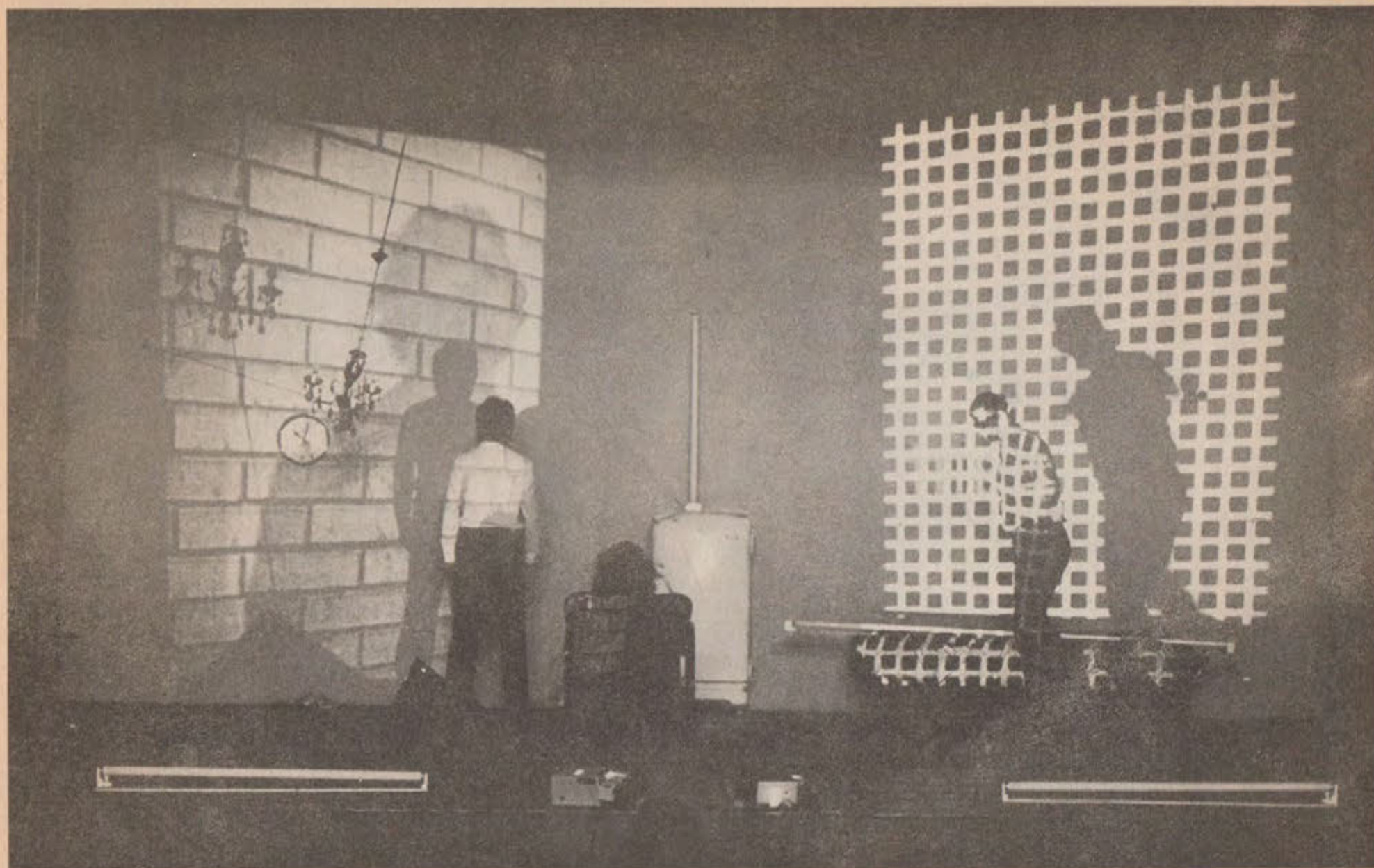


1 carrozzone





ANALISI COME MATERIALITA'

Il rifiuto dello spettacolo come prodotto finito e immobile ci ha portato alla creazione di frammenti teatrali interdipendenti (gli studi), e instabili. Slegati l'uno dall'altro. Lo studio è l'elaborazione di una verifica. Movimenti e oggetti non sono insostituibili perché non vogliono raccontare né rappresentare né alludere ma solo incarnare convenzionalmente i termini delle ipotesi. Lavoro di analisi che ha per scopo l'assottigliamento dello spessore metaforico del fatto teatrale; vanificare di significato oggetti, figure, movimenti.

Così è scansata la pretesa di rappresentare dei fatti, e ci limitiamo a suggerire delle possibilità.

Vedute di Porto Said come spettacolo non esiste; è solo una serie instabile di figure che di volta in volta vengono trasformate e modificate secondo le esigenze che lo spazio impone.

fragile

Ogni studio tende a fissare alcune costanti di base del linguaggio teatrale e ad operare su di esse il lavoro di analisi.

Cerchiamo di realizzare le costanti nella forma il più possibile minima ed elementare.

Poi si stabiliscono rapporti di sintassi interna.

trasparente

Il nostro teatro non vuol darsi come conoscenza di una realtà assoluta - che ci è impossibile e impensabile - ma analizza materialmente, partendo da semplici dati di fatto elementari, la possibilità di costruzione di un nuovo codice.

Nelle lingue anglosassoni la parola indicante spazio significa anche stanza. Di fronte a uno spazio vuoto il problema è 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 a interno e realtà geografica storica antropologica sociale). Allora lo spazio viene a essere un insieme di luoghi che possono essere occupati da cose e l'occupazione di un luogo è la realizzazione di una possibilità di localizzazione. Ogni installazione è perciò relativa: al luogo, al tempo, all'esterno, all'interno.

trasformazione

SANDRO LOMBARDI

IL RECUPERO PATOLOGICO

Farsi divorare dal sogno - amare il delitto - le ferite profonde.

La carne farsi putredine. Deviare.

Le gambe molli per l'orrore - vomitare ore, ore in un catino.

Ricordare con struggimento il sangue.

Ritornare indietro... Verso la malattia - il doloroso, "Egli è il criminale che stupra e la Santa che si lascia stuprare".

Ed è così che la rappresentazione è una violazione dell'essere dei partecipanti all'atto - una violazione che confina con la morte - con l'assassinio - dove l'assassinio è la forma più alta di partecipazione.

Quello che è in gioco è lo sconvolgimento dell'ordine, della disciplina; di tutte quelle forme sociali sulle quali si basano i rapporti da persona a persona. Il fine è la ricostituzione dell'essere attraverso un atto violento esemplare, suscettibile di rivelare quello che di regola sfugge all'attenzione. Si tratta di entrare volontariamente in uno stato di "non ragione". È il recupero di una follia individuale volontaria, culturale. Che non può ricondursi ai due soli termini di opposizione caratteristici della civiltà occidentale fra normale e patologico, pazzia e ragione.

Questa devianza si esprime in termini volutamente infantili, nell'esibizione più scoperta, ma comunque sempre simbolica, perché più prossima al momento della comunicazione. I due termini entro cui si conclude sono quelli religiosi, di nascita e morte.

"Ed io più dolce di un angelo cattivo, per la mano vi conduco".

