



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

**CORSO DI DOTTORATO DI RICERCA IN SCIENZE
DEL PATRIMONIO LETTERARIO ARTISTICO E AMBIENTALE
XXIX CICLO**

TESI DI DOTTORATO DI RICERCA

**IMAGO MUSICAE: FEDERICO TIEZZI
DAL TEATRO ALL'OPERA**

L-ART/07

Biagio SCUDERI

**TUTOR
Chiar.mo Prof. Emilio SALA**

**COORDINATORE DEL DOTTORATO
Chiar.mo Prof. Alberto CADIOLI**

Anno Accademico 2016/2017

INDICE

Introduzione.....	3
-------------------	---

PARTE PRIMA

Cap. 1	Appunti per una teatrografia: 1968-2017.....	11
Cap. 1.1	Gli anni Settanta, l'adolescenza teatrale.....	11
Cap. 1.2	Gli anni Ottanta, verso un teatro di poesia.....	20
Cap. 1.3	Gli anni Novanta, l'opera lirica.....	26
Cap. 1.4	Gli anni 2000, l'impegno istituzionale.....	33
Cap. 1.5	Lavori in corso.....	42
Cap. 1.6	La musica filigrana della drammaturgia.....	45

PARTE SECONDA

Cap. 2	Le regie operistiche: 1991-2009.....	51
Cap. 2.1	<i>Norma</i> , 1991.....	51
Cap. 2.1.1	Un dramma, due tempi e tre spazi.....	53
Cap. 2.1.2	Dalla carta alle tavole.....	64
Cap. 2.1.3	<i>Ut pictura theatrum</i>	65
Cap. 2.2	<i>Il barbiere di Siviglia</i> , 1994-1995.....	79
Cap. 2.3	<i>Madama Butterfly</i> , 1997.....	86
Cap. 2.4	<i>La sonnambula</i> , 2000.....	93
Cap. 2.5	<i>Nox erat-Dido and Aeneas</i> , 2000.....	101
Cap. 2.6	<i>Il trovatore</i> , 2001.....	105
Cap. 2.7	<i>I cavalieri di Ekebù</i> , 2004.....	109
Cap. 2.8	<i>Die Walküre e Parsifal</i> , 2005-2007.....	121
Cap. 2.9	<i>Don Quichotte</i> , 2006.....	133
Cap. 2.10	<i>Iris</i> , 2006.....	143

Cap. 2.11	<i>Carmen</i> , 2006.....	155
Cap. 2.12	<i>Simon Boccanegra</i> , 2009-2010.....	163
Cap. 2.13	Conclusioni.....	179

PARTE TERZA

Interviste

Intervista a Federico Tiezzi.....	181
Intervista a Pier Paolo Bisleri.....	190
Intervista a Marion D'Amburgo.....	197

Teatrografia

Spettacoli di prosa.....	204
Eventi unici e performance.....	216
Recital, reading.....	220
Regie liriche.....	227
Spettacoli musicali.....	232
Saggi del laboratorio della Toscana.....	236
Video-Dvd d'opera.....	238
Long Playng-compact disc.....	239

Bibliografia	240
---------------------------	-----

Introduzione

«Di quante invenzioni sono state immaginate per creare il piacere, niuna forse ne fu più ingegnosa dell'Opera. Dove quanto ha di più attrattivo la Poesia, la Musica, la Mimica, l'arte del Ballo, e la Pittura, tutto si riunisce a incantare i sensi, a sedurre il cuore, e a fare illusione allo spirito».¹

Così esordisce il conte Francesco Algarotti nel suo celebre *Saggio sopra l'opera in musica*, un agile discorso in cui, già dall'*editio princeps* del 1755, è chiaro l'intento: operare una didascalica segmentazione del processo spettacolare, propedeutica all'analisi dei singoli codici e alla prescrizione di alcune regole necessarie affinché al diletto non si avvicendi la noia. Pertanto, dopo aver disquisito del libretto, della musica, della maniera del cantare, del recitare e dei balli, il nobile veneziano indugia sulla valutazione delle scene che «prima di ogni altra cosa, nell'Opera, attraggono imperiosamente gli occhi»: il pittore scenografo, deve essere regolato «dall'erudizione, e da un molto discreto giudizio»,² e alle personali bizzarrie conviene che sostituisca la copia fedele di modelli classici.

Nell'edizione del 1763 il conte si dilunga persino sull'illuminazione, auspicando che «la amenità di lumi e d'ombre, che hanno i quadri di Giorgione, o di Tiziano, non saria forse anche impossibile trasferirla alle scene».³

L'osmosi tra figurazione pittorica e teatrale, incentivata e quasi prescritta nel Saggio di Algarotti, intende generare un consapevole processo di contaminazione linguistica in cui il dipinto diviene modello per la scena: la grammatica del colore e la retorica dei 'lumi' – prerogative dei pittori da cavalletto – si innestano sulle tavole del palcoscenico informandolo come 'quadro' che necessita di uno sguardo, oltre che contemplativo, analitico.

¹ FRANCESCO ALGAROTTI, *Saggio sopra l'opera in musica*, Venezia, G. Pasquali, 1755, p. 7.

² *Ivi*, p. 23.

³ FRANCESCO ALGAROTTI, *Saggio sopra l'opera in musica*, Livorno, M. Coltellini, 1763, p. 68.

Il passaggio dalla contaminazione alla ri-mediazione (nel senso di Bolter e Grusin) è breve: a partire dalla metà del XVIII secolo si diffonde l'estetica del *tableau* – che poteva essere allegorico o figurativo, immobile o in movimento, di fine sequenza o *flash* improvviso – in base alla quale sotto le luci della pubblica ribalta (ma anche nei privati salotti) si vanno a ricreare non tanto le suggestioni luministico-cromatiche quanto le vere e proprie sembianze del quadro, con i corpi degli attori-cantanti in posa per ri-mediare, tramite performance, il dato pittorico.⁴ Fondamentale fu, a tal proposito, la riflessione di Diderot, esplicitata negli *Entretiens sur le Fils naturel* (1757) e nel *Discours de la poésie dramatique* (1758).

Ecco dunque che nel 1760, a Parigi, Carlo Bertinazzi, autore, interprete e regista di *Les Noces d'Arlequin*, riproduce esattamente nel quadro finale della commedia una tela di Greuze, *L'Accordée de village*, che era stata nello stesso anno esposta al Salon. Sono celebri i “tableaux historiques” di Madame de Genlis, inscenati per il divertimento (e l'istruzione) dei figli del Duca d'Orléans anche grazie alla collaborazione di pittori quali Jacques-Louis David e Jean-Baptiste Isabey. Da ricordare, ancora in Francia, il Professor Flor, che riproduceva tele celebri, classiche o moderne, e Quirin-Muller specialista in gruppi statuari. Infine Victor Hugo, nelle sue *Choses vues*, ricorda che nel 1864 al Cirque e al Théâtre de la Porte Saint-Martin una troupe inglese componeva *tableaux vivants* disposti su una sorta di piccolo palcoscenico girevole.

Anche in Inghilterra i quadri viventi da opere figurative ebbero ampia popolarità. Tra i più famosi ricordiamo quelli di *The Ancient Hall of Rome*: 26 artisti che inscenarono 17 “numeri” in larga parte ripresi da tele di Rubens, Raffaello e altri pittori.⁵ Ancora, al Royal Victoria Coffee Music Hall erano rappresentati, alla fine dell'Ottocento, gli “Operatic Tableaux Vivants” cioè quadri viventi che riproducevano in successione le scene salienti di opere liriche, quasi sempre accompagnati dalla musica per creare la necessaria *Stimmung*.

⁴ Cfr. PIERRE FRANTZ, *L'esthétique du tableau dans le Théâtre du XVIII siècle*, Paris, PUF 1998.

⁵ Cfr. RICHARD D. ALTICK, *Shows of London*, Cambridge, Harvard University Press, 1978.

Un posto a parte meritano le pose plastiche o *attitudes*, assunte una dopo l'altra da un unico mimo, tese a illustrare stati d'animo in astratto o a riprodurre personaggi illustri. Eccelsa, in quest'arte, fu Lady Hamilton, giovinetta abile e disinvolta moglie dell'ambasciatore britannico a Napoli e attrattiva ineludibile per qualsiasi turista di gusto che passasse dalla città partenopea, come ricorda Goethe nelle pagine del suo *Italienische Reise*.⁶

In Italia, tra le famiglie aristocratiche e alto borghesi, era radicata la moda dei balli in costume, organizzati per evocare momenti particolari della storia cittadina o per riproporre in *tableaux vivants* gli eroi dei romanzi, dei melodrammi o dei quadri storici più conosciuti (si pensi alla famosa festa di Casa Batthyany).⁷ Aperti a una frequentazione meno esclusiva erano invece i quadri plastici di Keller: attore tedesco e scultore nato nel 1818, allievo di Alberto Thorwaldsen a Copenaghen.⁸

Nel corso del Novecento la relazione tra palcoscenico e arte figurativa non si interrompe, anzi, trova nuova linfa grazie alla sensibilità di artisti come Luchino Visconti, Giorgio Strehler, Bob Wilson, Jean-Luc Godard, Pier Paolo Pasolini, Luca Ronconi e Bill Viola, solo per citarne alcuni. Ciascuno di loro, nei media di volta in volta prescelti (teatro di parola, opera lirica, cinema, arti visive), ha reso omaggio alla Storia dell'Arte con citazioni e riscritture più o meno dichiarate.

Su questo solco, un ruolo particolare assume l'opera di Federico Tiezzi, regista e (non a caso) storico dell'arte in bilico da 50 anni tra i palcoscenici di prosa e opera lirica, e artefice di una *écriture scénique* in cui l'innesto delle arti

⁶ Cfr. JOHANN WOLFGANG VON GOETHE, *Viaggio in Italia*, Milano, Mondadori, 1987. Riguardo alle pose plastiche, oltre a Lady Hamilton ricordiamo tra le "specialiste" la danese Ida Brun e la tedesca Henriette Hendel-Schütz. Per quest'ultima, attrice di professione, Joseph Nicolaus Peroux disegnò 26 tavole, incise da Heinrich Wilhelm Ritter. Si possono vedere riprodotte in KIRSTEN GRAM HOLMSTRÖM, *Monodrama, Attitudes, Tableaux Vivants. Studies on Some Trends of Theatrical Fashion, 1770-1815*, Stockholm, Almqvist och Wiksell, 1967, pp. 217-221.

⁷ Cfr. CARLOTTA SORBA, *Il melodramma della nazione. Politica e sentimenti nell'età del Risorgimento*, Roma-Bari, Laterza, 2015.

⁸ Cfr. PAOLA RANZINI, *Citazione come performance. Quadri viventi e pose plastiche fra Sette e Ottocento*, in «Parole rubate. Rivista Internazionale di Studi sulla citazione», 15, giugno 2017, pp. 35-50.

figurative è non già estetico capriccio o velleitario *escamotage* quanto necessario principio formalizzante.⁹ Scrutando la sua biografia possiamo dire che l'ossessione per l'immagine lo accompagna da sempre, da quando bambino si incantava a mirare affreschi e pitture nelle chiese senesi e aretine. Giotto, Cimabue, Piero della Francesca sono stati i suoi primi maestri, da loro ha carpito i segreti per mettere in figura un personaggio, un'azione, una storia.

Citare un dipinto (o qualsivoglia opera d'arte) rendendolo nodo attivo della rete drammaturgica, utilizzare la sintassi della luce e del colore in un contesto di nitida astrazione, impostare un ritmo "musicale" rigoroso a sostrato dell'azione: sono queste le basi di un metodo che Tiezzi comincia a sviluppare negli anni Settanta e Ottanta, nell'ambito del cosiddetto *Nuovo Teatro*,¹⁰ insieme a Sandro Lombardi e Marion D'Amburgo (nucleo storico del Carrozzone, poi Magazzini Criminali), scrivendo pagine della storia del teatro italiano legate alla sperimentazione anti-testuale o, per dirla con Lehmann, postdrammatica.¹¹

Ma c'è un secondo momento a partire dagli anni Novanta in cui questo metodo, al pari di una pianta in progressiva crescita, viene "travasato" in più comodo vaso: il palcoscenico del teatro d'opera, è lì che la visualità di Tiezzi si erge più vigorosa. Del 1991 è la messa in scena della *Norma* di Vincenzo Bellini al Teatro Petruzzelli di Bari, spettacolo in cui troviamo condensata la poetica

⁹ Il primo a utilizzare l'espressione «scrittura scenica» nella sua forma letterale è Roger Planchon nel 1961 in riferimento a Brecht: «La leçon de Bertolt Brecht théoricien du théâtre, c'est d'avoir déclaré: une représentation forme à la fois une écriture dramatique et une écriture scénique; mais cette écriture scénique – il a été le premier à le dire, cela me paraît très important – a une responsabilité égale à l'écriture dramatique et, en définitive, un mouvement sur une scène, le choix d'une couleur, d'un décor, d'un costume, etc., engage une responsabilité complète. L'écriture scénique est totalement responsable, de la même façon qu'est responsable l'écriture en soi, je veux dire l'écriture d'un roman ou l'écriture d'une pièce» (EMILE COPFERMANN, *Planchon*, Lausanne, La Cité, 1969, p. 123).

¹⁰ Cfr. STEFANIA BRUNO, *L'avanguardia teatrale e la definizione di un nuovo codice spettacolare: questioni linguistiche e drammaturgiche nel solco di una periodizzazione problematica*, in *Teatro di avanguardia e composizione sperimentale per la scena italiana: 1950-1975*, a cura di G. Borio, G. Ferrari, D. Tortora, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 2017, pp. 1-26. DANIELA VISONE, *La nascita del Nuovo Teatro in Italia 1959-1967*, Corazzano, Titivillus, 2010. SALVATORE MARGIOTTA, *Il Nuovo Teatro in Italia 1968-1975*, Corazzano, Titivillus, 2013. MIMMA VALENTINO, *Il Nuovo Teatro in Italia 1976-1985*, Corazzano, Titivillus, 2015.

¹¹ HANS-THIES LEHMANN, *Il teatro postdrammatico*, Bologna, Cue Press, 2017.

degli anni che precedono e di quelli che seguono. Le produzioni liriche firmate dal regista toscano si dispiegano sino al 2011, a compimento di un percorso creativo in cui la musica è sempre rimasta in filigrana.

C'è da dire che siamo abituati, quando si parla di Federico Tiezzi, a valorizzare il suo rapporto con le arti figurative o lo spessore intellettuale condensato nelle sue rappresentazioni ma troppo poco, sino ad ora, si è valutato il peso specifico che la musica ha avuto e continua ad avere nella sua biografia artistica. Pensiamo al fatto, ad esempio, che per lo spettacolo cult del 1972, *La donna stanca incontra il sole*, siamo quindi davvero all'inizio della parabola del Carrozone, viene pubblicato dai teatranti un *Visual scenario* su pentagramma: un suggestivo e per nulla scontato mix tra una disposizione scenica e un copione messo a sistema grafico come se fosse una partitura musicale. Pensiamo al fatto che sin da subito Tiezzi si avvicina al mondo della musica contemporanea collaborando con compositori come Azio Corghi (*Tactus*, 1974), Brian Eno (*Ebdòmero*, 1980), Salvatore Sciarrino (*Paradiso di Dante*, 1993), Giacomo Manzoni (*Pontormo. Felicità turbate e Inferno di Dante*, 1995), Armancio Prada (*Cantico spirituale*, 1997), Francesco Pennisi (*Nox erat*, 2000), Fabio Vacchi (*Lo stesso mare*, 2011); personalità diverse che, a detta dello stesso Tiezzi, hanno contribuito non poco alla formazione del suo orizzonte musicale.

Il fatto poi che gli spettacoli di prosa firmati da Tiezzi venissero definiti, dai critici degli anni Ottanta, “melodrammi” oppure “opere liriche senza canto”, tanto per la musicalità del ritmo drammatico quanto per l'enfasi figurativa, ci fa credere che l'approdo alla regia lirica nel 1991 non sia stato casuale e, soprattutto, non va slegato da quanto già realizzato nel teatro di parola. Ed è lo stesso Tiezzi a ricordare che fu Giandomenico Vaccari a chiedergli di realizzare la regia di *Norma*, al Teatro Petruzzelli, dopo essere rimasto impressionato dall'imponente progetto sulla *Divina Commedia* andato in scena anche a Bari.

Per restituire di Tiezzi un profilo quanto più completo, che tenga conto non solo delle regie liriche ma anche delle connessioni tra queste e il teatro di parola, ci è sembrato doveroso procedere anzitutto con una teatrografia argomentata in cui, dal 1968 ad oggi, si passano in rassegna tutti gli spettacoli sia di prosa che di lirica senza soluzione di continuità e senza compartimenti stagni.

Segue una seconda parte in cui si analizza, nello specifico, il corpus delle regie operistiche di Tiezzi. Il criterio seguito è il seguente: dal 1991 al 2011 Tiezzi ha curato la regia di 20 titoli di repertorio e per 11 di questi (quindi più della metà) ha avuto al suo fianco per la scrittura delle scene Pier Paolo Bisleri. Con il pittore e scenografo triestino ha dato vita nel tempo a una cifra visiva dalla chiara identità, condividendo un metodo di lavoro sempre basato sulla citazione e sulla ricerca dell'*imago musicae*. Si è scelto pertanto di soffermarsi solo su questi 11 titoli, che, in fondo, racchiudono l'intera parabola dell'artista (da *Norma* all'ultima grande produzione scaligera del *Simon Boccanegra* verdiano).

La variabile disponibilità (e quantità) dei materiali relativi a ciascun allestimento preso in esame e la possibilità di visionare dal vivo (o tramite registrazione video) gli spettacoli nonché di seguirne il *making off* ha inevitabilmente condizionato il lavoro di analisi: tra tutte le produzioni particolare rilievo assume certamente la *Norma* di Bellini, l'unica opera di cui ho potuto seguire direttamente e integralmente il ciclo di prove, in occasione della ripresa avvenuta al Teatro Comunale di Bologna nel 2013.

La metodologia adottata si caratterizza per una sostanziale interdisciplinarietà: l'approccio all'oggetto "messinscena operistica" deve per necessità mutuare procedure e competenze, oltre che dalla Storia della Musica e dalla Drammaturgia musicale, dalla Storia del Teatro e dalla Storia dell'Arte, dai Visual Studies e dalla Teoria della performance (discipline, queste ultime, ancora poco frequentate negli studi di settore italiani al contrario di quelli anglosassoni). Come afferma Algarotti poesia, musica, mimica, ballo, pittura, tutto si riunisce nell'opera per incantare i sensi e sedurre il cuore; perciò bisogna padroneggiare non solo la morfologia del melodramma (sapendo smontare una partitura) ma anche conoscere la tradizione figurativa, per intercettare la poetica della citazione, nonché quella teatrale per saper collocare nel giusto contesto il profilo dell'autore e delle sue opere. Così come non è secondaria l'analisi del gesto, della coreografia e del costume.

Si è proceduto dapprima con il recupero di tutte le fonti (bozzetti di scene, costumi, progetti esecutivi, foto di allestimento, rassegna stampa, comunicazioni scritte di carattere privato intercorse tra il team di regia, dvd e registrazioni

d'archivio etc.); per far ciò è stato necessario da una parte frequentare gli archivi privati del regista, dello scenografo e della Compagnia Lombardi-Tiezzi, e dall'altra verificare l'eventuale disponibilità di materiali nei teatri in cui gli spettacoli hanno debuttato o sono stati riproposti in replica. Dopodiché si è cercato di ricostruire ciascuna produzione valorizzandone la stratificazione: arti figurative, cinema e letteratura entrano di diritto, insieme alla partitura musicale, in quella sorta di tavola d'orientamento warburghiana che è la regia secondo Federico Tiezzi.

Fondamentali, per le riflessioni contenute nelle pagine che seguono, sono stati i molteplici confronti col regista, nella sua casa a Greve in Chianti e nei teatri in cui in questi anni ha curato regie di spettacoli (tanto di prosa quanto di lirica). A consuntivo di ciò un'intervista si trova nella terza parte di questa tesi.

Prezioso, inoltre, il confronto con lo scenografo Pier Paolo Bisleri, generoso nell'aprire il suo archivio personale a Trieste e nel condividere documenti privati essenziali per conoscere il *work in progress*. Una sua intervista segue quella rilasciata dal regista. Il breve corpo di testimonianze è chiuso da Marion D'Amburgo, ancora oggi "custode del nido" in cui il gruppo iniziò a focalizzare «mete lussuriosamente altissime e fantasiosamente utopiche».¹²

Un cenno meritano, infine, gli altri componenti del team creativo di Federico Tiezzi: l'assistente Giovanni Scandella, la costumista Giovanna Buzzi, il light designer Gianni Pollini, tutti solleciti nel rispondere alle mie richieste. Delle loro "confessioni" si nutrono queste pagine.

¹² Si veda l'intervista a Marion d'Amburgo alla fine dell'elaborato (*Intervista a Marion d'Amburgo*, p. 198).

PARTE I

Cap. 1 Appunti per una teatrografia: 1968-2017

Cap. 1.1 Gli anni Settanta, l'adolescenza teatrale

Federico Tiezzi (Lucignano, 13 dicembre 1951) manifesta la sua vocazione al teatro sin da bambino, anche grazie a una precoce folgorazione figurativa, e già all'età di otto anni scrive una piccola commedia dal titolo *Messalina*, incentrata sulla figura dell'imperatrice romana.¹³

Sono nato a Borgonuovo, frazione di Lucignano, a duecento metri dal confine della provincia di Siena. Il paese è etrusco in origine e fatto di due versanti: una parte guarda verso la strada per Siena e l'altra verso quella di Arezzo. [...] Nella piccola cappella dove veniva celebrata la messa, la mattina presto, mi incantavo a guardare San Giorgio che strapazzava un drago tutto fumi e lingue penzoloni. [...] Se devo ricostruire la nascita della mia vocazione teatrale devo farla risalire alla pittura. A quel San Giorgio, un po' Sigfrido, e a quel drago verde ramarro. Sfogliavo nelle sere lunghissime libri di immagini d'arte che rubavo alle sorelle, con affreschi, statue e quadri. Guardavo quelle figure e sentivo che avrei voluto essere pittore. Vista la mia precoce passione per l'arte figurativa mi portavano a vedere le pitture che tanto mi interessavano. A Siena, in inizio, e ad Arezzo dopo, quando il babbo fece costruire una casa più vicina al paese. Una volta si andò col babbo a vedere il Palazzo Pubblico nel Campo. Mi mosrò gli affreschi delle grandi sale trecentesche con i personaggi raffigurati. Uno di questi, Guidoriccio da Fogliano, mi rimase nella testa per via della posa araldica, del bel vestito da capitano e del cavallo. "Guarda le crete, Federico, guarda le crete", mi disse il babbo, indicandomi il bel paesaggio forte di castelli e desolato di piante che circonda il cavaliere bardato. [...] Le sorelle, ambedue *très modernisantes*, mi portarono al Museo del Duomo per la *Maestà* di Duccio, mi pare appena restaurata. Se ne parlava da mesi. Era una di quelle cose che "si dovevano vedere" (come era successo per *Rocco e i suoi fratelli* di Visconti o *La dolce vita* di Fellini). Ero impreparato alla "visione" che ebbi. Fu un tale colpo, tutto quell'oro, che restai senza fiato: mi beavo di quella luce abbacinante che pareva emanarsi dalla Vergine, di quei colori squillanti e teneri, di natura al suo inizio: di quelle pose gentili, quasi di danza, in mezzo ai rosa salmone, al verde pallido, al rosso di una tavolozza spremuta dalla terra... madre di tutte le cose. [...] L'oro,

¹³ Cfr. OLIVIERO PONTE DI PINO, *Gli analisti del nomadismo mentale. Conversazione con Federico Tiezzi*, in *Il nuovo teatro italiano 1975-1988*, Firenze, La Casa Usher, 1988, p. 60.

quell'oro, l'avrei utilizzato negli anni a seguire in molti dei miei spettacoli».¹⁴

La vocazione al teatro di Tiezzi continua a svilupparsi durante gli anni del liceo, il Classico Francesco Petrarca di Arezzo, frequentato insieme al sodale di sempre Sandro Lombardi. Il primo nucleo comprende anche Lorian Nappini e Vera Bemoccoli, in tutto quattro adolescenti che sono soliti incontrarsi tra Arezzo e Lucignano sui vagoni del treno, una sorta di salotto letterario dove argomentare le teorie che tra qualche anno saranno inverate sulla scena.¹⁵

Nel 1968 il gruppo, soprannominato “La compagnia dei Tre”, mette in scena *Donna de Paradiso* di Jacopone da Todi e *Discorso sulla guerra* su testo di autori vari.¹⁶ Poi subito un cambio di nome: “Compagnia Teatro Liberazione” è l’etichetta che compare per i successivi due spettacoli, *Il cantico dei commedianti colpevoli* e *La parabola dei figli disobbedienti*.¹⁷

Tra il 1970 ed il 1971 è datato l’approdo a Firenze: Nappini comincia gli studi universitari in Antropologia, Tiezzi e Lombardi in Storia dell’Arte sotto l’egida di Roberto Salvini. In quegli anni un appartamento di via Panicale 10, a pochi passi dal Mercato di San Lorenzo, diventa il nido della giovane compagnia, abitazione e sala prove al contempo, luogo privilegiato dove condividere l’interesse per la Storia dell’Arte e gli scritti di Zeami, la curiosità

¹⁴ FEDERICO TIEZZI, *Des images*, in *Nell’occhio di chi guarda. Scrittori e registi di fronte all’immagine*, a cura di Clotilde Bertoni, Massimo Fusillo, Gianluigi Simonetti, Roma, Donzelli, 2014, pp. 19-35: 24-26.

¹⁵ Cfr. SANDRO LOMBARDI, *Gli anni felici*, Milano, Garzanti, 2004, p. 21.

¹⁶ *Donna de Paradiso*, di Jacopone da Todi. A cura di Federico Tiezzi. Con Vera Bemoccoli, Mario Cygielman, Lorian Nappini, Sandro Lombardi, Federico Tiezzi. Lucignano, Chiesa di San Francesco, 12 aprile 1968.
Discorso sulla guerra, su testi di Bertold Brecht, Bob Dylan, Anna Frank, Federico Garcia Lorca. A cura di Federico Tiezzi. Con Vera Bemoccoli, Lorian Nappini, Sandro Lombardi, Federico Tiezzi. Lucignano, Teatrino delle monache, 13 ottobre 1968.

¹⁷ *Il cantico dei commedianti colpevoli*, su testi di Blaise Cendrars, Allen Ginsberg, Arthur Rimbaud, Pier Paolo Pasolini. A cura di Federico Tiezzi. Con Vera Bemoccoli, Lorian Nappini, Sandro Lombardi, Federico Tiezzi. Ponte a Poppi, Teatro Dante, 26 ottobre 1969.
La parabola dei figli disobbedienti, su testi di Dante Alighieri, Samuel Beckett, Arthur Rimbaud, Sofocle. A cura di Federico Tiezzi. Con Vera Bemoccoli, Lorian Nappini, Sandro Lombardi, Federico Tiezzi. Ponte a Poppi, Teatro Dante, 22 febbraio 1970.

per l'esperienza del Living Theatre nonché la passione per autori che poi ritorneranno nel percorso artistico degli anni successivi, Artaud, Pasolini, Grotowski, Barba, Wilson etc.¹⁸

Il gruppo, su consiglio di Giuliano Scabia, si reca a Roma per incontrare Giuseppe Bartolucci, con lo scopo di far circolare un loro spettacolo cui si erano dedicati da qualche mese: *Morte di Francesco*.¹⁹ Nel frattempo viene anche scelta una nuova denominazione: dopo “Compagnia dei Tre” e “Teatro Liberazione” a partire dal 1971 la sigla adottata è “Il Carrozzone”, che «evocava l'idea del viaggio, il clima pinocchiesco di certe fiere paesane e persino la Banda dei Cuori Solitari di un disco molto amato dei Beatles».²⁰

Morte di Francesco debutta l'8 aprile del 1972 con protagonisti Tiezzi, Lombardi, Bemoccoli e Nappini alla Galleria Centro Tèchne di Firenze e già da questa prima prova le cifre della scrittura teatrale del Carrozzone sono ben in vista:

Il gruppo si fa portavoce di un teatro basato su una matrice ritualistica, la cui progressione drammaturgica, anziché fondarsi sulla parola e su una narrazione di natura logico-discorsiva, viene costruita ispirandosi a tutta una serie di suggestioni pittorico-figurative – in primis Piero della Francesca – conferendo al lavoro un impianto spettacolare di tipo iconico-visivo, nonché simbolico.²¹

Bartolucci, accorso a Firenze per vedere lo spettacolo, rimane colpito dal carisma dei giovani teatranti e comincia a tenerli d'occhio.

¹⁸ L'appartamento di Via Panicale diverrà sede amministrativa della Compagnia dal 12 gennaio 1983. Oggi è ancora l'abitazione di Marion D'Amburgo (nome d'arte per Lorian Nappini) che non a caso ama definirsi «la custode del nido»; cfr. *Intervista a Marion D'Amburgo*, p. 198.

¹⁹ *Morte di Francesco*, regia di Federico Tiezzi. Con Vera Bemoccoli, Sandro Lombardi, Lorian Nappini, Mariella Saletti, Federico Tiezzi. Galleria del Centro Tèchne, Firenze, 8 aprile 1972.

²⁰ SANDRO LOMBARDI, *Gli anni felici* cit., p. 85.

²¹ SALVATORE MARGIOTTA, *Il Nuovo Teatro in Italia* cit., p. 222. Cfr. *Il Carrozzone, Morte di Francesco*, in «Quaderni del Centro Tèchne», n.14, gennaio 1970.

Ma è con il secondo progetto, *La donna stanca incontra il sole*,²² che la compagnia si impone all'attenzione della critica. Andato in scena il 7 novembre, presso la Galleria Schema di Firenze, lo spettacolo ha come tema il viaggio iniziatico raccontato attraverso una successione di quadri visivi in cui il contrasto dominante è tra vita-morte, luce-tenebra, maschile-femminile.²³ Bartolucci, nuovamente entusiasta, invita la compagnia a Salerno per prendere parte (col medesimo spettacolo) alla prima *Rassegna Incontro-Nuove Tendenze* (4-19 giugno 1973). Durante la trasferta campana il gruppo incontra Eugenio Battisti, docente di Storia dell'Architettura all'Università di Firenze, e accetta la sua proposta di tenere un seminario alla Galleria Schema di Firenze.²⁴

Anche Franco Quadri, colpito da *La donna stanca incontra il sole*, coinvolge la compagnia per la seconda edizione del Festival teatrale di Chieri "I giovani per i giovani" (20 giugno-1 luglio 1973) in cui Il Carrozzone presenta una nuova versione dello spettacolo arricchita (o meglio appesantita) da un lungo e provocatorio prologo. Il 1973 si chiude con una performance dal titolo *Viaggio alla ricerca dell'esistenza* all'Università di Firenze.²⁵

Nel 1974 il gruppo si trova a Roma per prendere parte a *Contemporanea. Rassegna Internazionale d'Avanguardia*, dove collabora alla messa in scena dello spettacolo *A Mad Man, A Mad Giant, A Mad Dog, A Mad Urge, A Mad*

²² *La donna stanca incontra il sole*, regia di Federico Tiezzi. Con Vera Bemoccoli, Sandro Lombardi, Lorian Nappini, Federico Tiezzi. Galleria Schema, Firenze, 7 novembre 1972.

²³ Nel 1974 viene pubblicato in volume dalla OOLP-La Nuova Foglio Editrice il "visual scenario" de *La donna stanca incontra il sole*, a cura di Giuseppe Bartolucci. Lo "scenario" è molto interessante giacché si presenta come un mix tra una disposizione scenica e una partitura musicale: fogli pentagrammati sono percorsi da immagini, brevi accordi di note, didascalie, battute teatrali etc. Cfr. Il Carrozzone, *La donna stanca incontra il sole*, Pollenza, La Nuova foglio, 1974. Si veda anche FRANCO QUADRI, *La donna stanca incontra il sole*, «Panorama», 5 luglio 1973, in *Tiezzi secondo Quadri*, a cura di Leonardo Mello, Roma, Ubulibri, 2017, p. 31.

²⁴ SANDRO LOMBARDI, *Gli anni felici* cit., p. 96.

²⁵ *Viaggio alla ricerca dell'esistenza*, di Federico Tiezzi, regia dell'autore. Con Vera Bemoccoli, Sandro Lombardi, Lorian Nappini, Federico Tiezzi. Aula Magna dell'Istituto di Storia del Cinema della Facoltà di Lettere e Filosofia di Firenze, 21 dicembre 1973.

Face di Robert Wilson e dove propone un nuovo lavoro: *Viaggio e morte per acqua oscura*.²⁶

Nel settembre dello stesso anno si registra il primo sconfinamento del gruppo nell'alveo più strettamente musicale grazie alla collaborazione con Azio Corghi per *Tactus*, produzione del festival Autunno Musicale a Como che viene presentata anche al Kultur Forum Center di Bonn per il Festival Die Tage der Neuer Musik.²⁷ Per Corghi sono anni dedicati alla sperimentazione in ogni direzione:

Voci di ogni genere, mimi teatrali, strumenti inusuali per la “musica colta” del tempo (ad esempio le percussioni folk), amplificazione e live electronics affidati al Sinthy/A, una novità! Ecco la ragione per cui l'incontro con Federico, Sandro e Marion fu importante.²⁸

Corghi ricorda che nelle prove di *Tactus* la collaborazione fra gli interpreti era curata nei minimi particolari:

Ricordo pure un momento di difficoltà in cui, per ragioni imprevedibili (come l'incendio di un attrezzo di scena) si giunse alla decisione di uno scambio di parti fra Sandro e Federico: tutto si svolse con senso di responsabile, affettuosa collaborazione, poiché l'uno conosceva perfettamente la parte dell'altro. Lo spettacolo ebbe successo, io ricordo anche la mia partecipazione (per la parte “live electronics”) accanto a quella dei giovani interpreti musicali, quasi sempre al buio a seconda dei momenti creati dalla regia di Federico.²⁹

²⁶ *Viaggio e morte per acqua oscura*, di Federico Tiezzi, regia dell'autore. Con Vera Bemoccoli, Xandra Gadda, Sandro Lombardi, Lorian Nappini, Federico Tiezzi, Tosca Vezzosi. «Contemporanea», Parcheggio di Villa Borghese, Roma, 8 marzo 1974.

²⁷ *Tactus*, azione scenica per voci, strumenti e nastro magnetico di Azio Corghi. Libretto e regia di Federico Tiezzi. Con Massimo Lonardi (cordofoni e aerofoni), Maurizio Ben Omar (idionofoni e membranofoni), Azio Corghi (live electronics), Brigitte Gras Ferraresi (voce), Vera Bemoccoli, Sandro Lombardi, Lorian Nappini, Federico Tiezzi. «Autunno Musicale», Broletto di Como, 27 settembre 1974.

²⁸ Da una conversazione privata tra me ed Azio Corghi, ottobre 2017.

²⁹ *Ibidem*. «Gli attori, allora poco più che studenti – afferma Corghi – erano Sandro Lombardi, Federico Tiezzi e Marion D'amburgo. *Tactus* era teatro gestuale, senza parole; non c'era un testo vero e proprio, usavo dei fonemi. Nel buttarli lì come suoni nascevano però delle relazioni, i fonemi diventavano significanti. Fu in questa fase che mi resi conto che se non c'è forma, se non c'è collegamento, se chi ascolta non capisce nulla di quello che accade, la ricerca si riduce ad uno sperimentalismo da apprendisti stregoni. Capii che non si poteva e non si doveva rinunciare alla comunicatività della musica: lo intuì anche grazie al mio lavoro parallelo di musicologo sulle edizioni critiche. Rossini, in particolare *L'italiana*

Il 13 gennaio 1976 va in scena al Centro Culturale Santa Monica di Firenze *Miracolo della neve (un uomo guarda la luna attraverso un vetro rotto)*,³⁰ mentre a Roma, il 6 febbraio, debutta *I portatori di peste (I lavatoi contumaciali)*.³¹ Nel corso dell'anno la compagnia presenta anche *Lo spirito del giardino delle erbacce*³² (calendarizzato a Roma, Firenze e Milano), ispirato a uno dei casi studiati dallo psichiatra Rudolf Laing e riportati nel suo libro *L'Io diviso*.³³ Nella notte tra il 13 e il 14 luglio, alla quarta edizione della rassegna di Salerno *Teatro Nuove Tendenze*, viene presentato *Il giardino dei sentieri biforcati*, spettacolo che prevedeva l'intervento pittorico di Roberto Cerbai.³⁴

Il 13 novembre del '76 Il Carrozzone mette in scena *Presagi del vampiro. Studi per ambiente* al Festival Progetto di Contaminazione Urbana di Cosenza.³⁵

in Algeri, ma anche l'opera barocca, mi hanno fatto capire l'importanza della forma. Da qui partì il percorso che mi ha portato verso i testi di Checov, Rabelais, Pasolini, fino a Saramago. Era una ribellione la mia: l'Avanguardia cercava e non trovava il modo per comunicare – non voleva trovarlo, perché trovarlo significava impegnarsi sul serio» in *I quarant'anni dell'Autunno Musicale. Quando Como era crocevia del nuovo*, a cura di Marina Riboni, «La Provincia», 5 novembre 2006, p. 41.

³⁰ *Miracolo della neve (un uomo guarda la luna attraverso un vetro rotto)*, regia di Federico Tiezzi. Con Vera Bemoccoli, Marion D'Amburgo Sandro Lombardi, Federico Tiezzi. Con la partecipazione di Alga Fox, Monica Gazzo, Luisa Saviori, Pier Luigi Tazzi. Centro Culturale Santa Monica, Firenze, 13 gennaio 1976.

³¹ *I portatori di peste (I lavatoi contumaciali)*, regia di Federico Tiezzi. Con Vera Bemoccoli, Marion D'Amburgo Sandro Lombardi, Federico Tiezzi. Con la partecipazione di Mario Cygielman Alga Fox, Paolo Laudisa, Laura Salvi, Luisa Saviori, Anna Spanu. Lavatoi Contumaciali, Roma, 6 febbraio 1976.

³² *Lo spirito del giardino delle erbacce*, regia di Federico Tiezzi. Con Luca Fiorentino, Sandro Lombardi, Lorian Nappini, Luisa e Teresa Saviori, Federico Tiezzi. Teatro Spaziouno, Roma, 11 febbraio 1976.

³³ RUDOLF LAING, *L'Io diviso. Studio di psichiatria esistenziale*, Torino, Einaudi, 1969.

³⁴ *Il giardino dei sentieri biforcati*, regia di Federico Tiezzi. Intervento pittorico di Roberto Cerbai. Con Vera Bemoccoli, Luca Fiorentino, Sandro Lombardi, Lorian Nappini, Laura Salvi, Luisa e Teresa Saviori, Pier Luigi Tazzi, Federico Tiezzi. «IV Rassegna Incontro Nuove Tendenze», Teatro Sipario, Salerno, 13 luglio 1976. A partire da questo spettacolo fa il suo ingresso in compagnia Pier Luigi Tazzi, professore di architettura a Firenze e critico d'arte contemporanea.

³⁵ *Presagi del vampiro. Studi per ambiente*, regia di Federico Tiezzi. Con Luca Abramovich, Marion D'Amburgo, Alga Fox, Sandro Lombardi, Luisa Saviori, Pierluigi Tazzi, Federico Tiezzi. «Progetto di contaminazione urbana», Palestra dello Spirito Santo, Cosenza, 13 novembre 1976.

Respinto il desiderio di raccontare una storia (quella del Vampiro?) cos'altro mostrare se non i propri esercizi di lavoro? Già ci s'era provato, e ne aveva fatta una pagina di storia del teatro, il Living con i *Mysteries*. Ma qui lo spettacolo non c'entra più: si tratta semmai di proporre una meditazione sul mezzo, alla stregua di molta arte concettuale.³⁶

Lo spettacolo, dopo esser transitato da Bologna (Teatro delle Moline) giunge a Firenze, al Teatro Rondò di Bacco. Lì, l'11 dicembre, si tiene una tavola rotonda coordinata da Franco Quadri alla quale prendono parte Lea Vergine, Giuseppe Bartolucci, Silvana Sinisi e Vanni Bramante per confrontarsi sull'attività della compagnia, in quegli anni considerata una delle esperienze di punta del teatro di ricerca italiano.

In questo periodo alcuni componenti del gruppo assumono dei nomi d'arte: Lorian Nappini è d'ora in poi Marion D'Amburgo, Vera Bemoccoli diventa Very Much; Teresa Saviori è Alga Fox e Luca Fiorentino sceglie il cognome Abramovich.³⁷

Il 21 dicembre 1977 Il Carrozone prende parte alla rassegna "Roma: città del teatro", con *Ombra diurna. Possibilità di un'assenza*.³⁸ Lombardi ne custodisce ancora il ricordo:

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

³⁶ FRANCO QUADRI, *Presagi del vampiro (Studi per ambiente)*, «Panorama», 8 febbraio 1977, in *Tiezzi secondo Quadri* cit., p. 37.

³⁷ Nel corso della stagione 1976-1977 Vera Bemoccoli abbandona definitivamente la compagnia per trasferirsi in Arabia Saudita.

³⁸ *Ombra diurna. Possibilità di un'assenza*, regia di Federico Tiezzi. Con Luca Abramovich, Marion D'Amburgo, Alga Fox, Sandro Lombardi, Luisa Saviori, Pierluigi Tazzi, Federico Tiezzi. «La città del teatro», Ex Pastificio Cerere, Roma, 21-22 dicembre 1977.

Sentivo contraddizione e insieme fecondità nell'accostare Joseph Beuys a Pasolini, Vito Acconci a Sandro Penna.³⁹

Portare il teatro sulla stessa lunghezza d'onda delle arti visive: questa la missione di Tiezzi e Lombardi che, proprio nel '77, conseguono la laurea in Storia dell'Arte, l'uno con una ricerca iconologica sulla teatralità nella scultura di Claus Sluter e nel tardo gotico europeo (ispirata ad Aby Warburg ed Erwin Panofsky), l'altro presentando una tesi monografica su *Jean Fouquet*.⁴⁰

Il 3 febbraio 1978 al Rondò di Bacco va in scena *Vedute di Porto Said. Interni in esterno-Esterni in interno* (il cui sottotitolo è *Studi n. 33-38*); spettacolo che la compagnia porterà in tournée in Italia e all'estero per tutto l'anno.⁴¹

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.⁴²

Nell'aprile del '78 Il Carrozone mette in scena la performance *Numero 39* all'Out-Off di Milano,⁴³ dopodiché a giugno partecipa alla II Settimana della performance di Bologna con *Rapporto confidenziale*.⁴⁴ Nel frattempo

³⁹ SANDRO LOMBARDI, *Gli anni felici* cit., p. 137.

⁴⁰ ID., *Jean Fouquet*, Firenze, Salimbeni, 1983.

⁴¹ *Vedute di Porto Said. Interni in esterno-Esterni in interno*, regia di Federico Tiezzi. Con Luca Abramovich, Marion D'Amburgo, Alga Fox, Sandro Lombardi, Luisa Saviori, Pierluigi Tazzi, Federico Tiezzi. Teatro Rondò di Bacco, Firenze, 3 febbraio 1978.

⁴² FRANCO QUADRI, *Vedute di Porto Said*, «Panorama», 21 febbraio 1978, in *Tiezzi secondo Quadri* cit., p. 53.

⁴³ *Numero 39*, di Federico Tiezzi, regia dell'autore. Con Marion D'Amburgo, Alga Fox, Luisa Saviori, Pierluigi Tazzi, Federico Tiezzi, Luca Vespa. Out-Off, Milano, 17 aprile 1978.

cominciano ad arrivare anche i primi riconoscimenti ufficiali da parte della critica: per la stagione 1977-1978 al Carrozzone viene attribuito il Premio Ubu come “Miglior gruppo sperimentale dell’anno”.

A novembre inoltre, su iniziativa di Lombardi, viene pubblicato il primo numero della rivista «Il Carrozzone». I materiali pubblicati sono l’esito di un confronto interno alla compagnia, ma sostanziale è anche l’innesto della riflessione di critici “amici” come Franco Quadri. Il secondo numero, pubblicato nel febbraio del ’79, presenta il titolo «Magazzini Criminali», denominazione che si impone anche come nuova ragione sociale del gruppo.

Nello stesso mese va in scena al Rondò di Bacco di Firenze lo spettacolo *Punto di rottura. Due studi, un film*.⁴⁵

La “rottura” cui si fa appello è quella dell’ordine, del senso, della purezza dell’arte, dello stato di equilibrio psichico e sociale, ma soprattutto è incrinatura del codice analitico che permane alla base della costruzione dello spettacolo. A livello strutturale *Punto di rottura* è ancora organizzato come insieme di “studi per ambiente”, anzi per la precisione – come suona il sottotitolo – di *due studi* e un *film*. La costruzione modulare e paratattica che rendeva i *Presagi* e le *Vedute* un assemblaggio effimero di studi diversi cede il passo però a una ritrovata sintassi scenica, ad una nuova coesione che si affida ad un incalzante ritmo spettacolare. Le azioni sono organizzate come una “carrellata” cinematografica che parte dal fondo del palcoscenico e si conclude nel primo piano del boccascena. A sua volta il film, cui il sottotitolo allude, è rappresentato dal video che accompagna tutto lo spettacolo rimandando primissimi piani e particolari degli attori.⁴⁶

Il 12 marzo il gruppo realizza la performance *R polaroid* nell’ambito dell’installazione *Stanza banale* allestita da Alessandro Mendini, Franco Raggi,

⁴⁴ *Rapporto confidenziale*, di Federico Tiezzi, regia dell’autore. Con Luca Vespa, Marion D’Amburgo, Alga Fox, Sandro Lombardi, Luisa Saviori, Pierluigi Tazzi, Federico Tiezzi. «Il Settimana Internazionale della Performance», Palazzina ex Sidercomit, Bologna, 1 giugno 1978.

⁴⁵ *Punto di rottura. Due studi, un film*, di Federico Tiezzi, regia dell’autore. Con Marion D’Amburgo, Alga Fox, Sandro Lombardi, Luisa Saviori, Pierluigi Tazzi, Federico Tiezzi, Luca Vespa. Teatro Rondò di Bacco, Firenze, 16 febbraio 1979.

⁴⁶ LORENZO MANGO, *Teatro di poesia. Saggio su Federico Tiezzi*, Roma, Bulzoni, 1994, pp. 87-88.

Paola Navone e Daniela Puppa al Salone Internazionale Foto-Cine-Ottica (SICOF) di Milano.⁴⁷ Saranno questi stessi artisti a realizzare gli arredi di *Ebdòmero* (Teatro Affratellamento di Firenze, 11-13 maggio), «una performance condotta sul filo di un'angosciante nevrastenia, che non conosce suggestioni o canoni classici ma insegue, dopo *Punto di rottura*, nuovi crimini linguistici».⁴⁸

Il 30 aprile, ad Amburgo, va in scena il primo atto di una serie di performance dal titolo *Zone calde*.⁴⁹ A settembre, per il festival Estate Romana, il gruppo si esibisce in un concerto dal titolo *Last Concert Polaroid* e per la stagione 1978-1979 viene riconfermato al Carrozone il Premio Ubu come “Gruppo sperimentale dell'anno”.

Cap. 1.2 Gli anni Ottanta, verso un teatro di poesia

Passato il periodo di “adolescenza teatrale”, in cui il rifiuto delle convenzioni era obbligato, gli anni Ottanta cominciano con uno spettacolo che segna un parziale e progressivo ritorno dentro la cornice: *Crollo nervoso*.⁵⁰

⁴⁷ *R. Polaroid*, Regia di Federico Tiezzi. Con Marion D'Amburgo, Alga Fox, Luisa Saviori, Pierluigi Tazzi, Federico Tiezzi, Luca Vespa. “Stanza Banale” di Alessandro Mendini, Paola Navone, Daniela Puppa, Franco Raggi, Milano, 12 marzo 1979.

⁴⁸ FRANCO QUADRI, *Ebdòmero*, «Panorama», 29 maggio 1979, in *Tiezzi secondo Quadri* cit., p. 63.

⁴⁹ *Zone calde: Nervous Breakdown*. Regia di Federico Tiezzi. Con Robert Berganus, Marion D'Amburgo, Alga Fox, Luisa Saviori, Pierluigi Tazzi, Federico Tiezzi, Luca Vespa. “Theater der Nationen”, Amburgo, 30 aprile 1979. Per le altre performance si veda *Teatrografia* tra gli Apparati.

⁵⁰ *Crollo nervoso*, di Federico Tiezzi, regia dell'autore. Progetto scenico di Alighiero Boetti. Scena di Alessandro Mendini, Paola Navone, Daniela Puppa, Franco Raggi. Costumi di Rita Corradini. Colonna sonora di Sandro Lombardi. Con Julia Anzilotti, Marion D'Amburgo, Mario Carlà, Sandro Lombardi, Grazia Román, Pierluigi Tazzi, Federico Tiezzi. «XIII Rassegna Internazionale dei Teatri Stabili», Teatro Affratellamento, Firenze, 30 aprile 1980. Nella stagione 1979-80 allo spettacolo verrà assegnato il Premio Ubu per la miglior scenografia. *Crollo nervoso* in formato disco viene pubblicato da Italian Records nel 1980.

Suddivisa in quattro momenti temporali, l'azione di *Crollo nervoso* è compresa secondo bruschi sbalzi non cronologici tra lo storico 21 luglio 1969, data della conquista della luna, e un allusivo 2001. Anche la dislocazione dei diversi episodi spazia schizofrenicamente tra una spiaggia di Mogadiscio e un aeroporto di Los Angeles, tra una stanza d'albergo di Saigon e una indeterminata Africa, immobile campo del futuribile. Ma l'itinerario fisico dei personaggi non esce da una immutabile scatola scenica: quattro pareti di veneziane che incamerano nella loro orizzontalità metallica, sopra un pavimento di linoleum, alcune file di neon azzurri.⁵¹

Da un punto di vista stilistico una novità è rappresentata dall'uso di quattro monitor sistemati ai lati della scena che interagiscono con gli attori come fossero dei personaggi. Nel mese di giugno del 1980 il gruppo realizza due performance: il 7 allo stadio olimpico di Monaco, per il Münchner Theater Festival, i Magazzini Criminali creano la performance *Ins Null, Verso lo zero* con la partecipazione di Hanna Schygulla;⁵² tra il 28 e il 30, per la decima edizione del Festival Internazionale del Teatro in Piazza di Santarcangelo, danno vita a *Blitz*, quattro performance in quattro luoghi diversi: in spiaggia, alla Colonia Ferrovieri, in un'area di servizio autostradale e al Luna Park.⁵³

A Colonia, in occasione del Festival Theater der Welt (12-28 giugno), Tiezzi conosce il regista Rainer Werner Fassbinder che includerà nel suo documentario sulla rassegna, *Theater in trance*, due frammenti di *Crollo nervoso* ed *Ebdòmero*.⁵⁴

⁵¹ FRANCO QUADRI, *Crollo nervoso*, «Panorama», 26 maggio 1980, in *Tiezzi secondo Quadri* cit., p. 74.

⁵² *Ins Null, Verso lo zero*, di Federico Tiezzi, regia dell'autore. Con Julia Anzilotti, Marion D'Amburgo, Mario Carlà, Alga Fox, Sandro Lombardi, Grazia Román, Pierluigi Tazzi, Federico Tiezzi. E con la partecipazione straordinaria di Hanna Schygulla. «Theater Festival», Lindehalle am Olympia Stadion, Monaco, 7 giugno 1980.

⁵³ *Blitz*, di Federico Tiezzi, regia dell'autore. Con Julia Anzilotti, Mario Carlà, Marion D'Amburgo, Sandro Lombardi, Grazia Román, Pierluigi Tazzi, Federico Tiezzi, e con la partecipazione di Lisa Pancrazi e degli attori del T.I.C. di Rimini. «Festival di Santarcangelo», Santarcangelo di Romagna, 28-30 giugno 1980.

⁵⁴ *Ebdòmero*, di Giorgio De Chirico. Adattamento e drammaturgia di Nico Garrone. Regia di Federico Tiezzi. Scena di Francesco Calcagnini. Costumi di Roberta Tocchio. Luci di Juray Saleri. Suono di Peter Cerone. Con Alessandra Antinori, Sandro Lombardi, Federico Tiezzi. «Giorgio De Chirico Pictor Optimus», Palazzo delle Esposizioni, Roma, 29 gennaio 1993.

Dall'aprile del 1982 la compagnia trova casa presso il Comune di Scandicci e nell'ex-auditorium di una scuola prende forma il nuovo centro di ricerca teatrale dei "Magazzini".

A maggio dunque, coprodotto dal Comune di Scandicci e dalla Biennale di Venezia Teatro, va in scena *Sulla strada*,⁵⁵ spettacolo dove secondo Tiezzi non c'è più «necessità di astrazione ma di narrazione».⁵⁶

Portando avanti una tendenza già emersa in *Crollo nervoso*, si assiste a una riappropriazione delle convenzioni teatrali a partire dalla scenografia di Tanino Liberatore. Suddiviso in due tempi, altro recupero del codice teatrale, lo spettacolo si affida al supporto emotivo degli interventi dialogici, mentre il protagonismo del corpo si dilata in ampi movimenti assimilabili al modello della danza.⁵⁷

Preziosa, ancora una volta, la testimonianza di Franco Quadri che definisce lo spettacolo «un'opera lirica non cantata»:

Questa ricostruzione, contrassegno di un passaggio d'età, sposa i connotati dell'opera, di un'opera lirica non cantata, alla quale la regia di Federico Tiezzi ha impresso una nitidissima struttura: due tempi omologhi lunghi come una partita di calcio, dove i *pas de deux* s'alternano agli interventi corali, le scene di assieme alle azioni di singoli su molti piani, i brani dialogati a quelli di puro movimento o ai concertati di più voci simultanee su diversi toni, gli affondi nell'acuto a una trama inesauribile e suggestiva di sussurri. E intanto la musica grandiosa e insinuante di John Hassel arriva dal *quarto mondo* a incamerare, nella compattezza di una cangiante serialità, recuperi di rumori naturali e inclinazioni sentimentali.⁵⁸

⁵⁵ *Sulla Strada*, di Federico Tiezzi e Marion D'Amburgo, da Jack Kerouac. Regia di Federico Tiezzi. Progetto scenografico di Federico Tiezzi. Scene di Tanino Liberatore. Costumi di Loretta Mugnai. Musiche di Jon Hassell. Percussioni di Nana Vasconcelos. Con Julia Anzilotti, Marion D'Amburgo, Mario Carlà, Sandro Lombardi, Rolando Mugnai, Grazia Román, Federico Tiezzi. «Biennale Teatro», Teatro Malibran, Venezia, 28 maggio 1982.

⁵⁶ OLIVIERO PONTE DI PINO, *Gli analisti del nomadismo mentale* cit., p. 70.

⁵⁷ SILVANA SINISI, *Neoavanguardia e postavanguardia in Italia*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo, Avanguardie e utopie del teatro. Il Novecento*, a cura di Roberto Alonge e Guido Davico Bonino, III, Torino, Einaudi, 2001, pp. 731-732.

⁵⁸ FRANCO QUADRI, *Sulla strada da Jack Kerouac*, «Panorama», 21 giugno 1982, in *Tiezzi secondo Quadri* cit., p. 100.

In primavera viene pubblicato il n. 5 della rivista «Magazzini Criminali» e a settembre il gruppo allestisce al Padiglione d'Arte Contemporanea di Milano *Operazione Alcantara*,⁵⁹ continuando ad alimentare la collaborazione con architetti quali Mendini, Gregotti, Ambasz.

A Scandicci, tra il 15 ed il 17 dicembre, viene realizzato il *Progetto Agamennone numero zero. Ambientazioni. Studi n. 42-43-44* in collaborazione con il Centro Studi Danza di Firenze e la Palestra Doyukai. Il progetto prevede che nel corso di un triennio la compagnia produca tre spettacoli sulla classicità, ecco come nasce la trilogia intitolata *Perdita di memoria*.⁶⁰

Nel giugno 1983 viene pubblicato il n. 6 della rivista «Magazzini Criminali» e nello stesso anno esce per la casa di registrazione Riviera Records il disco *Notti senza fine*.⁶¹ Bisogna segnalare anche la pubblicazione, per la Ariston Music, del brano *Atlantide (Manifesto degli addio)* inserito nella raccolta *Architettura Sussurrante* di Alessandro Mendini.⁶²

Il 27 aprile 1984 va in scena a Scandicci *Genet a Tangeri. Tragedia barbara*, primo atto della *Trilogia della memoria*.⁶³

Con questo spettacolo captante e spiazzante, i Magazzini Criminali celebrano il ritorno alla parola poetica dei loro inizi. Alla base infatti

⁵⁹ *Operazione Alcantara*, di Federico Tiezzi, regia dell'autore. Costumi di Loretta Mugnai. Con Julia Anzilotti, Mario Carlà, Marion D'Amburgo, Sandro Lombardi, Rolando Mugnai, Grazia Roman, Federico Tiezzi, e con la partecipazione di Don Lurio. PAC-Padiglione d'Arte Contemporanea, Milano, 18 settembre 1982.

⁶⁰ FEDERICO TIEZZI, *Perdita di memoria. Una trilogia per Magazzini Criminali. Genet a Tangeri, Ritratto dell'attore da giovane, Vita immaginaria di Paolo Uccello*, Milano, Ubulibri, 1986.

⁶¹ Per la grafica di copertina viene coinvolto Mario Schifano, artista tra i più significativi della Pop Art che collaborerà in modo ancor più significativo con Tiezzi nel 1991 per le scenografie di *Norma*.

⁶² *Atlantide (Manifesto degli addio)*, long playng contenuto nella raccolta *Architettura sussurrante*, a cura di Alessandro Mendini, Ariston, Milano 1983.

⁶³ *Genet a Tangeri, tragedia barbara*, di Federico Tiezzi. Progetto scenico e regia dell'autore. Realizzazione scene di Manola Casale. Costumi di Loretta Mugnai. Trucco di Julia Anzilotti. Colonna sonora di Sandro Lombardi. Con Julia Anzilotti, Marion D'Amburgo, Sandro Lombardi, Rolando Mugnai, Federico Tiezzi. Teatro ai Magazzini, Scandicci, 27 aprile 1984. Nel novembre 1984 lo spettacolo ottiene il Premio Ubu come miglior spettacolo dell'anno.

c'è un testo, ridondante e barocco, scritto in esametri barbarici da Federico Tiezzi: uno statico poema drammatico che rende un delirante e viscerale omaggio all'autore più classico della contemporaneità, Jean Genet.⁶⁴

Il 14 luglio il gruppo partecipa alla XVI edizione del Festival di Santarcangelo con la performance *Sandinista!*.⁶⁵

Nel 1985, ad aprile, debutta a Scandicci il secondo atto della trilogia *Perdita di memoria: Ritratto dell'attore da giovane. Dramma notturno*.⁶⁶ Lo spettacolo concede «un ruolo privilegiato alla scrittura, ancora in versi, inseguendo però soprattutto nel primo atto le spezzature e le ripetizioni ossessive di Thomas Bernhard, mentre il secondo sembra concedersi piuttosto a cadenze pascoliane». ⁶⁷

Nell'ottobre dello stesso anno la compagnia effettua dapprima una variazione sulla denominazione, da Magazzini Criminali Productions diventa Compagnia Magazzini Produzioni, quindi porta in scena alla Biennale di Venezia *Vita immaginaria di Paolo Uccello. Frammento*,⁶⁸ ultimo atto di una trilogia puntellata da espliciti riferimenti alla storia dell'arte: in *Vita immaginaria di Paolo Uccello* in primo piano c'è infatti una riproduzione della *Battaglia di San Romano*; *Atalanta e Ippomene* di Guido Reni compare in *Genet a Tangeri*; *Il*

⁶⁴ FRANCO QUADRI, *Genet a Tangeri*, «Panorama», 28 maggio 1984, in *Tiezzi secondo Quadri* cit., p. 109.

⁶⁵ *Sandinista!*, di Federico Tiezzi, regia dell'autore. Con Marion D'Amburgo, Federico Tiezzi, Sandro Lombardi, Julia Anzilotti, Rolando Mugnai. «Festival di Sant'Arcangelo», Santarcangelo di Romagna, 14 luglio 1984.

⁶⁶ *Ritratto dell'attore da giovane, dramma notturno*, di Federico Tiezzi, regia dell'autore. Scene di Manola Casale. Costumi di Loretta Mugnai. Colonna sonora di Sandro Lombardi. Con Julia Anzilotti, Marion D'Amburgo, Sandro Lombardi, Rolando Mugnai, Federico Tiezzi. Teatro ai Magazzini, Scandicci, 27 aprile 1985.

⁶⁷ FRANCO QUADRI, *Ritratto dell'attore da giovane*, «Panorama», 26 maggio 1985, in *Tiezzi secondo Quadri* cit., p. 114.

⁶⁸ *Vita immaginaria di Paolo Uccello, frammento*, di Federico Tiezzi, regia dell'autore. Scene e costumi di Manola Casale. Con Julia Anzilotti, Marion D'Amburgo, Sandro Lombardi, Rolando Mugnai, Virgilio Sieni, Federico Tiezzi, Emanuela Villagrossi. «XXXIII Festival Internazionale del Teatro, Biennale Teatro», Teatro La Perla, Venezia, 17 ottobre 1985.

naufragio della Speranza di Friedrich è assunto infine come oggetto di dibattito nel *Ritratto dell'attore da giovane*.

A fine anno, in Sicilia, va in scena *L'ultimo discorso di Roberto il Guiscardo*, con Federico Tiezzi nella triplice veste di autore, regista e attore.⁶⁹

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

Il 10 gennaio 1987 va in scena *Come è*, con adattamento drammaturgico di Franco Quadri dal testo di Samuel Beckett, al Teatro Storchi di Modena.⁷⁰ Esce intanto anche il numero 9 della rivista «Magazzini» a cura di Gianni Manzella per la Ubulibri.

L'attenzione degli studiosi e della critica continua a rimanere focalizzata sull'operato della compagnia capitanata da Tiezzi: il 3 febbraio l'Università degli Studi di Milano organizza un convegno intitolato *La parola come suono, il teatro come gesto: l'incontro dei Magazzini con Beckett*. I partecipanti sono Enea Balmas, Sisto Della Palma, Sandro Lombardi, Franco Quadri e Federico Tiezzi, coordinati da Mariangela Mazzocchi Doglio.

Il 12 giugno i Magazzini presentano *Artaud. Una tragedia in un prologo, due scene e tre flashback*, alla rassegna Documenta 8 di Kassel.

È una visione apocalittica della storia a dominare la mostra di Kassel, con qualche riverbero nella sfilata di vedette che l'ha aperta: i Magazzini, Giorgio Barberio Corsetti con la sua compagnia, Tadeusz Kantor. [...] *Artaud, una tragedia in un prologo* si apre con una danza di neon azzurri e un concerto di fischiotti, prima che tra il sontuoso sipario cangiante di apertura e i due successivi si delimiti come spazio del rito l'ultima stanza abitata da Antonin Artaud, dove il profeta è impersonato da Sandro Lombardi [...]. Il travestimento

⁶⁹ *L'ultimo discorso di Roberto il Guiscardo*, di e con Federico Tiezzi. Zattera di Babele, Erice, 20 dicembre 1985.

⁷⁰ *Come è*, di Samuel Beckett. Traduzione, adattamento e drammaturgia di Franco Quadri. Regia di Federico Tiezzi. Scena di Manola Casale. Costumi di Giovanna Buzzi. Luci di Raffaele Perin. Colonna sonora di Sandro Lombardi. Con Marion D'Amburgo, Sandro Lombardi, Rolando Mugnai, Federico Tiezzi. Teatro Storchi, Modena, 10 gennaio 1987.

è protagonista, rispecchiando il tormento lacerante di un corpo che domanda di essere liberato.⁷¹

Nel 1988 due debutti: il 25 marzo, *Hamletmaschine* al Teatro dell'Arte di Milano; il 20 aprile *Medeamaterial* nell'ambito di "Teatrorizzanti. Festival di Primavera del Nuovo Teatro" di Urbino.

Nell'aprile del 1989 prende avvio presso il Teatro Fabbricone di Prato il *Progetto per un teatro di poesia. La Divina Commedia*, laboratorio di durata triennale realizzato dai Magazzini e diretto da Federico Tiezzi. La prima sessione del progetto culmina con lo spettacolo *Commedia dell'Inferno. Un travestimento dantesco*, in scena al Fabbricone il 27 giugno 1989; la riscrittura del testo è affidata a Edoardo Sanguineti.⁷²

Cap. 1.3 Gli anni Novanta, l'opera lirica.

Il 2 marzo 1990 va in scena il secondo atto della Trilogia dantesca, *Il Purgatorio. La notte lava la mente, drammaturgia di un'ascensione*, sempre al Fabbricone di Prato.⁷³ Il testo, stavolta, è firmato da Mario Luzi.

⁷¹ FRANCO QUADRI, *Il teatro ai documenti 8 di Kassel*, «Panorama», 5 luglio 1987, in Tiezzi secondo Quadri cit., pp. 137-138.

⁷² *Commedia dell'Inferno. Un travestimento dantesco*, di Edoardo Sanguineti, da Dante Alighieri. Regia di Federico Tiezzi. Scenografia di Manola Casale. Costumi di Pasquale Grossi. Colonna sonora di Sandro Lombardi. Luci di Juray Saleri. Con Sandro Lombardi, Marion D'Amburgo, Nicoletta Corradi, Giovanni Fochi, Mario Grossi, Adonella Monaco, Enrico Pallini, Stefano Peruzzo, Nadia Ristori, Cristina Sanmarchi. In co-produzione con Consorzio Teatro Metastasio di Prato e Regione Toscana. Teatro Fabbricone, Prato, 27 giugno 1989.

⁷³ *Il Purgatorio, la notte lava la mente. Drammaturgia di un'ascensione*, di Mario Luzi, da Dante Alighieri. Regia di Federico Tiezzi. Scene e costumi di Pasquale Grossi. Colonna sonora di Sandro Lombardi. Luci di Roberto Innocenti. Con Sandro Lombardi, Marion D'Amburgo, Annarita Chierici, Pietro Conversano, Michele D'Anca, Susanna Infantino, Enrico Pallini, Ivan Polidoro, Marcello Prayer, Thomas Trabacchi, Giulia Weber, Paolo Zuccari. In co-produzione con Consorzio Teatro Metastasio di Prato e Regione Toscana. Teatro Fabbricone, Prato, 2 marzo 1990.

Un anno dopo, a Bari, il progetto sulla “Divina Commedia” giunge al suo compimento: *Il Paradiso. Perché mi vinse il lume d’esta stella*, su versi di Giovanni Giudici, viene rappresentato al Teatro Petruzzelli.⁷⁴

Nel nostro orizzonte di ricerca gli anni Novanta assumono un valore particolare all’interno della teatrografia di Tiezzi, giacché segnano il debutto del regista sul palcoscenico lirico. Il 18 ottobre 1991 è datata infatti la première della *Norma* di Vincenzo Bellini, con la regia di Tiezzi, al Petruzzelli di Bari.⁷⁵

La *Norma* del Petruzzelli è stata presentata bene. Federico Tiezzi, finora regista di prosa, per il suo debutto operistico ha chiamato non uno ma due scenografi, uno dei quali è Mario Schifano. A Schifano si devono certamente i siparietti che con agile tratto coniugano la quercia e la luna, rapidi ma non sbrigativi commenti alle vicende narrate. All’altro scenografo, Pier Paolo Bisleri, si deve l’ambiente neoclassico delle scene, molto eleganti e aeree. Una enorme luna ferruginosa pencola continuamente sulla scena, un’idea di quercia ancora ferruginosa inquadra il primo atto, frammenti di statue romane demolite completano gli arredi. Ci sono bellissimi costumi, bianchi per i romani e rossi per i druidi. Con questi pochi ingredienti *Norma* acquista tratti di eleganza ed euritmia che rispecchiano finalmente il carattere dell’opera.⁷⁶

Il 7 marzo 1992 *Adelchi* va in scena al Teatro Argentina di Roma; Tiezzi si dedica al progetto «con l’entusiasmo di un manzoniano convinto, per quanto tendenziosamente deciso a una lettura di Adelchi come melodramma. Spostata l’azione dal Medioevo in cui è situata all’epoca di aneliti libertari in cui fu descritta, a cavallo dei moti del 1821, non viene chiamata in causa soltanto

⁷⁴ *Il Paradiso. Perché mi vinse il lume d’esta stella*, di Giovanni Giudici, da Dante Alighieri. Regia di Federico Tiezzi. Scene di Manola Casale. Costumi di Giovanna Buzzi. Colonna sonora di Sandro Lombardi. Luci di Juray Saleri. Con Sandro Lombardi, Marion D’Amburgo, Aurelio Pierucci, Alessandra Antinori, Alessandra Celi, Giovanni Fochi, Laura Martelli, Gabriele Parrillo, Graziano Piazza, Ivan Polidoro, Paolo Ricchi, Emanuela Villagrossi. In co-produzione con Consorzio Teatro Metastasio di Prato e Regione Toscana. Teatro Petruzzelli, Bari, 27 marzo 1991. Cfr. Lorenzo Mango, *La Divina Commedia*, in *Teatro di poesia* cit., pp. 29-48.

⁷⁵ *Norma*, di Vincenzo Bellini. Direzione di Roberto Abbado. Regia di Federico Tiezzi. Scene di Mario Schifano e Pier Paolo Bisleri. Costumi di Ruggero Vittrani. Con Alessandro Cosentino, Carlo De Bortoli, Nicola Martinucci, Adriana Morelli, Raquel Pierotti, Ivana Turchese. Orchestra e coro dell’Ente Artistico Teatro Petruzzelli. Teatro Petruzzelli, Bari, 18 ottobre 1991.

⁷⁶ MICHELANGELO ZURLETTI, *Norma conquista con eleganza e rigore. Così Bellini perde il romanticismo*, «La Repubblica», 23 ottobre 1991, p. 34.

l'opera lirica, che domina anche per l'enfasi figurativa i criteri della messinscena».⁷⁷

Il 15 aprile, a Brescia, debutta *Finale di partita* di Beckett,⁷⁸ mentre a novembre va in scena a Potenza *Orazio, un Socrate romano*.⁷⁹

Nel 1993 si recupera il progetto dantesco: il 17 luglio infatti è in cartellone *Paradiso di Dante*, con musiche originali di Salvatore Sciarrino eseguite dalla Orchestra della RAI di Torino nella stagione del Ravenna Festival.⁸⁰

Nello stesso anno Tiezzi realizza la sua seconda regia operistica: *La traviata* di Giuseppe Verdi al Teatro Pergolesi di Jesi.⁸¹

Il 13 gennaio 1994 debutta *Edipus* al Teatro di Rifredi a Firenze, spettacolo che otterrà il Premio Ubu per la regia insieme a *Porcile*, andato in scena il 12 marzo dello stesso anno al Teatro Comunale di Codroipo. Questi due spettacoli

⁷⁷ FRANCO QUADRI, *Adelchi, solitario principe di cent'anni fa*, «La Repubblica», 10 marzo 1992, in Tiezzi secondo Quadri cit., pp. 151.

⁷⁸ *Finale di partita*, di Samuel Beckett. Regia di Federico Tiezzi. Con Virginio Gazzolo, Gianfranco Varetto, Paolo Ricchi, Emanuela Villagrossi. Scene di Pier Paolo Bisleri. Costumi di Giovanna Buzzi. Colonna sonora di Sandro Lombardi. In co-produzione con il Centro Teatrale Bresciano. Teatro Santa Chiara, Brescia, 15 aprile 1992.

⁷⁹ *Orazio, un Socrate romano*, di Antonio La Penna. Regia di Federico Tiezzi. Scene e costumi di Manola Casale. Con Sandro Lombardi, Giovanni Fochi. Teatro Francesco Stabile, Potenza, 12 novembre 1992.

⁸⁰ *Paradiso di Dante*, drammaturgia di Giovanni Giudici. Regia di Federico Tiezzi. Costumi di Giovanna Buzzi. Luci di Juray Saleri. Euritmia di Alfredo Chiappori e Francesca Gatti. Musiche originali di Salvatore Sciarrino, eseguite dall'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai di Torino. Direttore d'orchestra Ed Spanjaard. Irvine Arditti (violino), Barbara Maurer (viola d'amore), Roberto Fabbriciani (flauto). Con Alessandra Antinori, Alessandra Celi, Giovanni Fochi, Gianluigi Fogacci, Sandro Lombardi, Laura Martelli, Graziano Piazza, Paolo Ricchi, Fabrizio Russotto, Emanuela Villagrossi. Ravenna Festival, Basilica di San Vitale, 17 luglio 1993.

⁸¹ *La traviata* di Giuseppe Verdi. Direzione di Maurizio Arena. Regia di Federico Tiezzi. Scene di Pasquale Grossi. Costumi di Ruggero Vitriani. Con Aldo Bottion, Alessandro Cassis, Ezio Di Cesare, Roberto Gattei, Patrizia Gentile, Gualtiero Lucchetti, Guido Mazzini, Adriana Morelli, Serenella Pasqualini, Fabio Sgammmini, Fabio Tinalli, Ezio Maria Tisi. Orchestra Filarmonica Marchigiana. Coro lirico Marchigiano "V. Bellini". Teatro Pergolesi, Jesi, 15 ottobre 1993.

fanno parte di un progetto biennale condotto da Tiezzi e dai Magazzini dal titolo *Ombre del padre*.⁸²

Nel febbraio 1995 Tiezzi torna alla lirica con *Il Barbiere di Siviglia* alla Fenice di Venezia.⁸³ La sua intenzione è ripulire l'opera di Rossini da «tutte le inutili aggiunte, i lazzi inopportuni che il tempo e la fama vi avevano depositato sopra». Per far ciò il regista si fa costruire dallo scenografo Pier Paolo Bisleri «scene di pulitissima geometria, che a un primo sguardo sembrano cavate da un quadro metafisico di De Chirico. Dentro uno spazio simile il gioco astratto della comicità rossiniana può rappresentarsi con evidenza».⁸⁴

A marzo, a Bologna, va in scena la *Carmen* di Bizet, quarto titolo operistico di Tiezzi,⁸⁵ a giugno – nell'ambito del LVIII Maggio Musicale Fiorentino – la compagnia presenta *Pontormo. Felicità turbate* di Mario Luzi con interludi per

⁸² *Edipus*, di Giovanni Testori. Regia di Federico Tiezzi. Scena di Pier Paolo Bisleri. Costumi di Giovanna Buzzi. Luci di Juray Saleri. Con Sandro Lombardi. Teatro di Rifredi, Firenze, 13 gennaio 1994.

Porcile, di Pier Paolo Pasolini. Regia di Federico Tiezzi. Scene di Pier Paolo Bisleri. Costumi di Giovanna Buzzi. Luci di Juray Saleri. Con Bruno Bilotta, Olimpia Carlisi, Giampiero Ciccio, Sandro Lombardi, Valter Malosti, Adonella Monaco, Almerica Schiavo. Teatro Comunale, Codroipo, 12 marzo 1994.

