

Carla Russo

## Federico Tiezzi e la pedagogia dell'attore

### Introduzione

Federico Tiezzi, tra i più significativi registi italiani odierni, ha iniziato la sua avventura teatrale nel pieno fermento delle Neoavanguardie, diventandone uno dei massimi esponenti. Diverse fasi si sono succedute nella sua evoluzione registica, a partire da quella del 'teatro-immagine'<sup>1</sup>, cui sono riconducibili spettacoli come *La donna stanca incontra il sole* (1972) e *Viaggio e morte per acqua oscura* (1974), dove la forma spettacolare è visionaria e antinarrativa, oltre che di matrice orientale e rituale, ed agisce principalmente sulle facoltà percettive dello spettatore. Segue una fase analitica con *Il giardino dei sentieri che si biforcano* (1976), *Presagi del vampiro* (1976), *Ombra diurna* (1977) e *Vedute di Porto Said* (1977), in cui il linguaggio teatrale è condotto al suo 'grado zero', fino a giungere ad una spettacolarità postmoderna con *Punto di rottura* (1979), *Ebdòmero* (1979) e *Crollo nervoso* (1980) in cui lo spettacolo si fa spettacolo della società mediale, l'arte perde la sua matrice artistica e diventa segno che incide direttamente sulla realtà. Da *Sulla strada* (1980) in poi, Tiezzi recupera gradualmente la traccia narrativa accantonata negli anni, fino a riassorbire definitivamente nella sua prassi registica l'uso del testo, conservando tuttavia la modalità disorganica e visionaria che aveva caratterizzato gli spettacoli legati alla performatività.

Il 'peso' del suo stile registico ha fatto sì che, negli anni, quando il regista incominciava a sperimentarsi anche come pedagogo dando vita, in precisi periodi, distaccati nel tempo, a spettacoli nati in un humus laboratoriale, come il trittico su *La Divina Commedia* e i tre studi incentrati sull'*Amleto*<sup>2</sup>, l'attenzione degli studiosi continuasse a concentrarsi maggiormente sull'analisi delle messe in scena. Anche lì dove era presente una maggiore attenzione per il processo di costruzione di tali spettacoli e per le sue modalità attuative (riconducibili alle varie fasi laboratoriali, per l'appunto) era quanto meno prematuro parlare di una metodologia pedagogica, trattandosi di esperienze episodiche inserite nel più cospicuo lavoro

---

<sup>1</sup> È Giuseppe Bartolucci a coniare il termine 'teatro immagine' in riferimento ad una nuova tendenza teatrale che inizia a svilupparsi tra il 1972 e il 1973 e che emerge, in particolar modo, dal lavoro di tre gruppi: il Carrozzone, la compagnia guidata da Giuliano Vasilicò e il Teatro Maschera di Memé Perlini [Cfr S. Margiotta, *Il Nuovo Teatro in Italia 1968-1975*, Corazzano (PI), Titivillus, 2013, p. 219].

<sup>2</sup> Gli spettacoli su *La Divina Commedia* sono, nell'ordine, *L'Inferno* (1989), *Il Purgatorio* (1990) e *Il Paradiso* (1991). I tre studi su *l'Amleto* di Shakespeare, invece, sono *Scene di Amleto I* (1998), *Scene di Amleto II* (1999) e *Scene di Amleto III* (2000).

registico tout court,<sup>3</sup> esperienze che, invece, hanno trovato una loro forma strutturata a partire dal Laboratorio di Prato (2007/2009).

I materiali inediti recuperati, come i diari redatti dal suo regista assistente Giovanni Scandella, la presenza di una consistente quantità di documenti ufficiali (articoli, video, libri) relativi ai laboratori realizzati a partire dal 2007 e la possibilità di poter documentare la pratica sul campo attraverso l'osservazione diretta di alcune fasi degli ultimi laboratori, hanno consentito a questo studio di tentare la ricostruzione di un'ipotesi di modello di pedagogia dell'attore giunto ormai alla sua piena maturità, un modello originale e fortemente ancorato alla figura del suo ideatore, Federico Tiezzi.

### ***Alcune premesse***

Ma come può una personalità come quella di Federico Tiezzi, che ha sempre rinnegato una 'formazione ufficiale', essere giunta addirittura ad elaborare una sua personale ipotesi di pedagogia attraverso cui plasmare un attore nuovo?

È da ormai quasi un trentennio che il territorio toscano ospita, a più riprese, laboratori strutturati e diretti dal regista, laboratori che si distinguono, come vedremo, per l'originalità dei percorsi e delle professionalità coinvolte. Del resto, Tiezzi ha consolidato una prassi che ha dedotto dalla propria autoformazione, avvenuta soprattutto attraverso le arti visive e la musica.<sup>4</sup> Un'autoformazione 'eccentrica', svolta al di fuori di scuole e accademie, che lo ha condotto, altresì, ad esplorare altri 'mondi teatrali', a cui ha dedicato approfonditi studi, come il teatro kabuki, il teatro Nô e il teatro kathakali e a scegliere tra i maestri quelli che più si confacevano alla sua sensibilità artistica e umana, come, tra gli altri, Craig, Brecht, Stanislavski, Grotowski, Barba, Beck e Malina, Schumann, Ronconi, Pasolini, Testori, Artaud. Come suggerisce Lorenzo Mango a proposito dell'esperienza attorica di Marion D'Amburgo - fondatrice, con lo stesso Tiezzi e Sandro Lombardi, prima del Carrozzone e poi dei Magazzini criminali/I Magazzini fino ad essere una presenza fondamentale nell'attuale assetto della compagnia - non si tratta semplicemente del 'rifiuto' di una formazione teatrale canonica, bensì di una vera e propria «scelta di formarsi, per così dire, in corso d'opera, andando a studiare,

---

<sup>3</sup> Prima di giungere al Laboratorio di Prato (2007/2009), oltre ad aver curato la regia degli spettacoli già citati e di numerose opere liriche, Tiezzi ha curato la regia di: *Genet a Tangeri* (1984), *Ritratto dell'attore da giovane* (1985), *Vita immaginaria di Paolo Uccello* (1985), *Come è* (1987), *Artaud* (1987), *Hamletmaschine* (1988), *Medeamaterial* (1988), *Aspettando Godot* (1989), *Adelchi* (1992), *Finale di partita* (1992), *Ebdòmero* (1993), *Edipus* (1994), *Porcile* (1994), *Felicità turbate* (1995), *Cleopatràs* (1996), *Due lai. Erodìàs - Mater strangosciàs* (1998), *Nella giungla delle città* (1997), *Cantico dei cantici* (1997), *L'assoluto naturale* (1998), *Zio Vanja* (1999), *L'apparenza inganna* (2000), *L'Amleto* (2001), *Amleto* (2002), *In fondo a destra* (2003), *I danni del tabacco* (2004), *Antigone di Sofocle* (2004), *Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini* (2004), *Gli Uccelli* (2005), *Sogno di un mattino di primavera* (2007), *I giganti della montagna* (2007).

<sup>4</sup> Cfr C. Russo, *Intervista a Federico Tiezzi - giugno 2014*, Firenze, testo inedito, 11 giugno 2014.

verificare, confrontare saperi della recitazione, tanto nella prassi laboratoriale quanto nello studio, che possano tornare utili alla propria peculiare idea di teatro». <sup>5</sup> Si tratta, in definitiva, dell'ambizione di realizzare «un proprio progetto di teatro, senza il filtro preliminare di una forma di preparazione preconfezionata [...] e la loro presenza attoriale è efficace in quanto corrisponde perfettamente all'istanza artistica di cui si fa portatrice». <sup>6</sup> Allo stesso modo si può considerare il modello pedagogico-formativo che Tiezzi propone agli allievi dei suoi laboratori: un modello che si muove al di fuori dei confini tradizionali della 'formazione d'attore', risultato di un'ibridazione tra modelli prelevati alle arti visive, musicali, coreutiche, alle pratiche ascetiche e ai modelli di teatro orientale, che trova una sua coerenza all'interno di una precisa idea di teatro, di arte e di vita che Tiezzi persegue e mette in pratica, in prima istanza, come regista e, in seconda, come pedagogo.

### ***Dall'autoformazione ad un possibile modello pedagogico***

Sul finire degli anni Sessanta, quando Tiezzi forma attorno a sé un piccolo nucleo di amici accomunati da un'identica sete di ricerca, dando vita alla 'Compagnia dei tre', <sup>7</sup> si respira un'atmosfera intensamente politica e si crede che col teatro si possa cambiare il mondo oltre che le forme dell'arte scenica. Anzi, il teatro dà la possibilità di risolvere in chiave politica aspirazioni di carattere estetico, sentimentale e perfino religioso, innestandole in un disegno collettivo. <sup>8</sup> Il gruppo è visto come luogo della complicità, della discussione aperta e pulita, in cui avviare un apprendistato fuori dai canoni consueti, dimostrando che esiste una via alternativa a quella imposta dal contesto borghese, come anche il Convegno d'Ivrea del 1967 ha modo di riconoscere quale conquista del Nuovo Teatro. A tale scopo, ferve la ricerca di nuovi punti di riferimento culturali attorno a cui costruire una nuova idea di teatro e Tiezzi e Lombardi scoprono, tra gli altri, Pasolini e Testori, filtrati attraverso Artaud e Longhi. Dichiarò a tal proposito Lombardi:

Pasolini e Testori indicavano due modi diversi, che oggi considero complementari e ugualmente necessari, di rivendicare una sacralità per il teatro e di pretendere dall'attore una piena coscienza intellettuale. C'era in entrambi [...] uno sperimentalismo che non cadeva nelle opposte trappole dell'ideologia e del «training». Nato da un profondo amore per la realtà e innervato dal desiderio di restituirla attraverso lo stile, quell'atteggiamento non poteva non risultare il modello vincente per un gruppo come il nostro. [...] In entrambi i casi, c'era l'ombra di Artaud che a sorpresa s'intrecciava con

<sup>5</sup> L. Mango, *Marion D'Amburgo: appunti sulla formazione di un'attrice*, in R. Carpani, L. Peja e L. Aim (a cura di), *Donne, personaggi e interpreti della realtà. Studi per Annamaria Cascetta*, Milano, Vita e Pensiero, 2014, p. 360.

<sup>6</sup> Ivi, pp. 359-360.

<sup>7</sup> La compagnia nasce a Lucignano nel 1968 ed è formata da Lorian Nappini (che in seguito prenderà il nome di Marion D'Amburgo), Vera Bemoccoli e Sandro Lombardi.

<sup>8</sup> Cfr S. Lombardi, *Gli anni felici*, Milano, Garzanti, 2004, p. 22.

lo sguardo figurativo di Longhi. A noi piaceva soprattutto riconoscervi la presenza obliqua dell'irrazionale contro l'ortogonalità piccolo-borghese del teatro di rappresentazione e contro l'angustia soffocante del teatro politico e della regia critica. Anche la religiosità attribuita al rito scenico sia da Pasolini sia da Testori è elemento che rimanda ad Artaud; e così il disinteresse per attualità, naturalismo e psicologia.<sup>9</sup>

Accanto ad essi, ci sono gli esempi offerti dal Living Theatre, che in quegli anni approda in Europa con spettacoli memorabili come *Antigone* (1967) e *Paradise now* (1968), e da Grotowski.<sup>10</sup> Da essi si apprende la possibilità di poter utilizzare il mezzo teatrale come strumento per incidere sulla realtà, per smuovere le coscienze e attivare un cambiamento sociale: quella del teatro diventa una scelta per l'esistenza, una missione più che un lavoro. Da Grotowski, inoltre, emerge l'idea che l'opera, il prodotto finale, possa essere meno importante del progetto, che si rivela quale momento principale del 'fare' teatrale: *Per un teatro povero* (1968), l'opera in cui sono condensati i principi e le tecniche di lavoro di Grotowski, diventa un riferimento costante di studio e di riflessione per Tiezzi, Lombardi e gli altri della compagnia.<sup>11</sup>

Tiezzi manifesta anche un amore particolare per i teatri orientali, approfondito attraverso lo studio del trattato di Zeami sul teatro Nô. Del modello orientale Tiezzi apprezza la capacità di concentrare il testo in brevi e intensi momenti lirici, nonché la forte sintesi figurativa, elementi che offrono soluzioni sceniche in antitesi ai canoni del 'teatro della chiacchiera' che un insieme di movimenti riconducibili al Nuovo Teatro contestano, rivendicando con forza l'autonomia del linguaggio teatrale rispetto alla parola e al testo scritto.<sup>12</sup>

Dall'attenzione rivolta al mondo orientale deriva anche lo studio delle arti marziali, grazie alle quali s'impara a percepire un corpo cosciente di sé, un corpo libero dagli automatismi della vita quotidiana, un corpo sempre sotto il controllo della mente.<sup>13</sup>

Fin da subito è presente un'inclinazione alla pedagogia e alla formazione reciproca alla maniera di Copeau:

---

<sup>9</sup> O. 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.

<sup>10</sup> Per approfondimenti, si rimanda a M. De Marinis, *Il Nuovo Teatro 1947-1970*, Milano, Bompiani, 1987.

<sup>11</sup> S. Lombardi, *Gli anni felici*, cit., pp. 117-122; O. Ponte Di Pino, *Gli analisti del nomadismo mentale*, cit., p. 61. Il testo di Jerzy Grotowski *Per un teatro povero (Towards a poor theatre)*, è stato pubblicato per la prima volta in Italia nel 1970 da Bulzoni.

<sup>12</sup> A tal proposito, si rimanda ancora a M. De Marinis, *Il Nuovo Teatro 1947-1970*, cit. Tra i contestatori, spicca la figura di Pasolini che nel suo *Manifesto per un nuovo teatro* (1968) annovera proprio il 'teatro della Chiacchiera', ossia il teatro borghese, assieme al 'teatro del Gesto o dell'Urlo', quali forme teatrali cui opporsi, nel suo caso, attraverso il 'teatro dei parole' (cfr P. P. Pasolini, *Manifesto per un nuovo teatro*, in P. P. Pasolini, *Teatro*, Milano, Garzanti, 1995).

<sup>13</sup> Cfr S. Lombardi, *Gli anni felici*, cit., p.87.

Ci siamo formati a vicenda [...]. È un formarsi reciproco che non esiste nel teatro commerciale, anche se l'interdipendenza dei ruoli non significa che la regia sia di tutti o che il testo venga scritto collettivamente. È piuttosto un discorso di formazione e di pedagogia reciproca che attori, registi e collaboratori vari compiono l'uno sull'altro, creando una situazione molto simile a quella che permise a Copeau di abbandonare il Vieux Colombier.<sup>14</sup>

Tiezzi e i suoi cercano possibili modelli di riferimento non solo culturali-concettuali, ma anche volti alla pratica quotidiana, all'organizzazione del lavoro, per elaborare il 'come fare'. Sono alla ricerca di un teatro e di una recitazione antiaccademici, così guardano a Leo De Berardinis e Perla Peragallo, a Carlo Quartucci e Carla Tatò, a Memé Perlini e Carlo Cecchi, che hanno in comune «una tensione a trasformare lo spazio scenico in luogo della vita».<sup>15</sup> In essi li attrae la mancanza della dimensione strutturata, presente invece negli spettacoli costosi che si danno, ad esempio, a quei tempi, alla Pergola o al Metastasio, e l'assenza del diaframma di una cultura lontana, presente nel lavoro di gruppi stranieri, come il Living, l'Open o l'Odin.

Un altro riferimento culturale sono gli artisti concettuali e le letture teoriche che ne dava Filiberto Menna. Il gruppo di Tiezzi vuole chiarire i termini dell'oscillazione tra i poli opposti dell'operazione artistica delineati da Menna, la tensione all'astrazione e l'attività di riflessione sui procedimenti concettuali, e il gesto attivo che si proietta sulla realtà cioè l'esperienza della dispersione e della vitalità. Per Tiezzi e Lombardi, appare necessaria una compresenza delle due posizioni, una compresenza 'in tensione', non pacificata, non compromissoria.<sup>16</sup>

Da tali presupposti nel 1971 nasce il Carrozzone, prima vera compagnia capitanata da Tiezzi che conserva l'organico messo a punto negli anni aretini. Adesso il gruppo si sposta a Firenze, dove, attraverso Pierluigi Tazzi, inizia a frequentare il mondo dell'arte contemporanea che ruota attorno alla Galleria Schema: Hermann Nitch, Urs Lüthi, Gina Pane, Marina Abramovič, Ulay, Ketty La Rocca. Si tratta di artisti che portano «l'uso del corpo in zone di confine inquietanti e pericolose»,<sup>17</sup> al limite del patologico. L'interesse per l'arte figurativa porta Tiezzi ad approfondirne la conoscenza attraverso specifici studi universitari che si concludono nel 1977, quando egli si laurea a Firenze, con Roberto Salvini, in Storia dell'Arte con una ricerca iconologica sulla teatralità nella scultura di Claus Sluter e nel tardo gotico europeo, ispirata ad Aby Warburg ed Erwin Panofsky. La formazione da storico dell'arte incide profondamente la sua personalità, portandolo ad acquisire una particolare visione della scena e ad adottare una peculiare modalità operativa nella costruzione degli spettacoli.

<sup>14</sup> O. Ponte di Pino, *Gli analisti del nomadismo*, cit., p. 69.

<sup>15</sup> S. Lombardi, *Gli anni felici*, cit., p. 108.

<sup>16</sup> Cfr. *ivi*, p. 110.

<sup>17</sup> *Ivi*, p. 109.

Anche prima di manifestare un reale interesse alla formazione dell'attore, Federico Tiezzi ha avuto sempre ben chiara la forte vocazione didattica del teatro. Ha dunque coltivato nel tempo l'idea che il teatro debba insegnare, far discutere, comunicare.

A ridosso dell'elaborazione del suo modello di 'teatro di poesia' agli inizi degli anni Ottanta, egli sente di voler 'trasmettere' un linguaggio e le sue modalità creative che altro non sono che la reincarnazione della sua 'voce' che preserva la memoria del lavoro svolto fino a quel punto e crea, parallelamente, nuove 'opere' in cui poter parlare la 'lingua della scena' elaborata nel tempo.<sup>18</sup> Una necessità che coincide con la volontà apertamente dichiarata di superare la 'chiusura' che aveva caratterizzato l'operato dei Magazzini<sup>19</sup> durante la fase sperimentale tra la fine degli anni '70 e l'inizio degli anni '80<sup>20</sup> ed 'aprirsi' ad un pubblico più ampio, trasformando l'idioletto in un linguaggio comprensibile ai più.<sup>21</sup>

Come sottolinea Lia Lapini:

[...] è particolarmente significativo e concomitante il fatto che con il progetto laboratoriale dantesco, I Magazzini trasportino il proprio lavoro di sperimentazione dal piano dell'autopedagogia di gruppo, a quello dell'esperienza pedagogico-formativa volta a giovani attori, appena usciti da scuole teatrali e tutti alla prima importante sortita pubblica.<sup>22</sup>

Dopo quindici anni di ricerca sul linguaggio e sui sistemi di comunicazione del teatro, in Federico Tiezzi nasce la necessità «artistica e politica» della formazione di un *Istituto per l'Arte e il Pensiero del Teatro*.<sup>23</sup> «Gli artisti di quest'epoca di sgomento hanno una grande responsabilità: essere educatori, attraverso l'arte, della società [...]; arte e pensiero procedono insieme e insieme confluiscono nei due momenti cardine del teatro: l'attore

---

<sup>18</sup> Cfr R. Molinari e O. Ponte di Pino (a cura di), *La ricerca è morta?*, «Patalogo 15», 1991-1992, pp. 280-281.

<sup>19</sup> 'Magazzini' è il nome che la compagnia 'Carrozzone' adotta a partire dallo spettacolo 'Punto di rottura' (1979), affiancandolo inizialmente all'aggettivo 'Criminali', «nome ispirato ad un saggio di Cocteau, *Des beaux arts considérés comme un assassinat*, ed al titolo di un racconto 'giallo' di Chandler» (L. Mango, *Teatro di poesia. Saggio su Federico Tiezzi*, Roma, Bulzoni, 1994, p. 83).

<sup>20</sup> «La mia impressione - dichiara Tiezzi - era quella che forse mi stavo chiudendo in un idioletto, cioè in un linguaggio comprensibile ad una cerchia di adepti, persone tutte di qualità: è forse il modo che ogni avanguardia ha di sperimentare i linguaggi e trovare l'alveo, il bacino che sostiene, che accoglie questa sperimentazione» (C. Russo, *Intervista a Federico Tiezzi - giugno 2014*, cit.).

<sup>21</sup> Cfr. Ivi. Si rimanda anche alle dichiarazioni di Federico Tiezzi nell'intervista di O. Ponte di Pino, *Gli analisti del nomadismo mentale. Conversazione con Federico Tiezzi*, cit.

