
- Bolelli F., *È dolce l'anima del teatro*, in «Il Giorno», 23 ottobre 1985
- Bolelli F., *strani movimenti sul fondo*, il giorno 22 settembre 1986
- Bonfiglioli R., *Il Carrozzone. Punto di rottura (Breaking Point)/Bruxelles*, «Flash Art International», gennaio-febbraio 1980
- Bonino D. G., *Una corazza per Artaud il matto*, «La Stampa», 20 dicembre 1987
- Bono M., *Col sogno di poi*, 20 ottobre 1985
- Bordini S., *Memorie del video. Italia anni Settanta*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», n. 88, Roma 2006
- Borghi B., *Il teatromusica: un'avventura in un territorio inesplorato*, in «Platea», giugno-luglio 1987
- Bramanti V., *Il "Carrozzone" si fotografa per un teatro dell'immagine*, «L'Unità», 18 febbraio 1978
- Brizio G. S., *«Sandinista» tra gesti e colori alla rassegna di Albenga*, «Avanti!», 13 settembre 1984
- Brizio G. S., *Artaud il teatro e la vita*, «Avanti!», 5 gennaio 1988
- Brizio G. S., *Di scena ad Asti il 'Punto di rottura' del Carrozzone di Firenze*, «Avanti!», 18-19 novembre 1979
- Brizio G. S., *Due stagioni di Land-Theatre*, «Over», n. 4, 1984
- Brizio G. S., *La vita immaginaria di Paolo Uccello*, «Avanti!», 19 ottobre 1985
- Brizio G. S., *Venezia Teatro: si chiude il secondo atto*, «Avanti!», 22 ottobre 1985
- Bruno E., *“Sur” e “Sous”*, in «Quadrangolo», anno V, n. 10-11, aprile 1979
- Bruno P. e Velle L., *Tarantoteatro- Arrivano martedì al “Paris” i “Magazzini Criminali Productions” con lo spettacolo “On the road” tratto dal romanzo-vangelo di Jack Kerouac*, «Corriere del giorno», 24 aprile 1983
- C.m.p., *Post-Amleto nazista con fischio da regia*, «Famiglia Cristiana», 13 aprile 1988
- Calabrese O., *L'età neobarocca*, Laterza, Roma 1987
- Cantieri R., *Creare uno spettatore attivo*, «Il Nuovo Veronese», 24 aprile 1988
- Canziani R., *Artaud, che geniale «buco nero»*, «Il Piccolo», 21 dicembre 1987

- Canziani R., *L'arte di guardar sentendo. Festival di Polverigi: ardite commistioni di drammaturgia e musica*, in «Il Piccolo», 21 luglio 1987
- Canziani R., *Trent'anni di successo*, in «Il Piccolo», 4 marzo 1987
- Cap. G., *Magazzini Criminali "Sulla strada" del musical*, «Il Manifesto», 23 maggio 1982
- Capitini C., *La musica che si fa racconto, e quindi sogno*, «L'Arena», 11 aprile 1988
- Capitta G., *2001 crolli nervosi esplodono nei magazzini crimini*, «Il Manifesto», 6 maggio 1980
- Capitta G., *Il festival dei padri storici*, «Il Manifesto», 29/30 settembre 1985
- Capitta G., *Santarcangelo, ultimo festival*, «Il Manifesto», 18 luglio 1984
- Capitta G., *Sei miliardi di spettacoli possibili*, «Il Manifesto», 9 marzo 1979
- Capitta G., *Teatro, i nuovissimi Criminali e altre tendenze*, «Il Manifesto», 25 aprile 1985
- Caponetto G., *A Erice in scena il trittico curato dalla Zattera di Babele da medea a medea*, «La sicilia», 26 luglio 1988
- Caravella T. D., *Celebrando la passione*, «Segno», n. 32, luglio-settembre 1983
- Caravella T. D., *Vanno in scena gli sperimentali*, «Marie Claire», dicembre 1988
- Caronia A., *L'artista e la società*, «Scienza Esperienza», settembre 1987
- Casiraghi G., *Spettacolo affascinante con Heiner Muller*, «L'Esagono», 9 aprile 1988
- Cavallazzi M.P., *Il pubblico ferito dai crudeli Fabbris e Artaud*, «L'Unità», 26 novembre 1987
- Cervone P., *I Magazzini Criminali verso la classicità*, «Corriere della Sera», 26 aprile 1985
- Chiaretti T., *Luna azzurra nel monitor ma la vita resta un tic*, «La Repubblica», 3 maggio 1980
- Chiaretti T., *Porto Said, un miraggio per chi cerca la libertà*, «La Repubblica», 17 aprile 1983
- Ciccarelli M., *Clitemnestra incontra Amleto sul palcoscenico di Urbino*, «Il resto del Carlino», 20 aprile 1988
- Clark J., *Toeing new cultural lines*, «International courier», June 10 1986
- Claudio Pasqualetto, *Omaggio a Eduardo e al Living*, «Corriere della sera», 25 settembre 1985
- Coccia N., *Che fare stasera*, «La Nazione», 18 luglio

- Cole D., *The visual Script: Theory and Techniques*, «The drama review», Vol. 20, n. 4, Dec. 1976
- Colomba S., *La fantasia difficile*, «Il Resto del Carlino», 19 ottobre 1985
- Colomba S., *La scena del dispiacere. Ripetizione e differenza nel teatro italiano degli anni Ottanta*, Longo Editore, Ravenna 1984
- Colomba S., *Passaggio a Sud-Ovest*, «Il Resto del Carlino», 4 giugno 1982
- Colomba S., *Santarcangelo incartata per attori in guerriglia*, «Il Resto del Carlino», 15 luglio 1984
- Colomba S., *Uno studio di teatro visivo*, «Il Resto del Carlino», 5 dicembre 1976
- Colotta A., *Qualcosa di diverso oltre l'attore*, «Avvenire», 29 settembre 1987
- Conti P., *Aggiornato per la scena il libro mito di Kerouac*, «Corriere della Sera», 15 aprile 1983
- Cordelli F., «*On the road*» ma quale strada?, «Paese Sera», 15 novembre 1982
- Cordelli F., *Agonia ed estasi*, «L'Europeo», 15 gennaio 1988
- Cordelli F., *Dall'immagine all'immaginario a Mantova*, in *Tealtrottre inventario*, n. 0, Bulzoni, Roma 1974
- Cordelli F., *Suggerimenti teatrali dalle strade, dai chiostri, dalle rampe di scale. Ma i Magazzini scelgono uno spazio classico per i loro fiori all'occhiello della rassegna*, in *Urbino, la scena infinita*, «Paese Sera», 27 aprile 1988
- Cordelli F., *Viaggio nel buio del Carrozzone*, «Paese Sera», 12 marzo 1974
- Corradini S., *I Magazzini senza parole*, «Il Tirreno», 18 dicembre 1987
- Corradini S., *la maledizione di essere artista da Scandicci i Magazzini lanciano l'ultimo messaggio*, «Il Tirreno», Ottobre 1986
- Corradini S., *Quella piscina dove affonda la memoria*, «Il Tirreno», 4 maggio 1985
- Corradini S., *Sul palcoscenico l'attore si confessa*, «Il Tirreno», 24 aprile 1985
- Corti A., *In principio fu Brecht*, «La Nazione», 10 luglio 1984
- Corti A., *Teatro, musica e cinema con l'Angelo Azzurro*, «La Nazione», 7 luglio 1984
- Cost. E., Critico d'arte e poeta, Corriere della sera, 25 settembre 1987 --- a Mentana la scrittura di Roberto Longhi al centro di Officina
- Crisafulli F., *Remondi e Caporossi*, «Leader», febbraio 1986
- D. P., *Mostre, teatro, cinema, L'Angelo Azzurro di scena a Scandicci*, «La Città», 7 luglio 1984

- D. R., *Artaud, una tragedia*, «Rivista del cinematografo», febbraio 1988
- Danese Caravella T., *All'insegna della contaminazione. La spettacolarità degli anni Ottanta*, in «Sipario», n. 417-418, gennaio/febbraio 1983
- Danese Caravella T., *Lo stato delle cose*, in «Nuovo Teatro», maggio 1985
- Danese Caravella T., *Prologo a diario segreto contraffatto*, in «Sipario», n. 456-457, maggio-giugno 1986
- Danese Caravella T., *Ritorno ad Alphaville*, in «Sipario», n. 467, 1988
- Davico Bonino G., *Paolo Uccello, solitario specchio dell'attore*, «La Stampa», 19 ottobre 1985
- De Bruycker D., *Le "Carrozzone au 140: répétition d'un meurtre"*, «Le Soir», 31 Octobre 1979
- De Martino G., *I magazzini criminali, ancora*, «LC» 15 aprile 1982
- De Matteis S., *Polverigi un possibile incontro impossibile*, in «Scena», a. III, n. 5, ottobre-novembre 1978
- De Monticelli R., *Forti perplessità su «Vita immaginaria di Paolo Uccello», presentata dai Magazzini Criminali*, «Corriere della Sera», 19 ottobre 1985
- De Rosa O., *Festival di arti varie a villa medici*, «Il giornale d'italia», 23 giugno 1986
- De Stefano S., *Il ritorno delle avanguardie*, «Paese sera», 23 ottobre 1988
- Del Pozzo S., *Sulla strada dell'amore*, «Panorama», 24 maggio 1982
- Della Croce M., *Una biennale di fine secolo. Eduardo e la sua Tempesta* 18 luglio 1985
- Dentice A., *Biennale ultimo atto*, «L'Espresso», 20 ottobre 1985
- Dentice A., *Il teatroclip*, «L'Espresso», 14 giugno 1987
- Di Giammarco R., *Magazzini e Pasolini*, «La Repubblica», 24 settembre 1987
- Di Marco R., *Oltre l'attore a Monterotondo*, «La Repubblica», 18 settembre 1987
- Doplicher F., *Il palcoscenico e i suoi problemi*, in «Sipario», n. 365, ottobre 1976
- Doplicher F., *L'Italia è la terra del teatro?*, in «Sipario», n. 351-352, ottobre-novembre 1975
- Dorfles G., *La teatralità del quotidiano e la quotidianità del teatro*, in *Il linguaggio del teatro nell'era dei mass-media. 9° Congresso Internazionale dei critici di teatro, Roma 20-26 novembre 1985*, GRAF, Roma
- E. P., *Magazzini*, «Babilonia», n.31, dicembre 1985
- Eimer J., *Sigma. Le point de ropture*, «Soud-Ouest», 16 novembre 1979