⁸³ *Il barbiere di Siviglia*, di Gioacchino Rossini. Direzione di Evelino Pidò. Regia di Federico Tiezzi. Scene di Pier Paolo Bisleri. Costumi di Pasquale Grossi. Luci di Juray Saleri. Movimenti coreografici di Sandra Mingardo. Assistente alla regia Francesco Torrigiani. Direzione dell'allestimento scenico di Domenico Maggiotti. Maestro del coro Giuliano Fracasso. Maestro assistente Pietro Perini. Con Patrizia Bicciré, Rockwell Blake, Carlo Colombara, Enzo Dara, José Fardilha, Juan Luque, Paolo Orecchia, Gloria Scalchi, Alessandro Patalini. Orchestra Filarmonica Veneta. Coro Lirico Veneto. Ente Teatro Vittorio Emanuele di Messina. Teatro Vittorio Emanuele, Messina, 17 maggio 1994. Una nuova edizione per il Gran Teatro La Fenice va in scena a Venezia il 17 febbraio 1995.

⁸⁴ Citazioni da DINO VILLATICO, *Figaro qui e là ma senza pietà*, «La Repubblica», 21 febbraio 1995.

⁸⁵ *Carmen* di Georges Bizet. Direzione di García Navarro. Regia di Federico Tiezzi. Scene di Maurizio Balò. Costumi di Carlo Diappi. Luci di Juray Saleri. Maestro del coro Piero Monti. Coreografia di Micha van Hoecke. Con Maria Bayo, Patrizia Bicciré, Mauro Buffoli, Marco Camastra, Cinzia de Mola, Donato di Stefano, Greer Grimsley, Giulio Ianni, Sergej Larin, Michele Marin, Guglielmo Menconi, Giovanni Meoni, Terige Sirolli, Elena Zarembo. Orchestra e coro del Teatro Comunale di Bologna. Ente Autonomo Teatro Comunale di Bologna, 3 marzo 1995.

quartetto d'archi di Giacomo Manzoni.⁸⁶ Con un recital dal titolo *L'imbarco per Citera* è prevista la partecipazione anche al Festival Mozart di Rovereto.⁸⁷

A luglio va in scena *Inferno di Dante*, con le musiche originali di Giacomo Manzoni, nella stagione del Ravenna Festival.⁸⁸

Sempre nel 1995 esce *Sulla strada*, cd a cura di Sandro Lombardi e Giampiero Bigazzi, con le musiche originali della colonna sonora composta da Jon Hassell (edizione Materiali Sonori). A novembre, a Modena, viene realizzata la performance dal titolo *Conversazione per passare una notte*.⁸⁹

Il 2 luglio del 1996 debutta al Ravenna Festival lo spettacolo *Cleopatràs*, in replica il 6 e 7 luglio al Festival di Santarcangelo.⁹⁰ Nello stesso anno uscirà anche l'edizione discografica dello spettacolo a cura di Giampiero Bigazzi (Materiali Sonori).

⁸⁶ *Pontormo. Felicità turbate*, di Mario Luzi. Regia di Federico Tiezzi. Scene di Pier Paolo Bisleri. Costumi di Giovanna Buzzi. Luci di Juray Saleri. Interludi per quartetto d'archi di Giacomo Manzoni. Quartetto d'archi di Torino. Con Alessandra Antinori, Gianluca Barbieri, Roberta Bosetti, Alessandra Celi, Sandro Lombardi, Paolo Ricchi, Almerica Schiavo, Massimo Verdastro, Emanuela Villagrossi, Bruno Viola. Edizione radiofonica realizzata negli Studi Rai di Firenze. Assistente alla regia Lia Cini. «LVIII Maggio Musicale Fiorentino», Piccolo Teatro del Comunale, Firenze, 6 giugno 1995.

⁸⁷ *L'imbarco per Citera*, un recital mozartiano a cura di Federico Tiezzi. Con Marion D'Amburgo, Sandro Lombardi, Gianluigi Fogacci, Graziano Piazza, Federico Tiezzi, Stefano Agostini (flauto). Teatro Zandonai, Rovereto, 29 settembre 1995.

⁸⁸ *Inferno di Dante*, di Edoardo Sanguineti. Regia di Federico Tiezzi. Scena di Manola Casale. Luci di Juray Saleri. Musica di Giacomo Manzoni per trombone, coro da camera e processori elettronici. Michele Lomuto trombone. Coro del Convito Musicale diretto da Franco Sebastiani. Voci recitanti Alessandra Antinori, Marion D'Amburgo, Sandro Lombardi, Gabriele Parrillo, Graziano Piazza, Federico Tiezzi. Giardini di San Vitale, Ravenna, 14 luglio 1995.

⁸⁹ *Conversazione per passare la notte*, di Raffaella Battaglini. Regia di Federico Tiezzi. Con Marisa Fabbri, Magda Mercatali, Alvia Reale, Rossana Piano, Gianluca Barbieri, Gianfranco Varetto. Scene e costumi Pasquale Grossi. Luci Juray Saleri. Musiche a cura di Sandro Lombardi. In co-produzione con Emilia Romagna Teatro e Istituto del Dramma Italiano. Teatro Storchi, Modena, 30 novembre 1995.

⁹⁰ *Cleopatràs*, di Giovanni Testori. Drammaturgia di Sandro Lombardi. Regia di Federico Tiezzi. Luci di Juray Saleri. Oggetti di Giorgio Bertelli. Gioielli di Manola Casale. Adattamenti musicali a cura di Giancarlo Cardini. Con Sandro Lombardi. Teatro Rasi, Ravenna, 2 luglio 1996.

Il 1997 si apre con la messa in scena di un'opera di Giuseppe Verdi: *Les Vêpres Siciliennes* al Teatro dell'Opera di Roma.⁹¹

A marzo è in cartellone al Teatro Vittorio Emanuele di Messina *Nella giungla delle città*, in seguito al laboratorio tenutosi a Castiglioncello grazie alla collaborazione con l'associazione Armunia (oggi Fondazione dal 2014).⁹²

Il 12 giugno Sandro Lombardi è voce recitante in *Moi, Antonin A.* di Giacomo Manzoni, presentato al 60° Maggio Musicale Fiorentino.⁹³ Il 7 luglio viene invece presentato al Ravenna Festival lo spettacolo *Cantico spirituale* con musiche di Amancio Prada.⁹⁴

Il 26 settembre debutta *Madama Butterfly* di Puccini al Teatro Vittorio Emanuele di Messina; lo spettacolo andrà in scena, successivamente, anche al Teatro Regio di Torino (novembre 1999).⁹⁵

⁹¹ *Les Vêpres Siciliennes*, di Giuseppe Verdi. Direzione di John Nelson. Regia di Federico Tiezzi. Maestro del coro Marcello Seminara. Scene di Carlo Diappi. Costumi di Pasquale Grossi. Luci di Juray Saleri. Coreografia di Heinz Spoerli. Con Paolo Barbacini, Carlos Bergasa, Anna Bonitatibus, Paolo Coni, Daniela Dessi, Ferruccio Furlanetto, Massimo Giordano, David Kuebler, Danilo Rigosa, Alessandro Svab, Iorio Zennaro. Primi danzatori Alessandra Ferri, Maximiliano Guerra. Orchestra, Coro e Corpo di ballo del Teatro dell'Opera di Roma. Teatro dell'Opera, Roma, 8 gennaio 1997.

⁹² *Nella giungla delle città*, di Bertolt Brecht. Traduzione, drammaturgia e regia di Federico Tiezzi. Assistente alla drammaturgia Giovanni Agosti. Scene e costumi di Pasquale Grossi. Fondali dipinti di Mario Schifano. Luci di Juray Saleri. Composizioni musicali e direzione del canto di Francesca Della Monica e Roberto Secchi. Regista assistente Francesco Torrigiani. Con Dorotea Aslanidis, Gianluigi Fogacci, Sandro Lombardi, Annibale Pavone, Ken Ponzio, Marta Richeldi, Roberto Secchi, Roberto Trifirò, Massimo Verdistro, Emanuela Villagrossi, Bruno Viola. Teatro Vittorio Emanuele, Messina, 5 marzo 1997.

⁹³ *Moi, Antonin A.*, di Giacomo Manzoni, per soprano leggero, lettore e orchestra. Direttore Arturo Tamayo. Alda Caiello soprano. Sandro Lombardi voce recitante. Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino. «LX Maggio Musicale», Teatro Comunale, 12 giugno 1997.

⁹⁴ *Cantico spirituale*, di San Giovanni della Croce. Traduzione di Sandro Lombardi e Federico Tiezzi. Regia a cura di Federico Tiezzi. Luci di Vincenzo Raponi. Musica di Amancio Prada. Amancio Prada (canto e chitarra), Juan Luis Gallego (violino), Mariana Cores (violoncello). Sandro Lombardi voce recitante. Basilica di San Vitale, Ravenna, 7 luglio 1997.

⁹⁵ *Madama Butterfly*, di Giacomo Puccini. Direzione di Reynald Giovaninetti. Regia di Federico Tiezzi. Scene di Pier Paolo Bisleri. Costumi di Giovanna Buzzi. Con Mauro Buffoli, Giovanni De Benedetto, Cinzia De Mola, Lucia Fiorentino, Alfio Grasso, Antonio Mercurio, Adriana Morelli, Alessandro Patalini, Gaetano Trotta, Carlo Ventre. Orchestra del Teatro Vittorio Emanuele. Coro lirico "Francesco Cilea", diretto da Bruno Tirota. Teatro Vittorio Emanuele, Messina, 26 settembre 1997.

Tiezzi ha creato uno spettacolo in crescendo: luci e colori da favola, forse troppe cose nel primo atto, ma poi una sobrietà poetica, con il tocco ironico, eppur non improbabile, della cucina di Cio-Cio-San, dotata di frigorifero e fiori, tanti fiori, sino alla tragedia finale: quando lei si pugnala e il suo cadavere, trafitto come dallo spillo della farfalla, è sollevato su un pannello in verticale, con effetto mozzafiato.⁹⁶

Il 1998 si apre con *L'assoluto naturale* di Goffredo Parise al Teatro di Gubbio.⁹⁷ La scaletta delle musiche prevede: Ibanez-Machado, *Llego con tres heridas*; Lee Morgan, *Men 'n you*; Thelonius Monk, *Evidence*; Gaetano Veloso, *Vete de mi*; Remy Bruckert-Jean Roche, *Ambiances sonores de Papouasie*.

A maggio è la volta di *Scene di Amleto I* al Teatro Fabbricone di Prato.

C'era una volta *Amleto*, un'opera che tutti i registi hanno sognato di affrontare anche se molti dei maggiori non l'hanno realizzato. Con intelligenza Federico Tiezzi, che già aveva montato *Hamletmaschine* di Heiner Müller, s'avvicina ora al *monstrum* con un signor spettacolo presentato però sotto forma di studio in divenire. In queste *Scene di Amleto*, scartando una lettura unitaria, punta sulla frammentarietà nella scelta dei materiali ed esalta la molteplicità dei possibili approcci, cavalcando storiche teorie tra loro divergenti e utilizzando traduzioni contrastanti.⁹⁸

Il 20 luglio si rappresentano i *Due Lai. Erodiàs-Mater strangosciàs* di Giovanni Testori, in occasione del Ravenna Festival.⁹⁹ La scaletta delle musiche prevede: *Dido and Æneas* di Purcell; brani inediti di Giancarlo Cardini; Gino Paoli, *Il cielo in una stanza*; *Haba naguila* (brano popolare); Freddie Mercury, *Bohemian rhapsody*; Arvo Pärt, *Trisagion*.

⁹⁶ PAOLO GALLARATI, «*Butterfly*», *irritante voluttà*, «La Stampa», 25 gennaio 1999.

⁹⁷ *L'assoluto naturale*, di Goffredo Parise. Regia di Federico Tiezzi. Scene di Pier Paolo Bisleri. Costumi di Giovanna Buzzi. Luci di Domenico Maggiotti. Con Sabina Guzzanti, Sandro Lombardi, Giovanni Scandella. Teatro Comunale, Gubbio, 21 gennaio 1998.

⁹⁸ FRANCO QUADRI, *Amleto: Essere? O no disse Federico Tiezzi*, «La Repubblica», 20 maggio 1998, in *Tiezzi secondo Quadri* cit., p. 166.

⁹⁹ *Due lai, Erodiàs – Mater strangosciàs*, di Giovanni Testori. Regia di Federico Tiezzi. Con Sandro Lombardi e Alessandro Schiavo. Edizione radiofonica a cura di Laura Palmieri. Assistente alla regia Giovanni Scandella. Trasmessa da Radio3 Rai in diretta dallo studio B di via Asiago, Roma, il 15 dicembre 1999.

Il 18 maggio 1999 va in scena al Fabbricone *Scene di Amleto II*;¹⁰⁰ mentre in ottobre *Zio Vanja* debutta all'Arsenale di Venezia per La Biennale Teatro.¹⁰¹

Cap. 1.4 Gli anni 2000, l'impegno istituzionale

Nella primavera del 2000 Tiezzi cura per il Teatro Valle di Roma i recital *Nel ventre del teatro (Testori e la scena)*, con musiche composte ed eseguite al pianoforte da Giancarlo Cardini, e *Notturmo dantesco*.¹⁰²

Il 27 maggio, al Teatro Ponchielli di Cremona, vanno in scena *Nox erat* dal IV Canto dell'Eneide di Virgilio con musiche di Francesco Pennisi, e *Dido and Æneas* di Purcell.¹⁰³

Al Maggio Musicale la concentrata bellezza di *Didone ed Enea* di Purcell si è vista anteporre un melologo del compositore siciliano Francesco Pennisi, prematuramente scomparso lo scorso ottobre,

¹⁰⁰ *Scene di Amleto II*, di William Shakespeare. Regia di Federico Tiezzi. Traduzioni di Gerardo Guerrieri, Michele Leoni. Con Olympia Carlisi, Marion D'Amburgo, Stefania Graziosi, Massimo Grigò, Annibale Pavone, Alessandro Schiavo, Roberto Trifirò, Massimo Verdastro, Emanuela Villagrossi. Scene e costumi Pier Paolo Bisleri. Luci Roberto Innocenti. Suono Massimo Ferrati. Regista assistente Giovanni Scandella. Scenografo assistente Belinda De Vito. Teatro Fabbricone, Prato, 18 maggio 1999.

¹⁰¹ *Zio Vanja*, di Anton Čechov. Traduzione di Fausto Malcovati. Regia di Federico Tiezzi. Scene e costumi di Pier Paolo Bisleri. Sipario di Giovanni Frangi. Luci di Juray Saleri. Maestro di canto Francesca Della Monica. Regista assistente Giovanni Scandella. Con Miriam Acevedo, Stefania Graziosi, Sandro Lombardi, Luisa Pasello, Lucia Ragni, Franco Scaldati, Alessandro Schiavo, Roberto Trifirò, Massimo Verdastro. «Biennale Teatro», Capannone Thetis all'Arsenale, Venezia, 8 ottobre 1999.

¹⁰² *Nel ventre del teatro (Testori e la scena)*, a cura di Giovanni Agosti e Federico Tiezzi. Musiche composte ed eseguite al pianoforte da Giancarlo Cardini. Con Sandro Lombardi, Lucilla Morlacchi, Franca Valeri. Teatro Valle, Roma, 20 marzo 2000. *Notturmo dantesco*, a cura di Federico Tiezzi. Con Marco Baliani, Sandro Lombardi e David Riondino. Teatro Valle, Roma, 27 marzo 2000.

¹⁰³ *Nox erat* dal IV Canto dell'Eneide di Virgilio, musica di Francesco Pennisi, e *Dido and Æneas* di Henry Purcell. Traduzioni dall'Eneide di Luca Canali e Annibal Caro. Direzione di Antonio Florio. Regia di Federico Tiezzi. Scene di Pier Paolo Bisleri. Costumi di Carlo Diappi. Luci di Sergio Rossi. Coreografie di Virgilio Sieni. Maestro del coro Rosario Totaro. Voce recitante di Sandro Lombardi. Con Roberta Andalò, Debora Beronesi, Giuseppe De Vittorio, Stefano di Fraia, Maria Ercolano, Roberta Invernizzi, Bjorn Waag. Coro Mysterium Voci. Cappella della Pietà dei Turchini. Teatro Ponchielli, Cremona, 27 maggio 2000.

che ripercorre la stessa vicenda narrata nell'opera, affidandosi ai versi del IV libro dell'*Eneide* di Virgilio e all'eleganza calligrafica di una limitata tavolozza timbrica. [...] Lo spettacolo di Federico Tiezzi si faceva apprezzare per alcune immagini di commovente bellezza [...].¹⁰⁴

Il 7 luglio debutta a Santarcangelo *L'apparenza inganna*,¹⁰⁵ e il 21 ottobre al Teatro India di Roma si chiude il cerchio shakespeariano con *Scene di Amleto III*.¹⁰⁶ I Magazzini Produzioni, nel frattempo, abbandonano questa denominazione e diventano Compagnia Lombardi-Tiezzi. Per lo spettacolo *L'apparenza inganna* le musiche di scena prevedono frammenti di: Gustav Mahler, *Sinfonia n. 3*; Heinz Herda, Dorian, *Mein kleiner gruner kaktus*; W. A. Mozart, *Sonata in do maggiore, KV 330*; P. Seerger, F. Lemorque, R. Rouzaud, *Ou vont les fleurs*; M. Lothar, G. Grundgens, *Das Grosse Gluck*; Arnold Schönberg, *Moses und Aron*.¹⁰⁷

Il 10 dicembre per il Maggio Musicale Fiorentino va in scena una nuova produzione della *Sonnambula* di Bellini, con le scene di Pier Paolo Bisleri e i costumi di Gabriella Pescucci; nel ruolo di Amina Mariella Devia.¹⁰⁸

¹⁰⁴ JACOPO PELLEGRINI, *Una Didone barocca e moderna*, «Avvenire», 1 giugno 2001.

¹⁰⁵ *L'apparenza inganna*, di Thomas Bernhard. Traduzione di Roberto Menin. Drammaturgia di Sandro Lombardi. Regia di Federico Tiezzi. Scene e costumi di Giovanna Buzzi. Regista assistente Giovanni Scandella. Con Sandro Lombardi e Massimo Verdastro. Palazzo Cenci, Santarcangelo di Romagna, 7 luglio 2000. Lo spettacolo nel 2001 ottiene il Premio Ubu per la migliore regia.

¹⁰⁶ *Scene di Amleto III*, di William Shakespeare. Traduzioni di Gerardo Guerrieri, Michele Leoni, Mario Luzi, Alessandro Serpieri. Regia di Federico Tiezzi. Scene e costumi di Pier Paolo Bisleri. Luci di Roberto Innocenti. Interpreti Olimpia Carlisi, Marion D'Amburgo, Stefania Graziosi, Massimo Grigò, Sandro Lombardi, Ciro Masella, Annibale Pavone, Alessandro Schiavo, Roberto Trifirò, Massimo Verdastro, Emanuela Villagrossi. Teatro India, Roma, 21 ottobre 2000.

¹⁰⁷ Nella produzione del 2017 la scaletta musicale subisce qualche variazione: Arnold Schönberg, *Drei klavierstuck op. 11*, primo movimento; Betia Milskaja & Herman Leopoldi, *Alois*; W. A. Mozart, *Sonata in do maggiore, KV 330*; P. Seerger, F. Lemorque, R. Rouzaud, *Ou vont les fleurs*; M. Lothar, G. Grundgens, *Das Grosse Gluck*; Arnold Schönberg, *Moses und Aron*.

¹⁰⁸ *La sonnambula*, di Vincenzo Bellini. Direzione di Alessandro Pinzauti. Regia di Federico Tiezzi. Scene di Pier Paolo Bisleri. Costumi di Gabriella Pescucci. Luci di Vinicio Cheli. Maestro del coro José Luis Basso. Con José Bros, Carlo Cigni, Mariella Devia, Carla di Censo, Dario La Guardia, Katja Lytting, Giacomo Prestia. Orchestra e Coro del Maggio Musicale Fiorentino. Teatro Comunale, Firenze, 10 dicembre 2000.

Una *Sonnambula* tuffata in un *Picnic ad Hanging Rock*. L'idea è suggestiva: ambientata tra le montagne svizzere, la fiaba pastorale belliniana narra l'idillio tra Amina, soprano fantasmatica in quanto affetta da sonnambulismo, e lo spasimante Elvino in veste di tenore. [...] L'autore della forzatura interpretativa è Federico Tiezzi, regista teatrale "prestato" alla lirica.¹⁰⁹

Tiezzi affronta un'altra produzione lirica nel 2001: il progetto di regia riguarda questa volta *Il trovatore* di Verdi per l'Opéra di Monte Carlo (ripreso nel 2002 al Teatro Lirico di Cagliari); nel suo team Pier Paolo Bisleri (scene) e Giovanna Buzzi (costumi).¹¹⁰

Poi di nuovo prosa: a settembre del 2001 *Ambleto* di Testori, rappresentato al Teatro Comunale di Benevento,¹¹¹ e a dicembre del 2002 l'originale *Amleto* di Shakespeare, al Teatro Comunale Alessandro Bonci di Cesena.¹¹²

È lunga la strada dei Magazzini verso *Amleto*: il viaggio iniziato 13 anni fa col rifacimento di Müller, è passato per quello di Testori e per tre «sogni» bellissimi che riunivano ciascuno certe parti del testo scespiriano. Ora lo spettacolo unitario e forse definitivo, presentato a Cesena, quei moduli li riprende a volte fedelmente, anticipando il finale all'inizio, dove i comici venuti a recitare alla corte di Elsinore ricevono l'intera troupe degli interpreti in proscenio, a sipario chiuso, e Mario Valgoi recita un programmatico brano della *Vita è sogno* di Caldéron.¹¹³

¹⁰⁹ LEONETTA BENTIVOGLIO, *Tiezzi: mystery in musica. La sonnambula come Picnic a Hanging Rock*, «La Repubblica», 10 dicembre 2000, p. 51.

¹¹⁰ *Il trovatore*, di Giuseppe Verdi. Direzione di Pinchas Steinberg. Regia di Federico Tiezzi. Scene di Pier Paolo Bisleri. Costumi di Giovanna Buzzi. Luci di Domenico Maggiotti. Con Dimitra Theodossiou, Roberto Alagna, Dolora Zajick, Leo Nucci, Paolo Battaglia. Opéra de Monte-Carlo-Salle Garnier, Monte Carlo, 8 marzo 2001.

¹¹¹ *L'Ambleto*, di Giovanni Testori. Uno spettacolo di Sandro Lombardi e Federico Tiezzi. Costumi di Marion D'Amburgo. Luci di Juray Saleri. Regista assistente Giovanni Scandella. Maestro di canto Francesca Dalla Monica. Con Andrea Carabelli, Francesca Della Monica, Iaia Forte, Sandro Lombardi, Alessandro Schiavo, Massimo Verdastro. «Città Spettacolo, XXII Edizione», Teatro Comunale di Benevento, 14 settembre 2001.

¹¹² *Amleto*, di William Shakespeare. Regia di Federico Tiezzi. Traduzioni di Gerardo Guerrieri, Michele Leoni, Mario Luzi, Alessandro Serpieri. Con Gabriele Benedetti, Marion D'Amburgo, Stefania Graziosi, Massimo Grigò, Ciro Masella, Annibale Pavone, Dominique Sanda, Alessandro Schiavo, Massimiliano Speziani, Roberto Trifirò, Mario Valgoi, Massimo Verdastro. Scene Pier Paolo Bisleri. Costumi Marion D'Amburgo. Luci Roberto Innocenti. Regista assistente Giovanni Scandella. Teatro Comunale Alessandro Bonci, Cesena, 5 dicembre 2002.

Nel 2003, a Firenze, un'altra produzione lirica: *La clemenza di Tito* di Mozart, con le scene di Maurizio Balò e i costumi di Vera Marzot.¹¹⁴

Nell'ambito del 33° Festival di Santarcangelo, nel luglio dello stesso anno, va in scena *In fondo a destra*.¹¹⁵

Il 2004 si apre con *I danni del tabacco* di Anton Cechov al Teatro Vascello di Roma;¹¹⁶ successivamente, al Metastasio di Prato va in scena, il 14 aprile, *Antigone di Sofocle* di Bertolt Brecht da Friedrich Hölderlin.¹¹⁷ Ancora nello stesso anno, *Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini* debutta al Teatro dei Rozzi di Siena, l'8 ottobre.¹¹⁸

¹¹³ FRANCO QUADRI, *Un Amleto con troppi sogni, da Che Guevara all'Equipe 84*, «La Repubblica», 19 dicembre 2002, in *Tiezzi secondo Quadri* cit., pp. 176-177.

¹¹⁴ *La clemenza di Tito*, di Wolfgang Amadeus Mozart. Direzione di Ivor Bolton. Regia di Federico Tiezzi. Scene di Maurizio Balò. Costumi di Vera Marzot. Luci di Sergio Rossi. Con Monica Bacelli, Veronica Cangemi, Hillevi Martinpelto, Maurizio Muraro, Gabriella Sborgi, Ramon Vargas. Orchestra e coro del Maggio Musicale Fiorentino. Teatro della Pergola, Firenze, 20 maggio 2003.

¹¹⁵ *In fondo a destra*, di Raffaello Baldini. Drammaturgia di Silvio Castiglioni e Sandro Lombardi. Regia di Federico Tiezzi. Con Silvio Castiglioni e Massimiliano Speziani. Costumi di Marion D'Amburgo. Disegno luci di Gianni Pollini. Regista assistente Giovanni Scandella. Scenografo assistente Roberta Lazzeri. Costumista assistente Marco Baratti. Lavatoio, Santarcangelo di Romagna, 4 luglio 2003.

¹¹⁶ *I danni del tabacco*, di Anton Cechov. Drammaturgia di Silvio Castiglioni e Sandro Lombardi. Regia di Federico Tiezzi. Con Silvio Castiglioni e Massimiliano Speziani. Costumi di Marion D'Amburgo. Disegno luci di Gianni Pollini. Regista assistente Giovanni Scandella. Scenografo assistente Roberta Lazzeri. Costumista assistente Marco Baratti. Teatro Vascello, Roma, 6 gennaio 2004.

¹¹⁷ *Antigone di Sofocle*, di Bertolt Brecht da Friedrich Hölderlin. Traduzione di Cesare Mazzonis. Regia di Federico Tiezzi. Scene di Francesco Calcagnini. Costumi di Marion D'Amburgo. Luci di Roberto Innocenti e Gianni Pollini. Maestro di canto Francesca Della Monica. Suono di Antonio Lovato. Regista assistente Giovanni Scandella. Con Silvio Castiglioni, Giampiero Ciccio, Marion D'Amburgo, Massimo Grigò, Sandro Lombardi, Fabio Mascagni, Chiara Muti, Lucia Ragni, Alessandro Schiavo, Massimiliano Speziani, Debora Zuin. Teatro Metastasio, Prato, 14 aprile 2004.

¹¹⁸ *Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini*, di Mario Luzi. Uno spettacolo di Sandro Lombardi e Federico Tiezzi. Scene di Paolo Cavinato. Costumi di Marion D'Amburgo. Luci di Gianni Pollini. Suono di Antonio Lovato. Maestro di canto Francesca Della Monica. Regista assistente Giovanni Scandella. Costumista assistente Marco Baratti. Con Marion D'Amburgo, Clara Galante, Sandro Lombardi, Fabio Mascagni, David Riondino, Massimiliano Speziani, Alessandro Schiavo, Massimo Signorini, Luciano Bellosi. Teatro dei Rozzi, Siena, 8 ottobre 2004.

L'anno si chiude con una produzione lirica: *I cavalieri di Ekebù* di Riccardo Zandonai al Teatro Lirico Giuseppe Verdi di Trieste.¹¹⁹

Con vasto favore di pubblico, non senza i singulti di chi trova poco popolare l'opera "iperborea" di Riccardo Zandonai, la stagione del Verdi di Trieste si è aperta con *I cavalieri di Ekebù*. [...] Temevamo scene e regia, dato il soggetto e la cinquantennale smemoratezza di tradizioni esecutive. Lieta sorpresa le scene di Pier Paolo Bisleri: ciminiere fumose, cielo plumbeo, molto inverno senza maledetto folclore. Regia intelligente di Federico Tiezzi.¹²⁰

Nel marzo del 2005 il primo approccio con la drammaturgia wagneriana: al Teatro di San Carlo di Napoli debutta *Die Walküre* con le scenografie firmate dall'artista concettuale Giulio Paolini.¹²¹

A novembre vanno in scena, al Teatro Goldoni, di Firenze *Gli uccelli* di Aristofane.¹²²

Chi diceva che Aristofane è oggi irrepresentabile, confinato come rimane nei tempi in cui quel genio della satira scriveva? Dopo la

¹¹⁹ *I cavalieri di Ekebù*, di Riccardo Zandonai. Libretto di Arturo Rossato. Direzione di Steven Mercurio. Regia Federico Tiezzi. Scene di Pier Paolo Bisleri. Costumi di Giovanna Buzzi. Luci di Ivrai Saleri. Regista assistente Giovanni Scandella. Maestro del Coro Lorenzo Fratini. Con Viktor Afanasenko, Mariana Pentcheva, Marta Moretto, Anna Amarilli Nizza, Virginia Todisco, Carlo Striuli, Luca Grassi, Carlo Kang, Eldar Aliev, Gianluca Bocchino, Gabriella Bosco, Antonella Rondinone. Orchestra, Coro e Corpo di ballo del Teatro Lirico Giuseppe Verdi di Trieste. Teatro Lirico Giuseppe Verdi, Trieste, 19 ottobre 2004.

¹²⁰ QUIRINO PRINCIPE, *Torna Zandonai dopo l'eclissi*, «Il Sole 24 Ore», 24 ottobre 2004, p. 41.

¹²¹ *Die Walküre*, di Richard Wagner. Direzione di Jeffrey Tate. Regia di Federico Tiezzi. Scene di Giulio Paolini. Costumi di Giovanna Buzzi. Con Lioba Braun, Jane Casselman, Peteris Eglitis, Annette Jahns, Margarete Josvig, Sofia Mitropoulos, Julia Oesch, Inka Rinn, Claudia Rüggerberg, Gundula Schneider, Kristinn Singmundsson, Nina Stemme, Margherita Tomasi, Christopher Ventris. Orchestra del Teatro di San Carlo. Teatro di San Carlo, Napoli, 24 marzo 2005.

¹²² *Gli Uccelli*, di Aristofane. Traduzione di Dario Del Corno. Drammaturgia di Sandro Lombardi. Regia di Federico Tiezzi. Scene di Pier Paolo Bisleri. Costumi di Giovanna Buzzi. Luci di Gianni Pollini. Musiche eseguite dal vivo da Aleksandar Karlic. Maestro di canto Francesca Della Monica. Regista assistente Giovanni Scandella. Con Leonardo Capuano, Silvio Castiglioni, Marion D'Amurgo, Clara Galante, Sandro Lombardi, Ciro Masella, Marta Richeldi, Alessandro Schiavo, Massimo Verdastro, Debora Zuin. Teatro Goldoni, Firenze, 3 novembre 2005. Lo spettacolo nel 2006 ottiene il Premio Ubu per il migliore spettacolo e per la migliore regia.

regia di Ronconi e le versioni di Sanguineti, ecco ora anche gli ex Magazzini leggere superbamente la sua antica Grecia alla luce dell'attualità, e non solo perché nella traduzione di Dario Del Corno sono stati introdotti saporiti riferimenti all'oggi che puntualmente l'azione conferma armando di bandiere rosse, sulle note dell'*Internazionale*, i cosiddetti uccelli ribelli dai grandi becchi usati come cappelli sopra gli abiti moderni nei fantastici costumi inventati da Giovanna Buzzi.¹²³

La scaletta delle musiche prevede: Degeyter, Bergeret, *L'internazionale*; Kurt Weill, *Ascesa e caduta della città di Mahagonny*; Antheil George, *Ballet Mecanique*; W.A. Mozart, *Il ratto del serraglio*; di Karlic Aleksandar: *Ornithes*, *Mozartaranta*, *Blues delle grazie celesti*, *Cheride senza flauto*, *Lui e Basilia*.

Il 2006 si apre con la messa in scena del *Don Quichotte* di Jules Massenet al Teatro Verdi di Trieste.¹²⁴ Durante l'anno altre due produzioni liriche: a settembre *Iris* di Mascagni al Teatro Goldoni di Livorno,¹²⁵ spettacolo in cui Tiezzi «dà credito al Giappone di Illica e Mascagni, mettendo in scena una raffinatissima rappresentazione che reinventa il teatro Kabuki e il teatro di marionette giapponesi».¹²⁶ A novembre va in scena *Carmen* di Bizet al Teatro Piccinni di Bari, regia ispirata a Pasolini e Genet.¹²⁷

¹²³ FRANCO QUADRI, *Un'esplosione creativa rivitalizza Aristofane*, «La Repubblica», 7 novembre 2005, in *Tiezzi secondo Quadri* cit., pp. 183.

¹²⁴ *Don Quichotte*, di Jules Massenet. Direzione di Dwight Bennet. Regia di Federico Tiezzi. Scene di Pier Paolo Bisleri. Costumi di Giovanna Buzzi. Luci di Iuray Saleri. Coreografie di Virgilio Sieni. Con Cezary Arkadiusz, Armando Badia, Giulio Cancelli, Alessandro Corbelli, Marie Devellereau, Tullia Mancinelli, Francesco Paccorini, Laura Polverelli, Giacomo Prestia, Roberto Rados, Gianluca Sorrentino. Orchestra e Coro del Teatro Verdi. Teatro Verdi, Trieste, 17 febbraio 2006.

¹²⁵ *Iris*, di Pietro Mascagni. Direzione di Lukas Karytinis. Regia di Federico Tiezzi. Scene di Pier Paolo Bisleri. Costumi di Giovanna Buzzi. Coreografie di Virgilio Sieni. Luci di Iuraj Saleri. Regista assistente Francesco Torrigiani. Assistente alla scenografia Chiara Barichello. Assistente alle luci Massimo Corsi. Maestro del coro Marco Bargagna. Con Raffaella Angeletti, Tito Beltran, Fulvia Bertoli, Carlo Bosi, Antonio Della Santa, Massimiliano Gagliardo, Marco Mustaro, Marco Spotti. Orchestra e Coro Fondazione Teatro della città di Livorno "C. Goldoni". Teatro Goldoni, Livorno, 30 settembre 2006.

¹²⁶ DINO VILLATICO, *Che brutta l'Iris ma regia miracolosa*, «La Repubblica», 18 febbraio 2008.

¹²⁷ *Carmen*, di Geroges Bizet. Direzione di George Pehlivanian. Regia di Federico Tiezzi. Scene di Pier Paolo Bisleri. Costumi di Giovanna Buzzi. Coreografie di Roberto Zappalà. Luci di Giuseppe Ruggiero. Regista collaboratore Giovanni Scandella. Maestro del coro Franco Sebastiani. Maestro del coro di voci bianche Emanuela Aymone. Con Raffaella Ambrosino, Kostyantyn Andreyev, Maria Luigia Borsi, Giuseppe Cacciapaglia, Gianfranco

Il 16 maggio Lombardi partecipa al *Festival Fabbrica Europa 2006* leggendo testi tratti da Berio, Dante e Sanguineti, accompagnato dal Tempo Reale Ensemble. L'evento, dal titolo *Laborintus*, si svolge alla Leopolda di Firenze.

Arriva a questo punto un incarico istituzionale: dal febbraio 2007 Federico Tiezzi è nominato direttore del Teatro Metastasio di Prato, incarico che manterrà sino al 2010.¹²⁸

Sempre nel 2007 Tiezzi fa la spola tra i palcoscenici di prosa e lirica: in aprile è al Teatro Bellini di Catania dove va in scena una nuova produzione di *Andrea Chénier*.¹²⁹ Il 3 novembre è a Roma con *I giganti della montagna*. Mito incompiuto al Teatro Argentina. La scaletta musicale prevede: Marco Beretta, *Dal core mi viene*; di Aleksandar Karlic: *La lingua Verde*, *Antica Sicilia*, *La Contessa in ginocchio*, *Nawa athar felliniano*, *Hidjaz mattutino*, *Piro mandje*, *Il cabaret dei guardiani di maiali*; Giuseppe Bellisario, *Cristo alla colonna*; Gioacchino Rossini, *L'italiana in Algeri*; di Nino Rota: *Pen Penin* da *Il Casanova*, *Rocco e i suoi fratelli*; Angelo Badalamenti, *Mulholland Drive/Love theme*; Rosa Balistreri, *La siminzina*; Perez Prado, *Mambo*; Francis Auld-Don Pullen, *The Eagle Is First*; Vaucaire-Dumont, *Non je ne regrette*.

Cappelluti, Antonio De Gobbi, Teresa Di Bari, Marco Di Felice, Marcello Rosiello, Nino Surguladze. Orchestra Sinfonica della Provincia di Bari. Coro lirico di Lecce. Compagnia Zappalà Danza: Daniela Bendini, Alvisè Carbone, Alain El Sakhavi, Samantha Franchini, Wei Meng Poon, Salvatore Romania, Paola Valenti. Coro di voci bianche del Conservatorio Niccolò Piccinni. Teatro Piccinni, Bari, 10 novembre 2006.

¹²⁸ Sui motivi che portarono Tiezzi a lasciare l'incarico cfr. l'articolo di Mimma Gallina, *Alternanza, arroganza e tradizione locale. Cosa succede al Metastasio?* pubblicato su www.ateatro.it all'indirizzo <http://www.ateatro.org/mostranew.asp?num=126&ord=4> (ultima consultazione 19 novembre 2017).

¹²⁹ *Andrea Chénier*, di Umberto Giordano. Direzione di Alun Francis. Regia di Federico Tiezzi. Scene di Maurizio Balò. Costumi di Giovanna Buzzi. Luci di Luigi Saccomandi. Maestro del coro Tiziana Carlini. Con Roberto Accurso, Mauro Buffoli, Alessandro Busi, Franco Facini, Alberto Gazale, Patrizia Gentile, Marcello Giordani, Alessandro Guerzoni, Maria Nunzia Menna, Gianvito Ribba, Franco Sala, Martina Serafin, Milena Storti, Ezio Maria Tisi. Orchestra e Coro del Teatro Massimo Bellini. Teatro Massimo Bellini, Catania, 19 aprile 2007.

A dicembre si trasferisce a Napoli dove debutta *Parsifal* di Wagner al Teatro di San Carlo (spettacolo per cui si avvale nuovamente di Giulio Paolini per la scrittura di scena).¹³⁰

Nel triennio 2007-2009 si tiene il primo Teatro Laboratorio della Toscana diretto da Tiezzi, in concomitanza con il suo incarico al Teatro Metastasio di Prato, un ideale collegamento al Laboratorio di Progettazione Teatrale tenuto da Luca Ronconi dal 1976 al 1978.¹³¹

Nell'aprile del 2008 segnaliamo la ripresa di *Norma* al Comunale di Bologna, una coproduzione con il Petruzzelli di Bari e il Verdi di Trieste che riporterà in auge il primo allestimento realizzato da Tiezzi in ambito operistico.¹³²

Il 25 ottobre del 2008 debutta al Teatro Metastasio di Prato *Passaggio in India* di Santha Rama Rau.¹³³ La Compagnia Lombardi-Tiezzi diventa per un breve periodo "Compagnia Sandro Lombardi".

¹³⁰ *Parsifal*, di Richard Wagner. Direzione di Asher Fisch. Regia di Federico Tiezzi. Scene di Giulio Paolini. Costumi di Giovanna Buzzi. Luci di Luigi Saccomandi. Maestro del coro Marco Ozbic. Con Lioba Braun, Albert Dohmen, Pavlo Hunka, Markus Hollop, Alexander Kaimbacher, István Kovács, Kristian Sigmundsson, Klaus Florian Vogt. Orchestra e Coro del Teatro di San Carlo. Teatro di San Carlo, Napoli, 2 dicembre 2007.

¹³¹ In merito attività del laboratorio Teatrale della Toscana si veda: *Il Laboratorio di Prato diretto da Federico Tiezzi*, a cura di Andrea Nanni, Corazzano, Titivillus, 2010; *Teatro Laboratorio della Toscana diretto da Federico Tiezzi*, a cura di Leonardo Mello, Corazzano, Titivillus, 2013; *Teatro Laboratorio della Toscana diretto da Federico Tiezzi*, a cura di Sandro Lombardi e Fabrizio Sinisi, Corazzano, Titivillus, 2014. Per i dettagli delle produzioni realizzate dal Laboratorio Teatrale della Toscana si veda Teatrografia tra gli Apparati.

¹³² *Norma*, di Vincenzo Bellini. Direzione di Evelino Pidò. Regia di Federico Tiezzi. Scene di Pier Paolo Bisleri su bozzetti originali di Mario Schifano. Costumi di Giovanna Buzzi. Luci di Gianni Pollini. Maestro del Coro Paolo Vero. Con Fabio Armiliato, Antonello Ceron Daniela Dessì, Rafal Siwek, Nino Surguladze. Orchestra e Coro del Teatro Comunale di Bologna. Teatro Comunale, Bologna, 29 aprile 2008.

¹³³ *Passaggio in India*, di Santha Rama Rau, dal romanzo di Edward M. Forster. Traduzione di Sandro Lombardi. Drammaturgia di Sandro Lombardi e Federico Tiezzi. Regia di Federico Tiezzi. Scene di Francesco Calcagnini. Costumi di Giovanna Buzzi. Luci di Roberto Innocenti. Musiche elaborate ed eseguite da Aleksandar Karlic. Maestro di canto Francesca Della Monica. Direttore di scena Marco Serafino Cecchi. Regista assistente Giovanni Scandella. Con Fabricio Christian Amansi, Andrea Carabelli, Daniele Bonaiuti, Silvio Castiglioni, Giovanni Franzoni, Giulia Lazzarini, Sandro Lombardi, Sandro Mabellini, Ciro Masella, Graziano Piazza, Francesco Tasselli, Massimo Verdastrò, Debora Zuin. Teatro Metastasio, Prato, 25 ottobre 2008.

Nel 2009 ancora lirica con *La vedova allegra* di Franz Lehár al Verdi di Trieste;¹³⁴ e poi una coproduzione tra il massimo teatro italiano, La Scala di Milano, e la Staatsoper di Berlino per il *Simon Boccanegra* di Verdi, andato dapprima in scena nella capitale tedesca nell'ottobre del 2009, quindi a Milano nell'aprile del 2010, con Plácido Domingo nei panni del Doge.¹³⁵

Le scene di Pier Paolo Bisleri e i costumi di Giovanna Buzzi sono belli; la regia di Federico Tiezzi, sviluppandosi su quadri orizzontali, è definita bene, tranne una solita concessione al concettualismo. In cambio egli ci offre una figura strisciante come un rettile che porge al Doge il bicchiere avvelenato: citazione dal cinema tedesco anni Trenta.¹³⁶

Il 26 novembre debutta al Fabbricone di Prato *Scene da Romeo e Giulietta*, spettacolo-dimostrazione finale del primo periodo di lavoro del Teatro Laboratorio della Toscana.¹³⁷

¹³⁴ *La vedova allegra*, di Franz Lehár. Direzione di Julian Kovatchev. Regia di Federico Tiezzi. Scene di Edoardo Sanchi. Costumi di Giovanna Buzzi. Coreografia di Giovanni Di Cicco. Luci di Gianni Pollini. Regista assistente Francesco Torrigiani. Maestro del Coro Lorenzo Fratini. Con Sara Alzetta, Saverio Bambi, Andrea Binetti, Elena Borin, Nicolò Ceriani, Alessio Colautti, Silvia Dalla Benetta, Sandro Lombardi, Gezim Myshketa, Giuliano Pelizon, Riccardo Peroni, Marzia Postogna, Gianluca Terranova, Iliaria Zanetti. Orchestra, Coro e Corpo di ballo del Teatro Lirico "Giuseppe Verdi" di Trieste. Teatro Lirico Giuseppe Verdi, Trieste, 4 luglio 2009.

¹³⁵ *Simon Boccanegra*, di Giuseppe Verdi. Direzione di Daniel Barenboim. Regia di Federico Tiezzi. Drammaturgia di Francis Hüsers e Barbara Weigel. Scene di Maurizio Balò. Costumi di Giovanna Buzzi. Luci di A.J. Weissbard. Direzione del coro di Eberhard Friedrich. Con Anja Arteros, Plácido Domingo, James Homann, Rosen Krastev, Hanno Müller-Brachmann, Evelin Novak, Fabio Sartori, Kwangchul Youn. Staatskapelle di Berlino. Coro dell'Opera dello Staatstheater di Berlino. Staatsoper Unter den Linden, Berlino, 24 ottobre 2009.

Simon Boccanegra, di Giuseppe Verdi. Direzione di Daniel Barenboim. Regia di Federico Tiezzi. Drammaturgia di Francis Hüsers e Barbara Weigel. Scene di Pier Paolo Bisleri. Costumi di Giovanna Buzzi. Luci di Gianni Pollini. Direzione del coro di Bruno Casoni. Con Anja Arteros, Massimo Cavalletti, Antonello Ceron, Plácido Domingo, Ferruccio Furlanetto, Ernesto Panariello, Fabio Sartori, Alisa Zinovieva. Orchestra e Coro del Teatro alla Scala. Teatro alla Scala, Milano, 16 aprile 2010.

¹³⁶ PAOLO ISOTTA, *Domingo, il tenore canta da baritono*, «Corriere della Sera», 19 aprile 2010, p. 29.

¹³⁷ *Scene da Romeo e Giulietta*, di William Shakespeare. Traduzioni di Michele Leoni, Agostino Lombardo, Giuseppe Patroni Griffi. Drammaturgia di Federico Tiezzi, Barbara Weigel e Giovanni Scandella. Regia di Federico Tiezzi. Scene di Pier Paolo Bisleri. Costumi di Marion D'Amburgo. Luci Roberto Innocenti. Coreografo Giovanni Di Cicco. Maestro di canto Francesca Della Monica. Regista assistente Giovanni Scandella. Con Francesca

1.5 Lavori in corso...

Nel 2010, al Teatro Grassi di Milano, è in cartellone *I promessi sposi alla prova* di Giovanni Testori.¹³⁸ La scaletta delle musiche prevede: di Nino Rota: *L'amore di Rocco, Valzer ai laghi*; Lou Reed, *Rouge*; Claudio Monteverdi, *Il lamento di Arianna*; Fiorenzo Carpi, Dario Fo, *La sirena*.

Nel 2011 ancora una produzione lirica: *Lo stesso mare* su libretto di Amos Oz con musiche di Fabio Vacchi al Petruzzelli di Bari.¹³⁹

Il 23 maggio 2012 va in scena *Un amore di Swann* al Museo Nazionale del Bargello di Firenze e nell'ottobre dello stesso anno la Compagnia Sandro Lombardi torna a costituirsi come "Compagnia Lombardi-Tiezzi", nome con cui è conosciuta tuttora.¹⁴⁰ Per lo spettacolo su testo di Proust la scaletta musicale prevede: Jules Massenet, *Lorsque le temps d'amour a fui*; di Erik Satie: *Mouvements en forme de poire, Le Piccadilly marche*; di Antony and the Johnsons, *You are my sister, Mysteries of love, Twilight*; Giancarlo Cardini, *Impromptu*; Igor Stravinsky, *Feu d'artifice*.

Benedetti, Marion D'Amburgo, Roberto Latini, Ciro Masella, Graziano Piazza, Alessandro Schiavo, Fabricio Christian Amansi, Giorgio Consoli, Simone Martini, Alessio Nieddu, Matteo Romoli, Caterina Simonelli, Francesco Tasselli. Il Laboratorio di Prato, Teatro Metastasio di Prato. Prato, Teatro Fabbricone, 26 novembre 2009.

¹³⁸ *I promessi sposi alla prova*, di Giovanni Testori. Drammaturgia di Sandro Lombardi e Federico Tiezzi. Regia di Federico Tiezzi. Scene di Pier Paolo Bisleri. Costumi di Giovanna Buzzi. Luci di Gianni Pollini. Maestro di canto Francesca Della Monica. Regista assistente Giovanni Scandella. Assistente alla regia Fabrizio Sinisi. Con Francesco Colella, Marion D'Amburgo, Iaia Forte, Sandro Lombardi, Alessandro Schiavo, Caterina Simonelli, Massimo Verdestro, Debora Zuin. Teatro Grassi, Milano, 26 ottobre 2010.

¹³⁹ *Lo stesso mare*, di Fabio Vacchi. Direzione di Alberto Veronesi. Regia di Federico Tiezzi. Scene di Gae Aulenti. Costumi di Giovanna Buzzi. Light design di Gianni Pollini. Videoproiezioni di Antonio Giacomini. Regista assistente Giovanni Scandella. Assistente alla drammaturgia Fabrizio Sinisi. Assistenti scenografi Greta Podestà e Nina Artioli. Primo narratore Sandro Lombardi, secondo narratore Giovanna Bozzolo, terzo narratore Graziano Piazza. Con Julian Tovey, Yulia Aleksyuk, Chiara Taigi, Sabina Macculi, Giovanna Lanza, Stefano Pisani, Danilo Formaggia, Alessandro Castellucci. Orchestra della Fondazione Petruzzelli. Teatro Petruzzelli, Bari, 28 aprile 2011.

¹⁴⁰ *Un amore di Swann*, di Marcel Proust. Traduzione di Giovanni Raboni. Drammaturgia di Sandro Lombardi. Regia di Federico Tiezzi. Scene di Pier Paolo Bisleri. Costumi di Giovanna Buzzi. Suono di Antonio Lovato. Luci di Gianni Pollini. Immagini digitali di Antonio Giacomini. Con Iaia Forte, Elena Ghiaurov, Sandro Lombardi. Cortile del Museo Nazionale del Bargello, Firenze, 23 maggio 2012.

Il 23 gennaio 2014 la compagnia mette in scena al Teatro Storchi di Modena *Non si sa come* di Pirandello.¹⁴¹ La scaletta delle musiche prevede: Franz Schubert, *Quartetto per archi n. 14 in Re minore* D 810; Györy Kurtag, *Stele*; Igor Stravinsky, *Tango per orchestra da camera*; Arnold Schönberg, *Verklarte Nach da camera*; Györy Kurtag, *Grabstein für Stephen*; George Gershwin, *The man I love*; Jack Wolf, Joel Herron, Frank Sinatra, *I'm a fool to want you*.

Il 29 maggio debutta invece nel Cortile del Bargello *Il ritorno di Casanova* di Arthur Schnitzler,¹⁴² che nell'aprile del 2015 va in replica all'Accademia Filarmonica Romana nella veste di "concerto per tre voci" con esecuzione di musiche di autori vari.¹⁴³

Il 15 maggio del 2015 Tiezzi firma la sua prima regia al Teatro Greco di Siracusa per l'Istituto Nazionale del Damma Antico: *Ifigenia in Aulide* di Euripide.¹⁴⁴ Il 28 dello stesso mese, debutta al Bargello *Inferno Novecento*.¹⁴⁵ La scaletta musicale prevede: Elliot Carter, *Adagio*; Francis Poulenc, Romanza dalla *Sonata per Clarinetto FP 184*; Nino Rota, *La strada*; Francis Poulenc,

¹⁴¹ *Non si sa come*, di Luigi Pirandello. Drammaturgia di Sandro Lombardi, Fabrizio Sinisi e Federico Tiezzi. Regia di Federico Tiezzi. Scene di Pier Paolo Bisleri. Costumi di Giovanna Buzzi. Luci di Gianni Pollini. Con Marco Brinzi, Francesco Colella, Elena Ghiurov, Sandro Lombardi, Pia Lanciotti, Andrea Volpetti, Debora Zuin. Regista assistente: Giovanni Scandella. Assistente alla regia Fabrizio Sinisi. Suono di Antonio Lovato. Teatro Storchi, Modena, 23 gennaio 2014.

¹⁴² *Il ritorno di Casanova*, di Arthur Schnitzler. Traduzione e regia di Federico Tiezzi. Drammaturgia di Sandro Lombardi, Fabrizio Sinisi e Federico Tiezzi. Con Sandro Lombardi e Corso Pellegrini. Cortile del Museo Nazionale del Bargello, Firenze, 29 maggio 2014.

¹⁴³ *Il ritorno di Casanova, concerto per tre voci*, di Federico Tiezzi, dal racconto di Arthur Schnitzler. Musiche di Felix Mendelssohn Bartholdy, Nino Rota, Arnold Schönberg, Franz Schubert, Robert Schumann, Anton Webern, Hugo Wolf. Voce recitante Sandro Lombardi. Canto Monica Bacelli. Pianoforte Pietro De Maria. Teatro Argentina, Roma, 20 aprile 2015.

¹⁴⁴ *Ifigenia in Aulide*, di Euripide. Traduzione di Giulio Guidorizzi, regia di Federico Tiezzi, scene di Pier Paolo Bisleri, costumi di Giovanna Buzzi, musiche di Francesca Della Monica ed Ernani Maletta, luci Giovanni Pollini. Con Sebastiano Lo Monaco, Gianni Salvo, Francesca Ciocchetti, Deborah Zuin, Francesco Colella, Elena Ghiurov, Lucia Lavia, Raffaele Esposito, Turi Moricca, Giorgio Rizzo, Mirea Bramante. Teatro Greco di Siracusa, 15 maggio 2015.

¹⁴⁵ *Inferno Novecento*, uno spettacolo di Federico Tiezzi, con Sandro Lombardi e David Riondino; Omar Cecchi (percussioni), Luka Boškovic (clarinetto), Dušan Mamula (clarinetto). Disegno luci Gianni Pollini. Fonico Tommaso Checcucci. Cortile del Museo del Bargello, Firenze, 28 maggio 2015.

Andante dalla *Sonata per Clarinetto FP 7*; Luciano Berio, *Lied* per clarinetto solo; Beat Furrer, *Wuestenbuch-Scene 3*; Olivier Messiaen, *Quatuor pour la fin du temps* (Abime des oiseaux); Igor Stravinsky, *3 pièces pour clarinette*: n. 3; di George Ivanovitch Gurdjieff, Thomas De Hartmann, *Chant from a holy book, Bayaty*; Lou Reed, John Cale, *Sunday Morning*; Pasolini, Piccioni, *Cristo al Mandrione*; Valentino Bucchi, *Clarinet Concerto* (Epilogue); Olivier Messiaen, *Chronochromie*; Krzysztof Penderecki, *Utrenja* (Irmos); Fabio Vacchi, *Mignon per voce e pianoforte* (Uber Die Sehnsucht); Perry Gerrard, *The host of seraphim*; David Riondino, *Rumba da Rimini*.

Del 2016 sono gli spettacoli *Questa sera si recita a soggetto* di Pirandello,¹⁴⁶ che debutta il 4 febbraio al Piccolo Teatro di Milano, e *Calderón* di Pasolini, prima rappresentazione al Teatro Argentina di Roma il 20 aprile.¹⁴⁷

Come prologo al *Calderón* Tiezzi realizza qualche mese prima un “concerto a cinque voci” all’Accademia Filarmonica Romana: *Roma, Spagna. Verso Calderón*.¹⁴⁸

¹⁴⁶ *Questa sera si recita a soggetto*, di Luigi Pirandello, adattamento drammaturgico a opera di Sandro Lombardi e Federico Tiezzi, regia Federico Tiezzi, scene Marco Rossi, costumi Gianluca Sbicca, luci Gianni Pollini, trucco e acconciature Aldo Signoretti, immagini video Fabio Bettonica. Con Luigi Lo Cascio, Valentina Cardinali, Elisa Fedrizzi, Francesco Colella, Francesca Ciochetti, Sandra Toffolatti, Massimo Verdastro, Petra Valentini, Nicola Ciaffoni, Gil Giuliani, David Meden, Marouane Zotti, Elena Ghiaurov, Ruggero Franceschini, Alessio Genchi. Piccolo Teatro di Milano-Teatro d’Europa, Milano, 4 febbraio 2016.

¹⁴⁷ *Calderón*, di Pier Paolo Pasolini. Drammaturgia di Sandro Lombardi, Fabrizio Sinisi, Federico Tiezzi. Regia di Federico Tiezzi. Con Ivan Alovisio, Francesca Benedetti, Arianna Di Stefano, Lucrezia Guidone, Sandro Lombardi, Silvia Pernarella, Graziano Piazza, Sabrina Scuccimarra (poi Viola Graziosi), Camilla Semino Favro, Josafat Vagni, Andrea Volpetti, Debora Zuin. Scene Gregorio Zurla. Costumi Giovanna Buzzi e Lisa Rufini. Luci Gianni Pollini. Movimenti coreografici Raffaella Giordano. Canto Francesca Della Monica. Video Luca Brinchi. Assistente alla regia Giovanni Scandella. La canzone *Ahi desesperadamente*, testo di Pier Paolo Pasolini, è stata musicata da Matteo D’Amico. Teatro Argentina, Roma, 20 aprile 2016.

¹⁴⁸ *Roma, Spagna. Verso Calderón*, concerto per cinque voci a cura di Federico Tiezzi su testi di Pier Paolo Pasolini scelti e adattati da Sandro Lombardi e Federico Tiezzi. Dramaturg assistente Fabrizio Sinisi. Con Sandro Lombardi e Andre Volpetti, Raffaella Misiti (cantante), Saria Convertino (fisarmonica), Francesco D’Orazio (violino). Musiche di Johann Sebastian Bach, Wolfgang Amadeus Mozart, Franck Angelis, Matteo D’Amico, Giovanni Fusco, Manos Hadjidakis, Piero Umiliani, Piero Piccioni, Domenico Modugno, Piero Umiliani. Teatro Argentina, Roma, 18 febbraio 2016.

Il 13 giugno 2017 è avvenuto il debutto de *La signorina Else* di Arthur Schnitzler al Teatro Anatomico dello Spedale del Ceppo di Pistoia.¹⁴⁹ Per la scaletta musicale queste le tracce: Johann Strauss, *Künstlerleben* (Vita da artista) op. 316; Iosif Ivanovici, *Le onde del Danubio*; Franz Léhar, *Gold und Silber*; Franz Joseph Heuberger, *In Chambre Séparée*; , L. V. Beethoven, dalla *Sonata per pianoforte Op. 2 n. 2* “minuetto”; Richard Strauss, da *Der Rosenkavalier* il Valzer dal III atto; Armando Gill, *Chi vuole con le donne aver fortuna*; V. Bellini, G. Genoino, *Fenesta ca lucive*; Robert Schumann, *Romanza per pianoforte op. 28 n. 2*; Morton Feldman, *Triadic Memories*; Robert Schumann, *Florestan e Aveau dal Carnaval op. 9*; Giacinto Scelsi, *Maknongan*; György Ligeti, *Lux Aeterna*; Krzysztof Penderecki, *Irmos da Utrenja*. Anton Webern, *Two pieces for cello and piano*.

Prossimo spettacolo in calendario (dal 23 gennaio all’11 marzo 2018) *Freud o l’interpretazione dei sogni*, nuova produzione del Piccolo Teatro di Milano – Teatro d’Europa (testo di Stefano Massini, regia di Federico Tiezzi).¹⁵⁰

1.6 La musica, filigrana della drammaturgia

Con questa serie di appunti abbiamo sin qui ricostruito 50 anni di Teatro, privilegiando spettacoli, eventi e performance in cui Tiezzi è stato protagonista nella triplice veste di attore, regista o drammaturgo (tra gli apparati, in coda, la teatrografia completa della compagnia).

¹⁴⁹ *La signorina Else*, di Arthur Schnitzler, traduzione di Sandro Lombardi, drammaturgia di Sandro Lombardi, Fabrizio Sinisi e Federico Tiezzi, regia di Federico Tiezzi, con Lucrezia Guidone e Martino D’Amico, Dagmar Bathmann (violoncello), Omar Cecchi (pianoforte e percussioni), Dusan Mamula (clarinetti). Scena Gregorio Zurla. Costumi Giovanna Buzzi. Luci Gianni Pollini. Movimenti coreografici Giorgio Rossi. Assistente alla regia Giovanni Scandella. Teatrino anatomico dello Spedale del Ceppo, Pistoia, 13 giugno 2017.

¹⁵⁰ *Freud o l’interpretazione dei sogni*, di Stefano Massini, regia Federico Tiezzi. Scene Marco Rossi. Costumi Gianluca Sbicca. Luci Gianni Pollini. Movimenti Raffaella Giordano. Con Umberto Ceriani, Nicola Ciaffoni, Marco Foschi, Giovanni Franzoni, Elena Ghiaurov, Fabrizio Gifuni, Alessandra Gigli, Michele Maccagno, David Meden, Valentina Picello, Bruna Rossi, Stefano Scherini, Sandra Toffolatti, Debora Zuin. Preparazione vocale Francesca Della Monica. Piccolo Teatro di Milano-Teatro d’Europa, 23 gennaio 2018.

L'aver riunito le esperienze di prosa con le messe in scena operistiche, operazione insolita nei contributi dedicati a Federico Tiezzi, consente di avere un suo ritratto a tutto tondo ed è il presupposto per valorizzare le connessioni tra i due repertori che, inevitabilmente, si sfiorano e si citano l'un l'altro contaminandosi. Le regie liriche di Tiezzi vanno dunque analizzate tenendo conto di quanto accaduto sul palcoscenico di prosa: il sipario d'oro di *Norma*, ad esempio, richiama *Genet a Tangeri*, così come lo studio prospettico di Vredeman de Vries del *Parsifal* richiama *Finale di partita* etc.

Appuntando la teatrografia si ha inoltre la possibilità di dominare, come in una cartina geografica o in una pianta architettonica, l'intero percorso artistico del regista, scoprendone le dominanti. La prima è legata senza ombra di dubbio all'osmosi con l'arte figurativa (ce ne occuperemo dettagliatamente più avanti, attraverso l'analisi delle regie liriche più importanti); la seconda soggiace come filigrana della drammaturgia dagli anni Settanta a oggi: mi riferisco al valore che il linguaggio musicale, da subito, assume nel percorso di Tiezzi.

Si pensi a quello che solitamente si considera il primo vero spettacolo dei Magazzini, *La donna stanca incontra il sole*, il quale poco tempo dopo la rappresentazione è stato testualizzato in un "visual scenario" che riprende il linguaggio formale di una partitura musicale. Si tratta, in buona sostanza, di un quaderno pentagrammato in cui a ciascun pentagramma corrisponde un personaggio o un codice scenico: la musica, l'uomo vestito di bianco, la vecchia della montagna, la donna col velo nero, la sposa. E, come in una partitura musicale, il procedere orizzontale delle singole voci tiene conto dell'accordo nella verticale armonica. A seguire la riproduzione di alcune pagine dello scenario che al suo interno non presenta numerazione di pagina (figg. 1-6).


Preludio

Continua della leggenda del solo nato.

Indica in alto di buon uso, a fine,
 fante di vita, il che si trova in
 hauch e al suo della quale ha un
 stato accettabile a tutto resto, vero,
 di della leggenda con un cappo
 zzo fermato sul pelo da un pezzo
 in due collare, una di più e una
 di costato vero. Il nuovo sono gran
 tali di vero della sinistra strupe un
 beauty-case sono te, di foto fatta
 banca e do foto di prova il più
 posto di sandati d'oro, con lui
 so e quello. ~~due~~ due ancora più
 prout della logica del primo. In
 sulla sedia mostra una suaglate
 na che all'opz della angina.

M
 O
 T
 Δ
 H
 O
 T
 Δ

Il giovane veduto di bianco e la spina
 non hanno tracce.



M
 O
 T
 Δ
 H
 O
 T
 Δ

L
 M
 O
 T
 Δ
 ≈

L
 M
 O
 T
 Δ
 ≈

L
 M
 O
 T
 Δ
 ≈

L
 M
 O
 T
 Δ
 ≈

Luce

Accende la pipa

Incantato, la macchina di

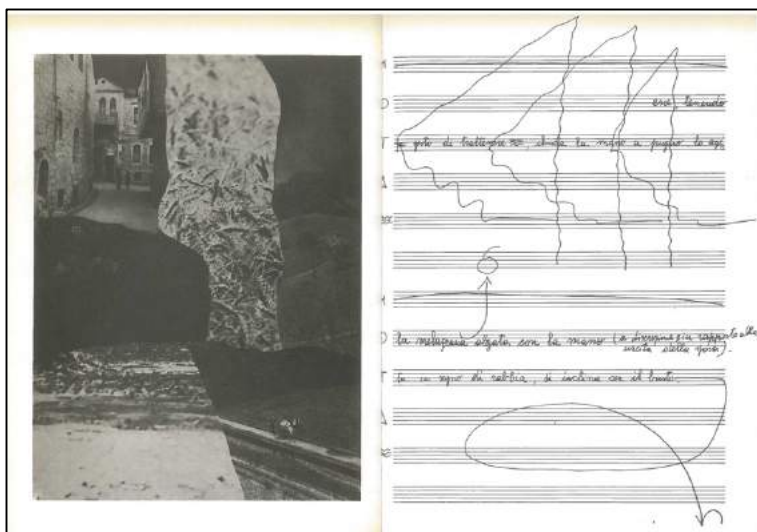
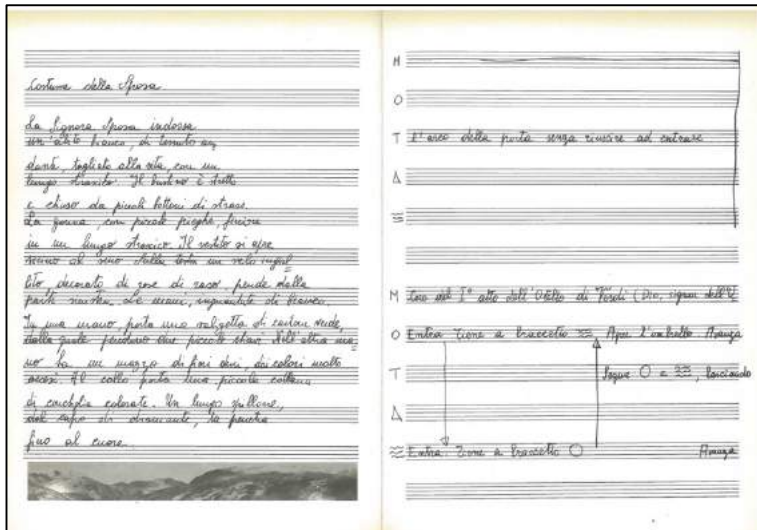
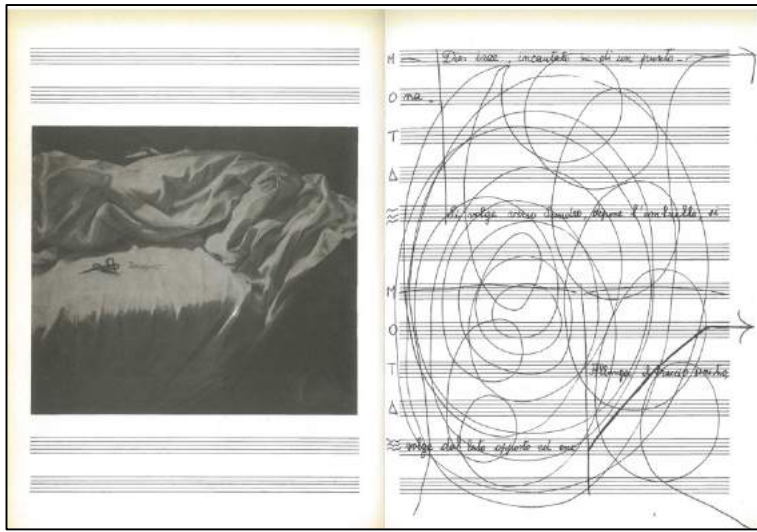


Fig. 1-6. Immagini del Visual scenario de *La donna stanca incontra il sole*

Il contenuto è composto da immagini (spesso foto o collage), indicazioni dettagliate dei costumi, lunghe didascalie che narrano il procedere dell'azione, lacerti di versi che gli attori devono pronunciare, schemi prossemici e segni manuali che inseguono il gesto grafico.

Dal pentagramma superiore destinato alla “musica” si evince inoltre la trama dell'accompagnamento musicale. Dapprima una sequenza di brani noti: *O fortuna* dai *Carmina Burana* di Carl Orff; il Coro *Fuoco di gioia* dal primo atto dell'*Otello* di Verdi; il *Dies irae* dal *Requiem* di Verdi; poi – nella seconda parte dello spettacolo – pochi accordi musicali che compongono sempre e solo una cadenza V-I (re-sol) realizzata da un'armonica a bocca e una sequenza simbolica di “tre sospiri”. Insomma, un *livret de mise en scène* sui generis che nella sua messa in partitura testimonia una sensibilità musicale non scontata.¹⁵¹

Una sensibilità sviluppata, del resto, non solo attraverso la personale fruizione del repertorio colto, sinfonico e operistico, ma anzitutto tramite la diretta collaborazione con compositori e musicisti di prim'ordine, a cominciare da Azio Corghi nel 1974 per *Tactus*, Brian Eno nel 1980 per *Ebdòmero* e Salvatore Sciarrino nel 1993 per il *Paradiso di Dante*. Nel 1995 si instaura la collaborazione con Giacomo Manzoni, prima per *Felicità turbate* di Luzi al Maggio Musicale Fiorentino, poi per *Inferno di Dante* al Ravenna Festival. Nel '97 c'è un'ulteriore occasione di incontro con Manzoni, questa volta per Sandro Lombardi, voce recitante in *Moi, Antonin A.* Sempre nel 1997 si colloca l'esperienza con Armancio Prada per *Cantico spirituale*. Nel 2000 è la volta di un altro compositore d'eccezione, Francesco Pennisi, che compone per Tiezzi le musiche di *Nox erat*. L'ultimo confronto significativo è probabilmente quello con Fabio Vacchi, nel 2011, per la messa in scena dell'opera *Lo stesso mare* su testo di Oz.

Dunque, se gli artisti visivi (Schifano, Paolini, Boetti, Mendini etc.), quasi sempre citati nei contributi su Tiezzi, testimoniano la sua sensibilità figurativa,

¹⁵¹ Lo scenario è corredato da alcuni testi introduttivi che prevedono anche la traduzione in inglese a latere: *Nessuno conosce il tempo della favola*, di Rubina Giorgi; *La donna stanca incontra il sole*, di Italo Moscati; *Riflessioni con e sugli amici de “La donna stanca incontra il sole”*, di Giuseppe Bartolucci; *Seguito alle note sul Carrozzone*, ancora di Bartolucci. Seguono tre frammenti su Nietzsche, Blanchot e Zeami. In chiusura una piccola galleria fotografica.

tutte le collaborazioni con i compositori e i musicisti fin qui menzionati sono la prova di una ricerca condotta anche – e principalmente – sul dato musicale.

A tal proposito non dobbiamo dimenticare la lunga collaborazione con Giancarlo Cardini, cominciata nell’88 con *Medeamaterial* e andata avanti per 10 anni; così come di rilievo appare il contributo di Francesca Della Monica, cantante che ha lavorato con artisti come John Cage, Sylvano Bussotti e Aldo Clementi, e che dall’88 lavora con Federico Tiezzi affiancandolo nella preparazione degli attori (in scena) e degli allievi (nel laboratorio della Toscana).

Come non ricordare, infine, la simbiosi con Sandro Lombardi, raffinato intellettuale che sin dagli inizi si occupa della scelta delle musiche per gli spettacoli di prosa, recuperando le tracce quasi sempre dal repertorio colto. Basti pensare, per fare un esempio, alle musiche selezionate per *Non si sa come* di Pirandello: come incipit l’*Andante* del Quartetto per archi *La morte e la fanciulla* di Schubert, e poi pagine di Kurtág, Stravinskij, Schönberg e Gershwin.¹⁵² Lombardi, del resto, da decenni è protagonista come voce recitante in melologhi musicali, prassi che certamente ha sviluppato le sua personale musicalità e ha ampliato la sua conoscenza del repertorio (vedi teatrografia).

Il fatto poi che gli spettacoli di prosa firmati da Tiezzi venissero definiti negli anni Ottanta dalla critica “melodrammi” oppure “opere liriche senza canto”, tanto per la musicalità del ritmo drammatico quanto per l’enfasi figurativa, ci fa credere che l’approdo alla regia lirica nel 1991 sia in un certo qual modo il naturale compimento di una parabola artistica che ancora, dopo 50 anni, non pare calare.

¹⁵² Cfr. BIAGIO SCUDERI, *Federico Tiezzi, Non si sa come*, pubblicato sulla Rivista Internazionale di Studi su Letteratura e Visualità on line www.arabeschi.it all’indirizzo <http://www.arabeschi.it/federico-tiezzi-nonsi-sa-come/> (ultima consultazione 30 dicembre 2017).

PARTE II

Cap. 2 Le regie operistiche: 1991 - 2011

Cap. 2.1 *Norma*, 1991

Dal 1991, anno del debutto al Teatro Petruzzelli di Bari, ad oggi *Norma* è lo spettacolo di Tiezzi più conosciuto e replicato. Procediamo dunque tracciando una breve cronistoria dello spettacolo.¹⁵³

L'allestimento del '91 è nato da un'idea di Giandomenico Vaccari, allora Direttore Artistico del Teatro Petruzzelli, dopo aver visto un mio spettacolo di quell'anno, *l'Inferno*, che il poeta Edoardo Sanguineti aveva drammatizzato dalla prima cantica dantesca. Mi propose di fare *Norma*: accettai e chiesi di lavorare con Mario Schifano, artista che avevo frequentato per diversi anni e di cui ammiravo molto il lavoro. Schifano era amico di Alighiero Boetti e di molti altri artisti che frequentavo, e faceva parte di quel mondo romano degli anni '70 - '80 ricco di effervescenza e intelligenza creativa, un mondo nel quale il teatro si mescolava alle arti, alla pittura, alla danza, alla musica.¹⁵⁴

Al tavolo di regia, dunque, Federico Tiezzi; sul podio Roberto Abbado. A Pier Paolo Bisleri è affidata l'audace missione di far interagire i fondali di Mario Schifano con una cornice neoclassica degli spazi. L'allestimento, accolto subito con grande favore,¹⁵⁵ è destinato a occupare una posizione esclusiva nella storia del Petruzzelli: *Norma* infatti è stata l'ultima opera rappresentata prima del rogo che, nella notte tra il 26 e il 27 ottobre, devastò irrimediabilmente il teatro.¹⁵⁶

Proseguendo con la genealogia dello spettacolo è necessario ricordare il nuovo allestimento che nel 2008 l'allora Sovrintendente e Direttore Artistico del

¹⁵³ Alcune parti di questo capitolo sono state pubblicate nel secondo numero del Bollettino di Studi Belliniani: BIAGIO SCUDERI, *Dal dipinto alla scena: Norma secondo Federico Tiezzi*, «Bollettino di Studi Belliniani», II, 2016, pp. 20-46.

¹⁵⁴ *Norma e la luna, Intervista a Federico Tiezzi*, in Vincenzo Bellini, *Norma*, a cura di Giovanni Gavazzeni, Bologna, Pendragon, 2008, pp. 63-64.

¹⁵⁵ Cfr. MICHELANGELO ZURLETTI, *Norma conquista con eleganza e rigore*, «La Repubblica», 23 ottobre 1991, p. 34.