<sup>22</sup> L. Lapini, *I Magazzini: materiali di laboratorio sulla «Commedia dell'Inferno»*, «Il Castello di Elsinore», quadrimestrale di teatro, anno II, n. 4, Torino, Ed. Rosenberg & Sellier, 1989, p. 96.

<sup>23</sup> F. Tiezzi, *Un Istituto per l'Arte e il Pensiero del Teatro*, «Hystrio», anno II, n. 3, Milano, Hystrio, 1989, p. 76. Cfr anche F. Tiezzi, *Il teatro di poesia e il suo ritmo*, in AA.VV., *Il teatro come pensiero teatrale - Atti del Convegno - Salerno, dicembre 1987*, Napoli, ESI, 1990, pp. 231-243.

e la scena».<sup>24</sup> Si fa così strada l'idea che per ridare senso e dignità al teatro occorra ricondurre lo spettacolo verso il suo fine, il Teatro («e la sua forza morale e politica. Come era presso i greci di Eschilo»<sup>25</sup>) e, per far questo, occorre ristabilire una riflessione sul processo creativo. L'istituto-laboratorio si presenta dunque come luogo ideale in cui la creazione di uno spettacolo diventa l'incarnazione e la verifica globale e immediata di una teoria e di una pratica, luogo in cui Tiezzi si prefigge altresì di giungere ad una sintesi stilistica, ad una codificazione dell'immensa «dissezione del corpo teatrale compiuta negli anni della post-avanguardia»<sup>26</sup>, fino alla «coniugazione di una sintassi scenica di cui l'attore è la grammatica»:<sup>27</sup> «creando le possibilità teoriche e tecniche, all'interno di una scuola (e cioè di uno spettacolo) si può risalire a 'segni puri', alla rappresentazione pura, al cuore stesso dell'arte teatrale [...]».<sup>28</sup>

Facendo sue le affermazioni di Jacques Copeau raccolte da Bragaglia in alcune interviste per «Il Tevere»,<sup>29</sup> Tiezzi si propone di dimostrare, a sua volta, che «scuola e teatro sono tutt'una cosa»,<sup>30</sup> sono un corpo solo e lo fa attivando una ricerca che si muove 'all'interno' di un testo e di un attore «che si trasmutano», dando vita ad 'esperienze' finalizzate sì ad una messinscena, ma non strettamente (e necessariamente) messe in moto da questa.<sup>31</sup>

Afferma Tiezzi:

Dopo vent'anni di teatro elaborato su testi altrui, attraverso il laboratorio ho riconquistato la prospettiva di un teatro il cui 'testo' è il testo del performer, dell'attore (il teatro che ho fatto fino al 1984). Si tratta di coniugare una disciplina della tradizione con un'apertura all'arte e alle tecniche degli artisti odierni. È un eclettismo che mi è stato suggerito dalla frase di Forster: fai semplicemente le connessioni.<sup>32</sup>

Il modello pedagogico che egli ha elaborato in questi ultimi anni è una diretta emanazione della sua idea di 'arte', nonché l'approdo di una tecnica messa a punto negli anni 'sul campo', attraverso il lavoro quotidiano con gli attori, attraverso studi e ripensamenti atti a sciogliere i nodi che impedivano alla scrittura scenica, nell'accezione che egli dà al termine, di esprimersi in tutta la sua potenza. In assenza di una prassi stabilizzata, una

<sup>24</sup> Ivi.

<sup>25</sup> Ivi.

<sup>26</sup> Ivi, p. 77.

<sup>27</sup> F. Tiezzi, *Il teatro di poesia e il suo ritmo*, cit., p. 241.

<sup>28</sup> F. Tiezzi, *Un Istituto per l'Arte e il Pensiero del Teatro*, cit., p. 77.

<sup>29</sup> Nello specifico, si rimanda a: A. G. Bragaglia, *L'arte del teatro e Giacomo Copeau*, «Il Tevere», Roma, 14 agosto 1925; A. G. Bragaglia, *Le idee di Copeau*, «Il Tevere», Roma, 11 aprile 1929.

<sup>30</sup> F. Tiezzi, *Un Istituto per l'Arte e il Pensiero del Teatro*, cit., p. 77.

<sup>31</sup> Cfr. ivi.

<sup>32</sup> A. Nanni (a cura di), *Tra musica e memoria, il lavoro dell'attore. Conversazione con Federico Tiezzi*, in A. Nanni (a cura di), *Il Laboratorio di Prato diretto da Federico Tiezzi*, Corazzano (PI), Titivillus Edizioni, 2010, p. 23.

prassi che tutt'oggi è soggetta a continue revisioni, si è tentato di 'dedurre' un metodo attraverso l'analisi del suo operato sia in quanto regista tout court che in quanto pedagogo. Tiezzi, infatti, è uno dei pochi ad ammettere di 'avere un metodo', anche se, in realtà, non lo ha mai teorizzato in modo organico.<sup>33</sup>

Per Tiezzi, l'arte (teatrale) pura si raggiunge attraverso la definizione e la messa in relazione di un insieme di equivalenti astratti, che germinano dal testo e si articolano attraverso le diverse scritture sceniche (attore, spazio, luce, musica, poesia). Cuore e motore di questa 'traduzione' dalla pagina alla scena è l'attore, vero mediatore tra la 'lingua del visibile' e la 'lingua del poetico'. Perché l'attore giunga alla definizione di una rigida partitura, in grado di comunicare con le altre partiture sceniche, in cui siano codificate visibilmente le emozioni del testo e del personaggio e in cui i movimenti siano giustificabili e, per quanto possibile, immutabili, è necessario che egli compia un approfondito lavoro su di sé che lo metta nella condizione di avere una perfetta padronanza della propria vita interiore e scenica. Il regista lo conduce a carpire ed elaborare una serie di elementi che egli gli dà, «a 'montarli' in una rappresentazione, in un'interpretazione di un personaggio, in una determinazione di un personaggio».<sup>34</sup> In quest'ottica, il ruolo del regista si rivela determinante, alla maniera di Craig, ogni elemento spettacolare è letteralmente distillato dalla sua mente creatrice, come se diventasse una sua propaggine viva sulla scena («È come se io mi trasformassi ogni volta in una cosa», dichiara Tiezzi a tal proposito).<sup>35</sup>

Già alla fine degli anni ottanta, Tiezzi sostiene che all'arte teatrale si arrivi di proposito, attraverso un 'meccanismo espositivo' che si basa sul controllo delle emozioni.<sup>36</sup> Questo perché l'arte vera rivela 'ciò che non si vede', ragion per cui la resa scenica non sarà 'rappresentativa della realtà', secondo il principio di mimesi, ma sarà un 'equivalente visibile' di 'quel sentire invisibile, creazione di una realtà tutta contenuta nei limiti dell'arte'.<sup>37</sup> L'assunto elaborato da Tiezzi si riallaccia a quanto esposto da Appia, secondo il quale lo scopo dell'arte non è di dare una replica del reale, ma trascinare lo spettatore in una «vision étrangère»,<sup>38</sup> disancorarlo dalle abitudini percettive consuete. Un atteggiamento equivalente lo ritroviamo anche in Craig, termine di riferimento privilegiato per l'estetica di Tiezzi, che sostiene con forza la necessità dell'arte di affermare una

---

<sup>33</sup> Cfr C. Russo, *Intervista a Federico Tiezzi - febbraio 2017*, Roma, testo inedito, 10 febbraio 2017.

<sup>34</sup> Ivi.

<sup>35</sup> Ivi.

<sup>36</sup> Cfr F. Tiezzi, *Pas de viandre dans un restaurant de poisson. Il grado zero della scrittura*, «Patalogo 11», 1988, pp. 210-213.

<sup>37</sup> Cfr L. Mango, *Teatro di poesia*, cit., pp. 21-22.

<sup>38</sup> Cfr U. Artioli, *Teorie della scena dal Naturalismo al Surrealismo. I - Dai Meininger a Craig*, Firenze, Sansoni Editore, 1972, p. 268.

propria autonomia strutturale, svincolata dalla riproduzione mimetica della natura e risolta, teatralmente, grazie al 'movimento puro' di una Über-marionette priva dell'imperfezione e della mutevolezza legate a qualsiasi essere animato.<sup>39</sup>

In qualità di pedagogo, Tiezzi è consapevole di non poter agire direttamente sulla creazione dell'attore, che si sviluppa in un territorio mediano, al quale soltanto l'attore ha accesso, situato tra la sua parte razionale e il suo inconscio, «ma può fornire delle tecniche, dare i termini concreti della pratica di palcoscenico»,<sup>40</sup> dare all'attore, insomma, gli strumenti per rendersi cosciente della realtà scenica. Recuperando un'immagine di Zeami, Tiezzi parla del regista e del pedagogo come di un 'giardiniere tenace', capace di coltivare e di far germogliare in un attore un fiore, «un incanto sottile e malinconico reso possibile da uno sguardo in bilico tra distacco e partecipazione, che racconta la vita con ironia e levità, con la coscienza del tempo strappata alla brutalità e alla violenza». <sup>41</sup> Compito del maestro è di sollecitare gli impulsi creativi e, allo stesso tempo, disciplinarli in un processo logico che tenga conto del contesto sintattico e grammaticale sia del testo che della scena.

Lo scopo di Tiezzi è di dotare gli attori di «un corpo e una mente allenati»<sup>42</sup> a sostenere la fatica della ricerca e delle prove, a recepire gli input e ad elaborarli e farli propri, fino ad arrivare a tessere una personale scrittura scenica che lasci intravedere l'ordito originario. Gli attori che arrivano ai laboratori di Tiezzi sono tutti studenti usciti da scuole di recitazione nazionali, hanno quindi un'esperienza di studi alle spalle, ma sono prevalentemente disabituati a pensare al teatro 'svincolato' dal testo, a pensarlo in termini performativi.<sup>43</sup> Tiezzi li spinge a riconsiderare le potenzialità espressive del corpo, a 'parlare' attraverso il movimento, rapportandosi con lo spazio e la luce in maniera astratta, elaborando un proprio racconto. È per questo che Tiezzi fa proprio il metodo elaborato e messo a punto da Walter Gropius negli anni venti del Novecento attraverso l'istituzione del Bauhaus, ossia di uno dei più importanti modelli formativi del Novecento. Interconnettere le arti, coinvolgere gli artisti ad insegnare e, soprattutto, operare una rottura radicale col sistema, creando un'alterità dinamica:

(Gropius) afferma nella scuola del Bauhaus una libertà compositiva, di relazione ('connessione') tra i materiali, di spregiudicata apertura alla pittura al colore alla musica e al teatro (con Oskar Schlemmer), che definisce un

<sup>39</sup> Cfr. *ivi*, pp. 294-295.

<sup>40</sup> A. Nanni (a cura di), *Tra musica e memoria, il lavoro dell'attore. Conversazione con Federico Tiezzi*, cit., p. 19.

<sup>41</sup> *Ivi*, p. 20.

<sup>42</sup> L. Mello (a cura di), *Alla ricerca di un metodo. Conversazione con Federico Tiezzi*, in L. Mello (a cura di), *Teatro Laboratorio della Toscana diretto da Federico Tiezzi*, Corazzano (PI), Titivillus Edizioni, 2013, p. 25.

<sup>43</sup> Cfr. C. Russo, *Intervista a Federico Tiezzi – giugno 2014*, cit.

programma nuovo e attendibile di pedagogia insieme a nuove modalità di ricerca.<sup>44</sup>

L'attore deve essere messo 'in condizione' di sviluppare una creatività capace d'integrare, in perfetto equilibrio e armonia, pensiero e tecnica, introspezione personale e azione diretta e di farlo attraverso i 'mezzi' del teatro. Tiezzi pensa all'attore nei termini in cui Gropius pensa all'architetto, un artista che sia in grado di restituire, attraverso le sue opere, un'espressione originale delle esigenze spirituali e materiali della vita del suo tempo.<sup>45</sup> Un attore a cui ridare una visione creativa dell'arte attorica e del teatro intero. Così, il regista mette gli attori-allievi in contatto con artisti visivi, con architetti, con musicisti, con danzatori, perché capiscano le dinamiche di scrittura, o meglio, di 'racconto' di ciascuna espressione artistica e riescano a 'connettere' al loro lavoro l'esperienza di tutte le altre arti, scoprendo in quanti altri modi, oltre a quello basato sulla 'parola', possa strutturarsi la recitazione.<sup>46</sup> Un training, dunque, che non è fine a se stesso, ma s'inserisce in una progettualità finalizzata allo spettacolo, o meglio, che percorre una 'traccia narrativa' precisa, sia essa testuale e/o spettacolare, intorno alla quale vengono strutturati i vari momenti di studio e le modalità di costruzione dei personaggi. Dichiarò con forza Tiezzi:

Le improvvisazioni io non le uso più, non me ne frega niente, mi interessa semmai il mondo onirico di un attore [...]. Il laboratorio creativo mi sta stretto...Gli attori, prima di diventare creativi, hanno bisogno di ammorbidirsi, hanno bisogno d'impastarsi, hanno bisogno di tante cose, soprattutto quelli più giovani. [...] Il lavoro dell'attore, secondo me, è una professione più che uno sfogo artistico. [...] Io ho bisogno di attingere ad un nucleo profondo dell'attore, un nucleo in cui quasi si spia l'origine del linguaggio fatto per la scena...ecco, l'origine! E per far questo, bisogna incanalarlo...<sup>47</sup>

È principalmente attraverso il corpo che gli attori giungono alle proprie facoltà interiori, immaginative, un'impostazione pedagogica che deve molto al teatro orientale, che basa la recitazione sul perfetto equilibrio tra gesto sonoro e gesto fisico. Anche se la mente è in un continuo stato febbrile, l'attore orientale riesce a distillare la complessità dell'immaginazione in una sintesi espressiva che segue il precetto di Zeami che recita: «muovere la mente di dieci decimi, muovere il corpo di sette decimi».<sup>48</sup> Per raggiungere un tale risultato scenico, è necessario acquisire una serie di pratiche fisiche e mentali che Tiezzi ha tratto dallo spiritualismo buddista e dalla grande tradizione cristiana, come la tecnica

---

<sup>44</sup> L. Mello (a cura di), *Alla ricerca di un metodo. Conversazione con Federico Tiezzi*, cit., p. 20.

<sup>45</sup> Ivi, p. 21.

<sup>46</sup> Cfr. C. Russo, *Intervista a Federico Tiezzi - giugno 2014*, cit.

<sup>47</sup> Cfr. C. Russo, *Intervista a Federico Tiezzi - febbraio 2017*, cit.

<sup>48</sup> Cfr. A. Nanni (a cura di), *Tra musica e memoria, il lavoro dell'attore. Conversazione con Federico Tiezzi*, cit., pp. 22-23.

di respirazione della preghiera esicastica.<sup>49</sup> Agli allievi sono proposti alcuni seminari per approfondire, ad esempio, anche le tecniche euritmiche e meditative, come il metodo Gurdjieff presentato da Graziano Piazza,<sup>50</sup> attraverso cui esplorare i nessi tra concentrazione, tensione corporea e respirazione. L'euritmia, in particolar modo, è utilizzata con lo scopo di sviluppare il senso estetico, oltre che morale, di colui che la pratica perché, secondo Steiner, la bellezza può essere una strada per accedere a mondi superiori.<sup>51</sup> L'armonia tra mente e corpo è ricercata anche attraverso le arti marziali e la pratica coreutica nella sua declinazione di contaminazione tra performance e arti visive, esemplarmente rappresentata da danzatori come Virgilio Sieni e Cristina Rizzo, coinvolti non a caso da Tiezzi all'interno dei laboratori.<sup>52</sup>

Corpo come veicolo per entrare in se stessi e, attraverso il pensiero immaginativo, avere accesso alle 'stanze' dalle quali i personaggi provengono prima di entrare in scena. Stanze che hanno un accesso 'diretto', logico, oppure un accesso 'indiretto', perché lontanissime tra loro. È un'occasione, per l'attore che dovrà confrontarsi e scontrarsi con un personaggio, «di rileggere la propria vita alla luce di un'altra vita, la propria relazione con il mondo, il personale conflitto con la realtà alla luce di un uomo parallelo».<sup>53</sup> Ed è, per l'appunto, attorno al concetto di 'conflitto' che nasce, cresce e si sviluppa il percorso pedagogico che Tiezzi ha strutturato per gli allievi dei laboratori, conflitto tra il 'detto' e l' 'agito'. L'idea di conflitto da lui elaborata si avvale anche della sua accezione freudiana di 'istanza mentale', pulsione interiore che pone in contrasto l'interiorità più profonda del personaggio ed il mondo esterno, generando una crisi. «L'attore deve allenarsi a centrare la 'crisi' del personaggio che interpreta»<sup>54</sup> e compito del regista è guidarlo a scoprire le pulsioni profonde legate alle parole che pronuncia, perché «l'emersione di queste pulsioni serve per dare 'una vita' non falsa, non superficiale al suo

---

<sup>49</sup> Cfr. *ivi*, p. 22. L'esicasmòs (dal greco ἠσυχασμός *hesychasmos*, da ἠσυχία *hesychia*, calma, pace, tranquillità, assenza di preoccupazione) è una dottrina e pratica ascetica diffusa tra i monaci dell'Oriente cristiano fin dai tempi dei Padri del deserto, ossia quei monaci, eremiti e anacoreti che nel IV secolo, dopo la pace costantiniana, abbandonarono le città per vivere in solitudine nei deserti dell'Egitto, della Palestina, della Siria. Lo scopo dell'esicasmòs è la ricerca della pace interiore, in unione con Dio e in armonia con il creato, praticando la cosiddetta *preghiera di Gesù* o *preghiera del cuore*, che consiste nella ripetizione incessante della stessa formula, secondo il ritmo del respiro («Signore Gesù Cristo, figlio di Dio, abbi pietà di me peccatore»), da compiersi in un luogo solitario e tranquillo, così da favorire la concentrazione senza lasciarsi distrarre da pensieri vani.

<sup>50</sup> Graziano Piazza conduce un seminario sull'improvvisazione a partire dalle tecniche di Gurdjieff durante il Laboratorio di Prato (23 - 24 marzo 2009, Teatro Metastasio, Prato).

<sup>51</sup> Cfr. F. Tiezzi, *Pas de viandre dans un restaurant de poisson. Il grado zero della scrittura*, cit., p. 212.

<sup>52</sup> Sieni e Rizzo hanno svolto un seminario per il Laboratorio di Prato incentrato su ritmo, spazio e movimento (9-12 dicembre 2008, Teatro Metastasio, Prato).

<sup>53</sup> L. Mello (a cura di), *Alla ricerca di un metodo. Conversazione con Federico Tiezzi*, cit., p. 24.

<sup>54</sup> *Ivi*, p. 23.

permanere scenico».<sup>55</sup> Solo in seguito l'attore inserirà le sue scoperte nel 'confine' drammatico del testo, approdando alla fase della 'creazione cosciente' della parte interamente diretta dal regista.

In questo percorso di conoscenza delle potenzialità espressive di un attore, secondo Tiezzi un ruolo fondamentale è giocato dalla musica che, nelle sue componenti essenziali di ritmo, tempo e armonia, è parte integrante del lavoro sulla recitazione: «l'espressione, il significato logico e la risorgenza emotiva se ne avvantaggiano».<sup>56</sup> Il suono, inteso come 'voce' o 'ritmo percussivo', è fatto studiare come 'gesto sonoro', come qualcosa che, per essere emesso, ha bisogno di tutto il corpo, mente e immaginazione comprese. Il ritmo, inoltre, nell'estetica registica di Tiezzi, è il punto di partenza di ogni aspetto della costruzione spettacolare, dall'impianto generale alla definizione delle singole parti. Un testo, ad esempio, 'è visto' prima nella sua scansione, come, riprendendo quanto afferma Eugenio Montale in merito alla poesia, un 'oggetto di parole' organizzato secondo dei ritmi, secondo un' 'esitazione' tra significato e suono.<sup>57</sup> Il regista spinge gli attori a sentire, prima di tutto, il tempo, il ritmo interno di una battuta, poi il suo significato: il rigore e l'implacabilità di una 'griglia metrica' fanno sì che l'attore trovi una strada sonora precedente a quella logica, una strada su cui costruire una partitura gestuale e vocale che si conforma come analogon del ritmo di un testo, di un personaggio, di una scena. Pertanto, è fondamentale per un attore allenare la propria capacità musicale sia attraverso il canto e la danza che attraverso lo studio della poesia, luogo dove la recitazione 'si apre' necessariamente alla musica attraverso la rigida codificazione del verso.