MARION D'AMBURGO



DOPO LA POST-AVANGUARDIA PER UN NEO-CARROZZONE

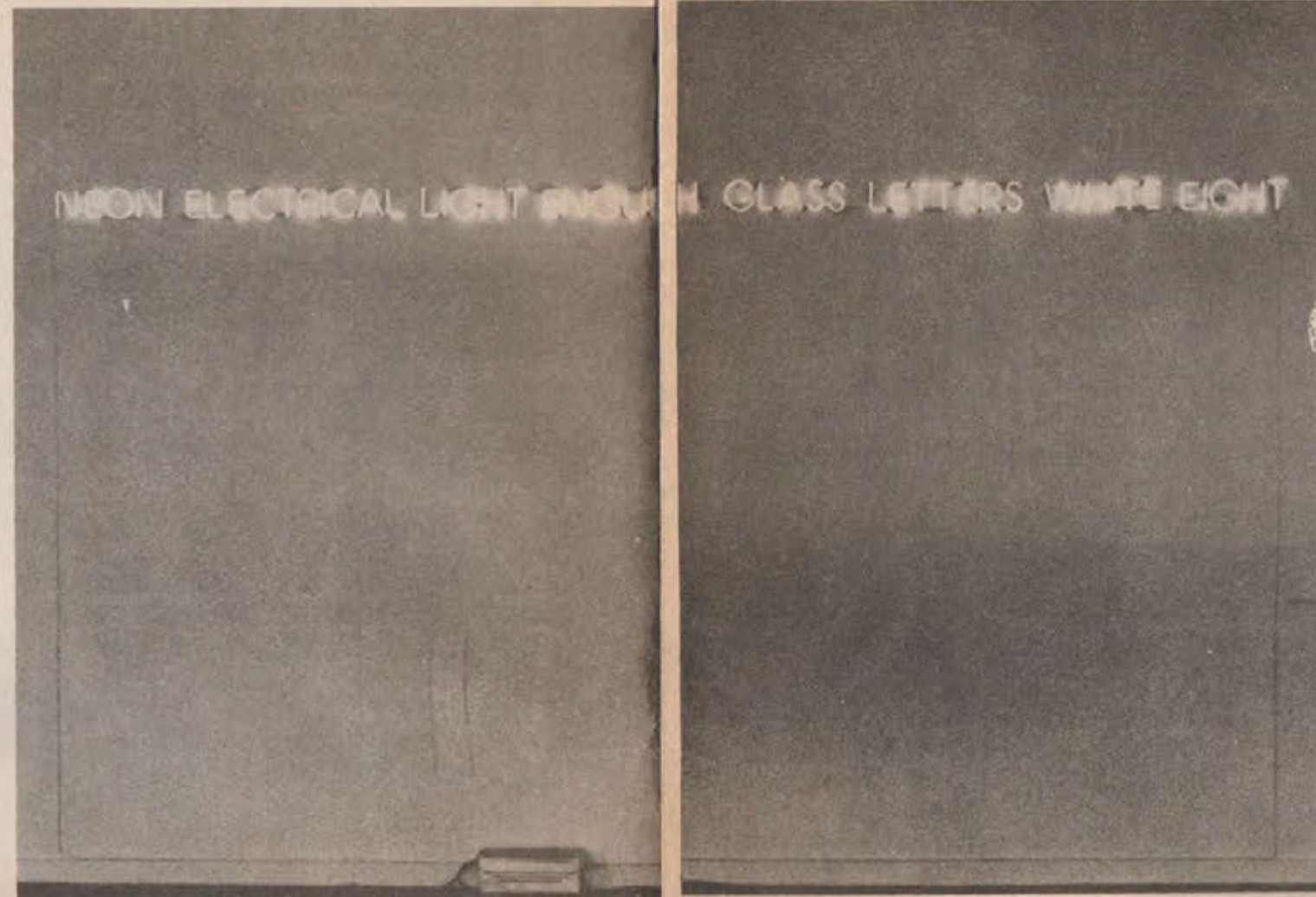
Roma, 8 ottobre 1978

Cari amici, che voi siate a Liegi (Michèle est là...) o dal grande Ritsaert (a Amsterdam) è già una rassicurazione per me, in tempi di totale perdizione (di sicurezze); e già l'ombra matta di Gruber si distende per lo stadio di Berlino (con la promessa di un Empedocle finalmente etneo), mentre lo Squat passa sul corpo di Wahrol per tener fede ai suoi terrori ungheresi (e anche nostri) in piena New York. A Cosenza, Simone è uscito dalla costrizione di leader della post-avanguardia, anche su mia indicazione (di liberalizzare le energie messe in moto in questi due anni temerari); e Franco Cordelli ha posto intanto il dito sulla piaga, con suprema sprezzatura, ricordando le fiamme di Berlino della Gaia Scienza, come premonizione solenne e frivola della fine. L'analisi, il soggettivo, il mentale, l'esistenziale, la misurazione, il patologico, la rifondazione, l'autodiffamazione sono passate attraverso tanti gruppi e tante iniziative, ferendole mortalmente dopo averle elettrizzate (Milano, Bologna,

Caserta, Napoli, Trento, Udine, Torino, etc). Come è divinamente facile acquistare potere e prestigio, avere i critici per forza o disposizione che sia dalla propria parte, essere citati e promossi per superstizione e per mercato; tanto più che si esce sconfitti comunque, come diceva Federico, già dalla primavera scorsa (nei giardini sconnessi del Bethanien berlinese a ridosso delle lunghe vesti turche); o a pezzi, come confidava Simone, nell'atrio ridicolmente borghese del Rendano, dal momento che il sistema non ti permetterà mai di mettere radici e di vivere di avanguardia. Io sto scrivendovi, tra le rughe di tutto rispetto e di candida ripetizione del Living, alla conquista (per animazione spettacolosa e innocente) del Palazzo d'Inverno, su ironizzazione evreinoviana, e a difesa disperata (in epoca di azione terroristica) della non violenza, del non stato, per proiezione di gesti (del loro passato), con scandalo grottesco dei critici. Che atroce soddisfazione, al contrario, per gli attori italiani, precipitarsi sui residui di ricerca di Peter Brook (ben altrimenti importante) su svuotamento di Jarry, quasi che si voglia davvero ritornare agli attori e si possa tutti allegramente tornare sulla scena a dar conto del mestiere soltanto (per misera rivincita del

professionismo). Tornando a noi, è abbastanza ridicolo che si stia celebrando, inavvertitamente e per scompensi tutt'assieme, la morte dell'esperienza salutare (almeno sul pianto di una stortura e di una modernità) di questi due anni, nel momento stesso in cui un benefico senso di catastrofe sta espandendosi all'interno del lavoro dei nostri gruppi, come fissione dello squilibrio (dato di fondo). Accade infatti che nessuno di questi gruppi, vecchi o nuovi, di guida o di traino, è più in grado di controllare né di far controllare il proprio lavoro, ridotto a brandelli, ineffettuale a oltranza, ma riprop. nibile, in perpetuo esilio; accade anche che questa irricoscibilità agisca a titolo di sparate alle gambe su critici e su affiliati, impedendo qualsiasi parvenza, non dico diritto, di supremazia, di potere, a livello di carta stampata e di dentro-fuori scena. E così a Cosenza (anche per la vostra disattenzione-tensione, sempre emblematica e precorritrice) ciascuno ha avuto la sensazione esaltante di essersi liberato da una serie di inibizioni e di venir acquistando nuove energie (con un po' di ripiego e di calcolo, s'intende). Ora l'appuntamento a Padula (certosa invidiabile e sperduta) non è, non dovrebbe essere vuoto; e chi vi è stato invitato (per ascendenza) è già segnato da quel senso di catastrofe (come passaggio obbligato attraverso la modernità in Europa e in America indifferentemente). Se gli accademismi di cattedra e di vita non ci sopraffanno, se ideologismi del consumo e del terrore non ci soffocheranno, chi sa che non si riesca a dare una mano a quella liberalizzazione di cui parlavo, per un movimento di energie, privo di padrini e di raccomandazioni, di deleghe e di sopraffazioni. Questo vi dovevo, come promessa, per un vostro giornale di bordo che sia di difesa di quanto si è fatto (per noi dopotutto) e di perdizione (per quel che di coatto è spuntato). Questi vostri viaggi per l'Europa sono ancora una volta ombre di iniziative di ii, per ripetere una feconda esposizione del Beat 72, alla ricerca di scarti per la città, e come tali appartengono alla modernità di spazio-tempo, ambiente-narrazione, su un richiamo internazionale. Lo stato del lavoro artistico vive di questi passaggi tra ombre e scarti, tra scientificità e soggettività, ancora una volta (Leo-Perla ne sono testimoni tragicamente comici, e Remondi-Caporossi vi si rifanno per celibato (macchine artigianali); mentre Carmelo Bene può padroneggiare la situazione per morsi crudeli al teatro). Tant'è; perfino Memè e Antonello assistono sgomenti all'oltraggio del nuovo che è già alle loro spalle diabolicamente mimetizzato; se non vogliamo percorrere il viaggio di morte di Kantor, sotto la tenda quest'estate, con gli stessi applausi mistificanti. Insomma si ricomincia, si riparte (per fatalità di ridicola sistemazione di valori e per sgomento della propria voglia di fuggire). Alla Piramide, allora.

GIUSEPPE BARTOLUCCI



PREMESSA A UN COLLOQUIO COL CARROZZONE

FRANCO QUADRI - Prima di iniziare questo colloquio vorrei porre alcuni temi di dibattito. Questi temi si riducono in realtà a uno solo, di cui vorrei però fissare (o imporre) certe sfaccettature: un esame cioè del rapporto tra il vostro spettacolo precedente e quello di quest'anno.

Io lo vedo così: Presagi del Vampiro - saggio duro e mirabile - mi sembra un vero e proprio manifesto di quel teatro analitico-patologico-esistenziale che si era manifestato in modo ancora inconscio nel Giardino dei sentieri biforcati, teatro che nei Presagi trovava una estrinsecazione programmata e programmatica, organicamente suddivisa in successivi commi, giustamente slegati come possono esserlo le diverse voci di un bando di azione, o di una dichiarazione di poetica. Ora le Vedute di Porto Said non sono, a mio vedere, che la prima applicazione pratica di quel manifesto, naturalmente con una legittima possibilità di dilatazione verso un'altra direzione.

