Mimma Valentino

Per una drammaturgia d'attrice

La formazione artistica di Marion D'Amburgo (1972-1984)

«Il teatro deve poter arrivare alla contestazione assoluta e totale»[1]. È quanto si legge nel testo di presentazione del Convegno per un Nuovo Teatro (Ivrea, 1967), pubblicato nel 1966. Il passaggio in questione si riferisce, in particolare, al processo di radicale rinnovamento intrapreso dalla scena sperimentale italiana a partire dalla fine degli anni Cinquanta e culminato nell'incontro di Ivrea, promosso da Giuseppe Bartolucci, Franco Quadri, Edoardo Fadini ed Ettore Capriolo proprio per fare il punto – a livello critico e operativo – sulla situazione della sperimentazione scenica, anche alla luce del contesto storico-sociale di riferimento. Come osserva Gerardo Guccini, per i quattro organizzatori del Convegno

> la nozione di Nuovo Teatro si prestava a indicare la ricerca del nuovo e la polemica contro istituzioni politiche e teatri ufficiali. Non si trattava di valorizzare una pratica in particolare e nemmeno un fascio di pratiche, ma una tensione al cambiamento che percorreva il mondo sociale diramandosi in diversi ambiti culturali e artistici[2].

Tale tensione va ulteriormente acuendosi e, per certi versi, radicalizzandosi nel decennio successivo, laddove l'identità poetica del Nuovo Teatro si trova a vivere, nell'arco di poche stagioni, repentine trasformazioni, declinate di volta in volta da Giuseppe Bartolucci in termini di tendenze (Teatro Immagine, Postavanguardia, Nuova spettacolarità). Attraverso queste linee di sviluppo, la scrittura scenica, autentico "manifesto ideologico" del Nuovo Teatro, va gradualmente definendosi

[1] F. Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia (Materiali 1960-1976)*, Torino, Einaudi, 1977, p. 137.
[2] G. Guccini, *Ivrea '67. Oltre l'enigma, Quadri*, in C. Tafuri e D. Beronio (a cura di), *Ivrea Cinquanta. Mezzo secolo di Nuovo Teatro in Italia. 1967-2017*, Genova, AkropolisLibri, 2018, p. 66.

> come una nuova forma di drammaturgia visuale, dotata di sue "regole", di suoi postulati comunicativi, di sue strutture espressive [...].
> Espressione di una nuova sensibilità contemporanea che più che fare i conti col modello teatrale del consumo culturale, preferisce agire altrove, più *fuori* che *contro*[3].

Nell'ambito di questo movimento di innovazione e d'avanguardia si inserisce la vicenda artistica di Marion D'Amburgo e del Carrozzone, gruppo che, in maniera emblematica, incarna – e talvolta preannuncia – le svolte e i cambiamenti che attraversano il Nuovo Teatro italiano tra gli anni Settanta e la prima metà degli anni Ottanta.

Compagna di viaggio di Federico Tiezzi, Sandro Lombardi e Vera Bemoccoli, Loriana Nappini, in arte Marion D'amburgo, esordisce agli inizi degli anni Settanta con *La morte di Francesco*, lavoro presentato presso la Galleria Techne di Firenze l'8 aprile 1972. In realtà, la fondazione di una vera e propria compagnia è preceduta dalla condivisione di alcune esperienze non strettamente teatrali che risalgono ai tempi dell'adolescenza: dalle letture degli autori più amati all'interesse per il versante figurativo (espresso anzitutto da Federico Tiezzi e Sandro Lombardi, studenti di Storia dell'Arte), l'Antropologia culturale (facoltà frequentata da Marion D'Amburgo), il cinema, la musica[4].

> L'accostamento e l'interesse verso il teatro nascono gradualmente attraverso alcune esperienze di animazione condotte con Scabia, dalla visione di alcuni spettacoli, in particolare rappresentazioni di teatro orientale, cui si unisce la lettura e la riflessione sui testi del Teatro Nô secondo le indicazioni fornite da Zeami[5].

La formazione della D'Amburgo – così come quella degli altri membri del gruppo e di molti artisti della medesima generazione – non passa attraverso la frequentazione delle accademie o una canonica scolarizzazione, nutrendosi piuttosto di suggestioni personali, teatrali e non, e guardando con interesse agli esempi più significativi della sperimentazione scenica di quegli anni (Living Theatre, Grotowski, Barba e, più avanti, Wilson, Foreman).

L'iter artistico di Marion D'Amburgo attraversa, dunque, le traiettorie cruciali del-

[3] L. Mango, *La decostruzione del nuovo*, in M. Valentino, *Il Nuovo Teatro in Italia. 1976-1985*, Corazzano (Pi), Titivillus, 2015, p. 13.

[4] Vera Bemoccoli, Marion D'Amburgo, Sandro Lombardi e Federico Tiezzi si conoscono sul treno che li conduce al Liceo "Francesco Petrarca" di Arezzo. La condivisione di una serie di interessi e passioni, che prosegue anche ai tempi dell'università, li porta a fondare una compagnia che, nel 1971, adotta ufficialmente la sigla Il Carrozzone (cfr. S. Lombardi, *Gli anni felici*, Milano, Garzanti, 2008).

[5] S. Sinisi, *Dalla parte dell'occhio. Esperienze teatrali in Italia 1972-1982*, Roma, Edizioni Kappa, 1983, p. 131.

la scena d'avanguardia, accogliendo e, in qualche modo, rilanciando la sfida di un nuovo modello linguistico. Una simile pratica sperimentale prende forma e, per certi versi, riflette un clima politico, culturale e sociale estremamente complesso. Sono i primissimi anni Settanta e ancora si sente l'eco della contestazione portata avanti dai movimenti fioriti nel precedente decennio: la lotta studentesca, la mobilitazione femminista, le manifestazioni contro la segregazione razziale e la guerra in Vietnam hanno messo in discussione i valori, le abitudini, i modelli di comportamento della cosiddetta società borghese. Nel passaggio dall'"autunno caldo" al nuovo decennio, in presenza di una crescente tensione politica e sociale, aggravata dalla diffusa sfiducia nel sistema dei partiti e dalle difficoltà economiche, prosegue il cammino delle rivendicazioni civili: dal referendum sul divorzio (1974), alla riforma del diritto di famiglia (1975), alle manifestazioni per la depenalizzazione dell'aborto che porteranno nel 1978 all'approvazione della legge che regola l'interruzione di gravidanza.