Oltre a sollecitare nell'attore le visioni e a fare in modo che egli abbia tutti gli strumenti per padroneggiare la macchina-corpo, Tiezzi vuole renderlo capace di farsi lettore della propria scrittura 'mentre' la produce, trasmettendogli quell'atteggiamento di riflessione sul linguaggio «che Filiberto Menna aveva centrato ne *La linea analitica dell'arte moderna*» e che egli ha fatto suo applicandolo al teatro.<sup>58</sup>

Tiezzi è interessato all'operazione compiuta da Seurat, che Menna considera una delle basi su cui si è fondato lo sviluppo analitico dell'arte

---

<sup>55</sup> Ivi.

<sup>56</sup> A. Nanni (a cura di), *Tra musica e memoria, il lavoro dell'attore. Conversazione con Federico Tiezzi*, cit., p. 25.

<sup>57</sup> Cfr C. Russo, *Intervista a Federico Tiezzi - giugno 2014*, cit.

<sup>58</sup> Cfr L. Mello (a cura di), *Alla ricerca di un metodo. Conversazione con Federico Tiezzi*, cit., p. 34; C. Russo, *Intervista a Federico Tiezzi - giugno 2014*, cit. Annota Menna: «Ciò che importa nell'operazione di Seurat [...] è appunto la forte tensione metalinguistica che la sorregge e che consente all'artista di condurre simultaneamente il doppio procedimento del fare l'arte e del fare un discorso sull'arte. Seurat opera sempre dentro un codice iconico [...] ma il suo interesse dominante non si appunta sull'immagine e sulla rappresentazione, bensì sui segni di base del colore e della linea proprio perché egli si rende conto, lucidamente, che a questo livello è possibile pervenire a una più rigorosa definizione delle invarianti» (F. Menna, *La linea analitica dell'arte moderna. Le figure e le icone*, Torino, Einaudi, 1983, p. 16).

contemporanea, che non si discosta, ad esempio, da quella compiuta in ambito musicale da Schönberg, inventore del sistema dodecafonico. L'operazione di questi artisti si articola in due momenti fondamentali, ripresi anche da Tiezzi nella pratica teatrale. Nelle loro specificità, essi compiono un'investigazione del 'mezzo' artistico attraverso un'assunzione critica del codice e, successivamente, compiendo una decostruzione del codice stesso mediante un procedimento di riduzione alle unità elementari del linguaggio. «Il mio metodo compositivo è identico a quello di Seurat o di Schönberg », ammette Tiezzi, «è da questo che deriva il mio stile, insomma, attori e registi come scrittori della scena e lettori di se stessi». <sup>59</sup> L'applicazione di questo metodo compositivo 'alla Seurat' parte dalla scomposizione del testo, attraverso la quale il regista cerca di mantenere attiva l'intelligenza dell'attore, studiando una frase e concentrando la sua attenzione sulla frase che la precede e sulla frase che la segue, per poi 'legare' le tre situazioni secondo una sequenza logica, <sup>60</sup> atteggiamento che, secondo Mango, è da ricondurre al metodo stanislavskiano di lavoro sul testo. <sup>61</sup> Dopodiché, il regista insegna la 'permanenza in scena' che si basa, ad esempio, sul 'piano d'ascolto': sulla scena, è necessario riuscire a dare, sia a chi parla (attore) che a chi ascolta (altro attore e/o spettatore) una serie di elementi per fare in modo che l'ascolto sia 'vivo'. <sup>62</sup> Per aiutare gli attori in questo lavoro di scomposizione-ricomposizione dell'elemento teatrale, Tiezzi fa uso spesso di quadri che egli mostra loro e ai suoi collaboratori e da cui partono delle suggestioni intorno ad un personaggio o ad una situazione. E, ancora, si avvale della collaborazione di esperti che insegnano, ad esempio, la drammaturgia del gesto, ossia come rendere 'significante' un gesto sulla scena. <sup>63</sup> Dopo una fase di analisi induttiva e collettiva, il regista lascia gli attori a se stessi, affinché compiano da soli 'il salto' sulla scena, sul buco nero della scena: compiuto questo 'salto', ecco che il regista comincia a formalizzare, a dare una struttura definita al loro permanere scenico. <sup>64</sup>

Il regista-pedagogo aiuta gli attori-allievi a sviluppare dunque un atteggiamento analitico, principale strumento per individuare una struttura del pensiero, che parte da sé e si estende a tutti gli elementi della scrittura scenica, primo fra tutti quello testuale. E se è impossibile per il maestro, ribadiamo, intervenire sull'inconscio creativo dell'attore, al contrario può agire sulla coscienza dell'uomo che crea, può indurlo a produrre opere intrinse di valore etico e civile, oltre che estetico, opere in grado di esprimere le esigenze spirituali e sociali della vita del proprio tempo. Mutuando

---

<sup>59</sup> A. Nanni (a cura di), *Tra musica e memoria, il lavoro dell'attore. Conversazione con Federico Tiezzi*, cit., p. 14

<sup>60</sup> Cfr. C. Russo, *Intervista a Federico Tiezzi - febbraio 2017*, cit.

<sup>61</sup> Cfr. L. Mango, *Teatro di poesia*, cit., p. 19.

<sup>62</sup> Cfr. C. Russo, *Intervista a Federico Tiezzi - febbraio 2017*, cit.

<sup>63</sup> Cfr. *ivi*.

<sup>64</sup> Cfr. *ivi*.

quanto asserito da Joseph Beuys,<sup>65</sup> Tiezzi ha maturato la necessità di rendere visibile, nello spazio scenico, quello che esiste nel 'tempo interiore': il conflitto interno alla società, alla realtà, «che consiste nell'opposizione tra coscienza individuale e coscienza collettiva».<sup>66</sup>

Il metodo di Tiezzi si prefigge, in definitiva, di sostenere e indirizzare la creatività dell'attore, dare al suo pensiero una forma che lo renda sempre meno 'attore' e sempre più 'artista' di teatro.<sup>67</sup> Esso si basa sulla creazione di una struttura recitativa che parte da una visione, e la disciplina, le dà un ordine, nello stesso modo in cui egli stesso procede nell'elaborazione di uno spettacolo.<sup>68</sup> La struttura è la connessione tra i vari elementi del linguaggio teatrale che, secondo Tiezzi, vanno disposti verticalmente. Il linguaggio teatrale si compie dunque 'in verticale', nella maniera in cui ogni elemento, pur compenetrandosi e connettendosi con gli altri, rimane autonomo, questa è la grande scoperta fatta attraverso il libro di Filiberto Menna, confessa Tiezzi, che lo ha indotto, durante il periodo analitico, a studiare ed elaborare questi elementi separatamente, per poi giungere ad una sintesi in cui ciascuno conserva una sua autonomia di racconto.<sup>69</sup> Per rendere visivamente tale concetto, Tiezzi, in più occasioni, ha utilizzato un'immagine lontana, da un punto di vista semantico, all'universo-teatro, ma che riassume, in maniera efficace, quale sia la sua idea di 'attore' e di 'teatro':

Pensa ad una torta a più strati: ogni piano è una specialità. Ogni strato ha un particolare modo di cottura o di impasto. Ora taglia una fetta di questa torta: ecco il mio attore creativo! La lettura delle diverse specialità non è più orizzontale ma verticale. Quando mordi la fetta i sapori possono essere colti separati oppure tutti insieme, in un'unità che è l'identità della torta.<sup>70</sup>

---

<sup>65</sup> Joseph Beuys (1921-1986) è stato un artista-sciamano tedesco, una figura profetica ed emblematica, un utopista messianico, uno dei personaggi più significativi delle correnti concettualistiche della seconda metà del Novecento. Precursore di problematiche ambientali, politiche e culturali, è stato fondatore del movimento dei Verdi in Germania, dell'Organizzazione per la Diretta Democrazia e della Free International University. Le azioni concettuali, le installazioni, le performance sociali, naturalistiche ed ambientaliste, diventano per Beuys un impegno morale, didattico e politico. Attraverso le sue opere e gli oggetti realizzati con l'impiego di materiali poveri, come il feltro e il grasso, Beuys vuole generare consapevolezza critica nel pubblico, suscitare in ognuno una propria personale percezione del valore dell'arte. In ogni sua opera è alla ricerca incessante di un'armonia profonda con se stesso, gli uomini e la natura. Per l'artista tedesco, l'uomo è il custode di un'energia in grado di modificare il mondo, dunque ciò che conta è la palingenesi, la scoperta individuale di questo potenziale d'energia per trasformare il pianeta. Motore fondamentale di tale processo è la creatività. Per approfondimenti, si rimanda a: Joseph Beuys, *Cos'è l'arte*, a cura di Volker Harlan, Castelvecchi, Roma, 2015.

<sup>66</sup> Cfr L. Mello (a cura di), *Alla ricerca di un metodo. Conversazione con Federico Tiezzi*, cit., p. 35.

<sup>67</sup> Ivi, p. 36.

<sup>68</sup> Cfr C. Russo, *Intervista a Federico Tiezzi - giugno 2014*, cit.

<sup>69</sup> Ivi.

<sup>70</sup> A. Nanni (a cura di), *Tra musica e memoria, il lavoro dell'attore. Conversazione con Federico Tiezzi*, cit., p. 15.

## Storia dei laboratori

### *La Divina Commedia, primo progetto laboratoriale*

Nel 1989 prende corpo il progetto del primo laboratorio, strutturato come corso triennale di specializzazione per giovani attori<sup>71</sup> ed incentrato su *La Divina Commedia* di Dante, le cui tre cantiche sono drammaturgicamente ridefinite da tre poeti, Edoardo Sanguineti (*Inferno*), Mario Luzi (*Purgatorio*) e Giovanni Giudici (*Paradiso*). Il progetto nasce in collaborazione col Teatro Metastasio di Prato ed è finalizzato alla messinscena completa del poema dantesco attraverso la realizzazione di tre spettacoli autonomi a conclusione di ciascuna annualità (nell'ordine, *L'Inferno* - 1989, *Il Purgatorio* - 1990 e *Il Paradiso* - 1991) che siano, tuttavia, inseriti organicamente in un'idea progettuale comune.

Fin da subito, Tiezzi affianca al lavoro di ricerca scenica, in cui gli attori devono imparare «a far tutto con pochissimi oggetti di scena, con se stessi, con il corpo» recuperando una sorta di *povertà del teatro* nel senso grotowskiano del termine,<sup>72</sup> una sezione teorico-pratica che prevede incontri con registi, attori, poeti, studiosi, storici del teatro.<sup>73</sup>

La dimensione poetica delle figure dantesche si presta agli intenti pedagogici del regista di allenare gli attori a ricercare il 'correlativo figurativo' dei personaggi da portare in scena. Per l'attore che si trova dinanzi ad un 'personaggio poetico', l'unica via praticabile per interpretarlo è considerarlo da una prospettiva inusuale, che va al di là degli schemi abituali e permette di ricondurlo ad un motivo centrale drammatico attorno a cui far convergere la recitazione. Prende corpo l'idea di un attore epico lucido e razionale, che conserva un rigido controllo di sé e il cui atteggiamento è accentuato dalla presenza di una precisa partitura gestuale.

Il progetto dantesco si struttura, nello specifico, come esercitazione sul suono (primo anno - *Inferno*), esercitazione sulla lingua (secondo anno - *Purgatorio*) ed esercitazione sulla parola (terzo anno - *Paradiso*).<sup>74</sup> Il risultato finale conserva la dimensione pedagogico-laboratoriale, tant'è che il regista, nel programma di sala della *Commedia dell'Inferno*, ad esempio, parla dello

---

<sup>71</sup> Il gruppo è formato da dieci attori, di cui la maggior parte proveniente dall'Accademia d'Arte Drammatica Silvio D'Amico (nella quale Tiezzi ha a tenuto un corso qualche tempo addietro), altri dalla Civica Accademia di Milano, dalla Bottega di Firenze, dallo studio Fersen (cfr L. Lapini, *Con l'Inferno dentro il corpo*, «La Repubblica», 7 giugno 1989).

<sup>72</sup> L. Lapini, *I Magazzini: materiali di laboratorio sulla «Commedia dell'Inferno»*, cit., p. 96.

<sup>73</sup> Nel corso del primo anno, sono intervenuti: Giovanni Agosti, Orazio Costa, Francesca Della Monica, Sisto Dalla Palma, Lia Lapini, Luigi Maria Musati, Renato Nicolini, Mauro Ponzecchi, Virgilio Sieni, Luigi Squarzina, Achille Tartaro, Carla Tatò, Patrizia Valduga e Edoardo Sanguineti.

<sup>74</sup> Cfr L. Lapini, *I Magazzini: materiali di laboratorio sulla «Commedia dell'Inferno»*, cit., p. 97.

spettacolo nei termini di «una serie di 'studi' di laboratorio nel mare della poesia dantesca». <sup>75</sup>

Nei tre mesi di laboratorio (da fine marzo a fine giugno del 1989) incentrati su *l'Inferno*, ad esempio, Tiezzi «ha cercato di aderire intimamente alla parte testuale-dialogica della riscrittura sanguinetiana, studiata e modulata in tutte le sue valenze [...] di spartito poetico-sonoro», disattendendo, tuttavia «spesso e volentieri le didascalie dell'autore-riduttore perseguendo il suo personale tracciato di ricerca teatrale». <sup>76</sup> Una prassi che recupera quanto Tiezzi mette in pratica, in maniera sistematica, negli allestimenti che seguono la trilogia *Perdita di memoria* (1984-1985), quando il regista inizia ad utilizzare testi altrui, <sup>77</sup> instaurando con essi un rapporto problematico e dialettico, di confronto. Quando ritorna a lavorare sui testi, infatti, Tiezzi lo fa conservando la modalità disorganica e visionaria che aveva caratterizzato gli spettacoli del Carrozone e poi dei Magazzini legati alla performatività, delineando una figura di regista che rientra nella particolare metamorfosi che il concetto stesso di regia sta subendo negli ultimi decenni, articolandosi come fenomeno complesso. <sup>78</sup> Dalla prospettiva di Tiezzi, il ricorso al testo serve per elaborare un proprio racconto, 'scritto' anche (e soprattutto) lasciando parlare gli spazi bianchi e la punteggiatura che ne dettano il 'ritmo' interno e determinano il 'ritmo' dello spettacolo. Tiezzi mette in atto un'operazione di riscrittura drammaturgica che diventa, a tutti gli effetti, un 'nuovo' racconto, fortemente ancorato a quello di partenza e intriso di tutta una serie di 'visioni' e 'suggestioni' che egli declina attraverso il linguaggio della scena (attore, spazio, luce, musica). Il ricorso ad un testo 'già scritto' esprime la necessità del regista di 'raccontare nel raccontato' come modalità per rendere efficacemente teatrale un personale racconto, un atteggiamento che rientra in una particolare sensibilità post-moderna e appare come una delle forme che la regia assume in un'epoca complessa e contraddittoria come quella che stiamo vivendo.

Prendendo ancora in esame *l'Inferno*, esso si configura, nella mente di Tiezzi, come «luogo eminentemente sonoro», da cui l'idea di eleggere il 'suono' come tema del laboratorio, indirizzando la ricerca degli attori-

---

<sup>75</sup> F. Tiezzi, *Appunto: di un viaggio*, in *Commedia dell'Inferno*, programma di sala. La citazione è riportata anche da L. Lapini, *I Magazzini: materiali di laboratorio sulla «Commedia dell'Inferno»*, cit., p. 96.

<sup>76</sup> L. Lapini, *I Magazzini: materiali di laboratorio sulla «Commedia dell'Inferno»*, cit., p. 97.

<sup>77</sup> Dal 1985 al 1989, Tiezzi mette in scena i seguenti testi: *Come è* di Samuel Beckett (1987), *Hamletmaschine*, di Heiner Müller (1988), *Medeamaterial*, di Heiner Müller (1988), *Aspettando Godot*, di Samuel Beckett (1989). La trilogia *Perdita di memoria*, invece, si compone, nello specifico, di *Genet a Tangeri* (1984), *Ritratto dell'attore da giovane* (1985) e *Vita immaginaria di Paolo Uccello* (1985).

<sup>78</sup> Per la questione della 'regia dopo la regia', si rimanda a L. Mango, *La regia dopo la regia. Tre variazioni sul tema*, in «Culture Teatrali», n. 25, Annale 2016, pp. 79-93.

allievi sulla comunicazione sonora anche non verbale, spingendoli ad attivare tutti i sistemi comunicativi del teatro:<sup>79</sup>

Si trattava di arrivare a certi personaggi o a certe situazioni, in un modo in cui la parola non fosse che uno degli elementi. È venuta perciò spontanea una ricerca sulla cantabilità della terzina, della terza rima incatenata, a cui abbiamo anche provato ad applicare una certa oralità drammatica contadina della Toscana. [...] Ho lavorato come se fosse la partitura musicale di un'opera, costruendo un tessuto sonoro all'interno del quale spiccano i momenti dialogici.<sup>80</sup>

Per quanto riguarda il lavoro condotto sui personaggi dell'opera, Tiezzi spinge gli attori a comporre quelle che egli stesso definisce delle «tavole di orientamento alla Warburg»:<sup>81</sup>

Warburg ricercava la permanenza nell'arte del Quattro-Cinquecento delle formule e delle formulazioni visive dell'antichità e chiesi agli attori (avevamo dei grandi fogli di carta bianca) di applicare delle foto oppure delle frasi oppure dei riferimenti da un punto di vista, diciamo, non solo iconografico al personaggio della *Divina Commedia* che si aveva in mente, ma anche delle frasi che loro apparentavano ad esso. [...] Poi io, su questa tavola d'orientamento, dicevo 'questo sì, questo no, questo più o meno', di modo che, all'interno di questo coacervo d'immagini e di parole creato dagli attori come esposizione di quello che gli faceva più venire in mente il personaggio di Farinata o Cacciaguida per il *Paradiso*, ad esempio, prendesse vita il 'loro' personaggio.<sup>82</sup>

Il lavoro di messa in chiave del personaggio, attraverso la connessione di una costellazione di immagini e frasi, richiama proprio «la teoria warburghiana delle *Pathosformeln* – ossia dei 'topoi figurativi' che ritornano, anche a distanza di secoli, nella storia dell'arte - nata proprio con l'intento di individuare 'le forme eterne dell'espressione dell'essere uomo'».<sup>83</sup>

Lo spazio del Fabbricone di Prato, luogo in cui si svolgono sia le sessioni di laboratorio che la messinscena finale, si offre come spazio sì attrezzato, «ma assolutamente libero a varie soluzioni spettacolari».<sup>84</sup> E così ciascuno spettacolo finale si presenta al pubblico come «qualcosa di meno e qualcosa

<sup>79</sup> Cfr L. Lapini, *Dichiarazioni preventive di Federico Tiezzi* (raccolte a Prato il 31 maggio 1989), in L. Lapini, *I Magazzini: materiali di laboratorio sulla «Commedia dell'Inferno»*, cit., pp. 105-106.

<sup>80</sup> Ivi, p. 106.

<sup>81</sup> C. Russo, *Intervista a Federico Tiezzi – febbraio 2017*, cit.

<sup>82</sup> Cfr. ivi.

<sup>83</sup> B. Scuderi, *Per un'estetica dell'intervallo. Echi warburghiani nella regia lirica di Federico Tiezzi*, «Engramma», n. 130, ottobre-novembre 2015, [http://www.gramma.it/eOS2/index.php?id\\_articolo=2657](http://www.gramma.it/eOS2/index.php?id_articolo=2657).

Il riferimento a Warburg non è casuale, ricordiamo, infatti, che Tiezzi si è laureato in Storia dell'Arte con una ricerca iconologica sulla teatralità nella scultura di Claus Sluter, ispirata alle teorie di Warburg e Panofsky. Per approfondimenti sulla figura di Aby Warburg, si rimanda a C. Cieri Via, *Introduzione a Aby Warburg*, Bari, Laterza, 2011.

<sup>84</sup> L. Lapini, *Dichiarazioni preventive di Federico Tiezzi*, cit., p. 96.

di più di uno spettacolo»: 'di meno' per la sua dimensione di esercitazione pubblica e di mancata completezza formale scenica (si tratta, per l'appunto, di 'frammenti' delle cantiche dantesche); 'di più' per la valenza pedagogica di cui è portatore.<sup>85</sup>

### **Laboratori con Armunia**

Tra il 1997 e il 1998, Tiezzi collabora con l'associazione Armunia di Castiglioncello<sup>86</sup> alla realizzazione di diversi stages e laboratori, alcuni indirizzati anche ai 'non addetti ai lavori' (adolescenti e anziani). Il primo percorso di iniziative laboratoriali organizzato da Armunia è rivolto a gruppi di giovani delle scuole medie superiori e di iscritti alle Università della Terza Età locali e coinvolge tre realtà teatrali, «diverse per poetiche e scelte artistiche, ma unite in qualche modo da una comune formazione, quella avvenuta in seno al movimento della sperimentazione teatrale della fine degli anni Settanta»:<sup>87</sup> l'Arca Azzurra Teatro, i Katzenmacher e i Magazzini. L'intento di Armunia è di mettere in contatto con professionisti di respiro nazionale ed internazionale anche le scuole teatrali del territorio, tra cui quella comunale di Cecina Artimbanco di Marco Leone e Alessio Pizzech e il Teatro L'Ordigno di Vada (frazione di Rosignano - Livorno). La compagnia dei Magazzini, nelle persone di Federico Tiezzi e Marion D'Amburgo, in collaborazione con Giovanni Agosti, immagina per l'occasione due percorsi formativi, uno rivolto agli allievi delle scuole superiori incentrato su *l'Amleto* di Shakespeare e un altro rivolto agli adulti della Unitré (Università della Terza Età) avente come oggetto le *Madri nel teatro* (nel corso degli incontri, la compagnia propone una selezione di brani tratti da testi teatrali, seguiti da appropriate analisi drammaturgiche, utili a capire l'evoluzione della 'figura della madre' nel corso della storia del teatro, da quello antico fino a quello contemporaneo).