¹⁵⁶ Il lungo processo di ricostruzione del Petruzzelli si conclude nel 2008. Il 6 dicembre 2009 viene inaugurata la prima stagione lirica nel nuovo teatro, con *Turandot* di Giacomo Puccini, regia di Roberto De Simone e direzione orchestrale di Renato Palumbo.

teatro Comunale di Bologna Marco Tutino promuove in coproduzione con Giandomenico Vaccari, diventato nel frattempo Sovrintendente al Teatro Petruzzelli di Bari, e Umberto Fanni, Direttore Artistico al Teatro Lirico Giuseppe Verdi di Trieste. A Tiezzi viene chiesto di rimettere in scena il capolavoro belliniano, riprendendo quanto già fatto nel '91 ma con alcuni margini di rinnovamento. Alle scene sempre Pier Paolo Bisleri, ancora con il compito di re-impaginare i sipari di Schifano.¹⁵⁷

Segue la ripresa dell'allestimento avvenuta nell'aprile del 2013 – di cui ho seguito attivamente le varie fasi di produzione – ancora al Teatro Comunale di Bologna. Invariata la squadra dei collaboratori alle scene, ai costumi e alle luci rispetto al 2008. Un segno di “novità” lo imprime invece il progetto musicale condiviso dal direttore d'orchestra, Michele Mariotti, e dal soprano Mariella Devia, al debutto nel ruolo di Norma: eseguire la parti cantate senza trasporti tonali e scambio di linee vocali nei pezzi d'insieme. *Conditio sine qua non* era, ovviamente, quella di scegliere un soprano per il ruolo di Adalgisa (nella fattispecie Carmela Remigio), capace di restituire la luminosità timbrica immaginata in origine da Bellini per Giulia Grisi.¹⁵⁸

Eppure la tradizione interpretativa dell'opera nei centocinquanta e più anni che seguirono tolse ad Adalgisa proprio quel manto di giovanile innocenza con cui l'aveva rivestita Bellini, man mano che la strada del teatro romantico procedeva sul sentiero della contrapposizione canora tra le due rivali di un melodramma, etichettando in via automatica come soprano la protagonista, come mezzosoprano la sua controparte amorosa: Elisabetta ed Eboli, Aida e Amneris, Gioconda e Laura, Adriana Lecouvreur e la Principessa di Bouillon. Ed ecco allora che anche Norma divenne presto appannaggio di soprani propriamente detti (la stessa Grisi), mentre Adalgisa per contrapposizione timbrica fu affidata ai mezzosoprani, il tutto non senza interventi sulla scrittura belliniana per adattare le

¹⁵⁷ I costumi, questa volta, sono firmati da Giovanna Buzzi, le luci da Gianni Pollini. Completavano il cast: Evelino Pidò (direttore d'orchestra), Daniela Dessì (Norma), Kate Aldrich (Adalgisa), Fabio Armiliato (Pollione), Rafal Siwek (Oroveso), Antonello Ceron (Flavio), Marie Luce Erard (Clotilde). In occasione di questa produzione è stato realizzato un DVD, prodotto da Hardy Classic e Rai Trade con la regia di Patrizia Carmine. L'allestimento è stato riproposto successivamente a Bilbao (2009 Olbe Abao), Trieste (2009 Teatro Giuseppe Verdi), Tel Aviv (2011 The Israeli Opera), Bari (2011 Teatro Petruzzelli), Messina (2011 Teatro Vittorio Emanuele), Bologna (2013 Teatro Comunale) e ancora Trieste (2016 Teatro Lirico Giuseppe Verdi).

¹⁵⁸ Completavano il cast: Aquiles Machado (Pollione), Sergey Artamonov (Oroveso), Gianluca Floris (Flavio), Alena Sautier (Clotilde).

vecchie parti alle nuove interpreti a suon di trasporti tonali e scambio delle linee vocali nei pezzi d'insieme. Solo a partire dagli anni '70 del secolo scorso una nuova consapevolezza filologica ha indotto alcuni spiriti illuminati a ripristinare gli equilibri originali, a partire almeno da quella produzione di per sé storica voluta da Rodolfo Celletti al Festival di Martina Franca (era il 1977), che affiancava per la prima volta in epoca moderna una Norma con voce brunita (Grace Bumbry) a un'Adalgisa sopranile quanto mai chiara e delicata (Lella Cuberli). Quella che avrebbe dovuto imporsi come l'occasione d'avvio per un nuovo corso esecutivo rimase tuttavia lettera morta per molti anni ancora, al punto che tutt'oggi suona come eccezione e non come regola un'Adalgisa in voce di soprano, tale e quale la prevede Bellini.¹⁵⁹

L'analisi che segue si rifà principalmente alla co-produzione del 2008 capitanata dal Teatro Comunale di Bologna e, segnatamente, alla sua ripresa del 2013. Le foto di scena – gentilmente concesse dal Teatro Comunale – si riferiscono ad ambedue gli allestimenti.

Cap. 2.1.1 Un dramma, due tempi e tre spazi: Schifano e Bisleri

«Lo spazio è non lo sfondo né il contesto: lo spazio è uno strumento linguistico ed espressivo»,¹⁶⁰ e lo sa bene Federico Tiezzi che, come abbiamo visto, è stato negli anni Settanta uno dei principali protagonisti di una fase di sperimentazione nella quale «la scrittura scenica si concentra in maniera più decisa ed esplicita che altrove sulle componenti visive».¹⁶¹

¹⁵⁹ MARCO BEGHELLI, *Le voci di Norma*, in *Norma. Programma di sala della Stagione Lirica e Balletto 2014*, Edizioni del Teatro Lirico di Cagliari. Ironia della sorte, anche nella produzione per il cui programma di sala scrive Beghelli il ruolo di Adalgisa è affidato a un mezzosoprano (Veronica Simeoni). Va altresì ricordato, in aggiunta a quanto scritto da Beghelli, che il mezzosoprano Cecilia Bartoli ha recentemente realizzato (maggio 2013) una registrazione in 2 CDs in cui è esplicita la volontà di trasgredire rispetto alla tradizione: *Bellini Norma*, Cecilia Bartoli, Sumi Jo, John Osborn, Michele Pertusi, Liliana Nikiteanu, Reinaldo Macias, Orchestra La Scintilla, International Chamber Vocalists, direttore Giovanni Antonini, DECCA 478 3517. Il progetto promosso dalla Bartoli (descritto nelle note di accompagnamento) manifesta infatti la precisa volontà di marcare una differenza di timbro tra la Sacerdotessa druidica e la novizia, riservando alla prima (Bartoli) una pasta vocale più scura e alla seconda (Jo) un chiaro timbro sopranile.

¹⁶⁰ FABRIZIO CRUCIANI, *Lo spazio del teatro*, Bari, Laterza, 1993, p.121.

¹⁶¹ LORENZO MANGO, *La scrittura scenica* cit., p. 241.

Il fatto che Kantor inizi la sua attività come pittore, che lo stesso accada a Julian Beck, o che Wilson venga da studi di architettura e Tiezzi da quelli di storia dell'arte sono altrettante testimonianze di uno sconfinamento continuo tra i due mondi (quello del teatro e quello delle arti visive) cui corrisponde uno sconfinamento di linguaggi.¹⁶²

Questo sconfinamento è inevitabile per un regista come Tiezzi che non a caso confessa: «Sono arrivato al teatro attraverso la storia dell'arte. E sono arrivato al testo teatrale per questa stessa via».¹⁶³ Così scrive negli atti di un convegno, palesando anche quale modello abbia seguito nella ricerca di equivalenze tra testo e scena: Roberto Longhi.

Longhi per primo ha cercato di scrivere la teatralità dei quadri, ne ha cercato la drammaturgia interna. Egli cercava di stabilire, scrivendo, un'opera equivalente di quell'insieme di forme e colori che costituisce un'opera figurativa. Da lui ho appreso la necessità di ritrasmettere, attraverso la complessità della scrittura scenica, il significato, la visione, la problematica di un autore e di un testo. E sempre a lui devo l'idea che quando ogni volta si mette in scena un testo, in qualche modo si mette in scena anche l'autore. La sua lingua si potrebbe definire «pittorica»: a questa lingua densa, che ha sulla pagina scritta la stessa inequivocabilità del colore di un quadro devo la mia folgorazione figurativa, passata soprattutto attraverso le pagine del *Piero della Francesca* e del *Caravaggio*.¹⁶⁴

Il palcoscenico si presenta per il regista come una «pagina bianca»¹⁶⁵ in cui si va alla ricerca di un «correlativo oggettivo»¹⁶⁶ – direbbe Thomas Stearns Eliot – di una scrittura espressiva che sia l'equivalente del testo musicale. La folgorazione figurativa, per lo spettatore che guarda la *Norma* firmata da Tiezzi,

¹⁶² *Ivi*, p. 240.

¹⁶³ FEDERICO TIEZZI, *Il teatro di poesia e il suo ritmo*, in *Il teatro come pensiero teatrale, Atti del convegno (Salerno, 14-16 dicembre 1987)*, a cura di Rosa Meccia, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1990, pp. 231-243: 231.

¹⁶⁴ *Ibidem*.

¹⁶⁵ *Ivi*, p. 232.

¹⁶⁶ *Ibidem*.

è generata anzitutto dall'opera di Mario Schifano, artista che ha molto amato la pratica dello sconfinamento.

La scelta di Tiezzi di avvalersi, per i sipari e i fondali di scena, dell'estro di un pittore attivo nel circuito internazionale dell'arte, richiama inevitabilmente alla memoria la grande tradizione inaugurata dal Maggio Musicale Fiorentino «fin dal suo nascere, il 1933, l'unico Festival in Italia che si era assunto il compito di guida nel rinnovamento della messinscena affidando l'esecuzione delle scene ai più importanti pittori del Novecento».¹⁶⁷

E diverrà un'abitudine dato che alcuni anni dopo, nel 2005 e nel 2007, Tiezzi coinvolgerà un artista della levatura di Giulio Paolini per le scene di *Die Walküre* e *Parsifal* al Teatro di San Carlo.

Per quanto concerne poi la specifica storia performativa di *Norma*, Schifano è l'ultimo esponente di una tradizione iconografica che vanta il contributo di pittori come Felice Casorati (1935, Maggio Musicale Fiorentino), Enrico Prampolini (1939, Teatro di San Carlo), Salvatore Fiume (1955, Teatro alla Scala), Mario Ceroli (1972, Teatro alla Scala) e Piero Guccione (1990, Teatro Massimo Bellini).¹⁶⁸

¹⁶⁷ MORENO BUCCI, *Carla Lonzi: Un ribaltamento di scena*, in CARLA LONZI, *Rapporti tra la scena e le arti figurative dalla fine dell'800*, a cura di Moreno Bucci, Firenze, Olschki, 1995, p. VIII. Cfr. *Visualità del Maggio. Bozzetti figurini e spettacoli 1933-1979*, a cura di Raffaele Monti, Roma, De Luca Editore, 1979; *Visualità del Maggio. Costumi e documenti 1933-1979*, a cura di Franco Foggi, Raffaele Monti, Firenze, Parretti, 1979; MORENO BUCCI, *I disegni del Maggio Musicale Fiorentino. Inventario I (1933-1943)*, Firenze Olschki, 2010; ID., *I disegni del Maggio Musicale Fiorentino. Inventario II (1943-1953)*, Firenze, Olschki, 2012; ID., *I disegni del Maggio Musicale Fiorentino. Inventario III (1953-1963)*, Firenze, Olschki, 2014.

¹⁶⁸ Per l'attenzione al dato figurativo vorrei segnalare altri due allestimenti recenti di *Norma*: quello con regia, scene e luci di Robert Wilson, produzione dello Opernhaus di Zurigo nella stagione lirica 2010/2011; e la *Norma* con regia di Stephen Medcalf, scene e costumi di Nicky Shaw, prodotta dal Teatro Lirico di Cagliari (Stagione lirica 2014), in cui la visione scenica è informata con espliciti riferimenti alla pittura di Caspar David Friedrich e di Francisco Goya.

Una volta ottenuto l'incarico Schifano lavora a lungo, insieme allo scenografo Pier Paolo Bisleri, alla successione dei fondali e alla quadratura degli spazi, tenendo conto delle direttive dategli dal regista: «Gli chiesi di concentrare il suo lavoro su due elementi "nordici": una quercia, elemento simbolico e richiamo della natura; e la luna, elemento insieme naturale e rituale, che presiede alla malinconia».¹⁶⁹

Sin dal primo schizzo, *Sipario Sinfonia "per te"* (fig. 7), siamo davanti a un'immagine che è il risultato della «trasformazione della "quantità" del gesto nella "qualità" della forma».¹⁷⁰



Fig. 7. Mario Schifano, *Sipario Sinfonia "per te"*, 1991, collezione privata

¹⁶⁹ *Norma e la luna* cit., p. 64.

¹⁷⁰ ACHILLE BONITO OLIVA, *Schifano. 1934-1998*, Milano, Electa, 2008, p. 14.

Radici in vista, una chioma ad arcate che eccede in groviglio di linee, le gradazioni di marrone, verde e azzurro come dominanti di colore. Schifano adotta una assoluta bidimensionalità – tattica già perseguita nei *Monocromi* – con lo scopo di azzerare ogni profondità. Lo spazio è puro supporto per l'estensione del colore.

La bidimensionalità della superficie pittorica permette al pittore di rincorrere velocemente la propria immagine e allo spettatore un colpo d'occhio di *striscio*. La strisciata creativa del pittore e quella contemplativa dello spettatore sono favorite e incentivate dal fatto che non esistono sprofondamenti dentro il quadro, non ci sono *abîme* dove l'occhio possa bloccarsi.¹⁷¹

Nel secondo bozzetto, *Sipario "Albero"* (fig. 8), e nel terzo, *Tulle gobelin "Albero blu"* (fig. 9), un frastagliato profilo bianco realizzato a mano libera tenta invano di contenere un coacervo di tinte. Sono scomparse le radici e la luna, realizzata utilizzando la sagoma di un barattolo di vernice, si interseca con la chioma.



Fig. 8. Mario Schifano, *Fondale "Albero"*, 1991, collezione privata

¹⁷¹ *Ivi*, p. 19.



Fig. 9. Mario Schifano, *Tulle gobelin "Albero blu"*, 1991, collezione privata

Ancora un sipario, *"Albero giallo"* (fig. 10), si aggiunge come variazione sul tema, esplicita declinazione – insieme al fondale con la luna (fig. 11) – della tecnica del *ready-made*, sempre perseguita dall'artista abituato a sottrarre dal piccolo schermo oggetti e personaggi miniaturizzandoli sulla superficie della polaroid «con un cerimoniale aggiunto, una svelta decorazione pittorica che sigilla l'immagine».¹⁷²

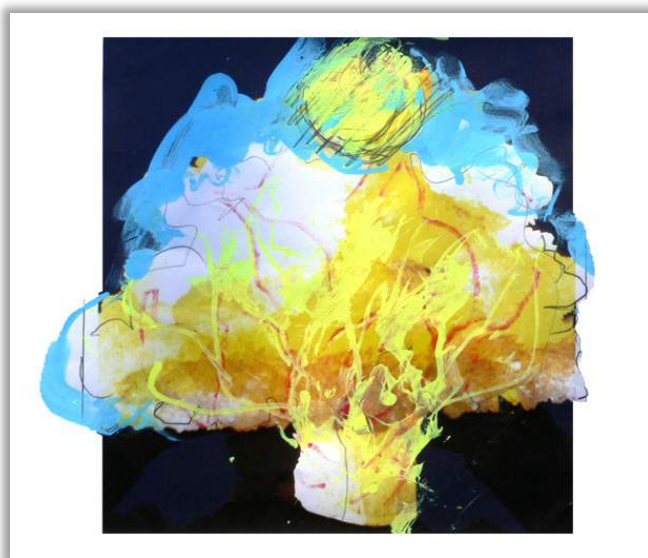


Fig. 10. Mario Schifano, *Sipario "Albero giallo"*, 1991, collezione privata

¹⁷² *Ivi*, p. 23.

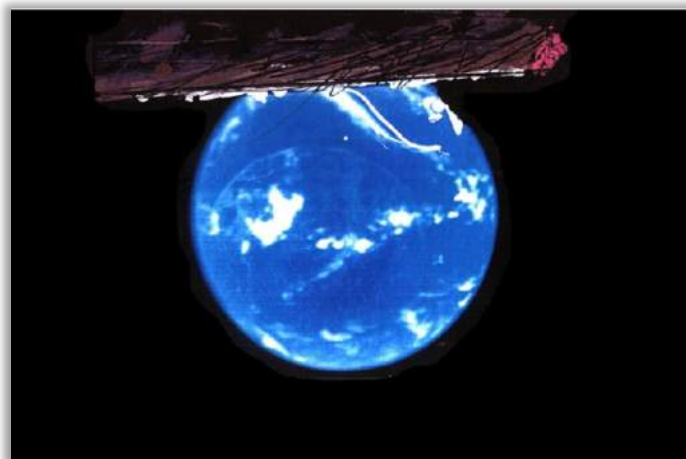


Fig. 11. Mario Schifano, *Fondale "Luna"*, 1991, collezione privata

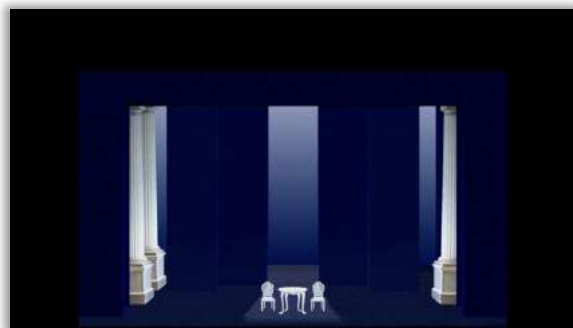
Vedendo i bozzetti appare a dir poco audace la missione dello scenografo: inserire i contributi *naïfs* di Schifano in una cornice che valorizzi appieno il progetto estetico di Tiezzi, secondo cui l'eroina belliniana «per come si comporta, per come si muove, è impensabile nel mondo dei Druidi descritto da Cesare nel *De bello gallico*. Norma è pensabile solo all'interno di una cultura in cui tutta la sacralità ancestrale, la sacrificialità, è stata filtrata attraverso Racine e Chateaubriand. Ha vissuto nei quadri di Gerard o di David; nelle architetture di Ledoux. E nella recitazione di Talma».¹⁷³

Bisleri opta dunque per una scena scarna, astratta, con pochi elementi bianchi (neutri), scheletro per un'essenziale impaginazione neoclassica: tre colonne scanalate su piedistallo, un altare, una grande testa riversa che per sineddoche sussume la scultura classica, tutte icone di una romanità incombente.¹⁷⁴

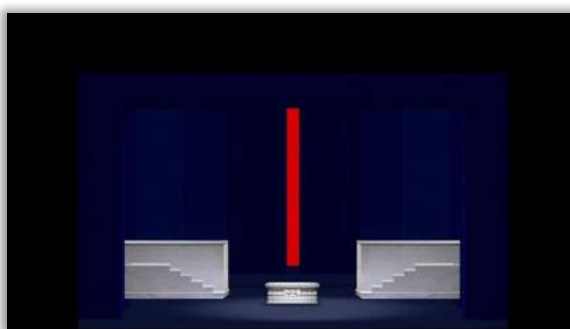
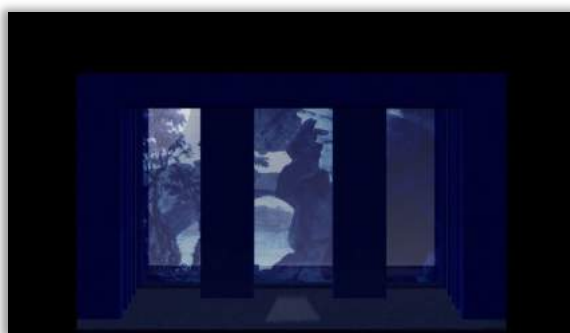
¹⁷³ *Norma e la luna* cit., p. 68.

¹⁷⁴ Abbiamo già specificato che l'allestimento del 2008 è una coproduzione fra i tre teatri lirici di Bologna (capofila con il 40%), Bari (30%) e Trieste (30%). Conviene adesso soffermarsi su alcune cifre che si riferiscono alle spese per gli apparati scenici (ringrazio Pier Paolo Bisleri per le informazioni). Il totale tra scene e costumi ammonta a 175 mila euro (80 mila per le scene e 95 mila per i costumi). Seppure si tratti di una spesa considerevole è comunque più ridotta rispetto al budget messo a disposizione degli artisti nel 1991 dal Teatro Petruzzelli: 150 milioni di lire solo per le scene (80 milioni per i costumi). Questo perché nel 1991 il Petruzzelli si occupò solo della realizzazione degli apparati lignei, affidando a un laboratorio veneziano (*La bottega veneziana s.r.l.*) tutta la parte decorativa (pitture, fondali, quinte, sculture etc.). Nella coproduzione del 2008 il tutto invece venne realizzato *in casa*, nei laboratori teatrali di Bologna e Trieste.

Ma è il colore il vero protagonista sul palcoscenico: avendo come base di partenza il *blu* di Yves Klein (*IKB 191*) Bisleri aggiunge all'oltremare una dose di blu di Prussia per restituire il buio della notte, perché «l'opera è notturna, è notte oscura di anime, è musica e nebbia».¹⁷⁵ A seguire i *rendering* delle scene (figg. 12-17), in cui si può notare come lo scopo sia, da un lato, quello di esaltare le vibrazioni cromatiche e i chiari scuri, differenziando la saturazione delle quinte, dall'altro quello di raggiungere un alto grado di euritmia, privilegiando simmetrie e composizioni geometriche.



¹⁷⁵ *Norma e la luna* cit., p. 68.



Figg. 12-17. Bozzetti delle scene per *Norma* a cura di Pier Paolo Bisleri

L'obiettivo di Tiezzi è di raccontare l'opera anche grazie ai mutamenti scenici; ciò che bisogna tematizzare è «la scomparsa della natura sotto i colpi della civiltà romana, qui rappresentata dalle colonne e dalle statue neoclassiche».¹⁷⁶ Il dramma di Bellini e Romani è visto come una noce:

C'è un gheriglio che è costituito dalla storia della sacerdotessa che si innamora di un romano, che si innamora di un'altra donna. Questa storia di anime poi è contenuta in una scatola più grande, dentro un guscio che è il conflitto tra Natura e Storia, due ordini in contraddizione che prendono le sembianze di Norma e di Pollione. C'è insomma un'epoca che parla dentro questa musica, dentro

¹⁷⁶ *Ivi*, pp. 64-65.

questo racconto: dove il colore di fondo è costituito dal conflitto della borghesia di primo Ottocento che, di fronte a una società sempre più impostata sullo sfruttamento delle risorse, persegue un bisogno oscuro e romantico di ritrovare le proprie origini tribali, le radici mitiche dove l'uomo e la natura sono ancora unità. Norma, nella sua veste di veggente tribale, è il sogno mitico dell'eroe legato alle stagioni e al tempo, al movimento dei pianeti, a forze oscure, ataviche di cui è interprete. I Romani, conquistatori e colonizzatori, sembrano essere così un'altra trasfigurazione di quella medesima borghesia, attenta alle materie prime e predatrice. Come uccelli rapaci i Romani piombano sulle foreste della Gallia. Rapace è Pollione: un personaggio che sembra dare voce a quel mondo ottocentesco che, sotto i primi colpi dell'industrializzazione, sancisce la fine del rapporto (mitico, tribale) tra l'uomo e la natura. Norma è madre e vittima, è sacerdotessa, è eroina: è una veggente legata ai grandi ordini in contraddizione: visibile e invisibile, vita e morte. È l'idea di un mondo che scompare: quello della luna, delle tenebre, della nostalgia d'amore. Tutte le sue azioni sono già, inconsapevolmente, romanizzate (come più tardi sarà Butterfly – americanizzata), il suo modo di comportarsi tradisce già la volontà di un'altra identità.¹⁷⁷

Una temperie da recuperare necessariamente, secondo Tiezzi, è dunque quella ottocentesca coeva a Bellini e alla *Norma* e qui rappresentata dalla cornice neoclassica di Bisleri; questa però deve fare i conti con la pittura di Schifano, contemporanea allo spettatore d'oggi. Il dramma si presenta così in bilico tra due tempi differenti, in continua tensione tra passato e presente, un contrasto stilistico – a tratti esacerbato – che genera inevitabilmente un effetto di straniamento. È vero d'altronde che esso può essere considerato proiezione di quell'accordo che, nel dramma, Bellini ricerca tra sostanza romantica (la pulsionalità infantile di Schifano) e forma classica (l'impaginazione di Bisleri).

Quindi un dramma, due tempi e tre spazi. Nella messinscena di Tiezzi una cosa è certa: il luogo della drammaturgia non si esaurisce sullo *stage*. Mi sia concesso, a questo punto, di prendere in prestito le categorie *in campo*, *fuori campo* e *off* utilizzate da Michel Chion nel suo “tricerchio”, per definire *lato sensu* la pianta del processo spettacolare.¹⁷⁸ E procedo riferendomi direttamente alla seconda scena di *Norma*, quella in cui Pollione e Flavio sopraggiungono sul

¹⁷⁷ *Ivi*, pp. 67–68.

¹⁷⁸ Cfr. MICHEL CHION, *L'audiovisione. Suono e immagine nel cinema*, Torino, Lindau, 2001, pp. 69-95.

palco indietreggiando, di profilo, e con l'attenzione rivolta esclusivamente a ciò che si cela dietro le quinte. Con una mano protesa verso il backstage

I due cantanti indicano un mondo che lasciano a fatica [...] come all'interno di una casa di bambole, cioè di una casa strutturata con molteplici stanze, loro sono una stanza, ma c'è tutto il resto, loro provengono da un'altra stanza e quindi vengono con i pensieri di quell'altra stanza, questo è il senso. Vengono da stanze della memoria, del passato o addirittura da altri testi, ad esempio dalle stanze della tortura di Ibsen o Strindberg.¹⁷⁹

Dunque, una *casa di bambole* dove il palcoscenico è lo spazio *in* (campo) e il backstage è lo spazio *fuori campo*; c'è anche l'*off* però, dimensione non diegetica costituita da una miriade di “stanze”, di testi e di tempi da cui i personaggi possono andare e venire, un'intertestualità che lega Norma, Medea, Arianna, Erodiàs, abbinando la messa in chiave del singolo personaggio alla mappatura della sua “costellazione”.

C'è da dire inoltre che una complessa drammaturgia dello spazio, informata anzitutto dalla dialettica tra *in* e *fuori campo*, è sempre stata cifra di Bellini: fin dall'epoca del *Pirata*, infatti, la scrittura del musicista catanese si orienta verso precise strategie di spazializzazione del suono, che dilatano il palcoscenico aprendolo a una polifocalità in cui le geometrie e le distanze sono suggerite dall'uso puntuale degli effetti d'eco e dall'innesto di voci e strumenti fuori scena. Emblematico è il caso della *Straniera* indagato da Marco Uvietta: effetti d'eco si ritrovano nell'introduzione strumentale, e come un'eco percepiamo il vocalizzo iniziale di Alaide, la quale – su prescrizione del compositore – «canta da lontano» cioè fuori scena.¹⁸⁰ È il librettista, Felice Romani, a stabilire tre gradi successivi di avvicinamento: «Una voce canta da lontano», «Voce più vicina» e «Voce vicinissima», corrispondenti alle strofe della Romanza. Bellini allora, con geniale intuizione, trasforma i versi assegnati ad Arturo nella prima

¹⁷⁹ Stralcio estrapolato dalla Intervista inedita a Federico Tiezzi contenuta tra gli apparati, cfr. p. 181.

¹⁸⁰ MARCO UVIETTA, *La Straniera: lontananza e mistero nell'invenzione timbrico-spaziale*, in *Vincenzo Bellini nel secondo centenario della nascita, Atti del Convegno internazionale (Catania, 8-11 novembre 2001)*, a cura di Graziella Seminara e Anna Tedesco, Firenze, Olschki, 2004, pp. 299-320.

strofa in brevi pertichini, rendendoli efficace termine di confronto per il progressivo avvicinamento di Alaide.

In sostanza, nella dialettica ‘vicino-lontano’ gli interventi di Arturo rappresentano la prima dimensione (cioè quella della vicinanza), il canto di Alaide la seconda (ovvero quella della lontananza). In tal modo l’avvicinamento risulta più apprezzabile in virtù di una costante a cui rapportarlo.¹⁸¹

Lo stesso avviene nella Cavatina di Pollione, dove il tempo di mezzo antecedente la cabaletta ha la funzione di definire gli spazi: il breve scambio di battute tra il proconsole e Flavio («Vieni...» «Mi lascia») rappresenta infatti la prima dimensione (vicinanza); il coro *fuori campo*, che annuncia l’incipiente arrivo di Norma, la seconda (lontananza). Possiamo quindi affermare che la necessità di determinare musicalmente l’ambiente fisico, con distanze e punti di fuga cangianti, diventa in Bellini una caratteristica costante e raggiungerà un esito sorprendente nella scena d’apertura dei *Puritani*, prima della quale «mai si era avuta una definizione spaziale così complessa, così differenziata».¹⁸²

Cap. 2.1.2 Dalla carta alle tavole: un caso di equivalenza

Si è già accennato alla ricerca delle equivalenze, di stampo longhiano, che Tiezzi assume come personale metodo di lavoro. La pagina musicale deve trovare un fedele corrispettivo nella scrittura scenica, potremmo dire che se lo spazio è il corpo del tempo la scena è (e deve essere) il corpo della musica,¹⁸³ emerge quindi una tensione tra la partitura e le tavole del palcoscenico che Tiezzi valorizza in un preciso momento della messinscena, e precisamente nel duetto tra Norma e Adalgisa nell’ottava scena del primo atto: la novizia, sconvolta emotivamente per aver ceduto alle profferte di Pollione, va in casa di Norma per

¹⁸¹ *Ivi*, p. 309.

¹⁸² PIERLUIGI PETROBELLI, *La musica nel teatro. Saggi su Verdi e altri compositori*, Torino, EDT, 1998, p. 190.

¹⁸³ Cfr. WILLIAM JOHN THOMAS MITCHELL, *Spatial Form in literature: Toward a General Theory*, «Critical Inquiry», VI/3, 1980, pp. 539-567: 545.

palesarle il suo segreto. Il dialogo tra le due si presenta come una *mise en abyme* in cui l'una si identifica nell'altra in un serrato gioco di specchi. Dal punto di vista musicale c'è uno scambio, o meglio, la condivisione del medesimo materiale sonoro: Norma si perde nella rimembranza e intona la melodia in fa minore proposta dal flauto; non appena Adalgisa attacca “Sola, furtiva, al tempio” ci rendiamo conto, però, che la melodia in questione è il ritornello del suo a solo. Questo continuo riflettersi dell'una nell'altra è testimoniato anche dagli ‘a parte’ di Norma: «Io stessa arsi così», «Io fui così sedotta!».

Come sostiene Kimbell è «tanto la musica del suo cuore quanto di quello di Adalgisa».¹⁸⁴ Risulta appropriata, allora, la scelta di Tiezzi di realizzare un'equivalenza visiva prescrivendo una gestualità a specchio: i due personaggi condividono la stessa passione, la stessa musica e gli stessi gesti (figg. 18-19).



Figg. 18-19. *Norma*, 2008, Bologna, Teatro Comunale, foto di scena © Rocco Casaluci

Cap. 2.1.3 Ut pictura theatrum

Conviene a questo punto procedere avendo come *focus* privilegiato la stretta relazione che intercorre tra la scena e le arti figurative, e che rende la regia di Tiezzi un vero e proprio caso di *ekphrasis performativa* ovvero di ri-mediazione dal dipinto alla scena.¹⁸⁵ Segnerò pertanto una serie di occorrenze, la prima delle quali si verifica nella scena iniziale del primo atto. L'aspetto più

¹⁸⁴ DAVID KIMBELL, *Italian Opera*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991, p. 520.

¹⁸⁵ La definizione *performative ekphrasis* è stata coniata, in ambito letterario, da Patricia J. Johnson (cfr. PATRICIA JANE JOHNSON, *Ovid before exile: art and punishment in the Metamorphoses*, University of Wisconsin, 2008, pp. 27-29). Sul tradizionale concetto di *ekphrasis* si veda MICHELE COMETA, *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2012.

interessante riguarda la prossemica dei coristi: essi infatti, in corrispondenza dell'inizio del coro "Dell'aura tua profetica", attraverso i bastoni di cui sono muniti realizzano una scena *quadro* in cui percepiamo l'eco della tradizione figurativa di Giotto, Paolo Uccello e Piero della Francesca (figg. 20-24).



Figg. 20-24. *Norma*, 2008, Bologna, Teatro Comunale, foto di scena © Rocco Casaluci; Giotto, *Bacio di Giuda*, 1303-1305 ca., Padova, Cappella degli Scrovegni; Piero della Francesca, *Vittoria di Costantino su Massenzio a ponte Milvio*, 1458-1466, Arezzo, San Francesco; Paolo Uccello, *Intervento decisivo a fianco dei fiorentini di Michele Attendolo*, 1438, Parigi, Musée du Louvre; Paolo Uccello, *Disarcionamento di Bernardino della Ciarda*, 1438, Firenze, Galleria degli Uffizi

La tensione contenuta nei versi di Romani («Sensi, o Irminsul, le inspira d'odio ai Romani e d'ira [...] Sgombre farà le Gallie dall'aquile nemiche») trova eco nelle analogie iconografiche. Tiezzi si avvale dello specifico pittorico, di ciò che Gotthold Ephraim Lessing definì il «momento pregnante» (*prägnantesten*): l'istante cristallizzato sulla tela che è capace di evocare quel che lo precede e quel che seguirà, l'antefatto di un'azione e le sue conseguenze.¹⁸⁶ In altre parole, le tavole del palcoscenico sono utilizzate come tela su cui cristallizzare dei momenti pregnanti, icone il cui significato (in questi casi il conflitto) è sovrapponibile – per analogia – all'intreccio drammatico. Ampliare, attraverso l'arte figurativa, la catena di quelli che Peirce definisce *interpretanti*, è questo il valore aggiunto nelle regie di Tiezzi.

La seconda occorrenza da valorizzare si verifica in occasione della cabaletta di Pollione, «Me protegge, me difende», che sfocia nella dichiarazione d'intenti «Arderò le rie foreste, l'empio altare abatterò». Tiezzi mette in figura la tensione che muove il canto di Pollione e suggestiva risulta la citazione del *Giuramento degli Orazi*, collocata sul lato sinistro del palcoscenico: in posizione arretrata rispetto ai cantanti quattro comparse danno vita al capolavoro di Jacques-Louis David, icona emblematica di un conflitto incipiente (figg. 25-26).



Figg. 25-26. *Norma*, 2013, Bologna, Teatro Comunale, foto di scena © Rocco Casaluci; Jacques-Louis David, *Le Serment des Horaces*, 1784, Parigi, Musée du Louvre (particolare)

¹⁸⁶ «La pittura, nelle sue composizioni coesistenti, può utilizzare solo un singolo momento dell'azione, e deve perciò scegliere il più pregnante, sulla base del quale quel che lo precede e quel che lo segue si rende più comprensibile» (*Laocoonte*. Gotthold Ephraim Lessing, a cura di Michele Cometa, Palermo, Aesthetica, 1991, p. 71).

Altra occorrenza si verifica nell'ingresso di Norma all'inizio della scena III: le figure dei coristi che incedono nella penombra, per la bianca cromia e per il sinuoso panneggio, ricordano la plasticità dei gessi e dei monumenti funebri di Antonio Canova, nonché la sequenza dei *pleurants* di Claus Sluter. Evidente è inoltre l'eco della pittura di Burne-Jones e di Puvis de Chavannes, artisti molto cari a Tiezzi e ripresi costantemente nelle sue messe in scena (figg. 27-34).¹⁸⁷



Figg. 27-30. *Norma*, 2013, Bologna, Teatro Comunale, foto di scena © Rocco Casaluci; Antonio Canova, *Offerta del peplo a Pallade*, 1790-1792, Milano, Gallerie d'Italia; Antonio Canova, *Monumento funebre a Maria Cristina d'Austria*, 1798-1805 ca., Vienna, Augustinerkirche; Claus Sluter, *Pleurant*, 1400 ca., Digione, Musée de Beaux-Arts

¹⁸⁷ Cfr. *Simon Boccanegra*, Programma di sala, Milano, Edizioni del Teatro alla Scala, 2010.



Figg. 31-34. Edward Burne-Jones, *Saint George and the dragon. The Princess tied to the tree*, 1866, collezione privata; Edward Burne-Jones, *The Princess Sabra led to the dragon Painting*, 1866, collezione privata (particolare); Pierre Puvis de Chavannes, *The sacred wood cherished by the Arts and the Muses*, 1884–1889, Chicago, Art Institute (particolari)

Il vero e proprio *coup de théâtre* riguarda però la trionfale entrata di Norma, che appare come una santa patrona, trainata a braccio da alcuni figuranti che molto ricordano i devoti di una festa religiosa.¹⁸⁸ È ancora evidente l'eco della pittura di Puvis de Chavannes (figg. 35-37).

¹⁸⁸ Cfr. LEONARDO SCIASCIA, *Feste religiose in Sicilia*, Bari, Leonardo da Vinci, 1965. Un carro per l'ingresso della protagonista fu utilizzato da Luca Ronconi nella *Norma* messa in scena nel 1978 per il Maggio Musicale Fiorentino. Inoltre è bene ricordare che Tiezzi dal 1989 al 1991, avvalendosi della collaborazione di Edoardo Sanguineti, Mario Luzi e



Figg. 35-37. *Norma*, 2008, Bologna, Teatro Comunale, foto di scena © Rocco Casaluci; Pierre Puvis de Chavannes, *Histoire de St. Genevieve*, ultimo decennio XIX sec., Parigi, Panthéon (particolari)

Prima che Norma intoni la sua preghiera il coro indietreggia e i figuranti-devoti si prostrano attorno all'altare, dormienti o forse morti, assumendo pose plastiche da *tableau* che rimandano all'impianto formale più volte utilizzato in pittura per raffigurare la preghiera del Cristo e l'epifania improvvisa del divino (figg. 38-40).

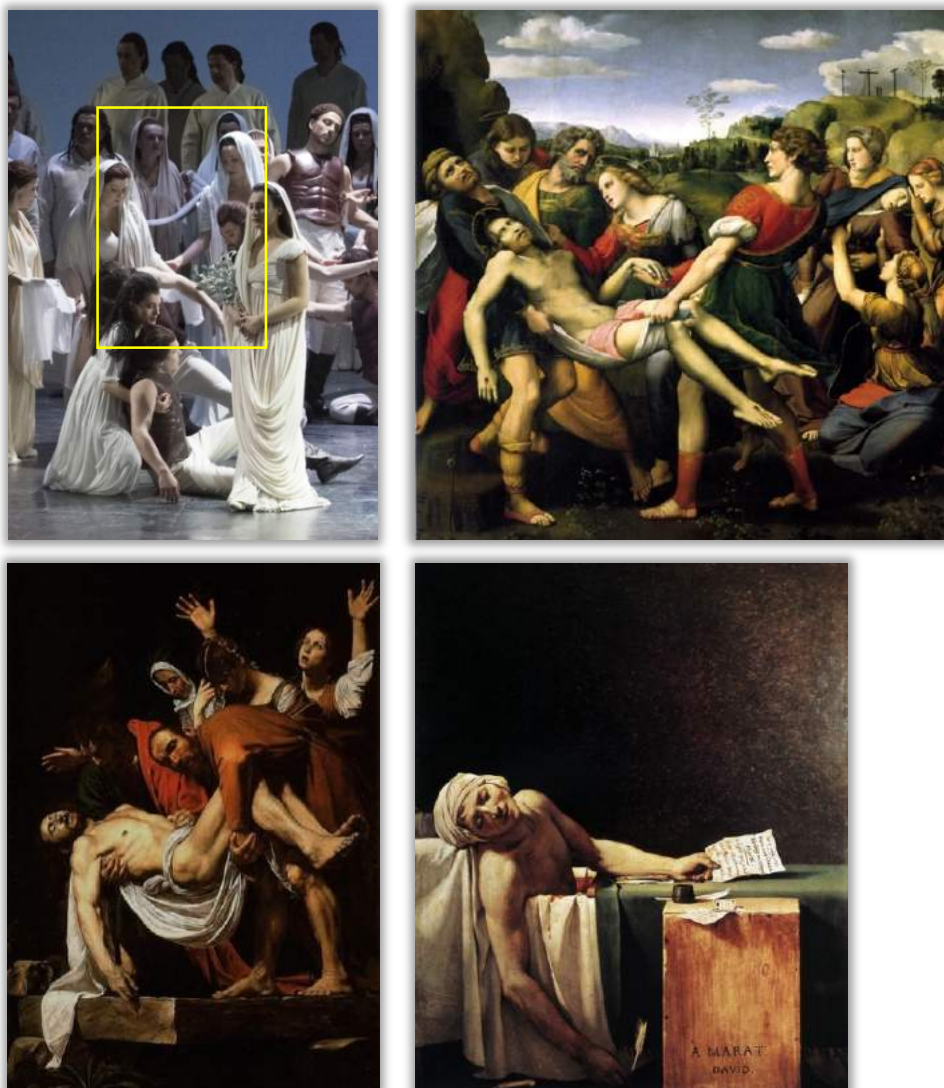
Giovanni Giudici, ricava tre spettacoli dalla *Commedia* di Dante, uno per ciascuna cantica. Ulteriore fonte di ispirazione può essere, pertanto, l'epifania di Beatrice – su un carro – nel canto XXX del Purgatorio dantesco (vv. 28-33). Infine ci pare opportuno fare riferimento all'iconografia che, a partire dal IV secolo a. C., consegna una Medea trionfale sul carro del Sole. Cfr. SILVIA GALASSO, *Pittura vascolare, mito e teatro: l'immagine di Medea tra VII e IV secolo a.C.*, «Engramma», 107, 2013.



Figg. 38-40. *Norma*, 2008, Bologna, Teatro Comunale, foto di scena © Rocco Casaluci; Pietro Perugino, *Orazione nell'orto*, 1483-1495, Firenze, Gallerie degli Uffizi (particolare); Piero della Francesca, *La resurrezione di Gesù Cristo* (particolare), 1463, Sansepolcro, Museo Civico

Conviene inoltre soffermarsi almeno su una posa, densa di connotazioni, assunta dal personaggio alle spalle di Adalgisa. La postura da valorizzare è il cosiddetto “braccio della morte”, che si può ascrivere a un’antica e feconda tradizione iconografica che risale sino alla scena – ritratta nei sarcofagi classici

– di Achille seduto accanto a Patroclo esanime; essa servì da modello per il compianto di Meleagro, divenendo una delle più celebri *Pathosformeln*, filamenti mnestici – secondo Warburg – che trovano espressione in una formula iconografica precisa e costante nel tempo.¹⁸⁹ Lo stesso portamento, un braccio che pende verso terra per indicare un corpo senza vita, punteggia infatti l'intero corpus figurativo occidentale.



Figg. 41-44. *Norma*, 2013, Bologna, Teatro Comunale, foto di scena © Rocco Casaluci; Raffaello Sanzio, *Pala Baglioni*, 1507, Roma, Galleria Borghese; Caravaggio, *Deposizione*, 1602-4, Città del Vaticano, Musei Vaticani; Jacques-Louis David, *Marat assassiné*, 1793, Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts

¹⁸⁹ Cfr. MARIA LUISA CATONI, CARLO GINZBURG, LUCA GIULIANI, SALVATORE SETTIS, *Tre figure. Achille, Meleagro e Cristo*, Milano, Feltrinelli, 2013. CLAUDIA CIERI VIA, *Aby Warburg: il concetto di Pathosformel fra religione, arte e scienza*, in *Aby Warburg e le metamorfosi degli antichi dèi*, a cura di Marco Bertozzi, Ferrara, Panini, 2002, pp. 114-139.

Nel corso della messinscena la grammatica del gesto attingerà puntualmente alle *Pathosformeln* warburghiane e alla tradizione figurativa che le ha cristallizzate.¹⁹⁰ Propongo, infine, un ultimo riferimento per la scena che incornicia “Casta Diva”, anche perché presente nello *storyboard* di Tiezzi (fig. 45): *La zattera della medusa* di Théodore Géricault, di cui con cura vengono studiate le vibranti pose michelangelolesche.

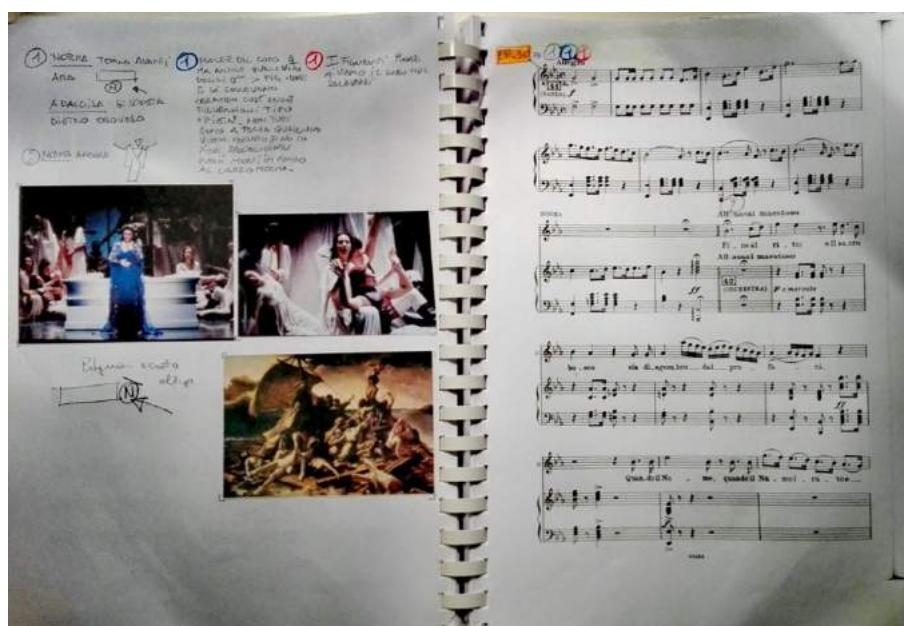


Fig. 45. Spartito di *Norma* corredato da note e immagini per la messa in scena

Nel Finale I la scrittura scenica raggiunge il suo grado zero: le colonne neoclassiche si ritraggono e si allineano le quinte sul fondale, lasciando il palcoscenico completamente vuoto. Sulla scena solo tre rettangoli di luce su cui si dispongono i tre personaggi, con effetto che ricorda lo schema formale del polittico pittorico. L’arte figurativa, infatti, ci ha abituati a una visione sincretistica, condensando in una composizione molteplici individualità e caratterizzandole con un gesto indicativo.

¹⁹⁰ Sull’eco delle teorie warburghiane nella messa in scena di Tiezzi si veda BIAGIO SCUDERI, *Per un’estetica dell’intervallo. Echi warburghiani nella regia lirica di Federico Tiezzi*, «Engramma», 130, 2015.

La stessa cifra troviamo nel melodramma che, nella sua strutturale inverosimiglianza, costringe più personaggi a manifestare contemporaneamente, sovrapponendo le linee melodiche, i loro affetti. Pertanto, appare interessante la scelta di Tiezzi di concepire la stretta finale come la dinamizzazione di un trittico, nei cui comparti – isolati e contigui allo stesso tempo – trovano posizione i personaggi con i loro patimenti, allo stesso modo autonomi eppur connessi (fig. 46).



Fig. 46. *Norma*, 2008, Bologna, Teatro Comunale, foto di scena © Rocco Casaluci;

Altre due occorrenze da valutare sono i cori del secondo atto. Nella scena con il coro e la sortita di Oroveso la didascalia di Romani recita: «Luogo solitario presso il bosco dei Druidi, cinto da burroni e da caverne. In fondo un lago attraversato da un ponte di pietra». Il regista utilizza un sipario in tulle per suddividere il palcoscenico in due registri: «in fondo», al di là del velo, dispone dei figuranti cristallizzati in *tableau*; in primo piano schiera i coristi, tutti seduti e disposti in cerchio. Le battute musicali che introducono il coro sono impiegate per dar vita a una composizione che sembra ricalcare l'*Ultima cena* di Cosimo Rosselli (figg. 47-48).



Figg. 47-48. *Norma*, 2013, Bologna, Teatro Comunale, foto di scena © Rocco Casaluci;
Cosimo Rosselli, *Ultima Cena*, 1481-1482, Città del Vaticano, Cappella Sistina

Sono molteplici le corrispondenze tra l'affresco della Sistina e il quadro scenico inverato da Tiezzi. Anzitutto è comune lo schema formale che suddivide l'icona in due registri: nell'affresco la profondità prospettica è data da tre episodi della Passione di Cristo, in secondo piano e incorniciati da lesene binate; in primo piano è un'esedra semicircolare con gli apostoli e il Cristo seduti a mensa. Anche sul palcoscenico ritroviamo il registro di fondo tripartito – grazie all'uso delle quinte mobili – e il semicerchio con i coristi prossimi al proscenio. Identico è inoltre l'uso di figure in piedi, ai margini laterali, per serrare la composizione. Ulteriore similitudine è il parlare a coppia dei personaggi, siano essi apostoli o

coristi: nell'un caso il tema è lo stupore per il tradimento imminente del rabbi galileo, nell'altro l'incertezza in merito all'operato di Pollione ("Non parti?... Finora è al campo"). Un ulteriore caso di osmosi tra scena e dipinto si verifica in occasione del celebre coro "Guerra! Guerra!", messo in figura dal regista imitando pose e gesti del *Giuramento della Pallacorda* di David (figg. 49-50).



Figg. 49-50. *Norma*, 2013, Bologna, Teatro Comunale, foto di scena © Rocco Casaluci; Jacques-Louis David, *Le Serment du jeu de paume*, 1791, Versailles, Musée National du Château di Versailles

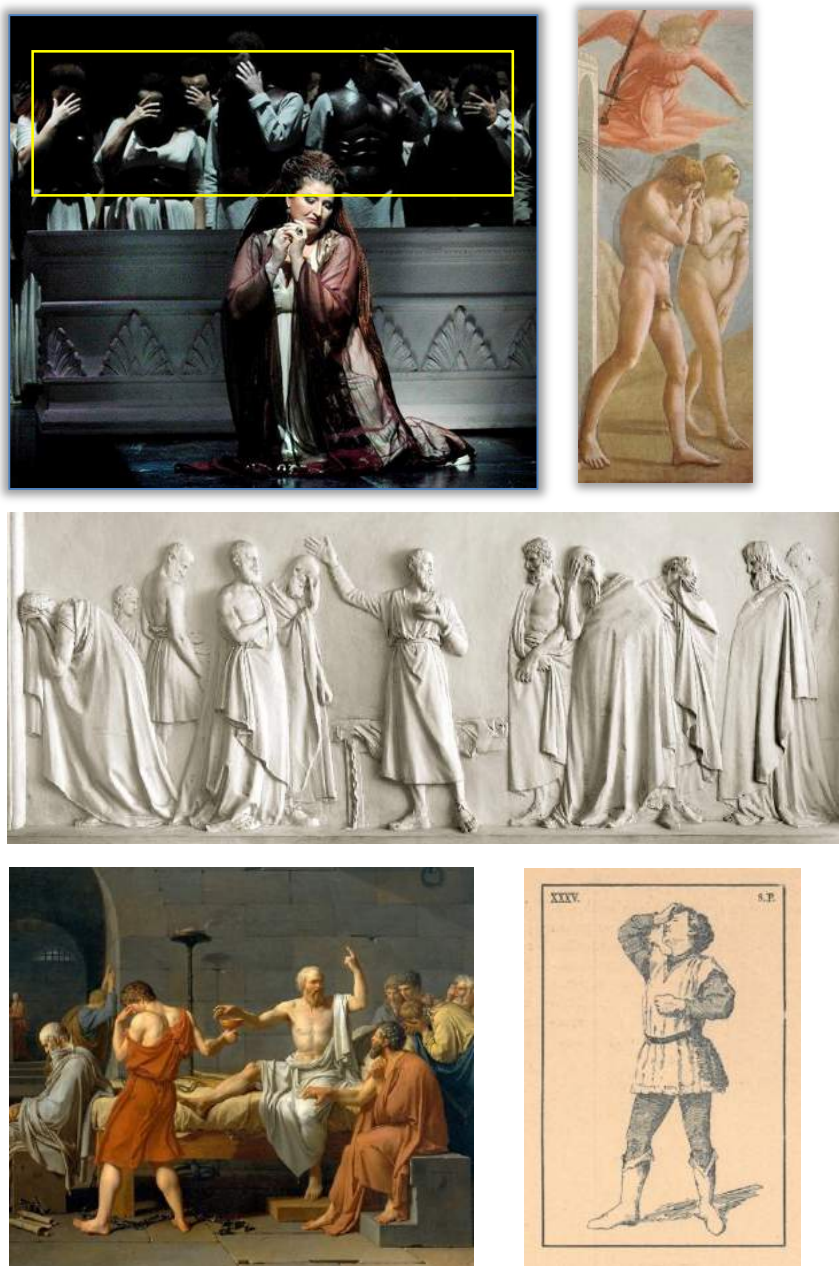
Rimane da trattare solo il Finale dell'opera, in cui la suggestione visiva è fornita principalmente dai coristi, disposti su due praticabili come il fregio di un frontone classico capovolto (figg. 51-52).



Figg. 51-52. *Norma*, 2008, Bologna, Teatro Comunale, foto di scena © Rocco Casaluci; Fidia e collaboratori, *Frontone ovest del Partenone*, 440-432 a. C. ca., Londra, British Museum

Ulteriore aspetto da valorizzare è, nuovamente, il ricorso alle *Pathosforlmen* e al “gesto espressivo”: i solisti e (soprattutto) i componenti del coro, manifestano infatti i loro moti interiori attraverso gesti calibrati che rivelano un grado superlativo di *pathos*; emblematico è il ricorso alla cosiddetta formula della “vergogna” o “dolore”: il braccio e la mano che si sollevano per coprire il volto in segno di sdegno nel momento in cui Norma si dichiara colpevole e si propone come vittima sacrificale. È un gesto che ritorna più di una volta nel corso del Finale dell’opera e di cui è facile ritrovare memoria, non solo nella tradizione figurativa occidentale (da Masaccio a David) ma anche nei trattati ottocenteschi che sviluppano la riflessione sulla tecnica vocale e sull’arte melodrammatica, come quello di Enrico Delle Sedie (figg. 53-57).¹⁹¹

¹⁹¹ ENRICO DELLE SEDIE, *Estetica del canto e dell’arte melodrammatica*, Libro IV, Livorno, 1885. Quest’opera prosegue la riflessione già iniziata da Delle Sedie nel trattato sull’*Arte e fisiologia del canto* (1876), ed era uno dei testi di riferimento per lo studio del canto insieme a MANUEL PATRICIO RODRÍGUEZ GARCÍA, *Traité complet de l’art du chant en deux parties*,



Figg. 53-57. *Norma*, 2011, Tel Aviv, Israeli Opera, foto di scena (particolare); Masaccio, *Cacciata dei progenitori dall'Eden*, 1425, Firenze, Santa Maria del Carmine, Cappella Brancacci; Antonio Canova, *Socrate beve la cicuta*, 1787-90, Milano, Gallerie d'Italia; Jacques-Louis David, *La mort de Socrate*, 1787, New York, Metropolitan Museum of Art; Enrico Delle Sedie, *Esclamazione nel dolore*, in *Estetica del canto e dell'arte melodrammatica*, Libro IV, Livorno, 1885

Parigi, 1847; DOMENICO CRIVELLI, *L'arte del canto ossia Corso completo d'insegnamento sulla coltivazione della voce*, Londra, 1841; ANTONIO MORROCCHESI, *Lezioni di declamazione e d'arte teatrale*, Firenze, Tipografia all'insegna di Dante, 1832. Il IV libro si presenta come un «manuale per il Cantante che vuole prepararsi alla scena» e declina ogni gesto in tre movimenti principali: il movimento che prepara l'azione; quello che l'afferma; quello che lo completa e l'accentua.

Cap. 2.2 *Il barbiere di Siviglia, 1994-1995*

Delle 20 opere liriche messe in scena da Tiezzi ben 11 titoli portano la firma di Pier Paolo Bisleri, scenografo triestino che dal 1991 in poi (dopo *Norma*) formerà con Tiezzi un sodalizio proficuo e duraturo, attivo anche nella prosa (a cominciare da *Finale di partita*, 1992). I due condividono alcune direttrici fondamentali della scrittura scenica, come l'astrazione, il rigore formale e cromatico, la poetica della citazione,¹⁹² e nell'arco di circa vent'anni danno vita a una cifra visiva riconoscibile.

Per questo motivo, eccezion fatta per il dittico wagneriano al San Carlo di Napoli con le scene di Giulio Paolini, nelle pagine che seguono mi soffermerò solo sugli allestimenti di Tiezzi le cui scenografie portano la firma di Bisleri, valorizzando la trama figurativa che si impone all'occhio dello spettatore.

Dopo *Norma* la seconda regia lirica da prendere in esame è *La traviata* di Verdi al Teatro Pergolesi di Jesi (1993), con scene di Pasquale Grossi e costumi di Ruggero Vitrani.¹⁹³ Il concept registico di Tiezzi prevede l'uso semantico del colore nel corso delle varie scene.

Dal variopinto mondo della festa di Violetta, raccontata con pochi arredi e molti fiori su un fondale roseo, passiamo a toni chiari e uniformi sul fondo giallo nella prima scena del secondo atto. Nella successiva, in casa di Flora, il muro giallo è corroso dal verde, e verdi sono alcuni tratti dei costumi per il resto neri. L'ultima scena ha il bianco del letto, il beige chiaro di Violetta e il nero intorno. I colori, così, raccontano una storia. E un grande scorrere di sipari li occulta ulteriormente, o li rivela. Scivola anche il sipario principale per isolare Violetta e Alfredo nel concitato duetto in casa di Flora: il che consente a Tiezzi di risolvere il problema di tutte le *Traviate*, quando si deve far entrare in una manciata di secondi, l'intero coro: gli basta riaprire il sipario, ed eccoli tutti schierati in diagonale, plotone di parassiti indifferenti affatto ai travagli dei protagonisti.

¹⁹² Sulla poetica della citazione si veda il numero monografico di «Parole rubate. Rivista Internazionale di Studi sulla Citazione», *Speciale Teatro. Citare a teatro, storia, spettacoli, testi*, a cura di Paola Ranzini, fascicolo 15, giugno 2017, <http://www.parolerubate.unipr.it>

¹⁹³ *La traviata* di Giuseppe Verdi. Direzione di Maurizio Arena. Regia di Federico Tiezzi. Scene di Pasquale Grossi. Costumi di Ruggero Vitrani. Con Aldo Bottion, Alessandro Cassis, Ezio Di Cesare, Roberto Gattei, Patrizia Gentile, Gualtiero Lucchetti, Guido Mazzini, Adriana Morelli, Serenella Pasqualini, Fabio Sgammini, Fabio Tinalli, Ezio Maria Tisi. Orchestra Filarmonica Marchigiana. Coro lirico Marchigiano "V. Bellini". Teatro Pergolesi, Jesi, 15 ottobre 1993.

Tiezzi ci libera poi dalle zingarelle canterine e dai toreri, affidandosi a un gioco paracoreografico di alcune ospiti di Flora, poco zingarelle, e a un giochetto di tauromachia ai danni di un signore che assomiglia preoccupantemente a Giancarlo Cobelli. Bella la scena della morte di Violetta, lasciata sola dai due Germont, dal medico e da Annina mentre il fondo si apre sul roseo muro della prima scena. Idee tante, come si vede. E naturalmente tra le tante ce ne sono di meno belle e soprattutto non necessarie, come la zuffa tra le zingarelle per il possesso dell'ultimo spicciolo o l'ammucchiata di maschere sul letto della morente. Le scene di Pasquale Grossi non nascondono citazioni figurative importanti, ma ci basta rilevarne l'eleganza complessiva. I costumi raccolti da Ruggero Vitrani, sono meno belli.¹⁹⁴

Questo il ricordo di Michelangelo Zurletti, corrispondente per il quotidiano *La Repubblica*. Come già avvenuto per *Norma* (ma è un marchio di fabbrica che interessa anche la prosa, si pensi alla *Divina Commedia*) il colore diviene materia significativa che dà ritmo al processo drammatico. L'eleganza del segno, inoltre, a prescindere dalla poetica della citazione è ormai cifra distintiva del regista di Lucignano.

Nel 1994 al Teatro Vittorio Emanuele di Messina – con replica nel 1995 alla Fenice di Venezia – va in scena *Il barbiere di Siviglia* di Rossini, le scene sono firmate da Pier Paolo Bisleri, i costumi da Pasquale Grossi.¹⁹⁵ Nelle note di regia recuperiamo la prediletta cifra astratta che diviene cornice visiva di un dramma, secondo Tiezzi, profondamente legato al teatro di Goldoni.

Figaro, perno del moto centrifugo dell'opera, è più o schiavo scaltro della commedia romana o attica che il *raisonneur* illuminista e puntiglioso della commedia di Beaumarchais; così Rosina, perno centripeto della storia, è una femmina puntigliosa, una “donna emergente” goldoniana più che una saggia e scintillante coreografia di umori come nell'autore francese. La musica di Rossini segue e

¹⁹⁴ MICHELANGELO ZURLETTI, *La traviata raccontata a colori*, «La Repubblica», 17 ottobre 1993.

¹⁹⁵ *Il barbiere di Siviglia*, di Gioacchino Rossini. Direzione di Evelino Pidò. Regia di Federico Tiezzi. Scene di Pier Paolo Bisleri. Costumi di Pasquale Grossi. Luci di Juray Saleri. Movimenti coreografici di Sandra Mingardo. Assistente alla regia Francesco Torrigiani. Direzione dell'allestimento scenico di Domenico Maggiotti. Maestro del coro Giuliano Fracasso. Maestro assistente Pietro Perini. Con Patrizia Bicciré, Rockwell Blake, Carlo Colombara, Enzo Dara, José Fardilha, Juan Luque, Paolo Orecchia, Gloria Scalchi, Alessandro Patalini. Orchestra Filarmonica Veneta. Coro Lirico Veneto. Ente Teatro Vittorio Emanuele di Messina, 17 maggio 1994. Nuova edizione per il Gran Teatro La Fenice di Venezia, 17 febbraio 1995.

svirgola sui personaggi, i quali non hanno la compiutezza drammatica di Verdi, sono personae a-drammatiche. Maschere sceniche funzioni di un astratto e geometrico gioco ritmico. La musica segue paratatticamente lo sviluppo dell'azione e crea quello che al libretto manca: il dramma. Se i personaggi mancano della sapienza costruttiva che avevano in Beaumarchais hanno dalla loro parte un senso tutto italiano, goldoniano, di movimento di scioltezza, di poesia e di interiorità. *Tache de couleur* sulla pagina bianca dello spartito appaiono allora queste figure: più Mondrian che Delacroix, a collegarsi in una trama di movimento e azione che ha la fresca luce di Goldoni.¹⁹⁶

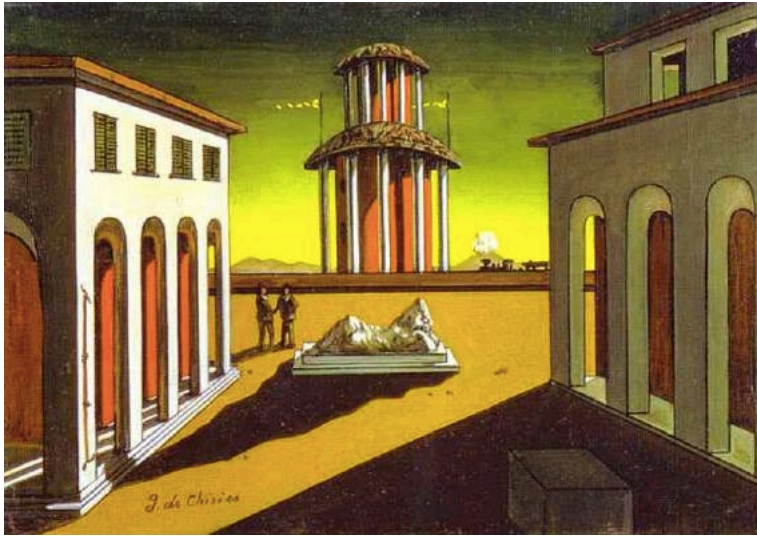
Analizzando l'allestimento da subito notiamo come Tiezzi e Bisleri optino per «scene di pulitissima geometria che a un primo sguardo sembrano cavate da un quadro metafisico di De Chirico».¹⁹⁷ Il tutto contaminato dalle architetture spagnole di Riccardo Bofill e dai colori di José Maria Sert (figg. 58-61).



Fig. 58. Bozzetto di scena di Pier Paolo Bisleri per il primo atto de *Il barbiere di Siviglia*

¹⁹⁶ FEDERICO TIEZZI, *Note di regia per un Rossini astratto tra Beaumarchais e Goldoni*, in *Il barbiere di Siviglia*, programma di sala a cura di Matteo Pappalardo, Teatro di Messina, Stagione 1999-2000, n. 4, pp. 25-30: 27.

¹⁹⁷ DINO VILLATICO, *Figaro qui e là ma senza pietà*, «La Repubblica», 21 febbraio 1995.



Figg. 59-61. Giorgio De Chirico, *Piazza d'Italia*, 1913, Ontario, Art Gallery; *Il barbiere di Siviglia*, 1994, Messina, Teatro Vittorio Emanuele, foto di scena; casa-studio di Riccardo Boffill, ritaglio di giornale custodito nell'archivio privato di Pier Paolo Bisleri a Trieste

De Chirico e Boffill non sono gli unici artisti convocati nella ri-lettura di Tiezzi e Bisleri: se la piazza di Siviglia diventa una metafisica *Piazza d'Italia* la casa di Don Bartolo – circoscritta da leggere veneziane che sono chiarissima autocitazione da *Crollo nervoso* – con i suoi arredi in bianco gesso rende omaggio allo scultore George Segal (figg. 62-63).

A completare l'antologia delle citazioni un'immagine dipinta sulle veneziane che riprende lo stile di Gilbert & George e il sipario in tulle con la riproduzione della *Bottega del barbiere* tratta dall'*Enciclopedia* di Diderot e d'Alembert (figg. 64-69).



Figg. 62-63. *Il Barbiere di Siviglia*, 1994, Messina, Teatro Vittorio Emanuele, foto di scena; *Crollo nervoso*, 1980, Teatro Affratellamento di Firenze, foto di scena



Figg. 64-67. George Segal, *Woman on white wicker chair*, 1985, Minneapolis, T.B Walker Foundation; George Segal, *The diner*, 1964-1966, Minneapolis, T.B Walker Foundation; immagine tratta dal progetto scenico di Pier Paolo Bisleri da dipingere sulle veneziane; *Il barbiere di Siviglia*, 1994, Messina, Teatro Vittorio Emanuele, foto di scena



Figg. 68-69. *La bottega del barbiere*, in Denis Diderot, Jean Baptiste Le Rond d'Alembert, *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Parigi, 1772; *Il Barbiere di Siviglia*, 1994, Messina, Teatro Vittorio Emanuele, foto di scena

Il riscontro della critica fu abbastanza positivo, seppur con alcune riserve: Mario Messinis scrisse: «Tiezzi mira a una lettura surreale e stilizzata. Le tipeggiature comiche sono governate da una meccanicità quasi astratta corrispondente alla meccanicità ritmica della partitura. A tal fine l'allestimento gioca sulle corrispondenze, razionalizzate, tra spazio e luce».¹⁹⁸ Lorenzo Arruga dà invece testimonianza di «Immagini mutevoli, veneziane che salgono e discendono, si aprono e si chiudono, in un netto e stupefacente mutamento di

¹⁹⁸ MARIO MESSINIS, *Rossini il surreale*, «Il Gazzettino», 19 febbraio 1995.

colori e di luci, entro cui finiscono per sentirsi prigionieri abitatori e ospiti della casa di Bartolo e Rosina».¹⁹⁹

Cap. 2.3 *Madama Butterfly, 1997*

La quarta regia operistica di Tiezzi è *Carmen* di Bizet al Teatro Comunale di Bologna, con le scene di Maurizio Balò e i costumi di Carlo Diappi.²⁰⁰ Se la Siviglia del *Barbiere* è divenuta una metafisica *Piazza d'Italia* la Spagna di *Carmen* slitta verso Tangeri e il Marocco.

Quando andai per la prima volta a casa dello scenografo Maurizio Balò – ricorda Tiezzi – fui subito colpito dalle foto di viaggio e dalle carte geografiche che tappezzavano le pareti. Così, dimenticandoci della *Carmen* e delle sue scene, passammo un pomeriggio a raccontarci le nostre esperienze di turisti nei pesi arabi. Da quei racconti e dal ricordo di quei paesaggi incantati, quasi naturalmente, sono nate le scene per i quattro atti di questa *Carmen*. Niente nacchere e falso folclore spagnolo, ma l'esotismo moresco visto attraverso gli occhi e la pittura degli orientalisti europei dell'Ottocento.²⁰¹

Lo spettacolo, va ricordato, si avvaleva delle coreografie di Micha Van Hoecke, realizzate appositamente dal suo ensemble.

L'8 gennaio del 1997 al Teatro dell'Opera di Roma debutta la quinta regia operistica di Tiezzi *Le Vêpres Siciliennes*, con le scene di Carlo Diappi e i costumi di Pasquale Grossi, in cui si proponeva una Sicilia «corrosa da guerre e

¹⁹⁹ LORENZO ARRUGA, *Il Carnevale di Siviglia*, «Il Giorno», 19 febbraio 1995, p. 21.

²⁰⁰ *Carmen* di Georges Bizet. Direzione di García Navarro. Regia di Federico Tiezzi. Scene di Maurizio Balò. Costumi di Carlo Diappi. Luci di Juray Saleri. Maestro del coro Piero Monti. Coreografia di Micha van Hoecke. Con Maria Bayo, Patrizia Bicciré, Mauro Buffoli, Marco Camastra, Cinzia de Mola, Donato di Stefano, Greer Grimsley, Giulio Ianni, Sergej Larin, Michele Marin, Guglielmo Menconi, Giovanni Meoni, Terige Sirolli, Elena Zarembo. Orchestra e coro del Teatro Comunale di Bologna. Teatro Comunale, Bologna, 3 marzo 1995.

²⁰¹ NICO GARRONE, *Il demonio di Bizet*, «La Repubblica», 1 marzo 1995.

terremoti, tutto un detrito negli angoli, tutte le pareti scrostate di piastrelle moresche e spagnole».²⁰²

Sempre nel 1997, il 26 settembre, va in scena *Madama Butterfly* di Puccini al Teatro Vittorio Emanuele di Messina (ripresa nel 1999 al Regio di Torino), con le scene di Bisleri e i costumi di Giovanna Buzzi.²⁰³

Nella sua messa in scena Tiezzi vuole focalizzare l'attenzione sullo scontro tra due civiltà (o meglio tra due culture) assai distanti tra loro, quella giapponese e quella americana. Lo fa sempre attraverso l'impaginazione visiva, punteggiata da citazioni contrastanti: da un lato l'arte povera declinata da Alighiero Boetti, artista molto amato da Tiezzi e già collaboratore per la scrittura di scena in *Crollo nervoso*, dall'altro l'augusta tradizione del Teatro Kabuky.

Siamo davanti a due culture totalmente incomunicanti l'una con l'altra. La mia regia si muove su questa linea. Ho trovato di conseguenza anche degli stili di recitazione differenti: tutto il primo atto dell'opera – che è quello diciamo “giapponese” – è tutto formalizzato, pensato nei termini del Teatro Kabuky, un genere di teatro che ho studiato in Giappone tramite una borsa di studio. Ho potuto conoscere a fondo certe tecniche di recitazione, tant'è che in un vecchio spettacolo, *Hamletmachine*, per la parte di Ofelia ho fatto venire un attore del Teatro Imperiale di Tokyo. Nel secondo invece la recitazione cambia, diventa improvvisamente più cechoviana, sempre in modo formalizzato, distillando l'azione.²⁰⁴

Già dai bozzetti di Bisleri possiamo notare le consuete citazioni figurative, è come se per collocare nello spazio e nel tempo del palcoscenico una drammaturgia Tiezzi non potesse fare a meno di utilizzare immagini d'autore già presenti nella sua memoria, prelevate dalla storia dell'arte, dal cinema, dalla contemporaneità artistica, creando una fitta rete intertestuale.

²⁰² MICHELANGELO ZURLETTI, *L'Opera fischia il Verdi dei Vespri*, «La Repubblica», 10 gennaio 1997.

²⁰³ *Madama Butterfly*, di Giacomo Puccini. Direzione di Reynald Giovaninetti. Regia di Federico Tiezzi. Scene di Pier Paolo Bisleri. Costumi di Giovanna Buzzi. Con Mauro Buffoli, Giovanni De Benedetto, Cinzia De Mola, Lucia Fiorentino, Alfio Grasso, Antonio Mercurio, Adriana Morelli, Alessandro Patalini, Gaetano Trotta, Carlo Ventre. Orchestra del Teatro Vittorio Emanuele. Coro lirico “Francesco Cilea”, diretto da Bruno Tirota. Teatro Vittorio Emanuele, Messina, 26 settembre 1997.

²⁰⁴ MATTEO PAPPALARDO, *La mia Madama Butterfly, uno scontro tra due culture. Intervista a Federico Tiezzi*, «Gazzetta del Sud», 29 ottobre 1997.