La giovane Marion D'Amburgo, originaria della campagna aretina, si trova immersa in questa temperie culturale soprattutto laddove si trasferisce a Firenze, centro estremamente vivace dal punto di vista politico e culturale. Come ricorda la stessa D'Amburgo,

> Firenze negli anni Settanta era una città unica, gli artisti comunicavano e collaboravano tra loro, nascevano le prime radio, le etichette indipendenti. Più tardi apparvero riviste come «Westuff» e i locali che renderanno famose le notti trasgressive degli anni Ottanta, Tabasco, Banana Moon, Tenax, Plegine, Stonehenge, Casablanca e tutto il corteo di pazzi, punk, *ultras*, impiegati, modelle, studenti, hippie, tossici e dark [...].
> Sono totalmente in debito con i luoghi popolari della città in perenne fermentazione e germinazione, il Mercato e i vicoli di San Lorenzo e i reticoli di casette popolari abbarbicate ai palazzi, l'umanità loquace e sboccata, i garzoni belli come il David e le matrone inquiete come Meduse[6].

Nel capoluogo toscano, presso un appartamento di Via Panicale, i quattro fondatori del Carrozzone iniziano a provare e ad allestire i primi lavori per una ristretta cerchia di amici; il passo successivo è la collaborazione con alcune gallerie d'arte che ospitano dapprima *La morte di Francesco* e, a distanza di pochi mesi, *La donna stanca incontra il sole* (7 novembre 1972). Questo spettacolo, rappresentato presso la Galleria Schema, consente al gruppo di imporsi «all'attenzione della critica tra i protagonisti della nascente linea di tendenza condotta all'insegna del Teatro-Immagine»[7]. Con questo lavoro il Carrozzone prospetta infatti l'ipotesi

[6] P. Di Matteo, *Nocturama, ovvero transitare il limite. Appunti, pensieri, rifrazioni su Il Carrozzone (1972-1979), prima e oltre*, in I. Caleo, P. Di Matteo e A. Sacchi (a cura di), *In Fiamme: la performance nello spazio delle lotte (1967-1979)*, Venezia, Bruno, 2021, pp. 180-181.
[7] S. Sinisi, *Dalla parte dell'occhio*, cit., p. 131. *La donna stanca incontra il sole*, insieme con *Le 120*

> di un teatro visionario, simbolico, che si affida drammaturgicamente all'immagine scenica. Niente testo, niente movimento espressivo (per applicare una categoria di Ejzenštein al lavoro di artisti come Barba o Grotowski) ma azioni fisiche rarefatte, gioco scenico affidato a pochi elementi visivi, a segni evocatori, tempi dilatati e sensazioni oniriche[8].

Pochissimi elementi, di carattere eminentemente figurativo, contraddistinguono anzitutto il lavoro scenico degli attori, Marion D'Amburgo e Sandro Lombardi in primis.

La D'Amburgo, nello specifico, è la "donna stanca" del titolo, connotata iconicamente attraverso un abito da sposa e un ombrellino. Dal punto di vista drammaturgico, il costume si carica di una serie di motivi evocatori, dal forte valore simbolico: la donna è *la* sposa, non *una* sposa[9]. A fronte di un personaggio riconducibile a una figura archetipica più che a una precisa individuazione storica, la "recitazione" di Marion D'Amburgo abbandona qualsiasi tentazione mimetica o intenzione rappresentativa. Come osserva Lorenzo Mango, la scelta di orientare «la dimensione comunicativa tutta in direzione della visione comporta, necessariamente, un riposizionamento della figura umana, e del ruolo dell'attore»[10]. In assenza di un personaggio puntualmente codificato a livello drammaturgico o letterario, non può esserci alcuna interpretazione o impersonazione; la D'Amburgo può affidarsi piuttosto alla sua presenza fisica, che assume anzitutto un configurazione figurativa, risolvendosi in un "segno" visivo, pittorico.

> Essere attore, nel contesto del teatro immagine, significava essere fondamentalmente un segno. Ma essere un segno è cosa che non si risolve nella semplice esecuzione di un compito (oltretutto all'apparenza abbastanza elementare), è invece l'esplicitazione nella presenza scenica della propria funzione creativa. [...]

giornate di Sodoma (16 novembre 1972) di Giuliano Vasilicò e *Pirandello chi?* (3 gennaio 1973) di Memè Perlini, viene considerato uno degli spettacoli manifesto del cosiddetto Teatro Immagine. Questa tendenza, incentrata fondamentalmente sul predominio dell'elemento visivo a discapito della componente verbale, riceve il suo battesimo ufficiale ad opera di Giuseppe Bartolucci nel corso della prima edizione della Rassegna "Incontro/Nuove tendenze" (Salerno, 4-10 giugno 1973).

[8] S. Lombardi, *Dialogo sull'attore e sul personaggio. Intervista e nota introduttiva di Lorenzo Mango*, in «Acting Archives Review», I, novembre 2011, n. 2, p. 188, https://www.actingarchives.it/review/archivio-numeri/26-anno-i-numero-02-novembre-2011/181-sandro-lombardi-dialogo-sull-attore-e-sul-personaggio.html (ultima consultazione: 10 febbraio 2023).

[9] Nello spettacolo, attraverso una successione di quadri visivi, viene rievocato il viaggio della "donna stanca" alla ricerca del suo amore perduto; in realtà il tema del lavoro, dal carattere più universale, è quello del percorso iniziatico, scandito dal motivo simbolico della lotta tra principi antagonisti (vita-morte, luce-tenebre).

[10] L. Mango, *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2003, p. 313.

Fig. 1. Carrozzone, *La donna stanca incontra il sole*, 1972. Foto di Remo Salvadori. Archivio Compagnia Lombardi-Tiezzi.