Nel 1998, i Magazzini sono coinvolti ancora in un laboratorio promosso da Armunia. Stavolta Tiezzi e D'Amburgo sono affiancati da Sandro Lombardi e da Alessio Pizzech (in qualità di membro del gruppo Creatio) e la scelta ricade di nuovo sull'*Amleto* di Shakespeare. Il laboratorio, rivolto a trenta giovani 'non attori', rientra nel progetto di Armunia «di portare il pubblico sul palcoscenico perché tutti, grandi e piccini, possano apprezzare il teatro»<sup>88</sup> e offre alle compagnie l'opportunità di lavorare con il territorio, stabilendo un contatto diretto fra addetti ai lavori e fruitori dell'evento teatrale. Nei progetti sull'*Amleto* sono coinvolti anche gli attori che in quel

---

<sup>85</sup> Cfr. *ivi*. La citazione tra virgolette è una dichiarazione rilasciata dallo stesso Tiezzi alla Lapini in occasione di un'intervista raccolta dall'autrice il 31 maggio 1989 e da lei riportata nel saggio cui si fa riferimento.

<sup>86</sup> L'associazione *Armunia* gestisce teatri e luoghi di spettacolo delle province di Livorno e di Pisa, promuove diverse iniziative (festival, laboratori, residenze) per la diffusione e la crescita della cultura teatrale.

<sup>87</sup> G. Benucci, *Studenti e Unitré a scuola di teatro*, «Il Tirreno», 8 ottobre 1997.

<sup>88</sup> M. A. Nocchi, *Un laboratorio per attori*, «La Nazione», 20 marzo 1998.

periodo, come vedremo, sono a Castiglioncello per il laboratorio *Scene di Amleto* condotto sempre da Tiezzi: è un'occasione, per loro, di approfondire ulteriormente il lavoro di studio sul testo e sui personaggi.<sup>89</sup>

### *Scene di Amleto*

Dopo queste sporadiche partecipazioni ad esperienze laboratoriali esterne, e a distanza di circa dieci anni dal progetto sulla *Divina Commedia*, quando la metodologia analitica consolidata negli anni, e concentrata inizialmente nello studio meticoloso del linguaggio della scena tout court, viene applicata sempre più al materiale drammaturgico, sia da un punto di vista formale che contenutistico, Tiezzi dà vita ad un percorso a tappe incentrato sull'*Amleto* di Shakespeare al fine di 'attraversare' l'opera seguendo percorsi tematici. I tre studi sull'*Amleto* che nei successivi tre anni prendono vita,<sup>90</sup> più che avere la fisionomia di veri e propri spettacoli, si presentano, com'era già stato per gli spettacoli sulla *Commedia* di Dante, come 'appunti in forma scenica'. Attraverso questi 'appunti', il regista abbozza una sua possibile regia dell'*Amleto*, una sorta di disegno preparatorio in cui vagliare le possibili strade da percorrere,<sup>91</sup> oltre a dar vita, come suggerisce Mango, «ad un'azione di decostruzione che agisce in primo luogo come tradimento rispetto al testo».<sup>92</sup> È in quest'ottica che va letto il ricorso a diverse traduzioni, da quella storica di Michele Leoni del 1814 che usa gli endecasillabi martelliani e dà un tono altisonante all'opera, difficile da seguire per chi ascolta, a quella di Gerardo Guerrieri, che usa un linguaggio più vicino a noi, e a quella di Alessandro Serpieri che, dopo Agostino Lombardo, è colui che ha tradotto il testo in modo 'più vicino' alla scena.<sup>93</sup> A tali traduzioni, Tiezzi aggiunge quella inedita di Mario Luzi per la scena della follia di Ofelia e per la scena del celebre monologo «essere o non essere» (rispettivamente, scena 5 e scena 6 di *Scene di Amleto I*).

Quella messa in atto per *Scene di Amleto* è una struttura di laboratorio completamente diversa dalla precedente legata alla *Divina Commedia*, come si evince dalle annotazioni raccolte in un 'diario di bordo' dal regista assistente Giovanni Scandella durante gli incontri e dalle note riportate a margine dei copioni di regia<sup>94</sup>. Non più sessioni con vari esperti del mondo

<sup>89</sup> Cfr C. Russo, *Intervista a Giovanni Scandella – settembre 2017*, Roma, testo inedito, 6 settembre 2017.

<sup>90</sup> Gli studi, ricordiamo, danno vita a: *Scene di Amleto I* (1998), *Scene di Amleto II* (1999) e *Scene di Amleto III* (2000).

<sup>91</sup> Cfr F. Tiezzi, *Note di regia*, in *Scene di Amleto I*, programma di sala, 1998.

<sup>92</sup> L. Mango, *Amleto il postmoderno: ipotesi di riscrittura scenica*, in S. De Filippis (a cura di), *William Shakespeare e il senso del tragico*, Napoli, Loffredo Editore, 2013, p. 270.

<sup>93</sup> C. Russo, *Intervista a Giovanni Scandella – aprile 2014*, Roma, testo inedito, 7 aprile 2014.

<sup>94</sup> G. Scandella, *Diario di Amleto 1998-2000*, archivio di Giovanni Scandella, testo inedito; F. Tiezzi, *Scene di Amleto I*, copione di regia, archivio Giovanni Scandella, 1998, testo inedito; F. Tiezzi, *Scene di Amleto II*, copione di regia, archivio di Giovanni Scandella, 1999, testo inedito; F. Tiezzi, *Scene di Amleto III*, copione di regia, archivio di Giovanni Scandella, 2000, testo inedito.

teatrale, bensì una full-immersion degli attori con il regista e i suoi collaboratori<sup>95</sup> proiettata verso la concretizzazione scenica dell'*Amleto*: l'immersione nel 'mondo' di un autore è una metodologia di lavoro consolidata per Tiezzi e la sua compagnia. Un'unica linea-guida per i tre laboratori e i tre relativi spettacoli, declinata di volta in volta in maniera diversa: il sogno.

Per quanto riguarda il lavoro con gli attori, che è l'aspetto sul quale ci soffermiamo in questa indagine, il regista li sottopone ad un training intensivo che li impegna per moltissime ore al giorno, reso possibile anche dalla dimensione residenziale del progetto che trova una sede stabile nel Castello Pasquini di Castiglioncello. In piedi fin dalle prime ore del mattino, gli attori sono portati nel parco del castello per fare jogging; alle dieci iniziano le varie sessioni di laboratorio e di lavoro sul testo, poi si passa alle prove di canto, continuando a lavorare fino alle dieci di sera.

Fin da subito, Tiezzi cura personalmente l' 'avvicinamento' al testo shakespeariano, chiedendo agli attori di compiere un'identificazione tra sé e i personaggi della tragedia: essi scoprono di trovarsi a cavallo di due mondi e di due grandi ordini in contraddizione dialettica (natura/cultura, umano/animale, visibile/invisibile, vita/morte, passato/futuro).<sup>96</sup> Si trovano a lottare con l'*Amleto* di Shakespeare, perché «il testo, ogni testo, è contro l'attore. E ogni attore è contro il testo»:<sup>97</sup> una lotta con il corpo della scrittura «per vedere affiorare su un letto di miele e di rose l'origine del racconto».<sup>98</sup> Si passa, ad esempio, dall'acquisizione di una gestualità fortemente stilizzata che riprende i canoni orientali e muove dall'idea di utilizzare il Nō giapponese per arrivare ad una ritualizzazione dell'azione,<sup>99</sup> utile, ad esempio, per la realizzazione di alcune scene del primo studio (come la scena 2 dell'atto I - la 'scena della corte'), all'esplorazione interiore nel tentativo di seguire l'itinerario dell'animo dei personaggi, mantenendo il punto focale nello 'sguardo' di Amleto, per il secondo studio, o, ancora, allo studio dei personaggi (terzo studio), quando il regista indica di seguire il percorso di ognuno evidenziando il suo 'clima' ma senza chiuderlo su di un'unica linea. Tra tutti, è Roberto Trifirò, interprete di Amleto, a compiere un meticoloso studio analitico sul personaggio, guidato dalle suggestioni fornite da Tiezzi e volte ad una specifica definizione del 'parlare' di Amleto. La qualità del suo eloquio muta a seconda del soggetto a cui è indirizzato: Amleto passa dal gioco di parole allusivo, utilizzato nei confronti di Claudio, ad un parlare

---

<sup>95</sup> Tra gli altri, oltre a Giovanni Scandella, ricordiamo Francesca Della Monica, maestra di canto, che si occupa del lavoro sulla voce.

<sup>96</sup> Cfr F. Tiezzi, *Verso indesiderate, inospitali ombre. Vite parallele di Amleto*, «Il Patalogo 25», 2002, p. 282.

<sup>97</sup> Ivi.

<sup>98</sup> Ivi.

<sup>99</sup> Cfr G. Scandella, *Diario di Amleto 1998-2000*, cit., 29 marzo 1998.

tormentato in cui «è strangolato dalle sue stesse parole»<sup>100</sup> e ciò accade quando si rivolge alla madre o quando la genitrice è oggetto dei suoi discorsi.

Nel primo studio, Tiezzi vuol far emergere la dimensione di 'sogno' che traspare dall'opera fin dalla prima scena, pertanto la scelta ricade su quelle scene che sembrano aprirsi alle visioni.<sup>101</sup> Durante il lavoro 'di reclusione' del primo anno, che vede gli attori e il regista lavorare per ben tre settimane dal mattino fino a notte tarda sul testo, Tiezzi suggerisce agli attori di adottare una recitazione «che non sfrutti troppo la pausa ma anzi, al contrario, sia rapida perché è la rapidità delle cose che accadono nello svolgimento del dramma ad essere il catalizzatore della interpretazione».<sup>102</sup> Inoltre, chiede loro di mettere in scena l'ego personale piuttosto che 'l'ego dell'attore', al fine di personalizzare il testo, «portarlo verso di sé».<sup>103</sup> La scelta di far camuffare, ad un certo punto della prima scena, Bernardo e Francisco da regina e re, dando una sorta di grossolana rappresentazione delle nozze tra Claudio e Gertrude, secondo Tiezzi aiuta a sottolineare la differenza di classe tra i vari personaggi e la forte connotazione di sottoproletariato in cui dovrebbero essere collocati Bernardo, Francisco e Marcello.<sup>104</sup> Essendo Amleto un intellettuale imprigionato nelle parole, egli può essere caratterizzato dal 'modo' in cui le pronuncia e a ciascuna 'voce' corrisponderà un diverso tipo di recitazione. Trifirò-Amleto avrà quindi, alla bisogna, una voce più moderna, un'altra più arcaica, una febbricitante, un'altra ancora per parlare con i compagni.<sup>105</sup>

Il lavoro 'di reclusione' imposto dal regista dà i suoi frutti, come dichiara anche Marion D'Amburgo, chiamata ad interpretare il ruolo di Polonio per *Scene di Amleto II* e il ruolo della prima attrice per *Scene di Amleto III*: «È come se avessimo accostato vari procedimenti sperimentali del nostro lavoro, riuniti e affinati, in una summa sistematica».<sup>106</sup> Oltre alla D'Amburgo, nel progetto è coinvolto attivamente anche Sandro Lombardi, vera e propria 'interfaccia' attorica, ma anche drammaturgica, degli spettacoli di Tiezzi, in scena per il terzo appuntamento del laboratorio, *Scene di Amleto III*, nel ruolo del primo attore.

La follia di Amleto s'impone come linea principale del secondo studio, come 'centro prospettico' dal quale partono e verso cui convergono tutte le 'linee' dell'impianto registico e attoriale, una follia che, nel corso dell'evoluzione del personaggio, assume varie sfumature, permettendoci di

<sup>100</sup> G. Scandella, *Diario di Amleto 1998-2000*, cit., 31 marzo 1998, s.p.

<sup>101</sup> Le scene selezionate sono: scena sugli spalti del castello - prima comparsa dello spettro (Atto I, scena 1); sala del castello (atto I, scena 2); incontro tra Amleto e lo spettro (atto I, scena 5); La pazzia di Ofelia e la sua morte (atto IV, scene 5 e 6); monologo 'essere o non essere' (atto III, scena 1).

<sup>102</sup> G. Scandella, *Diario di Amleto 1998-2000*, cit., 28 marzo 1998, s.p.

<sup>103</sup> Ivi, 31 marzo 1998, s.p.

<sup>104</sup> Ivi, 28 marzo 1998, s.p.

<sup>105</sup> Ivi, 3 aprile 1998.

<sup>106</sup> G. Citterio, «Toscana solita matrigna». *J'accuse dei Magazzini*, «L'Unità», 16 maggio 1999.

parlare non di una ma di molteplici 'follie di Amleto' che contagiano i soggetti circostanti, generando una nevrosi diffusa.

Nel lavoro di un anno fa vedevamo Amleto che sognava se stesso e il suo rapporto con il Potere: il potere della reggia, dello zio e nuovo sovrano Claudio, ma anche il potere violento e minaccioso dei soldati che agiscono nelle prime scene della tragedia. Adesso invece vedremo Amleto sognare la sua follia: sogna, rappresenta se stesso pazzo. E le scene prese in considerazione stavolta sono - appunto - quelle collegate alla sua 'follia'.<sup>107</sup>

Questo 'spostamento prospettico' determina un approfondimento della figura del protagonista attraverso il confronto-incontro-scontro con gli altri, ai quali Amleto si accosta col desiderio di ferire, di bucare la loro pelle, la loro 'superficie' per andare sotto e dentro. In questo secondo anno di laboratorio ci si concentra maggiormente sulla recitazione: «ci sarà meno corallità ma più interiorità», annuncia il regista.<sup>108</sup> In quasi tutte le scene selezionate saranno presenti degli animali (sotto forma di maschere, disegni sulle pareti,...) perché «quando Amleto entra nella zona della follia, i demoni della sua pazzia divengono animali».<sup>109</sup> Di conseguenza, anche per gli attori il comportamento da adottare dovrà conformarsi a quello animale: essi interagiscono come animali che si affrontano, che giocano tra di loro.<sup>110</sup> Il compito più arduo è affidato, ancora una volta, al protagonista Roberto Trifirò che, su richiesta di Tiezzi dovrà distillare la rabbia di Amleto, per fare in modo che non 'arrivi' immediatamente al suo acme.<sup>111</sup> Ancora, dovrà essere in grado di restituire le varie sfumature della follia del personaggio attraverso continue variazioni della recitazione.<sup>112</sup> Grande attenzione è data alla famosa scena tra Amleto e Ofelia del 'Va' in convento' (atto III, scena 1). I due giovani appartengono a «due mondi separati, geograficamente diversi», ragion per cui si rende necessario l'uso di due stili recitativi diversi:<sup>113</sup> Ofelia dovrebbe risultare molto comica, mentre Amleto dovrebbe spingere fino in fondo il pedale del sarcasmo, arrivando a distruggere la 'bambola-Ofelia'. Il vettore di tutta la scena, annota il regista, è l'orgasmo:<sup>114</sup> il climax orgasmico prende il via dalla

---

<sup>107</sup> F. Tei (a cura di), *Uno Shakespeare che ci porta in Oriente. L'affascinante 'Scene di Amleto' di Tiezzi*, intervista a Federico Tiezzi, «La Nazione», 15 maggio 1999. Le scene scelte per questo secondo studio sono: incontro di Amleto e dei compagni con lo spettro (atto I, scena 4); Amleto parla con lo spettro (atto I, scena 5); Polonio parla con Ofelia (atto II, scena 1); Polonio parla con i sovrani, Rosencrantz e Guildenstern sono incaricati di spiare Amleto (atto II, scena 2); Amleto e Ofelia s'incontrano (atto III, scena 1); colloquio tra Amleto e Gertrude (atto III, scena 4); Claudio ordina ad Amleto di partire per l'Inghilterra (atto VI, scene 1, 3, 4; atto V, scena 2).

<sup>108</sup> G. Scandella, *Diario di Amleto 1998-2000*, cit., 27 aprile 1999, s.p.

<sup>109</sup> Ivi.

<sup>110</sup> Cfr. ivi.

<sup>111</sup> Ivi, 6 gennaio 1999, s.p.

<sup>112</sup> Cfr. ivi, 27 aprile 1999, s.p.

<sup>113</sup> Cfr. ivi, 1 febbraio 1999, s.p.

<sup>114</sup> Cfr. ivi, 28 aprile 1999, s.p.

battuta di Amleto «se prendi marito» e dura fino a «restino» (atto III, scena 1, v. 136-151).<sup>115</sup> Se l'inizio della scena ha un profilo quasi pastorale, dalla battuta di Amleto «una volta vi amavo» (atto III, scena 1, v. 115) tutto cambia violentemente.<sup>116</sup> Qui Amleto «è il sarcasmo allo stato puro» e l'usare i versi di Leoni accentua l'effetto straniante della scena, serve a rendere il sarcasmo ancora più evidente.<sup>117</sup> Inoltre, Ofelia è l'unico personaggio che continua ad indossare abiti seicenteschi, aspetto che sottolinea ulteriormente la sua esclusione da 'quel' mondo in cui si trova a vivere.

Il terzo anno di laboratorio prevede un approccio leggermente diverso rispetto agli anni precedenti. Il regista seleziona le scene che vanno nella direzione metateatrale.<sup>118</sup> Stavolta è Claudio il personaggio più difficile da inquadrare, perché nella successione delle scene ha due 'momenti': nel primo è imperioso e sicuro di sé, mentre nel secondo, quando si 'rompe' l'immagine che si è costruito, emerge la sua fragilità.<sup>119</sup> I personaggi sono più maturi e compito degli attori sarà di far aderire tutte le 'visioni' che verranno, durante il lavoro di scavo e di prove, alle proprie 'incarnazioni'.<sup>120</sup> L'uso di un linguaggio 'straniante' (che sia il dialetto o l'italiano arcaico) diventa una sorta di sfida sociale da parte dei personaggi: Amleto sfida la corte utilizzando il linguaggio di Leoni, così come i becchini sfidano Amleto rivolgendosi a lui in una lingua a metà tra il gergo pugliese e il gergo siciliano che dà vita a una specie di 'italiacano' di testoriana memoria. La scelta di affidare ai due attori-cardine della compagnia (Lombardi e D'Amburgo) il ruolo dei primi attori (atto III, scena 2) amplifica il gioco di rimandi metateatrali e la compagnia dei comici shakespeariani 'si confonde/si fonde' con la compagnia reale.

Uno dei parametri di riferimento per quello che Mango definisce «lavoro di accerchiamento drammaturgico»<sup>121</sup> compiuto dal regista sull'*Amleto* di Shakespeare è stato Müller, grazie al quale nel 1988 Tiezzi aveva compiuto un primo avvicinamento alla figura del principe di Danimarca con la messa in scena dell'*Hamletmaschine*, un allestimento fondamentale per il suo percorso. Müller ha dato a Tiezzi «lo strumento per smontare la tenuta drammatica del testo»<sup>122</sup> permettendogli di lavorare ai margini del dramma. Un altro parametro di riferimento metodologico è stato il film di

<sup>115</sup> Cfr. Ivi.

<sup>116</sup> Cfr. ivi, 29 aprile 1999, s.p.

<sup>117</sup> Cfr. ivi, 2 maggio 1999, s.p.

<sup>118</sup> Le scene del terzo studio sono: l'arrivo degli attori a corte (atto II, scena 2); la rappresentazione dell'*Assassinio di Gonzago* (atto III, scena 2); la confessione di Claudio (atto III, scena 3); il dialogo tra i becchini, il funerale di Ofelia, il primo scontro tra Amleto e Laerte, il complotto tra Claudio e Laerte e l'invito di Osric ad Amleto (atto V, scena 1 e scena 2; atto IV, scena 7); il duello finale e l'arrivo di Fortebraccio (atto V, scena 2).

<sup>119</sup> Cfr. G. Scandella, *Diario di Amleto 1998-2000*, cit., 4 settembre 2000.

<sup>120</sup> Cfr. ivi, 5 settembre 2000, s.p.