- Evangelisti P., *“Artaud” dei Magazzini (ex-criminali)*, «Il lavoratore valtellinese», 6 gennaio 1988
- F. M., *Magazzini Criminali con Kerouac “sulla strada”*, «Ciao 2001», 8 maggio 1983
- F. N., *Con i Magazzini Criminali pescando nella memoria (che non è perduta)*, «Il Rigattiere», 3 maggio 1985
- Fabbri D., *Per una legge del teatro in un’Italia poco o troppo teatrale*, in «Il Dramma», a. XLV, n. 10, luglio 1969
- Favetto G. L., *Tutti i nomi della scena off*, in «Stampa Sera», 16 ottobre 1987
- Federici A., *Teatro in città: che futuro? Per il Pci nella produzione*, in «Il Gazzettino», 11 dicembre 1987
- Ferrone S., *L’agonia di chi non vuole morire*, «L’Unità», 18 febbraio 1979
- Ferrone S., *L’avventura è un sogno (anche sul palcoscenico)*, «L’Unità», 18 maggio 1982
- Ferrone S., *Un crollo nervoso con l’Apocalisse alle porte*, «L’Unità», 3 maggio 1980
- Finocchiaro B., *Quale teatro vogliamo?*, in «Sipario», n. 348, maggio 1975
- Fiore E., *«Figli di nessuno» crocifissi alla luce*, «Paese Sera», 11 giugno 1978
- Fiore E., *Viaggio in quell’astronave che è l’interno della mente*, «Paese Sera», 30 aprile 1982
- Fortuna S., *La nuova prospettiva. Così ritornano i Magazzini*, «La Nazione», 1986
- Fortuna S., *La sfida di Paolo Uccello. I Magazzini Criminali alla Biennale*, «La Nazione», 9 ottobre 1985
- Fuscagni C., *I nodi del ’79. Intervista con Carlo Pastorino*, in «Il Dramma», a. LV, n.1, gennaio 1979
- Gamba M., *I magazzini svelano la loro criminalità. Esce a 33 giri “Crollo nervoso”*, «Il Manifesto», 6 marzo 1981
- Gamba M., *Sulla strada un magazzino pieno di suoni*, «Il Manifesto» 1 giugno 1982
- Garrone N., *Brecht? I Magazzini ricominciano da Müller*, «La Repubblica», 24 marzo 1988
- Garrone N., *Calorosa accoglienza per i gruppi italiani*, «La Repubblica», venerdì 19 giugno
- Garrone N., *Il romantico si tinge di nero*, «La Repubblica», 29 Dicembre 1977
- Garrone N., *Lentamente, noi cambiamo così*, «La Repubblica», 19-20 novembre 1978
- Garrone N., *Ma il più bravo è il juke-box*, «La Repubblica», 23 maggio 1979

- Garrone N., *Tutto l'universo appeso ad un elastico da fionda*, «La Repubblica», 2 marzo 1979
- Gasperini N., *Magazzini Criminali: post-modern a teatro*, «Donna», n. 31, marzo 1983
- Gasperini N., *Mio caro Ofelia*, «Panorama», 27 marzo 1988
- Gavazzi F., *L'eco della tragedia greca fra estetica del frammento e autobiografismo: gli anni Ottanta*, in Cascetta A. (a cura di), *Sulle orme dell'antico. La tragedia greca e la scena contemporanea*, Vita e pensiero, Milano 1991
- Gelmetti G., *Marion, quella piccola regina*, «Corriere dell'Umbria»
- Geron G., *La folle babele di Artaud*, «Il Giornale», 20 dicembre 1987
- Geron G., *Un pittore rinascimentale fa precipitare i Magazzini*, «Il Giornale», 19 ottobre 1985
- Ghielmetti G., *Il resto è Kabuki*, «Corriere d'Italia», 23 aprile 1988
- Giacconi L., *Memorie elettroniche di teatro ed altro*, in «La Scrittura Scenica», n.25/26, 1982
- Godard C., *Kerouac à la Biennale de Venise*, «Le Monde» 1 giugno 1982
- Godard C., *Les Italiens de la violence*, «Le Monde», 10 mai 1979
- Godard C., *Les rendez-vous nonchalantes de Munich*, «Le Monde», 10 juin 1980
- Grande M., *Io ero Amleto*, «Rinascita», 21 maggio 1988
- Gregori M. G., «Magazzini», *delirio e sogno nella piscina*, «L'Unità», 25 ottobre 1985
- Gregori M. G., *Con Artaud nel cuore di tenebra*, «L'Unità», 20 dicembre 1987
- Gregori M. G., *Il nomadismo senza radici con le cadenze dei musical*, «L'Unità», 4 novembre 1982
- Gregori M. G., *L'imbarbarimento della politica sta uccidendo il teatro*, «L'Unità», 27 aprile 2010, pp. 32-33
- Gregori M. G., *La Biennale degli «eretici»*, «L'Unità», 18 luglio 1985
- Gregori M. G., *La Divina Commedia di Beckett*,
- Groppali E., *Artaud. Una tragedia*, «Sipario», marzo/aprile 1988
- Groppali E., *Dieci anni di teatro in Italia*, in «Sipario», n. 399-400, agosto-settembre 1979
- Guardenti R., *Spazi della scena, della memoria, del presente: conversazione con Sandro Lombardi*, in «Drammaturgia», n. 10, 2003, pp. 413-434.
- Hauser D., *Sur la route. I Magazzini criminali*, «Music scene», giugno 1982

- Hébert C., Pirelli-Contos I., *D'un art du mouvement à un art en mouvement: du cinema au théâtre de l'image*, «Protée», vol. 28, n.3, 2000
- Hébert C., *L'écriture scénique actuelle: l'exemple de "Vinci"*, «Nuit blanche», n. 55, 1994
- Henaff M., *Sade, l'invention du corps libertin*, PUF, Paris 1978
- Henaff M., *Tout dire ou l'encyclopédie de l'excès*, «Obliques», n. 12-13, 1977
- Incerti R., Paloscia F., *La santa alleanza del teatro. Tiezzi, Bacci e Marconcini lanciano il decondo Stabile*, «La Repubblica», 26 settembre 2010
- Infante C., *Addio teatro crudele*, «Reporter», 8 maggio 1985
- Infante C., *E il naufragar m'è dolce...*, «Reporter», 27 aprile Antonio Attisani, *Ritratto di Scandicci da giovane*, «Reporter», 8 maggio 1985, p. 24
- Infante C., *La scena artificiale*, in «Teatro Festival», n. 6, dicembre-gennaio 1986/7
- Infante C., *Musica, cinema, televisione... è videoteatro*, in «Reporter», 2 marzo
- Infante C., *Prologo a diario segreto contraffatto*, in «Reporter», 24 dicembre 1985
- Infante C., *Tango Glaciale*, in «Videomagazine», aprile 1985
- Infante C., *Venezia aspetta Bob Wilson*, «Reporter», 14 ottobre 1985
- Infante C., *Verso una nuova spettacolarità?*, in «Scena», n. 2, marzo 1981
- Jacobi R., *I marziani e l'apocalisse: il teatro è servizio pubblico o arte?*, in «Il Dramma», a. XLVIII, n. 4, aprile 1972
- Kott J., *L'icona e l'assurdo*, «Biblioteca Teatrale», Bulzoni Editore, n.1, 1974
- L. P. (Lucchesi P.), *Il Magazzino? È esaurito*, «Nazione», 22 luglio 1984
- L. L., *Dopo Artaud e Beckett i Magazzini scelgono Muller*, «Paese Sera», 30 novembre 1987
- Landi P., *Oceano Pacifico*, in «Il Manifesto», 26 aprile 1981
- Landi P., *Sull'uso teatrale del rock*, in «La Scrittura Scenica», n. 21, 1980
- Lapini L., *All'attacco ragazzi selvaggi*, «Reds», n. 2, marzo 1983
- Lapini L., *Artaud: il genio, la follia, il teatro*, «La Repubblica», 24 novembre 1988
- Lapini L., *E la speranza risorge dagli abissi*, «Paese Sera», 5 maggio 1985
- Lapini L., *Ecco il Progetto Agamennone*, «Paese Sera», 5 febbraio 1984
- Lapini L., *L'Universo in una piscina*, «Paese Sera», 26 aprile 1985
- Lapini L., *Spazio aperto per tutti*, «Paese Sera», 7 maggio 1985

- Libero L., *All'inferno, con tenerezza*, «La Nazione», 24 novembre 1988
- Libero L., *Criminali in paradiso*, «L'Unità», 10 giugno 1982
- Libero L., *Quella giovane stagione felice*, «La Nazione», 23 marzo 1989
- Libero L., *Questa sera a Napoli i Magazzini Criminali*, «L'Unità», 24 maggio 1983
- Lisi Natoli, *Perché Spazio Zero ospita questi discussi Magazzini*, «orriere della Sera», 7 novembre 1985
- Lolini A., *La camera di tutti i mondi possibili*, «Il Manifesto», 1 agosto 1987
- Lombardi G., *Sul ponte di Hollywood uomini ridotti a robot*, «Paese Sera», 18 febbraio 1979
- Lombardi G., *Teatro Studio di Varsavia. «Dante» di Josef Szajna. Un teatro pittorico*, in 10° Rassegna Internazionale dei Teatri Stabili, Firenze 20 aprile - 17 maggio 1974, tipolitografia STIAV, Firenze 1974
- Lombardi S., *Crollo nervoso*, in «Il Patalogo», n.3, 1982
- Lombardi S., *John Hassel*, in «Frigidaire», n.18, maggio 1982
- Lombardi S., *Una voce per Babilonia*, in «Il Patalogo», n.2, vol.1, 1981
- Lucchesi S., *Il folle mondo di Artaud nella gabbia dei Magazzini*, «Il Tirreno», 24 novembre 1988
- Lucchesini P., *La settimana in prosa*, «La Nazione», 17 luglio 1984
- Lucchesini P., *La settimana in prosa*, «La Nazione», 20 marzo 1985
- Lucchesini P., *La voce di Eduardo per aprire la Biennale*, «La Nazione», 25 settembre 1985
- Lucchesini P., *Ma qual è la prospettiva? Paolo Uccello secondo i «Magazzini»*, «La Nazione», 19 ottobre 1985
- Lucchesini P., *Tutta la memoria di quei Magazzini*, «La Nazione», 1 maggio 1985
- Lucchesini P., *Utopie di Artaud*, «La Nazione», 20 dicembre 1987
- Luciano A. L., *Piccola inchiesta sulle compagnie autogestite*, in «Il Dramma», a. XLIX, n. 1-2, gennaio-febbraio 1973
- Madeo L., Lombardo R. G. (a cura di), *Il boom teatrale di Roma*, in «Sipario», n. 326, luglio 1973
- Malagnini F., *Il video dorme e sogna un'isola da abitare*, «L'unità», 1 settembre 1986
- Malagnini F., *In mezzo al mar...ci sta una video isola*, «L'unità», 22 settembre 1986
- Malagnini F., *Sulla strada che unisce musica e teatro*, «L'Unità», 10 maggio 1982