> L'attore, in un simile contesto, è un autore e, in quanto tale, il poco che fa è tutto suo, è un atto personale che discende da chi è fisicamente, culturalmente e umanamente e da come questo suo essere si traduce in azione fisica[11].

Per un simile processo di costruzione drammaturgica, determinante risulta l'uso dei costumi che «avviluppano e nascondono il corpo»[12]; il travestimento determina, infatti, la trasformazione dell'attrice in icona, ovvero la scomparsa della sua fisicità dietro quella «corazza ideale di forza, di bellezza»[13] rappresentata dagli abiti di scena o dalle maschere. In quest'ottica i costumi sembrano trasformarsi in "architetture viventi", animate dai gesti rarefatti e solenni della D'Amburgo, la cui scrittura attoriale si traduce anzitutto nel movimento, in azioni simboliche.

[11] S. Lombardi, *Dialogo sull'attore e sul personaggio*, cit., p. 189.
[12] S. Sinisi, *Dalla parte dell'occhio*, cit., p. 133.
[13] Sono parole del gruppo che sottolinea anche come il costume crei «la prima magia, nell'occhio dello spettatore», in *Frammenti del Carrozzone: I Presagi (1972-1976)*, in F. Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia*, vol. II, Torino, Einaudi, 1977, p. 501.

In sintonia con l'atmosfera onirica e misteriosa dello spettacolo, amplificata da un flusso sonoro lento e rituale, la partitura attoriale, anziché giocarsi sulla parola o su una narrazione logico-discorsiva, viene dunque elaborata a partire dalla presenza, una presenza che potremmo definire "chiaroscurale". Marion D'Amburgo costruisce il suo «personaggio ombra»[14] attraverso una serie di azioni fisiche, pensate anche in relazione agli altri "personaggi" e a una precisa configurazione dello spazio[15]; nella dimensione magico-sacrale che contraddistingue lo spettacolo, però, il suo corpo, avvolto dall'abito bianco, sembra svanire, smaterializzarsi, perdere consistenza per diventare una pura apparizione epifanica.

Ne *La donna stanca incontra il sole*, così come nei successivi lavori di matrice simbolica, la presenza diventa, quindi, il tratto distintivo, sul piano linguistico e stilistico, della recitazione della D'Amburgo. Presenza fisica intesa come strumento di espressione e di creazione e non unicamente come pratica scenica del qui e ora. In tal senso la partitura attoriale si affida anzitutto al corpo, un corpo che, però, si fa portatore di una precisa istanza artistica, riconducibile a un'idea altrettanto precisa di teatro.

Questo lavoro sulla presenza risulta ancora più evidente nella successiva evoluzione del Carrozzone, quella del cosiddetto teatro analitico-patologico-esistenziale. A cavallo della metà del decennio, il gruppo si trova infatti a vivere una sorta di crisi interna che condurrà al superamento del Teatro Immagine in nome di una nuova ipotesi di lavoro. Il ripensamento intrapreso dal trio D'Amburgo-Lombardi-Tiezzi, in realtà, interessa il Nuovo Teatro nel suo complesso; per inquadrare criticamente questo momento di svolta, Giuseppe Bartolucci conia una nuova definizione, "Postavanguardia" ovvero "Teatro analitico-esistenziale", riferendosi all'operatività di quelle formazioni che, ponendosi in una posizione "antagonista" rispetto alla scena ufficiale così come all'avanguardia, puntano a un azzeramento del codice scenico esistente a partire da una decostruzione sintattica e da un'analisi fonematica sugli elementi minimi del linguaggio teatrale[16].

Il gruppo fiorentino, suggestionato anche dalla lettura de *La linea analitica*

[14] Cfr. R. Mele, *Dilatazione dell'assenza*, in «Bollettino di Storia dell'Arte», maggio-dicembre 1974, p. 159.

[15] Come osserva Salvatore Margiotta, «ogni attore si muove secondo una geometria e un tempo estremamente dilatato, attribuendo ad ogni personaggio una collocazione precisa: l'albero che canta agisce sul fondo della scena, la donna stanca occupa la parte anteriore e quella a destra, mentre il movimento del sole ha luogo nella parte sinistra e in quella centrale», in *Il Nuovo Teatro in Italia. 1968-1975*, Corazzano (Pi), Titivillus, 2013, p. 226.

[16] La nuova tendenza riceve il suo battesimo ufficiale a Cosenza, nel corso della manifestazione "Postavanguardia/Intervento didattico" (8-15 novembre 1976). Bartolucci aveva iniziato a parlare di Postavanguardia già durante la IV Rassegna "Teatro/Nuove Tendenze" di Salerno (11-14 luglio 1976), riferendosi anzitutto ai lavori di Simone Carella, della Gaia Scienza e del Carrozzone. In occasione della manifestazione salernitana Carella e il trio Corsetti-Solari-Vanzi avevano riproposto due spettacoli presentati alcuni mesi prima al Beat 72 – rispettivamente *Autodiffama-*

dell'arte moderna di Filiberto Menna[17], è tra i primi a muovere in direzione di una ricerca concettuale. Assumendo un atteggiamento metariflessivo, intenzionato a sottrarre la scena a qualsiasi dimensione referenziale, i membri del Carrozzone concentrano la propria attenzione sulla materialità della scrittura teatrale, mettendone in luce il funzionamento attraverso la scomposizione del linguaggio nei suoi nessi primari e pre-rappresentativi. Eliminato completamente l'elemento narrativo, elaborano, dunque, performance – e non spettacoli veri e propri – concepite come un montaggio di "studi per ambiente", «pezzi staccati, non però nel senso di "abbozzi" per una ipotetica "tela" finale, non mezzi ad un fine, ma fini a se stessi, cioè strumenti analitici»[18]. I lavori realizzati in questo periodo rispondono all'intenzione di osservare al microscopio i "corpi" scenici (luce, suono, spazio, presenza attoriale), assumendoli come puri significanti, privi di qualsiasi investitura simbolica o intenzionalità narrativa.