<sup>121</sup> L. Mango, *Amleto il postmoderno: ipotesi di riscrittura scenica*, cit., p. 264.

<sup>122</sup> Ivi, p. 265.

Pasolini *Appunti per un'Orestiade africana* (1970) realizzato per raccontare alcune ipotesi e intenzioni su un futuro lavoro sulla trilogia eschilea<sup>123</sup>, cui si è aggiunto il concetto craighiano di 'spazio emotivo', ossia uno spazio in grado di mutarsi a vista per esprimere la continuità della trasformazione dei personaggi, delle emozioni e delle situazioni del dramma. I tre studi, infatti, possono essere considerati una successione di 'studi per ambientazione',<sup>124</sup> in cui ogni scena ha una sua autonomia drammaturgica e formale che spiazza di continuo lo spettatore.

Il progetto sull'*Amleto* si è 'informato' dunque come 'laboratorio totale' che ha coinvolto sia il testo che gli attori, aspetto che lo ricollega idealmente al 'laboratorio per un teatro di poesia' che egli aveva condotto al Fabbricone di Prato sulla *Commedia* di Dante, anche se stavolta il regista ha deciso di lavorare con attori non alle prime armi.<sup>125</sup> Tiezzi ha ritenuto che la complessità insita in un'opera come *l'Amleto* necessitasse di uno studio articolato per essere 'sciolta', uno studio che, partendo dall'originale shakespeariano, si rivolgesse alle innumerevoli interpretazioni che si sono stratificate nel tempo. Il regista ha così seguito linee e percorsi destinati a risolversi in studi che, anziché 'costringere' il testo dentro una coesione interpretativa, lo hanno dilaniato fino a produrre, appunto, tre laboratori e tre spettacoli.

### ***Il Laboratorio di Prato (2007-2009)***

Quelli dedicati all'*Amleto* sono anni fondamentali, durante i quali Tiezzi ha la possibilità di mettere a fuoco gli intenti e la struttura del primo, vero laboratorio interamente pensato e gestito da lui, ossia il Laboratorio di Prato. Commenta a tal proposito Tiezzi:

Alla fine degli anni '90 ho immaginato un laboratorio permanente in cui [...] si possa avere una verifica immediata di quello che viene studiato ed elaborato. [...] Credo sia fondamentale che l'attore possa verificare nella pratica - e con i suoi maestri - i risultati di quanto ha scoperto o approfondito. La base del mio lavoro pedagogico è in questa compenetrazione tra tecnica e pratica: alla capacità di scrittura scenica, nell'attore deve corrispondere una altrettanto forte capacità di lettura della propria scrittura.<sup>126</sup>

<sup>123</sup> Cfr F. Cordelli, *Essere o non essere, disse il Che*, «Corriere della Sera», 20 maggio 1998.

<sup>124</sup> L'espressione richiama quegli 'studi per ambiente' che Tiezzi realizza già in *Il giardino dei sentieri che si biforcano* (1976), spettacolo il cui nucleo drammatico si compone di una serie di azioni fisiche da mettere a confronto con diverse situazioni spazio-temporali svincolate le une dalle altre da ogni logica consequenziale, e che ritornano nel successivo *Presagi del vampiro* (1976) che si compone di una serie di studi che hanno lo scopo di focalizzare l'attenzione sullo scorrere del tempo e sull'azione in ogni sua componente e si basano su un processo di addizione, sottrazione, iterazione e inversione.

<sup>125</sup> Nei tre spettacoli (*Scene di Amleto I* - 1998; *Scene di Amleto II* - 1999; *Scene di Amleto III* - 2000), si avvicendano attori quali: Olimpia Carlisi, Stefania Graziosi, Massimo Grigò, Ciro Masella, Annibale Pavone, Alessandro Schiavo, Roberto Trifirò, Massimo Verdastro, Emanuela Villagrossi, Marion D'Amburgo, Sandro Lombardi.

<sup>126</sup> A. Nanni (a cura di), *Tra musica e memoria, il lavoro dell'attore. Conversazione con Federico Tiezzi*, cit., p. 14.

L'occasione si presenta durante la sua direzione dello Stabile della Toscana nel triennio 2007/2009, durante la quale decide di destinare parte delle risorse economiche fornite dal Patto Stato-Regioni per creare un laboratorio che permetta di lasciare qualcosa di duraturo al teatro, al suo territorio e alla regione in cui si trova, ossia «un gruppo di attori toscani ben allenati, da utilizzare negli spettacoli prodotti dallo Stabile».<sup>127</sup> Del resto, il territorio pratese è fortemente segnato da una 'vocazione laboratoriale': Luca Ronconi, tra il 1976 e il 1978, diede vita al Laboratorio di Progettazione Teatrale cui Tiezzi si riallaccia citandolo esplicitamente (*Il Laboratorio di Prato*, infatti, è il titolo del volume curato da Franco Quadri dedicato a quell'esperienza).<sup>128</sup>

Il teatro, per Tiezzi, ha la prerogativa di esser fatto per essere visto, pertanto anche lo studio deve essere proiettato verso la sua realizzazione performativa. Il teatro è fatto di suono, movimento, spazio, drammaturgia e si nutre di sapere esperienziale, di influenze sinestetiche provenienti da arti diverse. Questa pluralità costitutiva conferma la necessità di articolare il laboratorio, ieri come oggi, attraverso una serie d'incontri con professionisti delle diverse discipline: maestri di canto ed esperti nell'uso della voce (Francesca Della Monica, Emanuela Villagrossi), scrittori (Barbara Weigel, Marco Baliani, Mario Fortunati, Edoardo Nesi,...), attori (Sandro Lombardi, Giulia Lazzarini), giovani registi (Fabrizio Arcuri, Roberto Latini,...), coreografi (Virgilio Sieni, Cristina Rizzo, Marco Mazzoni), architetti (Alessandro Mendini, Adolfo Natalini, Fabrizia Scassellati).

Asserisce Tiezzi:

Vari e differenti sono stati i riferimenti, i punti di orientamento e di ispirazione, il primo dei quali è stata la scuola creata da Gropius al Bauhaus. Gropius, Meyer e Mies van der Rohe non la concepivano solo come una nuova forma di scuola ma come laboratorio per lo sviluppo dell'arte contemporanea, uno strumento per il cambiamento della società. [...] Gropius intendeva l'architettura come un lavoro artistico totale indirizzato alla collettività. Nel mio caso: lo spettacolo. Gropius chiama a insegnare Klee e Kandinskij, Feininger e Marcks, Determann e la Grunow con le loro teorie sul colore ispirate a Goethe, Schlemmer e Moholy-Nagy...Questo eclettismo di presenze mi è stato d'ispirazione per il Laboratorio: il teatro è un'arte che, pur avendo una estetica autonoma, affonda le sue radici nella musica, nella danza, nelle scienze sociali e antropologiche, nelle arti visive, nella letteratura, nell'architettura...<sup>129</sup>

<sup>127</sup> Ivi, p. 13.

<sup>128</sup> Cfr. ivi. Il volume sul laboratorio ronconiano è: Franco Quadri, *Il Laboratorio di Prato*, Milano, Ubulibri, 1981.

<sup>129</sup> A. Nanni (a cura di), *Tra musica e memoria, il lavoro dell'attore. Conversazione con Federico Tiezzi*, cit., p. 22.

L'idea è di sviluppare un processo di 'formazione applicata' coinvolgendo, oltre alle discipline tecnicamente sceniche (recitazione, regia, drammaturgia, danza), tutte le discipline creative che contengono un 'principio drammaturgico' - musica, architettura, arti visive - e che possono fornire all'attore strumenti per arricchire il proprio lavoro.<sup>130</sup>

Il progetto laboratoriale pensato per il Metastasio prevede dunque un percorso formativo-lavorativo, articolato in sezioni di studio specifiche (sul corpo, sulla voce, sul testo, sulla regia) e in sessioni di lavoro creativo su materiali originali prodotti da una ricerca storico-economico-sociale sul lavoro industriale a Prato, affidata ad un gruppo di docenti e di allievi dell'Università di Firenze e rielaborati da un drammaturgo. Restando nell'ottica della necessità, per l'attore, di sperimentare continuamente i risultati raggiunti lungo il percorso formativo,<sup>131</sup> il regista immagina la realizzazione, nell'arco del triennio, di nove 'frammenti di racconto meticcio' da presentare al pubblico.

Il laboratorio rientra nel programma più generale messo a punto da Federico Tiezzi per la sua direzione dello Stabile e si articola, in maniera coerente, intorno ad alcune essenziali idee-guida: il rapporto stretto col territorio, con le sue risorse artistiche, con le sue realtà produttive e la sua storia; un'interrelazione tra produzione e formazione (anche del pubblico); la creazione di un processo osmotico fra progetto culturale dello stabile e proposte artistiche dei soggetti esterni allo stabile; un 'meticcio' (il termine è di Tiezzi) delle arti performative.<sup>132</sup> Anche il titolo scelto conferma la volontà di radicare profondamente il laboratorio alla realtà locale: *Il lavoro industriale nel secolo scorso, tra operai ed industriali. Un racconto meticcio fra le arti*.

Il laboratorio non ha pertanto la presunzione di sostituirsi alle scuole di recitazione istituzionali, ragion per cui gli attori selezionati (dodici, quasi tutti toscani) devono essere già formati, possedere gli strumenti di base (dizione, movimento scenico,...) e possedere una solida cultura teatrale e artistica.

Al fine di tracciare un profilo attendibile del modello pedagogico sviluppato da Tiezzi, è utile ripercorrere le tappe di questo percorso, indagando, seppur sommariamente, le specificità artistiche e applicative delle professionalità coinvolte, il cui contributo rientra in un progetto 'registico-laboratoriale' mirato che vedrà il suo compimento nei momenti scenici finali.

Il progetto parte dalla ricerca delle fonti e dallo studio della storia industriale e operaia dell'area Firenze-Pistoia-Prato, affidata all'Università

---

<sup>130</sup> Cfr F. Bettazzi, *L'attore creativo e la drammaturgia*, in A. Nanni (a cura di), *Il Laboratorio di Prato diretto da Federico Tiezzi*, cit., p. 67.

<sup>131</sup> Cfr A. Nanni (a cura di), *Tra musica e memoria, il lavoro dell'attore. Conversazione con Federico Tiezzi*, cit., p. 14.

<sup>132</sup> Cfr F. Tiezzi, *Il laboratorio di Prato. Progetto triennale di formazione*, archivio Teatro Metastasio-Stabile della Toscana, 2007, s.i.p.

di Firenze, che procede parallelamente al percorso formativo dei dodici allievi del laboratorio. I materiali della ricerca costituiscono il 'testo-base', successivamente elaborato da un drammaturgo, intorno cui si struttura anche il lavoro sulla pratica scenica.

Il pubblico, a sua volta, è chiamato a partecipare in modo interattivo alle varie fasi del processo creativo interdisciplinare: i diversi momenti 'pubblici' del laboratorio sono chiamati 'tavole di orientamento', mutuando un'espressione che rimanda all'operato di Aby Warburg, storico dell'arte ampiamente frequentato dal regista, assieme a Panofsky, durante i suoi studi universitari e che spesso 'ritorna' nella sua prassi operativa.<sup>133</sup> Nel corso della sua carriera di studioso, ricordiamo, Warburg elaborò delle 'tavole' in cui apponeva fotografie di opere d'arte, documenti storici e materiali d'attualità con lo scopo di testimoniare la permanenza, nel tempo, di figure, simboli e immagini dell'arte classica e ricostruire i meccanismi di costruzione e funzionamento della memoria collettiva.<sup>134</sup> Si tratta, nell'accezione di Tiezzi, di occasioni in cui 'fermarsi' e attivare un confronto reciproco con i risultati performativi, in merito ai quali anche il pubblico è invitato ad indicare, attraverso la propria partecipazione, la necessità di eventuali approfondimenti, tagli e inclusioni da introdurre nella fase successiva del processo. In questo modo, al termine del triennio, i nove 'frammenti di racconto meticcio' che il progetto si propone di produrre saranno una costellazione di 'sensi' e di 'poetiche' delle arti (teatro, letteratura, danza, musica, video), attraverso cui il gruppo dei giovani artisti avrà l'opportunità di perfezionare il proprio mestiere partecipando ad un processo creativo complesso, mentre i pubblici delle varie arti, a loro volta, si saranno confrontati con rappresentazioni di alcuni «codici del proprio tempo».<sup>135</sup>

Il gruppo dei dodici giovani attori non è da considerarsi 'chiuso'. Esso, difatti, ogni anno, si apre all'integrazione e/o alla sostituzione di nuovi aspiranti scelti attraverso regolare audizione. Inoltre, il gruppo resta in costante ascolto dei processi creativi dell'intero territorio regionale, con particolare attenzione per quei luoghi dell'innovazione e della pratica dei nuovi linguaggi come il Teatro Studio di Scandicci, il Workcenter di Pontedera e Armunia di Castiglioncello. Le esperienze di altri centri di sperimentazione e di formazione entrano nel progetto per arricchirlo di nuovi contenuti e possono, a loro volta, cogliere spunti per il proprio percorso creativo. Analogamente, il progetto 'toscano' vuole dialogare e scambiare esperienze con realtà nazionali ed internazionali, coinvolgendo nelle sessioni di lavoro personalità come, ad esempio, Marco Martinelli del

<sup>133</sup> Come già accennato in precedenza, Tiezzi si era rifatto alle 'tavole di orientamento' di Warburg anche durante il lavoro con gli attori sui personaggi della *Divina Commedia*.

<sup>134</sup> Per approfondimenti, si rimanda a A. Warburg, *Mnemosyne: l'atlante delle immagini*, a cura di M. Warnke, C. Brink e M. Ghelardi, Torino, Aragno, 2002.

<sup>135</sup> Cfr F. Tiezzi, *Il laboratorio di Prato. Progetto triennale di formazione*, cit.

Teatro delle Albe, Bruce Myers, attore-simbolo di Peter Brook, o Daniel Wetzell dei Rimini Protokoll.

I luoghi non sono indifferenti ai processi creativi, anzi, ne diventano parte 'attiva'. Mentre l'intera prima sessione di lavoro (4 novembre - 16 dicembre 2007) si svolge presso il Teatro Magnolfi Nuovo di Prato, la seconda sessione (3 aprile - 9 giugno 2008) utilizza, oltre al Magnolfi, anche gli spazi del Teatro Fabbrichino e del Fabbricone di Prato, cui si aggiunge, per la terza sessione (28 ottobre - 13 dicembre 2008), il Metastasio e, per la quarta e ultima sessione (14 marzo - 30 maggio 2009), altri due spazi pratesi come lo Spazio K e l'Officina Giovani.

Uno degli elementi portanti e fondamentali per tutta l'esperienza del laboratorio è l'attenzione rivolta alla drammaturgia, intesa nella sua fondamentale relazione con la letteratura.<sup>136</sup> Conversazioni e momenti di partecipazione diretta degli attori a questioni relative al rapporto tra letteratura e drammaturgia teatrale sono stati appositamente predisposti da Tiezzi per introdurre il percorso che egli intende sviluppare nel corso del triennio. Le questioni, di volta in volta sollevate intorno alla tematica in oggetto, sono immediatamente sottoposte alla verifica scenica.

#### ***Prima sessione (4 novembre - 16 dicembre 2007)***

La prima sessione del laboratorio è indirizzata allo studio della drammaturgia, della voce, del ritmo e della realtà pratese. All'interno del percorso 'monotematico' intorno alla realtà industriale di Prato, si aprono altri possibili 'percorsi' che permettono agli attori di approfondire le dinamiche sceniche e la loro capacità di 'scrittura creativa'.

Il tema della ricerca drammaturgica è introdotto attraverso il coinvolgimento di due scrittori, Mario Fortunato e Edoardo Nesi. Edoardo Nesi, in particolar modo, ex imprenditore tessile e autore del romanzo *L'età dell'oro*<sup>137</sup> ambientato nel distretto industriale di Prato, è chiamato in causa per ricondurre il discorso al tema principale su cui si basa l'indagine del laboratorio, ossia il lavoro industriale nel secolo scorso, con particolare attenzione al sistema di relazioni tra operai e industriali. Dalle conversazioni tra Tiezzi e Nesi, in presenza degli allievi, intorno al romanzo, sono state ricavate alcune scene drammatizzate, favorite anche dalla dimensione dialogica del testo e dalla vividezza della lingua usata.

Sia l'indagine storico-economica che le profonde analogie metodologiche tra le dinamiche di lavoro del distretto e quelle del Laboratorio (come gli imprenditori pratesi, Tiezzi sollecita «una compartecipazione attiva degli allievi alla creazione della loro scrittura scenica»<sup>138</sup>) inducono Tiezzi a scegliere di lavorare su *La Madre* di Gor'kij (romanzo) e di Brecht (dramma didattico).

---

<sup>136</sup> Cfr. *ivi*.

<sup>137</sup> E. Nesi, *L'età dell'oro*, Milano, Bompiani, 2004.

<sup>138</sup> Cfr. A. Nanni (a cura di), *Tra musica e memoria, il lavoro dell'attore. Conversazione con Federico Tiezzi*, cit., p. 16.

Da un punto di vista prettamente scenico, il testo di Brecht, nato per uno stile preciso, quello epico, offre la possibilità agli allievi d'indagare 'quel' tipo di recitazione e di confrontarla con gli esperimenti messi a punto dal Berliner Ensemble, dal Living Theatre, da Müller e da Strehler. È, inoltre, un testo che permetterà agli allievi di lavorare con un'attrice di grande esperienza, Marion D'Amburgo, giacché il ruolo principale di Pelagia Vlassova, secondo Tiezzi, «può essere interpretato solo da un'attrice con anni di lavoro alle spalle» e di «allargare lo studio alla musica attraverso le canzoni di Hanns Eisler».<sup>139</sup>

All'allestimento de *La Madre* si giunge per gradi, attraverso un lavoro che impegna gli attori nello studio primario della drammaturgia della voce e del corpo, oltre che del testo, sotto la guida attenta di esperti nelle varie discipline.

La prima parte del progetto pedagogico del laboratorio è dunque indirizzata alla ricerca della 'vita' del permanere scenico e allo sviluppo delle capacità 'narrative' di ciascun attore. A tale scopo, i primi incontri si avvalgono della presenza di maestri esperti nell'uso della voce e del corpo, che lavorano parallelamente agli scrittori e/o drammaturghi impegnati a svelare ai partecipanti i 'segreti' della scrittura, dalla costruzione delle storie all'elaborazione dei personaggi.

L'allievo è guidato ad immergersi nella realtà della scena e della sua scrittura in maniera consapevole. Questo cammino verso la piena consapevolezza di sé e dei propri mezzi espressivi passa attraverso l'analisi delle dinamiche sceniche, dal percorso di costruzione di un personaggio alle dinamiche spaziali che regolano l'agire in scena. Si tratta di arrivare alla realtà attraverso un percorso extraquotidiano che rifiuta i cliché e si muove alla scoperta degli impulsi primari che generano e motivano le azioni sceniche. Una discesa verso la propria interiorità, alla scoperta delle emozioni, verso uno stato irrazionale e inconscio che oltrepassa l'analisi razionale della parte e del testo che la contiene.