Nel caso di *Butterfly* gli artisti coinvolti sono Alighiero Boetti, David Hockney, Jasper Johns e Akira Kurosawa. Seguono i bozzetti di scena e le tavole di attrezzatura (fig. 70-76):

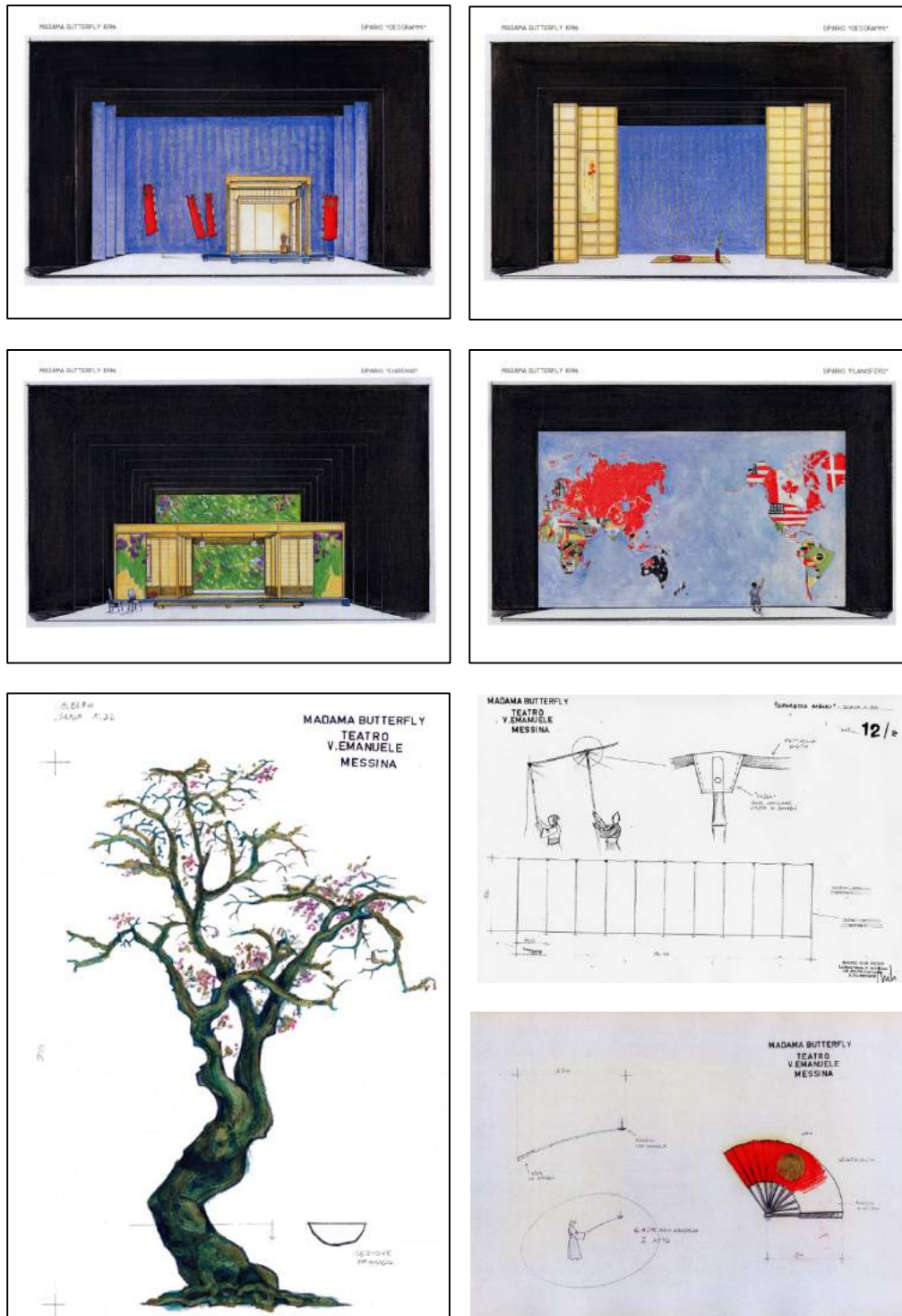
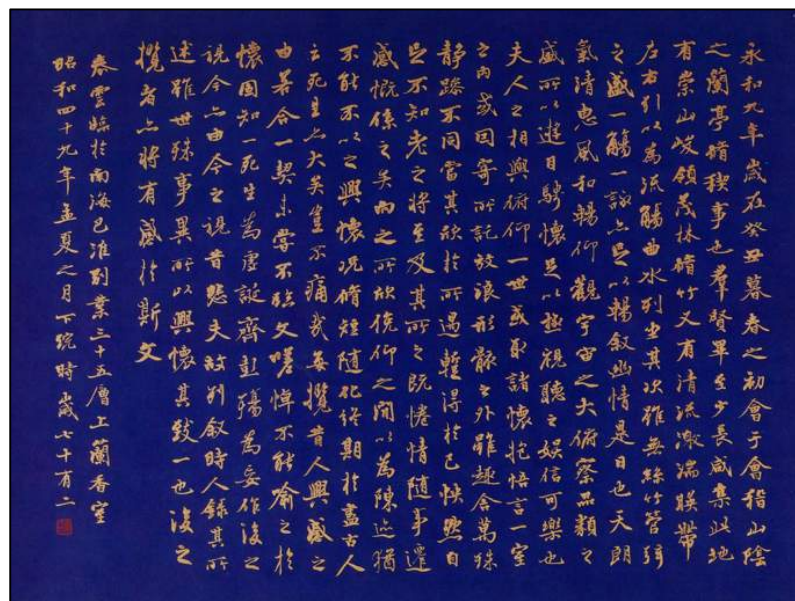


Fig. 70-76. Bozzetti di scena e tavole di attrezzatura di Pier Paolo Bisleri per *Madama Butterfly*

All'inizio dell'opera lo spazio è inequivocabilmente giapponese, lo testimonia il fondale con gli ideogrammi oro su carta blu prelevati dalla prefazione al *Padiglione delle orchidee* (fig. 77). Di grande valore simbolico è il grande albero che durante il corteo nuziale si sradica e sale verso la graticcia, simbolo dell'anima di Cio-Cio-San «tolta a forza dalla sua terra» (fig. 78).²⁰⁵



Figg. 77-78. Fondale con ideogrammi oro su carta blu; *Madama Butterfly*, 1997, Messina, Teatro Vittorio Emanuele, foto di scena

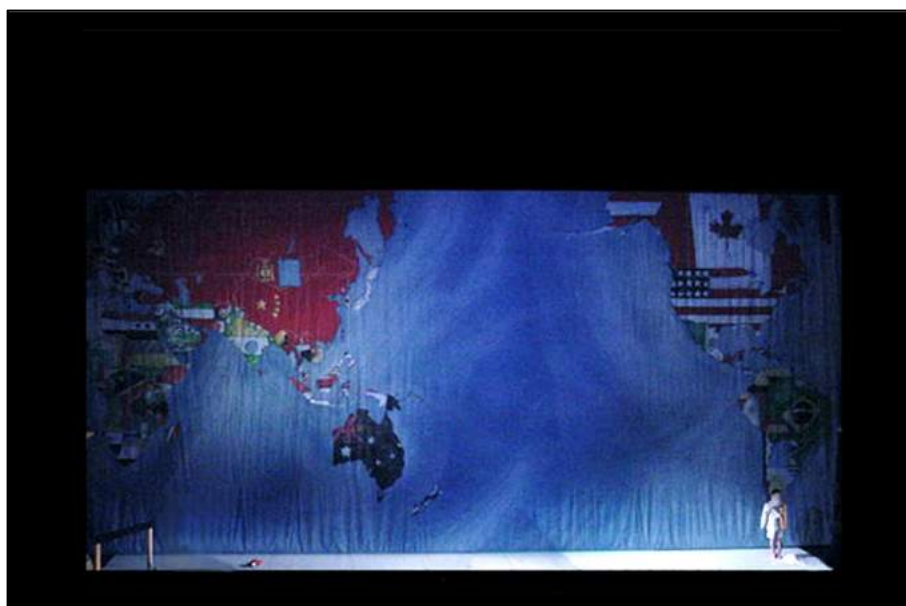
²⁰⁵ *Ibidem*. Lo stesso simbolo lo ritroveremo nella messinscena del *Simon Boccanegra* di Verdi (Teatro alla Scala stagione 2009-2010).

Il primo atto si chiude con un progressivo sottrarsi della luce, sino al buio totale, come a voler preservare l'intimità della novella coppia e del loro primo amplesso. Dopo l'intervallo, nel secondo atto, l'interno della casetta di Butterfly compare dominato sul fondo da un metafisico giardino, un particolare ingigantito di un'illustrazione di Akira Kurosawa contenuta nel libro *Volare* (fig. 79-80).



Figg. 79-80. Illustrazione di Akira Kurosawa, in *Volare*, 1992; *Madama Butterfly*, 1997, Messina, Teatro Vittorio Emanuele, foto di scena

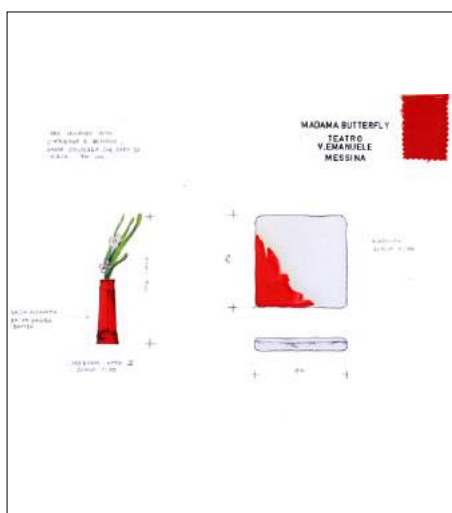
Sul finire dell'atto, durante il coro a bocca chiusa, compare maestosa la mappa geografica di Alighiero Boetti, con il bimbo di Cio-Cio-San che la percorre col dito tracciando ingenuamente il percorso dall'America al Giappone (fig. 81-82).



Figg. 81-82. Alighiero Boetti, *Mappa* 1971-72, Collezione Gian Enzo Sperone; *Madama Butterfly*, 1997, Messina, Teatro Vittorio Emanuele, foto di scena

Il quadro finale è di grande suggestione: Butterfly, dopo aver congedato il figliolo, muore su un tatami che riprende fedelmente le geometrie della stanza del tè e che è disposto al centro della scena. «Cio-Cio-San muore giapponese – afferma Tiezzi – ed è l'unico modo affinché possa riacquistare la sua identità. Se tutto il mio spettacolo vuole essere l'anatomia di un suicidio voglio che si capisca

che lei arriva ad essere, alla fine, di nuovo una del suo popolo».²⁰⁶ Un unico cono di luce la illumina e, in un angolo del tatami, scorgiamo un vaso con un fiore, citazione letterale da un quadro di David Hockney (fig. 83-85).



Figg. 83-85. *Madama Butterfly*, 1997, Messina, Teatro Vittorio Emanuele, foto di scena; David Hockney, *Mount Fuji and flowers*, 1972, New York, The Metropolitan Museum of Art; Pier Paolo Bisleri, tavola di attrezzeria per *Madama Butterfly*

²⁰⁶ *Ibidem*.

Il sipario ispirato a Jasper Johns, con le due bandiere americana e nipponica giustapposte, cela definitivamente al pubblico lo spazio della finzione (fig. 86).



Fig. 86. Sipario “Bandiere” di Pier Paolo Bisleri per *Madama Butterfly*

Cap. 2.4 *La sonnambula*, 2000

Il 10 dicembre del 2000 va in scena *La sonnambula* di Vincenzo Bellini firmata da Federico Tiezzi per il Maggio Musicale Fiorentino; le scene sono di Pier Paolo Bisleri, i costumi di Gabriella Pescucci.²⁰⁷

Lo spettacolo è citato da Emanuele Senici nel contributo pubblicato sul primo numero del Bollettino di Studi Belliniani (2015) dedicato proprio alla messa in scena contemporanea della *Sonnambula* di Bellini.

L'intervento di Senici, invero, nasce con lo scopo di recensire due DVD comparsi sul mercato nel 2013: l'uno riguarda la regia firmata da Bepi Morassi per La Fenice di Venezia (aprile-maggio 2012); l'altro fissa l'allestimento di Jossi Wieler e Sergio Morabito per la Staatsoper di Stoccarda (gennaio 2012).

²⁰⁷ *La sonnambula*, di Vincenzo Bellini. Libretto di Felice Romani. Direzione di Alessandro Pinzauti. Regia di Federico Tiezzi. Scene di Pier Paolo Bisleri. Costumi di Gabriella Pescucci. Luci di Vinicio Cheli. Maestro del coro José Luis Basso. Con José Bros, Carlo Cigni, Mariella Devia, Carla di Censo, Dario La Guardia, Katja Lytting, Giacomo Prestia. Orchestra e Coro del Maggio Musicale Fiorentino. Teatro Comunale, Firenze, 10 dicembre 2000.

Senici approfitta dell'occasione per impostare una «riflessione generale sulla posizione della *Sonnambula* nella cultura operistica e teatrale del presente»²⁰⁸ e ci consegna una serie di testimonianze di disagio nei confronti dell'opera, sia da parte di addetti ai lavori (come la cantante Natalie Dessay) che di semplici spettatori e commentatori. Tale disagio, secondo Senici, deriverebbe anzitutto dal genere a cui *La sonnambula* appartiene, ovvero l'opera semiseria. La visione «ottimista e in qualche modo “ingenua” dei rapporti tra gli esseri umani, le generazioni e le classi sociali fa dell'opera semiseria un genere particolarmente lontano dalla sensibilità d'oggi».²⁰⁹

Le regie di Morassi e di Wieler-Morabito si inserirebbero dunque in un contesto spettacolare che da decenni manifesta un atteggiamento «interrogativo» nei confronti della *Sonnambula*, opera che necessiterebbe a questo punto più di altre di tentativi di mediazione tra palcoscenico e platea. Un invito a nozze, ovviamente, per il dilagante *Regietheater*.

È d'obbligo allora il riferimento alle messe in scena che dagli anni 2000 in poi sono diventate più rappresentative: da quella di Marco Arturo Marelli per la Staatsoper di Vienna del 2001, in cui Amina dismette la bianca camicia da notte e abbigliata in un elegantissimo abito di velluto rosso canta sul proscenio la sua cabaletta «Ah! non giunge uman pensiero»; a quella firmata da Mary Zimmermann per il Metropolitan di New York nel 2009, ambientata in una sala prove in cui i personaggi stanno lavorando alla messa in scena dell'opera (lì, nel cast, una coppia d'oro come Florez-Dessay).

Più rigorosamente intellettuale l'operazione sviluppata da Federico Tiezzi a Firenze nel 2000, in cui tutto si risolve come un “caso clinico”. Nelle note di regia il regista racconta di essere rimasto colpito anzitutto dal profilo del Conte Rodolfo e dalle sue parole. Pensiamo alla scena sesta del primo atto: Teresa a un certo punto canta «Ma... il sole tramonta: è d'uopo partir. [...] Che l'ora s'avvicina in cui si mostra il tremendo fantasma». Il Coro risponde «È vero! È vero!». Rodolfo, disorientato, chiede «Quale fantasma?». Tutti gli rispondono

²⁰⁸ EMANUELE SENICI, *La sonnambula*, Venezia, Teatro La Fenice, 2012. *La sonnambula*, Stoccarda, Staatsoper, 2013, in *Bollettino di Studi Belliniani*, I, 2015, pp. 157-164.

²⁰⁹ *Ivi*, p. 158.

«È un mistero. Un oggetto d'orrore!». Rodolfo «Follie!». Il Coro allora narra la sua vulgata «A fosco cielo, a notte bruna, al fioco raggio d'incerta luna, al cupo suono di tuon lontano, dal colle al pian un'ombra appar. In bianco avvolta lenzuol cadente, col crin disciolto, con occhio ardente, qual densa nebbia dal vento mossa, avanza, ingrossa, immensa par». Rodolfo, per nulla intimorito risponde «Ve la dipinge, ve la figura la vostra cieca credulità».

Il Conte viene dal mondo metropolitano, civilizzato, e non può che porsi in contrasto col mondo contadino chiuso nel suo idillio e invaso da ingenue paure. Solo lui dunque, da uomo di scienza, poteva ricoprire il ruolo di *Deus ex machina* e dare una svolta alla vicenda. Nella scena settima del secondo atto spiegherà infatti *coram populo* «V'han certuni che dormendo vanno intorno come desti, favellando, rispondendo come vengono richiesti, e chiamati son sonnambuli dall'andar e dal dormir».

Se Amina, dunque, è sonnambula e Rodolfo è lo scientifico risolutore della vicenda tutta la trama può essere letta come l'esposizione di un caso clinico; o almeno, questa è l'interpretazione di Tiezzi.

Se ho parlato di “caso clinico” – afferma il regista nelle sue note di regia – è perché volevo giungere a un punto: se, mi sono detto, vediamo tutta la vicenda con gli occhi di Amina, allora questa diventa la storia di un'anima che cerca il suo risveglio, la sua coscienza. E, di conseguenza, se Rodolfo è, tra virgolette, un Sigmund Freud, egli diventa il maieuta²¹⁰ di questa liberazione di Amina dai suoi fantasmi, dal suo sonno.

E in effetti il sonno, o meglio, il sogno di Amina sembra essere la cornice di tutta la vicenda sino all'ultima scena. All'inizio dell'opera, prima che il direttore d'orchestra faccia risuonare in buca le battute iniziali della partitura, vediamo la protagonista biancovestita distesa sul proscenio rivestito di finto prato. Amina si alza, raggiunge la Vanity Fair rossa posta al centro della scena, volge un gesto stilizzato verso la casa-clinica in stile inglese che sta sullo sfondo e che prontamente si illumina dall'interno, quindi si accoccola sulla poltrona Frau che

²¹⁰ *Con gli occhi di Amina*, Intervista a Federico Tiezzi a cura di Franco Manfriani, in *La sonnambula. Vincenzo Bellini*, programma di sala Stagione 2000-2001, Teatro del Maggio Musicale Fiorentino, 2000, p. 125.

progressivamente sprofonda. La musica nel frattempo è cominciata e un'altra Amina accoccolata sorge dal piano alto della casa (fig. 87-90).



Figg. 83-85. *La sonnambula*, 2000, Firenze, Teatro Comunale, foto di scena

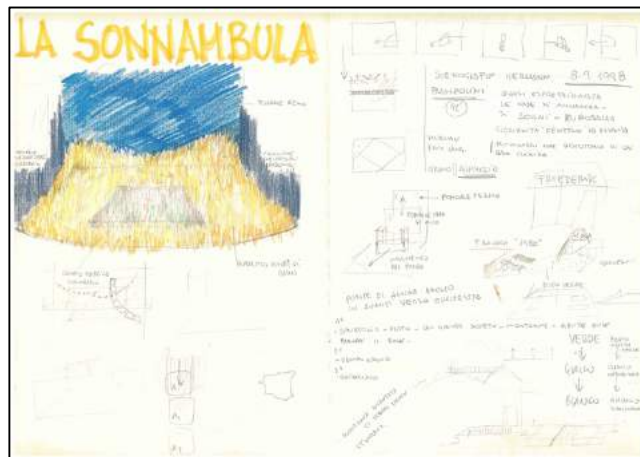
Tutto quello che seguirà sarà un sogno in cui la progressione cromatica, come da prassi nelle regie di Tiezzi, diventa significativa. Il prato verde del primo atto indica la germogliazione dell'amore, con un riferimento visivo a *1980* di Pina Bausch e al film *Picnic ad Hanging Rock* di Peter Weir (1975).²¹¹

²¹¹ È Cesare Mazzonis a suggerire a Tiezzi di trarre ispirazione dal film di Weir: «Nei primi incontri con Federico Tiezzi, che era giustamente piuttosto perplesso di fronte alla storia da mettere in scena, insistetti molto sul fatto di rendere, o meglio, inventare un luogo che a sua volta rendesse l'atmosfera. Butti lì il titolo di un film che anni fa mi aveva molto affascinato: *Picnic a Hanging Rock*. Adolescenti vestite di bianco, tensioni nascoste, angoscia sottotono, svagatezza (comportamenti quasi da sonnambule), minaccia non detta e sempre sottesa... Uno spleen da limbo, immagini di cui Keats è maestro... e così via», CESARE MAZZONIS, *Nel limbo dei sonnambuli*, in *La sonnambula*. Vincenzo Bellini cit., pp. 120-121. Gli studiosi di messa in scena operistica sanno che già Luca Ronconi, per la rappresentazione di *Orfeo* di Monteverdi al Teatro Goldoni di Firenze (10 marzo 1998), aveva ricoperto il palcoscenico con una distesa di verde prato. In quel caso, inoltre, l'azione scenica era estesa anche alla platea, svuotata per l'occasione (il pubblico accedeva solo ai palchi).



Figg. 86-88. *La sonnambula*, 2000, Firenze, Teatro Comunale, foto di scena; una foto di scena di 1980 di Pina Bausch e un fotogramma di *Picnic ad Hanging Rock* di Peter Weir

Il campo di grano che compare in corrispondenza dell'originario passaggio all'interno dell'osteria (atto I scena VIII) rappresenta la maturazione dell'amore; il colore dominante passa dal verde al giallone, con una punta di rosso data dal divano in cui Amina si distenderà addormentata; in questo caso l'ispirazione al quadro *Christina's World* di Andrew Wyeth è dichiarata (fig. 89-91).



Figg. 89-91. Schizzi preparatori di Pier Paolo Bisleri per *La sonnambula*; Andrew Wyeth, *Christina's World*, 1940, New York, Museum of Modern Art; *La sonnambula*, 2000, Firenze, Teatro Comunale, foto di scena

Infine il ghiacciaio bianco, chiara filiazione dal *Mare di ghiaccio* di Caspar David Friedrich, allude alla sublimazione dell'amore (fig. 92-94).²¹²



Figg. 92-93. *La sonnambula*, 2000, Firenze, Teatro Comunale, foto di scena

²¹² *Il mare di ghiaccio* di C.D. Friedrich viene usato per la prima volta da Tiezzi in *Ritratto dell'attore da giovane* (1985); dopo *La sonnambula* (in cui è solo richiamato) lo ritroveremo nel *Simon Boccanegra* di Verdi in scena al Teatro alla Scala nel 2010.



Fig. 94. Caspar David Friedrich, *Das Eismeer*, 1823-1824, Amburgo, Hamburger Kunsthalle

Un ultimo colore è fondamentale in questa messinscena: il grigio. Dopo che Amina, sul finale dell'opera, ha finito di cantare il suo splendido lamento «Ah! Non credea mirarti sì presto estinto, o fiore» Rodolfo sveglia la sonnambula, adesso nuovamente accoccolata sulla Frau rossa: un rullo di tamburi e Amina è desta. Nel frattempo, dall'alto, cala una grigia abside borghese (fig. 95). Ai molteplici colori del sogno corrisponde il grigio della realtà. «Preferiamo un'Amina cosciente che si ritrova in una realtà grigia – chiede Tiezzi nelle sue note – o la preferiamo ancora immersa nel suo sogno?»²¹³



Fig. 95. *La sonnambula*, 2000, Firenze, Teatro Comunale, foto di scena

²¹³ *Ivi*, p. 127.

Cap. 2.5 *Nox erat - Dido and Æneas, 2000*

Il 27 maggio del 2000, al Teatro Ponchielli di Cremona (con replica un anno dopo al Goldoni di Firenze), debutta un dittico dedicato alla mitica figura di Didone: *Nox erat - Dido and Æneas*.²¹⁴ Federico Tiezzi e Cesare Mazzonis (all'epoca Direttore artistico al Maggio Musicale Fiorentino) partono dall'idea di riportare in scena il capolavoro di Purcell:

Naturalmente, con Mazzonis, siamo partiti da *Dido and Æneas*, e cercando un possibile prologo all'opera abbiamo preso in considerazione varie opzioni: da alcune scene della Didone di Cavalli, al Combattimento di Tancredi e Clorinda di Monteverdi, all'ipotesi de I sette peccati capitali di Brecht/Weill. Finché abbiamo deciso di orientarci su un musicista contemporaneo e la scelta cadde quasi spontaneamente su Pennisi, per la sua frequentazione costante del mondo classico. Ma ancor più per la qualità della sua musica, che io definisco "attica", perché ha una potenza e una geometria stilistica che la rendono tra le più personali e interessanti, per me, degli ultimi anni.²¹⁵

Effettivamente il legame tra Pennisi e il mondo classico è sempre stato profondo e proficuo: ricordiamo, ad esempio, una breve composizione per basso, clarinetto e pianoforte del 1991 dal titolo *Silvia resonat*, su cinque versi dalle *Bucoliche*; le musiche di scena per un'opera di Marlowe, *The tragedy of Dido*, messa in scena a Gibellina nel 1986; ancora, una canzone su dieci versi del Tasso, per soprano, clavicembalo e orchestra, dal titolo *Era la notte*, lo stesso prescelto per il melologo abbinato a *Dido and Æneas*; per non dire di *Aci, il fiume*, per due soprani, baritono e orchestra da camera, su frammenti di Ovidio e De Góngora,

²¹⁴ *Nox erat - Dido and Æneas, Nox erat* dal IV Canto dell'*Eneide* di Virgilio, musica di Francesco Pennisi, e *Dido and Æneas* di Henry Purcell. Traduzioni dall'*Eneide* di Luca Canali e Annibal Caro. Direzione di Antonio Florio. Regia di Federico Tiezzi. Scene di Pier Paolo Bisleri. Costumi di Carlo Diappi. Luci di Sergio Rossi. Coreografie di Virgilio Sieni. Maestro del coro Rosario Totaro. Voce recitante di Sandro Lombardi. Con Roberta Andalò, Debora Beronesi, Giuseppe De Vittorio, Stefano di Fraia, Maria Ercolano, Roberta Invernizzi, Bjorn Waag. Coro Mysterium Voci. Cappella della Pietà dei Turchini. Teatro Ponchielli, Cremona, 27 maggio 2000.

²¹⁵ *Didone: da idolo a donna*, intervista a Federico Tiezzi a cura di Franco Manfrani, in *Didone*, Firenze, Maggio Musicale Fiorentino, 2001, pp. 107-111:107.

mito legato al bel pastorello, figlio di Fauno e Simeide, innamorato della ninfa Galatea e brutalmente ucciso dal rivale Polifemo.²¹⁶

Pennisi accetta dunque la nuova commissione del Ponchielli di Cremona e del Comunale di Firenze (sarà il suo ultimo lavoro) e comincia a confrontarsi con Tiezzi (e Lombardi, voce recitante del monologo) sulla scrittura musicale.

Scrissi a Pennisi a questo proposito: la mia idea era di una musica che da suoni iniziali “esplosi” giungesse a introdurre il melodramma di Purcell. E Pennisi infatti, in modo formidabile, “cripta” all’interno de suo brano il motivo melodico dell’ultima aria della *Dido* di Purcell, fino a farlo quasi affiorare nella parte finale di *Nox erat*. Così come riflettemmo a lungo sul ruolo di Sandro Lombardi: doveva essere una sorta di presentatore di musical che, davanti a un sipario d’oro e con una giacca vistosa, raccontasse la storia di Didone. Da questa suggestione iniziale si sviluppò l’idea di una spiaggia deserta e desolata, il luogo dove il musicista raccoglie i frammenti musicali del passato e li porta verso un’orchestra e verso la voce dell’attore.²¹⁷

Le recensioni ci consegnano il ricordo di un melologo, quello musicato dal compositore siciliano, quale squarcio poetico incorniciato da radi commenti strumentali dove un tema di Purcell è nascosto sotto una raffinata trama novecentesca: «L’eleganza è pari alla voluttà povertà, come se Pennisi – che altrove ha dettato musiche squisite – volesse evitare ogni confronto con il sublime lirismo dell’inglese».²¹⁸ In merito alla regia si registra un «gusto squisito

²¹⁶ Su Francesco Pennisi si vedano i numerosi contributi a cura di Graziella Seminara: GRAZIELLA SEMINARA, “*Cantare il dubbio*”. *Riflessioni sulla poetica di Francesco Pennisi*, in «Memorie e rendiconti», Accademia di Scienze, Lettere e Belle Arti degli Zelanti e dei Dafnici, serie IV, X, 2000; ID., *Riflessioni sulla poetica di Francesco Pennisi*, in *Due maestri italiani del Novecento: Franco Donatoni e Francesco Pennisi*, in «I Quaderni. Trimestrale dell’Istituto Gramsci Marche», 37-40, 2002; ID., *Figure di enigma. Il mondo poetico di Francesco Pennisi*, in *Per Francesco Pennisi. Atti degli Incontri di Studio*, Istituto Musicale Vincenzo Bellini, Catania, 5-6 dicembre 2003, Lucca, LIM; ID., *Da “Sylvia Simplex” a “L’esequie della luna” Drammaturgia musicale di Francesco Pennisi*, «Il Saggiatore Musicale» (XIV/1, 2012); *Dalle Esequie della luna al Tristan. La memoria e l’enigma nelle ultime opere teatrali di Francesco Pennisi*, in *Il dubbio che vibra. Francesco Pennisi e il teatro musicale*, a cura di Alessandro Mastropietro, Lucca, LIM, 2014.

²¹⁷ *Didone: da idolo a donna* cit., p. 108.

²¹⁸ RUBENS TEDESCHI, *Caro Enea, lei non si merita Madame Didone*, «L’Unità», 1 giugno 2001.

del colore» (le scene sono di Bisleri, i costumi di Diappi, le luci di Rossi) unito a una «plastica morbidezza dei movimenti» (curati da Virgilio Sieni).²¹⁹

Tutti sono però concordi nel considerare sovrabbondanti le citazioni che informano la scrittura scenica: per fare qualche esempio, si pensi al palcoscenico aumentato inglobando la buca e ricoperto completamente di sabbia, chiaro riferimento all'*Orfeo* che Ronconi mise in scena, sempre al Goldoni, nel 1998; oppure si pensi al mantellone d'oro da cui spuntano le teste dei cortigiani di Didone, citazione dal leggendario *Amleto* di Gordon Craig (fig. 96-100).

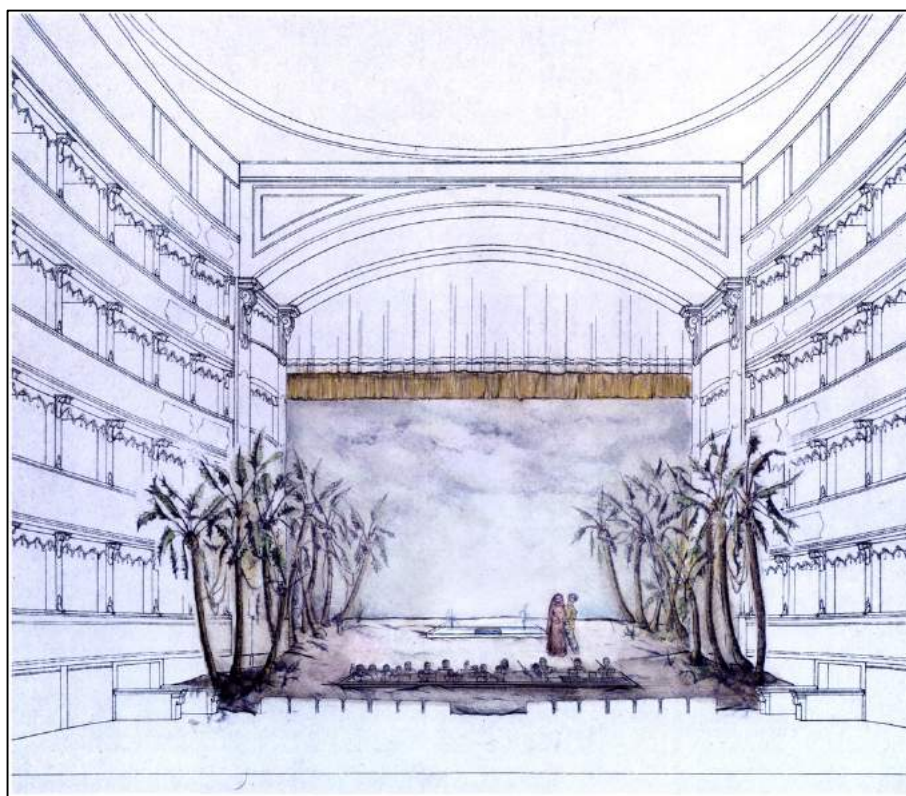


Fig. 96. Bozzetto di scena di Pier Paolo Bisleri per *Didone and Æneas*

²¹⁹ GREGORIO MOPPI, *Fra Enea e Didone vince la regia di Tiezzi*, «La Repubblica», 2 giugno 2001.



Figg. 97-99. *Didone and Aeneas*, 2000, Cremona, Teatro Ponchielli, foto di scena



Fig. 100. *Didone and Aeneas*, 2000, Cremona, Teatro Ponchielli, foto di scena

Cap. 2.6 *Il trovatore*, 2001

L'8 marzo, all'Opéra di Monte Carlo va in scena *Il trovatore* di Giuseppe Verdi; le scene sono firmate da Pier Paolo Bisleri, i costumi da Giovanna Buzzi.²²⁰ Dopo una ripresa al Verdi di Trieste lo spettacolo va in scena al Lirico di Cagliari (2002), al San Carlo di Napoli (2004) e al Piccinni di Bari (2005).

In un colloquio riportato nel programma di sala del teatro di Cagliari Federico Tiezzi ci consegna un bilancio dei suoi primi dieci anni di regia operistiche, tracciando le linee direttrici di una poetica o, se si vuole, di un metodo. Da un lato si valorizza la fisiologica filiazione della regia lirica dalla prosa; dall'altro una costante e innata tensione verso il ritmo musicale e cromatico, nonché l'attitudine a tradurre (alias ri-mediare) la musica per la scena in immagine figurativa.

Ho iniziato la regia lirica al Teatro Petruzzelli, nel '91: dopo aver visto la mia *Divina Commedia* – messa in scena con l'aiuto di Edoardo Sanguineti, Mario Luzi e Giovanni Giudici – mi fu chiesto di realizzare *Norma* di Vincenzo Bellini con le scene di Mario

²²⁰ *Il trovatore*, di Giuseppe Verdi. Libretto di Salvatore Cammarano e Leone Emanuele Bardare. Direzione di Pinchas Steinberg. Regia di Federico Tiezzi. Scene di Pier Paolo Bisleri. Costumi di Giovanna Buzzi. Luci di Domenico Maggiotti. Con Dimitra Theodossiou, Roberto Alagna, Dolora Zajick, Leo Nucci, Paolo Battaglia. Monte Carlo, Opéra de Monte-Carlo Salle Garnier, 8 marzo 2001.

Schifano. Ricordo che mi dissero che l'impianto dei miei spettacoli danteschi era operistico. In effetti il melodramma è l'ossessione che mi porto dietro da quando ho cominciato a fare regia. Nell'82, quando feci *Sulla strada* di Jack Kerouac per la Biennale Teatro, un critico mi disse che gli sembrava di aver visto *Aida*. Un po' era vero: mi sembra che il teatro in genere vada verso la musica, e io trasformo tutto quello che vedo in termini ritmici, di colore.

La giustapposizione di questi elementi avviene secondo una struttura musicale. Sono uno storico dell'arte, la mia folgorazione figurativa è avvenuta con Roberto Longhi. A Firenze ho studiato con i suoi allievi, e a lui devo, se non proprio i miei spettacoli, la maggiore influenza nel mio metodo di regia. Dal suo insegnamento deriva la mia attitudine a tradurre la musica per la scena in immagine figurativa, in interpretazione di personaggi-ritratto.²²¹

Per la costruzione di un'immagine figurativa nella messa in scena del *Trovatore* Tiezzi assume come chiave e cornice una didascalia dell'ultimo atto: «notte profondissima».²²²

Ho notato che tutto *Il trovatore* è al buio, salvo la famosa scena di Azucena nel campo degli zingari, che si svolge alla luce di un fuoco, di prima mattina. Il resto è buio e notte, con la luna che disvela le sagome e i personaggi. Una notte profondissima delle anime e noi guardiamo – perché Verdi ci introduce musicalmente a questo – dentro la notte e l'inferno dell'anima di una serie di esseri umani. [...] Ho sempre visto *Il trovatore* realizzato in modo magniloquente. Ho l'impressione invece che si tratti di un'opera quasi da camera, dove musicalmente tutto è come dentro il buio di una stanza, di una prigionia – anche scenica – o il nero di un luogo del quale non rintracci i confini.²²³

Per restituire il dramma “da camera” lo scenografo Pier Paolo Bisleri

opera di quinte e fondali, ritagliando benissimo un piccolo palcoscenico: pochi simboli, un immenso cielo stellato per Prologo, un arco arabo per il primo atto, un modernissimo praticabile metallico che attraversa orizzontalmente la scena e, sul fondale, sbarre metalliche per l'ultimo quadro: meno di così non si può, meglio di così nemmeno. (figg. 101-106)²²⁴

²²¹ A colloquio con Federico Tiezzi, in *Il trovatore*, Teatro Lirico di Cagliari, 2002, pp. 75-79:75.

²²² Didascalia della Scena Prima, Parte Quarta “Il supplizio”.

²²³ A colloquio con Federico Tiezzi cit., p. 76, 78.

²²⁴ PAOLO ISOTTA, «*Trovatore*», *tutta la verità fiabesca di Verdi*, «Corriere della Sera», 21 febbraio 2004.



Figg. 101-103. *Il trovatore*, 2001, Monte Carlo, Opéra de Monte-Carlo Salle Garnier



Figg. 104-106. *Il trovatore*, 2001, Monte Carlo, Opéra de Monte-Carlo Salle Garnier

Dalle immagini che testimoniano l'allestimento si notano evidenti ridondanze con produzioni precedenti: gli *screens* mobili, derivati dalla prassi di Gordon Craig, erano già presenti in *Norma*, così come la cornice blu notte, la luna e certe soluzioni luministiche (mi riferisco all'effetto "polittico" con triplice ripartizione, in questo caso adottato nel finale della Parte Prima per incorniciare il Conte, Manrico e Leonora). Altra auto-citazione riguarda la passerella metallica, già presentata nella *Sonnambula* di Bellini del 2000.

Cap. 2.7 *I cavalieri di Ekebù, 2004*

Nel 2003 Tiezzi mette in scena *La clemenza di Tito* di Mozart al Teatro della Pergola di Firenze; le scene sono di Maurizio Balò, i costumi di Vera Marzot.²²⁵ Come di consueto la scrittura visiva punta «al *tableau*, alla posa fremente come bloccata nel marmo, al tocco alla Jacques-Louis David».²²⁶

Del 2004 è la regia dell'opera di Riccardo Zandonai *I cavalieri di Ekebù*, andata in scena al Teatro Verdi di Trieste con le scene di Pier Paolo Bisleri e i costumi di Giovanna Buzzi.²²⁷

Tra i materiali analizzati ho recuperato due lettere scritte da Tiezzi a Bisleri, testi oltremodo interessanti per la ricostruzione del flusso creativo, perciò le ripropongo integralmente.

²²⁵ *La clemenza di Tito*, di Wolfgang Amadeus Mozart. Direzione di Ivor Bolton. Regia di Federico Tiezzi. Scene di Maurizio Balò. Costumi di Vera Marzot. Luci di Sergio Rossi. Con Monica Bacelli, Veronica Cangemi, Hillevi Martinpelto, Maurizio Muraro, Gabriella Sborgi, Ramon Vargas. Orchestra e coro del Maggio Musicale Fiorentino. Teatro della Pergola, Firenze, 20 maggio 2003.

²²⁶ ELISABETTA TORSELLI, *Una regia modello*, «drammaturgia.it», Firenze University Press, <http://drammaturgia.fupress.net/recensioni/recensione1.php?id=219> (ultima consultazione 16 dicembre 2017).

²²⁷ *I cavalieri di Ekebù*, di Riccardo Zandonai. Direzione di Steven Mercurio. Regia Federico Tiezzi. Scene di Pier Paolo Bisleri. Costumi di Giovanna Buzzi. Luci di Ivrai Saleri. Regista assistente Giovanni Scandella. Maestro del Coro Lorenzo Fratini. Con Viktor Afanasenko, Mariana Pentcheva, Marta Moretto, Anna Amarilli Nizza, Virginia Todisco, Carlo Striuli, Luca Grassi, Carlo Kang, Eldar Aliev, Gianluca Bocchino, Gabriella Bosco, Antonella Rondinone. Orchestra, Coro e Corpo di ballo del Teatro Lirico "Giuseppe Verdi" di Trieste. Teatro Lirico Giuseppe Verdi, Trieste, 19 ottobre 2004.

Caro Bisle,

ho ricevuto i nuovi bozzeti: molto belli. La linea è giusta, i colori, l'ambiente, le immagini che si ricavano etc. C'è insomma tutto. Ma adesso ho bisogno che lo spazio si modifichi in base alle esigenze drammaturgiche e direi "pratiche".

Mi spiego meglio: prendiamo l'atto II. Serve un palcoscenico per una rappresentazione (per il momento mi sembra molto bello avere la riproduzione del *Gabinetto del dr Caligari* a fare da scenografia). Ma oltre a questo serve un luogo o più luoghi di entrata del coro e un luogo dove il coro si posiziona per vedere lo spettacolo e poi per cantare.

Vorrei usare un metodo nuovo che consista nel modificare la scenografia secondo le esigenze del testo e le richieste della drammaturgia. Altrimenti si rischia di fare spazi belli ma immobili. Così nel primo atto mi piacerebbe capire da dove arrivano i Cavalieri: da uno scivolo inclinato? Da una gabbia sul tipo di quelle da miniera dall'alto? Da una gradinata? Vedi tu. I miei sono solo esempi e, in questo caso, il problema da risolvere è: come posso mettere in forte evidenza l'arrivo di coloro che danno il titolo all'opera e che tutti aspettano?

Per il terzo atto è tutto più semplice: la notte di festa natalizia e la malinconia nordica si possono sottolineare attraverso un lunghissimo tavolo-palcoscenico con sedie intorno e sopra al quale fare avvenire le azioni. Sormontato da una o più file di lampadine "proletarie" tipo festone tra *Due Lai* e *La sonnambula*. Bella l'apertura nella neve finale per l'uscita grandiosa della Comandante.

Il quarto atto ha il problema coro sempre in scena: la fabbrica, dopo la serrata di chiusura, riapre i battenti: il coro prima è fuori poi è dentro il cortile. Il mio problema pratico-drammaturgico è così il "luogo" del coro (che comunque sta dietro un cancello brechtiano-strehleriano che secondo me dovresti ammorbidire nella linea secondo le forme di un cancello di fabbrica o di lager).

Altro problema drammaturgico non indifferente è il ritorno della Comandante: da dove entra? Dallo stesso elemento (scivolo, gradinata o quant'altro) dal quale entrano i Cavalieri? Il problema è: l'entrata della Comandante pentita nell'ultimo atto deve essere sottolineata: non mi può entrare di quinta! Così Giosta che parla dal pulpito al popolo: c'è necessità di un luogo per Giosta un po' più in alto...

Infine la fine. Nella fine c'è un'azione magnifica di ripresa del lavoro nella fabbrica con maglio che batte a tempo etc. Credo che si dovrebbe fare apparire fabbrica e maglio solo dopo la morte della Comandante: ci dà la possibilità di avere un finale strappa applauso...

Ciao e buon trabajo

Fede²²⁸

²²⁸ Lettera inedita di Federico Tiezzi a Pier Paolo Bisleri, archivio privato, Trieste.

Una costruzione dello spazio scenico che segua la drammaturgia e che sviluppi mobilità, un'attenzione alle entrate/uscite dei personaggi e alla collocazione delle masse, la costruzione della "cadenza" finale «strappa applauso»; sembrano questi i principali obiettivi promossi dalla regia. Passiamo alla seconda lettera scritta da Tiezzi a Bisleri:

Ciao Pier,

mai avrei creduto di appassionarmi a questa opera... la strada di fabbrica-Metropolis trovata mi piace pazzamente. Ed è per me una novità visiva.

Quarto atto: di tutte le proposte bozzetto è quello che mi interessa di meno perché c'è troppa aria. Infatti la fine dell'opera manifesta un dovere nuovo, il lavoro è voluto, desiderato di nuovo dai Cavalieri operai, dopo lo sciopero de terzo atto, attraverso il quale costringono la Comandante ad andarsene.

Il riacquisito orgoglio lavorativo (proletario) non si prospetta, nella mia testa, come qualcosa di positivo, di sole nascente e avvenire radioso... C'è nella musica del quarto atto una "cupaggine", quasi un dolore del lavoro, uno strazio: e il rumore gioioso del maglio e delle ferriere si trasforma nelle magnifiche battute musicali finali in pietra tombale, in sorda lastra che copre. Mi torna in mente così l'immagine di *Metropolis*, quella con il gong e tutte le case intorno e gli operai a testa bassa... Quasi che il futuro non possa vedersi che in quest'ottica di "prigionieri", di prigionie: pensaci, mi era venuto in mente Van Gogh, ricordi? *La ronda dei carcerati*, che è immagine chiusa, è un po' simile. Vorrei insomma una fine più cupa, più prigioniera.

Mi piacerebbe si sentisse di più il nord, il freddo, la Svezia: dove ti ricordo è stato inventato, pare, l'albero di Natale... ma la presenza del Natale, a parte lo scherzo, ripetuta nel libretto due o tre volte, è forte nella mente di Zandonai: il Natale in Svezia è parecchio sentito e amato, la cacciata della Comandante avviene la notte di Natale, a sottolineare la ferocia e lo strazio della situazione. E al Natale può essere apparentato il sacrificio della Comandante, nessuna nascita quella notte ma dolore per una rinascita che avverrà un atto dopo.

E se lo facessimo sentire il Natale? Qualche fila di lampadine brusca e paesana... Oppure? Mi faresti una proposta?

Ciao
Fed²²⁹

²²⁹ Lettera inedita di Federico Tiezzi a Pier Paolo Bisleri, senza data, archivio privato.

La fabbrica trova il suo modello figurativo in *Metropolis* di Fritz Lang, la “cupaggine” musicale del quarto atto richiede «una fine più cupa, più progioniera», magari richiamando *La ronda* di Van Gogh; infine, il Natale, perché non farlo percepire con una fila di lampadine?

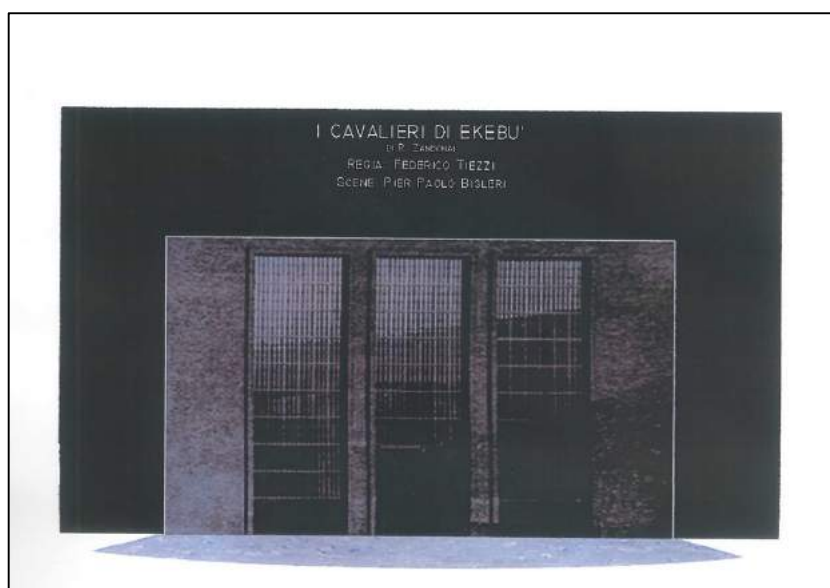
Recuperando i bozzetti possiamo vedere cosa si è sedimentato di queste suggestioni nel progetto definitivo di regia. Per l’analisi mi avvalgo del progetto sottoscritto da Bisleri e presentato all’Ufficio produzioni del Teatro Verdi di Trieste, qui di seguito mostrato nella sua integrità, con la successione di bozzetti e relative didascalie.²³⁰

La struttura dell’impianto scenografico dell’opera di Zandonai – scrive Bisleri –, progettato per l’inaugurazione della stagione d’opera 2004-2005, nasce dal confronto con il cinema espressionista degli anni Venti. Dreyer con il *Die irae e Ordet*, Wiene con *Das Cabinet des dr. Caligari* e soprattutto Fritz Lang con *Metropolis* sono punto di partenza, ma non di arrivo, del percorso visivo che attraverso il film di Mauritz Stiller, *The saga of Gosta Berling* (1924) con Greta Garbo, portano a conoscenza del grande pubblico il romanzo da cui è tratto il film: *Gösta Berling saga* (1891) di Selma Lagerlöf.

Il progetto per le scenografie de *I Cavalieri di Ekebù* trae ispirazione da queste opere. Il periodo storico è quello degli anni Venti e guarda alla nascente architettura industriale del Deutscher Werkbund che con le forme della grande fabbrica/Castello della AEG di Peter Behrens segna l’inizio della grande fabbrica ispirata a un’estetica monumentale, prototipo dell’architettura industriale moderna.

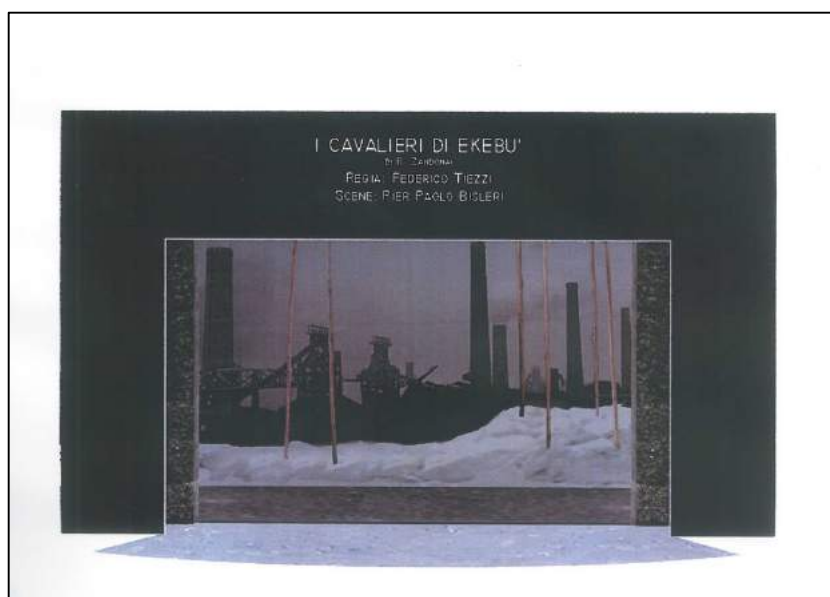
La nostra fabbrica/castello/villaggio si scompone e ricompono nelle masse monumentali mobili ricoperte da mattoni grigi che coinvolgono, con il loro movimento, lo spazio scenico del teatro. Il cinema espressionista con le sue luci tagliate e le lunghe ombre nere che ne contraddistinguono l’aspetto drammatico, il Deutscher Werkbund con i suoi spazi monumentali che preannuncia, in architettura la razionalità del Bauhaus e, non ultimo, il ricordo di Bertolt Brecht (con *Die Heilige Johanna der Schlachthöfe – Santa Giovanna dei macelli* del 1929-30) sono la linea guida di questo nostro lavoro.

²³⁰ Il progetto scenico fa parte dell’archivio privato dello scenografo (Trieste).



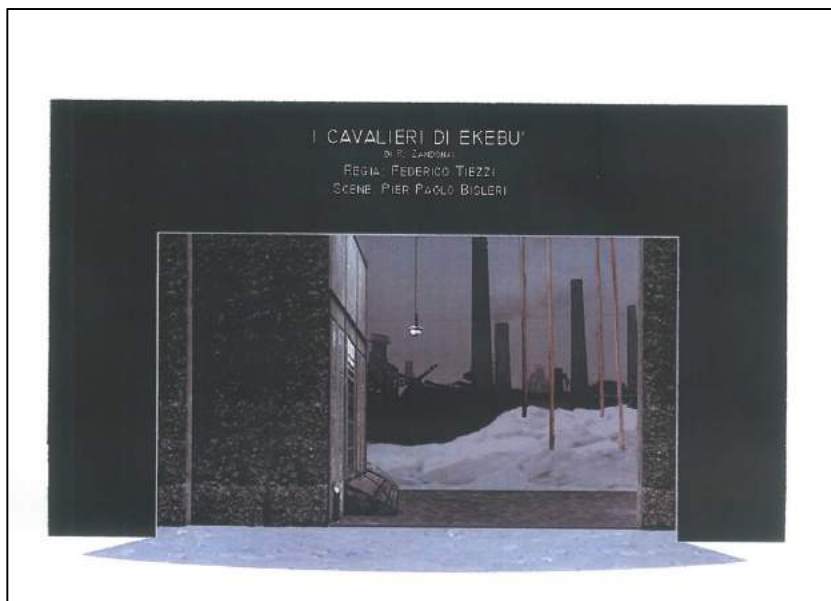
Bozzetto 1.1

All'inizio dell'opera la prima immagine dipinta su tulle rappresenta la facciata con le vetrate della fabbrica.



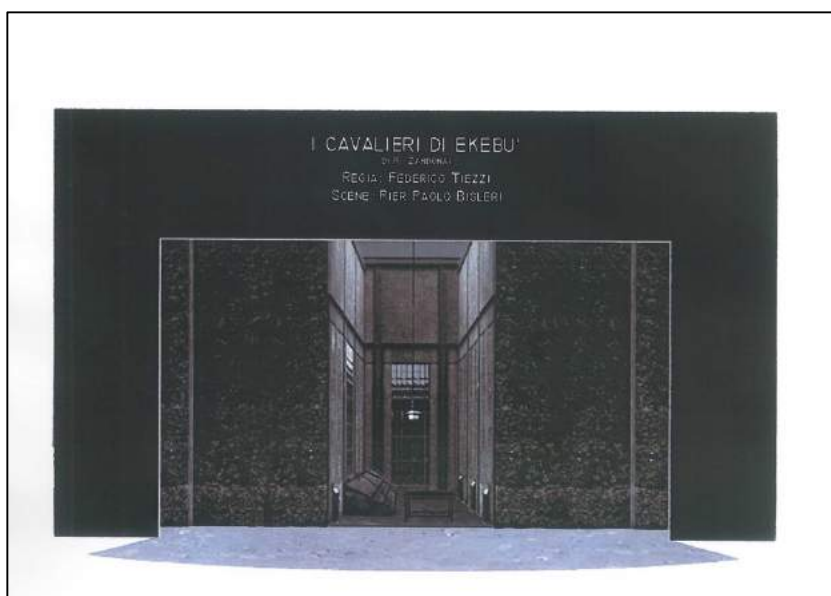
Bozzetto 1.2

Lo spazio vuoto della scena, sul fondo l'immagine delle fonderie di Ekebù. Al centro il piano rettangolare di cemento umido da cui è stata spalata la neve. Come dice la partitura durante tutto il primo atto c'è un continuo cambio di luce che va dal crepuscolo alla notte del finale primo atto. Un blu profondo che diviene notturno. Tutto è sempre in bianco e nero come un film d'inizio secolo, ombre lunghe del cinema espressionista.



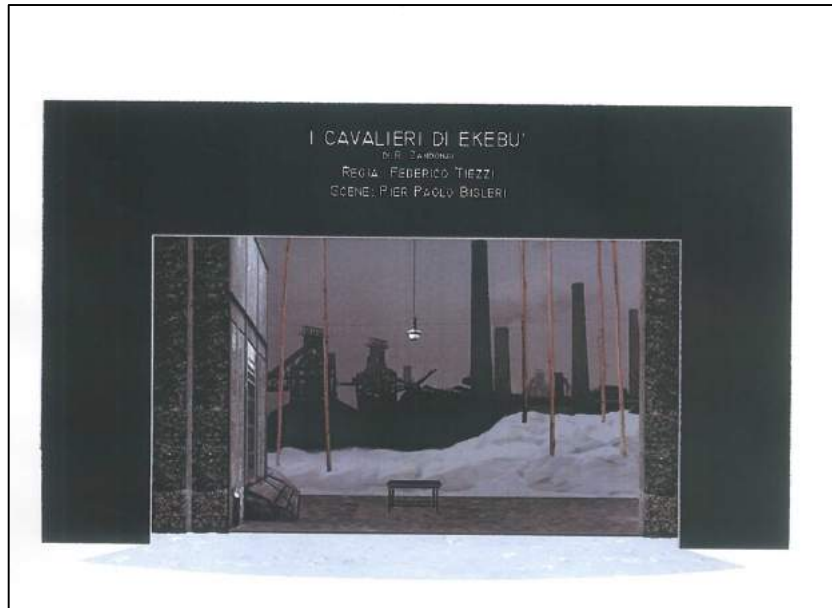
Bozzetto 1.3

Si chiude parzialmente il carro di sinistra, scende il lampione centrale che irradia luce. Entra Gosta



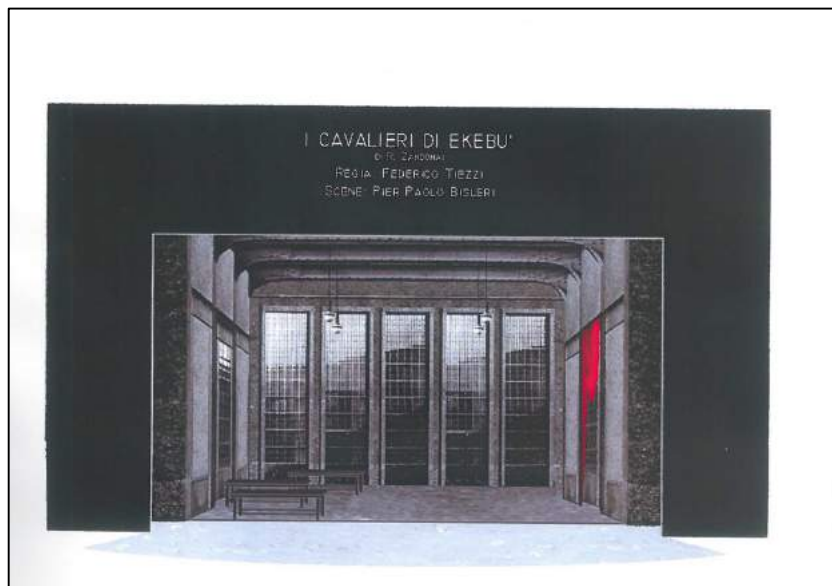
Bozzetto 1.4

Si chiude il carro di destra e scende la parete di fondo con la vetrata. Si abbassa ulteriormente il lampione che in questo caso diviene la luce interna del bar. Tavolo, due sedie e una panca. Luce dal lampione, un controluce dalla vetrata di fondo e dalla porta a vetri di sinistra collegata alla scala. Da quella porta entra ed esce la barista come se dentro ci fosse uno degli ambienti del locale.



Bozzetto 1.5

Via carro destro, via parete di fondo, sale lampione, si sposta fuori scena il carro di sinistra. Siamo al finale del primo atto, nuovamente in esterno. La notte è profonda.



Bozzetto 2.1

Refettorio della fabbrica (sala del castello nella partitura). È la notte di Natale fuori, ma dentro luci e vetrate luminose. Scendono anche quattro lampade dal soffitto.



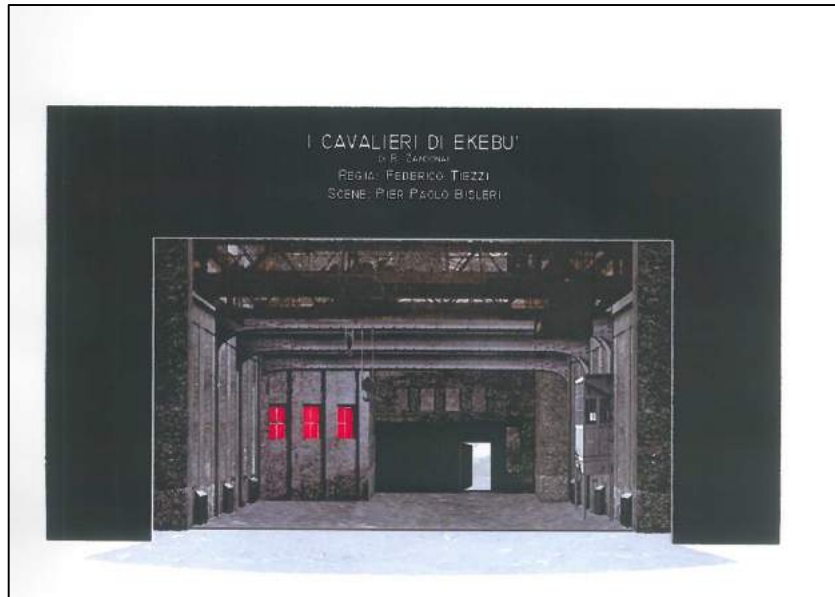
Bozzetto 2.2

All'interno del refettorio viene montato il teatro con il suo sipario rosso, il fondalino dipinto e il palcoscenico formato da tre praticabili. Ci possono essere da destra dei tagli di luce anche evidenti di tipo teatrale ad illuminare il piccolo palcoscenico in modo da sottolinearne la tetralizzazione del momento dell'opera.



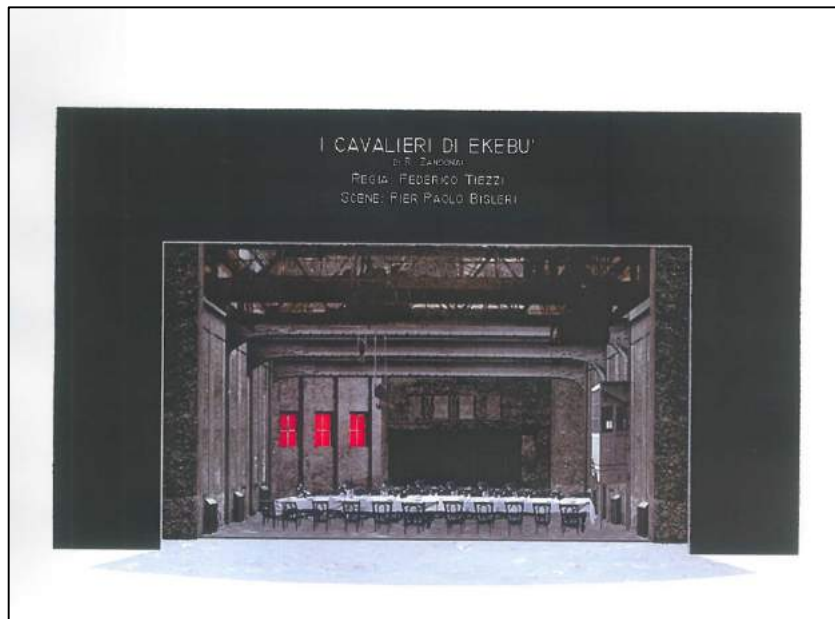
Bozzetto 2.3

La recita è finita e al termine del II atto si alza la grande parete di fondo. I due protagonisti escono di scena e se ne vanno sul fondo, nella neve, verso le scale da cui poi usciranno.



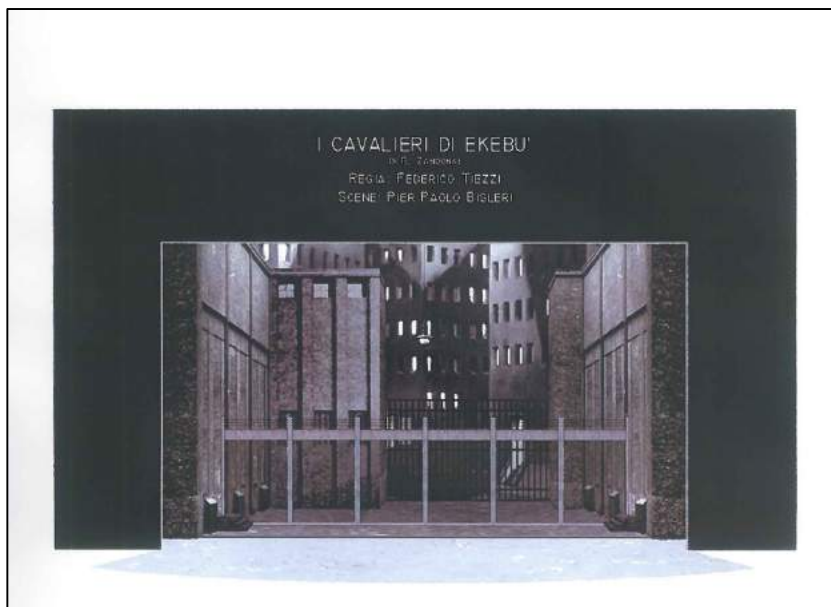
Bozzetto 3.1

Il salone della ferreria con l'alto forno acceso. È la notte di Natale.



Bozzetto 3.2

Variante, quella che io chiamo *Ultima cena*, è il banchetto natalizio della fabbrica con tutti i Cavalieri attorno al tavolo.



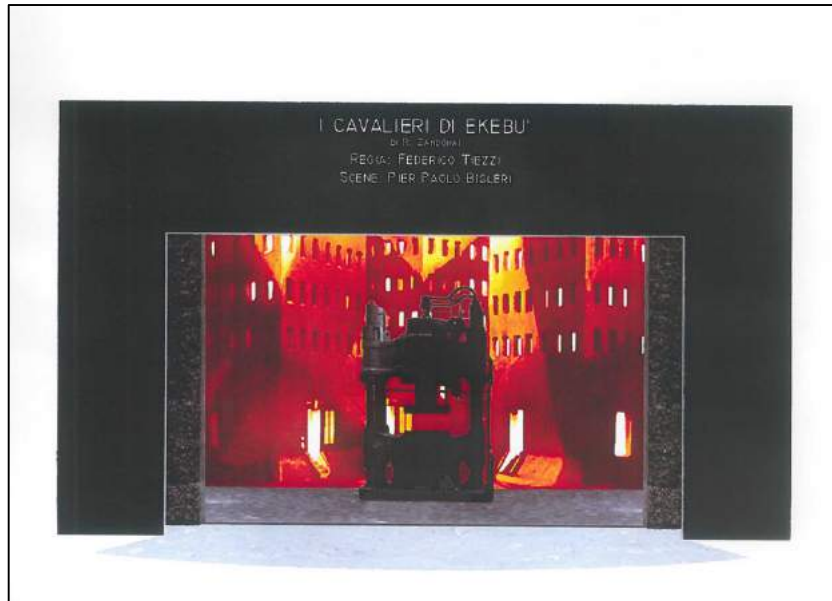
Bozzetto 4.1

Esterno cortile del castello/fabbrica. In lontananza un grande fondale ispirato a *Metropolis*. In prima un cancello brechtiano, in mezzo il cortile e a chiudere lo spazio dell'azione la grande cancellata.



Bozzetto 4.2

Si accende l'alto forno. Inizia il grande movimento finale in sequenza: via sipario brechtiano, via cancellata *Metropolis*.



Bozzetto 4.3

Si aprono contemporaneamente e lentamente il carro di sinistra e quello di destra mentre sale lentamente la parete di fondo. Da sinistra entra in scena al centro la grande pressa. Simbolo totemico dell'avvento della società industriale. È l'inizio dell'uomo macchina. Il fondale cambia colore.

Dallo storyboard possiamo così desumere, definitivamente, i due principali riferimenti figurativi di Tiezzi: il cinema espressionista, segnatamente *Metropolis* di Lang e *Santa Giovanna dei macelli* di Brecht-Strehler (figg. 107-108).



Fig. 107. Un fotogramma di *Metropolis* di Fritz Lang (1927)



Fig. 108. Bertolt Brecht, *Santa Giovanna dei macelli*, regia di Giorgio Strehler, 1970-71, Milano, Piccolo Teatro - Teatro d'Europa

Metropolis, come afferma lo stesso Tiezzi, va sugli schermi negli stessi anni della prima dei *Cavalieri di Ekebù* alla Scala, ed è stato pertanto «spontaneo collegare le due opere».²³¹ Per quanto riguarda il riferimento a Brecht-Strehler, esso è altrettanto coerente dato che anche in *Santa Giovanna dei macelli* si affronta la tematica del lavoro e delle condizioni della classe operaia.

Non dimentichiamo, infine, il recupero dell'architettura del Deutscher Werkbund che con la grande fabbrica della AEG di Peter Behrens disegna il prototipo dell'industria moderna (fig. 109).



Fig. 109. Peter Behrens, Fabbrica AEG, 1909, Berlino

²³¹ MARY B. TOLUSSO, *I miei Cavalieri espressionisti. Parla Federico Tiezzi, il regista dell'opera di Riccardo Zandonai*, «Il Piccolo», 16 ottobre 2004.

Cap. 2.8 *Die Walküre e Parsifal, 2005-2007*

Nel 2005 Federico Tiezzi collabora con l'artista di matrice concettuale Giulio Paolini per la produzione di *Die Walküre* al Teatro di San Carlo di Napoli.²³² Tiezzi, in accordo col Sovrintendente Gioacchino Lanza Tomasi e col Direttore Artistico Giandomenico Vaccari, non fa che proseguire sulla strada intrapresa con *Norma*, chiedendo a un artista di chiara fama di collaborare con lui per la messa in quadro delle scene. C'è da dire che il Teatro di San Carlo ha manifestato chiaramente sin dal 2002 l'intenzione di valorizzare la relazione tra la scena e le arti figurative. Basti questa sequenza di allestimenti: *Tancredi* (scene di Mimmo Paladino, 2002), *Capriccio* (scene di Arnaldo Pomodoro, 2002), *Orfeo* (scene di Brice Marden, 2003-2015), *Der fliegende Holländer* (scene di Valerio Adami, 2003), *Elektra* (scene di Anselm Kiefer, 2003, Premio Abbiati "Miglior spettacolo"), *Garibaldi en Sicile* (scene di Luigi Ontani, 2005), *Die Walküre* (scene di Giulio Paolini, 2005, Premio Abbiati "Miglior scenografo e miglior costumista"), *Die Zauberflöte* (regia e scene di William Kentridge, 2006), e *Parsifal* (scene di Giulio Paolini, 2007).

Quando Giulio Paolini progetta le scene di *Die Walküre* per la regia di Tiezzi non è nuovo all'arco di proscenio:

La mia prima scenografia risale all'epoca in cui ero ancora un artista esordiente – avevo 29 anni – e non immaginavo certo di esordire così presto anche come scenografo. L'occasione si presentò quando nel 1969 il Teatro Stabile di Torino mi invitò a collaborare alla messa in scena del *Bruto II* di Vittorio Alfieri. [...] Lo spettacolo realizzato al teatro Gobetti in stretta economia di tempo e di denaro trovò un riscontro modesto ma costituì per me un'esperienza sorprendente. Da giovane artista che ero all'epoca, animato da una vivace ambizione, avevo colto al volo la sfida, cercando subito di uscire dagli schemi tradizionali e di realizzare un progetto insolito.²³³

²³² Cfr. BIAGIO SCUDERI, *Tra teatro e immagine: Die Walküre e Parsifal secondo Federico Tiezzi e Giulio Paolini*, in *L'immagine nel mondo, il mondo nell'immagine. Nuove prospettive per un approccio pluridisciplinare alla rappresentazione testuale ed extra-testuale*, Atti del Convegno internazionale (Napoli, 21-24 ottobre 2015), a cura di Daniela Agrillo, Emilio Amideo, Antonella Di Nobile, Claudia Tarallo, Napoli, Università degli Studi "L'Orientale", 2016, pp. 141-161.

²³³ BARBARA SATRE, MADDALENA DISCH, *Le collaborazioni teatrali di Giulio Paolini*, intervista inedita svolta a Torino il 5 febbraio 2011, p. 1.

Da allora in poi saranno molteplici le «passeggiate»²³⁴ di Paolini sul palcoscenico e diversi i compagni di strada (fondamentale la collaborazione con Carlo Quartucci a partire dal 1970), fino ad arrivare all'allestimento di *Die Walküre* di cui lo stesso Paolini esplicita il *concept*: «La scena è l'eco, il riflesso di qualcosa che è già stato: l'azione non avviene, non ha luogo in tempo "reale", ma attraverso la memoria della sua rappresentazione. Assistiamo cioè a un'evocazione, a un regesto di eventi e situazioni citate e restituite, oggi, da "un'ipotesi teatrale"».²³⁵

C'è un ritorno, una latenza che riaffiora, che si fa memoria e figura in un'ipotesi drammaturgica. Sin dalla prima scena lo *stage* è caratterizzato da un elemento fisso: una struttura geometrica metallica a tre livelli (corrispondente ai tre atti) che ospita o espelle oggetti e figure come residui museografici. Questa sorta di telaio è attraversato da tre elementi di legno grezzo che sono immagine simbolica di un albero scarnificato o possono essere letti come cavalletto di un pittore: esso sostiene una cornice dorata, adagiata su una lastra trasparente nella quale è infissa la fatidica spada Notung (fig. 110).



Fig. 110. *Die Walküre*, 2005, Napoli, Teatro di San Carlo, foto di scena © Luciano Romano

²³⁴ *Ibidem*.

²³⁵ GIULIO PAOLINI, *La scena è l'eco*, in *Die Walküre*, Programma di sala a cura di L. Valente, Edizioni del Teatro di San Carlo, 2005, pp. 41-43: 41.

Attraverso una ricerca condotta presso l'archivio di Giulio Paolini mi è stato possibile ricostruire la storia di questo elemento fisso (la struttura metallica a tre livelli) che informa la scena.²³⁶ Esso compare per la prima volta nel 1992, presso la galleria Stein di Milano (e, parallelamente, a Parigi alla Galerie Yvon Lambert), in un'opera intitolata *Contemplator enim*; viene ripresentato nel *Padiglione dell'aurora* (1998-99) e poi, nel 2005, nell'opera *In ascolto (stanza dello spettatore)*, per la Galleria Alfonso Artiaco di Napoli, in cui il profilo visibile dell'uomo è un omaggio a Lucio Amelio; infine, nel 2013, *Quadri di un'esposizione*, opera esposta alla Biennale Arte di Venezia.²³⁷

L'elemento in questione ricompare ancora nel 2014 nell'opera *In esilio*, presentata nella mostra personale presso Tucci Russo Studio per l'Arte Contemporanea (Torre Pellice). Anche a un primo sguardo ci si rende conto che «la poetica di Paolini è intrisa di teatralità e di una componente strutturale che possiamo definire a ragion veduta architettonica. In ogni sua opera, fin dagli esordi, la scenografia è parte essenziale» (figg. 111-115).²³⁸



Fig. 111. Giulio Paolini, *Contemplator enim*, 1992, Parigi, Galerie Yvon Lambert, Foto © André Morain

²³⁶ Un sincero ringraziamento a Maddalena Disch, responsabile dell'archivio di Giulio Paolini, per la sua cortese e generosa disponibilità.

²³⁷ Per le opere sino al 1999 cfr. MADDALENA DISCH, *Giulio Paolini. Catalogo ragionato*, I-II, Milano, Skira, 2008.

²³⁸ CESARE DE SETA, *Dove traspare il peso del tempo*, in *Die Walküre*, cit., pp. 45-51: 45

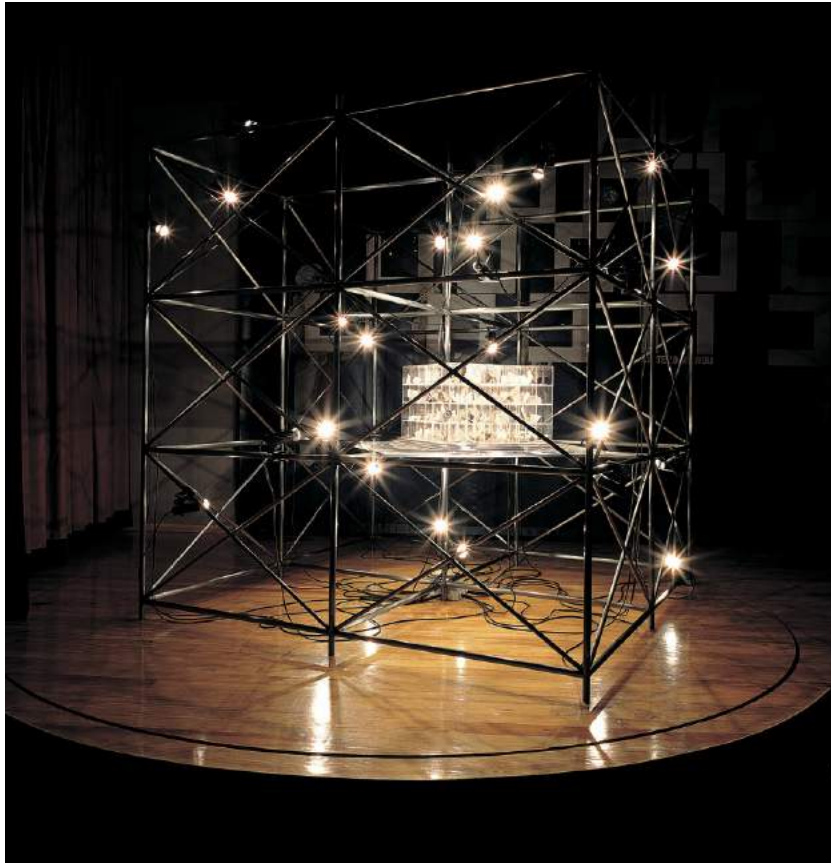


Fig. 112. Giulio Paolini, *Padiglione dell'aurora*, 1998-99, Rivoli, Castello di Rivoli, Foto © Paolo Pellion



Fig. 113. Giulio Paolini, *In ascolto (stanza dello spettatore)*, 2005, Napoli, Galleria Alfonso Artiaco, Foto © Luciano Romano

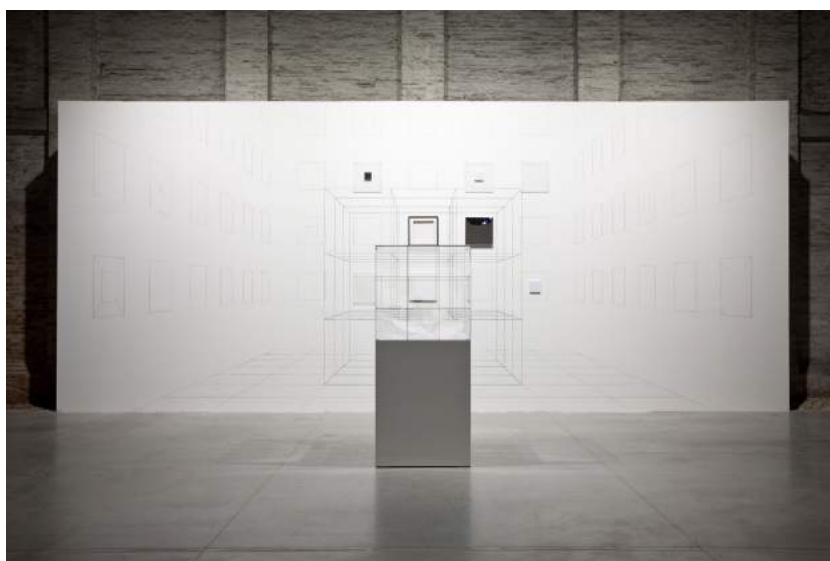


Fig. 114. Giulio Paolini, *Quadri di un'esposizione*, 2013, Venezia, Biennale d'Arte, Foto © Agostino Osio



Fig. 115. Giulio Paolini, *In esilio*, 2014, Napoli, Tucci Russo Studio per l'Arte Contemporanea, Foto © Paolo Mussat Sartor

Una struttura modulare, un gigantesco frassino, una spada; sono questi gli elementi che da un lato trasformano lo *stage* in una *exhibition* e dall'altro propongono la chiave ermeneutica dell'intera messinscena: colui che estrarrà la spada avrà le facoltà dell'eroe. Per Paolini «l'eroe è l'artista-autore che dà tutto se stesso per possedere la chiave-spada dell'opera-albero. Il gesto di Sigmund che estrae la spada è come il gesto creativo dell'artista. In quanto

l'artista è artefice dell'impossibile come l'eroe». ²³⁹ E artista dal gesto elegante si dichiara Paolini quando nel terzo atto mette in scena la raccolta dei cadaveri degli eroi da parte delle Valchirie (fig. 116):

Sono andato in gipsoteca e ho scelto una dozzina di statue particolarmente eroiche: Laocoonti, Ercoli... Le statue sono state riprodotte, ne sono stati sezionati i corpi e giganteschi frammenti sono sparsi al suolo. Mentre sulla struttura metallica cornici dorate trattengono queste membra di gesso bianche. ²⁴⁰



Fig. 116. *Die Walküre*, 2005, Napoli, Teatro di San Carlo, foto di scena © Luciano Romano

Vero e proprio grumo semiotico sembra essere, inoltre, l'impaginazione dell'ultima scena, dove la citazione non è più un lacerto di gesso in cornice ma un autentico caso di *ekphrasis* performativa, in cui il personaggio stesso incarna la tela (fig. 117-118).