Come accadeva già ai tempi del Teatro Immagine, anche questi spettacoli vengono firmati collettivamente; il trio D'Amburgo-Lombardi-Tiezzi continua, infatti, ad affidarsi a una metodologia di lavoro fondata sulla centralità del gruppo e sull'assenza di ruoli predefiniti. Come ricorda Marion D'Amburgo, fin dai primissimi anni,

> Il Carrozzone non era percepito come una relazione sociale generica ma come il frutto di un incontro elettivo, analogo alle proprietà degli elementi chimici che si legano con alcune sostanze a discapito di altre. [...] Il gruppo era l'unica realtà dalla quale era possibile tentare di decifrare il mondo, transitare il limite, affrontare rotture, naufragi, fusioni, visioni[19].

Sin dagli esordi, il gruppo viene concepito come un'«officina artigianale»[20] votata alla creazione collettiva: in un rapporto di affinità culturale e progettualità condivisa, ciascun membro ha modo di esprimere una propria autorialità, prima e a prescindere da una precisa suddivisione dei compiti.

Rispetto a una simile impostazione di lavoro, la D'Amburgo è anzitutto autrice della sua drammaturgia d'attrice, giocata, negli anni della ricerca concettuale ancor più che nei precedenti lavori, sulla sua figura umana, sul suo corpo, sul suo "esserci". Nell'opera di destrutturazione portata avanti nelle performance di questo periodo, la presenza attoriale assolve anzitutto la funzione di esplorare e misurare,

zione (31 gennaio 1976) e *La rivolta degli oggetti* (20 marzo 1976) –, mentre il Carrozzone aveva realizzato un lavoro inedito, *Il giardino dei sentieri che si biforcano* (13 luglio 1976).

[17] F. Menna, *La linea analitica dell'arte moderna. Le figure e le icone*, Torino, Einaudi, 1975.

[18] F. Tiezzi, *L'avventura analitica*, in G. Bartolucci, L. Mango e A. Mango, *Per un teatro analitico-esistenziale*, Torino, Studio Forma, 1980, p. 79.

[19] P. Di Matteo, *Nocturama, ovvero transitare il limite*, cit., pp. 176-177.

[20] Ivi, p. 179.

attraverso gesti e movimenti minimi, una determinata dimensione spazio-temporale. Come osserva Silvana Sinisi,

> Eliminato quasi completamente l'arredo scenografico, sostituito per lo più dall'intervento delle luci, di diapositive e filmati, utilizzati soprattutto in senso oggettivo e distanziante, l'attore, ma sarebbe più esatto definirlo *performer*, si affida alla concretezza del corpo e alla ricognizione dello spazio assunto come entità fisica e termine oppositivo di confronto[21].

Lo spettacolo – o, meglio, la "performance", intesa come arte che tende alla vita – è l'*hic et nunc*. È un evento reale, condizionato dall'incontro e dalla relazione tra un corpo vivo, uno spazio concreto, un tempo effettivo. Non ci sono personaggi, non ci sono luoghi o tempi della finzione, non c'è più lo spettacolo come prodotto finito. L'"accadimento" scenico – è di questo che stiamo parlando – è l'esito del confronto, del contatto, della tensione che si istituisce tra un corpo e uno spazio dati.

Una simile progettualità implica un ulteriore ripensamento della funzione scenica della D'Amburgo – così come degli altri attori-performer del gruppo. Teorizzando la nuova fase di ricerca, lo stesso Federico Tiezzi, anima registica del gruppo, chiarisce che «l'attore è visto all'interno di questo procedimento materialista e dialettico: il movimento è irragionevole, spiazzato, non esiste niente altro al di fuori di quel movimento [...] che quel corpo di quell'attore compie in un momento *x* della sua storia»[22].

L'azione drammatica si risolve, dunque, nell'intervento attivo della presenza attoriale all'interno di una situazione spazio-temporale. In tal senso, la grammatica espressiva della D'Amburgo si basa anzitutto sulla dimensione performativa: il corpo in movimento agisce materialmente – e analiticamente – un luogo fisico. In assenza di una dimensione rappresentativa, Marion D'Amburgo non incarna che se stessa, rivelandosi come pura espressione corporale che esegue, con un ritmo lento e modulare, delle azioni concrete dentro un *environment* trovato. Tali azioni, declinate con una tensione alla scomposizione analitica, prendono forma attraverso gesti segmentati, attraverso movimenti reiterati che sembrano ripercorrere e svelare le griglie spaziali degli ambienti di volta in volta occupati.

[21] S. Sinisi, *Neoavanguardia e postavanguardia in Italia*, in R. Alonge e G. Davico Bonino (a cura di), *Storia del teatro moderno e contemporaneo. Avanguardie e utopie del teatro. Il Novecento*, Torino, Einaudi, vol. III, 2001, pp. 724-725. Come suggerisce Giuseppe Bartolucci, «si tratta di tener conto prevalentemente di un uso specifico degli elementi interpretativi per continuo spiazzamento della parola, del gesto, del movimento, rispetto al fare, e quindi con un continuo, ironico riflettere su questo fare», G. Bartolucci, *Dalla post-avanguardia alla nuova spettacolarità*, in Id., L. Mango e A. Mango, *Per un teatro analitico-esistenziale*, cit., p. 148.

[22] F. Tiezzi, *L'ipotesi materialista*, in G. Bartolucci, L. Mango e A. Mango, *Per un teatro analitico-esistenziale*, cit., p. 87.