- Mamone S., *Artaud, magia da Magazzini*, «L'Unità», 24 novembre 1988
- Mamone S., *Attor giovane, la tua memoria è al cinema*, «L'Unità», 3 maggio 1985
- Mamone S., *È in cattedra il Novecento. L'ateneo produce spettacoli*, in «Hystrio», a. I, n. 2, aprile-giugno 1988
- Manca M., *Sulla ricerca soffia aria di fine secolo*, «L'unione sarda», 31 maggio 1988
- Mango L., *I Magazzini prendono la parola*, «Reporter», 6 novembre 1985
- Mango L., *Negro, tropicale, tribale Kerouac*, «Pace e guerra», n. 19, 7 aprile 1983
- Manin G., *Da vedere/da sentire la prossima settimana in Italia*, «Corriere della Sera», 14 luglio
- Manzella G., *A sud ovest della postavanguardia teatrale*, «Il Manifesto», 29 giugno 1979
- Manzella G., *I Magazzini si fermano a Scandicci*, «Il Manifesto», 27 aprile 1982
- Manzella G., *Il segreto Sandinista*, «Il Manifesto», 15 luglio 1984
- Manzella G., *Il teatro diffuso dei Magazzini Criminali*, «Il Manifesto», 5 luglio 1980
- Manzella G., *Il teatro selvaggio va "sulla strada"*, «Il Manifesto», 24 gennaio 1982
- Manzella G., *Intervista. Cosa sono i Magazzini Criminali? Molti delitti contro il teatro tradizionale*, «Il Manifesto», 9 marzo 1979
- Manzella G., *L'ossessione del doppiaggio*, «Il Manifesto», 23 marzo 1988
- Manzella G., *La voce barbara del teatro. Magazzini Criminali talks!*, «Il Manifesto», 7 novembre 1980
- Manzella G., *Mucho, mucho calor. Sulla strada coi Magazzini criminali*, «Il Manifesto», 1 giugno 1982
- Manzella G., *Nei magazzini di Artaud*, «Il Manifesto», 24 dicembre 1987
- Manzella G., *Ondata di calore al neutrone*, «Il Manifesto», 22 settembre 1981
- Manzella G., *Sette ufo armati calano sul pianeta spiaggia. Sognando California il Carrozone assale Rimini*, «Il Manifesto», 4 luglio 1980
- Manzella G., *Tenere e bruciate le notti dei Magazzini*, «Il Manifesto», 25 luglio 1982
- Manzella G., *Tornano i festival di primavera*, «Il manifesto», 13 aprile 1988
- Manzella G., *Tradimenti mitici*, «Il manifesto», 23 aprile 1988
- Manzella G., *Visioni teatrali contrapposte*, «Il Manifesto», 30 marzo 1988
- Marotti F., *In margine a «Brecht perché»: Sulla necessità del teatro*, «Biblioteca Teatrale», Bulzoni Editore, n.1, primavera 1971

- Marotti F., *Per un'epistemologia del teatro nel Rinascimento: le teoriche sullo spazio teatrale*, in «Biblioteca Teatrale», Bulzoni Editore, n.1, primavera 1971
- Martellotta M., *Noi, i poeti archeologici*, «Corriere del giorno», 27 aprile 1983
- Martone M., *Il video preso per la coda*, in «Il Patalogo», n. 10, 1988
- Martone M., *Una luce per raccontare*, in «Teatro Festival», n. 6, dicembre-gennaio 1986-1987
- Mattioni G., *Il video fa spettacolo*, «Marie Claire», settembre 1987
- Mattioni G., *Palcoscenico rosa*, «Marie claire», maggio 1988
- Mele R., *Dilatazione dell'assenza*, in «Bollettino di storia dell'arte», n. ¾, dicembre 1973
- Mele R., *Il racconto del Tempo e il Tempo del racconto*, in «Quadrangolo», anno V, n. 10-11, aprile 1979
- Mele R., *Il viaggio, la Morte*, in «Proposta», n. 16-17, novembre 1974- febbraio 1975
- Mele R., *Mass media e spettacolo*, in «La Scrittura Scenica», n. 20, 1979
- Monleon J., *A Madrid con Jean Genet, intervista a Garcia V.*, in 6° Rassegna Internazionale dei Teatri Stabili, Firenze 8 - 29 aprile 1970, tipolitografia STIAV, Firenze 1970
- Morozzi C., *Riflessione sul moderno*, «Modo», gennaio 1988
- Moscato I., *Chi ha paura dei Magazzini Criminali?*, in «Amica», 23 gennaio 1986
- Moscato I., *Il Carrozzone di Firenze. La donna stanca incontra il sole*, in *I giovani per i giovani. Rassegna sperimentale di teatro, cinema, musica ed arti dell'espressione*, 30 giugno- 9 luglio 1972, Chieri
- Moscato I., *L'immagine e il tempo*, in *Tealtrottre inventario*, n. 0, Bulzoni, Roma 1974
- Moscato I., *Trascinati da un insolito vento*, «L'Europeo», anno XXXIV, n.14, 7 aprile
- Moscato I., *Una finestra sul mondo voluta a tutti i costi*, «Paese Sera», 21 maggio 1979
- Neumann A., *Il teatro in Toscana è un fatto collettivo*, in «Il Nuovo», 27 giugno 1975
- Nicolini R., *Imparare da Scandicci*, in «Rinascita», 5 aprile 1986
- Nirenzstein S., *Contro le certezze, On the road*, «LC», 6 aprile 1982
- Nirenzstein S., *È l'ora della passione*, «LC», 19 maggio 1982
- Norcini F., *I Magazzini Criminali tentano di assassinare la disperazione*, «Il Rigattiere», 10 maggio 1985
- Norcini F., *Uccello mistico*, «Il Rigattiere», 4 ottobre 1986
- Paganini P., *Chi si accontenta...*, «La Notte», 26 ottobre 1985

- Pagnoni E., *Elfo, via a una stagione «stabile»*, «Il Giornale», 19 settembre 1985
- Palazzi R., *Kerouac nel sud dell'anima e viaggio nel «pianeta» Pasolini*, «Il Corriere della Sera», 31 maggio 1982
- Palladini M., *I trasgressori dell'Avanguardia*, «L'Umanità», 21 dicembre 1985
- Palladini M., *Il poetar recitando*, «Paese sera», 4 ottobre 1987
- Palladini M., *Il senno di poi*, «Magazzini Generali di Teatro», Estate 1985
- Palladini M., *La pagina e il volto*, «Paese Sera », 11 settembre 1987
- Palladini M., *Nuovi autori profumo di debolezza*, in «Paese Sera», 13 dicembre 1987
- Pecora M., *La tragedia di Artaud*, «Donna & donna», aprile 1988
- Pensa C. M., *Cercansi spettatori disposti a faticare*, «Famiglia Cristiana», 13 gennaio 1988
- Petrachi C., *Nelle strade e nelle piazze era il cuore del teatro*, «Il quotidiano di Lecce», 7 agosto 1984
- Petrini-Perrier A. e C., *Théâtre mutant*, «City Magazine International», n.18, febbraio 1986
- Petrini-Perrier A. e C., *Théâtre mutant*, «City Magazine International», n.18, février 1986
- Petroni P., *La verità di Artaud*, «Corriere della Sera», 30 novembre 1988
- Piergiacomini E., *Artaud il teatro e la follia*, «Avanti!», 22 dicembre 1987
- Piergiacomini E., *Il teatro glamour di Antonio Sixty*, in «Sipario», n. 409, febbraio 1982
- Piergiacomini E., *Un festival di scarso rilievo con poche eccezioni*, «Avanti!», 19 luglio 1984
- Poesio P. E., *In viaggio con Kerouac*, «La Nazione» 18 maggio 1982
- Poesio P. E., *Punto di rottura*, «La Nazione», 18 febbraio 1979
- Poesio P. E., *Un gioco di tragica allegria*, «La Nazione», 3 maggio 1980
- Polacco G., «*Brecht perché*»: *Le ragioni di un convegno*, in *Brecht perché, significato e attualità delle rappresentazioni brechtiane odierne, Convegno internazionale di studio, Firenze, 16-18 aprile 1971*, 7° Rassegna Internazionale dei Teatri Stabili, Firenze 6-30 aprile 1971, tipolitografia STIAV, Firenze 1971
- Ponte di Pino O., *Come si scrive uno spettacolo, Punto di rottura, per esempio*, in «Il Patalogo», n.2, vol.1, 1981
- Ponte di Pino O., *Una luce pura come il pensiero*, «Panorama», 3 novembre 1985
- Ponte Di Pino O., *Una vita spiritata*, «Il Manifesto», 27 dicembre 1987

- Porcedda W., *'Sandinista!' a Cagliari*, «La Nuova», 7 dicembre 1984
- Porro M., *Biennale, palcoscenico tra Oriente e Occidente*, «Corriere della Sera», 18 luglio 1985
- Prosa L., *L'ora* 26 luglio 1988 *medea il mito soffre tre volte*
- Quadri F., *A me Amleto*, «Panorama», 10 gennaio 1988
- Quadri F., *Alcune note sul "Carrozzone" e Punto di rottura del Carrozzone-Magazzini Criminali Productions*, «Panorama», 13 marzo 1979
- Quadri F., *Amore e morte, tv e follia*, «Panorama», 5 luglio 1987
- Quadri F., *Crollo nervoso*, «Panorama», 26 maggio 1980
- Quadri F., *Dopo la danza verso un'altra coreografia. Crollo Nervoso*, in «Il Patalogo», n.3, 1982
- Quadri F., *Ebdomero del Carrozzone da Giorgio De Chirico*, «Panorama», 29 maggio 1979
- Quadri F., *Ebdomero. Testo, scene e costumi di Magazzini Criminali Prod.*, «Panorama», 1 dicembre 1980
- Quadri F., *Genet a Tangeri*, «Panorama», 28 maggio 1984
- Quadri F., *Il nuovo teatro parla lingue morte. Per rinascere*, «Il Manifesto», 25 aprile 1985
- Quadri F., *La compagnia del Carrozzone*, in «Data», n. 25, febbraio-marzo 1977
- Quadri F., *Last Concert Polaroid*, in «Il Patalogo», n.2, vol.1, 1981
- Quadri F., *Miami*, «Panorama», 16 luglio 1979
- Quadri F., *Presagi del vampiro – studi per ambiente*, «Teatroltre», n. 16, Roma 1977
- Quadri F., *Presagi del vampiro, studi per ambiente del gruppo Il Carrozzone, Roma, Beat 72*, Panorama 8 febbraio 1977
- Quadri F., *Si comincia dalla fine*, «Panorama», 30 luglio 1984
- Quadri F., Sponzilli, L., *Théâtre expérimental en Italie*, in «Alternatives théâtrales», n.1, juillet 1979
- Quadri F., *Sulla strada*, «Panorama» 21 giugno 1982
- Quadri F., *Vedute di Porto Said. Interni in esterno, esterni in interno*, «Panorama», 21 febbraio 1978
- Raboni G., *È di scena Artaud, scrittore tra genio, follia e amore*, «Corriere della Sera», 18 dicembre 1987