La struttura ospita al suo centro solo *Brünnhilde*, punita dagli dei per aver assecondato l'amore incestuoso tra Sieglinde e Sigmund; è condannata al sonno eterno e giace nel punto di fuga centrale della prospettiva, circondata da luci che simulano il cerchio di fuoco che la isola; è *Brünnhilde* ma la postura tradisce il riferimento all'*Arianna abbandonata* di De Chirico. ²⁴¹

²³⁹ *Planetario Wagner. Colloquio di Giulio Paolini con Alessandra Mammi*, «L'Espresso», 24 marzo 2005, p. 135.

²⁴⁰ *Ibidem*.

²⁴¹ *Ibidem*.



Fig. 117. *Die Walküre*, 2005, Napoli, Teatro di San Carlo, foto di scena © Luciano Romano



Fig. 118. Giorgio De Chirico, *La Mélancolie d'une belle journée*, 1913, Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts

Il successo della produzione di *Die Walküre* ha di certo incentivato il Teatro di San Carlo ad affidare, nel 2007, un altro vertice della drammaturgia wagneriana – *Parsifal* – al duo ormai collaudato Tiezzi-Paolini, autori di una *mise en image* non meno complessa della precedente. Questa volta è Tiezzi a spiegarne il *concept*:

In un mattino di primavera del 2006, ho iniziato a studiare, spartito alla mano, *Parsifal*: ho avuto l'impressione che questa musica narrasse il difficile, doloroso cammino dell'umanità verso la perfezione. [...] qui, più che nella *Tetralogia*, ho sentito emergere la musica come matematica, geometria, e poesia. Quest'opera racconta la possibile liberazione di ogni essere umano dalle tenebre dell'ignoranza, dalla notte oscura della ragione e del senso (e un pensiero va a San Giovanni della Croce...). Quello di Parsifal è il cammino di ogni essere umano: ho così riletto la drammaturgia dell'opera attraverso i suoi occhi, obbligando, in certo modo, lo spettatore a guardare in "soggettiva" il procedere del racconto. Ho voluto un primo atto cieco, come è cieco Parsifal quando ancora "non sa", un atto immerso nel nero ovvero nell'assenza di colore, di luce. Un secondo atto, quello del giardino di Klingsor, dotato invece di una luce media, quasi come in un monocromo di Rothko, un momento di passaggio. Un purgatorio prima che il protagonista entri "nel foco che l'affina". [...] Il terzo atto è chiuso nella luce calcinata del bianco: è un atto bianco nel quale la luce è quella che emana dal Graal, ma anche il colore gessoso della morte (quella dei cavalieri e di Amfortas).²⁴²

Leggendo le note di regia si comprende subito che cromatismo e drammaturgia coincidono sulla scena: a ogni atto corrisponde un colore e il percorso ascensionale di Parsifal è ritmato da una progressione luministica che molto ricorda il progetto artistico sulla *Divina Commedia* di Dante risalente al 1989.²⁴³ Suggestivo è il sipario di apertura: una serie di prospettive alla Vredeman de Vries che converge in una statua classica che rappresenta la perfezione per antonomasia, ovvero l'*Hermes* di Prassitele.²⁴⁴ Parsifal si

²⁴² *Intervista a Federico Tiezzi*, a cura di I. Sorrentino, in *Parsifal*, Edizioni del Teatro di San Carlo, 2007, pp. 85-92: 86.

²⁴³ Sul progetto artistico dantesco si veda: LORENZO MANGO, *Teatro di poesia* cit., pp. 29-48.

²⁴⁴ Gli studi sulle prospettive di Vredeman de Vries accompagnano la riflessione di Paolini da molti anni; si veda l'opera *Perspective* del 1975. Cfr. MADDALENA DISCH, *Giulio Paolini* cit., p. 318. Due calchi in gesso dell'*Hermes* di Prassitele Paolini li aveva già utilizzati nell'opera *Mimesi*, 1976-88. Cfr. MADDALENA DISCH, *Giulio Paolini* cit., p. 637.

specchia nella figura del messaggero degli dei, come in un doppio, una controfigura (fig. 119).

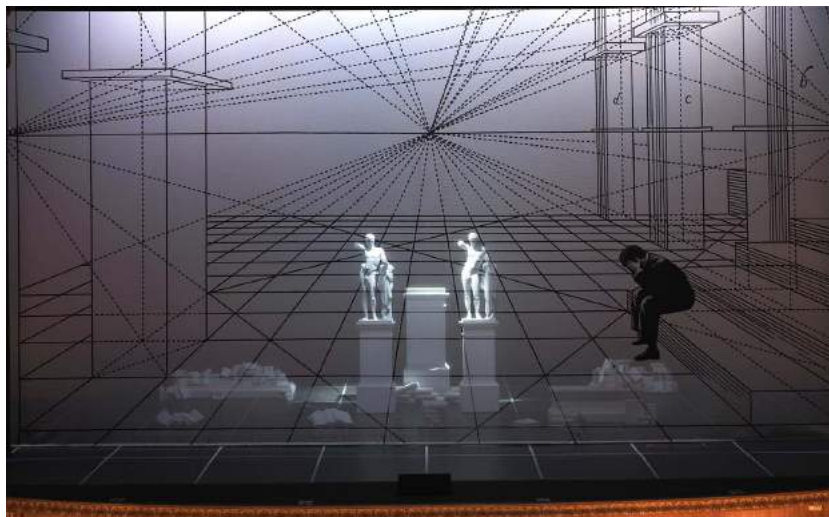


Fig. 119. *Parsifal*, 2007, Napoli, Teatro di San Carlo, foto di scena © Luciano Romano

Il profilo del “pensatore”, che Paolini dispone sulla destra del sipario, non è una novità nel corpus dell’artista. Compare, infatti, già nell’opera *Lezione di pittura*, 1995 (sottoposta a successive varianti) dove una figura seduta e assorta, alterego dell’autore, si trova al centro di una sequenza di pieni e vuoti, chiari e scuri (fig. 120).²⁴⁵



Fig. 120. Giulio Paolini, *Lezione di pittura*, 1995, Foto © André Morain

Nel prosieguo dello spettacolo si susseguono segni e citazioni che tradiscono la profonda tensione verso il corpus delle arti figurative:

²⁴⁵ MADDALENA DISCH, *Giulio Paolini cit.*, p. 765.

Ho immaginato Gurnemanz come un monaco in meditazione: un po' Simon del deserto un po' frate da Tebaide. A Montsalvat, nella sala del Graal, ho immaginato i monaci guerrieri seduti a una enorme, lunghissima tavola che è altare del Graal e tavola dell'ultima cena.²⁴⁶



Fig. 121. *Parsifal*, 2007, Napoli, Teatro di San Carlo, foto di scena © Luciano Romano

Le colonne sospese a mezz'aria sono una citazione dall'atrio della Villa Pignatelli di Napoli (figg. 121-122). La disposizione "Ultima cena" è invece un espediente, già sperimentato in *Norma* e nei *Cavalieri di Ekebù*, che offre all'occhio dello spettatore una geometria ordinata e riconoscibile.



Fig. 122. P. Valente, G. Bechi, G. Genovese, *Villa Pignatelli*, XIX secolo, Napoli

Nel secondo atto Klingsor e Kundry sono sue coccodrilli, due animali che si sfidano. Klingsor appare come un grande dominatore, padrone mago della "rivoluzione" delle stelle e dei pianeti. Ho chiesto a Paolini un grande fondale, che ha realizzato con immagini cosmiche di Saturno, nelle quali Klingsor si staglia con la sua maschera da drago come un re del cielo, delle matematiche stellari.²⁴⁷

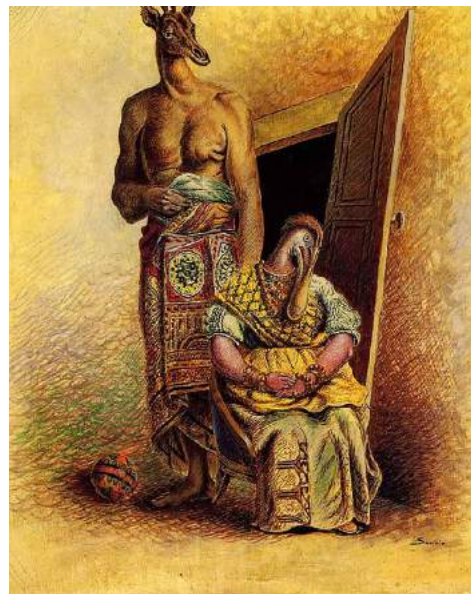
²⁴⁶ *Ibidem.*

²⁴⁷ *Ibidem.*



Fig. 123. *Parsifal*, 2007, Napoli, Teatro di San Carlo, foto di scena © Luciano Romano

La maschera di coccodrillo, utilizzata per tematizzare alcune caratteristiche dei personaggi in scena, avvicina esplicitamente il figurino per Klingsor disegnato da Giovanna Buzzi alla pittura di Giorgio De Chirico e Alberto Savinio, maestri nell'arte dell'ibrido (figg. 124-125).²⁴⁸



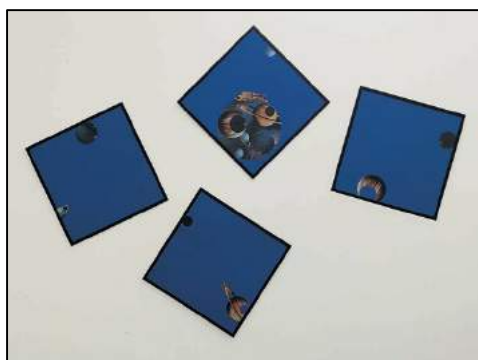
Figg. 124-125. Figurino di Giovanna Buzzi per Klingsor; Alberto Savinio, *Partenza del figliol prodigo*, 1932, Santomato di Pistoia, Collezione Gori

²⁴⁸ Le maschere da coccodrillo sono segno che negli anni diventa un'autocitazione: ritorna in prosa in spettacoli come *Non si sa come* (2014) e *Questa sera si recita a soggetto* (2016).

Per quanto concerne il grande fondale cosmico, in cui è possibile avvertire l'aura degli esperimenti grafici condotti da László Moholy-Nagy, anche in questo caso il tema compare diversi anni prima all'interno del corpus dell'artista. Mi riferisco alla serie di opere *Belvedere* (1990-1996) che ha come comune denominatore una figura collocata in posizione sopraelevata o centrale (dapprima l'*Ermafrodita dormiente*, poi il giovinetto de *Le bolle di sapone* di Chardin) e correlata a una o più sfere astrali (figg. 126-129).²⁴⁹



Fig. 126. *Parsifal*, 2007, Napoli, Teatro di San Carlo, foto di scena © Luciano Romano



Figg. 127-128. László Moholy-Nagy, *Space Modulator Experiment*, *Aluminum 5*, 1931; Giulio Paolini, *Belvedere*, 1990

²⁴⁹ *Ivi*, p. 690.



Fig. 129. Giulio Paolini, *Belvedere*, 1991

Attraverso questi due allestimenti wagneriani abbiamo potuto puntare lo sguardo sulla scena-*exhibition* informata da Federico Tiezzi e Giulio Paolini, un luogo in cui le arti si inseguono e contaminano, in cui il segno rivendica la sua natura simbolica e ambisce alla complessità formalizzando grumi semiotici che richiamano lo spettatore a uno sforzo ermeneutico oggi sempre meno usuale. Una fatica non inutile se al centro del progetto poetico degli autori rimane l'intenzione di servire e non di servirsi del testo/processo spettacolare, se la regia è considerata un mezzo e non diventa il fine, è icona e non idolo.

Bisogna mettere il nostro lavoro di onesti artigiani al servizio della musica, di un poeta; non siamo noi i soggetti, ingombranti, dell'opera ma qualcun altro. Il nostro intemerato ego deve per un poco tacere e far parlare le visioni di un altro; noi siamo i traduttori, gli esecutori e si può tradire la musica ma per troppo amore.²⁵⁰

Cap. 2.9 *Don Quichotte*, 2006

Il 17 febbraio del 2006 al Teatro Verdi di Trieste debutta *Don Quichotte* di Massenet, con le scene di Pier Paolo Bisleri e i costumi di Giovanna Buzzi (ripreso al Teatro Lirico di Cagliari nel 2012).²⁵¹

²⁵⁰ *Intervista a Federico Tiezzi cit.*, p. 92.

²⁵¹ *Don Quichotte* di Jules Massenet. Direzione di Dwight Bennet. Regia di Federico Tiezzi. Scene di Pier Paolo Bisleri. Costumi di Giovanna Buzzi. Luci di Iuray Saleri. Coreografie di Virgilio Sieni. Con Cezary Arkadiush, Armando Badia, Giulio Cancelli, Alessandro Corbelli, Marie Devellereau, Tullia Mancinelli, Francesco Paccorini, Laura Polverelli,

Anche in questo caso abbiamo la fortuna di poter analizzare due lettere scritte dal regista al suo team di collaboratori; da queste partirei per l'analisi della messa in scena:

Carissimi tutti,

Il *Don Quichotte* è assai complicato, se stiamo alle indicazioni di Massenet. Che vanno disattese in quanto hanno ancora nel 1910, data di composizione dell'opera, un odore bizetiano, alla *Carmen*. Affondano nel realismo di taglio naturalistico della seconda metà dell'ottocento. Ma il taglio drammaturgico, per atti, in realtà sono scene lunghe, è sintetico e moderno: c'è una scelta di situazioni narrative efficaci e dirette. Brevi, concise.

Cos'è la vita di don Quichotte se non una continua rappresentazione? Tanto più qui, in questa opera, dove a differenza di Cervantes esiste una successione di azioni e scene che hanno lo scopo di sottolineare che la vita del Don è solo la grande rappresentazione di un sognatore che attribuisce alla realtà il suo sogno e il suo desiderio. Al quale la realtà appare trasformata dal suo sentire delirante.

Non c'è dubbio che don Quichotte sia pazzo: divenuto tale a furia del gran leggere e del gran pensare. È arrivato a scambiare la realtà con la rappresentazione e viceversa. È un sognatore un po' delirante, un po' allucinato. Potrebbe essere un hippie pacifista figlio dei fiori che ha fumato tonnellate di hashish.

Se don Quichotte confonde realtà e rappresentazione possiamo immaginarlo come un attore che per il troppo studio e le troppe interpretazioni ha scambiato i piani ed è confuso.

Penso che lo spettacolo debba svolgersi in uno spazio ristretto, come se fosse una scena, con il coro quasi sempre in scena come spettatore della fantastica rappresentazione della vita di don Quichotte. In quanto tale partecipa all'azione, e supporta le azioni.

Mettiamola così: in un paese della provincia spagnola un gruppo di saltimbanchi rappresenta la vita di don Quichotte. Noi vediamo tutta la storia con i suoi occhi, come in *Sonnambula*, per cui la realtà è distorta secondo i suoi desideri.

Il coro è gente del Novecento, forse epoca della guerra civile e di Garcia Lorca, più che inizio del secolo. Si deve sentire lo stacco forte tra il coro e il resto dei personaggi: e soprattutto la differenza, la normalità, rispetto a don Quichotte, vestito invece, con armatura cinquecentesca come nel film di Welles. Per gli altri personaggi protagonisti sono indeciso tra costumi cinque-seicenteschi e costumi

Giacomo Prestia, Roberto Rados, Gianluca Sorrentino. Orchestra e coro del Teatro Verdi. Teatro Verdi, Trieste, 17 febbraio 2006.

novacenteschi con elementi cinque-seicento da mettere “in scena”.

La scena è costituita da quinte e fondale di pvc che permettono l’inserzione di proiezioni e filmati eventuali, che possono creare dei controtuce per mandare il coro in silhouette etc. e per creare ombre e immagini di allucinazione.

Ci sono alcuni sipari con tanti piccoli e diversi palcoscenici, che si aprono sulle diverse situazioni. Oppure un palcoscenico centrale con sipario rosso grande etc.

Ci sono anche immagini proiettate e in movimento: vorrei esprimere come il cinema, la fabbrica dei sogni, prenda il posto del teatro e della rappresentazione – che è invece una riflessione sui sogni – proprio all’inizio del novecento, proprio in quegli anni dieci del secolo.

Per i due cavalli che don Quichotte e Sancio hanno vorrei una giostra come quella di *Ambleto*. Che permette di fare di Don Quichotte, Dulcinea, Sancio e Diego nella fine dello spettacolo, eroi di un passato di sogni, figure araldiche cancellate dall’avvento del cinema e, semmai, della tv (con arrivo di troupe cinematografica alla fine).

La mia prima idea, simile a questa nei contenuti, era comunque quella di un set di cinema dove viene ripresa la vita di don Quichotte. Il quale è pazzo come Norma Desmond nel film *Viale del tramonto*. L’impianto è lo stesso, salvo che i costumi sono più da cinematografari del Novecento, da tecnici di set, etc.

Non tutto torna: ad esempio i mulini a vento che appaiono alla fine del secondo atto, nell’ipotesi teatrale sono miniaturizzati, simbolici e teatrali, nell’ipotesi cinema sono proiettati in movimento. E così via.

Ma questa ipotesi, al momento, mi sembra da studiare a fondo, e non si presenta come soluzione perfetta.

Ho voluto mettervi al corrente delle prime idee dello spettacolo.

Ci sentiamo oppure scrivete

Fed²⁵²

Da questo prezioso documento possiamo dedurre una serie di coordinate che andranno a informare il concept registico e, quindi, la scrittura di scena: l’opera secondo Tiezzi è complicata e le indicazioni di Massenet vanno (paradossalmente) disattese a causa di un odore bizetiano “alla Carmen”; il tutto per salvaguardare l’impianto drammaturgico – per scene lunghe – comunque

²⁵² Lettera inedita, datata 1 agosto 2005, scritta da Federico Tiezzi ai suoi collaboratori e conservata nell’archivio personale dello scenografo Pier Paolo Bisleri a Trieste.

moderno. Don Quichotte appare chiaramente pazzo e la sua vita altro non è se non una rappresentazione, un continuo stare in bilico tra realtà e finzione-sogno. Tiezzi propone una chiave precisa: in un paese di provincia un gruppo di saltimbanchi mette in scena la vita di Don Quichotte e noi vediamo tutto con i suoi occhi, come avveniva nella *Sonnambula* di Bellini. Il coro, per marcare la sua distanza, deve indossare abiti novecenteschi al contrario di Don Quichotte, l'unico vestito in stile cinquecentesco come nel film di Orson Welles, «traccia indispensabile» per la messa in scena.²⁵³ Le proiezioni infatti sono continue, anche perché intento di Tiezzi è valorizzare il capitale passaggio dal teatro al cinema, nuova macchina dei sogni. Compiono infine altri due riferimenti: *Amleto* e il film *Viale del tramonto* (Billy Wilder, 1950).

In una seconda lettera, questa volta indirizzata solo allo scenografo quattro mesi dopo, le richieste sono ormai precise:

Caro Pier Paolo,

Da un ultimo approfondito ascolto del Don *Quichotte* ho tratto queste ulteriori indicazioni:

1. I 2 parapetti laterali che chiudono la scena sono troppo pesanti. Potresti sostituirli con quinte in PVC (?) che vorrei colorare e su cui vorrei proiettare.
2. Il pavimento mi piacerebbe fosse di plastica nera come quello usato nel *Barbiere* e che Strehler usava nel *Don Giovanni*. Ho bisogno, infatti, di maggiori riflessioni luminose, di fate morgane e di miraggi.
3. Nella struttura di quinte e fondali in PVC tutto rimane identico
4. Nella scena del quarto atto vorrei più rose e fiori come in Pierre et Gille o Gilbert & George. Forse c'è un grande specchio in cornice che riflette questi fiori e il ballo. Le tavole imbandite rimangono
5. Ho bisogno che nello spettacolo ci sia più "sogno" come nel primo atto del nostro *Trovatore* (seconda scena). Cos'è l'*île des rêves* che Don Quichotte lascia in eredità a Sancio se non il teatro con la sua magia strehleriana? In questa scena bianca mi piacerebbe molto, come mi avevi proposto, che il fondale avesse un velatino bianco come in *Didone*.
Infine vorrei fare un prologo come nella *Sonnambula* della durata di 2 minuti dove si vede *Don Chisciotte* con i suoi libri. Il resto della

²⁵³ ROBERTO CANZIANI, *Federico Tiezzi: «Ho portato don Chisciotte al cinema», «Il Piccolo», 15 febbraio 2006.*

scena che mi hai proposto (teatrini, sipari, parete di fondo) rimangono.

Ti dirò a voce come avere il coro un po' sopraelevato per la prima e la quarta scena.

Ti mando questa lettera attraverso l'ufficio perché so che stai elaborando le immagini da inviarmi.

Ti chiamo o ti scrivo domani.

Federico²⁵⁴

«Da un ultimo approfondito *ascolto* ho tratto queste ulteriori indicazioni» scrive Tiezzi come incipit della lettera, a dimostrazione del fatto che per lui la scrittura di scena è un equivalente della musica, una messa in immagine di quanto suggerito dalla partitura. Questa affermazione, del resto, si inserisce in un contesto retorico ormai consolidato che fa della fedeltà alla musica il credo di quasi tutti i registi.²⁵⁵ Si susseguono poi le indicazioni: un pavimento che aumenti gli effetti luminosi e di rifrazione, come nel *Don Giovanni* di Strehler; un innesto più convinto della visualità di Pierre et Gille o Gilbert & George (questi ultimi già citati nella messa in scena del *Barbiere di Siviglia*); in ultimo, un prologo di due minuti, come nella *Sonnambula*, e più “sogno” giacché l'isola dei sogni che Don Quichotte lascia a Sancio è il teatro (di matrice strehleriana).

Vediamo, a questo punto, i materiali figurativi relativi alla messa in scena. Mentre l'orchestra in buca accorda gli strumenti sul proscenio si svolge il piccolo prologo richiesto da Tiezzi: «Don Quichotte è ammalato di febbre

²⁵⁴ Lettera inedita, datata 1 dicembre 2005, scritta da Federico Tiezzi a Pier Paolo Bisleri e conservata nell'archivio personale dello scenografo a Trieste.

²⁵⁵ Sulla retorica della fedeltà alla musica professata dai registi è più volte intervenuto Emanuele Senici: «Più interessante è rilevare come il discorso sulla messa in scena operistica sia dominato dalla retorica della fedeltà alla musica, segnatamente da parte dei registi. Moltissimi registi d'opera degli ultimi decenni, in qualsiasi orientamento estetico, teatrale e culturale essi si riconoscano, e da qualsiasi nazione essi provengano, ripetono come un mantra di mettere in scena la musica (e quindi, implicitamente, non le parole o le didascalie, che evidentemente non contano, o contano meno), di essere fedeli al compositore (e quindi non al librettista). Da Visconti a Strehler, da Ronconi a Sellars, da Jones a Guth, da Bieito a Černjakov, i registi proclamano ad alta voce 'io ascolto' – che sappiano o meno leggere la musica, che lavorino a partire dallo spartito, dal libretto o dal CD», EMANUELE SENICI, *La sonnambula* cit., p. 160. Si veda anche EMANUELE SENICI, *Storia mediale dell'opera e retorica della fedeltà*, in *Giuseppe Verdi, dalla musica alla messinscena*, Quaderni dell'Istituto Nazionale di Studi Verdiani 8, Parma, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 2015, pp. 114-120.

dell'immaginazione: e come sappiamo da Cervantes sono stati i libri ad attaccaglierla. È insomma divenuto pazzo a furia del gran leggere e del gran pensare». ²⁵⁶ Ecco dunque sul proscenio Don Quichotte intento a sfogliare i suoi libri, conservati in una piccola libreria (fig. 130).



Fig. 130. *Don Quichotte*, 2006, Trieste, Teatro Giuseppe Verdi, foto di scena

Appena comincia l'*ouverture* il don scompare trascinato in quinta e si svela il gruppo di saltimbanchi che su diversi carri praticabili (in ultimo congiunti) compie le sue acrobazie. Sul fondo un sipario rosso dietro cui si cela un fondale con le rose in stile Gilbert & George (fig. 131).



Fig. 131. *Don Quichotte*, 2006, Trieste, Teatro Giuseppe Verdi, foto di scena

²⁵⁶ *Elogio dell'eroica follia*, note di regia di Federico Tiezzi, in *Don Quichotte*, Edizioni del Teatro Lirico di Cagliari, 2012.

Dulcinea appare calando dalla graticcia su un'altalena, e durante l'opera è spesso messa in cornice sullo stile di Pierre et Gilles (figg. 132-135).



Figg. 132-135. *Don Quichotte*, 2006, Trieste, Teatro Giuseppe Verdi, foto di scena; Pierre et Gilles, *Le Petit Communiste Christophe*, 1990, Parigi, Galerie Jérôme de Noirmont; Pierre et Gilles, *Stromae Forever*, 2014, Bruxelles, Maison Particulière

Don Quichotte e il fido Sancio entrano in scena ricalcando le sembianze del dittico bronzeo che si trova a Madrid in Plaza de España (figg. 136-137).



Fig. 136. *Don Quichotte*, 2006, Trieste, Teatro Giuseppe Verdi, foto di scena

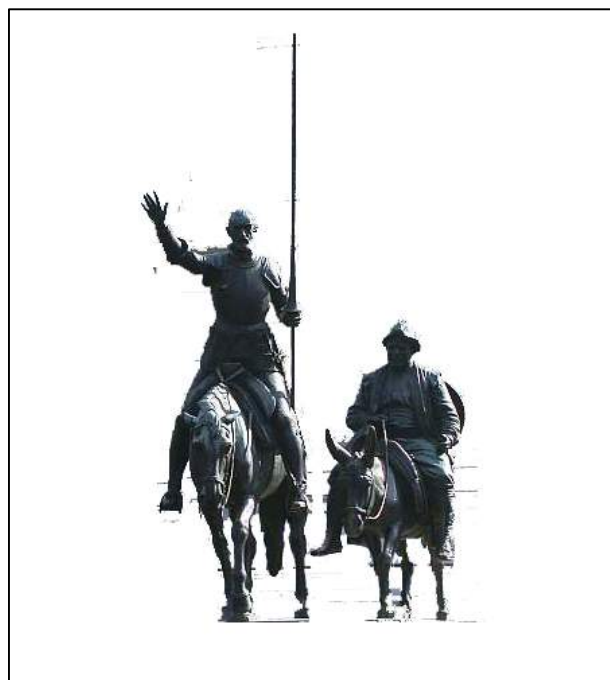


Fig. 137. L.C. Valera, *Monumento a Cervantes*, 1956-1957, Madrid, Plaza de España (riproduzione a cura dello scenografo Pier Paolo Bisleri)

Le video-proiezioni con fotogrammi di Orson Welles, durante la messa in scena del *Don Quichotte*, sono continue (figg. 138-139):

Nello spettacolo cito precisamente una scena del film incompleto di Orson Welles *Don Quixote* (1992): quando Don Chisciotte entra in una sala, vede sullo schermo i mulini a vento e li scambia per giganti. Non solo: ho voluto che il protagonista oltrepassasse lo schermo per ritrovarsi, come l’Alice di Carrol, al di là dello specchio, nella dimensione del teatro, all’interno di una macchina meravigliosa, che poi consegnerà in eredità al servo Sanchi Panza, sotto forma di isola dei sogni.²⁵⁷



Figg. 138-139. *Don Quichotte*, 2006, Trieste, Teatro Giuseppe Verdi, foto di scena

²⁵⁷ ROBERTO CANZIANI, *Federico Tiezzi* cit.

Ulteriore citazione, questa volta pittorica, si verifica nell'ultimo atto, quello che segna il crollo dei sogni di Don Quichotte.

Rientrato da una avventurosa spedizione assieme al fidato Sancio, durante la quale ha recuperato dai briganti la collana strappata al collo soave della sensuale Dulcinea, Don Quichotte si presenta a casa dell'amata per restituirla e solennemente chiedere a Dulcinea di sposarlo. Nel nebbioso dormiveglia in cui vive questo hidalgo appassionato, tutta la festa acquista le caratteristiche del suo sogno e ai suoi occhi la scena diviene un grande quadro di Velázquez, con Dulcinea abbigliata come una *meninas*... Alla richiesta di matrimonio però la donna risponde con una risata: è il campanello che risveglia l'eroe e lo avvia verso la morte dei sogni e verso la sua propria morte. Che avviene nel mio spettacolo in un palcoscenico vuoto. Il luogo dove si creano e muiono ogni sera i sogni.²⁵⁸



Figg. 140-141. *Don Quichotte*, 2006, Trieste, Teatro Giuseppe Verdi, foto di scena; Diego Velázquez, *Las Meninas*, 1656, Madrid, Museo del Prado

²⁵⁸ *Elogio dell'eroica follia* cit., pp. 74-75.

Cap. 2.10 *Iris*, 2006

Il 30 settembre 2006 al Teatro Goldoni di Livorno debutta *Iris* di Mascagni con regia di Federico Tiezzi, scene di Pier Paolo Bisleri e costumi di Giovanna Buzzi.²⁵⁹ Lo spettacolo, negli anni seguenti, va in tournée in diverse città (Pisa, Rovigo, Lucca, Modena, Trieste, Verona) riscuotendo sempre un buon riscontro da parte della critica.²⁶⁰ L'opera, secondo Tiezzi, si può così sintetizzare:

Si tratta della storia efferata e larmoyante di una bambina rapita, durante una rappresentazione di bunraku, da una coppia di giovanotti gaudenti e cinici, come quelli di *Arancia meccanica* di Stanley Kubrick. Uno, Osaka, ricco e capriccioso, impazzito nel suo desiderio; l'altro, Kyoto, tenutario di una casa di piacere nello Yoshiwara, abile regista del rapimento e falsario di vite. Esposta nel quartiere a luci rosse di Tokyo la fanciulla si getta, per la vergogna,²⁶¹ in una discarica. Dove muore, semidivina, trasformandosi in fiore.

Anche in questo caso nell'archivio privato dello scenografo è stato possibile recuperare alcune lettere inedite che restituiscono il *work in progress* della messa in scena con le riflessioni personali del regista; trovo inoltre molto suggestivo che le note di regia "ufficiali" pubblicate sul programma di sala del Goldoni di Livorno siano intitolate *La bambina stanca incontra il sole*, richiamando alla memoria lo spettacolo cult del 1972.

²⁵⁹ *Iris*, di Pietro Mascagni. Direzione di Lukas Karytinis. Regia di Federico Tiezzi. Scene di Pier Paolo Bisleri. Costumi di Giovanna Buzzi. Coreografie di Virgilio Sieni. Luci di Iuraj Saleri. Regista assistente Francesco Torrigiani. Assistente alla scenografia Chiara Barichello. Assistente alle luci Massimo Corsi. Maestro del coro Marco Bargagna. Con Raffaella Angeletti, Tito Beltran, Fulvia Bertoli, Carlo Bosi, Antonio Della Santa, Massimiliano Gagliardo, Marco Mustaro, Marco Spotti. Orchestra e Coro Fondazione Teatro della città di Livorno "C. Goldoni", in collaborazione con Istituzione per la cultura "C. Schumann". Teatro Goldoni, Livorno, 30 settembre 2006.

²⁶⁰ Cfr. STEFANO MECENATE, *Goldoni, Iris di Tiezzi conquista il pubblico. Bravi tutti gli interpreti*, «Il Giornale», 6 ottobre 2006; ANGELA SIMINI, *Una grande Iris: il Goldoni fa un balzo in avanti*, «Il Tirreno», 15 ottobre 2006; ENRICO GIRARDI, *Tra liberty e regia stile manga*, «Corriere delle Sera», 14 gennaio 2007; SERGIO GARBATO, *Iris, rara e fascinosa*, «Il Resto del Carlino», 15 gennaio 2007; DINO VILLATICO, *Che brutta l'Iris ma regia miracolosa*, «La Repubblica», 18 febbraio 2008.

²⁶¹ FEDERICO TIEZZI, *La bambina stanca incontra il sole*, Edizioni della Fondazione Teatro Goldoni di Livorno, 2006, pp. 41-43: 41.

Caro P

Ho bisogno di vedere te e G insieme. Ed è la cosa più importante da fare per stabilire una linea - Iris.

Ottimo Murakami. Giovanna ha dei libri su i manga molto belli e interessanti: ho capito anche, sfogliandoli che la mia idea è giusta. E cioè trattare Iris come un fumetto.

Tu sei un pittore e assai addentro al teatro come pittura: proviamo ad applicare il tutto a un taglio da fumetto manga del testo di Iris.

Francesco ha anche una soluzione spaziale da "fumetto": che ti spiegherà lui per scritto, molto interessante.

Credo che il testo vada diviso per sequenze (1 e 3 atto soprattutto). Ad ogni sequenza si applica un "taglio" visivo da fumetto: che poi vuol dire una disposizione della scena ogni volta diversa con fondali grandi e piccoli con colori molto forti. Con primi piani e campi lunghi.

Lo spazio generale sul quale mi baso, è sempre quello di *Don Chisciotte*: o qualcosa di simile. Astratto e non realistico.

Ma è il taglio del racconto che vorrei fosse da fumetto: come nel fumetto si passa da immagini ravvicinate a immagini distanti così dovremmo provare noi, aprendo e chiudendo lo spazio attraverso fondali e strutture leggere (hanamichi e altro).

L'ultimo atto deve essere un Giappone improvvisamente bianco e nero. La prima parte (Iris e i cencioli e le apparizioni "moralì"- tutto beckettiano) nel nero alla Beckett, (illuminato da luci tipo *Butterfly* primo atto - canne con candele.)

Nella seconda parte, coro del sole e morte di Iris, la scena o la seconda parte di essa è bianca. Una immagine optical dove spicca il solo costume viola di Iris.

Sulla morte varie ipotesi:

1) una parte del palco si riempie di fiori blu che spuntano sul pavimento. Dopo di che una striscia del pavimento si solleva come in *Butterfly*. Scende un fondale a chiudere da sopra l'immagine.

2) Usare il cinema e il taglio dello schermo. Sullo schermo fiori di Iris alla Gilbert & George. Taglio dello schermo. Iris passa dall'altra parte. Peccato sia simile al *Don Chisciotte*...

È un'opera molto difficile!!

Francesco ti manderà il mio "discorso sulla tradizione" e gli appunti di oggi.

Ciao
F²⁶²

²⁶² Lettera inedita scritta da Federico Tiezzi a Pier Paolo Bisleri e conservata da quest'ultimo nel suo archivio privato a Trieste.

A seguire la lettera con gli appunti di regia scritta dall'assistente Francesco Torrigiani.

Ecco gli appunti dell'incontro di ieri a Firenze (31 marzo 2006)

L'opera si basa su due atti l'uno versus l'altro (Inferno e Purgatorio), il terzo è una specie di epilogo incompiuto (Paradiso).

L'opera è più dissonante, più obliqua, di *Butterfly* di Puccini, più angolosa e quindi va più portata alla modernità opposta alla tradizione.

Il primo atto è preceduto dall'Inno al sole: in scena non deve accadere niente, ci può essere un elemento di pura forma geometrica, alla Futurista, che si carica progressivamente di luce: mi vengono a mente le opere di Achille Ricciardi, Prampolini e Servolini, il Teatro del colore, ma soprattutto Olafsson alla Tate Modern, un enorme sole di 10 metri tutto arancione col soffitto di specchio morbido in cui il visitatore si riflette come in un mare morbido di luce. Il coro iniziale è cantato da gente un po' alla Zola, gente che lavora, che si alza presto alla mattina, tante tute blu coi loro caschi da cantiere che, sparsa nella platea, canta alla scena dove non avviene altro che la nascita del Sole che precede l'entrata di Iris. Siamo nella città di Mascagni, di Mascagni che apre le finestre della casa e vede il Giappone.

Poi con Iris entra il Giappone e nasce la "fabula". Ma è un Giappone che non si è mai visto e, lavorando sulle idee, dobbiamo dare un segno sul Giappone contemporaneo. Lavoriamo per il primo atto su un manga dove si senta il Giappone tradizionale e nel secondo sul Manga tipico anni '90.

Il primo atto è in un mondo povero che si deve sentire. La scena sarà molto astratta con un pavimento nero riflettente, quinte bianche o grigie. I costumi daranno l'impressione della povertà.

Il centro dell'opera è la tradizione: Iris appartiene a una classe sociale bassa, del lavoro, come le donne lavandaie. Il lavoro che è il fervore dell'operaio; questo mondo aspira alla modernità, ma ne è tenuto alla porta, esso appartiene alla tradizione che è espressa al massimo grado dall'arrivo del teatrino Bunraku (Da vedere i film di Shikamazu e in particolare *Gli amanti suicidi* di Adashi) La tradizione è il Teatro che appare a questi poveri e questo teatro deve risultare "stupefacente", favolosamente luminoso, più ancora che magniloquentemente e retoricamente giapponese (evitare il Giappone tipico dell'opera alla Hugo De Ana). Nel primo atto, che luministicamente rimanda il seppia delle foto fine ottocento, ci deve essere un "ricordo di natura" nel bianco, alla Mariko Mori o meglio alla Murakami. Nei cartoni animati dei manga ricordo un'inquadratura dall'alto di un bosco verde smeraldo su montagne viola che si stagliano su un cielo dall'arancione al giallo (a costo di un fondale con questi elementi) e insisto sui fondali per dare quest'aria, quest'aspetto pittorico dell'allestimento, ma è un pittorico del fumetto, capace cioè di esprimersi in un aspetto bidimensionale nella geometria; anche in

un'alternanza di scene molto profonde e molto, molto "corte". L'epoca deve anche ricordare la fine dell'800, tempo della scrittura.

Nel secondo atto il "peccato" dello Yoshiwara consiste proprio nell'abbandono della tradizione: lei è come una danzatrice di Lap-dance attorniata dai neon, gli uomini attorno a lei sono modernizzati. Basta un segno forte della modernizzazione, un segno pop alla Schifano, che si opponga occidentalizzato alla tradizione del teatro bunraku. Nell'esposizione finale del secondo atto lei potrebbe mostrarsi davvero nuda, nel massimo di opposizione alla tradizione. Se il riferimento filmico del primo atto è *L'Intendente Basho* di Mizogushi, il secondo atto è proprio riferito a *La strada della vergogna* (una strada che porta proprio al quartiere dei bordelli). Iris deve mostrare in sé lo scarto dalla tradizione ed ecco che i due atti si trovano così contrapposti (I atto tradizione – II atto modernità). L'epoca deve ricordare il Giappone del 2000.

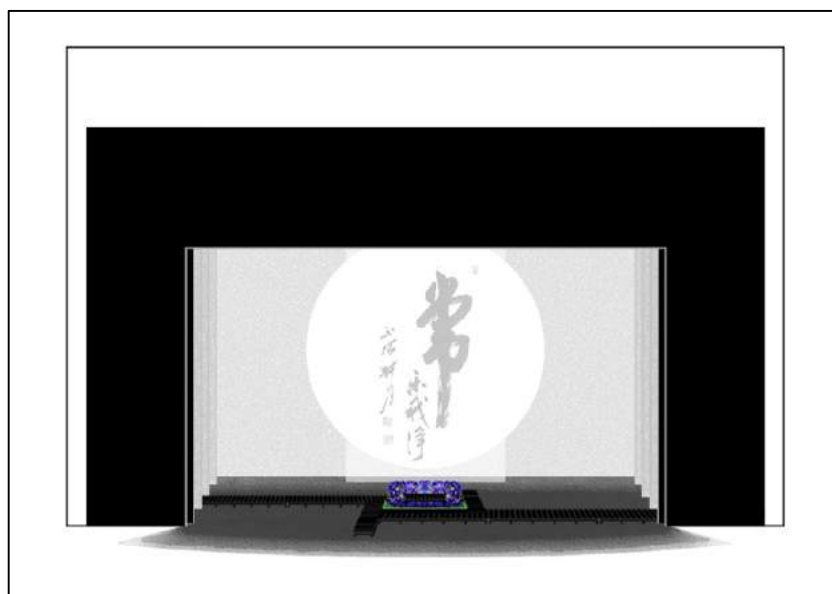
Il terzo atto assiste a una dissoluzione del tempo in larve di tipo beckettiano. Inizia dal nero completo (comprese le quinte) e finisce nel bianco. Le Iris sbocciano dal nero. I cencioli del terzo atto, che mi ricordano quei ragazzi delle industrie tessili di Prato che disfano i maglioni per 20 euro al giorno, sono delle ombre nere con le loro pertiche e le loro fiammelle, mentre Iris è un kimono viola adagiato al centro della scena. C'è una assenza totale di correlazione realistica.²⁶³

Da questi scritti di carattere privato siamo in grado di ricostruire il processo creativo del team di regia coordinato da Tiezzi. Ecco, in estrema sintesi, le direttrici da seguire per la messa in scena dell'opera di Mascagni: *Iris*, anzitutto, va messa in figura come un fumetto manga e la drammaturgia licenziata da Illica può essere vista come un viaggio dell'anima tripartito (Inferno-Purgatorio-Paradiso) con relative progressioni cromatico-luministiche; l'opera presenta al suo interno una radicale dialettica tra modernità e tradizione, che va messa in figura ispirandosi a film come *L'Intendente Basho* (I atto) e *La strada della vergogna* (II atto). Il luogo che deve incorniciare la vicenda, infine, deve essere «un Giappone che non si è mai visto», uno spazio fondamentalmente astratto, non il Giappone "vero" di Puccini in *Butterfly*. Del resto, afferma Tiezzi, «quando la scena è astratta è la musica a emergere. Il mio vero testo è la musica, mai il libretto».²⁶⁴ Come al solito non mancano molteplici riferimenti ad artisti e opere

²⁶³ Lettera inedita scritta da Francesco Torrigiani allo scenografo Pier Paolo Bisleri e da quest'ultimo custodita nel suo archivio privato a Trieste.

²⁶⁴ MARIA CRISTINA VILARDO, *Tiezzi: «Ho riletto l'Iris di Mascagni come un racconto di fumetto manga»*, «Il Piccolo», 11 febbraio 2011.

figurative che possono condensare l'immaginario visivo da trasporre in palcoscenico (Ricciardi, Prampolini, Servolini, Olaffsohn, Gilbert & George etc.). Vediamo dunque le immagini (bozzetti, suggestioni e foto di scena) relative allo spettacolo. L'opera ha inizio in uno spazio vuoto dove la discesa di un gigantesco sole bianco è diretta da un operaio macchinista (figg. 142-144); altri operai popolano all'inizio la scena «sono i coristi per l'Inno del Sole, uno dei momenti musicali più belli dell'opera».²⁶⁵



Figg. 142-143. Bozzetto per *Iris* di Pier Paolo Bisleri; *Iris*, 2006, Livorno, Teatro Goldoni, foto di scena

²⁶⁵ GIULIA COVELLI, *L'Iris di Federico Tiezzi al Filarmonico. Lo scenografo Pier Paolo Bisleri illustra l'allestimento*, in *Iris*, Edizioni della Fondazione Arena di Verona, 2012, pp. 24-25: 24.



Fig. 144. *Iris*, 2006, Livorno, Teatro Goldoni, foto di scena

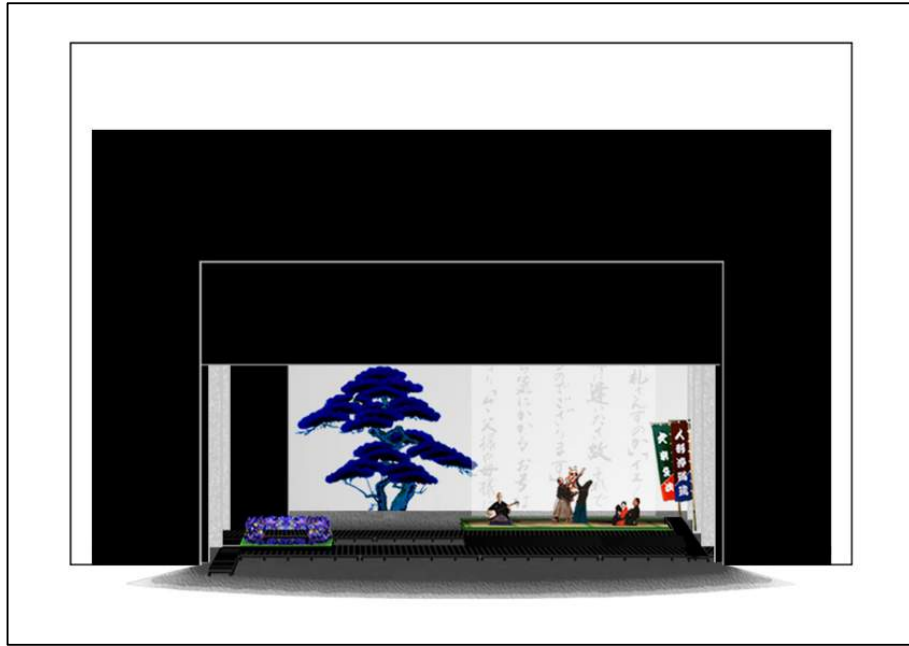
Nel momento in cui il coro esce in quinta vediamo Iris addormentata vicino al suo giardino, allestito in stile *minimal* con fiori (iris) disposti su un quadrato verde; Iris non ha una bambolina, così come partitura vorrebbe, ma un pupazzo manga della serie di *Dragon Ball*. Altri elementi di scena: una panca nera e una serie di passerelle, chiaro riferimento agli *Hanamicci* del teatro *kabuki* (fig. 145).



Fig. 145. *Iris*, 2006, Livorno, Teatro Goldoni, foto di scena

Le passerelle si spostano a vista su ruote, gli operai montano una parte del palco e dal fondo avanza il teatrino *bunraku*. Il carro che porta il palco del

bunraku ospita due mimi che fanno l'alter-ego dei personaggi in scena. Dall'alto calano a comporre lo spazio scenico il grande "pino giapponese" tipico del *kabuki*, qui di un blu iridescente, e un tulle con ideogrammi giapponesi: l'editto della nascita del teatro *bunraku* (figg. 146-147).



Figg. 146-147. Bozzetto per *Iris* di Pier Paolo Bisleri; *Iris*, 2006, Livorno, Teatro Goldoni, foto di scena

Iris assiste a uno spettacolo di marionette con, sullo sfondo, la rappresentazione della Principessa della fioritura, una donna che indossa il *juni-hitoe* tipico delle dame della corte Heian (figg. 148-149). Colta di sorpresa viene dunque rapita per volere di Osaka e Kyoto. Al ratto concorre la chiusura di un sipario *kabuki* a strisce bianche e viola (fig. 150).



Figg. 148-149. *Iris*, 2006, Livorno, Teatro Goldoni, foto di scena; *Principessa della fioritura* (Kono-hana-no Sakuya-Hime), Periodo Edo



Fig. 150. *Iris*, 2006, Livorno, Teatro Goldoni, foto di scena

Il secondo atto si apre all'interno di uno *yoshiwara*, il bordello giapponese: Iris non si è concessa al ricco Osaka ed egli la vende a Kyoto perché divenga una prostituta. Centrale, in questo secondo atto, è il sogno di Iris, con la fanciulla che dà voce a un incubo che la tormenta: un polipo con i suoi tentacoli si impossessa di lei fino a farla soffocare in un abbraccio di morte. C'è da dire che negli anni in cui Mascagni scriveva la partitura di *Iris* a Livorno (1896-1898) a Genova fu presentata una mostra di stampe giapponesi erotiche, e fu probabilmente esposta in quell'occasione la stampa di Hokusai contenuta nell'album *Spasimi d'amore* in cui si rappresenta una donna in amplesso con una piovra (fig. 151). Non possiamo escludere che Mascagni abbia visto quest'immagine e, rimasto suggestionato, ne abbia tratto ispirazione per l'incubo di Iris.



Fig. 151. Katsushika Hokusai, *Pescatrice di awabi e piovra*, 1814

Il sogno della ragazza viene messo in figura come fosse un cartone animato stile manga «come in *Kill Bill 1* di Tarantino quando la violenza del ricordo dell'uccisione del padre è rivissuto dalla bambina attraverso un cartoon».²⁶⁶



Fig. 152. *Iris*, 2006, Livorno, Teatro Goldoni, foto di scena

Iris viene poi preparata affinché si possa esibire nella vetrina dello *yoshiwara*: si spalancano due pareti con rose coloratissime in stile vistosamente kitch (vicino a Gilbert & George) e dal fondo avanza un carro illuminato da tubi al neon sul quale due ballerine danzano la *lap dance* (figg. 153-154).



Fig. 153. Bozzetto di scena di Pier Paolo Bisleri per *Iris*

²⁶⁶ *Ivi*, p. 25.



Fig. 154. *Iris*, 2006, Livorno, Teatro Goldoni, foto di scena

Iris viene costretta ad esibirsi sul bancone in mezzo alle due ballerine. Il padre giunge in scena e maledice la figlia che, presa dalla disperazione, si uccide lanciandosi nel vuoto. Nel terzo atto il corpo di Iris viene ritrovato in una discarica. Prima di morire la fanciulla vede le immagini dei tre uomini responsabili della sua fine – Osaka, Kyoto e il padre – rappresentati come maschere del teatro *kabuki*. L'immagine è di grande suggestione: in un palcoscenico completamente al buio emergono solo le tre maschere e il corpo esanime di Iris (fig. 155).



Fig. 155. *Iris*, 2006, Livorno, Teatro Goldoni, foto di scena

Attraverso il pentimento di questi tre personaggi il mito narra che la protagonista si sia trasformata nel fiore che prende il suo nome. Tra alberi di pesco la fanciulla, vestita con un kimono dai colori del fiore, cade morta e come nella messinscena di *Madama Butterfly* il palco si inclina verso il pubblico mentre dall'alto scende un tulle bianco con la raffigurazione manga di Iris bambina (figg. 156-157).



Figg. 156-157. *Iris*, 2006, Livorno, Teatro Goldoni, foto di scena

Cap. 2.11 *Carmen*, 2006

Dopo aver messo in scena *Carmen* nel 1995 al Comunale di Bologna Tiezzi, richiamato da Giandomenico Vaccari, affronta nuovamente l'opera di Bizet nel 2006, al Teatro Piccinni di Bari, con una nuova produzione che vede alle scene Pier Paolo Bisleri e ai costumi Giovanna Buzzi.²⁶⁷ Nell'archivio privato dello scenografo ho potuto recuperare le note di regia che Tiezzi ha consegnato ai suoi collaboratori, di seguito integralmente riproposte.

“La vita, sempre la vita”
Raymond Carver

Il senso della regia di questa opera va ricercato in un fatto avvenuto nella storia della musica. Mi riferisco all'abbandono di Wagner da parte di Nietzsche e il successivo innamoramento di Bizet. Abbandono del tardo romanticismo per la “novità” solare, abbandono del cupo per il chiaro, del meditativo per l'azione, del flusso infinito per il sangue e la carne.

C'è nella scelta di Nietzsche una decisa volontà di dare spazio al desiderio, al corpo, alla vita in ultima analisi. Non so quante volte mi sono chiesto perché Nietzsche abbia deciso questo cambio rapido: al di là dei dissapori personali con Wagner non si può lasciare il sublime afflato di *Parsifal* per una storia di sesso e sangue spagnola! A meno che non si interpreti questo atteggiamento, questa scelta di Nietzsche e si faccia di questi motivi una scelta e una impostazione di regia.

Della mia precedente *Carmen* (Bologna 1995) resta ben poco. Diciamo una generica impostazione arabo-andalusa. Ma il movimento dello spettacolo passa attraverso le conclusioni di Nietzsche (Friedrich anche se una spolverata di Hermann Nitsch mi piacerebbe...).

²⁶⁷ *Carmen*, di Georges Bizet. Direzione di George Pehlivanian. Regia di Federico Tiezzi. Scene di Pier Paolo Bisleri. Costumi di Giovanna Buzzi. Coreografie di Roberto Zappalà. Luci di Giuseppe Ruggiero. Regista collaboratore Giovanni Scandella. Direzione degli allestimenti Giovanni Pastorella. Maestro del coro Franco Sebastiani. Maestro del coro di voci bianche Emanuela Aymone. Con Raffaella Ambrosino, Kostyantyn Andreyev, Maria Luigia Borsi, Giuseppe Cacciapaglia, Gianfranco Cappelluti, Antonio De Gobbi, Teresa Di Bari, Marco Di Felice, Marcello Rosiello, Nino Surguladze. Orchestra Sinfonica della Provincia di Bari. Coro lirico di Lecce. Compagnia Zappalà Danza: Daniela Bendini, Alvise Carbone, Alain El Sakhavi, Samantha Franchini, Wei Meng Poon, Salvatore Romania, Paola Valenti. Coro di voci bianche del Conservatorio Niccolò Piccinni. Teatro Piccinni, Bari, 10 novembre 2006.

Data e Luogo

Siamo in una terra di mezzo: più territorio a margine di una conquista coloniale che *Signore degli Anelli*. Siamo in Marocco, in una enclave spagnola incuneata tra le montagne del nord. Ceuta o Melilla, due luoghi che esistono e che conosco bene. Vi invito a documentarvi sopra queste due città. Sono due città spagnole, create dagli spagnoli in terra africana come avamposto alla colonizzazione della costa del Magreb che guarda verso Malaga e (all'interno) Siviglia. Gli usi e costumi sono quelli del sud spagnolo con però tutte quelle varianti date dal contatto con un popolo, quello marocchino, che intrattiene contatti commerciali e matrimoniali con i propri colonizzatori. Per il luogo possiamo anche pensare a Tangeri e all'architettura ispano moresca del Novecento, che ormai poco sopravvive, ma che gli spagnoli avevano inventato in sogno meticcio mai avveratosi veramente: i colonizzatori sono restati tali e i colonizzati idem.

Durante gli anni 20 e fino agli anni 40 avviene un flusso costante di popolazione dalla Spagna al Marocco, in cerca di un territorio economicamente sfruttabile attraverso insediamenti di militari e di civili (il nord del Marocco è ricco di fosfato). I colonizzatori franchisti si insediano per le miniere di fosfato.

In questo ambito si svolge *Carmen*. Ma il luogo, nelle sue valenze storiche deve essere appena accennato, non si deve mai cercare una vera identificazione, solo accenni, suggerimenti che portino il pubblico a una associazione di idee con il mondo arabo.

Quello che considero veramente importante è che si senta parlare il deserto: cioè un luogo nel quale il contatto rude ed essenziale con gli elementi naturali spogli i protagonisti da qualsiasi incrostazione civile e li renda metaforicamente nudi, pronti a farsi carne e sangue e vita nella sua origine.

Siamo in un avamposto nel deserto: è una terra di confine, un luogo di mezzo tra un aldilà costituito dalla Storia e dall'Occidente e un aldilà costituito dalla Natura e dalle Passione. Un gruppo sparuto di militari guarda a vista un confine fisico. Si arrotolano sigari ma si commercia con l'haschisch. Il denaro passa di mano in mano. Si cerca tutti un guadagno.

Si deve sentire l'occupazione coloniale, i falangisti spagnoli riasi dalla sete, con il loro rito del cambio guardia che è rimasto ormai solo una parvenza, un fantasma di quella che fu la Guarnigione Spagnola in terra di Mori. I soldati sono lì a mantenere un ordine. Questo deve essere realizzato nelle azioni di regia. Nella solarità dai colori violenti si inserisce una nota cupa dovuta all'ORDINE.

La Caserma della guardia puzza di piscio, di sudore e di paura: siamo in mezzo allo spazio del deserto e, come in *Alien*, «se urli nessuno ti sentirà urlare». Costrizione dei corpi dei militari. Giovani ragazzi muscolosi che si allenano agli esercizi fisici. Sporchi di sudore e di sabbia che si insinua dappertutto. Tenuti a bada da Zuniga, ma pronti a rivoltarsi. Compressione. Odore di sperma.

(Cambiare i costumi in questa direzione di "iperrealismo" storico, di verità scenica, per ora sono troppo gentili; ho bisogno di immagini violente)

La città che sta intorno è popolata da gente venuta dalla Spagna. Sono borghesi franchisti. Anche in loro si sente la presenza di un ORDINE. È nei gesti, nei vestiti nella pulizia monocroma della loro presenza: si vestono tutti dello stesso colore come se avessero una divisa. Qualche presenza araba. Come fantasmi che spuntano in questa città di frontiera.

Le operaie del luogo fanno le sigaraie. Sono docili e impulsive. La loro uscita respira corpo, desiderio, stanchezza proletaria. L'apparizione di Carmen deve essere tale. Non una tra le tante: ma una selvaggia e intelligente bestia chiamata per nome e che sa usare con acume il proprio corpo. Carmen è lo Sconosciuto, il Desiderio di Morte, la donna pericolosa dei drammi di Chandler. È Marlene in *Morocco* di Josef von Sternberg. Ora tutto questo ci deve essere ma proibisco che sia evidenziato con la matita blu. Deve essere suggerito (metodo giapponese!!).

Con lei entra la Superstizione, la carne, l'odore, e soprattutto il CORPO. Niente crea DISORDINE come il corpo altrui. Il suo arrivo è quello di una bambina. La sua aria (*L'amour est un oiseau rebelle* etc.) è l'insegnamento morale di una che ha vissuto e che ironizza sulle cose del cuore. Il lancio del fiore è puro sesso: come se lanciasse a José il suo odore, la sua sessualità, il suo disordine.

Quindi Carmen è metamorfosi: «prenderò tutte le forme che vuoi, anche la tua» dice una proteiforme venusiana in un famoso fumetto di Moebius. È tante cose tutte insieme.

Per cortesia non trasformarla in un sol monolitico monumento alla fica. Voglio vedere le varie sfaccettature. I vari gradi, i diversi colori dell'anima. Leggere le indicazioni agli attori per *I paraventi* di J. Genet, opera sul colonialismo francese in Algeria. Leggere le indicazioni sulla scenografia.

La regia sarà così impostata su questo doppio tema genettiano dell'ORDINE/DISORDINE.

La presenza di un sipario con la scritta di Alighiero Boetti sarebbe auspicabile. Perché l'azione sarà realistica alla Stanislavsky come la recitazione. Ma il contesto spaziale deve risultare astratto.

II atto

Siamo in una grande tenda militare, di quelle che servono per il cibo anzi rancio, capitata in mano di un tale spagnolo che si chiama Lilas Pastia. Che ne ha fatto una osteria. La tenda è soffocante, sempre piena di gente: anche qui sottolineare il rapporto tra il padrone Pastia e i servi, marocchini vestiti un poco all'occidentale. È un luogo di puttane, contrabbandieri, femminielli, gay, zingari, guerriglieri: vi si vende di tutto, soprattutto haschisch e armi. Ci sono tavoli e sedie. Ci sono panche. L'azione è stipata come nel *Revizor* di Gogol messo in scena da Mejerchol'd: in uno spazio poco profondo i corpi sono uno sull'altro, vicini, confusi. È il luogo del CORPO. Alcuni danzatori in una danza molto erotica. O anche una bambina vestita di bianco che danza: una specie di Santa degli zingari, circondata da un alone di superstizione come in un libro di Leroy.

Le tre zingare nel caldo sdraiate su divanetti arabi: con la canzone di Carmen l'aria si deve riempire di erotismo al quale lei non

partecipa. Sembra un sabba. Il compito di Carmen, quasi officiante di un rito, è quello di scatenare: è la scatenatrice dei desideri, della rottura delle regole, assiste al Sabba.

I contrabbandieri che parlano di libertà alla fine di questo atto sono anche guerriglieri. Contro il colonialismo cercano il proprio *ubi consistam*, il loro senso culturale, la loro tradizione. Sono come gli zingari di Kusturica (consigli: vedere il film *Il tempo dei Gitani*, espressione del “mondo a parte” costituito dalla tribù zingara).

Non ci dimentichiamo che nella mente di Halevy e Bizet gli zingari sono un territorio franco per ogni nefandezza. Sono una tribù ai margini. Sono un popolo malvisto. Ma devono essere caratterizzati bene.

Nella tenda di Lilas Pastia c'è un melting pot proletario o sottoproletario nel quale appare per un momento un gruppo di buoni commercianti che sostengono il macho franchista Escamillo, anche lui possessore di un CORPO con il quale lavora nell'arena. Con Carmen è il borghese che si mescola al popolo, e Carmen è affascinata dalla sua classe sociale. Escamillo deve risultare dentro la tenda di Lilas Pastia come un pesce raro, di altra natura.

III atto

Un luogo desertico. Contrabbandieri–guerriglieri che trasportano armi. Il luogo è sparso di tende militari come in un campo di resistenza palestinese. Ma si deve pensare a zingari che si sono messi d'accordo con la guerriglia per fare passare armi al di qua del confine e in cambio dare balle di haschisch da vendere. Sempre qualcuno con un mitra o altra arma.

C'è un inizio molto lungo durante il quale c'è da testo una azione di spostamento di qualcosa (balle o altro).

In questo atto c'è il momento della lettura delle carte di Carmen e quello del duello tra Josè e Escamillo.

In questo atto si deve respirare la natura (palme blu). È nel contatto con la natura che si scatenano istinti basilari: due sono gli ordini in contraddizione: l'essere umano e la morte (le carte) e la lotta per amore. Il duello: in questo scatenamento sotto palme violentemente deformate dal vento la natura e gli esseri umani sono ridotti alla loro creaturalità. Romanticamente ed esistenzialmente perduti nel contatto con la natura.

In questo atto forse vedrei più di ogni altro la presenza di palme blu, con qualche tenda militare su un fondo dai colori accesi.

IV atto

In tutta la prima parte la scena è dominata dal rosso. Parte del passaggio dei toreri avviene in platea. Credo che musicalmente sia impossibile cantare in platea. Forse in platea, oltre ai toreri, potrebbe apparire don Josè, ma non ne sono sicuro.

Immagino questo atto astratto: solo giustapposizione di colori e pavimento di sabbia. In questo atto servirebbe una arena circolare per Carmen e Josè, anche piccola, tanto da poter istituire in maniere evidente un parallelo tra il combattimento con il toro dentro l'arena e il combattimento e morte di Carmen. È una scena che sembra

dipinta da Matisse. Giallo del fondo. Rosso dei costumi. Fiori rossi che lanciati su Escamillo restano a ricoprire il terreno e ad accogliere Carmen.

Deve essere una scena in cui il teatro è riportato alla sua espressività pittorica: che deve essere violenta e molto contrastata. Se ci riesco vorrei avere uno svariare forte dei colori sul fondale. Qui serve molta attrezzatura per la prima scena: che io ridurrei al minimo e metterei soprattutto fiori.

C'è l'ombra di una palma da qualche parte che si disegna: ma è l'unico elemento "realistico". Nell'introduzione alcuni bambini danzano la storia di Carmen assistiti da adulti: una famiglia di saltimbanchi del periodo blu-rosa di Picasso. Il coro è fermo e pitonato dall'azione teatrale.

Segue l'ingresso del corteo, i fiori lanciati a Escamillo. Tutto il coro e il noioso e pittoresco corteo sono inghiottiti dal fondale.

Gli screens blu si chiudono. Restano solo Carmen e don Josè per il finale dell'opera, tra lame di luce nel buio. Carmen è bellissima ed elegantissima: come se avesse finalmente salito quella scala sociale alla quale sembra aspirare, attraverso Escamillo. Josè uccide un passato: rovinato dal Disordine non può pensare che quel caos vitale possa essere sostituito dalla ascesa borghese.

È bella ed eccentrica: approvo l'uso di stoffe e colori africani che portano la scena verso una wilderness del cuore. E di questa si parla in questo atto: di quella selvaggità conradiana dei *Cuori di Tenebra*. L'ultimo atto è un atto d'amore: non una morte ma la consumazione genettiana di un rito sessuale. (*Querelle de Brest* per esempio).

Nella città coloniale si compie il rito della Morte: quella del toro. Mai come in questo atto si deve sentire l'ordine borghese. L'entrata di Escamillo nell'arena celebra la forza virile sulla Natura. Mentre all'esterno si celebra l'ultimo atto di una storia d'amore. Rito coloniale il primo. Rito proletario o sottoproletario il secondo (Nadia, in *Rocco e i suoi fratelli*, uccisa all'idroscalo). Elegante e borghese Carmen: ma nella rabbia del colloquio con Jose le si sciogliono o scioglie i capelli e torna ad essere la wilderness Disordinata amata da un contadino che si è fatto militare per guadagnare qualche soldo. Ancora legato, Josè, al suo passato *petit bourgeois* dal quale è stato salvato da una donna che adesso uccide-punisce: come Nadia-Simone in *Rocco* (Josè potrebbe essere vestito come Simone. Credo che Visconti abbia pensato a questa ultima scena di *Carmen* per la scena della morte in *Rocco*, c'è un montaggio parallelo tra la morte di Nadia e la vittoria sul ring di Rocco).

Ecco che sulle ultime battute di Jose entra una troupe televisiva con un carrello di monitor, un regista video di spalle accanto ai monitor che in numero di quattro (piccoli come delle troupe televisive "leggere") segna le riprese, mentre due operatori, uno con una telecamera a spalla, come fanno i documentaristi, o il caro Lars von Trier, l'altro con un'asta con un microfono, registrano la morte dell'eroina, della diva come in un film di Wharol. O in un reality show. Gli screens sul fondo si aprono per svelare enorme il volto morente di Carmen, ripreso con insistenza malata in diretta. (Tengo molto a questo finale).

Conclusione

Quello che per Nietzsche era il “mediterraneo contraltare” a Wagner finisce in una orgia di sangue (Carmen è uccisa con un coltello).

Bizet, per quanto dica di amare Verdi o Rossini corrode i vecchi schemi drammaturgici attraverso la gaiezza e immediatezza melodica.

Quello che mi sembra dobbiamo mettere in evidenza è l’inafferrabilità di Carmen. La tragedia del fato: quel fato invincibile che trascina Josè fuori dalla legge e dall’Ordine per salvarlo genettianamente o pasolinianamente nell’assassinio. Josè ha la forma di un eroe greco di tragedia: Aiace o Filottete oppure Oreste. Per questo motivo la presenza di una pedana circolare, che sta bene certo, non mi convince. Perché fa troppo tragedia greca.

Carmen è incarnazione di una vita elementare che protesta una libertà incondizionata e la difende come una sorta di convinzione morale (è la morale di Carmen). Per ribadire questa convinzione, la sua libertà, nell’ultima scena, affronterà coscientemente la morte. Come Don Giovanni, secondo Macchia.

La ambientazione spagnola di Bizet non è folklorica: orienta tutto il lavoro verso un realismo stanislavskiano, il rapporto con la realtà è più diretto ed essenziale di quanto l’opera musicale abbia sperimentato fino adesso.

Fede²⁶⁸

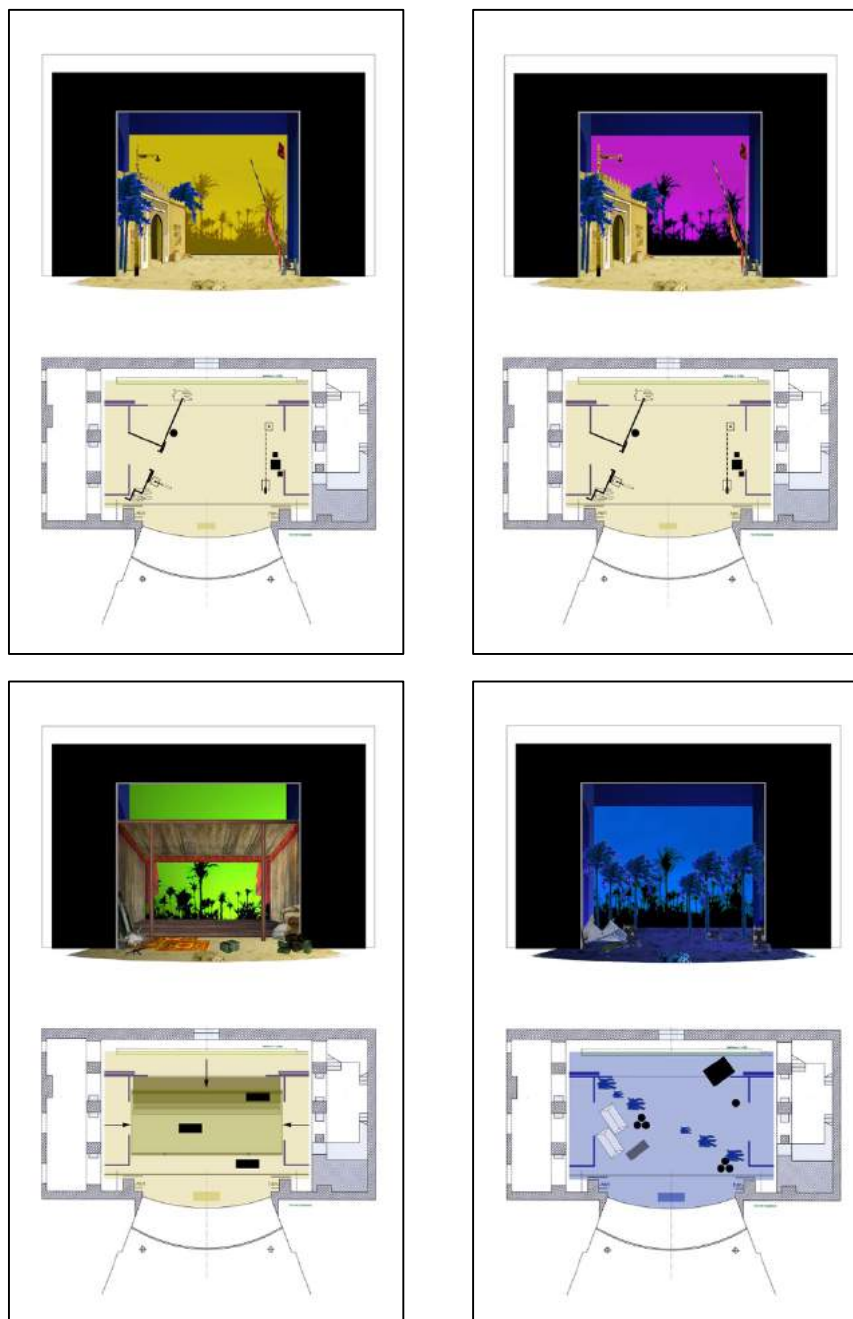
Cerchiamo di sintetizzare le coordinate fornite al team di regia da Federico Tiezzi per la messinscena della sua “seconda” *Carmen* (di quella del 2005 a Bologna rimane poco, solo una generica impostazione arabo-andalusa): partiamo dal luogo, una terra di mezzo, il Marocco (magari Ceuta o Melilla); luogo che comunque deve essere solo accennato, suggerito, mai esplicitamente connotato. Fondamentale la dimensione del deserto e la condizione di “nudità” dei protagonisti, spogliati da ogni incrostazione civile.

Carmen è lo sconosciuto, il desiderio, il Corpo con la C maiuscola; non deve essere «un monumento alla fica» ma un personaggio in cui scorgere «i diversi colori dell’anima».

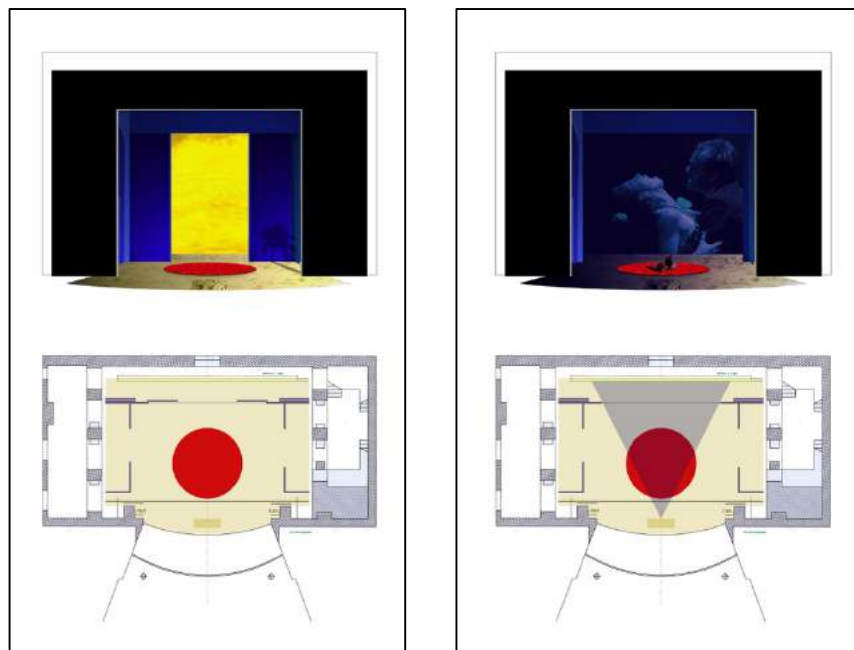
La dialettica degli opposti, Ordine vs Disordine, assume nell’impostazione di regia un particolare rilievo, sotto l’egida di Genet. Nel quarto atto il contrasto precipita nella “corrida-duello” tra Josè e Carmen da realizzarsi con le cromie di un quadro di Matisse. Il teatro «va riportato alla sua espressività pittorica».

²⁶⁸ Lettera inedita custodita nell’archivio privato dello scenografo Pier Paolo Bisleri a Trieste.

Infine, in una trama di citazioni prelevate dall'arte figurativa e dalla filmografia l'ultima suggestione è legata a *Rocco e i suoi fratelli* di Luchino Visconti: Carmen muore con Nadia (o Nadia muore come Carmen) circondata da operatori e telecamere che proiettano in diretta sul fondo il suo volto, cui si sovrappone l'icona di Marilyn Monroe. In base a queste indicazioni Bisleri realizza i seguenti bozzetti di scena (figg. 158-163).