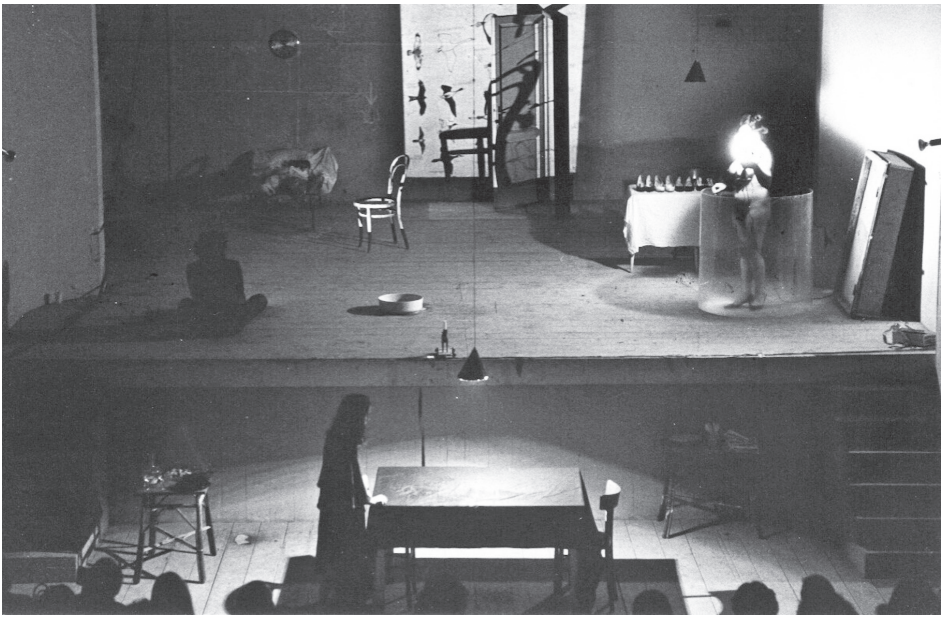

Fig. 2. Carrozzone, *Presagi del vampiro*, 1976. Foto di Gianni Melotti. Archivio Compagnia Lombardi-Tiezzi.

La D'Amburgo elabora così una personalissima sintassi del movimento e della sua destrutturazione, costruendo una partitura fortemente indirizzata in senso scenico. Riferendosi alle pratiche performative e all'esperienza di artiste come Marina Abramovich e Gina Pane, fa anzi della sua stessa presenza un originale strumento di scrittura, creando proprio a partire da se stessa.

Emblematici in tal senso risultano lavori come *Il giardino dei sentieri che si biforcano* e, ancor più, *I presagi del vampiro*. Questa performance, presentata il 13 novembre 1976, nell'ambito della manifestazione cosentina Postavanguardia/Intervento didattico, è pensata come un montaggio di studi per ambiente giocati sulla dimensione mentale, ma anche sul dato patologico-esistenziale[23]. La contaminazione tra questi due momenti emerge in maniera particolarmente evidente in alcuni quadri; in una sequenza, ad esempio, Marion D'Amburgo è seduta, nuda, su una branda con una pelliccia sulle spalle. Di fronte a lei c'è Pier Luigi Tazzi, collegato a una corda. L'azione è apparentemente semplice: Marion si alza, lasciando cadere

[23] Soffermandosi sull'analisi di questa performance, Franco Quadri scrive: «l'intera serie degli "studi" è percorsa da uno spasimo patologico di verificare ogni momento nel concreto: si procede per scansioni temporali, per contrapposizioni di intensità luminosa, per verifiche con e misurazioni dello spazio – eseguite con le braccia, con la corda, con il riferimento agli oggetti e alle immagini in diapositiva – in ossequio a un bisogno di suddivisione (di atomizzazione) che sembra esprimere un'angoscia di contatto fisico con il reale», F. Quadri, *Il viaggio del Carrozzone verso un teatro materialista*, in «Data», 11 dicembre 1976.

la pelliccia, mentre l'uomo cerca di andare verso la porta, ma è bloccato dalla corda che gli sfila la giacca. Pier Luigi Tazzi, quindi, si dirige verso la D'Amburgo e affonda il viso nel suo grembo. Conclusa l'azione, si ricomincia daccapo.

> Ciò che abbiamo di fronte – scrive Lorenzo Mango – è un frammento di teatro puro, un puro evento della scena, la cui drammaticità non si risolve su di un piano narrativo. Eppure l'azione, pur non sollecitando interpretazioni immediatamente metaforiche, pur nella scomposizione straniante cui è sottoposta, finisce col trasmetterci la sua intensità tragica[24].

In questo studio azioni semplici e quotidiane vengono sezionate, scomposte e ricomposte in maniera seriale e con esattezza matematica, risultando volutamente straniate da ogni contesto rappresentativo; tale formalizzazione rende "visibili" il gesto e il movimento, ma anche lo spazio agito[25]. Parallelamente, la figura umana, ovvero il corpo nudo della D'Amburgo, esposto nella sua fragilità e nella sua forza tragica[26], mette in evidenza la dimensione drammatica della performance. I movimenti rallentati così come le accelerazioni improvvise o parossistiche concorrono ad alzare la temperatura emotiva dell'azione, "riscaldando" la fredda analisi laboratoriale condotta nello spazio vuoto.

> Ho scelto di andare nella direzione di un teatro che sanguina e fa sanguinare e di un attore disposto a essere attraversato come il nucleo dell'atomo da correnti di eccitazione, disintegrazione e fissione – osserva la D'Amburgo, riferendosi al lavoro portato avanti in questo periodo.
> [...] La tensione anarchica e caparbia imponeva di spezzare le regole, entravo in ogni tipo di torsione per portare alla luce la malinconia di una femminilità rischiosa e marginale desiderosa di sciogliersi in liquida vocalità.
> Crolli, catastrofi, vibrazioni, echi, l'attore corpo e strumento della poesia conduce lo spettatore verso zone oscure, dove fermentano processi psichici vibranti irregolarità, dare e prendere con la mente e con il corpo, svuotare corpo e mente per costruire la "presenza" che affiora dal vuoto[27].

[24] L. Mango, *Teatro di poesia: saggio su Federico Tiezzi*, Roma, Bulzoni, 1994, p. 73.
[25] «L'attore che si muove in uno spazio, o anche più convenzionalmente in una scenografia, per Tiezzi, non può farlo in maniera accidentale o spontanea [...]. Deve, invece, agire e muoversi in rapporto con lo spazio concreto della scena e con le forme che vi sono racchiuse, così da renderle visibili, suggerendone, ad esempio, tanto per fare il caso più semplice, col movimento o anche solo col gesto la struttura ortogonale delle verticali, delle orizzontali e delle oblique», L. Mango, *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, cit., p. 305.
[26] Come osserva la stessa D'Amburgo, se «nella fase simbolica il costume costruisce per aggiunzione una sorta di protesi [...] in seguito il corpo si libera bruscamente dell'armatura, e come il serpente nella muta emerge il corpo nudo, bruco con tacchi a spillo, pelliccia appoggiata sulle spalle, occhiali – ultimo residuo della primitiva maschera», da un'intervista rilasciatami l'11 aprile 2023.
[27] *Ibid*.