Vediamo qualche punto di questa applicazione-evoluzione:

1. il passaggio dalla teoria di Zenone per cui il movimento è negato e ogni azione è ridotta a una parcellizzazione infinitesimale di innumerevoli istanti molecolari di immobilità - esaltata a dire il vero nel precedente Giardino, ma ancora presente nelle ossessive scansioni dei Presagi - a un altro angolo di visuale, inverso, per cui dal punto attraverso la velocità si genera una linea: di qui il costante sviluppo di un concetto di accelerazione che può far leggere lo spettacolo graficamente secondo il variare dei suoi ritmi;

2. nell'analisi dei Presagi che feci su Data avvertivo la presenza di un dato maniacale-patologico nel vostro modo di perseguire l'analisi degli elementi teatrali, nel condurre i processi di scomposizione. Ma nei Presagi l'elemento comportamentale, il patologico, trovava una possibilità di estrinsecazione in determinati luoghi, voglio dire tempi, canonici; nelle Vedute invece questo dato non emerge così nitidamente, ma è una base presente a livello di deposito in ogni studio e in ogni frammento; direi una base di partenza su cui si sviluppa un lavoro di analisi apparentemente gelido, dando la possibilità di una lettura sotterranea accanto a quella formale messa in evidenza, base dove la malattia è riconosciuta o accettata, forse groddeckianamente esaltata come elemento della creazione artistica;

3. correlativamente a quanto dicevo prima, tenendo presente un altro principio di Groddeck, quello della coazione al simbolo, è possibile leggere la composizione rizomatica delle Vedute, che procede per legami paralleli senza conoscere una organizzazione piramidale, oltretutto secondo le linee formali di una indagine analitica, per i simboli di cui a livello visivo, e non soltanto, è costellata;

4. l'elemento sonoro, che nei Presagi si organizzava su una serie di citazioni programmatiche, è qui ricondotto alla cifra unitaria della musica ripetitiva, o anche in una ripetizione verbale, fino a trovare una sublimazione nel quadro finale dell'omaggio a Palestine; correlativamente nelle Vedute la scelta delle diapositive non è più svariante, ma si incentra su un discorso prevalentemente geometrico con delle risposdenze nel mutare dei colori delle luci. A un uguale unitarietà di base conduce l'analisi dei movimenti o di rapporti tra le persone in scena e lo sfondo figurativo, tenendo conto di quanto si è detto prima dei ritmi.

Da queste osservazioni che non pretendono di essere sistematiche arrivo alla conclusione che queste Vedute di Porto Said, ancorché alla loro non organizzazione, ancorché alla loro formazione libera, e qui ribadisco "rizomatica", costituiscono un primo momento "costruttivo" dopo la testimonianza di una distruzione resa nel vostro precedente spettacolo-manifesto.

SANDRO ... L'analitico rimane una base. Ora, non è che io voglia considerare la prevalente sulle altre componenti del lavoro, ma siccome quest'anno non c'era più quella programmaticità di ipotesi analitica presente l'anno scorso, può essere sembrato a qualcuno di noi che questa impostazione fosse venuta meno, mentre, secondo me, si era proprio incarnata, venendo a costituire una base essenziale sulla quale poi lavorare e all'interno della quale inserire anche altri elementi. Il fatto che queste Vedute di Porto Said siano ancora degli studi separati l'uno dall'altro mi sembra collegato alla teorizzazione che abbiamo fatto in precedenza, teorizzazione appunto analitica: il rifiuto dello spettacolo, gli studi, il nome a stesso di studio, anche se non è solo un fatto di termini ma di pratica di lavoro, per cui è chiaro che in ogni studio ci sono degli elementi che vengono particolarmente presi in esame proprio dal punto di vista del lavoro teatrale. Per quanto mi riguarda continuo a considerarli non due spettacoli, non due momenti da separare l'uno dall'altro, due aggregazioni di determinati studi che possono essere completamente smontati, scomposti e ricomposti in un ordine diverso. Il fatto che all'interno di Vedute di Porto Said, come sono state rappresentate qui a Firenze, ci sia una serie di ritorni e di elementi che rimandano l'uno all'altro e che possono suggerire se non l'idea di una continuità almeno quella di una serie di richiami, è determinato solamente dal ricorrere di certi elementi pratici, di alcune diapositive, alcune luci, alcuni oggetti di scena. Si tratta, secondo me, non di un ritorno alla continuità dello spettacolo, ma di una accentuazione dell'elemento analitico, proprio perché questi elementi scenici sono stati ulteriormente spogliati di referenzialità, per cui tanto vale che in due studi diversi, invece di ricorrere a due oggetti o a due luci diverse per dimostrare un discorso analitico, si usi di nuovo l'elemento utilizzato nello studio precedente, proprio perché, rispetto ai Presagi, ha perso ulteriormente certe cariche emotive, e

certi elementi, come il frigorifero delle Vedute di Porto Said, privati completamente di qualsiasi referenzialità possono essere presenti anche in più studi e svolgere funzioni di volta in volta diverse...

PIERLUIGI ... Se si potesse ridurre questi due lavori a una figurazione di tipo geometrico, mi verrebbe fatto di pensare i Presagi come una serie di percorsi rettilinei che hanno una direzione in avanti, e le Vedute di Porto Said come un percorso circolare, o meglio ancora ellittico, con questo ritorno su se stessi. Mentre nei Presagi questa proposizione programmatica si dava come tale nella loro linearità in avanti, in Vedute di Porto Said c'è un ritorno circolare su se stessi che si manifesta, ad esempio, attraverso le citazioni, i richiami, i riferimenti interni, e tutto questo credo che sia dovuto anche alla diminuzione dello spessore metaforico delle cose e delle presenze: ci troviamo di fronte cioè a quegli oggetti e a delle presenze completamente intransitivi, che hanno la possibilità di collegarsi soltanto in quanto si organizzano attorno dei nodi di cui il Presagio. Vedute di Porto Said si richiamano in un modo che mi pare un determinato tipo di codice, quello dell'arte figurativa, della storia dell'arte in un determinato modo, eppure, ma questa è una mia idea personale, fanno scattare anche questa differenza tra una programmazione e una acquisizione di dati. A questo punto scatta una forma di tradimento: è il tradimento della rabbia che si rinchioda in se stessa, per cui il romanticismo che era esplosivo diventa, a un certo punto, implosivo, quello che nei Presagi del Vampiro scattava con rabbia verso il fuori, il nostro fuori, ora ci rientra dentro attraverso questo percorso interno che è un percorso in parte tradito...

MARION D'AMBURGO ... Quando mi abbandono al desiderio, desidero il desiderio e basta, per cui può essere paradossale teorizzare il patologico e nello stesso tempo non volerne parlare, perché in quel momento tradisco quel fatto... Mi interessa sconvolgere, paradossalmente, anche la definizione che io davavo del patologico, questa programmaticità... A questo punto mi interessa essere disgregata proprio in quella condizione, e eventualmente rimettere in discussione la programmaticità e il desiderio della trasgressione per essere, ancora una volta, maggiormente trasgreditrice; e annuncio il desiderio di esserlo sempre di più...

In Ombra diurna era stato preparato un intervento che procedeva sulla linea dell'analitico. Ma nei due giorni passati nello spazio di via degli Ausoni, con tutte le sue caratteristiche, ci siamo trovati a rifiutare o a non voler essere all'interno di questa cosa analitica. E' stato un rifiuto viscerale, perché la paura di rimanere incastrati in questo intervento preparato già da prima a Firenze, mi ha indotto a mettermi in uno stato in cui se anche avevo uno stimolo a uscire, avevo talmente paura di non esserne capace da dover ricorrere a alcuni mezzi esterni, il fumo, i sonniferi, il bere, eccetera. Forse questo mio essere in un certo stato fisico, a quel punto, ha determinato altre reazioni. E poi c'erano anche altri fatti a esasperare questa situazione: la presenza di una persona che non doveva esserci, il riuscire a captare delle energie come quella di Alga

o di altri che erano su questa mia direzione, e poi l'unità del gruppo che si era stabilita a qualsiasi livello, non ultimo quello di Sandro, che più aveva delineato questo intervento di tipo analitico. Però questa volta la sua presenza c'è stata fino in fondo nel suo rifiuto di guardare la cosa, nel suo chiudersi gli occhi che era il miglior modo di esserci...

ALGA FOX ... C'era il fatto grandissimo di una stanza con molti oggetti contundenti, con dei pali infissi sul soffitto e poi quel sesto piano che ti spingeva al suicidio, ti attirava da due giorni al suicidio. Ma effettivamente non l'avrebbero potuto vedere bene, per cui questa carica di energia diventava materiale, e benché lei l'abbia sentita tuttavia non c'era precedentemente questo grande accordo fra di noi, c'era solo questo fatto e era il momento per farlo scoppiare, era l'unico stato di coscienza che avevo e lì, in quella sera mi sarebbe scoppiato, ma non per ricadere, bensì per ricrearsi continuamente, per essere perennemente, se possibile, in questa situazione di energia. Questo fatto dell'analitico io l'ho sentito in modo abbastanza angolare, perché quando è stata fatta lì la cosa era già diversa da come si era pensato alle case di San Romolo, e inoltre la stessa posizione mia e di Marion quella sera aveva questo substrato che, anche a non volerlo, poteva poi essere letto analiticamente: il fatto che queste azioni identiche fossero compiute da due donne in condizioni diverse, io che ero volontariamente lucida, e lei, che aveva in corpo dell'altra roba. C'è sempre la possibilità di tirar fuori quella parte di analitico che ormai è dentro, mangiato e masticato pure quello... Un'altra cosa volevo dire: lo scoppio di energia non è stato per niente liberatorio, non aveva questo fine e non è stata assolutamente una cosa liberatoria per cui poi stai bene. Anzi, si continua a fare...