- Ranieri G., *A Firenze la Rassegna dei Teatri di Base*, in «Il Dramma», a. XLVI, n. 7, luglio 1970
- Ranieri G., *Alla rassegna fiorentina degli Stabili è di scena la meditazione politica*, in «Il Dramma», a. XLVI, n. 6, giugno 1970
- Ravazzi L., *Amleto o nostalgia di teatro*, «L'Arena», 14 aprile 1988
- Renzo Tian, *Biennale*, «Il Messaggero», 19 ottobre 1985
- Repetto M., *Tra Fo, Barba e Wilson le voci di Eduardo e Beck*, «Il Giornale degli Spettacoli», 25 settembre 1985
- Rigotti D., *Heiner Müller in bilico sul muro*, «Avvenire», 16 aprile 1988
- Rigotti D., *Più che il fuoco di Artaud i pallido esotismo di Pierre Loti*, «Avvenire», 27 dicembre 1987
- Rigotti D., *Se naufraga la parola fa naufragio anche la speranza*, «Avvenire», 26 ottobre 1985
- Rizza G. *Questi Magazzini Criminali non sono criminali*, «Firenze La Sera», marzo 1984
- Rizza G., *Affinità elettive*, «Paese Sera», 15 aprile 1988
- Rizza G., *Caldo ventre della veneziana*, «Paese Sera», 25 novembre 1988
- Rizza G., *Magazzini Criminali: cominciano dal bordo gengivale*, «Firenze La Sera», maggio 1985
- Romanelli E., *Urbino sedotto da marion d'amburgo e dal furore di medea*, «La gazzetta di rimini», 23 aprile 1988
- Rombi A., *Teatro in Toscana, le guerre civili*, in «La Nazione», 10 novembre 1985
- Ronfani U., *La via-crucis telematica del «folle» Artaud*, «Il Giorno», 20 dicembre 1987
- Ronfani U., *Paolo Uccello? Era un surrealista*, «Il Giorno», 19 ottobre 1985
- Rosa P., *L'attore elettronico*, in «Il Patalogo», n. 10, 1988
- Rosati C., *Nei simboli e nelle metafore di «Come è» la registrazione del vuoto Beckettiano*, «Il Giornale d'Italia», 14 dicembre 1987
- S. A., *Una legge per il teatro*, in «Il Dramma», a. LII, n.3, agosto 1976
- Sa. Ag., *Un lungo tentativo di evasione dal carcere del proprio corpo*, «L'Unità», 23 novembre 1978
- Savioli A., *Biennale Teatro. Debuttera anche «Paolo Uccello» dei Magazzini Criminali*, «L'Unità», 19 ottobre 1985
- Savioli A., *Le stonature della Biennale*, «L'Unità», 22 ottobre 1985

- Scabia G., *In margine a «Brecht perché»: scrittura della dialettica*, «Biblioteca Teatrale» Bulzoni Editore, n. 1, primavera 1971
- Scarpellini L., *La sfida della qualità. Le cooperative teatrali al posto d'onore nella scorsa stagione*, in «Il Dramma», a. LII, n. 4-5, ottobre-novembre 1976
- Scarsella A., «*Paolo Uccello*» dei Magazzini Criminali divide il pubblico, «Paese Sera», 22 ottobre 1985
- Scolari E., *Teatro dell'altro mondo*, «Sipario», gennaio/febbraio 1983
- Scorretti C., «*Vedute di Porto Said*»: scene di ordinaria follia, in «Vita», 25 novembre 1978
- Sebastiano Brizio G., *I Magazzini della memoria*, «Over», dicembre 1985
- Sebastiano Brizio G., *Via col vento*, «Over», n.7, luglio 1985
- Sinisi S., *La trahison des images. Il cinema visionario di Perlini*, in «Il castello di Elsinore», a. V, n. 14, 1992
- Sinisi S., *Per sette lande deserte*, in «Proposta», n. 12-13, marzo- giugno 1974
- Siro C., *III Rassegna di Salerno*, in «Il Dramma», a. LI, n. 8-9, agosto-settembre 1975
- Soddu U., *All'insegna dell'ermetismo l'incontro tra poesia e nuovo teatro italiano*, «Il messaggero», 30 giugno 1986
- Spaziante L., *Sistemi Pop. La Performance Pop come performance 'diffusa' ovvero i Teatri dell'immaginario*, in «Prove di Drammaturgia», n.1/2011, settembre 2011
- Spignesi M., «*Sandinista!*» in scena al CEP, «L'Unione Sarda», 7 dicembre 1984
- Spignesi M., *Poca tecnologia e uno sguardo a testi classici*, «L'Unione Sarda», 9 dicembre 1984
- Spinato G., *Beckett, esprimere è un dovere*, «La Repubblica», 13 gennaio 1992
- Szajna J., *Problemi Contemporanei nell'opera di Dante*, in 10° Rassegna Internazionale dei Teatri Stabili, Firenze 20 aprile - 17 maggio 1974, tipolitografia STIAV, Firenze 1974
- Tadashi Suzuki, *Il teatro dei piedi*, «Il Manifesto», 29/30 settembre 1985
- Tei F., *Avanguardia a 'Ricerca sette'*, «La Gazzetta di Firenze», 14 novembre 1988
- Tei F., *Delirio e morte dell'artista*, «La Gazzetta di Firenze», 24 novembre 1988
- Tei F., *È un dovere dell'artista essere nemico del potere*, «Corriere di Firenze, La Città», 25 ottobre 1986
- Tei F., *Il giovane Beckett tra le veneziane nere*, «La Città», 14 gennaio 1988
- Tei F., *Paolo Uccello artista del 2000*, «Corriere di Firenze, La Città», 23 ottobre 1986

- Tei F., *Ritratto dell'attore da giovane*, «La Città», 24 aprile 1985
- Tei F., *Sognando l'attore in una notte d'estate*, «La Città», 1 maggio 1985
- Tei F., *Teatro in motocicletta*, «La Città», 21 luglio 1984
- Tesorio G., *I Magazzini pieni di Artaud*, «Corriere della Sera», 17 dicembre 1987
- Testaferrata L., *In scena si compie un crimine*, «Il Giornale», 3 maggio 1985
- Tian R., *Il teatrante visionario e la sua ombra*, «Il Messaggero», 30 novembre 1988
- Tiezzi F., *Artaud, una tragedia*, «Lecture», aprile 1988
- Tiezzi F., *Artaud, una tragedia*, «Spettacoli a Milano», dicembre 1987
- Tiezzi F., *Per un teatro di poesia*, in «Inonija», n.1, gennaio-giugno 1987
- Tiezzi F., *D'Amburgo, Lombardi, Verso luoghi e culture calde*, «Modo», n. 54, novembre 1982
- U. R., *Immagini dei Magazzini in memoria di Artaud*, «Hystrio», n.1, 1988
- U. S., *Noi, la generazione bruciata in viaggio verso il sole*, «Il Mattino», 24 maggio 1983
- Valentini V., *La drammaturgia del disgelo*, in «Frigidaire», n. 66, maggio 1986
- Vavallazzi M. P., *Storia di straordinaria follia*, «L'Unità», 18 dicembre 1987
- Venosta G., *Pochi intimi a Pantelleria*, «Il secolo XIX», 7 agosto 1986
- Ventroni D., *La galleria Schema a Firenze. Azioni e comunicazioni (1972-1976)*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», n.2, maggio-agosto 2009
- Volli U., *Atterrano morbidi sulla strada i Magazzini Criminali*, «La Repubblica», 4 novembre 1982
- Volli U., *Chi paga e chi è pagato*, in «Scena», a. VI, n.10, novembre 1981
- Volli U., *Con Kerouac verso il sud in cerca della tenerezza*, «La Repubblica», 1 giugno 1982
- Volli U., *Ecce homo machina*, in «Scena», anno VI, n. 2, marzo 1981
- Volli U., *Evviva il gioco del teatro spudorato, ma così sincero*, «La Repubblica», 1 maggio 1985
- Volli U., *Le tournant*, in «Théâtre/Public», n. 78, novembre-décembre 1987
- Volli U., *Sul palco danzano gli spettri è un sogno d'amore per Artaud*, «La Repubblica», 27 dicembre 1987
- Volli U., *Un labirinto di mestieri senza la drammaturgia*, in «Scena», a. VI, n.8, settembre 1981

Volli U., *Utopia, mon amour*, «TuttoMilano», 10/16 dicembre 1987

Volli U., *Venezia, la luna e i Settanta*, «L'Europeo», 18 luglio 1985

Z. E., *Un vampiro in uno spettacolo rituale*, «Momento Sera», 25-26 gennaio 1977

Zucconi G., *Dove c'è il fuoco ci sono anche diavoli e streghe*, «Paese Sera», 16 luglio 1984

“Magazzini Criminali” *alle prese con un testo di Kerouac*, «Paese Sera», 7 febbraio 1983

*A Venezia gran teatro: Fo, Wilson, Magazzini*, «Il Manifesto», 19 Ottobre 1985

*Ai Magazzini Criminali si vendono teatro, film, televisione e crudeltà*, «Bergamo Oggi», 15 novembre 1984

*Caro pubblico, parlano i direttori dei Teatri Stabili. Strehler, Enriquez, Trionfo, Squarzina, Bolchi. Tre domande all'avanguardia: Nanni, Ricci*, (a cura di) Polacco G., in Id., «Sipario», n. 317, ottobre 1972

*Che cos'è il Progetto Agamennone*, «La Repubblica», 14 luglio 1984

*Con Barba, Fo e i Magazzini*, «Il Tirreno», 18 luglio 1985

*Con i “Magazzini Criminali” al CEP due giorni di suggestioni teatrali*, «L'Unione Sarda», 6 dicembre 1984

*Da Dante a Pasolini*, «La Nazione», 21 ottobre 1986

*Decadenza di un impero. Sono graditi i barbari e i criminali. Colloquio con i Magazzini Criminali*, (a cura di) Raggi F., «Modo», n. 31, luglio-agosto 1980

*Dokumenta Kassel*, «Flash Art», maggio/giugno 1987

*E il fastoso tempio azteco crollò in testa a Sandokan*, «Paese Sera», 26 maggio 1983