"Analisi" e "patologia" *dentro* e *attraverso* la presenza. L'azione di misurazione del luogo scenico, la modularità dei gesti "spazializzati", la ripetitività straniante dei movimenti, spinti fino all'esasperazione e al collasso emozionale, contraddistinguono, dunque, il lavoro della D'Amburgo in questi anni. In realtà, anche laddove il gruppo comincia a proiettarsi verso nuovi orizzonti di ricerca, l'approccio analitico alla scrittura scenica e, in particolare, alla scrittura attoriale non viene abbandonato, andando piuttosto a costituire la base grammaticale della costruzione registica di Tiezzi e della recitazione della D'Amburgo anche nelle successive fasi di lavoro. In particolare, nel momento in cui il Carrozzone inizia a riavvicinarsi al teatro nella sua complessità, elaborando gradualmente una drammaturgia di natura non solo performativa ma anche rappresentativa, permangono l'impostazione e la struttura lessicale elaborate, attraverso la verifica sul campo, ai tempi della ricerca concettuale.

Tale ripensamento – suggellato anche dall'assunzione della nuova sigla Magazzini Criminali – comincia a prender forma a partire dalla fine degli anni Settanta, laddove il gruppo fiorentino, animato da una incontenibile e spregiudicata voracità intellettuale, all'insegna di «un'estetica polimorfa e metamorfica (fondata su una rigenerazione continua e perversa)»[28], si mette nuovamente in gioco. Dopo essersi spinto barthianamente fino al grado zero del linguaggio, infatti, il trio D'Amburgo-Lombardi-Tiezzi rimescola ancora una volta le carte, iniziando a guardare con crescente interesse a una dimensione scenica più articolata e lasciando emergere l'aspirazione di aderire a un immaginario urbano strettamente contemporaneo.

Del resto, tra la fine degli anni Settanta e i primissimi anni Ottanta, in seno al Nuovo Teatro italiano si consuma un ulteriore scarto, «dalla performance concettuale, desiderante e clandestina, alla cosiddetta Nuova Spettacolarità: un teatro ideale per quegli anni, veloce e suadente»[29]. La definizione della nuova linea di tendenza si deve, ancora una volta, a Giuseppe Bartolucci che, cogliendo i fervori e le trasformazioni emergenti, tenta di organizzarli entro un quadro teorico di riferimento; inizia, dunque, a parlare di "Nuova spettacolarità" o "Spettacolarità metropolitana" alludendo all'operatività scenica di quegli artisti che sempre più si aprono all'orizzonte della società postmoderna e della cultura massmediale. Nell'ambito della ricerca teatrale iniziano, infatti, a comparire nuovi motivi e nuovi modelli di comunicazione; attraverso l'incursione nei territori del paesaggio metropolitano, le punte più avanzate della ricerca scenica vanno progressivamente

[28] S. Colomba, *Non parliamo di teatro analitico. Qui siamo proprio alla catastrofe*, in «il Resto del Carlino», 18 gennaio 1981.

[29] C. Infante, *L'ultima avanguardia, tra memoria e oblio*, in «Culture Teatrali», primavera-autunno 2000, nn. 2-3 (*Quarant'anni di nuovo teatro*), p. 288. In realtà tra il teatro concettuale e la "Spettacolarità metropolitana" è possibile individuare una sorta di legame nella misura in cui la nuova tendenza conserva il lessico destrutturante della precedente fase di ricerca.

Fig. 3. Magazzini Criminali, *Crollo nervoso*, 1980. Foto di Patrizia Rossi. Archivio Compagnia Lombardi-Tiezzi.

assumendo «i segnali del contemporaneo»[30] (moda, sport, fumetto, rock, pubblicità), mescolando cultura alta e riferimenti *pop*.

In un simile contesto la "società dello spettacolo" diventa anche – e anzitutto – «agli occhi ed al procedimento dei Magazzini Criminali il punto di riferimento e di rottura, di analisi e di espressione»[31]; a partire da lavori come *Punto di rottura* (1979) e, ancor più, *Crollo nervoso* (1980), il gruppo si apre all'iconografia metropolitana e postmoderna, intraprendendo al contempo un processo di ricostruzione del tessuto spettacolare che, pur fondandosi su un lessico destrutturante, sembra lasciar emergere i primi cenni di uno sviluppo drammatico, anche attraverso l'inserimento dell'elemento verbale[32].

In *Crollo nervoso*, in particolare, appare un embrione di narrazione – una vicenda

[30] G. Bartolucci, *Il contemporaneo è il moderno di domani*, in A. Mango, F. Menna, S. Sinisi, *et al.*, *La macchina del tempo: dal teatro al teatro*, Perugia, Editrice umbra cooperativa, 1981, p. 48.
[31] G. Bartolucci, *Attraverso gli ultimi segnali*, in «La scrittura scenica», 1980, n. 22, p. 10.
[32] In *Crollo nervoso* compare per la prima volta la parola che, però, non dà vita a un dialogo drammatico vero e proprio. D'altronde, la stessa costruzione dello spettacolo non risponde a una ragione drammatica, fondandosi piuttosto sulla successione di una serie di situazioni ambientate in quattro spazi diversi (due esterni, Mogadiscio 1985 e Africa 2001; due interni, Saigon 21 luglio 1969 e Aeroporto di Los Angeles tre anni dopo).