### ***Il lavoro sulla voce. Gli 'spazi vocali' di Francesca Della Monica.***

È in questa ricerca che s'inserisce il lavoro del soprano Francesca Della Monica, una delle grandi interpreti di John Cage in Italia. La lunga collaborazione con la Della Monica ha permesso a Tiezzi di sperimentare come la musica sia per l'attore una necessità linguistica prima che narrativa, che permette di allenare il 'cuore'. Il suono, fatto studiare come 'gesto sonoro', per essere emesso ha bisogno di tutto il corpo, mente e immaginazione comprese:

La musica, specie se declinata come canto, può nutrire la sfera inconscia dell'attore, lavorando come un bisturi su quel 'punto oscuro' che segna l'arresto del procedimento interpretativo su un piano esteriore, privo di profondità. Anche negli attori più 'chiusi' il canto 'apre', portando dalla

<sup>139</sup> Ivi, p. 17.

delimitazione di un territorio individuale a una comunicazione dialogica, permettendo un recupero dell'attività dell'immaginazione che rende necessario, efficace e 'pieno di vita' quello che si fa sulla scena. Lo studio sull'emissione dei suoni, sul 'ritmo' come gesto e sul canto, cambia l'approccio al testo da recitare e alla creazione delle immagini di sostegno che permeano la recitazione.<sup>140</sup>

Le lezioni di vocalità di Francesca Della Monica occupano la prima parte del laboratorio<sup>141</sup> e sono fondamentali anche per il lavoro successivo che gli allievi affrontano sulle altre discipline. La Della Monica applica, come dichiara lei stessa, un metodo 'autobiografico' che prevede uno sviluppo scenico, filosofico, antropologico e archeologico della voce, un metodo sviluppato attraverso la sua personale esperienza di cantante sperimentale e attraverso le numerose collaborazioni in ambito teatrale.<sup>142</sup> Il suo è sì un lavoro prettamente da musicista, ma che non lascia assolutamente indifferente il corpo, perché la voce 'viene fuori' da un apparato fisico (composto da laringe, faringe, corde vocali, palato, diaframma, polmoni...) e quindi è una 'parte del corpo' e come tale deve essere presa in considerazione. Il lavoro sulle vocali, ad esempio, che serve per impostare la mascella e la laringe, è accompagnato da esercizi che coinvolgono tutto il corpo e che servono al soggetto che li pratica non solo per pronunciare correttamente i suoni (a, e, i, o, u), ma soprattutto per raffigurare 'visivamente' l'espansione e la spinta della propria voce. Mentre si emette la 'a', la Della Monica fa aprire contemporaneamente le braccia, come a disegnare nello spazio la propagazione del suono, al fine di governare e gestire il flusso sonoro<sup>143</sup>. Gli 'spazi' che intervengono nell'azione sonora della voce sono molteplici e di diversa portata filosofica, asserisce Della Monica: 'spazio fisico', 'spazio invisibile', 'spazio periferico'. 'Sentire' lo spazio implica il rapporto con la globalità delle sue dimensioni ed «estende l'azione risonante del corpo a tutta la sua superficie».<sup>144</sup> Alla luce di quanto asserisce, si chiarisce il concetto di 'spazializzazione' della voce. A differenza della 'proiezione', ossia dell'azione di direzionamento della voce verso un punto spaziale definito (la platea, l'uditorio,...), la 'spazializzazione' si definisce come «la reazione corporea rispetto allo

---

<sup>140</sup> Ivi, p. 26.

<sup>141</sup> Francesca Della Monica / voce, 4 - 14 novembre 2007, Teatro Magnolfi Nuovo, Prato.

<sup>142</sup> Tali affermazioni sono tratte da una conversazione con Francesca Della Monica avvenuta a Castiglioncello agli inizi di luglio 2013 (C. Russo, *Intervista a Francesca Della Monica - luglio 2013*, Castiglioncello - Livorno, 4 luglio 2013). Tra le collaborazioni in ambito teatrale, ricordiamo quella con Massimo Verdastro, con cui ha fondato nel 1999 la 'Compagnia Verdastro/Della Monica', nella realizzazione di progetti performativi e didattici incentrati sui temi della drammaturgia contemporanea. Dal 2006, lavora stabilmente con la Compagnia 'Casa Laboratorio para artes do Teatro' di San Paolo (Brasile), diretta da Cacá Carvalhoe Roberto Bacci.

<sup>143</sup> Cfr C. Russo, *Intervista a Giovanni Scandella - settembre 2017*, cit.

<sup>144</sup> Cfr Francesca Della Monica ed Ernani Maletta, *Intorno agli spazi dell'azione vocale*, in L. Mello (a cura di), *Teatro Laboratorio della Toscana diretto da Federico Tiezzi*, cit., p. 70.

spazio fisicamente *possibile*».<sup>145</sup> Lo spazio d'azione della voce è popolato anche da altre presenze, in ascolto o anch'esse 'parlanti', che designano lo 'spazio di relazione': la voce esce da una dimensione solipsistica per approdare alla comunicazione con gli altri.

Pur non essendo una psicologa né una psichiatra, la Della Monica riesce a capire come i problemi di emissione vocale che spesso si riscontrano negli attori (raucedine, disfonia,...) siano spesso riconducibili a 'distanze' prettamente psicologiche. Partendo da un lavoro individuale, mirato a 'smuovere' in ognuno quelle 'resistenze' spesso inconsce che impediscono la completa espressione, la Della Monica indirizza dunque le sue lezioni verso lo sviluppo di un lavoro d'insieme sulla voce e sulle sue dinamiche di funzionamento e d'espressione: un lavoro sulla phonè a trecentosessanta gradi, dal 'recitato' al 'cantato', che affronta l'analisi di un eventuale testo da inscenare e cerca, per ognuno, la giusta impostazione vocale.<sup>146</sup> Gli allievi lavorano sull'emissione, sull'ampliamento dell'estensione vocale, sulla praticabilità della parola 'oltre' i limiti della frequentazione ordinaria e sulla spazializzazione del gesto vocale. In questa prospettiva, si rivelano particolarmente importanti gli esempi forniti dalla poetica e dalle opere di John Cage, di Sylvano Bussotti e di Luigi Nono. La Della Monica guida gli attori a sperimentare il significato dei 'silenzi' di Cage, ad interpretare le sue grafie non convenzionali e i suoi pezzi di teatro vocale; li introduce poi nell'universo di Bussotti, artista eclettico che include nella partitura vocale l'azione fisica, la coscienza iconografica del corpo e il multilinguismo; infine, presenta agli allievi la vocalità elaborata da Nono per *La fabbrica illuminata* e per le sue opere di poesia militare.<sup>147</sup> Soffermandosi su Cage e sulla relazione tra musica, silenzio e corpo, dopo una settimana di esercizi gli attori hanno scoperto una voce 'nuova' e un diverso approccio allo stare in scena.<sup>148</sup>

---

<sup>145</sup> Ivi.

<sup>146</sup> C. Russo, *Intervista a Francesca Della Monica – luglio 2013*, cit.

<sup>147</sup> Cfr F. Della Monica, *La voce, un linguaggio di relazione*, in A. Nanni, *Il Laboratorio di Prato diretto da Federico Tiezzi*, cit., p. 76. Per quanto riguarda Luigi Nono e il concetto di 'poesia militare', il compositore credeva fermamente che il linguaggio artistico dovesse svilupparsi di pari passo con i grandi movimenti politici e sociali del tempo, arrivando a essere una possibilità (o un mezzo) per poter intervenire all'interno di essi. Nel corso degli anni, il rapporto tra arte e attualità divenne per Nono sempre più intrecciato e profondo: ogni brano, realizzato o solo progettato, era concepito come un mezzo per partecipare attivamente, e con i propri strumenti specifici, a un più ampio processo di trasformazione della realtà sociale. *La fabbrica illuminata*, ad esempio, una composizione del 1964 per soprano e nastro magnetico a quattro piste, su testi di Giuliano Scabia e di Cesare Pavese, voleva denunciare le durissime condizioni di lavoro degli operai nelle acciaierie. Gli autori si recarono nello stabilimento Italsider di Cornigliano (Ge) per raccogliere direttamente le voci e le parole degli operai, nonché i rumori della lavorazione. Nono lavorò su questo materiale in studio, aggiungendo suoni ottenuti elettronicamente, un coro e la voce di un soprano (cfr <http://www.luiginono.it>).

<sup>148</sup> Cfr A. Nanni (a cura di), *Tra musica e memoria, il lavoro dell'attore. Conversazione con Federico Tiezzi*, cit., p. 20.

Per lo studio del ritmo, Tiezzi si affida allo strumentista Giovanni Canale,<sup>149</sup> mentre il coreografo, performer e artista visivo pratese Marco Mazzoni è chiamato ad esporre agli allievi le dinamiche di relazione tra ritmo e corpo.

### ***Il lavoro dei drammaturghi. L'esempio di Barbara Weigel, dramaturg del laboratorio***

Nella struttura del laboratorio Tiezzi dà grande spazio alla studio della drammaturgia, aspetto che cura in prima persona, offrendo agli allievi, come vedremo, la possibilità di confrontarsi con 'autori' contemporanei che 'scrivono' per la scena. Inoltre, Tiezzi sceglie di farsi affiancare per tutto il percorso laboratoriale dal dramaturg Barbara Weigel, impegnandola nel lavoro di riscrittura de *La Madre* di Brecht. Oltre ad occuparsi della stesura drammaturgica, la Weigel è coinvolta anche in diversi cicli di lezioni per gli allievi del laboratorio.<sup>150</sup> La drammaturga conduce gli attori alla scoperta del romanzo di Gor'kij, dei 'mondi teatrali' di Brecht e di Müller e della storia delle lotte operaie, rivolgendo un'attenzione particolare alle vicende pratesi. Le lezioni teoriche sul 'gestus' e sullo straniamento brechtiani, volte a far comprendere «lo stile di recitazione postulato da Brecht e la sua concezione del teatro come insegnamento [...] in un'ottica di trasformabilità del mondo»,<sup>151</sup> e quelle sul teatro politico e operaio di quei tempi, sono arricchite dalla visita al Museo della Deportazione di Figline e dai racconti degli 'attori' di quelle vicende, come gli ex sindacalisti Fiondi e Consorti, e della direttrice del museo, Camilla Brunelli.

Il 15 novembre 2007 gli allievi partecipano ad un incontro con Bruce Myers. Myers, che in quei giorni è in scena a Prato nello spettacolo *Il grande inquisitore* per la regia di Brook, presenta la sua esperienza di attore. È da questo singolare incontro che nasce l'idea di affidare a Myers uno stage da tenere nel mese di aprile del 2008.<sup>152</sup>

Dopo l'incontro con Myers, gli attori approfondiscono le dinamiche drammaturgiche grazie ad un seminario curato da Marco Baliani e incentrato su *La pelle* di Curzio Malaparte, conclusosi in un momento pubblico, il primo del laboratorio.<sup>153</sup> Baliani sollecita gli attori ad analizzare

---

<sup>149</sup> Giovanni Canale / ritmo, 4 - 14 novembre 2007, Teatro Magnolfi Nuovo, Prato.

<sup>150</sup> Le lezioni della Weigel sono così distribuite: 4 - 14 novembre 2007, Teatro Magnolfi Nuovo, Prato (prima sessione); 26 - 29 aprile e 2 - 4 maggio 2008, Teatro Magnolfi Nuovo, Prato (seconda sessione); 28 ottobre - 8 novembre 2008, Teatro Fabbricone, Prato (terza sessione); 19 - 20 marzo 2009, Spazio K, Prato (quarta sessione). La Weigel è inoltre presente anche alle fasi di prove dedicate all'allestimento delle due 'tavole di orientamento' su *La Madre* (10 maggio - 5 giugno 2008, Teatro Fabbricone e Teatro Magnolfi Nuovo, Prato; 27 aprile - 22 maggio 2009, Teatro Fabbrichino e Teatro Magnolfi Nuovo, Prato).

<sup>151</sup> B. Weigel, *La Madre. Diario di bordo*, in A. Nanni (a cura di), *Il Laboratorio di Prato diretto da Federico Tiezzi*, cit., p. 33.

<sup>152</sup> Cfr F. Bettazzi, *L'attore creativo e la drammaturgia*, cit., p. 70.

<sup>153</sup> Marco Baliani / drammaturgia / *La pelle* di Curzio Malaparte, 17-19 novembre 2007, Teatro Magnolfi Nuovo, Prato. L'evento finale, presentato al Teatro Fabbricone il 19 novembre 2007, è denominato *Tavola di orientamento / La Pelle di Curzio Malaparte* (la lettura e la drammaturgia sono di Marco Baliani, con la partecipazione di: Fabricio Christian Amansi,

i momenti più significativi del romanzo, cercarne i campi di tensione drammatica e, intorno ad essi, sviluppare delle improvvisazioni per individuare i possibili sviluppi drammaturgici dell'opera. Le improvvisazioni sono seguite, su esortazione di Baliani, da momenti di discussione in cui gli attori valutano il lavoro dei colleghi e imparano a riconoscere i meccanismi che, più di altri, sono in grado di catturare l'attenzione del pubblico.

Nell'ultima parte della prima sessione, Teresa Megale, docente di Storia del Teatro, e gli studenti del Pro.Ge.A.S. dell'Università di Prato<sup>154</sup> guidano un incontro su Peter Brook per il laboratorio.

Un successivo impulso all'approfondimento delle dinamiche drammaturgiche è offerto da Alfonso Santagata. Il regista della Compagnia Katzenmacher per due settimane coinvolge gli attori del laboratorio nella drammatizzazione del romanzo *Di questa vita menzognera* di Giuseppe Montesano. Come Baliani, anche Santagata induce gli allievi ad una personale ricerca del 'clima' e degli 'umori' del romanzo a partire dalle improvvisazioni. Il risultato è presentato in una 'tavola di orientamento' denominata *Tremendo e meraviglioso*<sup>155</sup>.

A concludere la prima sessione, un seminario di Federico Tiezzi sul rapporto tra drammaturgia e letteratura (10 - 16 dicembre 2007). Si tratta di un ciclo di conversazioni in cui sono coinvolti in maniera diretta gli attori, che fungono da introduzione «al percorso che il regista intende sviluppare nel corso del triennio».<sup>156</sup> I problemi, di volta in volta enucleati, sono sottoposti ad una verifica immediata sulla scena.<sup>157</sup>

### **Seconda sessione (3 aprile - 9 giugno 2008)**

La seconda sessione si apre con un ciclo di lezioni curato da Giovanni Canale,<sup>158</sup> in cui gli allievi approfondiscono, attraverso l'uso delle percussioni, il lavoro sul ritmo iniziato a novembre 2007. Negli stessi giorni, è portato avanti anche il discorso sulla voce attraverso l'intervento dell'attrice Emanuela Villagrossi che tiene lezioni sulla fisiologia della

Alice Bachi, Alessandra Berti, Rosario Campisi, Vittorio Cucci, Dario Gentili, Elisa Lazzerini, Chiara Luccianti, Sandro Mabellini, Marco Mannucci, Simone Martini, Caterina Simonelli, Francesco Tasselli, Antonio Timpano).

<sup>154</sup> 'Pro.Ge.A.S.' è l'acronimo che indica il Corso di Laurea Triennale in 'Progettazione e gestione di eventi e imprese dell'arte e dello spettacolo', istituito presso la Facoltà di Lettere dell'Università di Firenze e che ha sede nel Polo universitario di Prato.

<sup>155</sup> *Tavola di orientamento / Tremendo e meraviglioso*. Regia, drammaturgia, spazio e costumi di Alfonso Santagata. Con: Fabricio Christian Amansi, Alice Bachi, Alessandra Berti, Rosario Campisi, Vittorio Cucci, Dario Gentili, Elisa Lazzerini, Chiara Luccianti, Sandro Mabellini, Marco Mannucci, Simone Martini, Caterina Simonelli, Francesco Tasselli, Antonio Timpano e gli attori della Compagnia Katzenmacher Antonio Alveario, Rossana Gay, Johnny Lodi, Massimiliano Poli. 5 - 7 dicembre 2007, Teatro Magnolfi Nuovo, Prato.

<sup>156</sup> F. Bettazzi, *L'attore creativo e la drammaturgia*, cit., p. 68.

<sup>157</sup> Cfr. *ivi*.

<sup>158</sup> Giovanni Canale / ritmo e percussioni, 3 - 5 aprile 2008, Teatro Magnolfi Nuovo, Prato.

voce,<sup>159</sup> compendiando le esperienze maturate sul campo in una prospettiva scientifica.

La fase successiva<sup>160</sup> vede il ritorno di Francesca Della Monica, che continua il lavoro sugli 'spazi vocali', e l'arrivo di Sandro Lombardi che tiene un seminario sulla recitazione in versi. Lombardi prende in esame la poesia di Giovanni Pascoli *La cavallina storna* con l'intento di condurre gli allievi verso una recitazione attinente al verso e all'accento pascoliani.<sup>161</sup>

A seguire, gli allievi sono coinvolti in uno stage intensivo condotto da Bruce Myers. L'attore propone di affrontare *Romeo e Giulietta* attraverso la sceneggiatura del film *Shakespeare in love* (1998, regia di John Madden). In dodici giorni, Myers ricava una drammaturgia originale trascrivendo quanto emerge dal lavoro collettivo, spesso seguendo le indicazioni degli stessi allievi. Il risultato è presentato al pubblico prima al Magnolfi Nuovo (23 - 24 aprile) e poi al Teatro Fabbrichino (30 - 31 maggio).<sup>162</sup> Gli attori indossano delle divise completamente bianche (camicia e pantaloni), cui aggiungono pochi dettagli per caratterizzare i personaggi che interpretano nel corso dello spettacolo (ognuno ne interpreta più di uno, sia maschili che femminili). È ripreso il gioco metateatrale già messo in atto nella versione filmica del testo di Stoppard e Norman, in cui la vita reale (e romanzata) di Shakespeare e dei suoi attori si mescola alla vita dei personaggi. Dichiarò Myers:

Indaghiamo nell'azione in scena quegli aspetti della vita umana che riguardano fortemente l'ambiguità: ragazzi che recitano parti di donne, donne che recitano parti di giovani uomini. Il loro amore reciproco è espresso con una libertà sorprendente, una libertà che oggi spesso manca. Anche nella distribuzione delle parti che abbiamo fatto per questo lavoro con i giovani attori del Laboratorio di Prato, quest'ambiguità continua ad essere indagata e apprezzata.<sup>163</sup>

---

<sup>159</sup> Emanuela Villagrossi / fisiologia della voce, 3 - 5 aprile 2008, Teatro Magnolfi Nuovo, Prato. La Villagrossi, oltre ad aver frequentato fin dagli esordi gli ambienti della ricerca teatrale ed aver conseguito il diploma della scuola di perfezionamento per attori dell'E.r.t., ha conseguito anche una laurea in Filosofia e in Logopedia, con una tesi dal titolo *La voce dell'attore* presso la cattedra di Foniatria del prof. Oskar Schindler (Facoltà di Medicina dell'Università degli Studi di Milano, Corso di Laurea in Logopedia).

<sup>160</sup> Francesca Della Monica / voce e Sandro Lombardi / recitazione in versi, 7 - 10 aprile 2008, Teatro Magnolfi Nuovo, Prato.

<sup>161</sup> Cfr F. Bettazzi, *L'attore creativo e la drammaturgia*, cit., p. 74.

<sup>162</sup> *Tavola di orientamento / Shakespeare / Romeo and Juliet*, regia di Bruce Myers. Drammaturgia, spazio, costumi: Bruce Myers, Barbara Weigel e gli attori del Laboratorio di Prato. Maestro d'armi: Vittorio Cucci. Con : Fabricio Christian Amansi, Caterina Boschi, Daniele Bonaiuti, Vittorio Cucci, Daniel Dwerryhouse, Elisa Lazzarini, Chiara Luccianti, Sandro Mabellini, Marco Mannucci, Simone Martini, Caterina Simonelli, Francesco Tasselli.

<sup>163</sup> B. Myers, *Frammento 'Romeo and Juliet / liberamente ispirato a Shakespeare in Love'*. Presentazione del lavoro svolto da Bruce Myers con gli attori del Laboratorio di Prato dall' 11 al 23 aprile 2008, scheda di sala, archivio Teatro Metastasio, s.i.p.

Gli attori restano sempre in scena, «improvvisandosi pubblico e giuria e limando i contorni di un lavoro in progress».<sup>164</sup>

Prima di concentrare il lavoro degli allievi sull'allestimento de *La madre* di Brecht, Tiezzi propone loro un seminario sull'euritmia condotto da Francesca Gatti.<sup>165</sup> La disciplina le cui origini risalgono al maestro dell'antroposofia, Rudolf Steiner, è sempre stata oggetto d'attenzione da parte di Tiezzi, fin della prima trilogia, *Perdita di memoria* (1984-1985), quando era impegnato in un ripensamento complessivo dell'idea di teatro che includeva, oltre alle questioni meramente linguistiche, anche i risvolti etici, spirituali e simbolici.<sup>166</sup> Ancora, in occasione dell'allestimento del *Paradiso*, oltre a costituire un vero e proprio esercizio per gli attori, l'euritmia è stata motivo d'ispirazione per l'impostazione registica della cantica, in cui «il radicato antinaturalismo del 'teatro di poesia' si traduce [...] nella pura forma del movimento».<sup>167</sup> Accostarsi all'euritmia significa, per gli allievi, prendere coscienza della necessità di recuperare un contatto con il proprio 'io' più profondo, spesso messo a tacere da cattive abitudini di intellettualizzazione, per raggiungere una piena libertà. Il percorso offerto dall'euritmia conduce l'essere umano a recuperare la dimensione corporea, animica e spirituale nella sua interezza, in una condizione di equilibrio in cui nessuna delle componenti prevalga sull'altra.