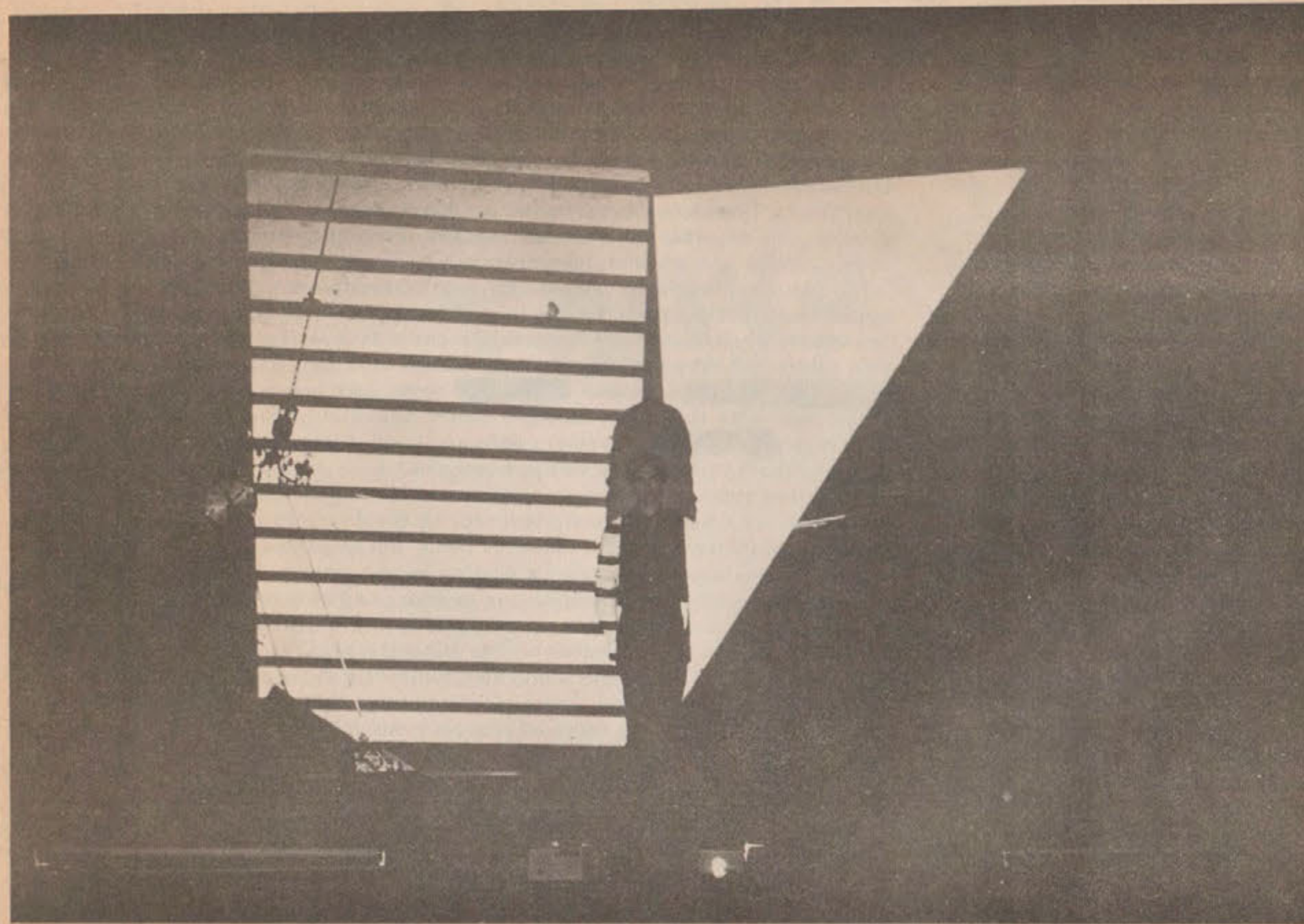
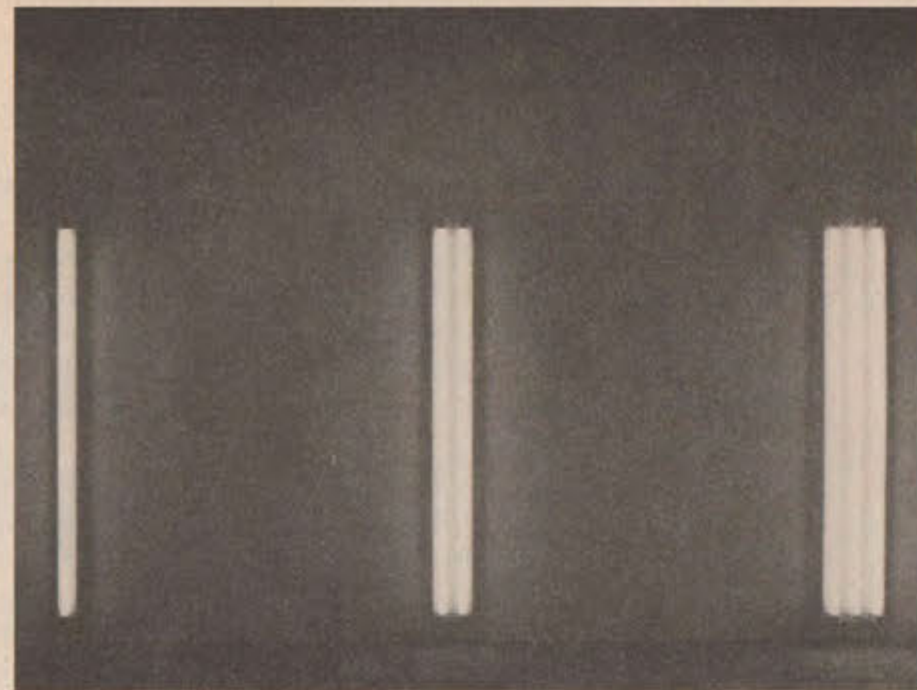
LUCA ... Il rifiuto, lì in via degli Ausoni, questo fatto che già c'erano, per me, le Vedute di Porto Said in cui c'era quasi la volontà di non esserci o di esserci solo fisicamente. I Presagi del Vampiro c'era una presenza che era totale, sempre nel fatto, che invece in quest'altro lavoro mi sembrava assente, fortunatamente, per cui c'è solo questa presenza fisica, anzi, nel fatto, il gesto, solo il gesto, il movimento per cui l'essenza viene quasi delegata a qualcosa d'altro che non ci sarà, o che c'è...

LUISA ... Per tre o quattro giorni nel ritiro in preparazione delle Vedute alle case di San Romolo io non ho fatto niente, a parte un quarto d'ora. Ho soltanto guardato, non sono materialmente entrata, nei quindici minuti che ho speso lassù, non ho utilizzato nessuno degli oggetti che erano lì, se non ho toccato il vestito e che era la cosa del mio pezzo, quello che avevo da solo. Per gli altri tre giorni sono stata testimone, volontario, di quel che succedeva. Posso dire per il mio pezzo che dopo aver fatto niente, c'è stato un momento in cui mi sono appoggiata ad un vestito e me l'hanno appeso a un pezzo e che da lì mi sono filata e ne sono uscita, questo è tutto...

FEDERICO ... Quest'anno invece la disperazione è rimasta, è rimasto questo atteggiamento romantico di spreco di se stessi ma è diventato quasi l'elemento portante, come se non mi interessasse più l'analitico, la danza americana e tutti quegli elementi a cui s'era fatto riferimento l'anno passato, ma sentissi il bisogno di avere uno spreco personale, una aggregazione continua per pura velocità, e in Vedute di Porto Said, secondo me, questa non centralità è ottenuta, perché Vedute di Porto Said non è un manifesto, non è veramente niente, è un punto che diventa linea, è pura velocità. Non voglio più ripetere un gesto dimostrativo, ma un gesto che, al limite, non mi dia nemmeno piacere, che sia quello lì, dopodiché io non ne possa fare un altro. Ora, per me è diverso fare una cosa con il corpo, dentro uno spazio che adesso trovo assolutamente privo di luce, o con molta luce neutra, unica o con un minimo di luce, sempre neutra, forte, che renda le cose visibili e nient'altro, che non sia misurazione, che sia una specie di aggregazione, nel senso di un neon ritto in mezzo a una stanza, con una serie di valori luminosi per cui, se gli stai vicino, sei più in luce, se ti allontani, sei in minor luce; però, se io penso a un'azione da compiere intorno a questo neon, così è che poi mi si espone, forse ha ragione Grodeck, come feticcio simbolico, io la penso come azione da fare in modo che il tempo, lo spazio e il mio corpo siano non solo insostituibili, ma irresolubili e irripetibili. Se per esempio mi taglio un braccio o una gamba durante una di queste performance, già si cambiano i connotati, perché da quel momento non potrò mai più ripetere in vita mia quell'azione, proprio perché mi manca un elemento essenziale per farla, mi manca quella mezza gamba che io, durante l'azione, mi taglio. Questo corpo, che invece di essere sempre funzionale, sempre trasformabile e plasmabile, che dagli esercizi di Grotowski e di Barba diventa il gesto punto deve, secondo me, passare a qualche cosa d'altro, deve essere una specie di gesto ombra e, nello stesso tempo, estremamente reale, per cui dopo tu non sia più quello di prima, non mentalmente o psicologicamente ma concretamente e fisicamente; se tu ti accechi, se ti levano un occhio o ti tagliano una mano, è chiaro che il medesimo gesto, la medesima azione, o un'azione in uno spazio o in un tempo che tu facevi con questa mano, ti sarà impossibile ripeterla nel momento stesso in cui la mano non l'hai più. Potresti pensare: me la faccio riattaccare, me la faccio lega-

re, ma non sarà mai la stessa cosa perché l'arto non si muoverà mai come prima. 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. Io pensavo a quella cosa da fare a Amsterdam, di rivestire due o tre pareti di specchi da colpire con il corpo coperto di bottiglie legate da tutte le parti; tu ti butti contro questi specchi, le bottiglie e gli specchi si rompono, rompono nello stesso momento il tuo corpo, 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. Ho progettato anche un mio suicidio, quando troverò qualcuno che mi garantirà moltissimi soldi per una lesione permanente e definitiva del mio organismo, allora sono pronto a darmela, a darla pubblicamente. Non ho nessuna intenzione di svendermi come ho fatto in via degli Ausoni, dove se potessi la mia vita non me ne fredda più niente, dove è costata la mia vita vorrei che questa avesse un contracambio fortissimo dentro. Quest'anno siamo passati improvvisamente dalla misurazione a altri elementi dello stato fisico. L'anno scorso parlavamo di corpi in senso fisico e quest'anno abbiamo avuto un risultato, abbiamo usato, nella sospensione delle corde, l'oscillazione del pendolo.