Fig. 4. Magazzini Criminali, *Sulla strada*, 1982. Foto di Cesare Accetta. Archivio Cesare Accetta.

che rimanda a un'avventura fantascientifica – nonché un'impaginazione dello spazio ispirata alla scena all'italiana (un cubo azzurro di veneziane). A fronte di un nuovo impianto drammaturgico, cambia anche la scrittura attoriale di Marion D'Amburgo: la presenza resta l'elemento centrale della recitazione, ma non corrisponde più unicamente alla funzione performativa. La D'Amburgo, infatti, non si limita a eseguire dei compiti scenici, connotando il suo "esserci" sul piano iconico attraverso una serie di elementi che rimandano direttamente alla dimensione metropolitana. Ecco, dunque, che indossa vestiti leopardati, tacchi a spillo, occhiali scuri, una sorta di mascheramento da epopea del contemporaneo. Parallelamente la partitura delle azioni (fisiche e verbali), pur continuando a essere modellata su una struttura grammaticale che resta sostanzialmente analitica, risponde a una logica coreografica e ritmica. I movimenti sono elastici, i gesti atletici, gli spostamenti ripetitivi; analogamente la parola, sillabata e scomposta metricamente, acquista un andamento musicale, rimandando al canto più che a un'interpretazione tradizionalmente intesa.

Un simile lavoro appare ancora più evidente nel successivo spettacolo, *Sulla strada* (1982), in cui il gruppo, oltre a servirsi nuovamente della scena all'italiana, si confronta con un testo vero e proprio, il romanzo di Kerouac, che viene tagliato e riscritto dalla stessa D'Amburgo e da Federico Tiezzi[33]. Le parole di questa "sce-

[33] Dal romanzo di Kerouac viene ripreso – in chiave metaforica – il tema del viaggio dei due protagonisti, Sal e Dean, e dell'incontro con Venezuela. Nella riscrittura della D'Amburgo e

neggiatura" sono intonate anzitutto da Sal (Sandro Lombardi) e Venezuela (Marion D'Amburgo) che recitano abbracciati quasi tutti i duetti dello spettacolo. Come nel precedente lavoro, la D'Amburgo costruisce la sua drammaturgia combinando la partitura dei movimenti con il gesto vocale, che ha una valenza anzitutto sonora: Venezuela, quasi sempre in proscenio, compie poche azioni, estremamente stilizzate, mentre canta, urla, sospira una parola letteraria volutamente disarticolata sul piano logico-discorsivo. In presenza di un testo completo e strutturato, il processo di costruzione drammaturgica risulta, però, più complesso rispetto ai precedenti spettacoli; infatti, se per il lavoro sul gesto e sul movimento la D'Amburgo può far riferimento all'esperienza maturata sin dai primissimi anni Settanta, la grammatica della voce, invece, è tutta da inventare.

L'elaborazione della partitura attoriale risponde, inoltre, alla necessità di confrontarsi con una sorta di "personaggio" che, pur non essendo dotato di un reale spessore drammaturgico, non si fa semplicemente portatore di un'identità visiva, esprimendo invece «un particolare aspetto della tonalità emotiva dello spettacolo»[34].

Questo processo di articolazione drammaturgica dell'azione attoriale viene ulteriormente approfondito nel successivo *Genet a Tangeri* (1984), in cui la D'Amburgo veste i panni del poeta francese. Lo spettacolo costituisce il primo capitolo della trilogia *Perdita di memoria*[35]; tra il 1984 e il 1985, infatti, il gruppo si dedica a tre lavori incentrati sul tema del tragico, affrontandoli con un taglio drammaturgico lirico[36]. Per questo progetto, Tiezzi, in qualità di autore e regista, pensa a una scrittura (drammatica e scenica) che, pur conferendo grande importanza al testo, è giocata non sulla dimensione narrativa o psicologica quanto piuttosto sul ritmo e sulle capacità poetico-espressive delle diverse scritture di scena.

A sostegno di questa impostazione registica, anche la recitazione di Marion D'Amburgo acquista un tono particolare. In *Genet*[37], nello specifico, la D'Ambur-

di Tiezzi, Sal e Venezuela diventano due avventurieri alla guida di una banda di disperati, mentre Dean è una sorta di anello di congiunzione tra i due protagonisti e il coro degli altri personaggi.

[34] L. Mango, *Teatro di poesia: saggio su Federico Tiezzi*, cit., p. 102.

[35] Gli altri due capitoli della trilogia sono *Ritratto dell'attore da giovane* (1985) e *Vita immaginaria di Paolo Uccello* (1985).

[36] Già ai tempi di *Sulla strada* Federico Tiezzi inizia a elaborare l'idea di un *teatro di poesia*; «la forma poetica – chiarisce – è fatta di una serie di sillabe che, accentate in determinati modi, costruiscono un verso. Il verso si rapporta ad un altro verso fino a costruire un sonetto. [...] Teatro di poesia significa avere un equivalente scenico, una scrittura scenica, un teatro della scena equivalente al verso attraverso gli elementi del teatro, della scena», da una conversazione rilasciatami il 29 gennaio 2008.

[37] «Lavorando su *Genet a Tangeri* – dichiara Marion D'Amburgo – avevo in mente la vulnerabilità della condizione umana. Marmorizzavo/raffreddavo la superficie e nello stesso tempo aprivo micro lacerazioni sulla superficie; sotto pelle, come in un formicaio, fermentavano convulsamente sofferenza, vulnerabilità e carne macellata. Questo rovello incideva sull'emissione vocale, scal-