*Favolosi quei Settanta. La stagione del Teatro Manzoni di Pistoia*, «La Repubblica», 13 febbraio 2014

*Generazioni bruciate, destini on the road*, «La Repubblica», 15 aprile 1983

*Genet a Tangeri*, in «Progetto Teatro», novembre 1984-gennaio 1985

*Genet a Tangeri*, in «Videomagazine», gennaio 1985

*Gli incontri teatrali di Urbino*, «Avanti», 19 aprile 1988

*I Magazzini Criminali tornano sulla strada*, «L'Unità», 16 novembre 1982

*I Magazzini, intervista*, in «Frigidaire», n. 18, maggio 1982

*Il Carrozzone di Firenze. Viaggio e morte per acqua oscura (frammenti di testo)*, (a cura di) Bartolucci G., in Id., *Tealtrotre inventario*, n.0, Bulzoni, Roma 1974

- Il Carrozzone, Da "Viaggio e morte per acqua oscura"*, in «Proposta», n. 12-13, marzo-giugno 1974
- Il Carrozzone's Presages of The Vampire* «The Drama Review», *Italian Theatre Issue*, vol. 22, n.1, 1978
- Il festival di teatro orizzonti*, «Il giornale di Bergamo», 13 aprile 1988
- Il gesto spontaneo come riappropriazione della rappresentazione*, in Quadri F., *Naturale, nuovo naturale, iperrealista, reale, ...*, Il Patalogo 1, Milano 1979.
- Il gesto spontaneo come riappropriazione della rappresentazione*, in Quadri F., *Naturale, nuovo naturale, iperrealista, reale*, Il Patalogo 1, Milano 1979.
- Il teatro avanza e ha bisogno di una politica. Interventi di Alberto Abruzzese, Alessandro Magni, Achille Mango, Luigi Squarzina*, (a cura di) Grieco B., in Id., «Rinascita», a. XXXVI, n. 18, maggio 1979
- Il teatro postmoderno*, (a cura di) Bianchi R., Livio G., in Id., «Quarta Parete», n. 7/8, Torino 1983
- L'Agamennone criminalizzato*, «L'Unità», 2 marzo 1984
- L'Amleto dei Magazzini tra rovine e rimpianti*, «Il Giornale», 25 marzo 1988
- La donna stanca incontra il sole* (a cura di) Bartolucci G., in «Teatrotre» Inventario, n.0, Bulzoni, Roma 1974
- La grande legge del cuore*, «Grand bazaar», novembre 1983
- La rivoluzione vien di notte*, «Paese sera», 26 luglio 1988
- La scrittura scenica di Giuseppe Bartolucci*, «Biblioteca Teatrale», n. 48, ottobre-dicembre 1998
- Magazzini e Hanna Schygulla a Monaco*, «Corriere della sera», 17 giugno 1980
- Mario Martone. Chiaroscuri. Scritti tra cinema e teatro*, (a cura di) D'Adamo A., Bompiani, Milano 2004
- Metaforfosi della visione. Saggi di pensiero elettronico*, (a cura di) Albertini R., Lischi S., ETS, Pisa 1988
- Mr. Artaud*, «Dolce Vita», dicembre 1988/gennaio 1989
- Paesaggio metropolitano*, (a cura di) Bartolucci G. *et al.*, Feltrinelli, Milano 1982
- Per un Convegno sul Nuovo Teatro*, in «Sipario», n. 247, novembre 1966
- Poesia e avanguardia*, «Corriere della sera» 21 giugno 1986
- Quadri di una Biennale*, «Reporter», 22 ottobre (1985?)

- Quel piano nel cassetto. Polemiche a Scandicci sul nuovo Prg*, «Nazione», 12 dicembre 1985
- Rassegna I giovani per i giovani*, Chieri, giugno-luglio 1972, in «La Scrittura Scenica», a. II, n. 5, 1972
- Ritratto dell'attore da giovane*, «Paese Sera», 23 aprile 1985
- Santarcangelo: Il teatro in piazza con Fo e i Magazzini Criminali*, «La Nazione», 13 giugno 1984
- Scandicci, il teatro e l'avanguardia*, «La Città», 24/25 marzo 1985
- Sei e più personaggi in cerca di morale*, (a cura di) Bonacina R., «Il Sabato», dicembre 1983
- Si andrà all'esplorazione del teatro contemporaneo*, «L'Arena», 5 marzo 1988
- Sipario 2. Sinergie videoteatrali e rifondazione drammaturgica*, (a cura di) Cascetta A., Nuova Eri, Torino 1991
- Smontato da Muller, quindi da noi, il motore di Amleto funziona ancora*, (a cura di) D'Amburgo M., Lombardi S., Silvestri F., «2000 Incontri», n.4, anno III, aprile 1989
- Tanti gruppi tanti modi di fare teatro*, «Spettacoli a Milano», marzo 1988
- Un Amleto per i Magazzini*, «Ciak si gira», maggio 1988
- Un dramma notturno firmato Magazzini*, «L'Unità», 23 ottobre 1985
- Un nuovo assetto per il nuovo teatro*, in «Il Manifesto», 29 Ottobre 1987
- Una «criminal story»*, «Il Resto del Carlino Romagna», 19 gennaio 1986
- Una «criminal story»*, «Il Resto del Carlino», 19 gennaio 1986
- Venezia presenta il teatro della Biennale. Sulla scena 2500 anni da Eschilo a Eduardo*, «Giornale Nuovo», 18 luglio 1985

## **SAGGI E INTERVISTE**

- Al. Mo., *Ecco il volto nuovo del teatro italiano*, «La Sicilia», 17 ottobre 1988
- Alajmo R., *Metti un Amleto in video con la faccia da clown triste*, «Giornale di Sicilia», 26 settembre 1988
- Alajmo R., *Tra le torri una piccola Africa*, «Giornale di Sicilia», 24 settembre 1988

- Albertazzi M., *Una dolce invasione di «made in Italy» a New York e nel Texas*, «Libertà», 21 ottobre 1987
- Alberti F., *Filmaker di tutta Italia, esibitevi!*, «Il Giorno», 21 febbraio 1988
- Albertini M., *Film-maker*, «L'uomo Vogue», aprile 1988
- Alfano Miglietti F., *Magazzini*, «Flash Art», n.140, 1987
- Amari M., *Suoni e rumori, specchio del visionario*, «Il Sole 24 ore», 20 dicembre 1987
- Arruga L., *Jukebox senza idrogeno*, «Panorama», 22 luglio 1990
- Attisani A., *Lo specchio deforme dell'informazione*, «Radio Popolare» annuario 1987
- Attisani A., *Politica, futuro, teatro, incertezze*, «Platea», giugno-luglio 1987
- Bandettini A., *Se Genet incontra Fassbinder*, «La Repubblica», 2 aprile 1987
- Bandettini A., *Diario dal fondo dell'abisso così Genet racconta la vita*, «La Repubblica», 8 aprile 1987
- Banterla G., *Il nuovo teatro italiano*, «La Provincia Pavese», 13 ottobre 1988
- Bartolucci G., *Considerazioni inattuali sulla tragedia*, «Paese Sera», 14 maggio 1984
- Bartolucci G., *L'84 è di Marion D'amburgo, lo dice il Barbanera teatrale*, «Paese Sera», 12 marzo 1984
- Bartolucci G., *Teatro: suona l'allarme*, «Alfabeta», ottobre 1987
- Bertani O., *Tragedia barbara*, «Avvenire», 3 maggio 1984
- Berti F., *Genet l'abbiamo incontrato a Tangeri*, «Il Giorno», 8 aprile 1987
- Bonacina R., *Che spettacolo da sballo*, «Il Sabato», 26 maggio-1 giugno 1984
- Brizio G. S., *Così a teatro l'avanguardia*, «Avanti!», 2 novembre 1988
- Brizio G. S., *È Ronconi il miglior regista*, «Avanti!», 23 novembre 1988
- Brizio G. S., *Forte impegno teatrale con molte novità*, «Avanti!», 17 novembre 1984
- Brizio G. S., *Il progetto Agamennone messo in scena a Scandicci*, «Avanti!», 9 maggio 1984
- Brizio G. S., *Il teatro prossimo venturo*, «Avanti!», 1 ottobre 1987
- Brizio G. S., *Una mostra sui gruppi di ricerca*, «Avanti!», 5 ottobre 1988
- Bruno P., *Irraggiungibile Genet*, «Corriere del Giorno», 16 dicembre 1984
- C. D., *Une jeune «Italia in scena»*, «La Libre Belgique», 15 novembre 1988
- Ca G., *Visioni di ambiente*, «Il Manifesto», 3 agosto

- Candalino N., *Estate elettronica. I videofestival*, «Il Manifesto», 18 agosto 1988
- Candela G., *Cinque candeline per il «Salotto del lunedì»*, «Il Giornale di Bergamo», 29 gennaio 1988
- Candela G., *La danza al «Salotto del Lunedì»*, «Il Giornale di Bergamo», 7 febbraio 1988
- Canziani R., «*Talabot*» di Barba, «Corriere di Pordenone», 21 settembre 1988
- Canziani R., *Dodici anni di novità*, «Corriere di Pordenone», 21 settembre 1988
- Canziani R., *Il brandello sul pannello*, «Corriere di Pordenone», 12 ottobre 1988
- Canziani R., *Jean Genet ci cova*, «Il Piccolo», 29 aprile 1988
- Canziani R., *Ma chi è di scena venti anni dopo?* «Il Piccolo», 26 settembre 1987
- Canziani R., *Per lei sign.Ministro*, «Il Piccolo», 6 luglio 1988
- Canziani R., *Prendi a schiaffoni il passato. Tornerà a galla*, «Il Piccolo», 31 luglio 1987
- Canziani R., *Troppe magagne in scena*, «Il Piccolo», 29 settembre 1987
- Capitta G., *Il sublime e l'infame*, «Il Manifesto», 1 maggio 1984
- Capitta G., *Sulla montagna di Erice*, «Il Manifesto», 30 settembre 1988
- Capitta G., *Sulla strada con calore*, «Il Manifesto», 15 aprile 1983
- Caronia A., *Il suono e la differenza*, «SE», gennaio-febbraio 1988
- Casati P. A., *Nuovo Teatro Italiano. Chi è di scena*, «Lei», gennaio 1989
- Cavallazzi M. P., *Alle radici del teatro-ricerca*, «L'Unità», 21 settembre 1988
- Cerabolini V., *L'ultima tentazione di Christo*, «Tutto Milano-La Repubblica», 10 novembre 1988
- Cerasoli G., *Giornate delle arti a Erice*, «Il Tempo», 24 settembre 1988
- Cerasoli G., *Sperimentale, dove vai?*, «Il Tempo», 8 maggio 1988
- Cerasoli G., *Videoteatro: il punto sulla creatività*, «Il Tempo», 4 giugno
- Cervone P., *Così arriva «Genet a Tangeri»*, «Corriere della Sera», 14 aprile 1984
- Cesarale S., *Il mito inafferrabile*, «Corriere della Sera», 2 febbraio 1993
- Chiaretti T., *Genet non sarà troppo grande per i giochi dei «Magazzini»?*, «la Repubblica», 6 maggio 1984
- Chinzari S., *Quel de Chirico che gran calamita*, «L'Unità», 29 gennaio 1993
- Ciattini G., *Nostra Signora dell'avanguardia*, «la Città», 31 maggio 1984