Siamo cambiati in qualche maniera, siamo diventati più fisici, più materiali, più concreti; ora che ho paura, e sono stanco, alla fine di tutta questa fisicità, di questo mentale, non so cosa voglio dal teatro, non so cosa vorrei fare; vorrei passare al cinema perché il teatro non mi piace più; o non mi è mai piaciuto, perché continuare a fare teatro non significa più niente; abbiamo cercato mille modi di utilizzare l'analitico o utilizzando il patologico, abbiamo cercato in mille modi di recuperare questa nostra disfunzionalità o disorganicità o discontinuità, poi accorgersi che in qualche maniera siamo sempre funzionali, continui, organici, e questo mi rende furioso, soprattutto mi fa capire che non sono nient'altro che un elemento da essere discusso. In altre parole, tra l'operazione artistica che faccio, quelli che vedono e me stesso ancora una volta c'è un divario, una separazione, una scissione continua, quando io invece avrei voluto, e vorrei, che tra l'operazione, gli spettatori e me ci fosse una sola cosa. Da tanti anni vorrei fare un'azione che consistesse nello sparare al cuore degli spettatori. Quando cominciai a fare teatro mi dissi: mi do vent'anni di tempo, anzi trenta, per fare un morto che non sia io in teatro, e nello stesso tempo pensavo che sarebbe stato bellissimo fare teatro per cinque, sei anni e poi, per il resto della propria vita, dar fuoco a tutti i teatri nei quali era passato in modo che non rimanesse nessuna traccia di queste cose. Dar fuoco, bruciare questi teatri. E poi pensavo che la gente non doveva andare a teatro e che il teatro doveva essere in mano solamente a chi lo faceva, agli attori, soprattutto non agli spettatori, che questi dovessero essere veramente allontanati dal teatro, disgustati, così come pensavo che sarebbe stato bello, una volta tanto, rinchiodarli dentro un teatro, dargli fuoco e fare una bella strage. Io m'ero dato vent'anni di tempo, ora sono circa cinque anni che faccio teatro e ne ho altri quindici, ma a questo punto sarebbe meglio restringere i tempi, altrimenti veniamo ancora una volta riconquistati, ripresi, trattenuti, ricadendo in questo terrore, in questa paura che non ci lascia pace. Quando cominciammo io mi dissi: va bene, noi facciamo queste cose, però facciamo in maniera di sfuggire a quella che può essere la nostra identificazione, mescoliamo quello che facciamo con la vita; poi improvvisamente ho capito che tutta questa cosa la pagavo io, e se anche poteva soddisfare il mio masochismo, non soddisfaceva il mio sadismo. Per questo vorrei incendiare i teatri o sparare agli spettatori, ciò che sarebbe, che è rimasta l'unica ragione per cui molto spesso mi dico che non mi posso suicidare ora, da qui a un momento avere un suicidio di quelli che mi diano un orgasmo molto forte, anche perché sono molto più innamorato della morte che della vita, con queste stronzate dell'attivismo, del vitalismo, che bisogna produrre... sono veramente stronzate, perché io non voglio produrre niente, voglio solamente fare un casino della madonna, mescolando l'arte, mescolando la vita, non capirci più niente, non farci capire più niente a nessuno, e a quel punto, quando non ci capisce niente far morire qualcuno, far morire qualche innocente; io voglio la strage degli innocenti, perché gli spettatori sono innocenti, sono innocenti gli spettatori della Pergola, gli spettatori delle cantine, sono i veri e unici innocenti che rimangono sulla terra, sono coloro che reagiscono allo scandalo ancora una volta, sono quelli per cui lo scandalo esiste, sono quelli che, ogni volta che li scandalizzi, bisognerebbe che ti mettessi quella macina al collo e ti buttassi in un fiume, invece no! Io voglio fare una strage di questi innocenti, e non ne posso più degli innocenti e della loro innocenza, come del resto non ne posso più dei colpevoli...



IL CARROZZONE VIA PANICALE 10 FIRENZE TELEFONO 055.218631

TITO IL PIRNETA STA SCHIACCIANDO LA MIA CORTECCIA CEREBRALE E HERGENZA

A. Lo spazio è diventato emergenza: il movimento è diventato emergenza: non si considera più lo stato normale di quiete del corpo: ma solo la sua possibilità di passaggio: velocità programmata.
 Beethoven continuamente quando si provava: dobbiamo essere veloci: la velocità impedisce che le informazioni siano storie: i dati cambiano velocemente: essere un calcolatore che dà informazioni: schede perforate il più velocemente possibile sui dati più atomizzati e frantumati possibile.
 Gli anni sessanta per me sono la preistoria: tirare fuori il colore da Warhol mi piace perché è come sfogliare un libro di vampiri o un libro giallo dove l'assassino è Arkadin travestito da donna con una ficazza sul posto del naso-bocca. Oppure il cinema di quegli anni, i segmenti lunghi di Woboy o di Fassbinder, le marchette, le inquadrature a piani fissi dove un movimento della mano o l'allungarsi a serpente del corpo di un ragazzo determinano una velocità fisica dei corpi agenti (la cinepresa, la voce, i campi, le profondità, i piani sequenza).

Dal minimo al massimo: questo è il mio concetto di velocità.

Quando la Pantera rosa colpisce ancora e non c'è Phil Mariow a metterla nel sacco.

E' così che nel dicembre del 1977 abbiamo raccolto una serie di studi sulla lateralità e la parete sotto il nome di "Vedute di Porta Sald" (un libretto che mi aveva portato una amica da Suez) completandolo con sottotitolo "esterni in interno-interni in esterno" (come nel cinema ma rovesciando e mescolando le denominazioni). Con riferimento al cinema non come materiale ~~estetico~~ come inserzione, ma come velocità di procedimento: dal minimo al massimo.

Quindi "studi" individuali per uno svolgimento di velocità propria: con sottotitolo Diane Michaels e soprattutto l'arte "minimal" come scelta di materiali (neon) o elementi o i dati di fondo (esplosione dello spazio).

IL CARROZZONE VIA PANICALE 10 FIRENZE TELEFONO 055.218631

attraverso elementi minimali (oggetti o corpi o movimenti). Da questo è nata la definizione di "minimal theatre" che ci siamo ritrovati nel programma di sala ad Amsterdam: e la definizione per ora ci piace ~~la stessa~~

Altro riferimento è stato artelanguage il procedimento attraverso il tempo ~~di un~~ la funzione di un arte concettuale (del concetto - degli oggetti - in rapporto con l'arte concettuale (Kosuth) - in rapporto con l'arte concettuale) (con questo avendo esaurito brevemente le informazioni richieste riparo di me)

Questi studi sono piuttosto "casi" di corpi (nel senso della Fisica) interagenti: assolutamente scissi, svolti in se stessi, senza storia/elemento base il tempo o la trasformazione attraverso il tempo della velocità: dal minimo al massimo.

Gli anni sessanta per me sono la preistoria. Il cinema (tutto) è l'unica storia mia, privata, buia, continua. Fare Porte Sald è per me come masturbarmi senza venire mai: a cazzo ritto mi do in un orgasmo dichiarato in cui il coito (come produzione e spettacolo, come generazione di qualche cosa) è assente quando vengo in qualche piazzola dell'autostrada ~~o in un altro~~ o in un altro.
 La preparazione dell'azione concreta è stata brevissima: attraverso un anno questo insieme di studi (prima in bianco e nero si è trasformato con l'inserzione di esperienze precedenti) le strisce che nei Presagi del Vampiro sottolineavano le direzioni degli spostamenti (dal proiettore al corpo degli attori alle luci) qui diventano sezioni di profondità (di campo) violenze e immissioni di velocità a capacità di esplosione.