A maggio, si approfondisce il lavoro sulla drammaturgia e sull'improvvisazione attraverso lo stage di Fabrizio Arcuri su *Attempts on her life* di Martin Crimp. In *Attempts on her life* non c'è una storia, almeno non nella comune accezione del termine, non ci sono personaggi e non c'è il minimo accenno a un filo conduttore. Unico tratto che unisce le diciassette scene del testo è il nome della pseudo-protagonista chiamata, a seconda del quadro che la coinvolge, Anna, Anya, Anne o Annuska. Il testo si presta all'approccio 'destabilizzante' di Arcuri rispetto alla recitazione. Il giovane regista, infatti, da anni opera all'interno dell'Accademia degli Artefatti, da lui fondata, con cui ha sviluppato una particolare modalità operativa che abbraccia l'arte figurativa, la performance e le installazioni: il teatro è oggetto di continua riflessione e declinazione del reale, un atteggiamento perfettamente in linea con gli intenti e le procedure attuative di Tiezzi. La drammaturgia inglese contemporanea su cui si è concentrato il lavoro dell'Accademia degli Artefatti dalla fine degli anni Novanta, e di cui Crimp è uno dei maggiori esponenti, offre ad Arcuri la possibilità di vivere la 'pagina scritta' come luogo di costruzione e decostruzione del linguaggio, nonché come specchio del reale e dei suoi mascheramenti. Arcuri, coadiuvato dall'attore Matteo Angius, membro anch'egli dell'Accademia degli Artefatti, stimola gli allievi a lavorare sul crinale sottile tra realtà e

<sup>164</sup> M. Monteleone, *Gli allievi del laboratorio di Prato hanno spiccato il volo*, «Il Tirreno», Prato, 3 giugno 2008.

<sup>165</sup> Francesca Gatti / euritmia, 26-29 aprile 2008, Teatro Magnolfi Nuovo, Prato.

<sup>166</sup> Cfr L. Mango, *Teatro di poesia*, cit., p. 105.

<sup>167</sup> Ivi, p. 44.

finzione, immettendo una dose massiccia di pensiero all'interno del loro lavoro attorico.<sup>168</sup> Proprio partendo dall'ambiguità di fondo di ogni elemento del testo di Crimp, Arcuri spinge gli attori a cercare la 'necessità' di ogni battuta, mirando alla destabilizzazione del senso. Agli attori è chiesto di dichiarare i propri pensieri e d'inserirli tra una battuta e l'altra senza soluzione di continuità: impegnati a 'pensare ad alta voce', gli attori non sono più preoccupati d'interpretare e le battute non suonano più come se fossero 'recitate'.<sup>169</sup>

Dopo 'l'incursione' di Arcuri, la parte finale della seconda sessione è interamente dedicata all'allestimento della prima *Tavola di orientamento* sulla *Madre* di Brecht, nella rielaborazione drammaturgica di Barbara Weigel. La Weigel riprende gli incontri con gli allievi incentrati su Brecht, Gor'kij e le lotte operaie,<sup>170</sup> mentre Francesca Della Monica, affiancata da Giovanni Canale, porta avanti il lavoro sul canto e sulla voce, indirizzandolo verso lo studio di canzoni e di ritmi di fabbrica, fino a spostarlo definitivamente sullo studio delle canzoni de *La madre* di Brecht.<sup>171</sup>

### ***Tavola di orientamento / Brecht / La Madre 01***

Da maggio a giugno 2008,<sup>172</sup> Federico Tiezzi, affiancato da Giovanni Scandella, Francesca Della Monica, Barbara Weigel e Marion D'Amburgo, si stabilisce al Fabbricone per condurre la giovane neo compagnia verso l'allestimento della *Tavola di orientamento / Brecht / La Madre 01*,<sup>173</sup> che debutta il 6 giugno 2008 al Magnolfi Nuovo di Prato, durante il Contemporanea/Colline Festival.

La prima fase delle prove è dedicata alla lettura a tavolino del testo prodotto dalla Weigel, durante la quale Tiezzi mette 'alla prova' la drammaturgia ed individua ulteriori modifiche e tagli. In più occasioni, per aiutare gli attori nel 'passaggio dalla pagina alla scena', diventa utile spiegare la derivazione di una battuta o il contesto di una determinata

---

<sup>168</sup> Cfr. F. Bettazzi, *L'attore creativo e la drammaturgia*, cit., p. 72.

<sup>169</sup> Cfr. *ivi*.

<sup>170</sup> Barbara Weigel / drammaturgia / Brecht, Gor'kij e la storia delle lotte operaie, 26 - 29 aprile e 2 - 4 maggio 2008, Teatro Magnolfi Nuovo, Prato.

<sup>171</sup> Francesca Della Monica / voce, 7 - 10 aprile 2008, Teatro Magnolfi Nuovo, Prato; Francesca Della Monica e Giovanni Canale / canto e voce / ritmi di fabbrica e canzoni, 2 - 4 maggio 2008, Teatro Fabbrichino, Prato; Francesca Della Monica/le canzoni de *La madre* di Bertolt Brecht, 10 - 17 maggio, Teatro Fabbricone, Prato.

<sup>172</sup> Federico Tiezzi, Giovanni Scandella, Francesca Della Monica e Barbara Weigel/*La madre* di Bertold Brecht, 10 maggio - 5 giugno 2008, Teatro Fabbricone e Teatro Magnolfi Nuovo, Prato.

<sup>173</sup> *Tavola di orientamento / Brecht / La Madre 01*. Regia di Federico Tiezzi. Drammaturgia: Barbara Weigel. Arrangamenti musicali e cori: Francesca Della Monica. Scene: Giovanni Scandella. Costumi: Marion D'Amburgo. Con: Marion D'Amburgo, Fabricio Christian Amansi, Caterina Boschi, Daniele Buonaiuti, Vittorio Cucci, Daniel Dwerryhouse, Elisa Lazzarini, Chiara Luccianti, Sandro Mabellini, Marco Mannucci, Simone Martini, Caterina Simonelli, Francesco Tasselli. Teatro Magnolfi Nuovo, Prato, 6-8 giugno 2008.

situazione inserita nella drammaturgia, come nel caso del difficile testo di Becattini *Il bruco e la farfalla: Prato nel mondo che cambia, 1954-1993*<sup>174</sup> di cui sono inseriti alcuni frammenti nel tessuto drammaturgico e che, prima di trovare una 'forma scenica', richiede analisi e chiarimenti.<sup>175</sup>

Allo stesso tempo, Francesca Della Monica si dedica alla parte 'cantata', sviluppa i cori e le singole canzoni, cercando di mantenere intatta l'importanza che Brecht attribuiva a questo lato della messinscena, e introduce gli allievi al concetto di 'gesto vocale' brechtiano. Ad arricchire il lavoro di Francesca Della Monica, Giovanni Canale sviluppa i ritmi di fabbrica assieme agli allievi, utilizzando mezzi minimi come bastoni di legno o oggetti metallici (cucchiai, scodelle,...). Le conoscenze acquisite dagli allievi sono dunque sottoposte a verifica nella pratica teatrale. «I giovani attori», spiega Della Monica, «si sono trovati a lavorare in una dimensione di non discontinuità tra il 'recitare' e il 'cantare' su una partitura composta da eventi gestuali, verbali, musicali e iconografici».<sup>176</sup>

Giovanni Scandella, regista assistente, si occupa di impostare i movimenti, la dinamica e le pose ispirandosi alla scultura sovietica e alla biomeccanica di Mejerchol'd. Le lezioni di Scandella forniscono un primo approccio metodologico all'idea di Tiezzi di 'movimento superespressivo' e approfondiscono il discorso sulla recitazione epica attraverso le scoperte della biomeccanica.<sup>177</sup> Nelle prime fasi di lavoro, Scandella, seguendo le indicazioni date precedentemente da Tiezzi, cerca di arrivare con gli attori alla costruzione completa di azioni fisiche che hanno un inizio e una fine, come fossero dei piccoli racconti. Queste azioni sono poi mostrate a Tiezzi che può decidere di tagliarle, cucirle, smontarle, rimontarle a seconda delle esigenze sceniche. Prima di procedere al lavoro di gruppo, Scandella cerca di capire la fisicità di ognuno attraverso alcuni esercizi che s'ispirano alla biomeccanica di Mejerchol'd soprattutto in termini di tensione visiva e fisica. Poi passa al lavoro di gruppo, basato sull'alternanza di 'movimento' e 'pausa', in maniera tale che gli attori si abituino a sentire il proprio respiro. Gradualmente, gli attori sono guidati ad imparare ad iniziare e/o terminare un movimento in sincrono, cui si giunge solo dopo un lungo lavoro di squadra. Dopo questo lavoro preliminare concentrato unicamente sul corpo, in cui si montano una serie di esercizi che mirano altresì ad acquisire una certa postura o un certo atteggiamento, si inizia ad applicare quanto appreso al testo, a 'sovrapporlo' con molta libertà.<sup>178</sup>

<sup>174</sup> G. Becattini, *Il bruco e la farfalla: Prato nel mondo che cambia, 1954-1993*, Firenze, Le Monnier, 2000. Giacomo Becattini, economista e docente presso le Università di Siena e di Firenze, ha concentrato i suoi studi sulla realtà del distretto industriale pratese

<sup>175</sup> Cfr B. Weigel, *La Madre. Diario di bordo*, cit., p. 34.

<sup>176</sup> F. Della Monica, *La voce, un linguaggio di relazione*, cit., p. 76.

<sup>177</sup> A. Nanni (a cura di), *Tra musica e memoria, il lavoro dell'attore. Conversazione con Federico Tiezzi*, cit., p. 18.

<sup>178</sup> Cfr. C. Russo, *Intervista a Giovanni Scandella – settembre 2017*, cit.

In questa fase del laboratorio, gli attori imparano ad applicare alla propria recitazione precisi principi di formalizzazione: dopo essersi lasciati sprofondare in una 'zona oscura', riemergono grazie ad un impulso razionalizzante così che il corpo e la voce possano muoversi liberamente all'interno di una dinamica formalizzata.<sup>179</sup> Tiezzi si dedica ad ogni singolo attore affinché il suo permanere in scena sia preciso e allineato al ritmo d'insieme.

Marion D'Amburgo, chiamata ad interpretare il ruolo di Pelagia Vlassova, la 'madre', si mostra a sua volta molto generosa nel trasmettere la sua esperienza d'attrice alle giovani leve.

Tiezzi, Scandella, Weigel e D'Amburgo guidano i giovani attori verso la consapevolezza che recitare 'con straniamento' non significa limitarsi alla stilizzazione e al 'distacco', ma riuscire a mantenere una certa naturalezza del comportamento. Quando invece si trovano a dover interpretare un personaggio, imparano che per renderlo 'vivo' bisogna mettere in atto l'arte della contraddizione, ossia essere capaci di mostrare sia gli aspetti positivi che quelli negativi. Inoltre, a differenza di quanto accade nel teatro drammatico in cui si è portati ad 'incarnare' un avvenimento, nel teatro epico l'attore ha il compito di 'raccontarlo' e, per farlo, deve mettersi al servizio della narrazione, assecondandone le dinamiche secondo cui determinati passaggi vanno affrontati rapidamente, così come altri vanno addirittura tagliati: un testo epico non procede secondo un continuum lineare, ma per scatti.<sup>180</sup>

Per lo spettacolo, il pubblico è disposto a ferro di cavallo, su panche sistemate nello spazio della platea liberato dalle poltrone, intorno ad un enorme tavolo che occupa la parte centrale della scena ed è il fulcro dell'intera rappresentazione. Prima dell'inizio, Federico Tiezzi presenta il lavoro svolto, specificando che ciò che gli spettatori vedranno non è uno 'spettacolo': loro sono lì in qualità di 'testimoni' di una fase del laboratorio in cui verrà mostrato il risultato raggiunto dai dodici allievi.<sup>181</sup> Come dichiara Tiezzi, la regia per *La Madre* rappresenta il primo tassello di una riflessione sulla realtà: in effetti, tutto il laboratorio è improntato all'insegna di un 'teatro della realtà'. Il 'momento scenico' è vissuto come un 'momento educativo' e 'divulgativo', sia di una determinata 'realtà' raccontata (in questo caso, la condizione degli operai pratesi in diverse epoche, attraverso l'uso di fonti che spaziano dal Trecento ai giorni nostri, e quella degli operai russi nei primi vent'anni del Novecento) che di un determinato 'modo' di fare teatro (in riferimento sia allo stile epico e alla recitazione straniata che l'opera di Brecht esige, sia allo stile registico di Tiezzi).

---

<sup>179</sup> Cfr. Marion D'Amburgo, *L'arte della contraddizione*, in A. Nanni (a cura di), *Il Laboratorio di Prato diretto da Federico Tiezzi*, cit., p. 80.

<sup>180</sup> Cfr. *ivi*, p. 81.

<sup>181</sup> Dal video della prima dimostrazione pubblica di *Tavola di orientamento / Brecht / La Madre 01*, archivio della Compagnia Lombardi-Tiezzi, 6 giugno 2008.

Nei lunghi mesi di lavoro, gli attori sono stati ‘allenati’ a tale scopo, a divenire attori consapevoli del proprio ‘stare in scena’, capaci di padroneggiare il proprio corpo e metterlo ‘in relazione’ con gli altri corpi e con gli altri fonemi della scrittura scenica (testo, spazio, luce, musica). Nella *Tavola di orientamento / Brecht / La Madre 01* sono messe in campo tutte le ‘competenze’ acquisite attraverso il laboratorio, dalla capacità di usare la voce con vari registri e intonazioni alla capacità di produrre ‘ritmo’ con pochi elementi accessori (un bastone, un cucchiaino,...) o, addirittura, utilizzando solo il proprio corpo. Gli allievi si mostrano esatti nelle pose e nei movimenti, si percepisce come ogni elemento sia stato sistemato ‘a priori’ secondo un disegno registico preciso, dove nulla è lasciato al caso, e si ha come l’impressione che gli attori eseguano una ‘coreografia’ in cui ogni ‘gesto’, vocale e fisico, è perfettamente sincronizzato agli altri. Nell’ottica di combinare formazione e lavoro, alcuni attori del laboratorio sono coinvolti nelle produzioni del Teatro Metastasio.<sup>182</sup>

### **Terza sessione (28 ottobre – 13 dicembre 2008)**

Per la terza sessione, le attività del laboratorio riprendono con un seminario di Emanuela Villagrossi sulla sperimentazione vocale<sup>183</sup> e con uno stage di Giovanni Scandella<sup>184</sup> sulla regia e lo spazio in Edward Gordon Craig e Konstantin Stanislavskij. Barbara Weigel torna ad occuparsi di drammaturgia<sup>185</sup> focalizzando l’attenzione sulle lotte operaie nella Valle di Vaiano (Prato), mentre riprendono anche le lezioni sulla voce e sul ritmo<sup>186</sup> con Francesca Della Monica e Giovanni Canale.

Il lavoro della Weigel prepara gli attori in vista dello stage con Duccio Bellugi Vannuccini, storico attore del Théâtre du Soleil e stretto collaboratore di Ariane Mnouchkine, chiamato a lavorare sulla memoria storica del luogo.<sup>187</sup> Gli allievi si documentano attraverso pubblicazioni dedicate alle storie e alle memorie della Valle di Vaiano e sviluppano piccoli nuclei drammaturgici intorno alle vicende connesse al lavoro operaio. Bellugi guida gli attori a sviluppare una serie d’improvvisazioni a partire da quelle storie di vita e, seguendo la prassi operativa della

---

<sup>182</sup> Fabrizio Christian Amansi e Francesco Tasselli sono impegnati nello spettacolo *La storia della bambola abbandonata*, regia di Giorgio Strehler ripresa da Andrea Jonasson, stagione 2007/2008; Simone Martini e Caterina Simonelli sono invece scelti per *La pelle* di Curzio Malaparte, adattamento e regia di Marco Baliani, 2008.

<sup>183</sup> Emanuela Villagrossi / sperimentazione vocale, 28 – 31 ottobre 2008, Teatro Fabbricone, Prato.

<sup>184</sup> Giovanni Scandella / regia e spazio in Edward Gordon Craig e Konstantin Stanislavskij, 28 – 31 ottobre 2008, Teatro Fabbricone, Prato.

<sup>185</sup> Barbara Weigel / drammaturgia/lotte operaie nella Valle di Vaiano, 28 ottobre – 8 novembre 2008, Teatro Fabbricone, Prato.

<sup>186</sup> Francesca Della Monica / voce e canto e Giovanni Canale / ritmo e percussioni, 3 – 8 novembre 2008, Teatro Fabbricone, Prato.

<sup>187</sup> Duccio Bellugi Vannuccini / memorie della Valle del Bisenzio, 10 – 28 novembre 2008, La Cartai di Vaiano, Prato.

Mnouchkine, utilizza maschere tradizionali italiane, balinesi e indiane per conferire al lavoro 'spaesamento' e straniamento.<sup>188</sup> Durante le improvvisazioni, Bellugi si rivolge direttamente alla maschera, ponendo domande sul personaggio, sulla storia e sulle scelte interpretative dell'attore che la sta 'indossando', obbligando così gli allievi «a stare contemporaneamente dentro e fuori al personaggio e soprattutto a stabilire un rapporto vivo e spontaneo con la platea e l'ambiente circostante».<sup>189</sup> Tale prassi operativa permette agli attori di stabilire un rapporto profondo con il personaggio rappresentato che, tra l'altro, si esprime in termini dialettali. Dalle improvvisazioni nasce la *Tavola di orientamento / Memorie / dal Bisenzio*.<sup>190</sup>

Gli incontri nel mese di dicembre sono improntati ad enucleare e analizzare il rapporto dell'essere umano con l'architettura. Le lezioni sono condotte da Tiezzi e dalla Weigel<sup>191</sup> con l'ausilio di architetti forgiatisi nella humus del Superstudio di Firenze, Adolfo Natalini e Fabrizia Scassellati.<sup>192</sup> Nel suo intervento, Natalini presenta proprio l'esperienza del gruppo Superstudio, esponente della cosiddetta 'architettura radicale', una delle avanguardie più significative degli anni sessanta e settanta che in Italia si sviluppò con contenuti ideologici precisi, inquadrando le possibili contaminazioni di linguaggi e metodologie come uno strumento di contestazione dell'architettura stessa e proponendo una rifondazione sia culturale che metodologica della disciplina: nuovi 'usi' più che forme nuove, e nuove 'maniere' di intendere e di vivere la casa e la città. L'approccio di Natalini e compagni con l' 'oggetto-architettura' è perfettamente in linea con l'approccio all' 'oggetto-teatro' che Tiezzi ha adottato fin dai primi esperimenti scenici. Non va dimenticato, inoltre, che lo 'spazio' ha sempre occupato un posto privilegiato nella 'gerarchia' delle componenti della scrittura scenica di Tiezzi, addirittura nella fase analitica, inaugurata con *Il giardino dei sentieri che si biforcano* (1976), l'intenzione drammatica nasce unicamente dal conflitto attore-spazio.

Fabrizia Scassellati analizza invece il rapporto tra 'spazio architettonico' e 'teatralità dello spazio', esaltandone la reciproca influenza.<sup>193</sup> Ciò che

---

<sup>188</sup> Cfr F. Bettazzi, *L'attore creativo e la drammaturgia*, cit., p. 71.

<sup>189</sup> Ivi.

<sup>190</sup> *Tavola di orientamento / Memorie / dal Bisenzio*. Regia di Duccio Bellugi Vannuccini. Drammaturgia, spazio, costumi: Ducci Bellugi Vannuccini e gli attori del Laboratorio di Prato. Con: Luca Avagliano, Gabriele Bajo, Silvia Frasson, Elisa Langone, Chiara Luccianti, Debora Mattiello, Alessio Nieddu, William Pagano, Claudia Pinzauti, Francesco Tasselli. Assistente alla regia: Barbara Weigel. Musiche dal vivo: Gilda Giusti, Alberto Ferrara, Cecilia Casini. La Cartaia di Vaiano, 28-30 novembre 2008.

<sup>191</sup> Federico Tiezzi e Barbara Weigel/lo spazio del teatro, 2 - 6 dicembre 2008, Teatro Metastasio, Prato.

<sup>192</sup> Adolfo Natalini incontra gli allievi il 3 dicembre 2008 e la sua conversazione verte sul tema *Teatro e architettura*; Fabrizia Scassellati partecipa all'incontro del 4 dicembre 2008 che ha per tema *La città come scena* [cfr *Appendici*, in A. Nanni (a cura di), *Il Laboratorio di Prato diretto da Federico Tiezzi*, cit., p. 115].