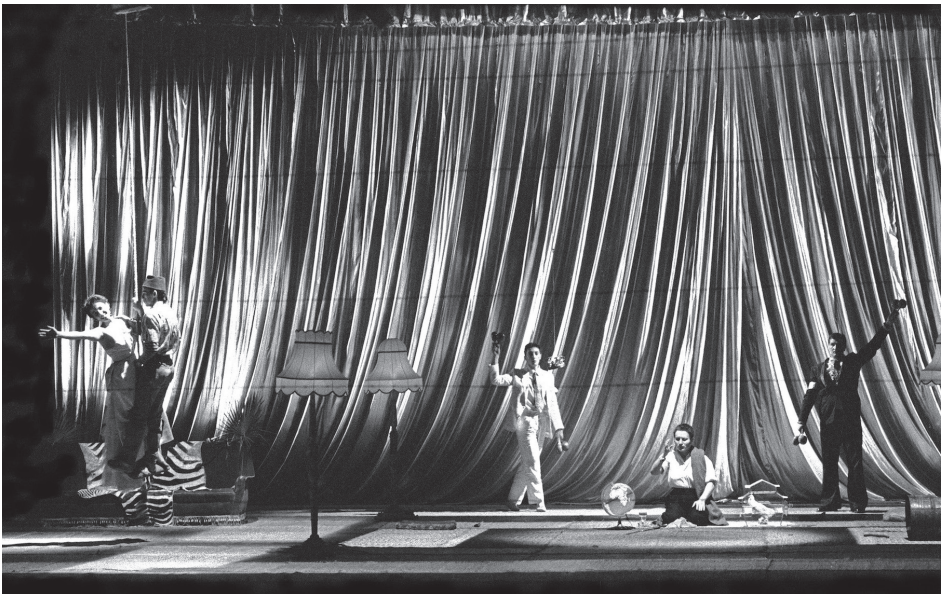

Fig. 5. Magazzini Criminali, *Genet a Tangeri*, 1984. Foto di Cesare Accetta. Archivio Cesare Accetta.

go, pur non trovandosi di fronte a un personaggio canonico, inizia a confrontarsi con un'identità soggettiva, che eccede la pura presenza scenica; Genet, infatti, è una figura altra da lei, da evocare poeticamente – e non da interpretare realisticamente – attraverso il corpo, attraverso il gesto e la voce. Ciò implica l'adozione di modalità creative – più attoriali che performative – che intervengano su diversi piani contemporaneamente.

Ecco, dunque, che la D'Amburgo lavora anzitutto sull'identità figurativa del suo "personaggio", indossando una camicia bianca, pantaloni da uomo, un bracciale, una coperta a mo' di mantello; si tratta di una "forma" scenica che volutamente non va a mascherare il suo sesso o a riprodurre in maniera naturalistica la figura di Genet.

Al contempo, Marion costruisce una partitura gestuale piuttosto precisa: inginocchiata al centro della scena, compie poche azioni essenziali, affidate sostanzialmente al movimento del braccio e della mano destra. «Nessuna mimesi e mimica», chiarisce la D'Amburgo, «si può e si deve comunicare uno stato d'animo senza muovere un solo muscolo. Né immedesimazione, né imitazione. Pochissimi calcolati tratti e l'impassibilità della maschera»[38].

Parallelamente si concentra sulla voce, evitando, anche in questo caso, qualsiasi gioco di natura mimetica.

dava e portava la voce verso una particolare emissione ritmica; toglievo dove altri avrebbero accumulato e mettevo dove altri avrebbero tolto», da un'intervista rilasciatami l'11 aprile 2023.

[38] *Ibid.*: «Attraverso il corpo – prosegue – mettevo in circolo la mia personale drammaturgia».

> La voce è quella di Marion, con i suoi riverberi profondi e la sua sonorità intensa. [...] L'intonazione è di natura musicale e si basa su una tenuta sempre in levare della ritmica del verso. Così la frase poetica non sembra mai chiusa, il detto della battuta resta come sospeso. La parola poetica risulta aderente essa stessa alla presenza scenica. [...] Il risultato è quella "cosa" che Marion chiama "la presenza in assenza", una sorta di tecnica dell'enunciazione scenica della presenza, un modo di trasmettere, attraverso la ritmica del suono e del gesto, l'intensità poetica che dal testo si è trasferita nel suo corpo d'attrice[39].

Immobile nella sua solenne plasticità, Marion, in un ritmico alternarsi di gesti e parole, lascia suonare il suo corpo. Un corpo che, mentre si espone in tutta la sua flagranza pre-rappresentativa, si fa tramite per accedere al personaggio.

Sul piano della recitazione, il processo creativo condotto in questo lavoro costituisce un importante snodo su cui la D'Amburgo costruisce una sua chiave interpretativa, elaborando una sorta di "tecnica" e definendo, in un certo qual modo, la matrice dello stile che andrà a caratterizzare le successive prove d'attrice (*Ritratto dell'attore da giovane*, 1985; *Com'è*, 1987; *Medeamaterial*, 1988; la *Trilogia dantesca*, 1989-1991). In tal senso, *Genet* rappresenta uno spettacolo cardine nonché un punto d'approdo rispetto alla formazione e, soprattutto, al percorso artistico di Marion D'Amburgo. Un percorso vertiginoso che, tra ripensamenti, superamenti, metamorfosi camaleontiche, porta alla definizione di una peculiarissima scrittura d'attrice fondata sulla centralità di una presenza scenica intesa – etimologicamente – come evidenza (fisica) ma anche evocazione ("poetica").

Del resto, come suggeriva la stessa D'Amburgo già ai tempi di *Sulla strada*, «ribaltando ogni certezza forse può nascere un attore»[40].

> Il linguaggio dell'attore – chiariva all'epoca – è un linguaggio nervoso. Il corpo dell'attore non è definibile circoscrivibile. [...] La sua pelle, la sua massa deve essere gomma, caucciù. L'attore contemporaneo moderno è colui che è interamente spossessato, ha una natura desertica e selvaggia. L'attore è il territorio di una sfida[41].

[39] L. Mango, *Marion d'Amburgo: appunti sulla formazione di un'attrice*, in R. Carpani, L. Peja e L. Aimo (a cura di), *Scena madre. Donne personaggi e interpreti della realtà*, Milano, Vita e Pensiero, 2014, p. 364. Riferendosi al lavoro sulla voce, la D'Amburgo chiarisce: «studio, assimilo, costruisco mappe, disseziono le parole, cerco connessioni, architetture, geometrie, ripetizioni, pause. Affronto con sgomento la scissione tra suono e senso che dissangua ma aiuta la corporeità ad aprirsi al sensibile», da un'intervista rilasciatami l'11 aprile 2023.

[40] M. D'Amburgo, *Diario di una dama*, in S. Lombardi, M. D'Amburgo e F. Tiezzi, *Sulla strada dei Magazzini Criminali*, Milano, Ubulibri, 1983, p. 114.

[41] Ivi, pp. 113-114.