Lo spazio che divido, che occupo che muovo da un minimo al massimo: la linea orizzontale o verticale mai centrifuga per dispiacere di centro, lo trovo minimalizzato al mio movimento, lo trovo e lo perdo, sono qui e sono contemporaneamente là anzi passo come Nembò Kid da qui a lì con super-iper-velocità combustiva (kerosenatica): questo è il mio stato d'emergenza continua, il mio campanello d'allarme, l'ausgang che a Berlino rimaneva sempre acceso come l'incubo di un cervello parallelo (la luce rossa sul vestito rosso di Marilyn contro la serranda semiaperta della torre dell'orologio di Niavara Falls) le strisce di luce, le sezioni, l'ombra prima di essere



IL CARROZZONE VIA PANICALE 10 FIRENZE TELEFONO 055.218631

scollatella da Joseph Cotton).
 Il disastro criminale come senso del teatro, la catastrofe come memoria di linguaggio, come Hollywood Babylon. ~~IL PIRNETA STA SCHIACCIANDO LA MIA CORTECCIA CEREBRALE E HERGENZA~~
 Dopo una conversazione con G. Bartolucci:
 Laxisme, parallelo, imbarazzo, moltiplicazione, spazio, moderno, implosione, confusione, fine, moderno, ciechi, Szeemann, apertura, ventaglio, scissioni, catastrofe, stare a vedere, fiato, wiskey, latte, partire, perdere, modernismo, azione, incubo, indeterminato, attacco, Ascona, angoscia, Bombay-Sidney, film, piramide, coerenza, ambiente, Lyotard, foga, neon, terzo tipo, interruzione, emergenza, plurale, Squat, Amsterdam-Liegi-Bruxelles, grafici, politico, Forti, separazione, produzione, celtica, muro, freddo, treno, quantità, per, underground, libro, Schultess, ritardo, come, spettacolo, crisi, intervento, testo-questo-testo.

F. Tiezzi alias Phil alias barbiturico

C. IL MOVIMENTO MATERIALE SUL QUALE COSTRUISCO LA MIA DANZA SI SVILUPPA DALLI STUDI DELLE RELAZIONI TRA LA STRUTTURA DEL CORPO, LE FORZE DI GRAVITA' E LA QUANTITA' DI MOTO.





IL CARROZZONE

Luca Abromovich, Teresa Saviori, Sandro Lombardi, Federico Tiezzi, Alga Fox, Pierluigi Tazzi, Marion D'Amburgo

L'ENERGIA E L'ASSENZA

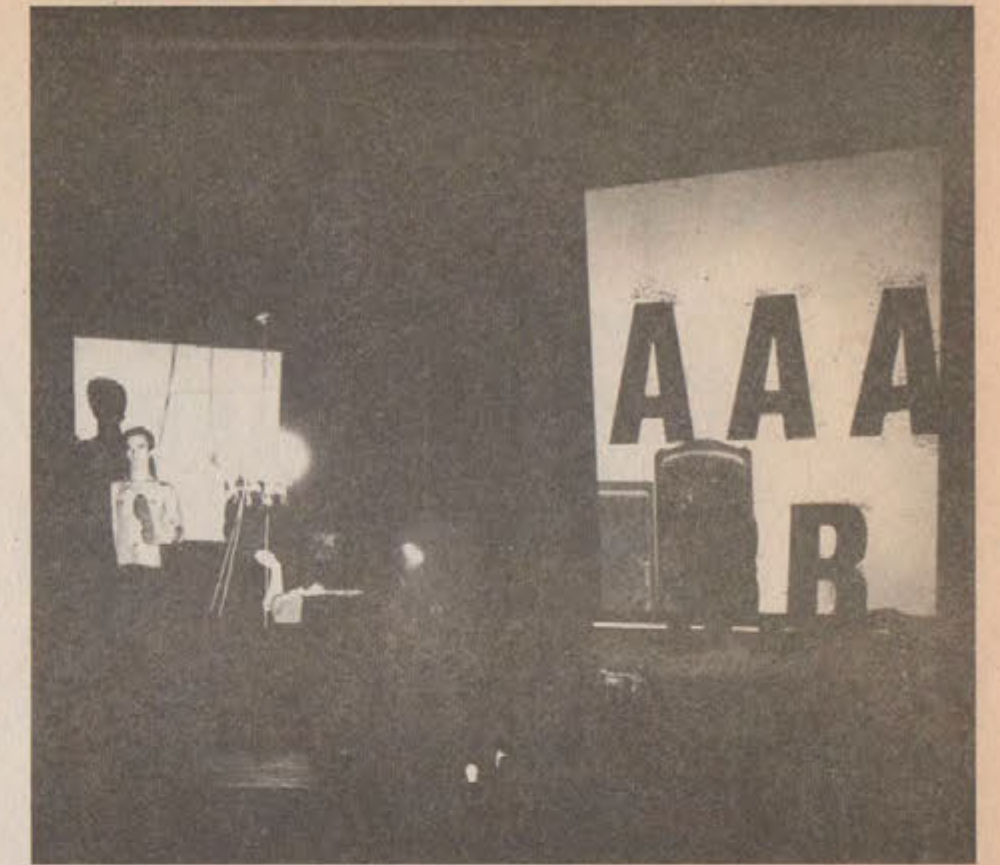
Sono più di sei anni che seguo il Carrozzone. Prima, cioè all'inizio, ero quasi solo. Poi, col tempo, la compagnia è aumentata. Ma il Carrozzone, che viaggia senza voltarsi indietro, continua a passare inosservato, anche se fa pubblico e comincia a avere imitatori. Inosservato, ovvero poco studiato e poco capito. Non si tratta di mettersi a cercare responsabilità. Si sa bene, ormai, che se la critica si lascia spesso sorprendere dai fatti, i gruppi teatrali sembrano piuttosto invischiati con le paternità, per cui si confondono tra loro e non si sviluppano. Padre sta qui non tanto per teatro tradizionale, che pure continua a farsi sentire nell'imporre comportamenti "artistici", quanto per grande teatro dell'avanguardia. Da questo, i gruppi hanno imparato la negazione verso il primo, ma non sempre ne hanno intuito il progetto meno confessabile: la negazione verso se stessi. O meglio, ci sono gruppi che non lo hanno capito e si sono dedicati a una ripetizione diventata ben presto scolastica (neanche in senso filosofico); ci sono gruppi, pochissimi, che hanno deciso di praticare l'autonegazione nelle forme in cui il padre o i padri la esprimevano, restando però fedeli a modelli troppo rapidamente identificabili, sciupati; e ci sono, ancora in minor numero, gruppi che hanno compreso e aderito al progetto nell'unica maniera possibile: negandolo.

Non vorrei che questa foresta di "no" potesse creare smarrimento. In fondo, è accaduto un fatto abbastanza semplice: i gruppi (composti, spezzati, ricomposti, di nuovo spezzati) hanno spesso ripreso invece di usare per superare. Hanno rifatto, magari intelligentemente, invece di fare e andare oltre. Il Carrozzone, almeno, ci prova e non per calcolo. Anzi, e non sembri un capriccioso paradosso, questo "non per calcolo" non significa una assenza di calcolo. Il Carrozzone ci prova, e quindi ha una molla e un obiettivo per farlo, cioè calcola. Ma non in direzione subalterna. Non ha per meta la sopravvivenza dell'avanguardia e, di conseguenza, la militanza al suo interno come istituzione accettata. Il "non calcolo", scusate l'insistenza, si trasforma in un atteggiamento consapevole, persino furbissimo, che "calcola", ossia cerca di far corrispondere l'esperienza alla realizzazione scenica con tutti gli elementi in essa presenti o in essa disciolti durante il lavoro preparatorio. Un lavoro preparatorio che, per il Carrozzone, non è chiuso nel periodo produttivo posto prima dello spettacolo ma va avanti e indietro, per cui non c'è quasi distinzione possibile. Vedere le fasi precedenti lo spettacolo e lo spettacolo stesso, non fa troppa differenza.

Si dirà: ma ciò è vero anche per gli altri gruppi. Posso rispondere che è vero solo in determinati casi, perché la maggioranza dei gruppi conserva il vecchio schema prove-spettacolo e addirittura ne costituisce il pendant caricaturale, più povero e improvvisato ma ugualmente rigido, incapace di funzionare come corto circuito permanente. Cortocircuitare senza sosta, in equilibrio precario tra l'esperienza vissuta (e pensata, sottolineo) e gli oggetti scenici, è la forza (f minuscola) dell'avanguardia sia storica che contemporanea. L'avanguardia che è merce un po' speciale, nel senso che non nasce per mettersi in vendita bensì per rivelare o svelare qualcosa. La vendita se verrà, verrà poi, quando si sarà un terreno (critico e pubblico) adatto.

Il punto in cui cogliere il Carrozzone è, ancora, quello della merce un po' speciale, di una merce che non guarda al mercato anche se non è antagonista al mercato. Faccio un esempio per essere meno misterioso. Il Living, che appartiene alla avanguardia cortocircuitante, nonostante tutto, stava in quel punto fondando il suo lavoro sul rapporto esperienza-scena in nome del cosiddetto "allargamento della coscienza", formula cara peraltro a un filone contemporaneo della letteratura americana. "Allargamento della coscienza" ovvero rottura rispetto alla "coscienza" disciplinata o interpretata dalle ideologie, ovvero conquista di uno spazio contro il positivismo culturale determinato dalle ideologie. Ne scaturiva la sicurezza di una alternativa strutturabile o comunque contenuta in forma di promessa nell'azione polemica, "contestatrice" fuori e dentro il teatro.