- Cielo S. e Bo F., *Narrate uomini la vostra storia*, «Filmcritica», giugno 1984
- Cielo S., “*Oh, terzo millennio che verrai a salutarci*”, «Filmcritica», n. 373, anno XXXVIII, aprile 1987
- Colonnelli L., *Parleremo ma solo per dirvi oscenità*, «L'Europeo», 14 aprile 1984
- Comuzio E., *Un «salotto», riveduto e corretto*, «Il Giorno», 28 gennaio 1988
- Cordelli F., *Dal pozzo al cielo*, «Paese Sera», 18 febbraio 1989
- Cordelli F., *L'uomo dal cuore in bocca*, «Paese Sera», 16 maggio 1988
- Danese Caravella T., *Per un teatro sacro*, «Sipario», n.441, gennaio-febbraio 1985
- De Santis T., *I Magazzini, il deserto e la Caselli. Notti senza fine*, «Il Manifesto», 15 aprile 1983
- De Vecchi P., *Gli appuntamenti del mese da non perdere*, in «Per Lui», gennaio 1988
- Di Giammarco R., *E i Magazzini Criminali divoreranno Jean Genet*, «La Repubblica», 10 febbraio 1984
- Di Massa S., *Con le «Affinità» di Goethe da Settimo Torinese a Weimar*, «Il Giornale», 20 febbraio 1988
- Di Pietrantonio G., *L'immagine replicante*, «Stilo», giugno 1986
- Doglio V., *Stalker. Il teatro è a Grugliasco*, «Stampa Sera», 28 luglio 1988
- Favetto G. L., *Teatro: avanti donna*, «Paese Sera», 7 aprile 1988
- Ferrari M., *Da Scandicci a Tangeri il sogno diventa realtà*, «l'Unità», 15 giugno 1984
- Ferrari W., *La musica dei Magazzini Criminali è un villaggio globale*, «Pace e guerra», n. 35, 28 luglio 1983
- Fiore E., *Quei cartelloni all'americana*, «Il Mattino», 11 ottobre 1988
- Forlani M., *I personaggi salottieri dei Lunedì di Andreina Moretti*, «Bergamo 15», 15 febbraio 1988
- Gallerini P., *Magazzini gusto classico*, «Il Tirreno», 6 marzo 1984
- Garrone N., *Dove splende il sole blu? Sul video dei “Nibelunghi”*, «La Repubblica», novembre 1989
- Gelmetti G., *Un classico di sangue*, «Corriere dell'Umbria»
- Geron G., *Parolacce un po' dannunziane con il pretesto di san Genet*, «Il Giornale», 1 maggio 1984
- Giachetti R., *l'Italia regala l'arte*, «La Repubblica», ottobre 1987
- Giambrone R., *Contributi, ma non per tutti*, «L'Ora», 5 luglio 1988

- Giammarco R., *Può davvero far ridere la violenza da stadio?* «La Repubblica», 10 marzo 1988
- Grande M., *Sangue e scena*, «Rinascita», 11 maggio 1984
- Gregori M. G., «Lezioni milanesi» di *Tadeusz Kantor*, teatrante, «l'Unità», 18 marzo 1988
- Gregori M. G., *E Oshima diventò figlio di Re Ubu*, «L'Unità», 5 dicembre 1984
- Gregori M. G., *L'illusion Tragique. Dizionario di vizi e personaggi*, «Il Patalogo 7», annuario 1984 dello spettacolo
- Guatterini M., «*Inno al rapace*» incontro con la nuova danza, «Annabella», n. 22, 1988
- Guerrieri O., *Una tragedia barbara con Genet sull'altare*, «La Stampa», 1 maggio 1984
- Ialli R., *Al capezzale del teatro*, «Trenta giorni», Ottobre 1987
- Infante C., *L'odore bianco e spesso della morte e l'impossibilità di fare tragedia*, «Rondò», novembre 1985
- Infante C., *Tra parodia e tragedia*, «Il Tirreno», 28 novembre 1984
- Itolli M., *La foto come bugia per confondere e creare illusioni*, «Photo Italia», giugno 1988
- Landi P., *Presentato a Firenze l'ultimo spettacolo dei Magazzini Criminali. Una video performance*, «Il Manifesto», 26 aprile 1981
- Lo Russo U., *Il volto nuovo del teatro italiano*, «La provincia» 14 ottobre 1988
- Lolini A., *La camera di tutti i mondi possibili*, «Il Manifesto», 1 agosto 1987
- Lucchesini P., *Da Racine fino a Tangeri*, «La Nazione», 24 aprile 1984
- Lucchesini P., *L'avanguardia è sempre tra Carmelo e Magazzini*, «La Nazione», 4 novembre 1988
- Majorana B., *Teatro e arti visive*, «Vita e pensiero», febbraio 1988
- Malagnini F., *Ecco l'agenda del videoamatore*, «L'Unità», 31 marzo 1988
- Mancini A., *L'era del teatro in città*, «L'Unità», 2 settembre 1988
- Manzella G., *Bologna, capitale impossibile*, «Il Manifesto», 28 giugno 1984
- Manzella G., *Catalogo di mutazioni*, «Il Manifesto», 12 ottobre 1988
- Manzella G., *Genet a Tangeri. L'ode barbara*, «Il Manifesto», 4 dicembre 1983
- Manzella G., *Il Patalogo numero Sette premia Magazzini, Castri e Fellini*, «Il Manifesto», 5 dicembre 1984
- Manzella G., *Parole barbare a Tangeri*, «Il Manifesto», 25 aprile 1984

- Manzella G., *Ronconi e Vassil'ev Re Ubu*, «Il Manifesto», 23 novembre 1988
- Manzoni F., *La stagione del Crt apre con tredici anni di immagini*, «Corriere della Sera», 1 ottobre 1988
- Mariani M., *Genet il diverso*, «Il Tirreno», 24 novembre 1984
- Mattei M. G., *Video in scena*, «Zoom», novembre 1987
- Meldolesi C., *Unificazione e politeismo*, «Il Nuovo Veronese», n.1, 1988
- Mezza I., *Teatro commerciale e creatività*, «Il Popolo», 20 luglio 1988
- Miele M., *Tiezzi. Ecco dove vanno i «Magazzini»*, «Hystrio», Anno I, n.3, 1988
- Molinari R., *Del teatro in versi*, «Il Patalogo 7», annuario 1984 dello spettacolo
- Moscato I., *Stupori criminali*, «Linus», anno XX, n.6 (231), giugno 1984
- Moscato I., *Un pasto di troppe portate*, «Europeo», 26 maggio 1984
- Mostardini M., *Il sangue di Genet sul terzo palcoscenico*, «Il Tirreno», 1 maggio 1984
- Murgia A., *In mostra il teatro migliore*, «Il Giorno», 2 ottobre 1988
- Neri C., *Narni prepara un progetto-rete contro la circolare di Carraro*, «Corriere dell'Umbria», 17 luglio 1988
- Nicolini R., *Anche se non sono un re-censore*, «Il Manifesto», 26 giugno 1984
- Orlando A., *Salotto con teatro in poesia*, «L'Eco di Bergamo», 14 febbraio 1988
- Orlando A., *Spicca nel «Teatro di poesia» un forte impegno educativo*, «L'Eco di Bergamo», 17 febbraio 1988
- Orlando A., *Tra luci e immagini in scena la vita moderna senza cuore*, «L'Eco di Bergamo», 21 gennaio 1988
- Paganini P. A., *I fantasmi di Genet al Teatro dell'Elfo*, «La Notte», 10 aprile 1987,
- Palazzi R., *«Freaks» uno scandalo mancato*, «Il sole 24 ore», 23 ottobre 1988
- Palazzi R., *Tante poetiche, troppe idee*, «Il Sole 24 ore», 16 ottobre 1988
- Palladini M., *Il mostro della laguna nera turba il viaggio dell'eroe*, «Paese Sera», 16 marzo 1988,
- Palladini M., *La selva oscura del suono*, «Paese Sera», 7 giugno 1988
- Palladini M., *La tromba del mito*, «Paese Sera», 25 agosto 1988
- Palladini M., *Quando la coscienza è debole*, «Rinascita», 9 gennaio 1988
- Palladini M., *Tutti gli uomini del sipario*, «Paese Sera», 17 ottobre 1988

- Pallini L., *I suoni dell'Oceano Pacifico. Vecchie glorie, percussioni tribali, sintetizzatori elettronici*, «Il Manifesto», 26 aprile 1981
- Panicelli I., *Dissolving Rhythms. More words about mirages: Magazzini Criminali Productions*, «Parkett», n.3, 1984
- Pellerey R., *Convegno «Memorie e utopie (Ivrea '67-Ivrea '87)»*, «Basilicata», Ottobre-dicembre 1987
- Petazzi P., «...uno spazio musicale e drammaturgico aperto, ma non vuoto...», «Il Verri», marzo-giugno 1988
- Petroni P., *Genet fa da guida in una mitica Tangeri*, «Corriere della Sera», 30 novembre 1984,
- Pintu P., *Ecco Video Art Italiana, la sette giorni di immagini*, «Corriere di Monza e Brianza», 3 gennaio 1988
- Poesio P. E., *Edipo? Abita a Tangeri. Genet e i Magazzini Criminali*, «La Nazione», 29 aprile 1984
- Poletti S., *I graffiti visivi di Parco Butterfly*, «Corriere di Firenze. La Città», 2 marzo 1988
- Ponte Di Pino O., *Carmelo Bene, insolences et utopies*, «Le Monde», 36 numéro spécial février 1988
- Ponte di Pino O., *Genet e altri grandi artisti della vita*, «l'Unità», 11 aprile 1987
- Ponte di Pino O., *Il teatro di una generazione*, «Spettacoli a Milano», anno VI, n.54, ottobre 1988
- Ponte di Pino O., *Viaggio criminale in scena*, «Il Manifesto», 18 luglio 1984 magazzini criminali klaus gruber
- Porro M., *L'ultimo viaggio di Genet: a Tangeri, con la fantasia*, «Corriere della Sera», 13 aprile 1987 tre anni dopo lo spettacolo dei magazzini arriva all'elfo
- Prosa L., *Macbeth tra i giganti*, «L'ora», 20 settembre 1988
- Prosperi G., *Genet, sproloqui e noia*, «Il Tempo», 27 novembre 1984
- Provvedini C., *Luca Ronconi vince tre volte*, «Il Giorno», 24 novembre 1988
- Quadri F., *Buon viaggio con De Chirico*, «La Repubblica», 3 febbraio 1993
- Quadri F., *La passione di Jean Genet*, «Panorama», 28 maggio 1981
- Quadri F., *La stagione al microscopio*, «Progettoteatro», n. 1/2, marzo/giugno 1984
- Quadri F., *In teatro '82. 6° Festival di Polverigi. Polverigi (Ancona) 17-25 luglio 1982*, «Panorama», 9 agosto 1982
- Raboni G., *Müllermette Shakespeare nello shaker*, «Corriere della Sera», 18 giugno 1988