Figg. 158-161. Pier Paolo Bisleri, progetto esecutivo di *Carmen*, 2006, Trieste, archivio privato dello scenografo



Figg. 162-163. Pier Paolo Bisleri, progetto esecutivo di *Carmen*, 2006, Trieste, archivio privato dello scenografo.

Dalle cronache del tempo l'allestimento risulta «audace». Tiezzi, sulla scorta di suggestioni pasoliniane e genietiane, traspone la vicenda «nel deserto del Marocco, all'epoca della colonizzazione spagnola. La racconta bene la storia di Carmen, Tiezzi, e ancor meglio la trasformazione di lei da gitana tutta istinto e belle forme in icona leggendaria, prototipo melodrammatico di Marilyn».²⁶⁹

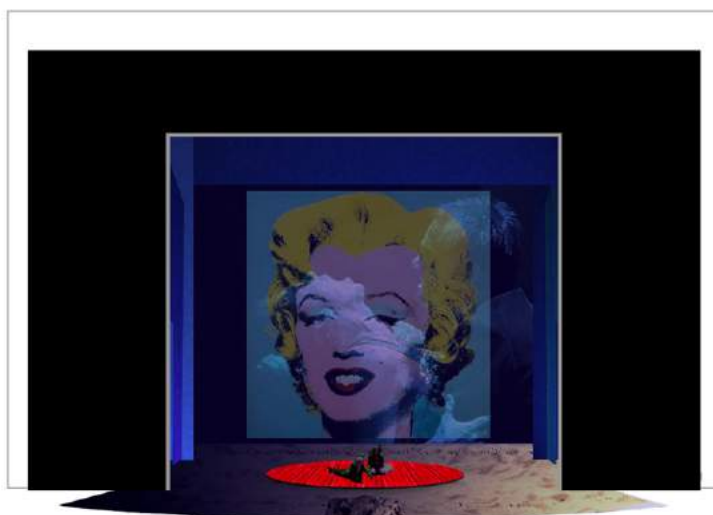


Fig. 164. Pier Paolo Bisleri, bozzetto di scena, *Carmen*, 2006, Trieste, archivio privato dello scenografo.

²⁶⁹ ENRICO GIRARDI, «*Carmen*» salvata da Tiezzi, «Corriere della Sera», 19 gennaio 2006.

Con questa produzione «si materializza la raccomandazione del filosofo Nietzsche: servirsi di *Carmen* per “mediterraneizzare la musica”».²⁷⁰



Fig. 165. *Carmen*, 2006, Bari, Teatro Piccinni, foto di scena

Cap. 2.12 *Simon Boccanegra*, 2009

Il 19 aprile del 2007 debutta al Teatro Massimo Bellini di Catania *Andrea Chénier* di Umberto Giordano, con le scene di Maurizio Balò e i costumi di Giovanna Buzzi.²⁷¹ Nel programma di sala edito dal teatro etneo sono pubblicate le note di regia in forma di auto-intervista, e c'è un paragrafo dal titolo “Musica come pittura?...” che mi pare utile trasferire qui, per valorizzare ancora una volta l'identificazione – nelle regie di Tiezzi – tra pittura e scrittura di scena, ciò che abbiamo già definito una sorta di *ekphrasis* performativa:

²⁷⁰ DINKO FABRIS, *Piccinni, Carmen va in Maghreb*, «La Repubblica», 19 gennaio 2006.

²⁷¹ *Andrea Chénier*, di Umberto Giordano. Direzione di Alun Francis. Regia di Federico Tiezzi. Scene di Maurizio Balò. Costumi di Giovanna Buzzi. Luci di Luigi Saccomandi. Maestro del coro Tiziana Carlini. Con Roberto Accurso, Mauro Buffoli, Alessandro Busi, Franco Facini, Alberto Gazale, Patrizia Gentile, Marcello Giordani, Alessandro Guerzoni, Maria Nunzia Menna, Gianvito Ribba, Franco Sala, Martina Serafin, Milena Storti, Ezio Maria Tisi. Teatro Massimo Bellini, Catania 19 aprile 2007.

Ascoltando *Andrea Chénier* mi è parso evidente che dovevo dividere l'opera in due parti: una prima parte (che corrisponde al primo atto) nella quale si parla di un mondo che si va sfacendo, nella mezz'ombra del secolo; e una seconda (che comprende gli altri tre atti) che ci racconta l'impossibile percorso della Rivoluzione francese dall'esaltazione della ragione alla morte della ragione.

Due mondi che si fronteggiano e sono come *les volets d'un diptyque* che parla una unica lingua. La scrittura scenica deve accogliere il grande affresco della musica, "dipingendo" lo spettacolo attraverso due grandi e contrari pittori, Watteau e David.

Per il primo atto la mente corre subito a *L'embarquement pour Cythère*, quadro che amo molto, dove non sai se i personaggi in abiti sontuosi stanno per partire da un luogo o sono appena arrivati in un luogo, in una società, addirittura in un'epoca.



Fig. 166. Antoine Watteau, *L'embarquement pour Cythère*, 1718, Berlino, Castello di Charlottenburg

In questo quadro il respiro ritmico, il colore, le figure, tutto, insomma, tutto è immerso in una nebbia di nostalgia, che non ha furori ma solo malinconie. Come il canto di addio, lieve e misurato, di pastori e pastorelle che ci salutano nel primo atto.

Ho così chiesto a Maurizio Balò e Giovanna Buzzi, rispettivamente scenografo e costumista, una campionatura di quel quadro per penetrare la musica e l'azione "buffa" del primo atto: che immergo in una luce che tiene di Watteau e di Hogarth e della fotografia disfatta di *Barry Lindon* di Stanley Kubrick.

Affinchè il mondo in dissoluzione si dissolva come una medusa, lasciando naufragare nel mare nebbioso dell'*amour impossible* Andrea e Maddalena.

La seconda parte, composta dagli altri tre atti, racconta la metamorfosi della Rivoluzione francese. Per questa parte ho invece immaginato di trasformarmi nel pittore David.

Gli eventi rivoluzionari del 1789 videro del resto David tra i protagonisti: nell'incompiuto *Giuramento della Pallacorda*, il pittore immortala il proposito giurato dai rappresentanti del Terzo Stato di non sciogliere l'assemblea fino a quando non avessero dato alla Francia una nuova costituzione. Il pittore non era stato presente all'avvenimento ma si servì, con tutta probabilità, del racconto dei

testimoni, come il poeta Chénier (quello storico), il quale nel 1791 scrisse un poemetto dedicato a David dal titolo *Le Jeu de Paume*. Il pittore, che i giacobini designarono come il pittore della Rivoluzione e che coglieva nei suoi dipinti una analogia tra la storia romanae quella contemporanea, mi ha offerto non solo la gamma dei colori o la sapienza della luce ma la drammaturgia delle scene di insieme, la geometria scultorea del gesto, l'introspezione dei ritratti: la pittura più teatrale che conosca.²⁷²

Nel luglio del 2009 va in scena *La vedova allegra* di Franz Lehár al Teatro Verdi di Trieste, le scene sono di Edoardo Sanchi i costumi di Giovanna Buzzi. Sempre del 2009 è la coproduzione del *Simon Boccanegra* di Verdi ad opera del Teatro alla Scala di Milano e dello Staatsoper Unter den Linden di Berlino. Se per l'allestimento che debutta nella capitale tedesca (24 ottobre 2009)²⁷³ alle scene c'è Maurizio Balò qualche mese dopo (16 aprile 2010)²⁷⁴ a Milano l'impaginazione visiva è curata ancora una volta da Pier Paolo Bisleri. Per i costumi, in ambedue gli allestimenti è presente Giovanna Buzzi.

Partiamo anche stavolta da una lettera che Tiezzi scrive a Bisleri i primi giorni di gennaio del 2010 per indirizzare il lavoro creativo:

Caro Pier,

ti scrivo le idee che mi vengono in testa: in linea generale penso che gli spazi debbano essere pensati in base ad una azione, quindi sulle immagini secondo me ci siamo, si tratta adesso di concepire l'azione. A quello che capisco c'è davanti ai famosi frangiflutti, una zona nera di piano palcoscenico sulla quale io posso far muovere gli attori liberamente, senza inciampi intendo!

²⁷² FEDERICO TIEZZI, *Andrea Chénier, l'isola di Watteau e la pittura di David*, in *Andrea Chénier*, Edizioni del Teatro Massimo Bellini, 2007, pp. 97-101: 100-101.

²⁷³ *Simon Boccanegra*, di Giuseppe Verdi. Direzione di Daniel Barenboim. Regia di Federico Tiezzi. Drammaturgia di Francis Hüsers e Barbara Weigel. Scene di Maurizio Balò. Costumi di Giovanna Buzzi. Luci di A.J. Weissbard. Direzione del coro di Eberhard Friedrich. Con Anja Arteros, Plácido Domingo, James Homann, Rosen Krastev, Hanno Müller-Brachmann, Evelin Novak, Fabio Sartori, Kwangchul Youn. Staatskapelle di Berlino. Coro dell'Opera dello Staatstheater di Berlino. Staatsoper Unter den Linden, Berlino, 24 ottobre 2009.

²⁷⁴ *Simon Boccanegra*, di Giuseppe Verdi. Direzione di Daniel Barenboim. Regia di Federico Tiezzi. Drammaturgia di Francis Hüsers e Barbara Weigel. Scene di Pier Paolo Bisleri. Costumi di Giovanna Buzzi. Luci di Gianni Pollini. Direzione del coro di Bruno Casoni. Con Anja Arteros, Massimo Cavalletti, Antonello Ceron, Plácido Domingo, Ferruccio Furlanetto, Ernesto Panariello, Fabio Sartori, Alisa Zinovieva. Orchestra e Coro del Teatro alla Scala. Teatro alla Scala, Milano, 16 aprile 2010.

Prologo

Il dietro dell'immagine forse dovremmo riportarlo verso un'idea simbolica, ossia mi viene in mente Escher dove ad esempio ci sono molte scale, molte scale che non portano a niente, perché la storia del *Simone* è in realtà una serie di percorsi, cammini, luoghi che in se stessi sono labirintici in cui, come in Escher le scale portano ad un pianerottolo ma da lì si dirigono poi verso un'altra parte come in un gioco di specchi. E quindi una maggiore ispirazione ad Escher potrebbe essere interessante per il prologo, Giovanni suggerisce di vedere anche Piranesi.

Avrei bisogno, un po' in proscenio sulla DX, di una grande statua con piedistallo in piedi enigmatica, di quelle figure de chirichiane che a me piacciono molto, che potesse alla fine del prologo essere abbattuta dal popolo (un po' come le statue di *Norma*).

Mi è piaciuta molto l'idea di fare la vela d'oro o potrebbe essere anche d'argento. Toglierei la linea del mare. Invece proverei a pensare sia sul PVC di fondo che sul proscenio dei fondali neri che possano essere abbassati in modo da rendere il quadro scenico più orizzontale.

Scena del giardino

Anche nel giardino metterei qualcosa di simbolico (come in *Didone ed Enea* ed in *Butterfly*) e cioè metterei 4 cipressi scaglionati nello spazio, un po' simmetrici, 2 in avanti e 2 un po' più sul fondo. Questi cipressi hanno le radici a vista e, per esempio, durante il grande duetto di riconoscimento tra Simone e la figlia, tutti questi cipressi trovano la loro terra. Quindi prima sospesi poi a terra!

Nello spazio che per comodità chiamerei lo spazio dell'azione, metterei 2 panchine molto semplici (della semplicità degli altari di *Norma*) perpendicolari alla linea del boccascena, quindi in prospettiva, e metterei una fontana nel mezzo a queste 2 tipo *Didone*. I quadri con i fiori sono molto belli però ci fregano l'impatto nella scena successiva. Io, lì, piuttosto, metterei un grande sipario di seta color crema, o bianco che possa essere tirato via a un certo punto o squarciato dalle comparse svelando i cipressi a mezz'aria che cominciano a scendere.

Scena del consiglio

La scena del consiglio mi è parsa bellissima. In quella scena mancano le scalinate che mi avevi detto. Forse nel fondo, se si tiene senza oro, ci vuole un qualche cosa. Potremmo mettere il *Naufragio della speranza* di Friedrich al posto della pur bella immagine del mare. Nella scena del consiglio proviamo queste guglie laterali, (gotico *flamboyant*) se vuoi te le mando. Così facendo avremmo la possibilità di avere attori su più piani. Queste guglie dovrebbero stare dietro la cantoria e solo se non ti viene in mente di mettere altre cose dietro. Dobbiamo dare a questa scena il senso di una grande potenza di Genova! Se puoi darmi delle immagini con le quinte di PVC te ne sarei grato, ho bisogno di vederle.

Per la fine mi è venuta in mente una idea ossia quella di un grande specchio inclinato come quello che usò Svoboda a Macerata e che

raddoppierebbe in alto gli ultimi 60 secondi dell'immagine di Simone morto tra le braccia della figlia. Non so se è una buona idea!

Ciao

Federico ²⁷⁵

Da queste righe emergono le quattro suggestioni attraverso le quali mettere in figura il dramma musicato da Verdi: per il prologo Escher, con le sue surreali geometrie, è il modello da seguire, giacché nel plot del *Simone* possiamo ritrovare lo stesso andamento labirintico. Per la scena del giardino va potenziata la dimensione simbolica attraverso l'inserimento di quattro cipressi che calano lentamente dalla graticcia con radici a vista; durante il duetto tra Amelia e Simone, in cui si verifica il topos dell'agnizione, gli alberi – fin'ora sospesi – calano progressivamente finché le radici non ritrovano la loro terra (così come Amelia/Maria ritrova suo padre).²⁷⁶ Per la scena del consiglio Tiezzi riprende anzitutto la tradizione medievale del tribunale apostolico presente nello schema formale del “Giudizio Universale” (celebre anche la versione “laica” di Ambrogio Lorenzetti nell'*Allegoria del Buon Governo*). Tiezzi decide però di immettere un elemento ottocentesco, il *Naufragio della Speranza* di Caspar David Friedrich «che simbolicamente attiene alla vicenda politica e storica di Simone».²⁷⁷ In ultimo, per la fine dell'opera, un grande specchio inclinato per raddoppiare l'immagine di Simone morto, citazione da Svoboda (*La traviata* “degli specchi” del 1992 realizzata allo Sferisterio di Macerata con la regia di Henning Brockhaus). Dieci giorni dopo Tiezzi scrive una seconda lettera:

Caro Pier

Ora che le immagini “stanno andando” verso Baramboin, possiamo iniziare il lavoro di approfondimento.
Alcune idee, qui di seguito.

²⁷⁵ Lettera inedita scritta da Federico Tiezzi a Pier Paolo Bisleri il 5 gennaio 2010 e conservata da quest'ultimo nel suo archivio privato a Trieste.

²⁷⁶ L'albero sradicato era già presente nella regia di *Madama Butterfly* per indicare lo sradicamento di Cio-Cio-San, tolta a forza dalla sua terra.

²⁷⁷ *Simon Boccanegra. L'Unità d'Italia, la Storia, la Natura. Intervista a Federico Tiezzi*, in *Simon Boccanegra*, Edizioni Teatro alla Scala, 2010, pp. 109-122: 121.

Scena Giardino

Il velatino dorato, come dici, potrebbe stare sulla panca dove dorme Amelia, centrale e dietro la fontana. Si potrebbe (ma il condizionale è d'obbligo) tirarlo in un secondo momento su dal davanti, a formare un padiglione, semmai fermato da due pali a terra (in bambù). Come il soffitto del *Giardino dei ciliegi* di Strehler.

La fontana dovrebbe essere fatta per sedersi sul bordo a far navigare le barchette con lunghe pertiche... Un'aria orientale, indiana.

Il labirinto del racconto

Nei tre atti che seguono il prologo mi piacerebbe potesse essere sottolineato il senso di labirinto della storia: persone che si erano perse, che si rincontrano (Simone e Amelia); altri, come Fiesco, che vivono sotto mentite spoglie in casa dei Grimaldi dove vive Amelia come figlia adottiva; altri, come Adorno, che vivono un labirinto di passioni, tra ombre del padre; o Paolo che si perde nel labirinto della sua anima in cerca di potere.

Questo tema del labirinto è già presente nelle tre scale del Prologo, ad esempio; o nello specchio/mare della fine.

Secondo te, è possibile immaginarlo nel giardino? Nel II atto il labirinto è quello strindberghiano dei rapporti familiari (Paolo/Adorno/Fiesco/Amelia/Simone) e andrebbe sottolineato in questo senso.

Inquadratura quinte

Ritengo necessario vederla insieme a te, perché l'idea è bella ma ho paura dei riflessi del pavimento e che poi a un certo punto le quinte possano volerci scure come il boccascena. Certo che quinte di pvc darebbero improvvisamente aria alla scena e forse la fine potrebbe essere invece che "nello scuro" nel chiaro.

Scena del Consiglio

Questa scena è, anche da un punto di vista compositivo di musica e parole, diversa dalle altre, dato che viene scritta da Boito nel 1881.

È una scena bellissima, dove il coro da un certo punto in poi va schierato per un grande concertato finale e una maledizione finale di Boccanegra a Paolo. Le scale laterali vengono un po' troppo in scena, dovrebbero essere meno larghe e un po' più ripide di modo da formare, nel centro della scena una specie di anfiteatro dove ci si possa affrontare. Quello che voglio dire è molto semplice e forse i carri possono essere quattro (su quattro quinte) più stretti. Lunedì ti spiego meglio.

Per quello che riguarda l'illuminotecnico mi starei orientando su Pollini oppure su uno della Scala. Lascerei perdere Rossi, che è l'altro papabile. Che ne pensi?

Se arrivi domenica fammelo sapere che prenoto da Becattini al Poggio alla Croce

Ciao

Federico²⁷⁸

²⁷⁸ Lettera inedita scritta da Federico Tiezzi a Pier Paolo Bisleri il 15 gennaio 2010 e conservata presso l'Archivio personale dello scenografo a Trieste.

Da questa seconda lettera emerge ancora più chiaramente l'immagine del labirinto come messa in chiave dell'intera vicenda: Tiezzi manifesta l'esigenza di accendere un riflettore sul labirinto delle passioni, dell'anima, dei rapporti familiari, delle dinamiche legate al potere politico etc. Va inoltre definita la disposizione del coro nell'imponente scena del Consiglio: le masse vanno organizzate su carri-scale sulla scorta di quanto fatto in *Norma* e *Die Walküre*.

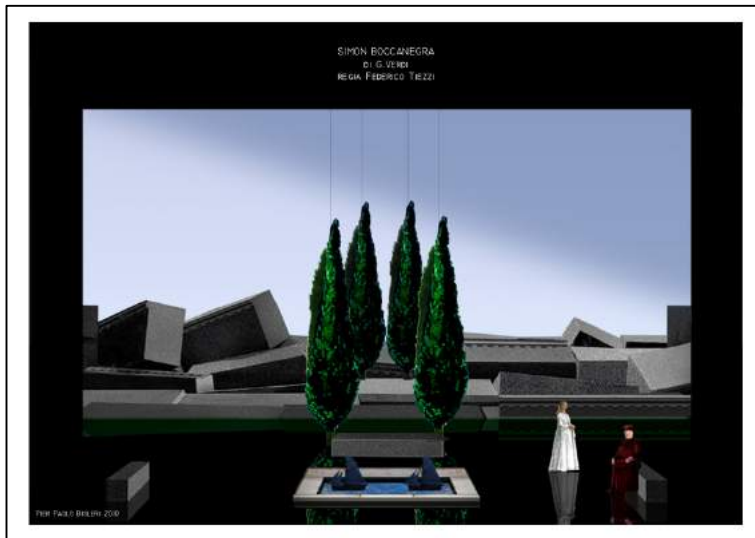
L'allestimento del *Simone*, nonostante la matura esperienza di Tiezzi, si configura comunque come un rischioso banco di prova: sia perché, per il regista toscano, si tratta del debutto in una delle piazze più importanti per il teatro d'opera a livello internazionale, sia perché era scontato il confronto con un mostro sacro quale Giorgio Strehler, autore nel dicembre 1971 di una messinscena del *Simon Boccanegra* passata alla storia.²⁷⁹

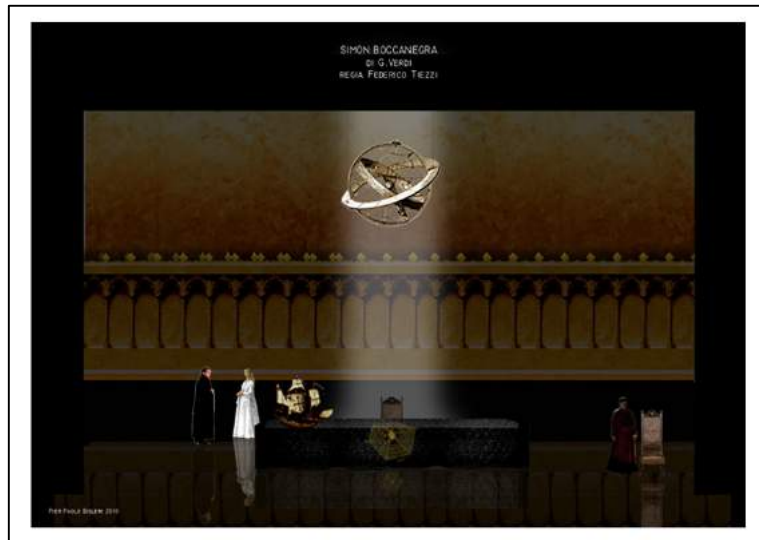
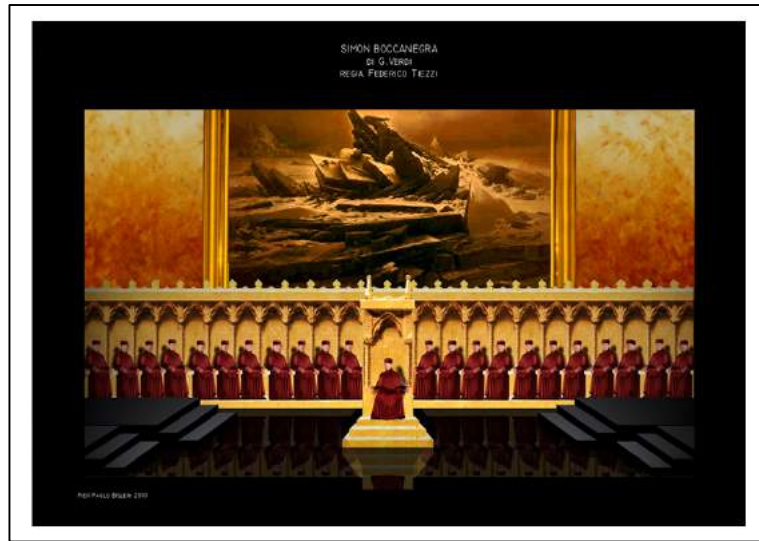


Fig. 167. *Simon Boccanegra*, 1971, Milano, Teatro alla Scala, regia di Giorgio Strehler, foto di scena

²⁷⁹ Il 7 dicembre del 1971 debutta al Teatro alla Scala il *Simon Boccanegra* con la regia di Giorgio Strehler, la direzione di Claudio Abbado, le scene e i costumi di Ezio Frigerio. Nel cast: Piero Cappuccilli, Mirella Freni, Nicolai Ghiaurov, Gianni Raimondi, Felice Schiavi. La produzione sarà riproposta nel 1973 (13 rappresentazioni), nel 1976 (12 rappresentazioni), nel 1978 (11 rappresentazioni), nel 1981 (4 rappresentazioni) e nel 1982 (5 rappresentazioni).

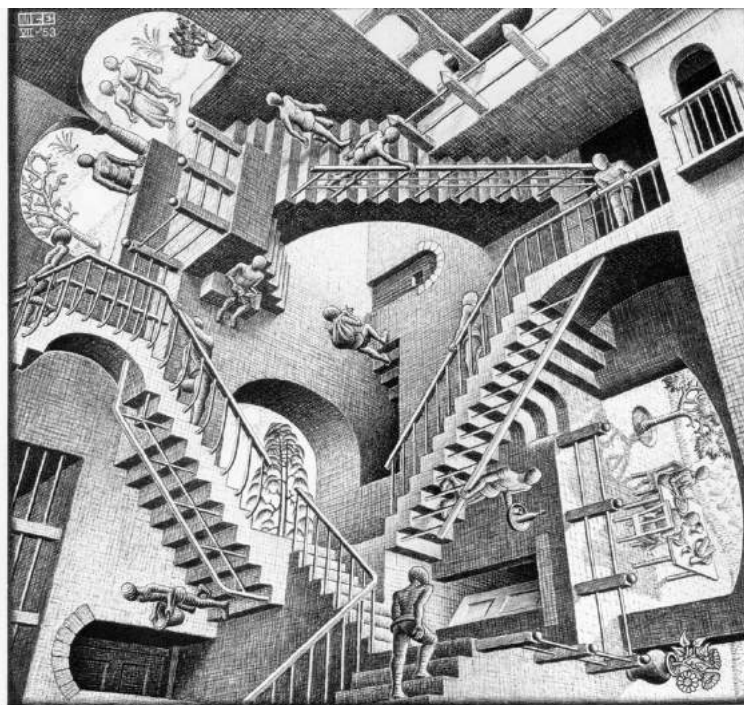
Vediamo a questo punto il progetto esecutivo presentato da Tiezzi e Bisleri al Teatro alla Scala per l'allestimento del 2010 (figg. 168-173).





Figg. 168-173. Bozzetti di scena di *Simon Boccanegra* a cura di Pier Paolo Bisleri, 2010, Milano, Teatro alla Scala

Nel prologo risultano leggibili i riferimenti alle scale di Escher (nella sezione di sinistra) e l'eco della pittura di Pierre Puvis de Chavannes nella gestualità dei figuranti (figg. 174-178).



Figg. 174-175. *Simon Boccanegra*, 2010, Milano, Teatro alla Scala, foto di scena; Maurits Cornelis Escher, *Relatività*, 1953, collezione privata



Figg. 176-178. *Simon Boccanegra*, 2010, Milano, Teatro alla Scala, foto di scena; Pierre Puvis de Chavannes, *Marsiglia porta d'Orient*, 1869, Marsiglia, Musée des Beaux-Arts

Nella scena del giardino sullo sfondo si staglia la suggestiva conformazione dei frangiflutti (è come se il palco fosse un porto “affacciato” sul mare); al centro una fontana, citazione da Alma Tadema, attorno alla quale si riposano Amelia e le sue dame di compagnia in *tableau* stile Edward Burne-Jones. Infine dall’alto calano i 4 cipressi sradicati, simbolo dell’incipiente agnizione (figg. 179-183).

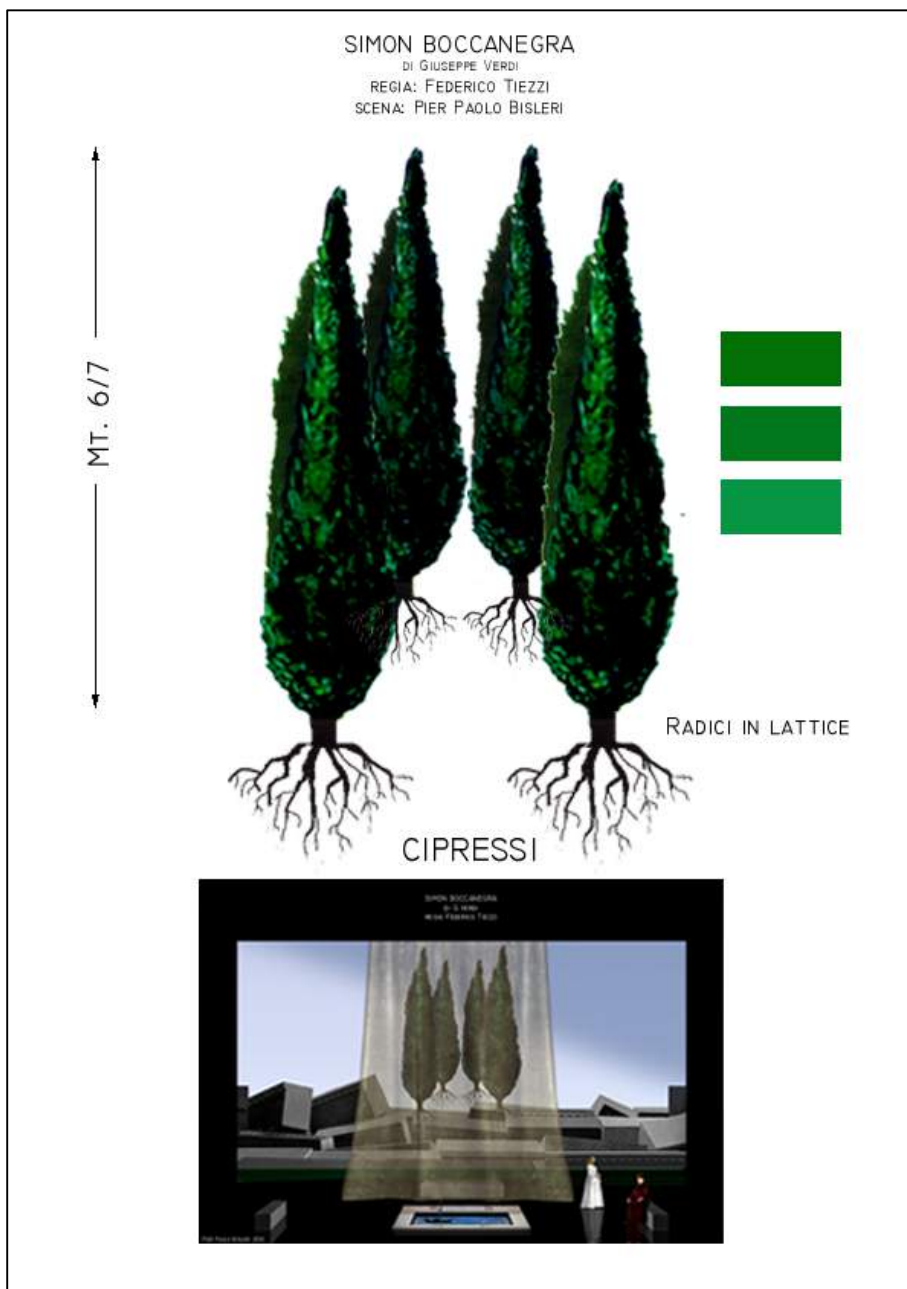
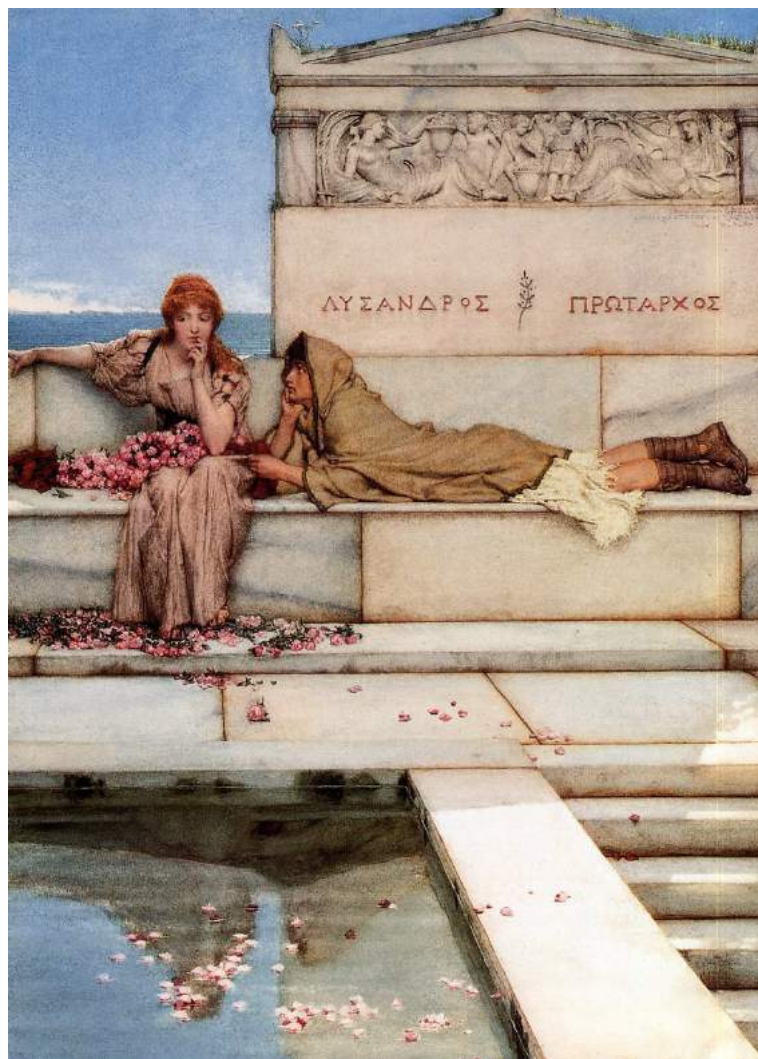


Fig. 179. Tavola del progetto esecutivo di *Simon Boccanegra* a cura di Pier Paolo Bisleri



Figg. 180-181. Tavola del progetto esecutivo di *Simon Boccanegra* a cura di Pier Paolo Bisleri; Alma Tadema, *Xante and Phaon*, 1883, Baltimora, Walters Art Museum



Figg. 182-183. *Simon Boccanegra*, 2010, Milano, Teatro alla Scala, foto di scena; Edward Burne-Jones, *The Rose Bower*, 1890, Oxfordshire, Buscot Park

Nella scena del Consiglio (primo atto, 6, Finale 1) si manifesta una curiosa dialettica tra la dorata teoria di scranni in cui siedono Simone e i rappresentanti di nobiltà e popolo, chiaramente ripresa dalla tradizione medievale, e l'imponente omaggio a Caspar David Friedrich con la riproposizione del *Naufragio della Speranza*.²⁸⁰ Il cortocircuito tra epoche e stili non è nuovo nella poetica di Tiezzi, basti solo pensare al contrasto in *Norma* tra l'impaginazione neoclassica di Bisleri e i sipari pop di Mario Schifano (figg. 184-186).

²⁸⁰ Il quadro di Caspar David Friedrich era già stato utilizzato da Tiezzi nello spettacolo *Ritratto dell'attore da giovane*. In questo modo Tiezzi alimenta non solo il processo di citazione dalle arti figurative ma anche quello di auto-citazione dal proprio corpus di spettacoli.



Figg. 184-186. *Simon Boccanegra*, 2010, Milano, Teatro alla Scala, foto di scena; Turone di Maxio, *Giudizio Universale*, 1360 ca., Verona, Santa Anastasia; Ambrogio Lorenzetti, *Allegoria del Buon Governo*, 1338-1339, Siena, Palazzo Pubblico, Sala dei Nove

Nell'ultimo atto, prima che Simone abbia il suo confronto chiarificatorio con Fiesco, la cornice scenica muta ancora una volta: della teoria di scranni rimane solo quello centrale del Doge, in primo piano rispetto ai frangiflutti e al fondale blu che richiama le onde del mare invocato da Simone nel suo recitativo appena entra in scena «M'ardon le tempia... un'altra vampa sento serpeggiar per le vene! Ah! Ch'io respiri l'aura beata del limpido cielo. Oh refrigerio! La marina brezza! Il mare! Il mare! Quale in rimirarlo di glorie e di sublimi rapimenti mi s'affaccian ricordi! Il mar! Il mar! Perché in suo grembo non trovai la tomba?». Lo spettacolo si chiude con la discesa di un grande specchio centrale in cui si riflettono dapprima i personaggi, in seguito l'intera buca orchestrale (figg. 187-188).



Figg. 187-188. *Simon Boccanegra*, 2010, Milano, Teatro alla Scala, foto di scena

Cap. 2.13 Conclusioni

In queste pagine abbiamo ricostruito, in forma certamente sintetica e orientata, cinquant'anni di teatro, dalla ricerca sperimentale inaugurata nel 1968 agli appuntamenti incipienti del 2018. L'aver riunito le esperienze di prosa con le messe in scena operistiche ci ha consentito non solo di avere un ritratto di Federico Tiezzi a tutto tondo ma anche di valorizzare le connessioni tra i due repertori che, negli anni, si sono sempre sfiorati contaminandosi.

Nella prima parte della tesi, con gli appunti per una teatrografia, abbiamo dato uno sguardo a volo d'uccello al "catalogo" di Tiezzi; nella seconda parte, circoscritta a una micro-storia delle produzioni liriche, abbiamo ricostruito la sua poetica valorizzandone le dominanti: la costruzione astratta degli spazi per sottrazione di elementi; l'uso espressivo e ponderato di luce e colore; il recupero dell'iconologia warburghiana legata all'espressione del gesto; la consapevole intertestualità per la messa in chiave del personaggio e della trama drammatica, con innesti dalla tradizione letteraria e cinematografica nonché dal *corpus* della Storia dell'Arte. Rispetto a quest'ultimo punto abbiamo potuto verificare come in molti degli spettacoli analizzati la citazione diventi performance, una «représentation qui re-compose la littéralité de l'œuvre citée».²⁸¹

La questione merita però un'ultima considerazione: la pratica del *tableau vivant*, lo abbiamo visto, è in uso sin dal XVIII secolo, laddove terminato l'effetto sorpresa e consumato il piacere estetico del riconoscimento della fonte lo spettacolo riprendeva naturalmente il suo corso. Possiamo considerarlo un virtuosismo, una convenzione. Non così nel caso di Tiezzi: ciò che risulta evidente al termine di questa riflessione è che nel suo metodo il drammaturgo e il pittore coincidono e utilizzano gli stessi strumenti per costruire la realtà scenica.

Nel caso di *Norma* il *Giuramento degli Orazi* non è semplice *coup de théâtre* giacché il *tableau* è solo un tassello di una trama visiva che è filiazione dichiarata, coerente e continuativa dal *corpus* di Jacques-Louis David.

²⁸¹ MARIE FRANCE CHAMBAT-HOUILLOIN, ANTHONY WALL, *Droit de citer*, Rosny-sous-bois, Bréal, 2004, p. 115.

Quando Tiezzi comincia a riflettere sulla costellazione “Norma” davanti a lui si palesano, colori (il blu), gesti (Canova), azioni (David) e tale processo, che si ripete per *La sonnambula*, *Il barbiere di Siviglia*, *Simon Boccanegra* etc. risulta immediato. Proprio qui sta la differenza tra la pratica del *tableau* e il metodo di Federico Tiezzi: la prima è contingente, il secondo necessario.²⁸²

Per questo, in ogni produzione, tanto nella prosa quanto nella lirica, al tavolo di regia troviamo degli ospiti fissi: non mi riferisco, in questo caso, a Bisleri o Buzzi, ma a Puvis de Chavannes e Burne-Jones, Canova e David etc. Con loro, sin dall’inizio, si declina la materia teatrale, come se il palcoscenico condividesse la stessa grammatica della pittura.

Siffatto metodo ha certamente il suo prezzo: da un lato la contemplazione richiede stasi, dall’altro la citazione dà luogo alla ridondanza e non all’inedito; la robusta stratificazione rischia di ingessare lo spettacolo e il recupero dell’iconologia del gesto costringe i cantanti/attori a una “camicia di forza” attraverso una *mise en image* imposta dal tavolo di regia che li trascende, cala dall’alto e non nasce da un processo di ricerca interiore (dal basso) che consentirebbe all’attore di cercare il *suo* gesto, di trovare la *sua* figura.

Una cosa però è certa: nelle regie di Federico Tiezzi l’immagine si fa drammaturgia e la drammaturgia immagine; sono queste le due polarità che convivono e si presuppongono nei suoi lavori, concorrendo alla formazione del significato delle sue opere.

²⁸² Si pensi alla recente messa in scena del *Viaggio a Reims* di Rossini da parte di Damiano Michieletto (allestimento De Nationale Opera di Amsterdam, andato in scena a Roma al Teatro Costanzi il 14 giugno 2017. Direttore Stefano Montanari, scene Paolo Fantin, Costumi, Carla Teti). La regia, ambientata in una galleria d’arte dove diversi quadri prendono vita durante il procedere dell’azione, ha il suo compimento sul finale, quando lentamente tutti i cantanti riproducono con buona fedeltà il quadro di François Gérard dedicato alla Consacrazione di Carlo X come Re di Francia nella Cattedrale di Reims. Il *coup de théâtre* fa il suo effetto ma rimane un caso isolato (contingente) nella poetica di Michieletto.

PARTE III

Interviste e Teatrografia

INTERVISTA A FEDERICO TIEZZI

Maestro Tiezzi, lei ha cominciato la sua avventura sul palcoscenico con il teatro di ricerca e poi di parola; nel '91 c'è stato il suo debutto con la regia lirica; dopo ormai 50 anni di esperienza ci sono differenze, secondo lei, tra la prosa e la lirica? Cosa vuol dire "pensare in prosa" uno spettacolo lirico? C'è uno specifico nel teatro d'opera?

«Sì, esiste uno specifico. Quando sono arrivato alla lirica e ho cominciato giustappunto con *Norma*, ne venne fuori un'esperienza allibente, straordinaria, che mi lasciava senza parole perché io venivo da un mondo – che era quello del teatro di prosa – nel quale ero il padrone di tutto, al punto di essere l'autore di tutto quello che veniva fatto; lo spostamento degli attori avveniva come io volevo; si determinavano delle pause all'interno della recitazione come io volevo; c'erano delle invenzioni all'interno del testo tali che il testo si capovolgeva; oppure sottolineavo degli elementi che erano una mia propria e personale interpretazione. Al contrario, nel '91 io scopro un'altra realtà. Venivo dall'esperienza della *Divina Commedia*, dall'esperienza di *Hamletmaschine* di Heiner Müller (prima rappresentazione in Italia il 25 marzo del 1988), venivo dalle mie prime regie nei teatri stabili, *Finale di partita* e *Aspettando Godot* di Beckett, quest'ultima opera era la prima esperienza a Palermo. Nel 1991 con *Norma* scopro una nuova realtà: intanto c'era un'altra persona – il direttore d'orchestra – e quindi, chi è dei due che decide? Bisogna mettersi d'accordo oppure bisogna litigare, mettersi in contrasto? Il direttore è un secondo regista. Poi dovevo veder tutto da lontano, vedere le cose da vicino non mi serviva, se vedevo le cose da lontano capivo meglio. *Norma* è così ben fatta perché l'ho vista sempre da metà platea; così capisci che è meglio una relazione di insieme che non una relazione strettamente personale con l'attore, con gli elementi scenici, con lo spazio così come avviene in prosa. Quindi visione da lontano,

direttore musicale che era un co-direttore e terza cosa il fatto che io non determinavo più niente, le pause erano già scritte, l'interpretazione e l'accento su una parola era già scritto. Quindi l'esperienza fu strabiliante ma mi dissi anche «beh, vediamo un po' se questa è la prima e l'ultima perché così non è che mi diverto tanto...».

Poi non fu l'ultima bensì fu la prima di una serie di esperienze teatrali sul melodramma che mi permisero d'approfondire un metodo di lavoro che tiene conto della specificità di questo linguaggio differente rispetto alla prosa. Pensare uno spettacolo lirico in prosa significa pensarlo visto da vicino piuttosto che visto da lontano – perché i teatri di prosa non sono così vasti come i teatri lirici all'italiana – e quindi significa che i cantanti devono scendere fortemente all'interno della recitazione, devono collegare il loro sentimento musicale alle parole che vengon dette. Io continuo a dire: «un cantante è un cantante, un personaggio è quello che dice». Si può dire che Norma è la proprietaria di una locanda a Venezia, come *La locandiera*, è legittimo che uno lo pensi ma dal mio punto di vista non torna perché non dice delle cose in quella direzione. Per questo alle volte mi trovo in contrasto con molti miei colleghi, per questa tendenza a forzare l'opera all'interno di strutture precostituite. Secondo me bisogna interpretare le strutture, le parole che già ci sono e da lì farsi venire delle idee. Questo è quello che si fa in prosa; quando io vedo *Norma* secondo quest'ottica mi appare come una camera di tortura, stanno male tutti, alla fine del primo atto Norma soffre, Pollione è arrabbiatissimo e probabilmente avrà dei sensi di colpa, Adalgisa poveretta non capisce nulla di quello che sta succedendo e anche lei sta soffrendo; ci sono tre personaggi che soffrono all'interno di una camera che io ho svuotato in cui si torturano vicendevolmente. Ibsen, Strindberg, financo Pirandello, sono tutti esemplati su questa modalità di conflitto fra i vari personaggi. Fare prosa significa anche che non solo i cantanti diventano attori ma che il senso di quello che fai sta anche in qualche dramma o autore, ho già nominato Ibsen e Strindberg, ho trovato il senso di questa *Norma* là dentro».

Pensa che la sintesi wagneriana dell'opera d'arte totale sia un'utopia? C'è un codice tra i tanti, partitura musicale, libretto, scrittura scenica che predomina sugli altri o convivono tutti alla pari?

«Questa è una domanda che potrebbe essere rivolta anche al teatro di prosa. Il lavoro che faccio si basa su una serie di linguaggi che si incontrano e che si relazionano: il testo, lo spazio, la luce, in questo caso la musica. Il lavoro d'équipe consiste nel mettere insieme questi elementi. In musica l'opera d'arte totale è ammissibile e devo dire anche in prosa c'è un'alternanza storica di certi elementi. In questo momento in cui ci sono meno soldi c'è più l'evidenza dell'attore, così come nel teatro lirico del cantante, rispetto alla complessità degli elementi. Nella lirica gli elementi si devono equilibrare l'uno con l'altro, anche perché quando ci lavoro sopra li tratto come elementi autonomi. La luce, per esempio, non solo deve illuminare le situazioni ma deve anche essere in se stessa una luce che esprime un racconto, una storia. Anche la scenografia deve essere autonoma nel racconto, il che significa che il racconto della scenografia è per esempio un passaggio dal bianco del primo atto al nero del terzo, oppure dal pieno al vuoto. Questo è il racconto autonomo che la scenografia deve fare e che dà una sostanza, una forza a quello che fai per cui diventa tutto maggiormente evidente».

Si può arrivare a pensare che nel teatro d'opera la visualità, l'immagine, la scrittura scenica siano quasi predominanti rispetto alla partitura musicale?

«No, non credo. Se non si integrano c'è qualcosa che non funziona, ed è quello che vedo in un grande regista come Wilson. In lui c'è una mancanza di armonia: per quanto le immagini siano molto belle, nella concezione generale del melodramma c'è una scissione tra gli elementi che non mi torna. Quello che a me interessa, direi la mia ossessione, è la struttura nel suo insieme. Ma occupandomi dell'insieme, ossessionato dalla potenza della struttura che ha una logica compositiva in se stessa, rischio di renderlo freddo, troppo pensato. Questo me lo fece notare Giovanni Raboni, sublime poeta e magnifico critico

teatrale: scriveva per il «Corriere della sera» e una volta, vedendo un mio spettacolo, *Porcile* di Pasolini, mi disse «lo spettacolo è molto bello, è tutto così pensato». E io gli chiesi «lo dici come complimento o come critica?», ma la questione rimase sospesa; per me c'era anche una parte di critica perché se pensi a tutto e tutto ha un significato rischi di cadere in un idioletto, in una dimensione dove ci si capisce tra me e te».

Quando una regia è invadente secondo lei?

«È invadente quando si scolla dal piano della realtà musicale, quando non è con essa integrata. Io vengo dalla sperimentazione, dall'avanguardia più forte e continuo a pensare che abbiamo bisogno di profondità, di tenebra, di mistero, di non detto. Sono dispiaciuto per l'ipermodernizzazione che caratterizza l'opera lirica».

In Norma, ma anche in altre opere capita di vedere i personaggi entrare di spalle indicando il fuosi-scena. Questo gesto ha per lei un significato particolare? C'è un chiaro riferimento al fuoricampo...

«Sì. Loro entrano dalle quinte di spalle, da un mondo che indicano e che lasciano a fatica...».

Ma il loro mondo non è quello in campo?

«Non solo, quello è una parte. Come all'interno di una casa di bambole, cioè di una casa strutturata con molteplici stanze, loro sono una stanza, ma c'è tutto il resto, loro provengono da un'altra stanza e quindi vengono con i pensieri di quell'altra stanza, questo è il senso. Vengono da stanze della memoria, del passato o addirittura da altri testi, ad esempio dalle stanze della tortura di Ibsen o Strindberg, o da un bosco. Per esempio Pollione e Flavio entrano dalla stessa parte dalla quale sono usciti i Druidi; da un punto di vista di grammatica alla Orazio Costa o alla De Bosio questo sarebbe un errore...».

Come si può sperimentare nel teatro lirico? Cose pensa del dilagare della multimedialità? Della smaterializzazione che produce?

«Son tutti periodi storici; la multimedialità va di moda nel momento in cui c'è meno denaro perché non costa quanto una scena. Se non hai soldi ti chiedi come poter creare quel movimento, quell'elemento, quello spaesamento dello spettatore che gli permette di realizzare un cortocircuito con ciò che sta ascoltando. La cosa più semplice è mettere una diapositiva; infatti il teatro che abbiamo fatto negli anni '70 io o Martone o Corsetti era un teatro nel quale apparivano molte diapositive, molti filmati, fu una specie di profezia perché poi dalla metà degli anni '80 lasciammo questa prassi e rientrammo all'interno della cornice del quadro scenico, tutta questa voglia di sperimentare con l'inserzione di immagini che costavano poco passò agli artisti visivi. Ho ricominciato a utilizzare la multimedialità in prosa, in *Un amore di Swann* di Proust.

Dovevo debuttare nel cortile del Bargello e ho utilizzato tutto lo spazio con tre proiettori di immagini, un effetto pazzesco, ad un costo tre volte inferiore rispetto ad una scenografia *ad hoc*. Poi francamente è molto facile l'uso della proiezione all'interno dell'opera lirica... Per me sperimentare significa anzitutto far diventare i cantanti degli attori, spiegandogli il sistema della scrittura e dell'interpretazione.

Sperimentazione è il rientro nella cornice, allora puoi essere Pollock, Rothko, Bacon e puoi essere anche Annigoni. In ogni epoca storica, in ogni linguaggio c'è un modo sperimentale di accostarsi... Nella lirica sei sperimentale quanto più rispetti il testo musicale, pensa che affermazione da uno che si considera il figlioccio di Carmelo Bene!».

Abbiamo perso la dimensione dell'attesa, che rimane una fondamentale porzione di esperienza, per di più la tecnologia ci ha abituati ad accelerare il ritmo del tempo; come si può mantenere l'attenzione viva in spettacoli che durano diverse ore? In un'intervista a Ronconi lessi che secondo lui il melodramma è costruito tenendo conto della soglia d'attenzione umana,

prevedendo quasi un'alternanza di parti forti e deboli, queste ultime in concomitanza del famigerato calo nella parabola d'attenzione... Come costruisce un regista l'attenzione dello spettatore in un'epoca in cui siamo quasi violentati dal rumore semiotico?

«Hai ragione, siamo sottoposti a un continuo martellamento di immagini. Per me che ho una cultura eminentemente visiva e figurativa arriva il momento in cui tutte queste immagini mi soffocano. Quando all'inizio degli anni '80 alcuni di noi, ovvero il sottoscritto, Mario Martone e Toni Servillo ma non Corsetti e altri, rientrammo dentro la cornice del testo per affrontare il testo e la logica consequenziale delle azioni fu una liberazione, come quella di De Maria, Cucchi, Chia, Mimmo Paladino che cominciarono a rifare i quadri. Il linguaggio pittorico era quanto mai stravagante ma all'interno della cornice. Così facemmo noi lavorando sul teatro, la testualità ci dette una direzione che imponeva una maggiore ascesi dalle immagini, una scelta di minor bombardamento. E infatti, tutto quello che oggi non mi piace è il bombardamento immaginifico. Se vuoi essere davvero eversivo oggi prova a far recitare i cantanti! È molto più facile se loro fanno quello che gli pare, tu – regista – metti delle immagini sullo sfondo così l'occhio dello spettatore è preso da queste immagini dinamiche e dimentica i cantanti. Alla Scala negli ultimi anni di spettacoli così ne ho visti molti, di spettacoli nell'altra direzione ne ho visti pochi ma ricordo una *Lulu* di Peter Stein che era indimenticabile... rispetto a quello che dice Ronconi io credo che il livello di attenzione si mantenga costante per non più di 20 minuti. A me pare che la fine del primo atto di *Norma* e soprattutto la fine del secondo sono pensate da Bellini e Romani come un rilancio continuo di effetti. Io parto sempre dal presupposto che ci vuole un elemento che risvegli l'attenzione del pubblico almeno ogni dieci minuti, è proprio una cosa tecnica, io ogni dieci minuti faccio succeder qualcosa, un sipario che cala, un elemento che entra, se faccio prosa un attore che sviene, per ottenere un salto di attenzione. Questo procede da una dichiarazione che mi fece un regista che apprezzavo molto, ovvero Grotowski, il quale mi disse che è necessario montare l'attenzione dello spettatore, facendo in modo che la sua mente veda ciò che tu vuoi che veda, comprendendone il

significato e generando quindi un *ron ron*. Quando facevo la *Divina Commedia* con Sanguineti lui diceva che la terzina incatenata generava un *ron ron*, queste erano le parole sue... e invece di recitare «la bocca mi baciò tutto tremante», che è un verso sublime, lui mi levò il “tutto”, e per me era inaccettabile! Allora discutemmo fino alla nausea ma poi feci di testa mia, anche se stiamo parlando di uno dei poeti più straordinari del '900. Io ero più nell'onda di Luzi o Giudici con cui facemmo rispettivamente il *Purgatorio* e il *Paradiso*. Luzi faceva delle didascalie, poi però si montavano i versi di Dante in maniera invertita, lasciando limpido il dettato, si scopriva la dialogicità dei personaggi ma non toglievi dei membri dell'endecasillabo per far risvegliare lo spettatore che non si svegliava, secondo me. Potevi tenere alta l'attenzione anche con l'endecasillabo completo! Comunque Ronconi è quello che mi ha insegnato di più nel corso degli anni; lui ha visto i miei spettacoli nel '75, io ero molto vicino agli artisti figurativi, ero amico di Schifano e soprattutto di Alighiero Boetti; poi nel '78 Ronconi si ferma a Prato e fa il Laboratorio di Prato, e lì ho imparato come si dirige un testo. Poi ho apprezzato Strehler per il suo essere così interno al linguaggio teatrale... Io ho lavorato con Giulia Lazzarini che amo molto e l'ho ammirata per la prima volta nella *Tempesta*, uno spettacolo bellissimo perché era stato tradotto in termini teatrali un pensiero; quando Prospero decide di liberare Ariel Strehler faceva sciogliere la corda che la teneva bloccata: risalendo in graticcia, faceva un rumore... Ed io ero così ammirato di questa idea che diventa dinamica di palcoscenico prima ancora di avere una risonanza teatrale immensa: Ariel viene liberato perché sciolto dalla corda! Oppure quando ne *Il giardino dei ciliegi* Čechov scrive: «si sente il rumore degli alberi che si abbattono», Strehler aveva sostituito con un silenzio e con un suono di corda di violino: mi sembrano delle soluzioni che addirittura alle volte invidio, così come invidio la regia di Stein de *Il Principe di Homburg* che ho visto da ragazzo, come invidio *Ignorabimus* o *Oresteia* di Ronconi! Se tu pensi al Living Theatre, pensi a Grotowski, ho conosciuto tutti loro, Julian Beck e Judith Malina, ho frequentato Barba e Carmelo Bene, ma i loro spettacoli posso farli anche io... ma quel *Principe di Homburg* di Stein, dovevi vedere come era recitato quel Kleist! Ancora mi

ricordo la scena, i movimenti, la recitazione di Bruno Ganz, tutta molto bassa...».

Un regista che nomina poco è Visconti...

«Visconti è un personaggio abusato, alle volte mi hanno paragonato a lui; quando ho fatto *Adelchi* Raboni disse che il mio modo ricordava Visconti, che a me piace molto ma a un certo punto ho conosciuto tutte le vedove Visconti ed erano insopportabili, ho conosciuto anche le vedove Pasolini che erano più simpatiche... ma le vedove di Visconti riducevano la grandezza di quel regista a una questione di tappezzeria e colore di costumi, e a me questo non interessa. Ho fatto *I vespri siciliani* a Roma ispirandomi a *Senso*, però è abusato...».

In merito al ritmo, ha modo di intervenire direttamente sul ritmo dello spettacolo considerando che ci sono un libretto e una partitura?

«Sì, questa è la mia forza, quello che accade in scena è una partitura che ha delle pause e dei ritmi e il piano di regia comprende anche questo, non solo i significati drammaturgici».

L'immagine ha un suo ritmo...

«Assolutamente! Sia al suo interno sia nella successione».

Dato innanzitutto dalla luce?

«Sì, certo».

Nella spazializzazione polifocale delle fonti sonore, cantanti e coro, che libertà ha nel segmentarle e posizionarle?

«È una libertà limitata che io accetto di buon grado perché come hai detto tu c'è una prospettivizzazione del suono che va sempre più in profondità, e se va troppo in profondità si perde. Io parto dal principio che sono al servizio del compositore e dei cantanti; io sono coinvolto con loro, non sono un elemento estraneo lì per caso».

Per quanto concerne il lavoro sul personaggio?

«Penso anzitutto a dei colori più che a delle immagini, per Norma ad esempio il blu e il bianco; poi certo, volevo un'immagine neoclassica quindi David e Canova».

INTERVISTA A PIER PAOLO BISLERI

Quando ha conosciuto Federico Tiezzi? Come siete entrati in contatto? Qual è stato il primo lavoro che avete fatto insieme?

«Ero studente all'Accademia delle Belle Arti di Firenze (Facoltà di Scenografia), in quel periodo mi interessavo molto d'Arte Contemporanea, che era stata la mia prima attività, ancora studente a Trieste, la mia città natale. A Firenze frequentavo diversi "spazi alternativi" e Gallerie d'Arte d'avanguardia, dove si potevano seguire e conoscere le principali tendenze del momento. Ricordo la libreria del Centro Di, fondata da Ferruccio ed Alessandra Marchi, in Piazza de' Mozzi, dove potevi incontrare Achille Bonito Oliva, Germano Celant, Enrico Crispolti intenti a discutere assieme ad artisti a loro legati intellettualmente. C'era la galleria Art/Tapes/22 (centro di produzione di Video Arte di Maria Olga Bichocchi in via Ricasoli dove ho potuto seguire le prime esperienze di Nam June Paik, Bill Viola, Alighieri Boetti, Jannis Kounellis e tanti altri artisti che si occupavano di "Video Arte") o la Galleria Schema, fondata da Alberto Moretti, in Via della Vigna Nuova, dove, credo nel 1972 o 1974 – non ricordo precisamente – ho visto: *La donna stanca incontra il sole* performance teatrale del gruppo il Carrozone. Leggendo la loro storia anni dopo ho appreso di aver assistito al loro primo spettacolo pubblico. In quegli anni sia la ricerca teatrale contemporanea che la musica di ricerca si potevano vedere o ascoltare solamente nelle Gallerie d'Arte d'Avanguardia perché non ancora accettati nei circuiti "ufficiali". Quell'esperienza l'ho trovata estremamente interessante e così ho seguito il loro lavoro negli anni successivi assistendo a: *Punto di Rottura*, *Crollo Nervoso*, *Genet a Tangeri*, *Ebdomero* e ricordo a Roma al Teatro Olimpico *Sulla Strada* da Kerouac.

Poi ultimata l'Accademia e laureato in Scenografia, in quegli anni si era diplomati, ho iniziato il mio percorso formativo al Teatro Stabile di Prosa del Friuli Venezia Giulia. Gli anni successivi al 1978 mi hanno spinto a seguire, per la curiosità che ho sempre avuto nei confronti del teatro, il lavoro di diversi gruppi teatrali e singoli registi come: Giorgio Stehler, Luca Ronconi, Peter

Brook, Jerome Savary, Eugenio Barba, Ariane Mnouchkin, Bob Wilson e diversi altri. In Italia comunque ho continuato a seguire, con grande attenzione, tutti questi gruppi Teatrali che cercavano un nuovo metodo di lavoro, una nuova espressività drammaturgica: Raimondi & Caporossi, La gaia scienza, Falso Movimento, il gruppo Krypton di Scandicci, ma su tutti il lavoro dei ragazzi del Carrozone, diventati successivamente “Magazzini Criminali”, ispirati dalle parole di Jean Cocteau su Giorgio de Chirico, come indicato nel sito della Compagnia.

In quegli anni anche l’esperienza a Prato, al Teatro Fabbricone (Il Laboratorio di Prato – Franco Quadri, Gae Aulenti e Luca Ronconi), sarà per me fondamentale nel lavoro successivo con Federico.

Poi nell’estate del 1991 in occasione della prima edizione del Mittelfest, precisamente sabato 27 luglio, la prima collaborazione diretta con Federico Tiezzi in occasione della messa in scena della *Divina Commedia* iniziata, presso il Collegio Paolo Diacono alle 8 di sera e terminata, dopo aver attraversato tutte le stazioni Dantesche alle 6 del mattino all’interno e poi all’uscita del Duomo di Cividale. In quell’occasione il mio compito è stato quello di organizzare tecnicamente e logisticamente tutte le varie fasi e stazioni della *Divina Commedia*.

Successivamente a quell’incontro è nata la nostra amicizia e collaborazione artistica che si è concretizzata nel autunno dello stesso anno con la *Norma* al Teatro Petruzzelli di Bari, in collaborazione con Mario Schifano e che è andata completamente distrutta nell’incendio del 27 ottobre 1991 che ha devastato il Teatro».

Ha collaborato con Tiezzi sia per spettacoli di prosa che per allestimenti di opere liriche, questo significa che lo conosce da molti anni: c’è un metodo di lavoro che si è perpetuato nel tempo? Come si costruisce di volta in volta la vostra collaborazione sulla scrittura scenica?

«Non è facile risponderti a questa domanda, perché nel corso degli anni, avendo così tanto lavorato assieme sembra a me che certi lavori siano uscita dalla nostra

fantasia anche relativamente con semplicità. Erano lì, nascosti, dentro a noi e parlando assieme sono usciti, bastava raccogliarli.

Sono momenti diversi. Uno è il lavoro di ricerca sul testo, le motivazioni che si vogliono dare alla ricerca ed al valore che le parole ci comunicano, e questa parte del lavoro, a cui ho avuto l'opportunità di partecipare più volte e che è la più interessante e stimolante, Federico la svolge assieme ai suoi più stretti collaboratori, con gli assistenti, con Giovanni Scandella, per esempio o in altre occasioni con chi gli è stato sempre vicino sin alla nascita della compagnia del Carrozzone: Sandro Lombardi, più volte protagonista dei testi di Prosa.

Ci si trova, quasi sempre, nella sua casa in Toscana, sulle colline vicino a San Polo, lì si passano lunghe giornate a chiacchierare, discutere, confrontarci sul lavoro da affrontare, tra una passeggiata tra le colline d'ulivi e cipressi o tutti assieme attorno al tavolo da pranzo, tra libri, fotografie, modellini, bozzetti, schizzi, campioni di stoffe – portati dalla bravissima Giovanna Buzzi, costumista da sempre di Federico – e in quelle giornate sviluppiamo le nostre idee.

Federico è molto propositivo, è un regista che ti stimola moltissimo, è rigoroso, severo, creativo e le sue proposte le faccio mie e gliele riconsegno con le mie suggestioni. Il più delle volte ho sentito ripetere da lui questa frase: «Vedi Pier Paolo, io ti do un'idea, ti rappresento una mia idea di spazio, poi tu la fai tua, la rielabori e me la proponi secondo un tuo schema. Il più delle volte non è quello che mi aspetto, ma certamente è lo spazio suggestivo che poi utilizzerò per il nostro spettacolo».

Un esempio che ricorderò sempre: la prima di *Scene di Amleto* era finita da pochi attimi, quel momento in cui si attende che il pubblico si liberi e applauda il nostro lavoro. L'ansia dell'attesa. Federico mi dice: «Vedi Pier Paolo, potranno dirci tutto, ma non potranno dirci che questo non è un nostro spettacolo!». È per questa frase che l'*Amleto* resterà certamente uno degli spettacoli a cui sarò sempre maggiormente legato».

La cifra più significativa di Tiezzi è il rapporto con gli artisti e, più in generale, le arti figurative. In questo vi siete trovati in sintonia direi...

«Come ti ho potuto anticipare nella risposta alla tua prima domanda, negli anni che ho vissuto a Firenze, l'ambiente artistico legato specialmente all'arte figurativa era in continua ebollizione e la possibilità non solo di "vedere" ma soprattutto di "partecipare" a quegli eventi era per me molto stimolante. Io prima di approdare alla scenografia e quindi al Teatro mi ero interessato soprattutto all'Arte Contemporanea seguendo soprattutto le esperienze del movimento Concettuale e della Performance (Body Art). In quel periodo ho avuto l'occasione di conoscere personalmente: Marina Abramovic e Ulay, Joseph Beuys, Vito Acconci, Gina Pane, Urs Lüthi e il movimento del Wiener Aktionismus (Hermann Nitsch, Günter Brus, Rudolf Schwarzkogler e Otto Mühl) di cui ho curato diverse esposizioni e con la collaborazione di Beppe Morra il 10 giugno del 1978 ho organizzato al Teatro Romano della mia città l'*Azione n°* di Hermann Nitsch.

La curiosità e l'interesse per tutte queste manifestazioni dell'Arte Contemporanea erano primarie e fondamentali anche per Federico Tiezzi e per il lavoro che stava facendo con il suo gruppo. La collaborazione con artisti quali: Alighiero Boetti, Mario Schifano, Alessandro Mendini e Gae Aulenti, come evidenziato anche nel sito della Compagnia.

Ricordo che in uno dei nostri primi incontri, quando mi chiedeva di immaginare «uno spazio vuoto, astratto, indecifrabile» io gli ho parlato di Wheeler e delle sue Empty Rooms (per esempio *Light incasement*, 1971). Federico, in quell'occasione, ne è rimasto stupito. Si era meravigliato che gli facessi l'esempio di Wheeler, certamente non l'artista più conosciuto e sulla bocca di tutti».

La citazione di un'opera d'arte è un limite nella scrittura di scena o un punto di forza? Limite nella misura in cui un'immagine già data toglie la possibilità a un'immagine inedita di svilupparsi...

«Vedi io ci ho pensato più volte, quale sia la motivazione che mi/ci indirizza verso citare o no un'opera d'arte o un artista. In realtà credo che soprattutto nasca dall'imprinting che ho avuto negli anni della mia formazione. Tutto ciò che ho potuto vedere, in cui mi ci sono imbattuto e che – involontariamente – riaffiora nel momento in cui ne ho bisogno espressivamente e senza accorgermene le faccio mie, o sono già dentro di me e io le raccolgo per poi creare gli spazi che divengono scenografie. Quasi sempre è così. L'amore per certi materiali: il ferro grezzo, se devo pensarci è chiaramente legato al mio interesse per il lavoro di Jannis Kounellis, come il carbone. Spesso uso destrutturizzare i materiali che utilizzo e anche in questo caso, quasi senza accorgermene, utilizzo il gesso mescolato con colla e soprattutto il colore bianco (che amo molto) e ricopro i materiali con questo prodotto. Non è per citare George Segal, ma certamente non posso negare che il suo influsso ha permeato più volte i miei lavori. O l'utilizzo del colore blu... profondo, non è il *Blu Kline*, ma è un blu più scuro, appunto "profondo" – blu oltremare mescolato ad una piccola parte di blu di Prussia e una punta di blu ftalo.

In altre occasione, perché ci serviva l'immagine o perché volevamo citare volontariamente, forse per ricordare l'artista amico, abbiamo utilizzato immagini di Alighiero Boetti o Andy Warhol, per esempio.

Altre volte abbiamo proprio collaborato con artisti che ci hanno realizzato delle opere da inserire nei nostri lavori, come per esempio i sipari e fondali di Mario Schifano per la *Norma* del 1991».

Lo spettacolo che ritiene più riuscito e risolto della vostra collaborazione?

«Risolto è una parola che determina l'idea di aver compiuto un lavoro in maniera definitiva, ma questo credo non accada quasi mai. Ogni nuova produzione in

realtà l'affidiamo alla visione del pubblico convinti che qualcosa di meglio l'avremmo certamente potuta fare.

Ma se devo proprio indicarne alcuni a cui sono particolarmente legato posso indicarti per quanto concerne il Teatro di Prosa: *Porcile* di Pier Paolo Pasolini, *Edipus* di Giovanni Testori, tutto il progetto sull'*Amleto* da William Shakespeare, lo *Zio Vanja* di Cechov, *Scene da Romeo e Giulietta* da William Shakespeare e *Ifigenia in Aulide* di Euripide, ma soffro a non aver citato gli altri lavori perché tutti hanno qualcosa all'interno per cui vi sono particolarmente legato.

Per quanto riguarda il Teatro Musicale, le Opere a cui sono più legato sono: la *Norma* di Vincenzo Bellini (il primo lavoro firmato con Federico), *Madama Butterfly* di Giacomo Puccini, *La sonnambula* di Vincenzo Bellini, *I cavalieri di Ekebù* di Riccardo Zandonai, *Dido And Æneas* di Henry Purcell, *Don Quichotte* di Jules Massenet e certamente il *Simon Boccanegra* di Giuseppe Verdi alla Scala di Milano».

Lei è scenografo da molti anni: nota delle differenze nel sistema produttivo oggi? Com'è la vita dello scenografo nel 2017?

«Credo che oggi sia molto difficile, per un giovane neo laureato presso una delle Accademie delle Belle Arti Italiane, poter “trovare lavoro” – termine terribile se ci pensiamo bene – perché uno scenografo è un artista, come lo è il regista, o il costumista, il light designer, il videomaker... Abbiamo “bisogno di esprimerci artisticamente”. Certo si deve lavorare per vivere ma noi abbiamo la necessità di creare, di produrre, di esprimerci. Oggi, la crisi economica, la competizione, le nuove tecnologie a disposizione e purtroppo sempre più spesso l'ottusità – per non dire “impreparazione” – di chi dirige i Teatri, mette in serissima difficoltà il giovane che chiede di poter avvicinarsi al mondo del teatro o dello spettacolo in generale. Quando ho iniziato io, se ci penso mi sembra così assurdo in riferimento ad oggi, era tutto realmente molto più semplice. Se valevi, se avevi delle idee, se eri disponibile a fare gavetta, non c'erano grossi problemi. L'occasione ti era sempre data. Presso un teatro, una compagnia, un gruppo

teatrale. Io, per esempio, laureato all'Accademia di Firenze nel luglio del '78 ho avuto l'opportunità di iniziare a collaborare con Sergio D'Osmo, scenografo e Direttore del Teatro Stabile di Prosa del Friuli Venezia Giulia di Trieste, la mia città, e da quel giorno ad oggi ho sempre lavorato con continuità come scenografo».

INTERVISTA A MARION D'AMBURGO

Siamo in via Panicale, al numero 10; se non mi sbaglio è...

«Sì, è il nido. Sono la custode del nido. È il mio vezzo».

Eravate in tre, alle origini, più Vera Bemoccoli...

«Vera, insieme a Federico e Sandro, ha contribuito alla formazione della Compagnia. Era un quartetto, condividevamo il nido lontano dalle nostre famiglie di provenienza».

Erano gli anni in cui frequentavate l'università...

«Federico e Sandro erano iscritti alla Facoltà di Storia dell'Arte, io studiavo Antropologia. Nonostante l'impegno universitario eravamo comunque dediti, già a tempo pieno, all'attività teatrale».

Come nasce in voi l'idea di costruire una compagnia teatrale? Da dove la scintilla?

«La scintilla nasce a livello individuale e poi c'è una sorta di coagulazione quando più scintille si mettono insieme. Bisognerebbe interrogarsi sull'Italia di quegli anni, un Paese che usciva dalla guerra e che aveva una memoria ancora viva. Noi venivamo tutti dalla provincia, luoghi dove era preponderante un paesaggio agricolo, artigianale. E nella nostra generazione c'era una forte spinta a uscire da questa dimensione, una spinta che bruciava le memorie del passato, che ci ha permesso di incontrarci sviluppando il teatro come canale prioritario di espressione. Un teatro che, torno a dire, ciascuno declinava con una sua precisa individualità. Nel mio caso il teatro era vissuto come un percorso conoscitivo. Io vengo da una famiglia contadina e questa impronta continua ad essere incisa nel mio DNA e nel mio modo di condurmi nella vita. Ci sono delle tecniche,

proprie della cultura contadina, che continuano a informare il mio bisogno di stare al mondo e le mie modalità di stare nel teatro. Io, tuttora, ho bisogno di filtrare la materia di lavoro attraverso dei percorsi che sono totalmente fisici e in un primo tempo la nostra attività teatrale si è basata direi eminentemente sulla fisicità, poi sono subentrati altri elementi, come la voce o il testo».

Dove vi siete conosciuti con Lombardi e Tiezzi?

«Ci siamo conosciuti in treno, nel periodo delle scuole superiori. Ci diletavamo nel focalizzare mete lussuriosamente altissime, fantasiosamente utopiche, come conviene a quell'età».

Quali erano i vostri riferimenti?

«Il Living Theatre innanzitutto. È stato fonte di un grande batticuore il poter vedere Julian Beck e Judith Malina a Urbino per la loro *Antigone*. Posso dire che per me si aprì una grande finestra in quel momento. Per i giovani di oggi probabilmente è difficile da comprendere cosa potesse significare in quegli anni vedere una compagnia come il Living. Beck e Malina coglievano un vento che era quello della rivoluzione ora e subito. Era un grande respiro. Dietro c'era ovviamente un lavoro di ricerca importante portato a grandi effetti, oltre a questo vento che doveva portare al cambiamento».

Il Sessantotto era l'altro ieri...

«Proprio così. Noi eravamo piccoli per il Sessantotto in quel momento, tanto più questo vento ci faceva levitare».

Vi eravate già riuniti a Firenze?

«No, ciascuno viveva ancora nel suo paesello d'origine e ci riunivamo in luoghi che avevano una connotazione direi quasi magica».

Lei, Vera Bemoccoli e Federico Tiezzi siete originari di Lucignano, Sandro Lombardi di Poppi...

«Esatto. Quindi ci vedevamo spesso a Lucignano in luoghi per lo più fatiscanti, una vecchia chiesa o un teatro col palcoscenico “bucato” e lì cercavamo di mettere a fuoco questi nostri sogni. Guardavamo molto in alto e il raggiungimento di queste vette occupava tutto il nostro tempo».

Attorno a voi, in Toscana, c'era qualche esperienza che costituiva per voi una boa? Penso ad esempio a un personaggio come Pier'Alli...

«Certamente. È una questione di tessuto. Firenze, all'epoca, era una città estremamente vitale: c'erano i poeti visivi con le loro manifestazioni, c'era Pier'Alli, arrivavano spesso interessanti produzioni da fuori. Posso dire con sicurezza che l'arte visiva, in quegli anni, ha dato grande fiato alla ricerca di tutti. In più c'erano le passioni di ciascuno, io ad esempio amavo molto l'arte orientale che è stata sempre un'importante unità di misura per informare il mio lavoro, una metafora utile per dargli un indirizzo».

I primi anni non c'era una netta divisione di compiti nel vostro gruppo di lavoro. Quando e perché avete assunto i ruoli “convenzionali”?

«C'erano delle istanze individuali e, non dimentichiamolo, le istanze individuali sono quasi sempre risposte a input che provengono dall'esterno. Nella nostra epoca ci vuole un'individualità riconoscibile per promuovere un prodotto. Poi è indubitabile che Federico aveva caratteristiche proprie del regista».

All'inizio della vostra carriera si parlava di Teatro Immagine...