Il Carrozzone esclude sia l'allargamento, sia la coscienza. Mostra, attraverso lo stretto rapporto-fusione tra esperienza, prove e spettacolo, di non abbandonarsi all'ipotesi di andare oltre la situazione in cui ci si trova e in cui si vive, e di non credere alla "formazione" di una coscienza appagata di una promessa. La coscienza, frutto di una rappresentazione delle ideologie assimilate o messe in movimento, non interessa. Forse perché, suggerisce il Carrozzone, viene quasi sempre intesa come mondo chiuso e circoscrivibile. Meglio, continua il Carrozzone (o almeno io lo interpreto così), concentrarsi sulla linea della "energia" e dell'"assenza". C'è, infatti, un gruppo che si è incontrato e ha deciso di operare solo avendo a disposizione l'energia o le energie dei suoi componenti. Si trova

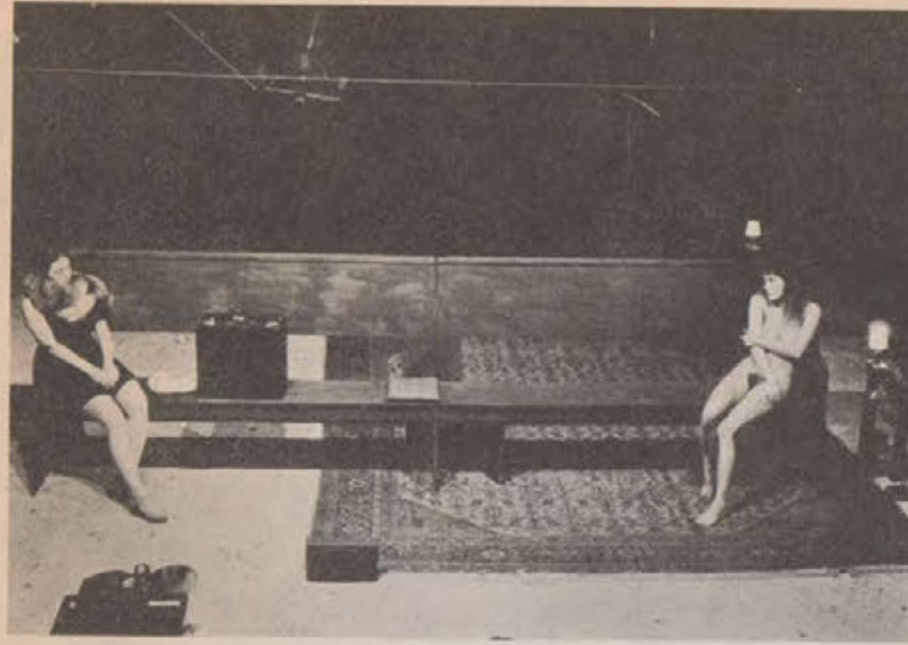


di fronte, per farla funzionare, una serie di assenze: le prove-spettacolo da riempire. Che cosa metterci? Da dove partire?

Poiché il passato, l'avanguardia, non è azzerabile e finisce anzi per rispuntare proprio quando ci si lascia condizionare dalla volontà di rimuoverlo, non resta che cortocircuitare da principio con la memoria, con le reminiscenze, con il sogno. Ecco che il Carrozzone arriva a *La donna stanca incontra il sole*, luogo di scarico di energie preesistenti in un'assenza che le coordina e le sviluppa. E' lo spettacolo d'avvio, o quello che io conosco, estremamente esplicito. Solo una critica disattenta poteva parlare - era, credo, il '71 - di oscurità. Mai debutto fu, invece, altrettanto limpido. Il Carrozzone si portava e ci portava in una dimensione totalmente astratta non tanto per privilegiare evanescenti quanto per organizzare uno spazio riservato allo scarico. Bidone di spazzatura. Le energie, afflitte dal ricordo, si travasavano in immagini di grande efficacia cinematografica. Lunghi piani-sequenza, interminabili ancor più che nei film di Jancsó, intrisi di una violenta intenzionalità "applicata": scaricare per negarsi, e negare il teatro stesso che si andava facendo sotto gli occhi di tutti. Rubare il tempo è rubare rispetto al teatro confezionato per gli infelici molti e i felici pochi, cioè per il pubblico delle sale tradizionali o delle sale dell'avanguardia installata ai margini dell'area autonoma del potere. Il Carrozzone rubava nella soffitta delle risorse sceniche non esplorate, delle "inchieste" da fare nell'inconscio. Mi viene in mente lo stupore di Jung alla frase di Freud: "C'è in mezzo la cultura, dobbiamo imparare a farne a meno". *La donna stanca incontra il sole* era appunto una "inchiesta" sul come mettere in atto Freud senza per questo dimenticare Jung.

Vorrei citare un secondo spettacolo del Carrozzone, l'ultimo, *Vedute di Porto Said*, rappresentato o agito nel '78. Sei o sette anni dopo. Non c'è più l'astrazione. Lo scarico si è trasformato. I gesti e i movimenti sono crudi, i piani-sequenza sono scomparsi, il montaggio è nervoso, rapido. L'interesse è rivolto al presente, e, forse, al futuro. Il piede si è liberato dal fango della memoria per entrare nel fango dell'attualità. Gli attori, appesi a una fune, pendolano sulle teste degli spettatori. Scandiscono le ore e non rievocano. Si impongono, con il peso dei corpi e l'oscillare delle corde. Sotto c'è il vuoto, cioè l'assenza e è così che il gruppo conferma la sua coerenza. Sopra c'è una energia che batte abbandonandosi a un ritmo solo in parte desiderato (il progetto, il calcolo) e per il resto affidato al caso (il progetto, il calcolo che va completato e tenuto sempre aperto). Sul teatro, in sostanza, grava una domanda senza risposta o risolta in risposte provvisorie.

Il Carrozzone più che interrogare, si interroga e interroga passando tra i quesiti che lo percorrono. Non fa le domande che ci aspettiamo ma quelle che escono dalla sua esperienza cortocircuitante. E' quanto basta per sostenere che c'è, nel lavoro del Carrozzone, l'esibizione di un pessimismo creativo. Il bidone di spazzatura, in cui siamo seduti o nuotiamo, non è contrabbandato sotto il cellophane e i nastri. Lo scopo è riciclarlo e non mandare nulla agli inceneritori.



MINIMAL THEATRE

L'ossessione della velocità e il tormento dell'equilibrio impossibile sono alla base di questo spettacolo in bianco e nero, illuminato da diapositive quasi sempre geometriche, mentre solo l'alternarsi dei neon impone altre monocromie. Vedute di Porto Said (che trae il titolo significativo da un casuale passaggio, dalla città africana di Rimbaud sifilitico e già condannato) è centrato su una serie di interni esistenziali, resi espliciti da secchi segni fisici. Gli attori, impegnati via via in assoli e duetti, appaiono intimamente ripiegati sulle loro individualità: materialmente si trovano alle prese con l'impaccio dei loro corpi e con l'ambiente moltiplicato da altri emblematici condizionamenti, sotto l'incubo peraltro dei dilemmi sollevati dalle immagini proiettate col problema mai risolto della propria ombra, da cancellare o da affermare. Continuando la provocatoria rottura dei Presagi del Vampiro, il Carrozzone si propone di nuovo, ma con una svolta nel soggettivo, un'analisi del proprio far teatro e del proprio consistere nello spazio, soprattutto nel tempo. Alle progressioni geometriche sottolineate dalle diapositive risponde il ricorso alla ripetitività della



musica da Steve Reich a Charlemagne Palestine: e fa eco la suddivisione per blocchi accelerati delle azioni singole che, appiattendosi sui reticolati bianconeri di fondo, partono da una figuratività e da un meccanismo di marca Bauhaus per approdare attraverso un linearismo da minimal art alla perfezione informale e atonale di un Ad Reinhardt.