- Raboni G., *Scene dal vivo di una pittura*, «Corriere della Sera», 31 gennaio 1993
- Righini S., «*Indice*» termina alla grande con Genet, «La Gazzetta», 5 aprile 1987
- Righini S., *E ancora una volta Genet è stato tradito*, «La Gazzetta», 16 aprile, 1987
- Righini S., *Un nuovo Genet poco originale*, «Gazzetta di Modena», 19 febbraio 1988
- Ripamonti S., *Torna il «Genet» ma il cavallo sta sera si salva*, «l'Unità», 5 aprile 1987
- Rita Mourao, *Insalata mixta*, in «Frigidaire», dicembre 1987
- Rizza G., *Cervantes e Chichiotte si fronteggiano al buio*, «Paese Sera», 18 novembre 1988
- Rizza G., *Da Scandicci a Tangeri siamo tutti criminali*, «Firenze la Sera», Anno I, n.16
- Ronfani U., *A Tangeri, Genet non s'è visto*, «Il Giorno», 13 aprile 1987
- Ronfani U., *Ma Strehler ribatte a Carraro: vogliamo pane, non caviale*, «Il Giorno», 23 ottobre 1988
- Ronfani U., *Non merita la ghigliottina il Teatro «off»*, «Il Giorno», 6 giugno 1988
- Ronfani U., *Un vecchio felino che addenta la vita*, «Il Giorno», 7 maggio 1988
- Ruffini F., *L'attore e il testo*, in «Il Nuovo Veronese», n.1, 1988 *Teatro: memorie e utopie*, Lettera di Eugenio Barba, «Alfabeta», novembre 1987
- Sammartino E., *Cinque conferenze per scoprire il teatro*, «l'Unità», 1 marzo 1988
- Savioli A., *San Genet con la barba di Carducci*, «l'Unità», 3 giugno 1984
- Sbisà N., *Come consegnare alla storia il «nuovo teatro italiano»*, «Gazzetta del Mezzogiorno», 23 ottobre 1988
- Scarinci R., *Crollo nervoso*, «La Nazione», 10 giugno 1981
- Sculatti M., *Franco Piperno, un testimone muto degli anni Settanta*, «La Repubblica», 6/7 novembre 1988
- Sculatti M., *Lezioni di teatro firmate Kantor*, «La Repubblica», 22 marzo 1988,
- Siro C., *Ginnastica a teatro*, «L'Umanità», 30 maggio 1984
- Spinato G. P., *Noi amiamo le polemiche*, «Il Giornale», 14 aprile 1987
- Strehler G., *Caro Gassman, il teatro ha zolfo, eccome!*, «Corriere della Sera», 22 agosto 1990
- Tancredi C., *La carrozza si è fermata*, «Il Giornale di Bergamo», 8 ottobre 1988
- Tei F., *Fassbinder e un pinguino in viaggio verso il Polo*, «La Città», 29-30 aprile 1984
- Tei F., *quei manichini dentro la stazione*, «La Città», 28 settembre 1988

- Teobaldelli I., *Tra Tangeri e Scandicci...ecco Genet!*, «Babilonia», n.15, giugno 1984
- Tesorio G., *Sale in cattedra l'autore famoso*, «Corriere della Sera», 15 aprile 1988
- Testa A., *Tra Carmen e Gente metti "Il barbiere"*, «La Repubblica», 26 ottobre 1984
- Tian R., *Morte nel recinto di filo spinato*, «Il Messaggero», 29 aprile 1984
- Tiezzi F., *Seduzione in Magazzino*, «Il Sabato», 26 maggio-1 giugno 1984
- Tiezzi F., *Feticismo*, «Il Patalogo 7», annuario 1984 dello spettacolo
- Tiezzi F., *Il quarto testo è lo spazio pensiero*, «Proscenio Notizie», gennaio 1988,
- Tiezzi F., Lombardi S., D'Amburgo M., *Ritratti di fine millennio*, «Il Patalogo Dieci», 1987
- Tiezzi F., *Testo contro attore, attore contro testo*, «Teatro e Storia», aprile 1988
- Tondelli P. V., *Dialoghi in strada con i Magazzini non più criminali*, «Corriere della Sera», 18 novembre 1985
- Tondelli P. V., *Un weekend postmoderno*, Bompiani, Milano 1996
- Tondelli P.V., *Magazzini Criminali*, «Babilonia», n.12, marzo 1984
- Vaccarino E., *Da Longiano arriva a Milano Inno al rapace*, «Il Giorno», 5 maggio 1988
- Vagheggi P., *Ma Tangeri dov'è?*, «La Nazione», 14 aprile 1984
- Verga P., *Rassegna di video art italiana*, «Osaon», ottobre 1987
- Viesti N., *Genet e Artaud a Tangeri, in sogno*, «Papirorosa», marzo 1985
- Volli U., *Beckett, Ruiz, teatro e video*, «La Repubblica», 29 maggio 1987
- Volli U., *Ecco i Premi Ubu 1988*, «La Repubblica», 23 novembre 1988
- «*Il gabbiano*» di Castri miglior spettacolo dell'anno, «Giornale di Brescia», 24 novembre 1987
- «*Teatro di poesia*» al Salotto del lunedì, «Il giornale di Bergamo», 15 febbraio 1988
- A Erice Pirandello sulla Zattera di Babele*, «Il Manifesto», 16 settembre 1988
- Bene, Ronconi, Benigni, Teodorakis, teatro d'«autore» al Cabaret Voltaire*, «La Stampa», 24 ottobre 1984
- Da giovedì «Ciak Sipario», una rassegna di videoteatro*, «Giornale di Brescia», 8 dicembre 1987
- Da oggi al Trianon Genet a Tangeri*, «Corriere della Sera», 23 novembre 1984

*Dalla relazione di franco Quadri, in «Alfabeta», novembre 1987*

*Dove va l'avanguardia?, «Donna Moderna», 18 ottobre 1988*

*Dove va la danza italiana?, «L'Eco di Bergamo», 7 febbraio 1988*

*Fanatici di Raffaello, «L'Europeo», n. 15/16, 15 aprile 1988*

*Genet a Tangeri in scena al teatro dell'Elfo, «Taxi», aprile 1987*

*Genet a Tangeri sta sera al Petruzzelli, «La Gazzetta del Mezzogiorno», 13 dicembre 1984*

*Genet a Tangeri, «Café», aprile 1987*

*Genet a Tangeri, Un profeta nella città del tradimento, «Paese Sera», 9 maggio 1984*

*I grandi Magazzini di Genet a Tangeri, «Spettacoli a Milano», aprile 1987*

*I Magazzini per il teatro, «Il Giornale di Bergamo Oggi», 24 febbraio 1988*

*I Magazzini sulla via dei classici alla ricerca di un teatro di poesia, «La Stampa», 13 giugno 1984*

*I Magazzini, Genet a Tangeri: una tragedia barbara, «Pagine Bianche», n.0, febbraio 1987*

*I Magazzini. Come è di Samuel Beckett, «La Nazione», 11 gennaio 1988*

*Il "Macbeth" inaugura la giornata delle arti di Erice, «La Repubblica», 17 settembre 1988*

*Il comune promuove l'Inverno Teatrale, «La Repubblica», 20 novembre 1984*

*Il convegno «Arte degli ambienti», «Il Giornale di Bergamo», 3 giugno 1988*

*Il corpo e la maschera, «Il Piacere», Anno I, n. 2, giugno 1984*

*Il nuovo teatro in mostra a Milano, «La Prealpina», 5 ottobre 1988*

*Il nuovo teatro italiano, «L'Eco della Stampa», 4 ottobre 1988*

*Il videoteatro. Un'occasione mancata, «Paese Sera», 17 gennaio 1988*

*L'agire dell'uomo sulla scena teatrale, «Nuova Gazzetta di Modena», 8 marzo 1988*

*L'opera video. Speciale Ruiz, speciale Beckett. Riccione, Palazzo del Turismo, 4-7 giugno 1987, Maggioli, Rimini 1987*

*L'uomo che danza, «Il giornale d'Italia», 21 novembre 1988*

*La ricerca teatrale a Narni, «Il Tempo», 30 giugno 1988*

*La scienza gaia a metà, «Invarianti», Primavera/estate 1988*

*Le marionette di Podrecca ci fanno sognare*, «Il Governo», n. 19, maggio 1984

*Ma c'è qualcuno che balla come noi in tutta Europa?*, «Paese Sera», 2 marzo 1988

*Magazzini alle «Stanze»*, «L'Unità», 30 marzo 1988

*Magazzini Criminali Productions. Genet a Tangeri*, «Il Patalogo 7», annuario 1984 dello spettacolo

*Magazzini Criminali, La linea d'ombra è aperta in un punto*, «Il Manifesto», 28 giugno 1984

*Magazzini in scena con Genet*, «La Stampa», 25 novembre 1984

*Nuovi orizzonti con l'avanguardia*, «La Gazzetta del Mezzogiorno», 17 novembre 1988

*Passaggi d'autunno*, «La Nazione», 2 settembre 1988

*Razzia di premi Ubu per le «Carmelitane» di Bernanos-Ronconi*, «Il Giornale», 22 novembre 1988

*Ricominciano i corsi del Laboratorio Nove*, «Corriere di Firenze.La Città», 11 ottobre 1988

*Scandicci, Genet a Tangeri*, «Panorama», 27 aprile 1984

*Su Sipario anatomia dell'attore*, «l'Unità», 26 novembre 1988

*Teatro: ricerca e comunicazione*, «Lei», n. 84, aprile 1984

*Ultima notte per ridere con Gino*, «La Nazione», 25 settembre 1988

*Un desiderio chiamato cinema*, «Magazzini generali di teatro», estate 1985

*Un inverno teatrale che ama l'avanguardia*, «Corriere della Sera», 20 novembre 1983