«È vero. Dobbiamo però porci questa domanda: come si costruisce un'immagine che abbia carica emotiva e che coinvolga lo spettatore? Questa è stata sempre ed è tuttora la mia domanda. Si costruisce un mutante, dal punto di vista dei segni,

che fa riferimento a un'immagine già data – appunto un quadro – ma che è densa anche di un portato legato alla vita vissuta e quotidiana. Io detesto gli attori che arrivano in palcoscenico e non hanno niente, dietro, della realtà in cui sono inseriti, anzi si beano dell'immersione nell'oscuro nero del palcoscenico rivendicando l'estraneità alla realtà.

L'attore per me deve stare dentro la realtà e, quando si trova sul palcoscenico, deve vibrare di quella realtà. Questo a me interessa, sennò il teatro diventa “metti la mano qua” o “metti la mano là” e non lo trovo utile. Se non c'è quel portato lì non capisco perché bisogna far teatro».

La poetica della citazione immette nel circolo dell'invenzione elementi già noti, a discapito di nuove parole o immagini. Che ne pensa?

«Quando si comincia a lavorare su un testo si sente il bisogno di creare una geografia, nel senso più esteso del termine. Cominciano a delinearsi delle immagini, come flash, con un approccio immediato da folgorazione. Poi si condensano elementi testuali, fotografie, brani musicali. È una geografia che come un buco nero comincia ad agitare la materia e poi restituisce un pezzettino di quello e un pezzettino di quell'altro.

Pensiamo alla *Divina Commedia*, progetto molto ambizioso. Io facevo un personaggio affetto da idropisia e mi chiedevo come poteva essere questo personaggio, come potevo rappresentare le dannazioni somministrate da Dante. Venne fuori una creatura, in smoking imbrattata di fango con la testa avvolta da bende e gli occhiali da fonditore che sta ficcato dentro un grosso bidone della benzina. La primitiva folgorazione era Beckett, che io ho sempre molto amato, però condensava tante altre cose, tanti particolari che potevano suggerire allo spettatore un viaggio mentale».

Nel corso del tempo vi sono state attribuite diverse etichette: “Teatro Immagine”, “Teatro analitico-esistenziale”, “patologico” etc. Sono tutte costruzioni della critica che aveva bisogno di esistere o sono delle etichette realmente significanti?

«Sono delle boe, degli snodi, in cui catalizzando delle suggestioni che sono nell'aria si creano delle parole chiave per decifrare la realtà. Se uno si blocca attorno a queste etichette il suo lavoro è finito. L'attore deve avere permeabilità ed empatia verso l'esistente».

La musica era un elemento importante nella vostra ricerca teatrale. Il “visual scenario” de La donna stanca incontra il sole, ad esempio, è realizzato su pentagramma come una partitura.

«Si ritorna alla questione della volatilità dell'agire scenico. Cercavamo disperatamente un sistema di annotazione di qualcosa che era volatile. Il testo che esisteva, in riferimento a quello spettacolo, era agito da un narratore esterno che dava luce e che, allo stesso tempo, portava questi elementi narrativi all'interno di un percorso fisico che facevano i tre personaggi. È una questione di ritmo, in partitura si annota quello. Lo spettacolo, tra l'altro, è stato provato e fatto qui in questa casa».

Furono certamente anni molto densi per voi...

«Credo che nell'età intorno ai vent'anni ci sia una presa sulla realtà fortissima, poi passiamo tutta la vita a declinare quegli input. Come il bimbo che appena nato viene buttato nell'acqua, nuota e poi perde questa capacità così nel lavoro artistico credo che a quell'età si metta a fuoco un alfabeto che poi ci vuole una vita per ritrovare, bisogna togliere tanta roba, pulire, sottrarre».

Cos'era in quegli anni per voi il teatro d'opera?

«Per me era emotività, un trasporto assoluto. Eravamo onnivori, dal basso all'alto, dal fumetto all'opera; divoravamo senza distinzione».

Secondo lei, Federico Tiezzi quale apporto ha consegnato al palcoscenico operistico?

«Federico ha portato dentro quel tipo di teatro tanti sintomi che erano distintivi del teatro di ricerca, penso al modo di far muovere il coro e i cantanti, penso all'illuminazione. Per lui poi doveva essere un'opportunità per affinare dei desideri, dei bisogni, considerando che i mezzi dell'opera sono molto più cospicui rispetto alla prosa. Insomma, immagino che certe esigenze estetiche possano essere soddisfatte molto più facilmente nella lirica».

Passiamo ai miti contemporanei: cos'era per voi Strehler?

«Direi che è stato sempre un grande punto di riferimento. Tutto il lavoro su Brecht lo considero fondamentale. Abbiamo attinto molto da quel lavoro».

E Ronconi?

«Ho amato molto i suoi primi spettacoli, poi ho avuto difficoltà ad entrare dentro il suo pensiero».

Cosa pensa del teatro oggi? Teatri rinomati e cast altisonanti non sono sempre garanzia di qualità...

«Quello che posso dire è che io mi sono ritirata, mi sono sottratta. Non ho voglia di fare un "viaggio" dentro un luogo di convenzione come il teatro con le condizioni che si sono oggi sviluppate. Umanamente non ce la faccio.

Non riusciamo più a portare dentro lo specifico del teatro l'enorme portata del reale quotidiano, non capisco perché. E mi sento sottratta all'impegno etico e morale del teatro. Non mi sento più all'altezza».

Il teatro italiano oggi le sembra all'altezza?

«Direi di no. Ma forse ci sono delle realtà che io non vedo, non conosco... I giovani possono essere portatori di linguaggi nuovi ma dovremmo trasferirgli il carico del passato».

Oggi Marion D'Amburgo cosa fa?

«Studia, fa il monaco metropolitano».

TEATROGRAFIA
Compagnia Lombardi - Tiezzi

SPETTACOLI - PROSA

Morte di Francesco

di Federico Tiezzi. Regia dell'autore. Con Vera Bemoccoli, Sandro Lombardi, Lorian Nappini, Mariella Saletti, Federico Tiezzi. Produzione Compagnia Il Carrozzone. Firenze, Galleria del Centro Techne, 8 aprile 1972.

La donna stanca incontra il sole

di Federico Tiezzi. Regia dell'autore. Con Vera Bemoccoli, Sandro Lombardi, Lorian Nappini, Federico Tiezzi. Produzione Compagnia Il Carrozzone. Firenze, Galleria Schema, 7 novembre 1972.

A mad man, a mad giant, a mad dog, a mad urge, a mad face

di Robert Wilson e Christopher Knowles. Regia di Robert Wilson. Con Vera Bemoccoli, Catherine Keene, Christopher Knowles, Sandro Lombardi, Lorian Nappini, Robert Wilson. Roma, «Contemporanea», Parcheggio di Villa Borghese, 3 marzo 1974.

Viaggio e morte per acqua oscura

di Federico Tiezzi. Regia dell'autore. Con Vera Bemoccoli, Xandra Gadda, Sandro Lombardi, Lorian Nappini, Federico Tiezzi, Tosca Vezzosi. Produzione Compagnia Il Carrozzone. Roma, «Contemporanea», Parcheggio di Villa Borghese, 8 marzo 1974.

Lo spirito del giardino delle erbacce

di Federico Tiezzi, da un *Un caso clinico* di Ronald D. Laing. Regia di Federico Tiezzi. Con Luca Fiorentino, Sandro Lombardi, Lorian Nappini, Luisa e Teresa Saviori, Federico Tiezzi. Produzione Compagnia Il Carrozzone. Roma, Teatro Spaziouno, 11 febbraio 1976.

Il giardino dei sentieri che si biforcano

di Federico Tiezzi. Regia dell'autore. Intervento pittorico di Roberto Cerbai. Con Vera Bemoccoli, Luca Fiorentino, Sandro Lombardi, Lorian Nappini, Laura Salvi, Luisa e Teresa Saviori, Pierluigi Tazzi, Federico Tiezzi. Produzione Compagnia Il Carrozzone. Salerno, «IV Rassegna Incontro Nuove Tendenze», Teatro Sipario, 13 luglio 1976.

Presagi del vampiro, studi per ambiente

di Federico Tiezzi. Regia dell'autore. Con Luca Abramovich, Marion D'Amburgo, Alga Fox, Sandro Lombardi, Luisa Saviori, Pierluigi Tazzi, Federico Tiezzi. Produzione Compagnia Il Carrozzone. Cosenza, «Progetto di contaminazione urbana», Palestra dello Spirito Santo, 13 novembre 1976.

Vedute di Porto Said, interni in esterno - esterni in interno

di Federico Tiezzi. Regia dell'autore. Con Luca Abramovich, Marion D'Amburgo, Alga Fox, Sandro Lombardi, Luisa Saviori, Pierluigi Tazzi, Federico Tiezzi. Produzione Compagnia Il Carrozzone. Firenze, Teatro Rondò di Bacco, 3 febbraio 1978.

Studi per ambiente

di Federico Tiezzi. Regia dell'autore. Con Luca Abramovich, Marion D'Amburgo, Alga Fox, Luisa Saviori, Pierluigi Tazzi, Federico Tiezzi. Compagnia Il Carrozzone. Amsterdam, Mickery Theatre, 9 maggio 1978.

Punto di rottura, due studi, un film

di Federico Tiezzi. Regia dell'autore. Con Marion D'Amburgo, Alga Fox, Sandro Lombardi, Luisa Saviori, Pierluigi Tazzi, Federico Tiezzi, Luca Vespa. Produzione Compagnia Il Carrozzone, Assessorato alla Cultura del Comune di Firenze. Firenze, Teatro Rondò di Bacco, 16 febbraio 1979.

Ebdòmero

da Giorgio de Chirico. Regia di Federico Tiezzi. Arredo di Alessandro Mendini, Paola Navone, Daniela Puppa, Franco Raggi. Con Marion D'Amburgo, Alga Fox, Sandro Lombardi, Carlo Mori, Luisa Saviori, Pierluigi Tazzi, Federico Tiezzi, Luca Vespa. Produzione Compagnia Il Carrozzone. Firenze, «XII Rassegna Internazionale dei Teatri Stabili», Teatro Affratellamento, 11 maggio 1979.

Crollo nervoso

di Federico Tiezzi. Regia dell'autore. Progetto scenico di Alighiero Boetti. Scena di Alessandro Mendini, Paola Navone, Daniela Puppa, Franco Raggi. Costumi di Rita Corradini. Colonna sonora di Sandro Lombardi. Con Julia Anzilotti, Marion D'Amburgo, Mario Carlà, Sandro Lombardi, Grazia Román, Pierluigi Tazzi, Federico Tiezzi. Produzione Compagnia Il Carrozzone, Assessorato alla Cultura del Comune di Firenze. Firenze, «XIII Rassegna Internazionale dei Teatri Stabili», Teatro Affratellamento, 30 aprile 1980.

Ebdòmero 2

da Giorgio de Chirico. Regia di Federico Tiezzi. Arredo di Alessandro Mendini, Paola Navone, Daniela Puppa, Franco Raggi. Musiche di Brian Eno e David Byrne. Con Julia Anzilotti, Mario Carlà, Marion D'Amburgo, Sandro Lombardi, Riccardo Massai, Carlo Mori, Grazia Román, Pierluigi Tazzi, Federico Tiezzi. Produzione Compagnia Magazzini Criminali. Firenze, Teatro Rondò di Bacco, 3 novembre 1980.

Sulla strada

di Federico Tiezzi e Marion D'Amburgo, da Jack Kerouac. Regia di Federico Tiezzi. Progetto scenografico di Federico Tiezzi. Scene di Tanino Liberatore. Costumi di Loretta Mugnai. Musiche di Jon Hassell. Percussioni di Nana Vasconcelos. Con Julia Anzilotti, Marion D'Amburgo, Mario

Carlà, Sandro Lombardi, Rolando Mugnai, Grazia Román, Federico Tiezzi. Produzione Compagnia Magazzini Criminali, Assessorato alla Cultura del Comune di Scandicci. Venezia, «Biennale Teatro», Teatro Malibran, 28 maggio 1982.

Genet a Tangeri. Tragedia barbara

di Federico Tiezzi. Progetto scenico e regia dell'autore. Realizzazione scene di Manola Casale. Costumi di Loretta Mugnai. Trucco di Julia Anzilotti. Colonna sonora di Sandro Lombardi. Con Julia Anzilotti, Marion D'Amburgo, Sandro Lombardi, Rolando Mugnai, Federico Tiezzi. Produzione Compagnia Magazzini Criminali, Assessorato alla Cultura del Comune di Scandicci. Scandicci, Teatro ai Magazzini, 27 aprile 1984.

Ritratto dell'attore da giovane, dramma notturno

di Federico Tiezzi. Regia dell'autore. Scene di Manola Casale. Costumi di Loretta Mugnai. Colonna sonora di Sandro Lombardi. Con Julia Anzilotti, Marion D'Amburgo, Sandro Lombardi, Rolando Mugnai, Federico Tiezzi. Produzione Compagnia Magazzini Criminali, Assessorato alla Cultura del Comune di Scandicci. Scandicci, Teatro ai Magazzini, 27 aprile 1985.

Vita immaginaria di Paolo Uccello, frammento

di Federico Tiezzi. Regia dell'autore. Scene e costumi di Manola Casale. Con Julia Anzilotti, Marion D'Amburgo, Sandro Lombardi, Rolando Mugnai, Virgilio Sieni, Federico Tiezzi, Emanuela Villagrossi. Produzione Compagnia Teatrale i Magazzini, Assessorato alla Cultura del Comune di Scandicci. Venezia, «XXXIII Festival Internazionale del Teatro, Biennale Teatro», Teatro La Perla, 17 ottobre 1985.

Come è

di Samuel Beckett. Traduzione, adattamento e drammaturgia di Franco Quadri. Regia di Federico Tiezzi. Scena di Manola Casale. Costumi di Giovanna Buzzi. Luci di Raffaele Perin. Colonna sonora di Sandro Lombardi. Con Marion D'Amburgo, Sandro Lombardi, Rolando Mugnai, Federico Tiezzi. Produzione Compagnia Teatrale i Magazzini, Centro Teatrale San Geminiano, Centro per la Ricerca Teatrale di Milano. Modena, Teatro Storchi, 10 gennaio 1987.

Artaud, una tragedia in un prologo, due scene e tre flashback

di Federico Tiezzi. Drammaturgia di Renata Molinari. Progetto scenico e regia dell'autore. Scena di Manola Casale. Costumi di Loretta Mugnai. Luci di Juray Saleri. Coreografia di Virgilio Sieni. Con Sandro Lombardi, Rolando Mugnai, Giacomo Pardini, Virgilio Sieni, Teresa Telara, Federico Tiezzi, Emanuela Villagrossi. Produzione Compagnia Teatrale i Magazzini, Centro per la Ricerca Teatrale di Milano. Kassel, «documenta VIII», Opernhaus, 12 giugno 1987.

Hamletmaschine

di Heiner Müller. Traduzione di Saverio Vertone. Ricerche drammaturgiche di Achille Mango e Renata Molinari. Regia di Federico Tiezzi. Scena di Manola Casale. Costumi di Giovanna Buzzi. Luci di Juray Saleri. Con Sandro Lombardi, Rolando Mugnai, Nakamura Shijaku, Andrea Taddei, Emanuela Villagrossi. Produzione Compagnia Teatrale i Magazzini, Centro per la Ricerca e la Sperimentazione Teatrale di Pontedera, Centro per la Ricerca Teatrale di Milano, Assessorato alla Cultura del Comune di Scandicci. Milano, Teatro dell'Arte, 25 marzo 1988.

Medeamaterial,

di Heiner Müller. Regia di Federico Tiezzi. Musiche originali composte ed eseguite da Giancarlo Cardini. Con Marion D'Amburgo, Rolando Mugnai. Costumi Giovanna Buzzi. Luci Juray Saleri. Coproduzione con TeatrORIZZONTI di Urbino e il Comune di Scandicci. Urbino, Teatro Raffaello Sanzio, 20 aprile 1988.

Primo amore: Passi, Improvviso dell'Ohio, Un pezzo di monologo, Non io, Dondolo, Quella volta, Respiro, Catastrofe

di Samuel Beckett. Progetto e regia di Carlo Quartucci. Scene e costumi di Giulio Paolini e Carlo Quartucci. Musiche Henning Christiansen. Con Carla Tatò, Franco Citti, Sandro Lombardi, Rada Rassimov. Produzione La Zattera di Babele. Roma, Teatro Ateneo, 9 gennaio 1989.

Ella

di Herbert Achternbusch. Con Sandro Lombardi. Regia di Mario Rellini. Scene di Anne e Patrick Poirier. Produzione Consorzio Teatro Metastasio di Prato. Prato, Museo d'Arte Contemporanea Luigi Pecci, 24 giugno 1989.

Commedia dell'Inferno, un travestimento dantesco

di Edoardo Sanguineti. Regia di Federico Tiezzi. Scenografia di Manola Casale. Costumi di Pasquale Grossi. Luci di Juray Saleri. Coreografie di Virgilio Sieni. Con Nicoletta Corradi, Marion D'Amburgo, Giovanni Fochi, Mario Grossi, Sandro Lombardi, Adonella Monaco, Enrico Pallini, Stefano Peruzzo, Nadia Ristori, Cristina Sanmarchi, Federico Tiezzi. Produzione Compagnia Teatrale i Magazzini, Consorzio Teatro Metastasio, Regione Toscana. Prato, Teatro Fabbricone, 27 giugno 1989.

Il Purgatorio, la notte lava la mente, drammaturgia di un'ascensione

di Mario Luzi. Regia di Federico Tiezzi. Scene e costumi di Pasquale Grossi. Scenografo collaboratore Manola Casale. Luci di Roberto Innocenti. Maestro di danza Alessandro Certini. Maestri di canto Francesca Della Monica e Stefano Bozolo. Con Annarita Chierici, Pietro Conversano, Marion D'Amburgo, Michele D'Anca, Susanna Infantino, Sandro Lombardi, Enrico Pallini, Ivan Polidoro, Marcello Prayer, Federico Tiezzi, Thomas Trabacchi, Giulia Weber, Paolo Zuccari. Produzione Compagnia Teatrale i Magazzini, Consorzio Teatro Metastasio, Regione Toscana. Prato, Teatro Fabbricone, 2 marzo 1990.

L'annaspo

di Raffaele Orlando. Regia di Mario Rellini. Con Fulvio Cauteruccio, Pietro Conversano, Sandro Lombardi, Adonella Monaco, Ivan Polidoro, Marcello Prayer, Giulia Weber, Paolo Zuccari. Scene di Sandro Bertini. Costumi di Claudia Calvaresi. Musiche di Giovanni Nuti. Produzione Consorzio Teatrale Metastasio. Prato, Teatro Fabbricone, 11 aprile 1990.

Il Paradiso, perché mi vinse il lume d'esta stella, satura drammatica

di Giovanni Giudici. Regia di Federico Tiezzi. Scena di Manola Casale. Costumi di Giovanna Buzzi. Luci di Juray Saleri. Con Alessandra Antinori, Alessandra Celi, Marion D'Amburgo, Giovanni Fochi, Sandro Lombardi, Laura Martelli, Gabriele Parrillo, Graziano Piazza, Aurelio Pierucci, Ivan Polidoro, Paolo Ricchi, Emanuela Villagrossi. Produzione Compagnia Teatrale i Magazzini, Consorzio Teatro Metastasio di Prato, Regione Toscana. Bari, Teatro Petruzzelli, 27 marzo 1991.

Adelchi

di Alessandro Manzoni. Regia di Federico Tiezzi. Scene di Sergio D'Osimo. Luci di Franco Caruso. Costumi di Giovanna Buzzi. Colonna sonora di Federico Tiezzi. Con Massimo Bellini, Cristina Borgogni, Giorgio Contigiani, Toni Feminò, Arnoldo Foà, Antonio Francioni, Marco Giallini, Enrico Ianniello, Toni Laudadio, Sandro Lombardi, Enrico Marassi, Paolo Montevecchi, Gabriele Parrillo, Annibale Pavone, Graziano Piazza, Aurelio Pierucci, Fabrizio Russotto, Patrizia Zappa Mulas. Produzione Teatro Biondo di Palermo, Teatro di Roma. Roma, Teatro Argentina, 7 marzo 1992.

Finale di partita

di Samuel Beckett. Regia di Federico Tiezzi. Con Virginio Gazzolo, Gianfranco Varetto, Paolo Ricchi, Emanuela Villagrossi. Scene Pier Paolo Bisleri. Costumi Giovanna Buzzi. Colonna sonora Sandro Lombardi. In coproduzione con il Centro Teatrale Bresciano. Teatro Santa Chiara, 15 aprile 1992.

Orazio, un Socrate romano

di Antonio La Penna. Regia di Federico Tiezzi. Scene e costumi di Manola Casale. Con Sandro Lombardi, Giovanni Fochi. Produzione Compagnia Teatrale i Magazzini, Associazione Basilicata Spettacolo. Potenza, Teatro Francesco Stabile, 12 novembre 1992.

Ebdòmero

di Giorgio De Chirico. Adattamento e drammaturgia di Nico Garrone. Regia di Federico Tiezzi. Scena di Francesco Calcagnini. Costumi di Roberta Tocchio. Luci di Juray Saleri. Suono di Peter Cerone. Con Alessandra Antinori, Sandro Lombardi, Federico Tiezzi. Produzione Compagnia Teatrale i Magazzini, Assessorato alla Cultura del Comune di Roma. Roma, «Giorgio De Chirico Pictor Optimus», Palazzo delle Esposizioni, 29 gennaio 1993.

Edipus

di Giovanni Testori. Regia di Federico Tiezzi. Scena di Pier Paolo Bisleri. Costumi di Giovanna Buzzi. Luci di Juray Saleri. Con Sandro Lombardi. Produzione Compagnia Teatrale i Magazzini. Firenze, Teatro di Rifredi, 13 gennaio 1994.

Porcile

di Pier Paolo Pasolini. Regia di Federico Tiezzi. Scene di Pier Paolo Bisleri. Costumi di Giovanna Buzzi. Luci di Juray Saleri. Con Bruno Bilotta, Olimpia Carlisi, Giampiero Ciccio, Sandro Lombardi, Valter Malosti, Adonella Monaco, Almerica Schiavo. Produzione Compagnia Teatrale i Magazzini. Codroipo, Teatro Comunale, 12 marzo 1994.

Felicità turbate

di Mario Luzi. Regia di Federico Tiezzi. Scene di Pier Paolo Bisleri. Costumi di Giovanna Buzzi. Luci di Juray Saleri. Interludi per quartetto d'archi di Giacomo Manzoni. Quartetto d'archi di Torino: Giacomo Agazzini e Umberto Fantini (violini), Andrea Repetto (viola), Manuel Zigante (violoncello). Con Alessandra Antinori, Gianluca Barbieri, Roberta Bosetti, Alessandra Celi, Sandro Lombardi, Paolo Ricchi, Almerica Schiavo, Massimo Verdastro, Emanuela Villagrossi, Bruno Viola. Produzione Compagnia Teatrale i Magazzini, Regione Toscana. Firenze, «LVIII Maggio Musicale Fiorentino», Piccolo Teatro del Comunale, 6 giugno 1995.

L'illusion comique

di Pierre Corneille. Regia di Giancarlo Cobelli. Scene e costumi di Paolo Tommasi. Musiche a cura di Dino Villatico. Con Adriano Arrigo, Massimo Belli, Celeste Brancato, Giselda Castrini, Giampiero Ciccio, Tony Contartese, Chiara De Bonis, Davide Israel, Sandro Lombardi, Arrigo Mozzo, Giuliano Oppes, Salvatore Palombi, David Sebasti, Gian Paolo Valentini. Produzione Emilia Romagna Teatro. Reggio Emilia, Teatro Ariosto, 21 ottobre 1995.

Conversazione per passare la notte

di Raffaella Battaglini. Regia di Federico Tiezzi. Con Marisa Fabbri, Magda Mercatali, Alvia Reale, Rossana Piano, Gianluca Barbieri, Gianfranco Varetto. Scene e costumi: Pasquale Grossi. Luci: Juray Saleri. Musiche a cura di Sandro Lombardi. In co-produzione con Emilia Romagna Teatro e Istituto del Dramma Italiano. Modena, Teatro Storchi, 30 novembre 1995.

Cleopatràs

di Giovanni Testori. Drammaturgia di Sandro Lombardi. Regia di Federico Tiezzi. Luci di Juray Saleri. Oggetti di Giorgio Bertelli. Gioielli di Manola Casale. Adattamenti musicali a cura di Giancarlo Cardini. Con Sandro Lombardi. Produzione Compagnia Teatrale i Magazzini, Ravenna Festival. Ravenna, Teatro Rasi, 2 luglio 1996.

Nella giungla delle città

di Bertolt Brecht. Traduzione, drammaturgia e regia di Federico Tiezzi. Assistente alla drammaturgia Giovanni Agosti. Scene e costumi di Pasquale Grossi. Fondali dipinti di Mario Schifano. Luci di Juray Saleri. Composizioni musicali e direzione del canto di Francesca Della Monica e Roberto Secchi. Regista assistente Francesco Torrigiani. Con Dorotea Aslanidis, Gianluigi Fogacci, Sandro Lombardi, Annibale Pavone, Ken Ponzio, Marta Richeldi, Roberto Secchi, Roberto Trifirò, Massimo Verdamo, Emanuela Villagrossi, Bruno Viola. Produzione Compagnia Teatrale i Magazzini, Teatro di Messina, Teatro Stabile dell'Umbria. Messina, Teatro Vittorio Emanuele, 5 marzo 1997.

L'assoluto naturale

di Goffredo Parise. Regia di Federico Tiezzi. Scene di Pier Paolo Bisleri. Costumi di Giovanna Buzzi. Luci di Domenico Maggiotti. Con Sabina Guzzanti, Sandro Lombardi, Giovanni Scandella. Produzione Compagnia Teatrale i Magazzini, Teatro Stabile dell'Umbria, Perugia. Gubbio, Teatro Comunale, 21 gennaio 1998.

Scene di Amleto

di William Shakespeare. Regia di Federico Tiezzi. Traduzioni di Gerardo Guerrieri, Mario Luzi, Michele Leoni, Alessandro Serpieri. Con Olimpia Carlisi, Stefania Graziosi, Massimo Grigò, Ciro Masella, Annibale Pavone, Alessandro Schiavo, Roberto Trifirò, Massimo Verdamo, Emanuela Villagrossi. Scene e costumi Pier Paolo Bisleri. Luci Roberto Innocenti. Suono Massimo Ferrati. Regista assistente Giovanni Scandella. Scenografo assistente Belinda De Vito. Produzione Compagnia Teatrale i Magazzini, Fondazione Teatro Metastasio. Prato, Teatro Fabbricone, 4-17 maggio 1998.

Due lai, Erodiàs e Mater strangosciàs

di Giovanni Testori. Drammaturgia di Sandro Lombardi. Regia di Federico Tiezzi. Scene e costumi di Pier Paolo Bisleri. Luci di Juray Saleri. Musiche originali e adattamenti di Giancarlo Cardini. Maestro di canto Francesca Della Monica. Regista assistente Giovanni Scandella. Con Sandro Lombardi e Alessandro Schiavo. Compagnia Teatrale i Magazzini, Ravenna Festival. Ravenna, Teatro Rasi, 20 luglio 1998.

Scene di Amleto II

di William Shakespeare. Regia di Federico Tiezzi. Traduzioni di Gerardo Guerrieri, Michele Leoni. Con Olimpia Carlisi, Marion D'Amburgo, Stefania Graziosi, Massimo Grigò, Annibale Pavone, Alessandro Schiavo, Roberto Trifirò, Massimo Verdamo, Emanuela Villagrossi. Scene e costumi Pier Paolo Bisleri. Luci Roberto Innocenti. Suono Massimo Ferrati. Regista assistente Giovanni Scandella. Scenografo assistente Belinda De Vito. Produzione Compagnia Teatrale i Magazzini, Fondazione Teatro Metastasio. Prato, Teatro Fabbricone, 18 maggio 1999.

Zio Vanja

di Anton Čechov. Traduzione di Fausto Malcovati. Regia di Federico Tiezzi. Scene e costumi di Pier Paolo Bisleri. Sipario di Giovanni Frangi. Luci di Juray Saleri. Maestro di canto Francesca Della Monica. Regista assistente Giovanni Scandella. Con Miriam Acevedo, Stefania Graziosi, Sandro Lombardi, Luisa Pasello, Lucia Ragni, Franco Scaldati, Alessandro Schiavo, Roberto Trifirò, Massimo Verdastro. Produzione Compagnia Teatrale i Magazzini, Emilia Romagna Teatro. Venezia, «Biennale Teatro», Capannone Thetis all'Arsenale, 8 ottobre 1999.

La seconda vita di san Francesco

di José Saramago. Regia di Marco Baliani. Scene e costumi di Carlo Sala. Con Sandro Lombardi, Maria Maglietta, Bruno Stori, Emanuela Villagrossi. Produzione Teatro di Roma. Roma, Teatro Argentina, 3 maggio 2000.

L'apparenza inganna

di Thomas Bernhard. Traduzione di Roberto Menin. Drammaturgia di Sandro Lombardi. Regia di Federico Tiezzi. Scene e costumi di Giovanna Buzzi. Regista assistente Giovanni Scandella. Con Sandro Lombardi e Massimo Verdastro. Produzione Compagnia Lombardi-Tiezzi, Santarcangelo dei Teatri. Santarcangelo di Romagna, Palazzo Cenci, 7 luglio 2000.

Scene di Amleto III

di William Shakespeare. Traduzioni di Gerardo Guerrieri, Michele Leoni, Mario Luzi, Alessandro Serpieri. Regia di Federico Tiezzi. Scene e costumi di Pier Paolo Bisleri. Luci di Roberto Innocenti. Con Olimpia Carlisi, Marion D'Amburgo, Stefania Graziosi, Massimo Grigò, Sandro Lombardi, Ciro Masella, Annibale Pavone, Alessandro Schiavo, Roberto Trifirò, Massimo Verdastro, Emanuela Villagrossi. Produzione Compagnia Lombardi-Tiezzi, Fondazione Teatro Metastasio, Emilia Romagna Teatro. Roma, Teatro India, 21 ottobre 2000.

L'Amleto

di Giovanni Testori. Uno spettacolo di Sandro Lombardi e Federico Tiezzi. Costumi di Marion D'Amburgo. Luci di Juray Saleri. Regista assistente Giovanni Scandella. Maestro di canto Francesca Dalla Monica. Con Andrea Carabelli, Francesca Della Monica, Iaia Forte, Sandro Lombardi, Alessandro Schiavo, Massimo Verdastro. Produzione Compagnia Lombardi-Tiezzi, Associazione Teatrale Pistoiese, Teatro Giacosa. Benevento, «Città Spettacolo, XXII Edizione», Teatro Comunale, 14 settembre 2001.

Amleto

di William Shakespeare. Regia di Federico Tiezzi. Traduzioni di Gerardo Guerrieri, Michele Leoni, Mario Luzi, Alessandro Serpieri. Con Gabriele Benedetti, Marion D'Amburgo, Stefania Graziosi, Massimo Grigò, Ciro Masella, Annibale Pavone, Dominique Sanda, Alessandro Schiavo, Massimiliano Speziani, Roberto Trifirò, Mario Valgoi, Massimo Verdastro. Scene Pier Paolo Bisleri. Costumi Marion D'Amburgo. Luci Roberto

Innocenti. Regista assistente Giovanni Scandella. Produzione Compagnia Lombardi-Tiezzi, Emilia Romagna Teatro, Teatro Metastasio Stabile della Toscana. Cesena, Teatro Comunale Alessandro Bonci, 5 dicembre 2002.

In fondo a destra

di Raffaello Baldini. Drammaturgia di Silvio Castiglioni e Sandro Lombardi. Regia di Federico Tiezzi. Con Silvio Castiglioni e Massimiliano Speziani. Costumi di Marion D'Amburgo. Disegno luci di Gianni Pollini. Regista assistente Giovanni Scandella. Scenografo assistente Roberta Lazzeri. Costumista assistente Marco Baratti. Produzione Compagnia Lombardi-Tiezzi, Santarcangelo dei Teatri. Santarcangelo, Lavatoio, 4 luglio 2003.

I danni del tabacco

di Anton Cechov. Drammaturgia di Silvio Castiglioni e Sandro Lombardi. Regia di Federico Tiezzi. Con Silvio Castiglioni e Massimiliano Speziani. Costumi di Marion D'Amburgo. Disegno luci di Gianni Pollini. Regista assistente Giovanni Scandella. Scenografo assistente Roberta Lazzeri. Costumista assistente Marco Baratti. Produzione Compagnia Lombardi-Tiezzi, Santarcangelo dei Teatri. Roma, Teatro Vascello, 6 gennaio 2004.

Antigone di Sofocle

di Bertolt Brecht da Friedrich Hölderlin. Traduzione di Cesare Mazzonis. Regia di Federico Tiezzi. Scene di Francesco Calcagnini. Costumi di Marion D'Amburgo. Luci di Roberto Innocenti e Gianni Pollini. Maestro di canto Francesca Della Monica. Suono di Antonio Lovato. Regista assistente Giovanni Scandella. Con Silvio Castiglioni, Giampiero Ciccio, Marion D'Amburgo, Massimo Grigò, Sandro Lombardi, Fabio Mascagni, Chiara Muti, Lucia Ragni, Alessandro Schiavo, Massimiliano Speziani, Debora Zuin. Produzione Compagnia Lombardi-Tiezzi, Fondazione Teatro Metastasio, Emilia Romagna Teatro. Prato, Teatro Metastasio, 14 aprile 2004.

Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini

di Mario Luzi. Uno spettacolo di Sandro Lombardi e Federico Tiezzi. Scene di Paolo Cavinato. Costumi di Marion D'Amburgo. Luci di Gianni Pollini. Suono di Antonio Lovato. Maestro di canto Francesca Della Monica. Regista assistente Giovanni Scandella. Costumista assistente Marco Baratti. Con Marion D'Amburgo, Clara Galante, Sandro Lombardi, Fabio Mascagni, David Riondino, Massimiliano Speziani, Alessandro Schiavo, Massimo Signorini, Luciano Bellosi. Produzione Compagnia Lombardi-Tiezzi, Assessorato alla Cultura del Comune di Siena. Siena, Teatro dei Rozzi, 8 ottobre 2004.

Gli Uccelli

di Aristofane. Traduzione di Dario Del Corno. Drammaturgia di Sandro Lombardi. Regia di Federico Tiezzi. Scene di Pier Paolo Bisleri. Costumi di Giovanna Buzzi. Luci di Gianni Pollini. Musiche eseguite dal vivo da Aleksandar Karlic. Maestro di canto Francesca Della Monica. Regista assistente Giovanni Scandella. Con Leonardo Capuano, Silvio Castiglioni,

Marion D'Amburgo, Clara Galante, Sandro Lombardi, Ciro Masella, Marta Richeldi, Alessandro Schiavo, Massimo Verdastro, Debora Zuin. Produzione Compagnia Lombardi-Tiezzi, Emilia Romagna Teatro. Firenze, Teatro Goldoni, 3 novembre 2005.

Sogno di un mattino di primavera, poema tragico

di Gabriele D'Annunzio. Drammaturgia e regia di Sandro Lombardi e Federico Tiezzi. Allestimento scenico di Fabrizia Scassellati Sforzolini. Costumi di Giovanna Buzzi. Luci di Gianni Pollini. Suono di Antonio Lovato. Maestro di canto Francesca Della Monica. Regista assistente Giovanni Scandella. Con Davide Calabrese, Marion D'Amburgo, Sandro Lombardi, Annibale Pavone, Marta Richeldi, Alessandro Schiavo. Produzione Compagnia Lombardi-Tiezzi, Soprintendenza Speciale per il Polo Museale Fiorentino, Museo Nazionale del Bargello, Teatro della Pergola, Banca Aletti, Gruppo Banco Popolare di Verona e Novara. Firenze, Cortile del Museo del Bargello, 9 maggio 2007.

Le ceneri di Gramsci

uno spettacolo ideato ed eseguito da Sandro Lombardi e Virgilio Sieni. Musiche di Angelo Badalamenti. Luci Vincenzo Alterini. Suono Antonio Lovato. Assistente alla regia Carlo Cuppini. Oggetti di scena Lorenzo Pazzagli. Produzione Compagnia Lombardi-Tiezzi, Compagnia Virgilio Sieni. Cividale del Friuli, «Mittelfest 2007», Monastero Maggiore, 20 luglio 2007.

I giganti della montagna, mito incompiuto

di Luigi Pirandello, con un finale di Franco Scaldati. Drammaturgia di Sandro Lombardi e Federico Tiezzi. Regia di Federico Tiezzi. Scene di Pier Paolo Bisleri. Costumi di Giovanna Buzzi. Luci di Gianni Pollini. Musiche elaborate ed eseguite dal vivo da Aleksandar Karlic. Maestro di canto Francesca Della Monica. Videoanimazione di Antonio Giacomini. Cartoons di Antilena Nicolizas. Regista assistente Giovanni Scandella. Con Andrea Carabelli, Silvio Castiglioni, Roberto Corradino, Marion D'Amburgo, Iaia Forte, Clara Galante Aleksandar Karlic, Sandro Lombardi, Ciro Masella, Alessandro Schiavo, Massimo Verdastro, Debora Zuin. Produzione Compagnia Sandro Lombardi, Teatro di Roma, Teatro Metastasio Stabile della Toscana. Roma, Teatro Argentina, 3 novembre 2007.

Erodiàs

di Giovanni Testori. Con un prologo da Mallarmé di Patrizia Valduga. Uno spettacolo di e con Sandro Lombardi. Allestimento scenico di Fabrizia Scassellati. Costumi di Marion D'Amburgo. Musiche originali di Giancarlo Cardini. Luci di Gianni Pollini. Suono di Antonio Lovato. Maestro di canto Francesca Della Monica. Regista assistente Francesco Torrigiani. Produzione Compagnia Sandro Lombardi, Teatro del Maggio Musicale Fiorentino, Soprintendenza Speciale P.S.A.E. e per il Polo Museale della città di Firenze, Museo Nazionale del Bargello, Teatro della Pergola, Regione Toscana. Realizzato grazie all'Ente Cassa di Risparmio di Firenze. Firenze, Cortile del Museo Nazionale del Bargello, 13 maggio 2008.

Passaggio in India

di Santha Rama Rau, dal romanzo di Edward M. Forster. Traduzione di Sandro Lombardi. Drammaturgia di Sandro Lombardi e Federico Tiezzi. Regia di Federico Tiezzi. Scene di Francesco Calcagnini. Costumi di Giovanna Buzzi. Luci di Roberto Innocenti. Musiche elaborate ed eseguite da Aleksandar Karlic. Maestro di canto Francesca Della Monica. Regista assistente Giovanni Scandella. Con Fabricio Christian Amansi, Andrea Carabelli, Daniele Bonaiuti, Silvio Castiglioni, Giovanni Franzoni, Giulia Lazzarini, Sandro Lombardi, Sandro Mabellini, Ciro Masella, Graziano Piazza, Francesco Tasselli, Massimo Verdastro, Debora Zuin. Produzione Compagnia Sandro Lombardi, Teatro Metastasio Stabile della Toscana. Prato, Teatro Metastasio, 25 ottobre 2008.

Il riformatore del mondo

di Thomas Bernhard. Traduzione di Roberto Menin. Drammaturgia di Sandro Lombardi. Regia di Giovanni Scandella. Con Marion D'Amburgo e Sandro Lombardi. Scene Fabrizia Scassellati. Luci Gianni Pollini. Suono Antonio Lovato. Produzione Compagnia Sandro Lombardi, Soprintendenza Speciale P.S.A.E. e per il Polo Museale della città di Firenze, Museo Nazionale del Bargello, Teatro della Pergola, Regione Toscana. Firenze, Cortile del Museo Nazionale del Bargello, 3 giugno 2009.

L'uomo dal fiore in bocca

di Luigi Pirandello. Drammaturgia di Sandro Lombardi. Regia di Roberto Latini. Scena di Luca Baldini. Musiche di Gianluca Misiti. Luci di Gianni Pollini. Costumi di Marion D'Amburgo. Produzione Compagnia Sandro Lombardi, Soprintendenza Speciale P.S.A.E. e per il Polo Museale di Firenze, Museo Nazionale del Bargello, Teatro della Pergola, Associazione «Amici del Bargello». Firenze, Cortile del Museo del Bargello, 18 maggio 2010.

I promessi sposi alla prova

di Giovanni Testori. Drammaturgia di Sandro Lombardi e Federico Tiezzi. Regia di Federico Tiezzi. Scene di Pier Paolo Bisleri. Costumi di Giovanna Buzzi. Luci di Gianni Pollini. Maestro di canto Francesca Della Monica. Regista assistente Giovanni Scandella. Assistente alla regia Fabrizio Sinisi. Con Francesco Colella, Marion D'Amburgo, Iaia Forte, Sandro Lombardi, Alessandro Schiavo, Caterina Simonelli, Massimo Verdastro, Debora Zuin. Produzione Compagnia Sandro Lombardi, Teatro Metastasio Stabile della Toscana, Teatro Stabile di Torino. Milano, Teatro Grassi, 26 ottobre 2010.

La morsa

di Luigi Pirandello. Regia di Arturo Cirillo. Con Arturo Cirillo, Sandro Lombardi, Marta Richeldi, Sabrina Scuccimarra. Scene di Dario Gessati. Costumi di Giovanna Buzzi. Luci di Gianni Pollini. Suono di Antonio Lovato. Regista assistente Fabrizio Sinisi. Produzione Compagnia Sandro Lombardi, Soprintendenza Speciale P.S.A.E. e per il Polo Museale di Firenze, Museo Nazionale del Bargello, Associazione «Amici del Bargello», Ente Cassa di

Risparmio. Firenze, Cortile del Museo del Bargello, 24 maggio 2011.

Un amore di Swann

di Marcel Proust. Traduzione di Giovanni Raboni. Drammaturgia di Sandro Lombardi. Regia di Federico Tiezzi. Scene di Pier Paolo Bisleri. Costumi di Giovanna Buzzi. Suono di Antonio Lovato. Luci di Gianni Pollini. Immagini digitali di Antonio Giacomini. Con Iaia Forte, Elena Ghiaurov, Sandro Lombardi. Produzione Compagnia Sandro Lombardi, Soprintendenza Speciale P.S.A.E. per il Polo Museale della città di Firenze, Museo Nazionale del Bargello, Associazione «Amici del Bargello», Fondazione Teatro della Pergola. Firenze, Cortile del Museo Nazionale del Bargello, 23 maggio 2012.

Non si sa come

di Luigi Pirandello. Drammaturgia di Sandro Lombardi, Fabrizio Sinisi e Federico Tiezzi. Regia di Federico Tiezzi. Scene di Pier Paolo Bisleri. Costumi di Giovanna Buzzi. Luci di Gianni Pollini. Con Marco Brinzi, Francesco Colella, Elena Ghiaurov, Sandro Lombardi, Pia Lanciotti, Andrea Volpetti, Debora Zuin. Regista assistente Giovanni Scandella. Assistente alla regia Fabrizio Sinisi. Suono di Antonio Lovato. Produzione Compagnia Lombardi-Tiezzi. Modena, Teatro Storchi, 23 gennaio 2014.

Il ritorno di Casanova

di Arthur Schnitzler. Traduzione e regia di Federico Tiezzi. Drammaturgia di Sandro Lombardi, Fabrizio Sinisi e Federico Tiezzi. Con Sandro Lombardi e Corso Pellegrini. Produzione Compagnia Lombardi-Tiezzi, Soprintendenza Speciale P.S.A.E. per il Polo Museale della città di Firenze, Museo Nazionale del Bargello, Associazione «Amici del Bargello», Firenze Musei, Fondazione Teatro della Pergola. Firenze, Cortile del Museo Nazionale del Bargello, 29 maggio 2014.

Angeli cacacazzi

di Elena Stancanelli. Regia di Fabrizio Arcuri. Con Sandro Lombardi e Roberto Latini. In *Ritratto di una capitale. Ventiquattro scene di una giornata a Roma*, un progetto di Antonio Calbi e Fabrizio Arcuri. Colonna sonora composta e eseguita dal vivo da Mokadelic. Set virtuale di Luca Brinchi, Roberta Zanardo (Santasangre) e Daniele Spanò. Produzione Teatro di Roma, in collaborazione con S.I.A.E. Roma, Teatro Argentina, 18 novembre 2014.

Inferno Novecento

uno spettacolo di Federico Tiezzi, con Sandro Lombardi e David Riondino. Drammaturgia a cura di Fabrizio Sinisi. Omar Cecchi (percussioni), Luka Bošković e Dušan Mamula (clarinetto). Disegno luci Gianni Pollini. Fonico Tommaso Checucci. Produzione Compagnia Lombardi Tiezzi, in collaborazione con Accademia Filarmonica Romana, Conservatorio di Musica Luigi Cherubini di Firenze, Soprintendenza Speciale P.S.A.E. e per il Polo Museale della città di Firenze, Museo Nazionale del Bargello, Associazione «Amici del Bargello», Firenze Musei, Fondazione Teatro della Pergola di

Firenze, Ente Cassa di Risparmio di Firenze. Firenze, Cortile del Museo del Bargello, 28 maggio 2015.

Questa sera si recita a soggetto

di Luigi Pirandello, adattamento drammaturgico a opera di Sandro Lombardi e Federico Tiezzi, regia Federico Tiezzi, scene Marco Rossi, costumi Gianluca Sbicca, luci Gianni Pollini, trucco e acconciature Aldo Signoretti, immagini video Fabio Bettonica. Con Luigi Lo Cascio, Valentina Cardinali, Elisa Fedrizzi, Francesco Colella, Francesca Ciocchetti, Sandra Toffolatti, Massimo Verdastrò, Petra Valentini, Nicola Ciaffoni, Gil Giuliani, David Meden, Marouane Zotti, Elena Ghiaurov, Ruggero Franceschini, Alessio Genchi. Produzione Piccolo Teatro di Milano-Teatro d'Europa, 4 febbraio 2016.

Calderón

di Pier Paolo Pasolini. Drammaturgia di Sandro Lombardi, Fabrizio Sinisi, Federico Tiezzi. Regia di Federico Tiezzi. Con Ivan Alovisio, Francesca Benedetti, Arianna Di Stefano, Lucrezia Guidone, Sandro Lombardi, Silvia Pernarella, Graziano Piazza, Viola Graziosi, Camilla Semino Favro, Josafat Vagni, Andrea Volpetti, Debora Zuin. Scene Gregorio Zurla. Costumi Giovanna Buzzi e Lisa Rufini. Luci Gianni Pollini. Movimenti coreografici Raffaella Giordano. Canto Francesca Della Monica. Video Luca Brinchi. Assistente alla regia Giovanni Scandella. La canzone *Ahi deseperadamente*, testo di Pier Paolo Pasolini, è stata musicata da Matteo D'Amico. Produzione Teatro di Roma e Fondazione Teatro della Toscana. Roma, Teatro Argentina, 20 aprile 2016.

La signorina Else

di Arthur Schnitzler, traduzione di Sandro Lombardi, drammaturgia di Sandro Lombardi, Fabrizio Sinisi e Federico Tiezzi, regia di Federico Tiezzi. Con Lucrezia Guidone e Martino D'Amico, Dagmar Bathmann (violoncello), Omar Cecchi (pianoforte e percussioni), Dusan Mamula (clarinetti). Scena Gregorio Zurla. Costumi Giovanna Buzzi. Luci Gianni Pollini. Movimenti coreografici Giorgio Rossi. Assistente alla regia Giovanni Scandella. Produzione Compagnia Lombardi-Tiezzi, Associazione Teatrale Pistoiese Centro di Produzione Teatrale, con il sostegno di Regione Toscana e Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo, 13 giugno 2017.

EVENTI UNICI E PERFORMANCE

Compagnia Teatro Liberazione

Donna de Paradiso

di Jacopone da Todi. A cura di Federico Tiezzi. Con Franca Acquisti, Vera Bemoccoli, Mario Cygielman, Lorian Nappini, Sandro Lombardi, Federico Tiezzi. Lucignano, Chiesa di San Francesco, 12 aprile 1968.

Discorso sulla guerra

su testi di Bertolt Brecht, Bob Dylan, Anna Franck, Federico Garcia Lorca. A cura di Federico Tiezzi. Con Fosco Barbagli, Vera Bemoccoli, Loriana Nappini, Sandro Lombardi, Federico Tiezzi. Lucignano, Teatrino delle monache, ottobre 1968.

Il cantico dei commedianti colpevoli

su testi di Charles Baudelaire, Blaise Cendrars, Thomas Stearns Eliot, Allen Ginsberg, Pier Paolo Pasolini. A cura di Federico Tiezzi. Con Vera Bemoccoli, Loriana Nappini, Sandro Lombardi, Federico Tiezzi. Ponte a Poppi, Teatro Dante, ottobre 1969.

La parabola dei figli disobbedienti

su testi di Dante Alighieri, Samuel Beckett, Dacia Maraini, Arthur Rimbaud, Sofocle. A cura di Federico Tiezzi. Con Vera Bemoccoli, Loriana Nappini, Sandro Lombardi, Federico Tiezzi. Ponte a Poppi, Teatro Dante, inverno 1970.

Compagnia Il Carrozzone

Viaggio alla ricerca dell'esistenza

di Federico Tiezzi. Regia dell'autore. Con Vera Bemoccoli, Sandro Lombardi, Loriana Nappini, Federico Tiezzi. Produzione Compagnia Il Carrozzone. Firenze, Aula Magna dell'Istituto di Storia del Cinema della Facoltà di Lettere e Filosofia, 21 dicembre 1973.

Miracolo della neve.

Regia di Federico Tiezzi. Con Vera Bemoccoli, Marion D'Amburgo, Sandro Lombardi, Federico Tiezzi e con la partecipazione di Alga Fox, Monica Gazzo, Luisa Saviori, Pierluigi Tazzi, Luca Vespa. Firenze, Centro Culturale Santa Monica, 13 gennaio 1976.

I portatori di peste.

Regia di Federico Tiezzi. Con Vera Bemoccoli, Marion D'Amburgo, Sandro Lombardi, Federico Tiezzi e con la partecipazione di Mario Cygielman, Alga Fox, Paolo Laudisa, Laura Salvi, Luisa Saviori, Anna Spanu. Roma, Lavatoi Contumaciali, 6 febbraio 1976.

Ombra diurna, possibilità di un'assenza

di Federico Tiezzi. Regia dell'autore. Con Luca Abramovich, Marion D'Amburgo, Alga Fox, Sandro Lombardi, Luisa Saviori, Pierluigi Tazzi, Federico Tiezzi. Produzione Compagnia Il Carrozzone. Roma, «La città del teatro», Ex Pastificio Cerere, 21-22 dicembre 1977.

Numero 39

di Federico Tiezzi. Regia dell'autore. Con Marion D'Amburgo, Alga Fox, Luisa Saviori, Pierluigi Tazzi, Federico Tiezzi, Luca Vespa. Milano, Out-Off, 17 aprile 1978.

Rapporto confidenziale

di Federico Tiezzi. Regia dell'autore. Con Luca Vespa, Marion D'Amburgo, Alga Fox, Sandro Lombardi, Luisa Saviori, Pierluigi Tazzi, Federico Tiezzi. Produzione Compagnia Il Carrozzone. Bologna, «II Settimana Internazionale della Performance», Palazzina ex Sidercomit, 1 giugno 1978.

R Polaroid.

Regia di Federico Tiezzi. Con Marion D'Amburgo, Alga Fox, Luisa Saviori, Pierluigi Tazzi, Federico Tiezzi, Luca Vespa. Milano, "Sicof". "Stanza Banale" di Alessandro Mendini, Paola Navone, Daniela Puppa, Franco Raggi. 12 marzo 1979.

Zone calde: Nervous Breakdown.

Regia di Federico Tiezzi. Con Robert Berganus, Marion D'Amburgo, Alga Fox, Luisa Saviori, Pierluigi Tazzi, Federico Tiezzi, Luca Vespa. Amburgo, "Theater der Nationen", Elbtunnel, 30 aprile 1979.

Last Concert Polaroid.

Con Marion D'Amburgo, Alga Fox, Sandro Lombardi, Luisa Saviori, Pierluigi Tazzi, Federico Tiezzi, Luca Vespa. Roma, "Estate Romana", 26 settembre 1979.

Ins Null

di Federico Tiezzi. Regia dell'autore. Con Julia Anzilotti, Marion D'Amburgo, Mario Carlà, Alga Fox, Sandro Lombardi, Grazia Román, Pierluigi Tazzi, Federico Tiezzi. E con la partecipazione straordinaria di Hanna Schygulla. Produzione Compagnia Magazzini Criminali. Monaco, «Theater Festival», Lindehalle am Olympia Stadion, 7 giugno 1980.

Blitz

di Federico Tiezzi. Regia dell'autore. Con Julia Anzilotti, Mario Carlà, Marion D'Amburgo, Sandro Lombardi, Grazia Román, Pierluigi Tazzi, Federico Tiezzi; e con la partecipazione di Lisa Pancrazi e degli attori del T.I.C. di Rimini. Produzione Compagnia Magazzini Criminali. Santarcangelo di Romagna, "Festival di Santarcangelo". Rimini, spiaggia, Colonia Ferrovieri, Area di servizio autostradale, Luna Park, 28-30 giugno 1980.

Compagnia Magazzini Criminali

Zone calde, fantasmi per il futuro

di Federico Tiezzi e Marion D'Amburgo. Regia di Federico Tiezzi. Con Julia Anzilotti, Marco Bertone, Mario Carlà, Marion D'Amburgo, Marco Di Castri, Sandro Lombardi, Carlo Mori, Grazia Román, Federico Tiezzi. Produzione Compagnia Magazzini Criminali. Bologna, «Elektra Uno. Fantasmi per il futuro», Palazzetto dello Sport, 20 luglio 1981.

Zone calde, il mobile infinito

di Federico Tiezzi. Regia dell'autore. Scena di Alessandro Mendini. Costumi di Daniela Puppa. Con Julia Anzilotti, Mario Carlà, Marion D'Amburgo, Sandro Lombardi, Carlo Mori, Grazia Román, Federico Tiezzi. Produzione Compagnia Magazzini Criminali. Milano, «Salone Internazionale del mobile», Cortile della Facoltà di Architettura, 18 settembre 1981.

Zone calde, direzioni teoriche

di Federico Tiezzi, regia dell'autore. Con Julia Anzilotti, Mario Carlà, Marion D'Amburgo, Sandro Lombardi, Carlo Mori, Grazia Roman, Federico Tiezzi. Salerno, Club Teatro, 27 ottobre 1981.

Notti senza fine

di Federico Tiezzi e Marion D'Amburgo. Regia di Federico Tiezzi. Con Julia Anzilotti, Marion D'Amburgo, Mario Carlà, Sandro Lombardi, Rolando Mugnai, Grazia Román, Federico Tiezzi. Costumi Loretta Mugnai. Colonna sonora Sandro Lombardi. Polverigi, "Inteatro", 22 luglio 1982.

Zone calde. Operazione Alcantara

di Federico Tiezzi, regia dell'autore. Costumi di Loretta Mugnai. Con Julia Anzilotti, Mario Carlà, Marion D'Amburgo, Sandro Lombardi, Rolando Mugnai, Grazia Roman, Federico Tiezzi, e la partecipazione di Don Lurio. Milano, PAC-Padiglione d'Arte Contemporanea, 18 settembre 1982.

Sandinista!

di Federico Tiezzi. Regia dell'autore. Con Marion D'Amburgo, Federico Tiezzi, Sandro Lombardi, Julia Anzilotti, Rolando Mugnai. "Festival di Sant'Arcangelo", 14 luglio 1984.

Guevara e Fidel

a cura di Federico Tiezzi. Con Marion D'Amburgo, Rolando Mugnai, Juan Román. Santarcangelo, 16 luglio 1985.

L'ultimo discorso di Roberto il Guiscardo

di e con Federico Tiezzi. Erice, Zattera di Babele, 20 dicembre 1985.

Variazioni dantesche

di Edoardo Sanguineti. Regia di Federico Tiezzi. Con Alessandra Celi, Pietro Conversano, Marion D'Amburgo, Sandro Lombardi, Enrico Pallini, Aurelio Pierucci, Marcello Prayer, Federico Tiezzi. Produzione Compagnia I Magazzini. Erice, Teatro Gebel Ahmed, 13 settembre 1989.

Divina Commedia

drammaturgie di Edoardo Sanguineti, Mario Luzi, Giovanni Giudici. Regia di Federico Tiezzi. Con Alessandra Antinori, Alessandra Celi, Pietro Conversano, Marion D'Amburgo, Giovanni Fochi, Sandro Lombardi, Laura Martelli, Adonella Monaco, Enrico Pallini, Gabriele Parrillo, Graziano Piazza, Aurelio Pierucci, Ivan Polidoro, Marcello Prayer, Paolo Ricchi,

Emanuela Villagrossi, Paolo Zuccari. Costumi Giovanna Buzzi. Luci Iuray Saleri. Produzione Compagnia i Magazzini. Cividale, Mittelfest, 27 luglio 1991.

Cantico spirituale

di San Giovanni della Croce. Traduzione di Sandro Lombardi e Federico Tiezzi. Musica di Amancio Prada. Con Sandro Lombardi. Canto e chitarra Amancio Prada. Luci Vincenzo Raponi. A cura di Federico Tiezzi. Ravenna, Ravenna Festival, Basilica di San Vitale, 7-8 luglio 1997.

RECITAL, READING

Concerto,

su testi di Juan de la Cruz, Sandro Penna, Federico Tiezzi. Con Marion D'Amburgo. Roma, "Soirées d'attrice", Teatro delle Arti, 4 giugno 1985.

Legàmi,

su testi di Allen Ginsberg, Eugenio Montale, Giovanni Pascoli, Edoardo Sanguineti, Giovanni Testori, Giuseppe Ungaretti. A cura di Federico Tiezzi. Con Sandro Lombardi e Federico Tiezzi. Scandicci, Casa del Popolo, primavera 1986.

Ritratti di fine millennio, mosaici elettronicy byzantyny della pittura

su testi di Allen Ginsberg, Roberto Longhi, Edoardo Sanguineti, Federico Tiezzi, Giuseppe Ungaretti. A cura di Federico Tiezzi. Video-ritratti di Alighiero Boetti, Bruno Ceccobelli, Nicola De Maria, Gianni Dessi, Luigi Ontani, Mario Schifano. Con Sandro Lombardi, Rolando Mugnai, Federico Tiezzi. Produzione Compagnia Teatrale i Magazzini. Roma, «Estate romana», Parco di Villa Medici, 27 giugno 1986.

Officina

su testi di Roberto Longhi, Elsa Morante, Pier Paolo Pasolini, Sandro Penna, Giovanni Testori. A cura di Federico Tiezzi. Con Marion D'Amburgo, Sandro Lombardi, Rolando Mugnai, Federico Tiezzi. Monterotondo, 20 settembre 1987.

Ritratto d'attore

su testi di Roberto Longhi, Heiner Müller, Pier Paolo Pasolini. A cura di Federico Tiezzi. Con Sandro Lombardi. Romanengo, Teatro Galilei, ottobre 1988.

Pagine di Dante

Lecture di Sandro Lombardi, Marion D'Amburgo, Federico Tiezzi. Villa Medicea di Poggio a Caiano, Teatro di Corte, 31 maggio 1990

Nedda

dal racconto di Giuseppe Verga. Adattamento e drammaturgia di Nico

Garrone. Regia di Federico Tiezzi. Scene e costumi di Bruno Mazzali. Con Alessandra Antinori, Laura Martelli, Sandro Lombardi, Graziano Piazza. Produzione Compagnia Teatrale i Magazzini, Cooperativa Kaos di Catania. Vizzini, 18 settembre 1991.

Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini

di Mario Luzi. Regia di Sandro Lombardi. Con Sandro Lombardi. Musiche composte ed eseguite al pianoforte da Giancarlo Cardini. Firenze, Casa Buonarroti, 30 agosto 1994.

Inferno di Dante

di Edoardo Sanguineti. Regia di Federico Tiezzi. Musica di Giacomo Manzoni per trombone, coro da camera e processori elettronici (prima esecuzione su commissione di Ravenna Festival). Con Alessandra Antinori, Marion D'Amburgo, Sandro Lombardi, Gabriele Parrillo, Graziano Piazza, Federico Tiezzi, Michele Lomuto (trombone). Coro "Convito Musicale" diretto da Franco Sebastiani. Scene Manola Casale. Luci Juray Saleri. Ravenna, Ravenna Festival, Giardini di San Vitale, 14-16 luglio 1995.

Poeta delle ceneri.

Sandro Lombardi legge Pier Paolo Pasolini. Passariano, Villa Manin, 23 settembre 1995.

L'imbarco per Citèra

un recital mozartiano a cura di Federico Tiezzi. Con Marion D'Amburgo, Sandro Lombardi, Gianluigi Fogacci, Graziano Piazza, Federico Tiezzi, Stefano Agostini (flauto). Rovereto, Teatro Zandonai, 29 settembre 1995.

Luoghi della memoria

testi di Ugo Foscolo, Pier Paolo Pasolini, Percy Bysshe Shelley, John Keats, Anacreonte, Simonide di Ceo, Tirteo, Omero, Carlo Emilio Gadda, Marguerite Yourcenar, John Donne, John Milton, William Blake, Thomas Stearns Eliot. Con Giorgio Albertazzi, Marisa Fabbri, Nando Gazzolo, Sandro Lombardi, Magda Mercatali, Valeria Moriconi, Franca Nuti, Daniele Salvo. A cura di Paolo Castagna e Gianni Ravelli. Roma, Cimitero Monumentale al Verano, Cimitero acattolico per stranieri al Testaccio, Vittoriano, Auditorium di Mecenate, Chiesa di San Lorenzo in Miranda, Produzione Teatro di Roma, Assessorato alla Cultura del Comune di Roma. Roma, Pantheon, 2 novembre 1995.

Sermone sulla morte

di Jacques-Benigne Bossuet. Con Sandro Lombardi. A cura di Paolo Castagna. Produzione Teatro di Roma, Assessorato alla Cultura del Comune di Roma. Chiesa di Santa Francesca Romana, 2 novembre 1997.

Cantico di Frate Sole

di San Francesco d'Assisi. Con Sandro Lombardi. Concerto di Natale diretto da Riccardo Muti. Milano, Teatro alla Scala, 27 dicembre 1997. Messa in onda in diretta da Rai 1.

Il teatro della vita

di Giovanni Testori. Con Franco Branciaroli e Sandro Lombardi. Giancarlo Cardini (pianoforte). Montaggio drammaturgico di Giovanni Agosti. Realizzazione scenica di Emanuele Banterle. Milano, Teatro Franco Parenti, 11 maggio 1998.

Dialoghi e monologhi

dalle *Operette morali* di Giacomo Leopardi. A cura di Giovanni Scandella e Federico Tiezzi. Luci di Vincenzo Raponi. Suono di Massimo Ferrati. Con Dorotea Aslanidis, Giampiero Ciccio, Gianluigi Fogacci, Sandro Lombardi, Valter Malosti. Produzione Compagnia Teatrale i Magazzini, Assessorato alla Cultura del Comune di Ventimiglia. Ventimiglia, Centro Culturale Polivalente San Francesco, 16 maggio 1998.

“Agli amici suoi di Toscana. Sia dedicato a voi...”. Letture di testi degli anni fiorentini di Giacomo Leopardi

Con Sandro Lombardi e Ciro Masella. A cura di Giovanni Scandella. Firenze, Teatro Niccolini, 4 giugno 1998.

Valère Novarina. Ritratto di un artista.

Letture da “Lo spazio furioso” e “L’atelier volant”. Con Valère Novarina e Sandro Lombardi. Firenze, Teatro della Pergola, 13 ottobre 1998.

Il gran teatro montano

letture di scritti di storia dell'arte di Giovanni Testori. A cura di Dante Isella e Giovanni Agosti. Con Giulia Lazzarini, Sandro Lombardi, Gianfranco Mauri. Milano, Piccolo Teatro, 11 gennaio 1999.

Luce per la poesia

testi di Dante Alighieri, Giorgio Caproni, Paul Celan, Thomas Eliot, Constantinos Kavafis, Giacomo Leopardi, Mario Luzi, Eugenio Montale, Orazio, Giovanni Pascoli, Pier Paolo Pasolini, Cesare Pavese, Charles Péguy, Francesco Petrarca, Ezra Pound, Umberto Saba, William Shakespeare, Giovanni Testori, Dylan Thomas, Giuseppe Ungaretti, William Butler Yeats. A cura di David Rondoni e Giancarlo Cauteruccio. Con Anna Bonaiuto, Angelo Branduardi, Flavio Bucci, Sandro Lombardi, Alvia Reale, David Riondino, Andrea Soffiantini, Ornella Vanoni, Patrizia Zappa Mulas. Produzione Centro di Poesia Contemporanea di Bologna, ENEL. Centrali Enel di Roma, 13 maggio 1999, Porto Corsini, 20 maggio 1999, Piombino, 4 giugno 1999, Termini Imerese, 18 giugno 1999.

Nel ventre del teatro (Testori e la scena)

a cura di Giovanni Agosti e Federico Tiezzi. Musiche composte ed eseguite al pianoforte da Giancarlo Cardini. Con Sandro Lombardi, Lucilla Morlacchi,

Franca Valeri. Produzione Compagnia i Magazzini. Roma, Teatro Valle, 20 marzo 2000.

Notturmo dantesco

A cura di Federico Tiezzi. Con Marco Baliani, Sandro Lombardi e David Riondino. Roma, Teatro Valle, 27 marzo 2000.

Le ceneri di Gramsci

di Pier Paolo Pasolini. Con Sandro Lombardi. A cura di Paolo Castagna. Teatro di Roma, Assessorato alla Cultura del Comune di Roma. Roma, «Luoghi della memoria», Cimitero per stranieri al Testaccio, 2 novembre 2000.

Dante: Inferno

su testi di Dante, Pier Paolo Pasolini, Ezra Pound, David Riondino. Drammaturgia di Sandro Lombardi e Federico Tiezzi. Regia di Federico Tiezzi. Con Sandro Lombardi e David Riondino. Produzione Compagnia Lombardi-Tiezzi, Armunia. Rosignano Solvay, Spiagge bianche, 29 luglio 2000.

Non sei morto, amore

di Davide Rondoni, letto da Sandro Lombardi e David Riondino. San Mauro Pascoli, «Il giardino della poesia». Casa Pascoli, 26 luglio 2002.

La passeggiata

Sandro Lombardi legge Aldo Palazzeschi

Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, 25 settembre 2002.

Uomini maledetti

di Delio Tessa. Con Sandro Lombardi. A cura di Giuseppina Carutti e Marco Rampoldi. Produzione Piccolo Teatro di Milano. Milano, Teatro Studio, 20 novembre 2002.

Il Buddha delle periferie

di Hanif Kureishi. Con Sandro Lombardi e Hanif Kureishi. A cura di Piero Maccarinelli. Produzione Roma «Letterature 2003». Basilica di Massenzio, Roma, 17 giugno 2003.

Il giorno dei morti

testi di Giovanni Pascoli e Patrizia Valduga. Con Sandro Lombardi. A cura di Paolo Castagna. Teatro di Roma, Assessorato alla Cultura del Comune di Roma. Cimitero per stranieri al Testaccio, Roma, 2 novembre 2003.

Dante Paradiso

su testi di Dante Alighieri, Giovanni Giudici, Thomas Eliot, Mario Luzi, Giovanni Raboni, Ezra Pound. Drammaturgia di Giovanni Giudici e Sandro Lombardi. A cura di Giovanni Scandella e Federico Tiezzi. Con Sandro Lombardi e David Riondino. Luci di Gianni Pollini. Produzione Compagnia Lombardi-Tiezzi. Pordenone, Auditorium Concordia, 28 febbraio 2004.

Caro Parise... Tredici lettere

di Carlo Emilio Gadda a Goffredo Parise scelte e lette da Sandro Lombardi.
Produzione Casa delle Letterature di Roma, Garzantilibri. Roma, 13 maggio
2004.

“...più moderno di ogni moderno...” Il mio Pasolini

a cura di Sandro Lombardi. Con Sandro Lombardi e Fabio Mascagni.
Incontro condotto da Luca Doninelli. Roma, Teatro Vascello, 31 maggio
2004.

Sandro Lombardi per Dino Campana

presentato da Sebastiano Vassalli. Produzione Compagnia Lombardi-Tiezzi,
Fondazione Corriere della Sera. Firenze, Piazza della Signoria, 5 luglio 2004.

Un tacito mistero

Il carteggio Vittorio Sereni–Alessandro Parronchi. Con Sandro Lombardi e
Fabio Mascagni. A cura di Dante Isella e Giuseppina Carutti. Produzione
Piccolo Teatro di Milano. Milano, Teatro Strehler, 11 giugno 2004.

Attori per il teatro di Mario Luzi

a cura di Sandro Lombardi. Con Marion D’Amburgo, Iaia Forte, Sandro
Lombardi, Fabio Mascagni, Alessandro Schiavo e Massimo Signorini alla
fisarmonica. Compagnia Lombardi-Tiezzi. Pienza, Pieve di Corsignano, 26
luglio 2004.

Re Orso

di Arrigo Boito. A cura di Polo Castagna. Con Sandro Lombardi, Fabio
Mascagni, Marco Vergani. Produzione Teatro di Roma, Assessorato alla
Cultura del Comune di Roma. Auditorium di Mecenate, Roma, 2 novembre
2004.

Quando la fantasia ballava il “boogie”

scritti di Goffredo Parise letti da Sandro Lombardi. Interventi di Gian Mario
Villalta e Silvio Perrella. A cura di Daniela Basso. Produzione Fondazione
Benetton, Adelphi Edizioni. Treviso, Palazzo Bomben, 28 giugno 2005.

Guerra e pace

di Lev Tolstòj. Un progetto di 20 serate a cura di Sandro Lombardi e
Federico Tiezzi. Regista assistente Giovanni Scandella. Musiche di Pjotr
Iljch Tchaikovskj, scelte da Paolo Terni. Con Luciano Bellosi, Maria Cassi,
Silvio Castiglioni, Marion D’Amburgo, Siro Ferrone, Iaia Forte, Clara
Galante, Stefania Graziosi, Massimo Grigò, Sandro Lombardi, Dario
Marconcini, Ciro Masella, Francesco Niccolini, Renata Palminiello,
Annibale Pavone, Tommaso Ragno, David Riondino, Massimiliano Speziani,
Federico Tiezzi, Massimo Verdastro. Narratrice Marion D’Amburgo.
Produzione Compagnia Lombardi-Tiezzi. Firenze, Giardino dei Semplici, 22
giugno-19 luglio 2005.

Pascoli

un recital di Sandro Lombardi. A cura di Federico Tiezzi. Luci di Paolo Baroni. Suono di Antonio Lovato. Con Sandro Lombardi. Compagnia Lombardi-Tiezzi, Santarcangelo dei Teatri. San Mauro Pascoli, Villa Torlonia, 10 luglio 2005.

Murale

di Mahmud Darwish. A cura di Federico Tiezzi. Con Sandro Lombardi e Mahmud Darwish. Compagnia Lombardi-Tiezzi. «Festivaletteratura» Teatro Bibiena, Mantova, 8 settembre 2005.

Cotidie morimur. Vivere per la morte

su testi di Epicuro, Lucrezio, Pindaro, Platone, Seneca. Regia di Claudio Longhi. Con Sandro Lombardi e Galatea Ranzi. Interventi di Massimo Cacciari e Ivano Dionigi. Produzione Centro Studi «La permanenza del Classico», Dipartimento di Filologia Classica e Medioevale dell'Università di Bologna. Bologna, Aula Magna di Santa Lucia, 4 maggio 2006.

Don Chisciotte della Mancia

di Miguel de Cervantes. Un progetto di 20 serate a cura di Sandro Lombardi e Federico Tiezzi. Drammaturgia di Marion D'Amburgo e Sandro Lombardi. A cura di Giovanni Scandella. Con Riccardo Bini, Giuseppe Cederna, Silvio Castiglioni, Angela Finocchiaro, Mario Fortunato, Clara Galante, Sandro Lombardi, Ciro Masella, Francesca Mazza, Ivano Marescotti, Stefano Massini, Annibale Pavone, Marta Richeldi, David Riondino, Giuliano Scabia, Massimiliano Speziani, Pier Luigi Tazzi, Federico Tiezzi, Massimo Verdastro. Narratrice Marion D'Amburgo. Produzione Compagnia Lombardi-Tiezzi. Firenze, Chiostro delle Oblate, 9 giugno-6 luglio 2006.

Sette poeti per ricordare un'amica

Sandro Lombardi per Marisa Fabbri. Poppi, Castello dei Conti Guidi, 22 luglio 2006.

La ragazza Carla

di Elio Pagliarani. Scena, regia e interpretazione di Sandro Lombardi. Radicondoli, Vecchio Frantoio, 31 luglio 2006.

Guerra e pace

di Lev Tolstòj. Un progetto in 20 serate a cura di Sandro Lombardi e Federico Tiezzi. Assistente alla drammaturgia Giulia Tellini. Regista assistente Giovanni Scandella. Musiche di Pjotr Iljch Tchaikovskj, scelte da Paolo Terni. Con Sandro Lombardi, Vittorio Franceschi, Marco Martinelli, Ivano Marescotti, Umberto Bortolani, Ciro Masella, Mariangela Gualtieri, Clara Galante, David Riondino, Marion D'Amburgo, Annibale Pavone, Vera Bemoccoli, Marco Sgroso, Massimo Verdastro, Elena Bucci, Francesca Mazza, Massimo Grigò, Silvio Castiglioni, Massimiliano Speziani, Federico Tiezzi. Narratrice Marion D'Amburgo. Produzione

Compagnia Lombardi-Tiezzi. Bologna, Cortile del Museo Civico Medievale, 1-25 agosto 2006.

4 novembre '66. La grande guerra dell'Arno, oratorio per voci e archi
di Francesco Niccolini. Regia di Francesco Niccolini. Con Sandro Lombardi, Anna Meacci, Marco Paolini. Quartetto di Toscana. Firenze, Teatro Verdi, 4 novembre 2006.

Maria

di Marisa Madieri. Drammaturgia e interpretazione Sandro Lombardi. Commento musicale di Francesco D'Errico. Fondazione Premio Napoli. Napoli, Conservatorio, Sala Scarlatti, 9 ottobre 2007.

Cultura e parole tradite

lettura manzoniana di Sandro Lombardi. A cura di Camillo Fornasieri. Centro Culturale di Milano. Milano, Teatro Dal Verme, 10 dicembre 2007.

Signora madre, padre mio caro

da *Post mortem* di Albert Caraco e da *Lettera al padre* di Franz Kafka. Versione scenica di Furio Bordon. Con Sandro Lombardi e Massimo Verdastro. «Mittelfest 2009», Cividale del Friuli. Spoleto, 52° festival dei 2 Mondi, Teatro San Nicolò, 10 luglio 2009.

E siamo soli nella notte oscura

Sandro Lombardi legge Giovanni Pascoli. Con Andrea Carabelli. Interventi di don Massimo Camisasca e Vittorio Sgarbi. Centro Culturale di Milano. Milano, Teatro Dal Verme, 22 novembre 2010.

Io e... Indro Montanelli, soliloquio di un italiano

da testi di Indro Montanelli. Elaborazione drammaturgica di Ernesto Galli della Loggia. Regia di Piero Maccarinelli. Con Sandro Lombardi. Artisti Riuniti, Fondazione Corriere della Sera. Spoleto, Festival dei Due Mondi, Teatro San Nicolò, 6-8 luglio 2012.