A volte le citazioni riconducono al teatro, a Foreman più che a Wilson, usati e superati con finalità diverse dalle loro in un discorso di logica scientificità. Nel contempo degli accessori spersi, rubati a una stanza in scomposizione, da un frigorifero a un lampadario, contraddicono con la loro quotidianità la gelida impostazione del gesto, anche quando questo se ne serva riversando in questo viaggio da fermo (con Ulisse? si veda la riproduzione di una pagina di Joyce...), brandelli di una-cultura fotografica sensitivamente rivissuta. E la fotografia marca con ritmiche fissità l'azione più concettualmente realizzata, quella in cui, attorno a una mano sollevata a dialogare con le cose attorno, l'impasto di due voci registrate segna i tempi e ne affretta la fusione, parallela al progressivo scambiarsi di atteggiamenti di due attori. Ecco, dimenticavo la perdita dell'identità che riemerge nell'angoscioso e bellissimo quadro in cui Luisa Savioli, infilatasi nell'involucro di un'abito steso a una corda, ne rimane a lungo impigliata, ennesima natura morta. Un altro vestito, subito prima, era apparso un attimo, abbandonato sul frigo, come una traccia di una vicenda vissuta o un indizio di un crimine. Attraverso le presenze ritornanti degli oggetti, alla maniera della narrative art, questo spettacolo dedicato a Marion D'Amburgo, intensissimo e emozionante, assume insensibilmente i contorni del racconto claustrofobico di una disperazione, su cui gravano come in una prigione la ripetitività della trama dei piccoli gesti, il ciclico riesplodere di Reich, le ragnatele in connessione degli sfondi. Questa lettura si fa più esplicita, suscitando un nostalgico sollievo per le diapositive di paesaggi che avevano aperto in segno contrario la serata, quando nel finale lo studio sulla sospensione si sviluppa nella ricerca del volo liberatorio, verso l'irraggiungibile esterno: tutti si librano su corde-altalene, chi su una sedia a mezz'aria, chi a tentare camminando su un muro la sovversione delle dimensioni e l'evasione negata, chi aldilà della barriera del proscenio dondolando sul pubblico. Allora la scena rimane programmaticamente abbandonata, mentre tre impiccati restano a proiettare sulla parete d'uscita la loro ombra tragica, messaggio definitivo e neoromantico d'impotenza. Smantellata l'ideologia consolatoria della festa, questo è lo spettacolo rabbioso e senza parole della generazione '77.

FRANCO QUADRI

MORTE DI FRANCESCO

Testo e regia degli attori che sono: Vera Bemoccoli, Marion D'Amburgo, Alessandro Lombardi, Federico Tiezzi, Mariella Saletti. Spettacolo preparato tra il 1971-72. Durata 4 h. 30. Firenze, Galleria Techne, 8 aprile 1972. Firenze, Chalet I Tigli, 21 aprile 1972. Firenze, Videogramma, 3 febbraio 1973.

LA DONNA STANCA INCONTRA IL SOLE

Testo e regia degli attori che sono: Vera Bemoccoli, Marion D'Amburgo, Alessandro Lombardi, Federico Tiezzi. Spettacolo preparato tra il 1972-73. Durata 70 minuti. Firenze, Galleria Schema, 7 novembre 1972. Firenze, Videogramma, 23 gennaio/4 febbraio 1973. Roma, Teatro Scenola (Argentina), 3 marzo 1973. Salerno, I Rassegna Incontro Nuove Tendenze Teatro Immagine, Azienda Autonoma, 6-7 giugno 1973. Chieri, I giovani per i giovani, 23-24 giugno 1973. Mantova, Dall'Immagine all'Immaginario, Teatro Accademico, 8 novembre 1973. Roma, Premio Roma '74, Il Politecnico, 21-23 maggio 1974. Firenze, Centro Culturale S. Monaca, 13-14 gennaio 1976. Pistoia, Teatro Manzoni, 8 aprile 1976.

VIAGGIO E MORTE PER ACQUA OSCURA

Testo e regia degli attori che sono: Vera Bemoccoli, Marion D'Amburgo, Alessandro Lombardi, Sandra Lombardi, Tosca Vezzosi, Federico Tiezzi. Spettacolo preparato tra il 1973-74. Durata 7 ore. Roma, Contemporanea, Parcheggio di Villa Borghese, 8 marzo 1974.

Padova, Ricerca tre, Teatro Verdi, 13 maggio 1974. Mantova, Ricerca tre, Teatro Accademico, 14 maggio 1974. Venezia (Porto Marghera), Ricerca tre, Teatro Aurora, 15 maggio 1974. Salerno, II Rassegna Incontro Nuove Tendenze, 25 maggio 1974.

TACTUS (OPERA)

Testo e regia degli attori che sono: Vera Bemoccoli, Marion D'Amburgo, Alessandro Lombardi, Federico Tiezzi, in collaborazione con Azio Corghi. Durata 75 minuti. Como, Autunno Musicale a Como, 27 settembre 1974. Bonn, Die Tage der neuen Musik, Kultur Forum Bonn Center, 29 settembre 1974.

MIRACOLO DELLA NEVE

(sottotitolo: UN UOMO GUARDA LA LUNA ATTRAVERSO UN VETRO ROTTO)
Partecipano alla giornata e allo spettacolo: Vera Bemoccoli, Marion D'Amburgo, Alessandro Lombardi, Luca Abromovich, Teresa Savioli, Luisa Savioli, Monica Gazzo, Mario Cygjelman, Pierluigi Tazzi, George Vanerffa, tre sconosciuti. Preparato nella giornata di mercoledì 13 gennaio 1976 e rappresentato unicamente a Santa Monica in Firenze nel medesimo giorno. Durata 15 minuti.

I LAVATOI CONTUMACIALI (I PORTATORI DI PESTE)

Partecipano alla giornata e allo spettacolo: Vera Bemoccoli, Marion D'Amburgo, Alessandro Lombardi, Federico Tiezzi, Mario Cygjelman, Laura Salvi, Luca Abromovich, Teresa Savioli, Luisa Savioli, Paolo Laudisa, Anna Spanu. Preparato nella giornata di venerdì 6 febbraio 1976 e rappresentato unicamente al Lavatoio Contumaciale di Tomaso Binga in Roma nel medesimo giorno. Durata 30 minuti.

LO SPIRITO DEL GIARDINO DELLE ERBACCE

Testo e regia degli attori che sono: Vera Bemoccoli, Marion D'Amburgo, Alessandro Lombardi, Federico Tiezzi, Luca Abromovich, Teresa Savioli, Luisa Savioli. Spettacolo preparato tra il 1975-76. Durata 1 h. 30. Roma, Teatro Spazio Uno, 11 febbraio/3 marzo 1976. Firenze, Teatro Rondò di Bacco, 20-21 marzo 1976. Mantova, Teatro Accademico, 11 aprile 1976. Milano, Confronti Teatrali, Teatro Littà, 23-26 aprile 1976.

IL GIARDINO DEI SENTIERI BIFORCATI

Testo e regia degli attori che sono: Vera Bemoccoli, Marion D'Amburgo, Alessandro Lombardi, Federico Tiezzi, Luca Abromovich, Luisa Savioli, Teresa Savioli, Pierluigi Tazzi, Laura Salvi. Salerno, IV Rassegna Teatro Nuove Tendenze, Teatro Sipario, notte tra il 13 e il 14 luglio 1976. Bologna, Teatro La Ribalta, 18-20 marzo 1977.

PRESAGI DEL VAMPIRO - STUDI PER AMBIENTE

Testo e regia degli attori che sono: Vera Bemoccoli, Marion D'Amburgo, Alessandro Lombardi, Federico Tiezzi, Luca Abromovich, Luisa Savioli, Teresa Savioli, Pierluigi Tazzi. Cosenza, Progetto di Contaminazione Urbana, Postavanguardia Intervento didattico, Palestra dello Spirito Santo, 13 novembre 1976. Bologna, Teatro delle Moline, 3-6 dicembre 1976. Firenze, Teatro Rondò di Bacco, 10-13 dicembre 1976. Torino, Cabaret Voltaire, 5-9 gennaio 1977. Roma, Beat 72, 20 gennaio/10 febbraio 1977. Iesi - Corinaldo - Ancona, Teatro da voi 77, 16, 17, 18 maggio 1977. Mantova, Rassegna di Postavanguardia, Teatro Accademico, 28-29 gennaio 1978.



OMBRA DIURNA Possibilità di un'assenza

Marion D'Amburgo, Alessandro Lombardi, Federico Tiezzi, Luca Abromovich, Luisa Savioli, Teresa Savioli, Pierluigi Tazzi. Roma, La città del teatro, via degli Ausoni n. 3, 21-22 dicembre 1977.

VEDUTE DI PORTO SAID Interni in Esterno Esterni in Interno

Studi n. 33-38. Firenze, Teatro Rondò di Bacco, 3-12 febbraio 1978. Pistoia, Teatro Manzoni, 15 marzo 1978. Milano, Progetto '78, Sala Azzurra, 10-15 aprile 1978. Bergamo, Laboratorio '80, 16 aprile 1978. Torre del Greco, Progetto '78, Teatro nel Garage, 8-11 giugno 1978. Brema, Kunst Live. Theater Performance Workshop, Theater im Packhaus, 7-8 settembre 1978. Cosenza, Co-gen-za, Palestra dello Spirito Santo, 27 settembre 1978. Roma, Teatro La Piramide, 13-30 novembre 1978.

NUMERO 39

Marion D'Amburgo, Alessandro Lombardi, Federico Tiezzi, Luca Abromovich, Alga Fox, Pierluigi Tazzi. Milano, Out-Off, 17 aprile 1978.

STUDI PER AMBIENTE

Marion D'Amburgo, Alessandro Lombardi, Federico Tiezzi, Luca Abromovich, Luisa Savioli, Alga Fox, Pierluigi Tazzi. Amsterdam, Mickery, 9-21 maggio 1978. Berlino, Kunsterhaus Bethanien, 23-24 maggio 1978. Liegi, Festival du jeune théâtre, 5-6 ottobre 1978. Groningen, Kruthuis, 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. Maastricht, Stadsschouwburg, 18 ottobre 1978. Tilburg, Studio, 19 ottobre 1978. Alkmaar, De Vest, 20 ottobre 1978. Bruxelles, Théâtre des 140, 22-30 ottobre 1978.