*Una mostra a Milano*, «Il Tempo», 5 ottobre 1988

*Una Tangeri post moderna*, «La Repubblica», 23 novembre 1984

*Under 33. I giovani registi in Italia*, «Il Patalogo 7», annuario 1984 dello spettacolo

*III Taormina Video*, «Videomagazine», febbraio 1988

## **VIDEOGRAFIA**

Carbone M., *Ombra diurna*, D. Ar. C Diffusione Arte Cinematografica, 1977

Delfino I. P., Solari M., *Racconti Inquieti*, Prodotto da Compagnia Solari-Vanzi, 1987

- Fassbinder R. W., *Theater in Trance*, Production Laura Film, 1981
- Guttadauro A., *Artaud*, Edilight, Cosenza 1988
- Guttadauro A., *Come è*, Edilight, Cosenza 1987
- Guttadauro A., *Hamletmachine*, Edilight, Cosenza 1988
- Guttadauro A., *Un'Ofelia tra Oriente e Occidente*, Edilight, Cosenza 1988
- Martone M., *Prologo a Ritorno ad Alphaville*, Prodotto da Falso Movimento, Rai 3 Campania, 1986, (VHS)
- Perlini M., *Cartoline italiane*, Prodotto da Rai Tv, 1984
- Tiezzi F. Lombardi S., *Ritratti di fine millennio. Mosaici Byzantyny della pittura, 1- Nicola De Maria*, Produzione I Magazzini, 1986; *2- Bruno Ceccobelli*, 1986; *Marion D'Amburgo, Pittore della natura pittore del tempo*, 1986
- Tiezzi F., *Crollo nervoso*, Magazzini Produzioni – Italian Records, Bologna 1980
- Tiezzi F., *Genet a Tangeri*, Produzione Compagnia I Magazzini, 1984
- Tiezzi F., Lombardi S., *Con Pim*, Produzione Compagnia I Magazzini, 1987
- Tiezzi F., lombardi S., *Ritratto dell'attore da giovane*, Magazzini Produzioni, 1985
- Tiezzi F., *Punto di rottura*, Produzione Magazzini Criminali, 1979
- Verità T., *Angeli di luce – sequenze*, Prodotto dalla Compagnia Teatrale Krypton, 1985
- Studio Azzurro. Videoambienti e altre esperienze tra arte, cinema, teatro e musica e Studio Azzurro. Ambienti sensibili e altre esperienze tra arte, cinema, teatro e musica in Studio Azzurro. Videoambienti, ambienti sensibili e altre esperienze tra arte, cinema, teatro e musica*, Feltrinelli, Milano 2007

## SITOGRAFIA

- A.M.At.I, Archivio Multimediale Attori Italiani: <http://amati.fupress.net/Main.uri>
- Acting Archives*, Università degli Studi di Napoli “L’Orientale”:  
<http://www.actingarchives.unior.it/>
- Monteverdi A., Digital performance e video teatro:  
<http://www.annamonteverdi.it/digital/>
- Archivio multimediale Piccolo Teatro Milano* <http://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/>
- Ateatro*, webzine di cultura teatrale: <http://www.ateatro.it/webzine/>

*Doppiozero* <http://www.doppiozero.com/dossier/anniottanta/nuova-spettacolarita>  
*Drammaturgia*: <http://drammaturgia.fupress.net/>  
*Electrinix Arts Intermix* <http://www.eai.org/title.htm?id=10630>  
*Erudit* <https://www.erudit.org/recherche/>  
*Gallica-Bibliothèque Nationale de France* <http://gallica.bnf.fr/>  
*Jstor*, biblioteca digitale: <http://www.jstor.org/>  
*Nuovo Teatro Made in Italy dal 1963* <http://www.nuovoteatromadeinitaly.com/>  
*Open Edition* <http://www.openedition.org/>  
*Teatro e Storia*, rivista di studi teatrali: <http://www.teatroestoria.it/>  
*UbuWeb* <http://ubu.com/>  
*Vimeo* <https://vimeo.com/>

#### SPOGLIO RIVISTE E QUOTIDIANI in internet

«Acting Archives» <http://www.actingarchives.unior.it/>  
«Ateatro» <http://www.ateatro.it/webzine/>  
«Culture Teatrali» <http://www.cultureteatrali.org/archivio.html>  
«Data» <http://www.capti.it/index.php?ParamCatID=1&id=43&lang=IT>  
«Digital Performance» <http://www.digitalperformance.it/>  
«Doppiozero» <http://www.doppiozero.com/dossier/anniottanta/nuova-spettacolarita>  
«Drammaturgia» <http://drammaturgia.fupress.net/>  
«Hystrio» <http://www.hystrio.it/>  
«Italica» <http://www.jstor.org/action/showPublication?journalCode=italica>  
«Performing Arts Journal»  
<http://www.jstor.org/action/showPublication?journalCode=dramareviewtdr>  
«Prove di Drammaturgia» <http://www.titivillus.it/periodico.php?id=12>  
«Teatro e Storia» <http://www.teatroestoria.it/>

## Ringraziamenti

Per l'opportunità di studio e di ricerca concessami desidero ringraziare sentitamente Sandro Lombardi e Federico Tiezzi, che mi hanno accolto nelle sedi dei loro archivi permettendomi sia di recuperare materiali e documenti riguardanti la loro attività teatrale dagli esordi a oggi, sia di mantenere con loro un prezioso rapporto di scambio e di confronto continuo dimostrando sempre piena disponibilità e fiducia nel mio lavoro non solamente rispondendo alle numerose domande da me rivolte ma interessandosi anche alle mie riflessioni, condividendole e ponendomi a loro volta domande stimolanti.

Ringrazio il prof. Guardenti per aver seguito l'evoluzione dei miei interessi di studio e per avermi dapprima indirizzata verso l'approfondimento delle mie conoscenze sulla compagnia e, in seguito, per avermi concretamente dato modo di incontrare e conoscere Sandro Lombardi, offrendomi la possibilità di focalizzare la mia ricerca sui loro lavori e sull'evoluzione costante del loro linguaggio scenico, oltre che per aver letto e controllato costantemente il mio lavoro.

Porgo i miei ringraziamenti alla prof.ssa Alessandra Lischi, che mi ha molto gentilmente messo a disposizione la sua personale raccolta di riviste specializzate e volumi fondamentali sulla storia della videoarte e del videoteatro in Italia e all'estero e che si è dimostrata sempre disponibile al dialogo e al confronto sulle tematiche di interesse della mia ricerca, fornendomi in ogni occasione consigli e suggerimenti utili all'avanzamento dei miei studi.

Un ringraziamento speciale va al *team* organizzativo e amministrativo della Compagnia Lombardi-Tiezzi e in particolare a Regina Piperno e Francesca Lumachi, infallibili punti di riferimento per il reperimento di materiali d'archivio e per la gestione delle comunicazioni con Sandro Lombardi e Federico Tiezzi.

Di importanza fondamentale per comprendere il periodo storico indagato sono stati i reiterati incontri con Enzo Bargiacchi, con l'artista Andrea Granchi e con lo scrittore e *promoter* fiorentino Bruno Casini, che mi hanno fornito durante lunghe e interessanti conversazioni un quadro culturale di riferimento non strettamente riferibile soltanto all'ambito teatrale. Ringrazio Andrea Granchi per avermi introdotta alla comprensione del clima artistico sperimentale che alimentava in quegli anni gli interessi e la curiosità di artisti formati a Firenze, in un ambiente culturale classicistico,

inducendoli ad elaborare uno stile artistico basato sulla contaminazione. Sono grata a Bruno Casini per la sua disponibilità e professionalità e lo ringrazio soprattutto per avermi dato modo di comprendere quanto le proposte artistiche della compagnia fungessero da richiamo anche a teatro per tutti quei giovani che frequentavano normalmente locali *underground*, discoteche e ambienti alternativi ma che vedevano rappresentati il proprio mondo e il proprio linguaggio da un gruppo di giovani che ricreava quelle atmosfere su un palco anche per degli spettatori estranei alle loro esperienze. Devo grande riconoscenza a Enzo Bargiacchi che mi ha più volte accolta a casa sua permettendomi di visionare documenti e di confrontarmi con lui sulle problematiche inerenti l'esposizione e l'organizzazione di materiali e testimonianze afferenti ad un periodo della storia culturale e artistica così ricco e contraddittorio.

Ringrazio le professoresse Lucilla Saccà e Francesca Gallo per l'attenzione e l'entusiasmo con cui hanno supportato la mia ricerca consigliandomi letture e contatti di riferimento. Per gli stessi motivi ringrazio il professor Michelangelo Vasta e l'artista Maurizio Nannucci che mi hanno fornito utili informazioni relative agli archivi in loro possesso. Un grazie sentito va anche alla professoressa Cristina Grazioli e al professor Gerardo Guccini per aver letto la prima stesura di questa tesi e per avermi fornito molti consigli e spunti di riflessione per migliorare il lavoro presentato.

Un ringraziamento va ai responsabili delle biblioteche e degli archivi dell'Ateneo fiorentino, consultati durante il periodo di ricerca e in particolare alle dottoresse Maria Luisa Masetti e Neda Para che mi hanno fornito suggerimenti su come rintracciare materiali ormai non più in possesso delle biblioteche e a Silvano Caneschi per la pazienza e la perizia dimostrate e per la dedizione con cui ha di volta in volta trovato e riorganizzato materiali non sempre precisamente catalogati. Contestualmente ringrazio Frédéric Laux, direttore degli archivi municipali di Bordeaux, per la gentile collaborazione e per le informazioni concesse sui materiali attinenti alla mia ricerca conservati nell'archivio del festival teatrale Sigma e porgo i miei ringraziamenti al professor Marco Consolini che mi ha permesso di compiere il mio periodo di studi e di ricerca in Francia con il consenso dell'Università Sorbonne Nouvelle-Paris 3.

A Pier Luigi Tazzi, Teresa Saviori, Giancarlo Cardini e Francesca Della Monica sono estremamente riconoscente, per aver accettato di discutere con me su argomenti nodali della loro carriera artistica consentendomi di fare luce, attraverso le testimonianze,

sugli aspetti più pratici del loro personale processo creativo. Con Federico Tiezzi, al quale va un ringraziamento speciale, sono tuttora in debito per avermi permesso di incontrarlo in più situazioni e di portare avanti insieme a lui un lungo discorso sulla sua carriera di attore e di regista, discorso del quale è rimasta in questa tesi una significativa traccia che spero comunque di poter presto recuperare e approfondire.

A tutti coloro che non ho menzionato in queste pagine ma che hanno costantemente o occasionalmente accompagnato il mio percorso, rivolgo un ringraziamento profondo, per il sostegno offertomi e per il perdono che confido vorranno accordarmi. Salvo vendicazioni.