Nel cuore dell'orfanità: Giovanni Pascoli

a cura di Fabrizio Sinisi. Con Sandro Lombardi. San Mauro Pascoli, Giardino di Casa Pascoli, 3 agosto 2012.

Caro Yves

di Pierre Bergé. Con Sandro Lombardi. Regia di Roberto Piana. Produzione Teatro dell'Istante, Circolo dei Lettori di Torino. Torino, Teatro Carignano, 16 ottobre 2012.

Eppure mai seguendo un'altra via, Thomas Stearns Eliot

con Sandro Lombardi, Davide Rondoni, Salvatore Veca. Centro Culturale di Milano. Milano, Teatro Dal Verme, 3 aprile 2013.

Le confessioni

di Sant'Agostino. Traduzione di Costantino Esposito e Fabrizio Sinisi. Drammaturgia di Fabrizio Sinisi. Con Sandro Lombardi. Regia Otello Cenci. Rimini-Fiera, Meeting per l'amicizia fra i popoli, 18 agosto 2013.

Il giardino dei Finzi Contini

di Giorgio Bassani. Otto letture di Sandro Lombardi a cura di Federico Tiezzi. Musicisti Omar Cecchi (percussioni), Luka Boškovic (clarinetto), Dušan Mamula (clarinetto). Firenze, Giardino della Sinagoga, 13-16 luglio 2015.

L'impronta. Cuori Moderni

regia di Otello Cenci. Con il contributo filmato di Francesca Benedetti, Maddalena Crippa, Gioele Dix, Sandro Lombardi, Michael Lonsdale, Glauco Mauri, Ermanna Montanari, Michele Nani, Massimo Popolizio, Galatea Ranzi, Roberto Sturno, Pamela Villoresi. Danzatore Marco Baldazzi. Aiuto regia Emanuele Fant. Sound designer Fulvio Mennella. Video editing Emanuele Letizi. In collaborazione con la Sagra Musicale Malatestiana. Rimini, Meeting per l'amicizia fra i popoli, 20 agosto 2015.

Considera l'amore Giovanni risponde a Giuda

di Luca Doninelli. A cura di Sandro Lombardi. Con Luca Doninelli e Sandro Lombardi. Bergamo, DeSidera, Chiesa di Sant'Alessandro in Colonna, 3 settembre 2015.

Gli occhiali d'oro

di Giorgio Bassani. Reading di Sandro Lombardi. Violoncello Dagmar Bathman. Milano, Teatro Franco Parenti, 29 giugno 2016.

Momenti della pittura bolognese

di Roberto Longhi. Lettura di Sandro Lombardi. A cura di Marco Antonio Bazzocchi. Bologna, Palazzo Poggi, 23 ottobre 2016.

REGIE LIRICHE – FEDERICO TIEZZI

Norma

di Vincenzo Bellini. Direzione di Roberto Abbado. Regia di Federico Tiezzi. Scene di Mario Schifano e Pier Paolo Bisleri. Costumi di Ruggero Vitrani. Con Alessandro Cosentino, Carlo De Bortoli, Nicola Martinucci, Adriana Morelli, Raquel Pierotti, Ivana Turchese. Orchestra e Coro dell'Ente Artistico Teatro Petruzzelli. Bari, Teatro Petruzzelli, 18 ottobre 1991.

La traviata

di Giuseppe Verdi. Direzione di Maurizio Arena. Regia di Federico Tiezzi. Scene di Pasquale Grossi. Costumi di Ruggero Vitrani. Con Aldo Bottion, Alessandro Cassis, Ezio Di Cesare, Roberto Gattei, Patrizia Gentile, Gualtiero Lucchetti, Guido Mazzini, Adriana Morelli, Serenella Pasqualini, Fabio

Sgammini, Fabio Tinalli, Ezio Maria Tisi. Orchestra Filarmonica Marchigiana. Coro lirico Marchigiano "V. Bellini". Iesi, Teatro Pergolesi, 15 ottobre 1993.

Il barbiere di Siviglia

di Gioacchino Rossini. Direzione di Evelino Pidò. Regia di Federico Tiezzi. Scene di Pier Paolo Bisleri. Costumi di Pasquale Grossi. Luci di Juray Saleri. Movimenti coreografici di Sandra Mingardo. Assistente alla regia Francesco Torrigiani. Direzione dell'allestimento scenico di Domenico Maggiotti. Maestro del coro Giuliano Fracasso. Maestro assistente Pietro Perini. Con Patrizia Bicciré, Rockwell Blake, Carlo Colombara, Enzo Dara, José Fardilha, Juan Luque, Paolo Orecchia, Gloria Scalchi, Alessandro Patalini. Orchestra Filarmonica Veneta. Coro Lirico Veneto. Ente Teatro Vittorio Emanuele di Messina, 17 maggio 1994. Nuova edizione per il Gran Teatro La Fenice di Venezia, 17 febbraio 1995.

Carmen

di Georges Bizet. Direzione di García Navarro. Regia di Federico Tiezzi. Scene di Maurizio Balò. Costumi di Carlo Diappi. Luci di Juray Saleri. Maestro del coro Piero Monti. Coreografia di Micha van Hoecke. Con Maria Bayo, Patrizia Bicciré, Mauro Buffoli, Marco Camastra, Cinzia de Mola, Donato di Stefano, Greer Grimsley, Giulio Ianni, Sergej Larin, Michele Marin, Guglielmo Menconi, Giovanni Meoni, Terige Sirolli, Elena Zarembo. Orchestra e Coro del Teatro Comunale di Bologna. Ente Autonomo Teatro Comunale di Bologna, 3 marzo 1995.

Les Vêpres Siciliennes

di Giuseppe Verdi. Direzione di John Nelson. Regia di Federico Tiezzi. Maestro del coro Marcello Seminara. Scene di Carlo Diappi. Costumi di Pasquale Grossi. Luci di Juray Saleri. Coreografia di Heinz Spoerli. Con Paolo Barbacini, Carlos Bergasa, Anna Bonitatibus, Paolo Coni, Daniela Dessì, Ferruccio Furlanetto, Massimo Giordano, David Kuebler, Danilo Rigosa, Alessandro Svab, Iorio Zennaro. Primi danzatori Alessandra Ferri, Maximiliano Guerra. Orchestra, Coro e Corpo di ballo del Teatro dell'Opera di Roma. Roma, Teatro dell'Opera, 8 gennaio 1997.

Madama Butterfly

di Giacomo Puccini. Direzione di Reynald Giovaninetti. Regia di Federico Tiezzi. Scene di Pier Paolo Bisleri. Costumi di Giovanna Buzzi. Con Mauro Buffoli, Giovanni De Benedetto, Cinzia De Mola, Lucia Fiorentino, Alfio Grasso, Antonio Mercurio, Adriana Morelli, Alessandro Patalini, Gaetano Trotta, Carlo Ventre. Orchestra del Teatro Vittorio Emanuele. Coro lirico "Francesco Cilea", diretto da Bruno Tirota. Messina, Teatro Vittorio Emanuele, 26 settembre 1997.

La sonnambula

di Vincenzo Bellini. Direzione di Alessandro Pinzauti. Regia di Federico Tiezzi. Scene di Pier Paolo Bisleri. Costumi di Gabriella Pescucci. Luci di Vinicio Cheli. Maestro del coro José Luis Basso. Con José Bros, Carlo Cigni, Mariella

Devia, Carla di Censo, Dario La Guardia, Katja Lytting, Giacomo Prestia. Orchestra e Coro del Maggio Musicale Fiorentino. Firenze, Teatro Comunale, 10 dicembre 2000.

Nox erat - Dido and Aeneas

Nox erat dal IV Canto dell'*Eneide* di Virgilio, musica di Francesco Pennisi, e *Dido and Aeneas* di Henry Purcell. Traduzioni dall'*Eneide* di Luca Canali e Annibal Caro. Direzione di Antonio Florio. Regia di Federico Tiezzi. Scene di Pier Paolo Bisleri. Costumi di Carlo Diappi. Luci di Sergio Rossi. Coreografie di Virgilio Sieni. Maestro del coro Rosario Totaro. Voce recitante di Sandro Lombardi. Con Roberta Andalò, Debora Beronesi, Giuseppe De Vittorio, Stefano di Fraia, Maria Ercolano, Roberta Invernizzi, Bjorn Waag. Coro Mysterium Voci. Cappella della Pietà dei Turchini. Cremona, Teatro Ponchielli, 27 maggio 2000.

Il trovatore

di Giuseppe Verdi. Direzione di Pinchas Steinberg. Regia di Federico Tiezzi. Scene di Pier Paolo Bisleri. Costumi di Giovanna Buzzi. Luci di Domenico Maggiotti. Con Dimitra Theodossiou, Roberto Alagna, Dolora Zajick, Leo Nucci, Paolo Battaglia. Monte Carlo, Opéra de Monte-Carlo-Salle Garnier, 8 marzo 2001.

La clemenza di Tito

di Wolfgang Amadeus Mozart. Direzione di Ivor Bolton. Regia di Federico Tiezzi. Scene di Maurizio Balò. Costumi di Vera Marzot. Luci di Sergio Rossi. Con Monica Bacelli, Veronica Cangemi, Hillevi Martinpelto, Maurizio Muraro, Gabriella Sborgi, Ramon Vargas. Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino. Firenze, Teatro della Pergola, 20 maggio 2003.

I cavalieri di Ekebù

di Riccardo Zandonai. Libretto di Arturo Rossato. Direzione di Steven Mercurio. Regia Federico Tiezzi. Scene di Pier Paolo Bisleri. Costumi di Giovanna Buzzi. Luci di Ivrai Saleri. Regista assistente Giovanni Scandella. Maestro del Coro Lorenzo Fratini. Con Viktor Afanasenko, Mariana Pentcheva, Marta Moretto, Anna Amarilli Nizza, Virginia Todisco, Carlo Striuli, Luca Grassi, Carlo Kang, Eldar Aliev, Gianluca Bocchino, Gabriella Bosco, Antonella Rondinone. Orchestra, Coro e Corpo di ballo del Teatro Lirico "Giuseppe Verdi" di Trieste. Trieste, Teatro Lirico Giuseppe Verdi, 19 ottobre 2004.

Die Walküre

di Richard Wagner. Direzione di Jeffrey Tate. Regia di Federico Tiezzi. Scene di Giulio Paolini. Costumi di Giovanna Buzzi. Con Lioba Braun, Jane Casselman, Peteris Eglitis, Annette Jahns, Margarete Josvig, Sofia Mitropoulos, Julia Oesch, Inka Rinn, Claudia Rüggerberg, Gundula Schneider, Kristinn Singmundsson, Nina Stemme, Margherita Tomasi, Christopher Ventris. Orchestra del Teatro di San Carlo. Napoli, Teatro di San Carlo, 24 marzo 2005.

Don Quichotte

di Jules Massenet. Direzione di Dwight Bennet. Regia di Federico Tiezzi. Scene di Pier Paolo Bisleri. Costumi di Giovanna Buzzi. Luci di Iuray Saleri. Coreografie di Virgilio Sieni. Con Cezary Arkadiush, Armando Badia, Giulio Cancelli, Alessandro Corbelli, Marie Devellereau, Tullia Mancinelli, Francesco Paccorini, Laura Polverelli, Giacomo Prestia, Roberto Rados, Gianluca Sorrentino. Orchestra e Coro del Teatro Verdi. Fondazione Teatro Comunale Giuseppe Verdi, Trieste, 17 febbraio 2006.

Iris

di Pietro Mascagni. Direzione di Lukas Karytinios. Regia di Federico Tiezzi. Scene di Pier Paolo Bisleri. Costumi di Giovanna Buzzi. Coreografie di Virgilio Sieni. Luci di Iuraj Saleri. Regista assistente Francesco Torrigiani. Assistente alla scenografia Chiara Barichello. Assistente alle luci Massimo Corsi. Maestro del coro Marco Bargagna. Con Raffaella Angeletti, Tito Beltran, Fulvia Bertoli, Carlo Bosi, Antonio Della Santa, Massimiliano Gagliardo, Marco Mustaro, Marco Spotti. Orchestra e Coro Fondazione Teatro della città di Livorno "C. Goldoni", in collaborazione con Istituzione per la cultura "C. Schumann". Livorno, Teatro Goldoni 30 settembre 2006.

Carmen

di Geroges Bizet. Direzione di George Pehlivanian. Regia di Federico Tiezzi. Scene di Pier Paolo Bisleri. Costumi di Giovanna Buzzi. Coreografie di Roberto Zappalà. Luci di Giuseppe Ruggiero. Regista collaboratore Giovanni Scandella. Con Raffaella Ambrosino, Kostyantyn Andreyev, Maria Luigia Borsi, Giuseppe Cacciapaglia, Gianfranco Cappelluti, Antonio De Gobbi, Teresa Di Bari, Marco Di Felice, Marcello Rosiello, Nino Surguladze. Orchestra Sinfonica della Provincia di Bari. Coro lirico di Lecce. Compagnia Zappalà Danza: Daniela Bendini, Alvise Carbone, Alain El Sakhavi, Samantha Franchini, Wei Meng Poon, Salvatore Romania, Paola Valenti. Coro di voci bianche del Conservatorio Niccolò Piccinni. Bari, Teatro Piccinni, 10 novembre 2006.

Andrea Chénier

di Umberto Giordano. Direzione di Alun Francis. Regia di Federico Tiezzi. Scene di Maurizio Balò. Costumi di Giovanna Buzzi. Luci di Luigi Saccomandi. Maestro del coro Tiziana Carlini. Con Roberto Accurso, Mauro Buffoli, Alessandro Busi, Franco Facini, Alberto Gazale, Patrizia Gentile, Marcello Giordani, Alessandro Guerzoni, Maria Nunzia Menna, Gianvito Ribba, Franco Sala, Martina Serafin, Milena Storti, Ezio Maria Tisi. Teatro Massimo Bellini, Catania, 19 aprile 2007.

Parsifal

di Richard Wagner. Direzione di Asher Fisch. Regia di Federico Tiezzi. Scene di Giulio Paolini. Costumi di Giovanna Buzzi. Luci di Luigi Saccomandi. Con Lioba Braun, Albert Dohmen, Pavlo Hunka, Markus Hollop, Alexander Kaimbacher, István Kovács, Kristian Sigmundsson, Klaus Florian Vogt. Teatro di San Carlo, Napoli, 2 dicembre 2007.

Norma

di Vincenzo Bellini. Direzione di Evelino Pidò. Regia di Federico Tiezzi. Scene di Pier Paolo Bisleri su bozzetti originali di Mario Schifano. Costumi di Giovanna Buzzi. Luci di Gianni Pollini. Maestro del Coro Paolo Vero. Con Fabio Armiliato, Antonello Ceron Daniela Dessì, Rafal Siwek, Nino Surguladze. Orchestra e Coro del Teatro Comunale di Bologna. Produzione Teatro Comunale di Bologna, Fondazione Lirico Sinfonica Petruzzelli, Teatro di Bari, Fondazione Teatro Lirico Giuseppe Verdi di Trieste. Bologna Teatro Comunale, 29 aprile 2008.

La vedova allegra

di Franz Lehár. Direzione di Julian Kovatchev. Regia di Federico Tiezzi. Scene di Edoardo Sanchi. Costumi di Giovanna Buzzi. Coreografia di Giovanni Di Cicco. Luci di Gianni Pollini. Regista assistente Francesco Torrigiani. Maestro del Coro Lorenzo Fratini. Con Sara Alzetta, Saverio Bambi, Andrea Binetti, Elena Borin, Nicolò Ceriani, Alessio Colautti, Silvia Dalla Benetta, Sandro Lombardi, Gezim Myshketa, Giuliano Pelizon, Riccardo Peroni, Marzia Postogna, Gianluca Terranova, Iliaria Zanetti. Orchestra, Coro e Corpo di ballo del Teatro Lirico "Giuseppe Verdi" di Trieste. Produzione Teatro Verdi di Trieste, Teatro Carlo Felice di Genova, Teatro San Carlo di Napoli, Fondazione Arena di Verona. Trieste, Teatro Lirico Giuseppe Verdi, 4 luglio 2009.

Simon Boccanegra

di Giuseppe Verdi. Direzione di Daniel Barenboim. Regia di Federico Tiezzi. Drammaturgia di Francis Hüsers e Barbara Weigel. Scene di Maurizio Balò. Costumi di Giovanna Buzzi. Luci di A.J. Weissbard. Direzione del coro di Eberhard Friedrich. Con Anja Arteros, Plácido Domingo, James Homann, Rosen Krastev, Hanno Müller-Brachmann, Evelin Novak, Fabio Sartori, Kwangchul Youn. Staatskapelle di Berlino. Coro dell'Opera dello Staatstheater di Berlino. Berlino, Staatsoper Unter den Linden, 24 ottobre 2009.

Simon Boccanegra

di Giuseppe Verdi. Direzione di Daniel Barenboim. Regia di Federico Tiezzi. Drammaturgia di Francis Hüsers e Barbara Weigel. Scene di Pier Paolo Bisleri. Costumi di Giovanna Buzzi. Luci di Gianni Pollini. Direzione del coro di Bruno Casoni. Con Anja Arteros, Massimo Cavalletti, Antonello Ceron, Plácido Domingo, Ferruccio Furlanetto, Ernesto Panariello, Fabio Sartori, Alisa Zinovieva. Orchestra e coro del Teatro alla Scala. Milano, Teatro alla Scala, 16 aprile 2010.

Lo stesso mare

di Fabio Vacchi. Direzione di Alberto Veronesi. Regia di Federico Tiezzi. Scene di Gae Aulenti. Costumi di Giovanna Buzzi. Light design di Gianni Pollini. Videoproiezioni di Antonio Giacomini. Regista assistente Giovanni Scandella. Assistente alla drammaturgia Fabrizio Sinisi. Assistenti scenografi Greta Podestà e Nina Artioli. Primo narratore Sandro Lombardi, secondo narratore Giovanna Bozzolo, terzo narratore Graziano Piazza. Con Julian Tovey, Yulia Aleksyuk, Chiara Taigi, Sabina Macculi, Giovanna Lanza, Stefano Pisani,

Danilo Formaggia, Alessandro Castellucci. Orchestra della Fondazione Petruzzelli. Bari, Teatro Petruzzelli, 28 aprile 2011.

SPETTACOLI MUSICALI

Tactus

azione scenica per voci, strumenti e nastro magnetico di Azio Corghi. Libretto e regia di Federico Tiezzi. Cordofoni e aerofoni Massimo Lonardi. Idiofoni e membranofoni Maurizio Ben Omar. Live electronics Azio Corghi. Voce Brigitte Gras Ferraresi. Con Vera Bemoccoli, Sandro Lombardi, Lorian Nappini, Federico Tiezzi. «Autunno Musicale», Broletto di Como, 27 settembre 1974.

Concerto di poesia

su testi di Heiner Müller e Robert Frost. Musica di Giancarlo Cardini. Voci recitanti Marion D'Amburgo e Sandro Lombardi. Pianoforte Giancarlo Cardini. Percussioni Jonathan Faralli. Firenze, Conservatorio Luigi Cherubini, 27 ottobre 1993.

Paradiso di Dante

drammaturgia di Giovanni Giudici. Regia di Federico Tiezzi. Costumi di Giovanna Buzzi. Luci di Juray Saleri. Euritmia di Alfredo Chiappori e Francesca Gatti. Musiche originali di Salvatore Sciarrino, eseguite dall'Orchestra Sinfonica di Torino della RAI. Direttore d'orchestra Ed Spanjaard. Irvine Arditti violino, Barbara Maurer viola d'amore, Roberto Fabbri flauto. Con Alessandra Antinori, Alessandra Celi, Giovanni Fochi, Gianluigi Fogacci, Sandro Lombardi, Laura Martelli, Graziano Piazza, Paolo Ricchi, Fabrizio Russotto, Emanuela Villagrossi. Produzione Compagnia i Magazzini, Ravenna Festival. Ravenna, Basilica di San Vitale, 17 luglio 1993.

Canti nell'alto silenzio

di Giancarlo Cardini su testi di Mario Luzi. Soprano Francesca Della Monica. Voci recitanti Marion D'Amburgo, Sandro Lombardi, Adonella Monaco. Percussioni Jonathan Faralli. Pianoforte Giancarlo Cardini. Associazione Gamo, Firenze. Prato, Auditorium Museo Pecci, 18 settembre 1994.

Inferno di Dante

di Edoardo Sanguineti. Regia di Federico Tiezzi. Scena di Manola Casale. Luci di Juray Saleri. Musica di Giacomo Manzoni per trombone, coro da camera e processori elettronici. Michele Lomuto trombone. Coro del Convito Musicale diretto da Franco Sebastiani. Voci recitanti Alessandra Antinori, Marion D'Amburgo, Sandro Lombardi, Gabriele Parrillo, Graziano Piazza, Federico Tiezzi. Produzione Compagnia Teatrale i Magazzini, Ravenna Festival. Ravenna, Giardini di San Vitale, 14 luglio 1995.

Moi, Antonin A.

di Giacomo Manzoni, per soprano leggero, lettore e orchestra. Direttore Arturo Tamayo. Soprano Alda Caiello. Voce recitante Sandro Lombardi. Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino. Firenze, «60° Maggio Musicale», Teatro Comunale, 12 giugno 1997.

Cantico spirituale

di San Giovanni della Croce. Traduzione di Sandro Lombardi e Federico Tiezzi. Regia a cura di Federico Tiezzi. Luci di Vincenzo Raponi. Musica di Amancio Prada. Amancio Prada canto e chitarra. Juan Luis Gallego violino, Mariana Cores violoncello. Voce recitante Sandro Lombardi. Compagnia i Magazzini, Ravenna Festival. Ravenna, Basilica di San Vitale, 7 luglio 1997.

Opera sull'acqua

di Erri De Luca. Musica di Giorgio Battistelli. Regia e voce recitante Sandro Lombardi. Regista assistente Giovanni Scandella. Ensemble Ars Ludi diretto da Erasmo Gaudiomonte. Terra di Teatri Festival Macerata. Treia, Teatro Comunale, 12 luglio 2002.

La donna col martello

musiche di Galina Ustvolskaya. Contralto Gabriella Sborgi. Voce recitante Sandro Lombardi. Direttore e concertatore Carlo Boccadoro. Milano, Teatro Leonardo, 24 febbraio 2003.

Concerto dell'albatro

di Giorgio Ghedini. Orchestra e Coro dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia. Voce recitante Sandro Lombardi. Trio Debussy: Piergiorgio Rosso, Francesca Gosio, Antonio Valentino. Direttore Jeffrey Tate. Roma, Auditorium Parco della Musica, Sala Santa Cecilia, 3 maggio 2003.

Aristaeus

di Hans Werner Henze, per voce recitante e orchestra. Orchestra dell'Arena di Verona. Direttore Johannes Debus. Voce recitante Sandro Lombardi. «La Biennale. 48° Festival Internazionale di Musica Contemporanea», Teatro Malibran, Venezia, 17 ottobre 2004.

Pesci fuor d'acqua

quattro monologhi di Ginevra Bompiani, con musiche di Renato Chiesa. Con Sandro Lombardi e Fabio Mascagni. Ensemble Nehar Shalom. Genova, Teatro dell'Archivolto, 23 ottobre 2004.

Julius Fucik, parte prima

di Luigi Nono. Orchestra del Teatro La Fenice. Direttore Peter Hirsch. Voci recitanti Sandro Lombardi, Ciro Masella. Venezia, «La Biennale. 50° Festival di Musica Contemporanea», Teatro La Fenice, 4 ottobre 2006.

Alla luna

su testi di Giacomo Leopardi. Musiche di Ludwig van Beethoven, Frederic Chopin, Claude Debussy, Gabriel Fauré, Felix Mendelssohn-Bartholdy, Eric Satie, Franz Schubert, Robert Schumann. Voce recitante Sandro Lombardi. Federico Ferri violoncello, Daniele Proni pianoforte. Monte delle Formiche, Pianoro, 31 luglio 2007.

L'infanzia di Saturno

un progetto di Cristina Barbuti, Carlo Fabiani, Sandro Lombardi, Alexander Lonquich. «Festivaletteratura 2007», Teatro Bibiena, Mantova 8 settembre 2007.

Bambini

testi di Thomas Bernhard, Goffredo Parise, Arthur Rimbaud. Musiche di Leos Janáček, Gustav Mahler, Bohuslav Martinu, Robert Schumann. Voce recitante: Sandro Lombardi. Pianoforte: Alexander Lonquich. Orchestra da camera di Mantova. Mantova, Teatro Scientifico Bibiena, 7 settembre 2007.

Frammento serio e giocoso

testi di Alberto Arbasino, Walter Benjamin, Ingmar Bergman, Truman Capote, Giovanni Comisso, Charles Dickens, Tony Duvert, Siegmund Freud, Carlo Emilio Gadda, Constantinos Kavafis, Sandro Lombardi, Marisa Madieri, Elsa Morante, Giovanni Pascoli, Pier Paolo Pasolini, Sandro Penna, Arthur Rimbaud, Marcel Proust, Umberto Saba, Giuliano Scabia, Dr. Schreber, Sergio Tofano, Patrizia Valduga. Musiche di Béla Bartók, Georges Bizet, György Kurtág, György Ligeti, Robert Schumann, Igor Stravinsky. Voce recitante Sandro Lombardi. Cristina Barbuti e Alexander Lonquich (pianoforte). Mantova, Teatro Scientifico Bibiena, 8 settembre 2007.

Pierino Porcospino

testi di Federico Fellini, Heinrich Hoffmann, Andrea Zanzotto. Musiche di Camille Saint-Saëns, Dimitri Shostakovich. Voce recitante Sandro Lombardi. Pianoforte e direzione Alexander Lonquich. Orchestra da camera di Mantova. Mantova, Teatro Scientifico Bibiena, 8 settembre 2007.

Postkarten

di Stefano Scodanibbio, su testi di Edoardo Sanguineti. Voce recitante Sandro Lombardi. Violoncello Stefano Scodanibbio. Torino, MITO Settembre musica. Museo del cinema, Mole Antonelliana. 24 settembre 2007.

Rasoio di Guerra

melologo per sei strumenti e voce recitante, da *La segregazione* di Vincenzo Pardini. Ideazione del progetto Fabio Bagnoli. Musica di Adriano Guarnieri. Voce recitante Sandro Lombardi. Direzione musicale Pietro Borgonuovo. Ideazione scenica Laura Croce. Assessorato alla Cultura del Comune di Fucecchio, Fondazione Montanelli-Bassi, Associazione Culturale Volumina, RAI-trade. Fucecchio, Auditorium La Tinaia, 23 dicembre 2007.

Destinazione del sangue

opera poetico musicale di Christian Carrara e Davide Rondoni. Con Sandro Lombardi. Silvia Cappellini Sinopoli pianoforte. Daniela Petracchi violoncello. Orchestra Sinfonica Abruzzese. Direttore Flavio Emilio Scogna. Produzione Musica d'estate al Laterano. Roma, Cortile del Palazzo Lateranense, 20 giugno 2008.

Platero y Yo op. 190

per voce recitante e chitarra, di Mario Castelnuovo-Tedesco, su testo di Juan Ramón Jiménez (versione italiana di Carlo Bo). Sandro Lombardi voce recitante. Luigi Attademo chitarra. Firenze, Auditorium al Duomo, 8 luglio; Fiesole, Teatro Romano, 9 luglio 2008.

La nostra famiglia ha perso la guerra

di David Grossman. Musiche di Michele dall'Ongaro. Voce narrante Sandro Lombardi. Ensemble degli Illuminati. Pino Cangelosi direttore. Un progetto di David Riondino e Fabio Battistelli. Festival delle Nazioni Città di Castello, Teatro degli Illuminati. San Giustino (Città di Castello), 26 agosto 2008.

Pigre divinità

di Patrizia Cavalli. Musiche di Andrea Cera. Drammaturgia e regia di Giorgio Pressburger. Voci recitanti Sandro Lombardi, Sara Alzeta, Giuliano Geri, Lorenzo Moncelsi. Soprani Erika Frigo, Maria Kostraki. Ensemble Musicale del Teatro Lirico Sperimentale di Spoleto. Direttore Francesco Massimo. Spoleto, Teatro Caio Melisso, 5 settembre 2008.

L'Angelo del Liponard. Un delirio amorso

melologo per voce recitante, oboe concertante, percussioni, flauto e violoncello. Testo di Mario Tobino. Musica di Silvia Colasanti. Voce recitante Sandro Lombardi. Direttore Pietro Borgonovo. Produzione Fondazione Mario Tobino, Associazione Culturale Volumina. Fucecchio, Auditorium La Tinaia, 23 dicembre 2008.

Il ritorno di Casanova

concerto per tre voci, di Federico Tiezzi, dal racconto di Arthur Schnitzler. Musiche di Felix Mendelsshon Bartholdy, Nino Rota, Arnold Schönberg, Franz Schubert, Robert Schumann, Anton Webern, Hugo Wolf. Voce recitante Sandro Lombardi. Canto Monica Bacelli. Pianoforte Pietro De Maria. Produzione Accademia Filarmonica Romana, Compagnia Lombardi Tiezzi. Roma, Teatro Argentina, 20 aprile 2015.

Nell'aria gelida della notte

melologo di Adriano Guarnieri su testo di Vincenzo Pardini. Direttore Pietro Borgonovo. Volumina Ensemble. Voce recitante Sandro Lombardi. Empoli, Giornate busoniane 2015, Teatro Shalom, 11 dicembre 2015.

Roma, Spagna. Verso Calderòn

Concerto per cinque voci a cura di Federico Tiezzi su testi di Pier Paolo Pasolini scelti e adattati da Sandro Lombardi e Federico Tiezzi. Dramaturg assistente Fabrizio Sinisi. Con Sandro Lombardi e Andre Volpetti. Musiche di Johann Sebastian Bach, Wolfgang Amadeus Mozart, Franck Angelis, Matteo D'Amico, Giovanni Fusco, Manos Hadjidakis, Piero Umiliani, Piero Piccioni, Domenico Modugno, Piero Umiliani. Produzione Accademia Filarmonica Romana, Compagnia Lombardi Tiezzi. Roma, Teatro Argentina, 18 febbraio 2016.

La giusta armonia

per voce recitante e orchestra, di Fabio Vacchi. Orchestra del Teatro Regio. Direttore d'orchestra Gianandrea Nosedà. Voce recitante Sandro Lombardi. Torino, Teatro Regio, 22 ottobre 2016.

SAGGI DI LABORATORIO

Tavola di orientamento / Brecht / La madre 01

di Federico Tiezzi, da *La Madre* di Bertolt Brecht, *La Madre* di Maxim Gorki, *Il bruco e la farfalla* di Giacomo Becattini, *Lettere* di Francesco Marco Datini, *Cemento* di Heiner Müller, con testimonianze varie sul distretto pratese. Drammaturgia di Barbara Weigel. Regia di Federico Tiezzi. Spazio scenico a cura di Giovanni Scandella. Costumi e drammaturgia dell'attore di Marion D'Amburgo. Arrangiamenti musicali e cori di Francesca Della Monica. Con Fabricio Christian Amansi, Daniele Bonaiuti, Caterina Boschi, Vittorio Cucci, Marion D'Amburgo, Daniel Dwerryhouse, Elisa Lazzerini, Chiara Luccianti, Sandro Mabellini, Marco Mannucci, Simone Martini, Caterina Simonelli, Francesco Tasselli. Il Laboratorio di Prato, Teatro Metastasio di Prato. "Contemporanea Colline Festival", Prato, Magnolfi Nuovo, 6 giugno 2008.

Tavola di orientamento / Brecht / La madre 02

di Federico Tiezzi, da *La Madre* di Bertolt Brecht, *La Madre* di Maxim Gorki, *Il bruco e la farfalla* di Giacomo Becattini, *Lettere* di Francesco Marco Datini, *Cemento* di Heiner Müller, con testimonianze varie sul distretto pratese. Drammaturgia di Barbara Weigel. Regia di Federico Tiezzi e Giovanni Scandella. Scene di Giovanni Scandella. Costumi e drammaturgia dell'attore di Marion D'Amburgo. Arrangiamenti musicali e cori di Francesca Della Monica. Con Fabricio Christian Amansi, Daniele Bonaiuti, Marion D'Amburgo, Silvia Frasson, Chiara Luccianti, Sandro Mabellini, Simone Martini, Debora Mattiello, William Pagano, Claudia Pinzauti, Caterina Simonelli, Francesco Tasselli. Il Laboratorio di Prato, Teatro Metastasio di Prato. "Contemporanea Colline Festival", Prato, Magnolfi Nuovo, 23 maggio 2009.

Scene da Romeo e Giulietta

di William Shakespeare. Traduzioni di Michele Leoni, Agostino Lombardo, Giuseppe Patroni Griffi. Drammaturgia di Federico Tiezzi, Barbara Weigel e Giovanni Scandella. Regia di Federico Tiezzi. Scene di Pier Paolo Bisleri. Costumi di Marion D'Amburgo. Luci Roberto Innocenti. Coreografo Giovanni di Cicco. Maestro di canto Francesca Della Monica. Regista assistente Giovanni Scandella. Con Francesca Benedetti, Marion D'Amburgo, Roberto Latini, Ciro Masella, Graziano Piazza, Alessandro Schiavo, Fabricio Christian Amansi, Giorgio Consoli, Simone Martini, Alessio Nieddu, Matteo Romoli, Caterina Simonelli, Francesco Tasselli. Il Laboratorio di Prato, Teatro Metastasio di Prato. Prato, Teatro Fabbricone, 26 novembre 2009.

Tavola di orientamento I/Büchner – Berg/Verso Woyzeck

Regia Federico Tiezzi, da *Woyzeck* di Georg Büchner e da *Wozzeck* di Alban Berg, Teatro Era, Pontedera 28, 29, 30 settembre 2011.

Scene di Woyzeck Büchner/Berg

presentazione finale del Laboratorio. Drammaturgia Fabrizio Sinisi. Regia di Federico Tiezzi. Regista assistente Giovanni Scandella. Preparazione vocale Francesca Della Monica. Arrangiamenti e preparazione del coro Ernani Maletta. Costumi Maria Antonietta Lucarelli con gli allievi-attori Maria Blandolino, Marco Brinzi, Matias Endrek, Simone Faloppa, Renzo Guddemi, Andrea Luini, Liyu Jin, Mauro Racanati, Daniele Sala, Rosa Sarti, Nicolò Todeschini, Anahì Traversi. Con la partecipazione della Schola Cantorum di Rosignano Marittimo. Castello Pasquini, Castiglioncello, 27-28 ottobre 2012.

La grande passeggiata

di Fabrizio Sinisi. Drammaturgia di Sandro Lombardi e Federico Tiezzi. Regia di Federico Tiezzi. Interpretazione del verso Sandro Lombardi. Voce e canto Francesca Della Monica, Ernani Maletta. Drammaturgia del movimento: Giovanni Scandella. Drammaturgia del costume Giovanna Buzzi. Assistente alla regia Fabrizio Sinisi. Disegno luci Gianni Pollini. Immagini digitali Antonio Giacomini. Con Sandro Lombardi e Marco Brinzi, Andrea Luini, Rosa Sarti, Niccolò Todeschini. Teatro Laboratorio della Toscana, diretto da Federico Tiezzi. Saggio finale sessione 2012. Produzione Compagnia Lombardi Tiezzi. In collaborazione con Teatro Pubblico Pugliese, Armunia, Festival Inequilibrio, Regione Toscana. Bari, Teatro Royal, 12 dicembre 2012.

Gli Uccelli

di Aristofane. Drammaturgia di Sandro Lombardi e Fabrizio Sinisi con gli allievi del Teatro Laboratorio della Toscana attori Ugo Benini, Lisa Capaccioli, Valentina Cardinali, Nicola Ciaffoni, Elisa Giovannetti, Alessandro Marini, Marta Paganelli, Matteo Romoli, Caterina Simonelli, Jacopo Squizzato, Anna Tereschenko, Luca Terracciano, Valentina Vandelli, Andrea Volpetti. A cura di Federico Tiezzi. Preparazione vocale e musicale Francesca Della Monica. Lavoro sul testo Sandro Lombardi. Spazio e movimento Giovanni Scandella. Teatro Laboratorio della Toscana, Compagnia Lombardi-Tiezzi con il

sostegno della Regione Toscana e in collaborazione con Associazione Teatrale Pistoiese. Green Gallery Vannucci Piante, Pistoia, 29 novembre 2014.

Il Pappagallo. Verde Primo Studio

di Arthur Schnitzler, drammaturgia di Federico Tiezzi e Fabrizio Sinisi con gli allievi del Teatro Laboratorio della Toscana attori Ugo Benini, Lisa Capaccioli, Valentina Cardinali, Nicola Ciaffoni, Elisa Giovannetti, Alessandro Marini, Marta Paganelli, Matteo Romoli, Caterina Simonelli, Jacopo Squizzato, Anna Tereschenko, Luca Terracciano, Valentina Vandelli, Andrea Volpetti. A cura di Federico Tiezzi. Scenografo Gregorio Zurla. Costumi SlowCostume. Preparazione vocale e musicale Francesca Della Monica. Lavoro sul testo Sandro Lombardi. Spazio e movimento Giovanni Scandella. Teatro Laboratorio della Toscana, Compagnia Lombardi-Tiezzi con il sostegno della Regione Toscana e in collaborazione con Associazione Teatrale Pistoiese. Pistoia, Piccolo Teatro Mauro Bolognini, 11 dicembre 2014.

Gli occhiali d'oro

di Giorgio Bassani. Adattato per il teatro da Sandro Lombardi. A cura di Federico Tiezzi. Con Dario Battaglia, Alessandro Burzotta, Nicasio Catanese, Valentina Elia, Nicolas Errico. Fonte Fantasia, Francesca Gabucci, Alessio Genchi, Alessandro Lussiana. Lorenzo Terenzi. Preparazione vocale e musicale Francesca Della Monica. Lavoro sul testo Sandro Lombardi. Spazio e Movimento Giovanni Scandella. Produzione Teatro Laboratorio della Toscana, Compagnia Lombardi-Tiezzi, Associazione Teatrale Pistoiese. Con il sostegno della Regione Toscana. Patrocinio del Centro Studi Bassaniani del Comune di Ferrara. Pistoia, Piccolo Teatro Mauro Bolognini, 20 ottobre 2016.

Play Plauto

a cura di Federico Tiezzi, con gli allievi del Teatro Laboratorio della Toscana, produzione Teatro Laboratorio della Toscana, Compagnia Lombardi-Tiezzi in collaborazione con Associazione Teatrale Pistoiese Centro di Produzione Teatrale, con il sostegno di Regione Toscana. Pistoia, Piccolo Teatro Mauro Bolognini, 19 ottobre 2017.

VIDEO – DVD D'OPERA

Vincenzo Bellini, *Norma*, Orchestra e Coro del Teatro Comunale di Bologna, direttore d'orchestra Evelino Pidò, regia di Federico Tiezzi, 1 dvd, Hardy Classic Video, 2008.

Jules Massenet, *Don Quichotte*, Orchestra, Coro, Corpo di ballo e tecnici del Teatro "Giuseppe Verdi" di Trieste, direttore d'orchestra Dwight Bennet, regia di Federico Tiezzi, 1 dvd, Bongiovanni, 2008.

Vincenzo Bellini, *La sonnambula*, Coro e Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino, direttore d'orchestra Daniel Oren, regia di Federico Tiezzi, 1dvd, Arthaus Musik GmbH, 2011.

Giuseppe Verdi, *Simon Boccanegra*, Orchestra e Coro del Teatro alla Scala di Milano, direttore d'orchestra Daniel Barenboim, regia di Federico Tiezzi, 1 dvd, Arthaus, 2012.

LONG PLAYING E COMPACT DISC

Crollo nervoso

long playing. Magazzini Produzioni, Bologna, Italian Records, 1980.

Honolulu, 25 dicembre 1985

long playing contenuto nella raccolta *Ghosts of Christmas Past*, Bruxelles, Les disques du Crépuscule, 1981.

Notti senza fine

long playng. Magazzini Criminali Music, Roma, Riviera Records, 1983.

Atlantide (Manifesto degli addio)

long playng contenuto nella raccolta *Architettura sussurrante*, a cura di Alessandro Mendini, Milano, Ariston, 1983.

Firenze sogna

compact disc a cura di Giampiero Bigazzi, Bruno Casini, Ernesto De Pascale, San Giovanni Valdarno, Materiali Sonori, 1993.

Sulla strada

compact disc a cura di Sandro Lombardi e Giampiero Bigazzi, San Giovanni Valdarno, Materiali Sonori, 1995.

Cleopatràs

edizione discografica a cura di Giampiero Bigazzi, San Giovanni Valdarno, Materiali Sonori, 1996.

Pier Paolo Pasolini,

Sandro Lombardi legge Pasolini. Da *Poesie*, Milano, Garzanti, 2001.

La pietà e la rivolta. Il teatro di Giovanni Testori negli spettacoli di Sandro Lombardi e Federico Tiezzi, a cura di Giovanni Agosti, Sandro Lombardi, Federico Tiezzi, Roma, RAI Radiotelevisione italiana, 2001.

Dante Alighieri,

Dante-Inferno. Sandro Lombardi, David Riondino, Pubblicazione con CD audio, Milano, Garzanti, 2002.

BIBLIOGRAFIA

- Alcantara. Progetti di Ambasz, Graves, Mendini, Rossi*, Milano, Electa, 1983.
- APPIA A., *Attore, musica e scena. La messa in scena del dramma wagneriano. La musica e la messa in scena. L'opera d'arte vivente*, a cura di F. Marotti, Milano, Feltrinelli, 1981.
- Architettura & Teatro. Spazio, progetto e arti sceniche*, D. Abbado, A. Calbi, S. Milesi, Milano, Il Saggiatore, 2007.
- Attraversamenti. L'attore nel Novecento e l'interazione tra le arti. Atti del convegno internazionale (Università degli Studi di Salerno, 12-13 dicembre 2005)*, a cura di S. Sinisi, I. Innamorati, M. Pistoia, Roma, Bulzoni, 2010.
- AUSLANDER P., *Liveness: performance in a mediatized culture*, London, New York, Routledge, 2008.
- BALMAS E., *Modernità e tradizione nell'avanguardia teatrale italiana*, Parma, Pàtron, 1977.
- BALZOLA A., *Una drammaturgia multimediale. Testi teatrali e immagini per una nuova scena*, Roma, Editoria & Spettacolo, 2009.
- BALZOLA A., *La scena tecnologica. Dal video in scena al teatro interattivo*, Roma, Dino Audino editore, 2011.
- BARTHES R., *Sul teatro*, Roma, Meltemi, 2002.
- BARTOLUCCI G., *La scrittura scenica*, Roma, Lerici, 1968.
- BARTOLUCCI G., *Teatro-corpo, teatro-immagine. Per una materialità della scrittura scenica*, Padova, Marsilio, 1970.
- BARTOLUCCI G., *Il vuoto teatrale. Passatempi prima della rovina*, Padova, Marsilio, 1971.
- BARTOLUCCI G., *Mutations. L'esperienza del teatro immagine*, Roma, OOLP, 1975.
- BELTING H., *I canoni dello sguardo. Storia della cultura visiva tra Oriente e Occidente*, Torino, Bollati Boringhieri, 2010.
- BELTING H., *Antropologia delle immagini*, Roma, Carocci, 2011.
- BIANCONI L., *Il teatro d'opera in Italia. Geografia, caratteri, storia*, Bologna, Il Mulino, 1993.
- BIANCONI L., *Le 'mutazioni sceniche' nel teatro d'opera: immagini organizzate nel tempo*, in *I Bibiena. Una famiglia europea*, a cura di D. Lenzi, J. Bentini, Venezia, Marsilio, 2000, pp. 69-74.

- BIANCONI L., *La forma musicale come scuola dei sentimenti*, in *Educazione musicale e formazione*, a cura di G. La Face Bianconi, F. Frabboni, Milano, FrancoAngeli, 2008, pp. 85-120.
- BOETTI A., *Alighiero e Boetti. Dall'oggi al domani*, a cura di S. Lombardi, Brescia, L'Obliquo, 1988.
- BOLTER J.D., GRUSIN R., *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge, MIT Press, 1999.
- BORELLI M., SAVARESE N., *Te@tri nella rete. Arti e tecniche dello spettacolo nell'era dei nuovi media*, Roma, Carocci, 2004.
- BOSISIO P., *Teatro dell'occidente. Elementi di storia della drammaturgia e dello spettacolo teatrale*, Milano, LED, 2006.
- BROOK P., *L'immaginazione melodrammatica*, Parma, Pratiche, 1985.
- BRUHN S., *Musical Ekphrasis. Composers Responding to Poetry and Painting*, Hillsdale (New York), Pendragon press, 2000.
- BRUNO S., *L'avanguardia teatrale e la definizione di un nuovo codice spettacolare: questioni linguistiche e drammaturgiche nel solco di una periodizzazione problematica*, in *Teatro di avanguardia e composizione sperimentale per la scena italiana: 1950-1975*, a cura di G. Borio, G. Ferrari, D. Tortora, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 2017, pp. 1-26.
- CAMPANA A., *Opera and modern spectatorship in late nineteenth-century Italy*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015.
- CAPPELLETTI D., *La sperimentazione teatrale in Italia tra norma e devianza*, Torino, Eri, 1981.
- CAPPELLETTO S., *Inventare la scena: regia e teatro d'opera*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo. Avanguardie e utopie del teatro. Il Novecento*, a cura di R. Alonge, G. Davico Bonino, III, Torino, Einaudi, 2001, pp. 1199-1217.
- «Carrozzone», Milano, novembre 1978.
- CASTRI M., *Per un teatro politico. Piscator, Brecht, Artaud*, Torino, Einaudi, 1973.
- CATONI M.L., GINZBURG C., GIULIANI L., SETTIS S., *Tre figure. Achille, Meleagro e Cristo*, a cura di M. L. Catoni, Milano, Feltrinelli, 2013.
- CERAOLO F., *Registi all'opera. Note sull'estetica della regia operistica*, Roma, Bulzoni, 2011.
- CHAMBAT-HOUILLOM M.F., WALL A., *Droit de citer*, Rosny-sous-bois, Bréal, 2004.

- CHINZARI S., RUFFINI P., *Nuova scena italiana. Il teatro dell'ultima generazione*, Roma, Castelvevchi, 2000.
- CHION M., *L'audiovisione suono e immagine nel cinema*, Torino, Lindau, 1997.
- CIERI VIA C., *Aby Warburg: il concetto di Pathosformel fra religione, arte e scienza*, in *Aby Warburg e le metamorfosi degli antichi dei*, a cura di M. Bertozzi, Modena, Franco Cosimo Panini, 2002, pp. 114-140.
- COMETA M., *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2012.
- Contemporanea. Parcheggio di Villa Borghese, Roma. Novembre 1973-Febbraio 1974*, Roma, Incontri Internazionali d'Arte, Firenze, Centro Di, 1973.
- CRISAFULLI F., *Luce attiva. Questioni della luce nel teatro contemporaneo*, Corazzano, Titivillus, 2009.
- CRUCIANI F., *Lo spazio del teatro*, Roma, Bari, Laterza, 2003.
- DAHLHAUS C., *Fondamenti di storiografia musicale*, Fiesole, Discanto edizioni, 1980.
- DAHLHAUS C., *Drammaturgia dell'opera italiana*, in *Storia dell'opera italiana. Teorie e tecniche immagini e fantasmi*, a cura di L. Bianconi, G. Pestelli, VI, Torino, EDT/Musica, 1988, pp. 79-162.
- DAHLHAUS C., *L'estetica della musica*, Roma, Astrolabio, 2009.
- Dalla scena al dipinto. La magia del teatro nella pittura dell'ottocento. Da David a Delacroix, da Füssli a Degas*, catalogo della mostra, a cura di G. Cogeval, B. Avanzi, Milano, Skira, 2010.
- D'AMBURGO M., LOMBARDI S., TIEZZI F., *Sulla strada dei Magazzini Criminali*, Milano, Ubulibri, 1983.
- DELLA SETA F., *Italia e Francia nell'Ottocento*, in *Storia della musica* a cura della Società Italiana di Musicologia, IX, Torino, EDT, 1993.
- DELLA SETA F., «...non senza pazzia». *Prospettive sul teatro musicale*, Roma, Carocci, 2008.
- DE MARINIS M., *Il nuovo teatro, 1947-1970*, Milano, Bompiani, 2000.
- DE MARINIS M., *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*, Roma, Bulzoni, 1997.
- DE MARINIS M., *Il teatro dopo l'età dell'oro. Novecento e oltre*, Roma, Bulzoni, 2013.
- DERIU F., *Performatico. Teoria delle arti dinamiche*, Roma, Bulzoni, 2012.

- DESHOULIÈRES C., *La regia moderna delle opere del passato*, in *Enciclopedia della musica. Il sapere musicale*, a cura di J.J Nattiez, II, Torino, Einaudi, 2002, pp. 1029-1063.
- DIDI-HUBERMANN G., *Il gioco delle evidenze. La dialettica dello sguardo nell'arte contemporanea*, Roma, Fazi Editore, 2008.
- DUBOIS P., *La question vidéo. Entre cinéma et art contemporain*, Paris, Le belles lettres, 2011.
- Elettroshock. Trent'anni di video in Italia*, a cura di B. Di Marino, L. Niccoli, Roma, Castelvecchi Arte, 2001.
- Estetica dello spettacolo e dei media*, a cura di M. Mazzocut-Mis, E. Tavani, Milano, LED, Milano, 2012.
- FABBRI P., «Di vedere e non vedere». *Lo spettatore all'opera*, in «Il saggiautore musicale», XIV/2, 2007, pp. 359-367.
- FAGONE V., *Immagine video, arte visuale e nuovi media elettronici*, Milano, Feltrinelli, 1990.
- Falso Movimento: 77-82. Materiali del teatro di Mario Martone e del gruppo Falso Movimento dai primi lavori a 'Tango Glaciale'*, a cura di R. Mele, Salerno, Edizioni Taiade, 1985.
- FAZIO M., *Regie teatrali. Dalle origini a Brecht*, Roma, Laterza, 2006.
- FEDI M., *L'Archivio Andres Neumann. Memorie dello spettacolo contemporaneo*, Corazzano, Titivillus, 2013.
- FERRARI F., *Guida al teatro italiano contemporaneo*, Milano, Gammalibri, 1980.
- FISCHER-LICHTE E., *Estetica del performativo. Una teoria del teatro e dell'arte*, Roma, Carocci, 2014.
- FRANZ P., *L'esthétique du tableau dans le Théâtre du XVIII siècle*, Paris, PUF 1998.
- FRIED M., *Absorption and theatricality. Painting and beholder in the age of Diderot*, London, University of California Press, 1980.
- Frequenze barbare. Teatro Ambiente, Cinema, Mass Media, Metropoli, Musica, Pornografia nel Carrozzone Magazzini Criminali Prod.*, a cura di R. Bonfiglioli, Firenze, La Casa Usher, 1981.
- GALLARATI P., *Musica e regia: l'interpretazione scenica della partitura teatrale*, in *Luchino Visconti, la macchina e le muse*, a cura di F. Mazzocchi, Bari, Edizioni di Pagina, 2008, pp. 93-113.

- GALLARATI P., *Mimesi e astrazione nella regia del teatro musicale*, in *La regia teatrale. Specchio delle brame della modernità*, a cura di R. Alonge, Bari, Edizioni di Pagina, 2007, pp. 175-188.
- GARBIN E., *La geometria della distrazione. Il disegno del teatro e delle scene dell'opera italiana*, Venezia, Marsilio, 2009.
- GIANNACHI G., KAYE N., *Staging the Post-Avant-Garde. Italian experimental performance after 1970*, Oxford, Peter Lang, 2002.
- GIANNINI R., *Una storia meravigliosa. Il Festival del Teatro in piazza a Santarcangelo*, Torriana, Sapignoli, 1993.
- Giuseppe Verdi. Dalla Musica alla messinscena. In ricordo di Pierluigi Petrobelli*, a cura di F. Piperno, D. Mastrangelo, M. Rita, in *Quaderni dell'Istituto Nazionale di Studi Verdiani*, VIII, Parma, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 2015.
- Gordon Craig in Italia. Atti del Convegno internazionale di studi (Campi Bisenzio, 27-29 gennaio 1989)*, a cura di G. Isola, G. Pedullà, Roma, Bulzoni, 1993.
- GOZZA P., *Imago vocis. Storia di Eco*, Milano, Udine, Mimesis Edizioni, 2010.
- GRANDE M., *La regia come scrittura di scena*, in *Gli anni di Peter Brook*, a cura di G. Banu, A. Martinez, Milano, Ubulibri, 1990, pp. 80-85.
- GRAZIOLI C., *Luce e ombra. Storia, teorie e pratiche dell'illuminazione teatrale*, Roma, Laterza, 2008.
- GUANTI G., *Estetica musicale. La storia e le fonti*, Milano, La Nuova Italia, 1999.
- GUCCINI G., *Direzione scenica e regia*, in *Storia dell'opera italiana. La spettacolarità*, a cura di L. Bianconi, G. Pestelli, v, Torino, EDT musica, 1988, pp. 123-174.
- GUCCINI G., *Verdi regista: una drammaturgia tra scrittura e azione*, in *Enciclopedia della musica. Storia della musica europea*, a cura di J.J. Nattiez, IV, Torino, Einaudi, 2004, pp. 937-950.
- GUCCINI G., *La regia lirica, livello contemporaneo della regia teatrale*, in «Turin Dams Review», XXXIII/2, febbraio 2010, pp. 1-22.
- GUCCINI G., BIANCONI L., ZOPPELLI L., *Ancora sulla regia nell'opera lirica*, in «Il saggiautore musicale», XVII/1, 2010, pp. 84-118.
- HEBERT C., PERELLI-CONTOS I., *La face cachée du théâtre de l'image*, Paris, L'Harmattan, 2001.

- HOLMSTRÖM K.G., *Monodrama, Attitudes, Tableaux Vivants. Studies on Some Trends of Theatrical Fashion, 1770-1815*, Stockholm, Almqvist och Wiksell, 1967, pp. 217-221.
- Il cinema e il suo doppio. Motus, Teatrino clandestino e altri...*, a cura di V. Buccheri, E. Morreale, in «Brancaleone», II/2, Milano, Agenzia X, 2006.
- Il Gruppo 70 tra parola e immagine*, a cura di S. Stefanelli, Firenze, Società editrice fiorentina, 2004.
- Il linguaggio del teatro nell'era dei mass-media. Atti del convegno internazionale indetto dall'Associazione Nazionale dei Critici di Teatro (Roma, 21-24 novembre 1985)*, a cura di S. Carlucci, G. Ursini Ursic, Roma, ANCT, 1986.
- Il teatro come pensiero teatrale. Atti del convegno (Salerno, 14 -16 dicembre 1987)*, a cura di R. Meccia, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1990.
- Il teatro di regia. Genesi ed evoluzione, 1870-1950*, a cura di U. Artioli, Roma, Carocci, 2004.
- I Magazzini 7. Quaderni dei Magazzini-Teatro di Scandicci*, a cura di G. Manzella, Milano, Ubulibri, 1984.
- Ingresso a teatro. Guida all'analisi della drammaturgia*, a cura di A.M. Cascetta, L. Peja, Firenze, Le Lettere, 2003.
- INNAMORATI I., SINISI S., PISTOIA M., *Attraversamenti. L'attore nel Novecento e l'interazione fra le arti*, Roma, Bulzoni, 2010.
- La città viva. Materiali sulla teatralizzazione dello spazio urbano*, a cura di A. Picchi, I, Bologna, CLUEB, 1981.
- La coscienza luccicante. Dalla video arte all'arte interattiva*, a cura di P.S. Zanetti, M.G. Tolomeo, Roma, Gangemi, 1998.
- La maschera volubile. Frammenti di teatro e video*, a cura di A.M. Monteverdi, Corazzano, Titivillus, 2000.
- La montagna gialla. Appunti per un progetto scenico immaginato da Carlo Quartucci sulle coste della Sicilia occidentale*, a cura di C. Quartucci, CAMION a.c., Roma, 1985.
- La nuova scena elettronica. Il video e la ricerca teatrale in Italia*, a cura di A. Balzola, F. Prono, Torino, Rosenberg & Sellier, 1994.
- La prova del nove. Scritture per la scena e temi epocali nel secondo Novecento*, a cura di A.M. Cascetta, L. Peja, Milano, V&P, 2005.
- La realizzazione scenica dello spettacolo verdiano. Atti del congresso internazionale di studi (Parma 28-30 settembre 1994)*, a cura di P.

- Petrobelli, F. Della Seta, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, 1996, pp. 17-24.
- La regia in Italia, oggi. Per Luca Ronconi*, a cura di C. Longhi, «Culture Teatrali», 25, Annale 2016, Firenze, La Casa Usher, 2016.
- La regia teatrale. Specchio delle brame della modernità*, a cura di R. Alonge, Bari, Edizioni di Pagina, 2007.
- LARRUE J.M., MERVANT-ROUX M.M., *Le son du théâtre. XIX-XXI siècle*, Paris, CNRS Editions, 2016.
- Le forze in campo. Per una nuova cartografia del teatro. Atti del Convegno (Modena, 24-25 maggio 1986)*, a cura di A. Attisani, Modena, Mucchi, 1987.
- LEHMANN H.T., *Il teatro postdrammatico*, Bologna, Cuepress, 2017.
- LEVIN D.J., *Unsettling Opera. Staging Mozart, Verdi, Wagner, and Zemlinsky*, Chicago, The University of Chicago Press, 2007.
- L'immaginario scenografico e la realizzazione musicale. Atti del Convegno in onore di Mercedes Viale Ferrero (Torino, Teatro Regio, 5-6 febbraio 2009, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 5-6 marzo 2009)*, a cura di M. I. Biggi, P. Gallarati, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2010.
- L'immagine tra materiale e virtuale. Contributi in onore di Silvia Bordini*, a cura di F. Gallo, C. Zambianchi, Roma, Campisano, 2013.
- Lo schermo e la scena*, a cura di F. Deriu, Venezia, Marsilio, 1999.
- LOMBARDI S., *Jean Fouquet*, Firenze, Libreria Editrice Salimbeni, 1983.
- LOMBARDI S., *Gli anni felici. Realtà e memoria nel lavoro dell'attore*, Milano, Garzanti, 2004.
- LOMBARDO A.P., *Videomodernità. Eredità avanguardistiche e visioni ultracontemporanee tra video e arte*, Roma, Aracne Editrice, 2011.
- L'ombra delle muse. Spettacolo e arti visive*, a cura di P. Puppa, Reggio Emilia, Tecnostampa, 1994.
- LONZI C., *Rapporti tra la scena e le arti figurative dalla fine dell'800*, a cura di M. Bucci, Firenze, L.S. Olschki, 1995.
- MAEHDER J., *La regia operistica come forma d'arte autonoma. Sull'intellettualizzazione del teatro musicale nell'Europa del dopoguerra*, in «Musica/Realtà», XI, 1990, pp. 65-84.
- Magazzini 8. Quaderni dei Magazzini Teatro di Scandicci*, a cura di G. Manzella, Milano, Ubulibri, 1985.
- Magazzini 9. Quaderni dei Magazzini*, Milano, Ubulibri, 1987.

- «Magazzini Criminali», II, Milano, febbraio 1979.
- «Magazzini Criminali», supplemento al n. 2, Milano, aprile 1979.
- «Magazzini Criminali», III, Milano, primavera 1980.
- «Magazzini Criminali», V, Firenze, primavera 1982.
- «Magazzini Criminali», VI, Firenze, giugno 1983.
- MAGAZZINI CRIMINALI PRODUCTIONS, *Crollo nervoso*, Brescia, L'obliquo, 1986.
- MALVEZZI J., *Remedi-action. Dieci anni di videoteatro italiano*, Milano, Postmedia, 2015.
- MANGO L., *La scena della perdita. Il teatro fra avanguardia e postavanguardia*, Roma, Edizioni Kappa, 1987.
- MANGO L., *Teatro di Poesia, saggio su Federico Tiezzi*, Roma, Bulzoni, 1994.
- MANGO L., *L'aura, la forma, la tecnica*, Milano, Guerini, 1996.
- MANGO L., *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2003.
- MANGO L., *L'officina teorica di Edward Gordon Craig*, Corazzano, Titivillus, 2015.
- MANGO L., MANGO A., BARTOLUCCI G., *Per un teatro analitico-esistenziale. Materiali del teatro di ricerca*, Torino, Studio forma, 1980.
- MARGIOTTA S., *Il Nuovo Teatro in Italia, 1968-1975*, Corazzano, Titivillus, 2013.
- MAROTTI F., *Amleto o dell'oxymoron. Studi e note sull'estetica della scena moderna*, Roma, Bulzoni, 2001.
- MASSARESE E., *Ronconi, Bene, Vasilicò. Esperienze di percezione tra corpi in pagina e corpi in scena*, Roma, Aracne, 2009.
- MAZZONI S., *Atlante iconografico. Spazi e forme dello spettacolo in occidente dal mondo antico a Wagner*, Corazzano, Titivillus, 2008.
- MELDOLESI C., *Al limite del teatro. Utopie, progetti e aporie nella ricerca teatrale degli anni Sessanta e Settanta*, Firenze, La Casa Usher, 1983.
- MELDOLESI C., *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, Roma, Bulzoni, 2008.
- MELE R., *Modelli di sperimentazione nel teatro italiano degli anni Settanta*, Roma, Ripostes, 1984.

- MELLO L., *Teatro Laboratorio della Toscana diretto da Federico Tiezzi*, Corazzano, Titivillus, 2013.
- MELLO L., *Tiezzi secondo Quadri*, Roma, Ubulibri, 2017.
- MENNA F., *La linea analitica dell'arte moderna. Le figure e le icone*, Torino, Einaudi, 1983.
- MININNI M., *Arte in scena. La performance in Italia, 1965-1980*, Ravenna, Montanari, 1995.
- Mises en scène d'Allemagne(s)*, a cura di Plassard D., Paris, CNRS, 2013.
- MOLINARI C., *Teatro e antiteatro dal secondo dopoguerra a oggi*, Roma, Laterza, 2007.
- MOLINARI C., *L'attore e la recitazione*, Roma, Bari, Laterza, 2008.
- MONTEVERDI A.M., *Nuovi media, nuovo teatro*, Milano, FrancoAngeli, 2011.
- NANNI A., *Il laboratorio della Toscana. Diretto da Federico Tiezzi*, Corazzano, Titivillus, 2010.
- Nascita della visione. Verso il teatro di poesia*, a cura di G. Manzella, Roma, Salerno, Ripostes, 1985.
- Nell'occhio di chi guarda. Scrittori e registi di fronte all'immagine*, a cura di C. Bertoni, M. Fusillo, G. Simonetti, Roma, Donzelli, 2014.
- NOSKE F., *Dentro l'opera. Struttura e figura nei drammi musicali di Mozart e Verdi*, Venezia, Marsilio, 1993.
- Ogni città ha bisogno di un luogo per la poesia. Il Progetto Teatro Studio nella città di Scandicci*, a cura di S. De Martin, A. Romani, Firenze, Edizioni della Meridiana, 2002.
- OSTHOFF W., *L'opera d'arte e la sua riproduzione. Un problema d'attualità per il teatro d'opera*, in *La drammaturgia musicale*, a cura di L. Bianconi, Bologna, Il Mulino, 1986, pp. 383-409.
- Out of order. Quel che resta del corpo nello spettacolo contemporaneo*, a cura di M.G. Borelli, Roma, Bulzoni, 2012.
- PALLADINI M., *I teatronauti del chaos. La scena sperimentale e post-moderna in Italia 1976-2008*, Roma, Fermenti Editrice, 2009.
- PAVIS P., *L'analisi degli spettacoli. Teatro, mimo, danza, teatro-danza, cinema*, Torino, Lindau, 2004.
- PAVIS P., *La mise en scène contemporaine*, Paris, Armand Colin, 2010.
- PELLANDA M., *Cinema e teatro. Influssi e contaminazioni tra ribalta e pellicola*, Roma, Carocci, 2012.

- Pensare il teatro. Nuova Teatologia e Performance Studies*, a cura di M. De Marinis e R. Ferraresi, «Culture Teatrali», 26, Annale 2017, Firenze, La Casa Usher, 2017.
- PERRELLI F., *La seconda creazione. Fondamenti della regia teatrale*, Torino, UTET, 2005.
- PETROBELLI P., *La musica nel teatro. Saggi su Verdi e altri compositori*, Torino, EDT, 1998.
- PETROBELLI P., *La regia d'opera: lettura storica o interpretazione attuale?*, in *Enciclopedia della musica. Storia della musica europea*, a cura di J.J. Nattiez, IV, Torino, Einaudi, 2004, pp. 951-955.
- PICON-VALLIN B., *La scene et les images, etudes et temoignages de Maria Teresa Aristei (et al.)*, in «Les voies de la creation theatrale», XXI, Paris, CNRS, 2004.
- PIERANTONI R., *L'occhio e l'idea. Fisiologia e storia della visione*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989.
- PINOTTI A., SOMAINI A., *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2009.
- PIZZO A., *Neodrammatico digitale. Scena multimediale e racconto interattivo*, Torino, Accademia University Press, 2013.
- PONTE DI PINO O., *Il nuovo teatro italiano, 1975-1988. La ricerca dei gruppi: materiali e documenti*, Firenze, La Casa Usher, 1988.
- PUPPA P., *Teatro e spettacolo nel Secondo Novecento*, Roma, Laterza, 1990.
- QUADRI F., *L'avanguardia teatrale in Italia (Materiali 1960-1976)*, I-II, Torino, Einaudi, 1977.
- QUADRI F., *Il teatro degli anni Settanta. Tradizione e ricerca*, Torino, Einaudi, 1982.
- QUADRI F., *Il teatro degli anni Settanta. Invenzione di un teatro diverso*, Torino, Einaudi, 1984.
- RAGGHIANI C.L., *Arti della visione. Spettacolo*, II, Torino, Einaudi, 1976.
- RANZINI P., *Citazione come performance. Quadri viventi e pose plastiche fra Sette e Ottocento*, in «Parole rubate. Rivista Internazionale di Studi sulla citazione», 15, giugno 2017, pp. 35-50.
- RICCHELLI G., *L'orizzonte della scena nei teatri. Storia e metodi del progetto scenico dai trattati del Cinquecento ad Adolphe Appia*, Milano, Hoepli, 2004.
- RICCIARDI L., *Mario Martone regista teatrale. Dalla scena alla parola. 1977-1992*, I, Napoli, Artsudiopaparo, 2014.

- RICCIARDI L., *Mario Martone regista teatrale. Dalla parola allo spazio. 1993-2012*, II, Napoli, Artsudiopaparo, 2014.
- RIMINI S., *ImmaginAzioni. Riscritture e ibridazioni fra teatro e cinema*, Roma, Bonanno editore, 2012.
- RISI C., *Opera in performance: Analysen zur Aufführungsdimension von Operninszenierungen*, Verlag Theater der Zeit, 2017.
- RONCHI L., *Mario Schifano. Una Biografia*, Monza, Johan & Levi, 2012.
- ROSTAGNO A., *La regia d'opera. Riflessioni sugli scritti di Pierluigi Petrobelli*, in *Giuseppe Verdi. Dalla Musica alla messinscena. In ricordo di Pierluigi Petrobelli*, a cura di F. Piperno, D. Mastrangelo, M. Rita, in *Quaderni dell'Istituto Nazionale di Studi Verdiani*, VIII, Parma, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 2015, pp. 96-111.
- SACCHI A., *Il posto del Re: estetiche della regia teatrale nel modernismo e nel contemporaneo*, Roma, Bulzoni, 2012.
- SALA E., *L'opera senza canto. Il mélo romantico e l'invenzione della colonna sonora*, Venezia, Marsilio, 1995.
- SALA E., *Dalla mise en scène ottocentesca alla regia moderna: problemi di drammaturgia musicale*, in «Musica/Realtà», XXVIII/85, 2008, pp. 41-60.
- SALA E., *La regia prima della regia*, in *Giuseppe Verdi. Dalla Musica alla messinscena*, in *Giuseppe Verdi. Dalla Musica alla messinscena. In ricordo di Pierluigi Petrobelli*, a cura di F. Piperno, D. Mastrangelo, M. Rita, in *Quaderni dell'Istituto Nazionale di Studi Verdiani*, VIII, Parma, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 2015, pp. 120-129.
- SAPIENZA A., *La tecnologia nella sperimentazione teatrale italiana degli anni Ottanta: tre esempi*, Napoli, I.U.O, 1992.
- SAVAGE R., *Allestire l'opera*, in *Storia illustrata dell'opera*, a cura di R. Parker, Milano, Giunti-Ricordi, 1998, pp. 356-424.
- SCHECHNER R., *La teoria della performance. 1970-1983*, a cura di V. Valentini, Roma, Bulzoni, 1984.
- SCHECHNER R., *Magnitudini della performance*, Roma, Bulzoni, 1999.
- SCHECHNER R., *Il nuovo terzo mondo dei performance studies*, a cura di Aleksandra Jovićević, Roma, Bulzoni, 2017.
- SCHINO M., *Il crocevia del Ponte d'Era. Storie e voci di una generazione teatrale, 1974- 1995*, Roma, Bulzoni, 1995.
- SCHINO M., *La nascita della regia teatrale*, Roma-Bari, Laterza, 2003.

- SCUDERI B., *Per un'estetica dell'intervallo. Echi warburghiani nella regia lirica di Federico Tiezzi*, in «Engramma», 130, 2015.
- SCUDERI B., *Dal dipinto alla scena: Norma secondo Federico Tiezzi*, «Bollettino di Studi Belliniani», II, 2016, pp. 20-46.
- SCUDERI B., *Tra teatro e immagine. Die Walküre e Parsifal secondo Federico Tiezzi e Giulio Paolini*, in *L'immagine nel mondo, il mondo nell'immagine. Nuove prospettive per un approccio pluridisciplinare alla rappresentazione testuale ed extra-testuale. Atti del convegno internazionale (Napoli, 21-24 ottobre 2015)*, a cura di D. Agrillo, E. Amideo, A. Di Nobile, C. Tarallo, Napoli, Università degli Studi di Napoli "L'Orientale", 2016, pp. 141-161.
- SEGRE C., *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*, Torino, Einaudi, 1986.
- SEMINARA G., "Cantare il dubbio". *Riflessioni sulla poetica di Francesco Pennisi*, in «Memorie e rendiconti», IV, X, Acireale, Accademia di Scienze, Lettere e Belle Arti degli Zelanti e dei Dafnici, 2000, pp. 277-284.
- SEMINARA G., *Figure di enigma. Il mondo poetico di Francesco Pennisi*, in *Per Francesco Pennisi. Atti degli Incontri di Studio (Catania, Istituto Musicale Vincenzo Bellini, 5-6 dicembre 2003)*, in *I quaderni dell'Istituto Musicale Vincenzo Bellini di Catania*, IV, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2007, pp. 129-157.
- SEMINARA G., *Da "Sylvia Simplex" a "L'esequie della luna". Drammaturgia musicale di Francesco Pennisi*, in «Il Saggiatore Musicale», XIV/1, 2012, pp. 97-131.
- SENICI E., *Il video d'opera "dal vivo". Testualizzazione e liveness nell'era digitale*, in «Il saggiatore musicale», XVI/2, 2009, 273-312.
- SERRA C., *Estetica della musica. Suoni e immagini per uno spettatore*, in *Estetica dello spettacolo e dei media*, a cura di M. Mazzocut-Mis, E. Tavani, Milano, LED, 2012, pp. 138-147.
- Sguardi sul teatro. Saggi di iconografia teatrale*, a cura di R. Guardenti, Roma, Bulzoni, 2008.
- SINISI S., *Theatrum picturae*, in *Il teatro come pensiero teatrale. Atti del convegno (Salerno, 14-16 dicembre 1987)*, a cura di R. Meccia, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1990, pp. 121-129.
- SINISI S., *Cambi di scena. Teatro e arti visive nelle poetiche del Novecento*, Roma, Bulzoni, 1995.
- SINISI S., INNAMORATI I., *Storia del teatro. Lo spazio scenico dai greci alle avanguardie*, Milano, Bruno Mondadori, 2003.

- SORBA C., *Il melodramma della nazione. Politica e sentimenti nell'età del Risorgimento*, Roma-Bari, Laterza, 2015.
- Sorgete! Ombre serene! L'aspetto visivo dello spettacolo verdiano*, Parma, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 1996.
- Storia del Teatro Moderno e Contemporaneo. Avanguardie e utopie del teatro. Il Novecento*, a cura di R. Alonge, G.D. Bonino, III, Torino, Einaudi, 2001.
- SVOBODA J., *I segreti dello spazio teatrale*, a cura di E. De Angeli, Milano, Ubulibri, 2003.
- Teatro e media*, a cura di A. Barsotti, C. Titomanlio, Pisa, Felici Editore, 2012.
- Teatro laboratorio della Toscana. Diretto da Federico Tiezzi*, a cura di S. Lombardi, F. Sinisi, Corazzano, Titivillus, 2014.
- TIAN R., *Tra memoria e presente. Breve storia del teatro di ricerca in Italia nel racconto dei protagonisti. Teatrografia 1959-1997*, a cura di P. Di Marca, Roma, Artemide, 1998.
- TIAN R., *Kantor a Firenze*, Corazzano, Titivillus, 2002.
- UBERSFELD A., *Leggere lo spettacolo*, a cura di M. Fazio, M. Marchetti, Roma, Carocci, 2008.
- Una generazione postmoderna. I nuovi-nuovi, la post-architettura, la performance vestita*, a cura di R. Barilli, F. Irace, F. Alinovi, Milano, Mazzotta, 1982.
- UVIETTA M., *La Straniera. Lontananza e mistero nell'invenzione timbrico-spaziale*, in *Vincenzo Bellini nel secondo centenario della nascita. Atti del convegno internazionale (Catania, 8-11 novembre 2001)*, a cura di G. Seminara, A. Tedesco, Firenze, L.S. Olschki, 2004, pp. 299-320.
- VALENTINI V., *Eventi performativi e nuovi media*, Roma, Bulzoni, 1987.
- VALENTINI V., *Teatro in immagine. Eventi performativi e nuovi media*, I, Roma, Bulzoni, 1987.
- VALENTINI V., *Teatro in immagine. Audiovisivi per il teatro*, II, Roma, Bulzoni, 1987.
- VALENTINI V., *Mondi, corpi, materie. Teatri del secondo Novecento*, Milano, Mondadori, 2007.
- VALENTINI V., *Drammaturgie sonore: teatri del secondo Novecento*, Roma, Bulzoni, 2012.
- VALENTINO M., *Il nuovo teatro in Italia, 1976-1985*, Corazzano, Titivillus, 2015.

- VALENTINI V., *Nuovo Teatro Made in Italy, 1983-2013*, Roma, Bulzoni, 2015.
- VIALE FERRERO M., *Luogo teatrale e spazio scenico*, in *Storia dell'opera italiana. La spettacolarità*, a cura di L. Bianconi, G. Pestelli, v, Torino, EDT/musica, 1988, pp. 1-122.
- Vincenzo Bellini nel secondo centenario della nascita. Atti del convegno internazionale (Catania, 8-11 novembre 2001)*, a cura di G. Seminara, A. Tedesco, Firenze, L. S. Olschki, 2004.
- VISONE D., *La nascita del Nuovo Teatro in Italia, 1959-1967*, Corazzano, Titivillus, 2010.
- ZOPPELLI L., *L'opera come racconto. Modi narrativi nel teatro musicale dell'Ottocento*, Venezia, Marsilio, 1994.
- ZORZI L., *Figurazione pittorica e figurazione teatrale*, in *Storia dell'Arte Italiana. Questioni e metodi*, I, Torino, Einaudi, 1979, pp. 421-463.