<sup>193</sup> Cfr F. Bettazzi, *L'attore creativo e la drammaturgia*, cit., p. 73.

emerge dagli incontri con gli architetti è la stretta analogia metodologica e operativa tra teatro e architettura: ogni 'progetto' parte da un'idea-base di un singolo (regista o architetto), ma «lo sviluppo dell'idea», asserisce la Scassellati, «la sua realizzazione, avviene tramite confronti, collaborazioni e consulenze specifiche che contribuiscono alla verifica della sua fattibilità».<sup>194</sup> Confrontarsi con un 'esperto dello spazio', come un architetto o uno scenografo, può aiutare un attore a comprendere meglio il 'senso' della scena, a divenire 'sensibile', nello specifico, allo spazio in cui si svolge l'azione teatrale e ad 'abitarlo' in modo più consapevole.<sup>195</sup>

Roberto Barni, artista visivo che spazia dalla pittura alla scultura, vicino agli ambienti del Superstudio, coinvolge gli allievi in due laboratori di sperimentazione figurativa.<sup>196</sup> dando loro un'ulteriore prospettiva da cui 'guardare' il teatro e il mestiere d'attore. Barni parte dall'assunto che sia indispensabile salvare la 'forma' dalla degenerazione della banalità e sia quindi necessario donare alla forma d'arte una ricercatezza inconsueta: pittura e scultura sono il prodotto di un 'gesto' connotato di grande forza teatrale. Il lavoro di Barni con gli allievi dimostra come la formalizzazione del 'gesto' diventi un medium per decontestualizzare e spaesare la realtà, avvalorando quanto asserito da Scandella, in occasione dell'allestimento de *La Madre*, a proposito del 'gesto iperespressivo'<sup>197</sup> così come lo intende Tiezzi:

L'iperformalizzazione [...] è un metodo estatico e non estetico (e tantomeno estetizzante), costringe gli attori ad abbandonare terreni conosciuti per spingersi nei territori dell'invenzione. Formalizzare un gesto, un'immagine scenica, una frase verbale, significa principalmente uscire dal piano della verosimiglianza, rompere gli automatismi connessi alla 'naturalzza'.<sup>198</sup>

Lo spazio è indagato anche attraverso il 'corpo', grazie agli interventi di Cristina Rizzo (come Mazzoni, fondatrice del gruppo Kinkaleri)<sup>199</sup> e di Virgilio Sieni,<sup>200</sup> coreografi e danzatori tra i massimi esponenti della danza contemporanea. Sieni, in particolar modo, guida gli attori alla creazione di «sequenze ritmiche collettive, mettendo in tensione lo spazio attraverso il movimento e il gesto», sequenze che nascono in risposta a precisi compiti che lui stesso assegna.<sup>201</sup>

<sup>194</sup> A. Nanni (a cura di), *Lo spazio del teatro. Conversazioni con Alessandro Mendini, Adolfo Natalini e Fabrizia Scassellati*, in A. Nanni (a cura di), *Il Laboratorio di Prato diretto da Federico Tiezzi*, cit., p. 106.

<sup>195</sup> Cfr. *ivi*, p. 109.

<sup>196</sup> Roberto Barni / conversazioni e improvvisazioni, 9 - 10 dicembre 2008, Teatro Metastasio, Prato; 3 - 5 aprile 2009, Teatro Metastasio, Prato.

<sup>197</sup> Cfr. F. Bettazzi, *L'attore creativo e la drammaturgia*, cit., p. 73.

<sup>198</sup> A. Nanni (a cura di), *Tra musica e memoria, il lavoro dell'attore. Conversazione con Federico Tiezzi*, cit., p. 21.

<sup>199</sup> Cristina Rizzo / gesto e movimento, 9 - 12 dicembre 2008, Teatro Metastasio, Prato.

<sup>200</sup> Virgilio Sieni / ritmo, spazio e gesto, 11 - 12 dicembre 2008, Teatro Metastasio, Prato.

<sup>201</sup> F. Bettazzi, *L'attore creativo e la drammaturgia*, cit., p. 74.

A chiudere questa terza sessione, un incontro con Massimo Bressan,<sup>202</sup> antropologo, presidente dell'Istituto di Ricerca Iris di Prato e docente universitario di antropologia urbana, che riconduce il discorso al tema principale del laboratorio, *Il lavoro industriale nel secolo scorso: operai/industriali*, presentando agli allievi la realtà pratese del 'distretto cinese'.

#### **Quarta sessione (14 marzo - 30 maggio 2009)**

La quarta e ultima sessione del laboratorio si apre con uno stage intensivo condotto da Marco Martinelli,<sup>203</sup> regista del gruppo ravennate de Le Albe. Martinelli è una sorta di capocomico che 'scrive' storie attraverso i corpi, le facce e i dialetti dei suoi attori che diventano, a loro volta, i veri coautori degli spettacoli. È con tale approccio che propone agli allievi del laboratorio di indagare l'aspetto farsesco della scrittura molièriana, prendendo in esame l'atto unico dell'autore francese *Il medico per forza*. Per avvicinarsi al testo di Molière, Martinelli parte da un canto collettivo che si sviluppa in singole improvvisazioni ritmiche e sfocia nella contrapposizione di due cori, uno maschile e uno femminile, che si fronteggiano in un energico canto d'amore e di guerra.<sup>204</sup> Il coro come pratica per arrivare al testo 'allontanandosene' senza tradirlo, perché dietro Sganarello, ad esempio, «ci sono gli affamati, c'è un mondo plebeo», sottolinea Martinelli, «ogni sua battuta non è quella di un 'personaggio', con la sua psicologia, la sua costruzione, [...] Sganarello è una maschera: dietro c'è un popolo, quello che pativa la fame in Francia, nella prima metà del Seicento».<sup>205</sup> È attraverso il corpo degli attori che le battute 'prendono vita', e soltanto se 'indossate' nel modo giusto le battute «liberano il comico che vi è custodito dentro».<sup>206</sup> La scommessa di Martinelli con gli allievi di Prato è di far ritrovare «un sapore infantile, il sapore di uno sgorgare vergine a chi già stava lavorando da professionista»,<sup>207</sup> suggerendo loro, attraverso il gioco, un modo per 'decostruire' e 'ricostruire' senza una logica, come avviene nei sogni: «il concreto innegabile della scrittura di Molière si fa onirico non per scelta di 'regia', ma perché nasce dal divertimento dionisiaco del gioco, del cambio di maschera».<sup>208</sup>

Dopo alcune lezioni con Barbara Weigel sulla drammaturgia,<sup>209</sup> agli allievi è proposto uno stage con un giovane attore e regista, Roberto Latini. Utilizzando il *De rerum natura* di Lucrezio come materiale di partenza,

---

<sup>202</sup> Massimo Bressan / incontro / Prato e 'il distretto cinese', 13 dicembre 2008, Teatro Metastasio, Prato.

<sup>203</sup> Marco Martinelli / *Il medico per forza* di Molière, 14 - 18 marzo 2009, Spazio K, Prato.

<sup>204</sup> Cfr F. Bettazzi, *L'attore creativo e la drammaturgia*, cit., p. 71.

<sup>205</sup> M. Martinelli, *Tornando a Molière*, in A. Nanni (a cura di), *Il Laboratorio di Prato diretto da Federico Tiezzi*, cit., p. 87.

<sup>206</sup> Ivi, p. 89.

<sup>207</sup> Ivi, p. 90.

<sup>208</sup> Ivi, p. 87.

<sup>209</sup> Barbara Weigel / drammaturgia, 19 - 20 marzo 2009, Spazio K, Prato.

Latini sperimenta con gli allievi le potenzialità espressive di microfoni e di altri strumenti di amplificazione della voce. L'elaborazione drammaturgica e scenica collettiva che ne scaturisce è presentata al pubblico di due scuole medie superiori, il Liceo Copernico e il Liceo Rodari, come *Tavola di orientamento / De rerum natura di Lucrezio*.<sup>210</sup>

Nella prospettiva di favorire il confronto con attori di provata esperienza, gli attori partecipano ad un seminario condotto da Graziano Piazza.<sup>211</sup> L'attore, che ha già partecipato a diverse produzioni della Compagnia Lombardi-Tiezzi, dedica il suo insegnamento a esercizi di concentrazione connessi alla presenza scenica riconducibili alle tecniche di Gurdjieff da lui lungamente sperimentate.<sup>212</sup>

A fine marzo, Tiezzi riunisce Scandella e la Della Monica per condurre un lavoro su *Romeo e Giulietta* di Shakespeare.<sup>213</sup> Si tratta di un primo approccio alla tragedia, diverso rispetto a quello proposto da Myers l'anno precedente, cui Tiezzi lavorerà nell'ottobre dello stesso anno coinvolgendo sia attori provenienti dal laboratorio che attori professionisti 'esterni'. Il passaggio a *Romeo e Giulietta* è determinato dalla volontà di Tiezzi di far 'parlare' gli attori attraverso un altro tema, l'amore, attraverso un'altra energia, quella propulsiva tipica della gioventù, e attraverso un diverso stile recitativo rispetto a quello adottato per Brecht.<sup>214</sup> Inoltre, egli vuole che gli allievi approfondiscano il confronto con attori di diverse generazioni avviato durante le sessioni del laboratorio e l'allestimento della prima *Tavola di orientamento* su *La Madre*, facendo sì che la scena stessa diventi «luogo di trasmissione concreta di saperi».<sup>215</sup> In tale direzione s'iscrive anche l'intervento di Giulia Lazzarini<sup>216</sup> che richiama alla memoria il suo lavoro con Strehler nel 1963 sul *Galileo* di Brecht, dandone testimonianza diretta attraverso il supporto di testi e materiale d'archivio (video, fotografie).

Barni ritorna ad aprile per il secondo laboratorio di sperimentazione figurativa.

---

<sup>210</sup> *Tavola di orientamento / De rerum natura di Lucrezio*. Regia di Roberto Latini. Drammaturgia: Roberto Latini e gli attori del Laboratorio di Prato. Con: Chiara Luccianti, Simone Martini, Debora Mattiello, William Pagano, Claudia Pinzauti, Francesco Tasselli. Assistente alla regia: Francesca D'Ippolito. Liceo Rodari e Liceo Copernico, 2 aprile 2009.

<sup>211</sup> Graziano Piazza / improvvisazione, 23 - 24 marzo 2009, Teatro Metastasio, Prato.

<sup>212</sup> Cfr F. Bettazzi, *L'attore creativo e la drammaturgia*, cit., p. 74.

<sup>213</sup> Federico Tiezzi, Giovanni Scandella e Francesca Della Monica / *Romeo e Giulietta* di William Shakespeare, 25 - 31 marzo 2009, Teatro Metastasio, Prato.

<sup>214</sup> Cfr A. Nanni (a cura di), *Tra musica e memoria, il lavoro dell'attore. Conversazione con Federico Tiezzi*, cit., pp. 18-19.

<sup>215</sup> Ivi, p. 18.

<sup>216</sup> Giulia Lazzarini e Laura Caretti / Brecht, Strehler e il *Galileo*, 1 - 2 aprile 2009, Teatro Metastasio, Prato.

La parte finale del laboratorio, invece, è dedicata al completamento de *La Madre* di Brecht<sup>217</sup> nella rivisitazione drammaturgica di Barbara Weigel.

### ***Tavola di orientamento / Brecht / La Madre 02***<sup>218</sup>

Federico Tiezzi impegna i suoi collaboratori (Scandella, Weigel, Della Monica) per allestire con gli allievi le scene che non erano state inserite nella versione del 2008, ossia la seconda parte del dramma di Brecht, «quella 'aggiunta' al romanzo di Gor'kji».<sup>219</sup>

Restando fedele ai propositi progettuali del laboratorio, Tiezzi ha voluto ricongiungere anche nel finale la storia narrata da Brecht e Gor'kji alla storia locale, facendo arrivare in scena un coro di madri-operaie della Valle del Bisenzio. Si tratta di sei donne della sartoria di Vaiano, alcune ex-operaie tessili, che Francesca Della Monica ha preparato con lezioni di canto gratuite. La loro presenza, in vista dell'allestimento dello spettacolo, è stata una nuova occasione per gli allievi di ascoltare le testimonianze dirette di chi ha vissuto sulla propria pelle le lotte e la fatica che essi 'raccontano' sulla scena.

### ***Gli ultimi incontri***

Dopo le repliche dello studio su *La Madre*, il laboratorio offre agli allievi altri due incontri. Il primo vede protagonista l'architetto Alessandro Mendini, che approfondisce il discorso legato all'indagine sulla 'città' come spazio del lavoro e dello 'spazio' come forma 'abitabile'.<sup>220</sup>

Il ciclo d'incontri si chiude con un'ultima incursione nella cultura tedesca che è stata protagonista dell'intero percorso laboratoriale. Daniel Wetzel del collettivo tedesco dei Rimini Protokoll è chiamato ad aprire una finestra sui nuovi metodi e sulle nuove poetiche del teatro contemporaneo in relazione al tessuto sociale della città.<sup>221</sup> Il rapporto con la realtà è stato uno degli elementi portanti dell'intero processo pedagogico e drammaturgico sviluppato nel laboratorio di Prato e l'esempio dei Rimini Protokoll offre un'inedita modalità di tradurre tale rapporto in forma scenica. È soprattutto il processo di trasformazione del reale in spettacolo messo in

---

<sup>217</sup> Federico Tiezzi, Giovanni Scandella, Francesca Della Monica e Barbara Weigel / *La madre* di Bertold Brecht, 27 aprile - 22 maggio 2009, Teatro Fabbrichino e Teatro Magnolfi Nuovo, Prato.

<sup>218</sup> *Tavola di orientamento / Brecht / La Madre 02*. Regia di Federico Tiezzi e Giovanni Scandella. Drammaturgia: Barbara Weigel. Arrangamenti musicali e cori: Francesca Della Monica. Scene: Giovanni Scandella. Costumi: Marion D'Amburgo. Con: Marion D'Amburgo, Fabricio Christian Amansi, Daniele Buonaiuti, Silvia Frasson, Chiara Luccianti, Sandro Mabellini, Simone Martini, Debora Mattiello, William Pagano, Claudia Pinzauti, Caterina Simonelli, Francesco Tasselli. Con la partecipazione delle signore della Sartoria di Vaiano: Licia Banchelli, Elena Busia, Caterina De Santis, Carolina Lapi, Raffaella Perri, Mirella Simonetti. Prato, Teatro Magnolfi Nuovo, 23-26 maggio 2009.

<sup>219</sup> B. Weigel, *La Madre. Diario di bordo*, cit., p. 34.

<sup>220</sup> Alessandro Mendini / conversazione / teatro e architettura, 26 maggio 2009, Teatro Magnolfi Nuovo, Prato.

<sup>221</sup> Daniel Wetzel - Rimini Protokoll / *Made in Italy*, 29 maggio 2009, Officina Giovani, Prato.

atto dal collettivo ad aver spinto Tiezzi ad invitare i Rimini Protokoll a presentare uno studio per il Contemporanea Festival del 2008, studio che è diventato «il diario di una difficile ricerca nelle fabbriche cinesi, il resoconto di un fallimento, di un incontro non ancora avvenuto», dal momento che la comunità cinese di Prato si è rifiutata di partecipare al progetto.<sup>222</sup> In presenza degli allievi, e coadiuvato dal supporto di Gianfranco Capitta, Wetzel analizza il rapporto tra realtà e finzione nella prospettiva adottata dai Rimini Protokoll, prendendo in esame alcuni spettacoli da loro prodotti, soffermandosi in particolar modo proprio su *Made in Italy*, lo studio pratese presentato al Contemporanea Festival nell'anno precedente. Sia nel corso del terzo anno di laboratorio che al termine dello stesso, alcuni allievi sono inseriti nell'organico delle produzioni del Metastasio: *Passaggio in India* (regia di Federico Tiezzi, 2008), *Frankenstein ossia il Prometeo moderno* (regia di Stefano Massini, 2008) e *Scene da Romeo e Giulietta* (regia di Federico Tiezzi, 2009).<sup>223</sup>

### ***Il Laboratorio della Toscana (2010-2012)***

Il Laboratorio della Toscana prende il via nel 2010. Nato al Metastasio di Prato durante la direzione di Tiezzi dello Stabile della Toscana, questo secondo progetto di alta formazione porta la sua attività nei vari territori della regione, superando la dimensione 'provinciale' del primo, che aveva orbitato principalmente attorno alla città di Prato. Il corso biennale, infatti, volutamente e necessariamente 'nomade' (Tiezzi ha, nel frattempo, concluso la sua direzione dello Stabile), si accampa di volta in volta nei territori toscani più vivi d'esperienza, intercettando pubblici diversi.

Il percorso inizia a Pontedera, lì dove Jerzy Grotowski ha sperimentato insieme ai suoi allievi, nel corso di venti anni, «il formarsi dell'attore al fuoco vivo dell'eresia teatrale»,<sup>224</sup> e approda a Castiglioncello, luogo di Luigi Pirandello e Luchino Visconti, dove, grazie alla collaborazione con Armunia/Festival Inequilibrio, il percorso di formazione conclude il lavoro intitolato a *Le vie dei canti* di Bruce Chatwin.

---

<sup>222</sup> B. Weigel (a cura di). *Made in Italy. Convesazione tra Daniel Wetzel / Rimini Protokoll e Federico Tiezzi*, in A. Nanni (a cura di), *Il Laboratorio di Prato di Federico Tiezzi*, cit., p. 93.

<sup>223</sup> Nello specifico, troviamo: Fabricio Christian Amansi, Daniele Bonaiuti, Sandro Mabellini in *Passaggio in India*; Silvia Frasson, Alessio Nieddu, Daniele Bonaiuti, Simone Martini in *Frankenstein ossia il Prometeo moderno*; Fabricio Christian Amansi, Giorgio Consoli, Simone Martini, Alessio Nieddu, Matteo Romoli, Caterina Simonelli, Francesco Tasselli in *Scene da Rome e Giulietta*.

<sup>224</sup> R. Rinaldi, *Woyzeck e La grande passeggiata. Federico Tiezzi presenta il suo Laboratorio teatrale a Castiglioncello*, «Rumor(s)cena», rivista online, 26 ottobre 2012, <http://www.rumorscena.com/26/10/2012/woyzeck-e-la-grande-passeggiata-federico-tiezzi-presenta-il-suo-laboratorio-teatrale-a-castiglioncello>.

Lo scopo che funge da motore all'iniziativa non si discosta dalla prima esperienza pratese e resta quello di forgiare degli attori capaci di «farsi autori di una scrittura scenica in cui s'intrecciano inscindibilmente furore analitico e risonanza emotiva»<sup>225</sup> e capaci, allo stesso tempo, di farsi 'lettori' della scrittura prodotta e del proprio 'scrivere' scenico.

Anche l'approccio metodologico resta pressoché invariato e si basa sulla più assoluta compenetrazione tra tecnica e pratica.<sup>226</sup> Il percorso tracciato per gli allievi è strutturato sull'alternanza di momenti di studio veri e propri, durante i quali si approfondiscono le tecniche attoriali e si esplorano le possibilità espressive di ciascuno, con momenti di 'applicazione' in cui gli strumenti acquisiti sono utilizzati per produrre un 'testo scenico': «Alla base del Laboratorio c'è questa idea: che il teatro non è lo strumento per costruire 'uno' spettacolo, ma per costruire 'un mondo'. Lo spettacolo è solo il modo per scoprire o rivelare la scrittura attraverso la quale il 'mondo' si parla».<sup>227</sup>

Gli spettacoli presentati alla fine del percorso, *Scene di Woyzeck* e *La grande passeggiata*, non hanno un esito definitivo, ma vanno considerati come dei 'risultati in movimento', la presentazione del lavoro svolto fino a quel punto, passibile di modifiche perché soggetto ad una ricerca ininterrotta.

Il termine 'nomade', scelto per designare questo secondo laboratorio, sottolinea con forza la prerogativa di un 'luogo' di ricerca permanente in cui l'attore sperimenta il proprio linguaggio non restando tra le 'mura protette' di un'accademia, bensì 'facendo' teatro, testando nell'immediatezza l'efficacia della scoperta sotto l'occhio implacabile dello spettatore. Il lavoro dell'allievo-attore procede secondo l'imperativo 'only connect', motto messo in esergo da Forster per il suo romanzo *Casa Howard* e scelto da Tiezzi come frase-guida dell'intero laboratorio: l'attore deve essere in grado di esplorare tutte le possibilità fisiche, vocali e logiche del suo lavoro 'connettendo' all'arte attorica tutte le altre arti (danza, arte visiva, scrittura letteraria, musica, architettura).<sup>228</sup> L'idea è di restituire agli attori una 'visione creativa' del mestiere, distogliendoli dalle logiche commerciali e indirizzandoli ad 'incontrare se stessi' attraverso il recupero della memoria e della dimensione spirituale della vita, fino a pervenire ad un'integrazione equilibrata di tecnica e pensiero.<sup>229</sup>

Gli attori-allievi sono selezionati in base ad alcune prerogative fondamentali: devono possedere una buona cultura teatrale, oltre agli strumenti tecnici di base per il lavoro d'attore (dalla dizione allo stare in scena), conoscere la musica e aver studiato canto e, soprattutto, avere

---

<sup>225</sup> A. Nanni, *Marina con attori nomadi*, in L. Mello (a cura di), *Teatro Laboratorio della Toscana*, cit., p. 11.

<sup>226</sup> Cfr. L. Mello (a cura di), *Alla ricerca di un metodo. Conversazione con Federico Tiezzi*, cit., p. 18.

<sup>227</sup> Ivi, p. 19.

<sup>228</sup> Cfr. ivi, pp. 18-19.

<sup>229</sup> Cfr. ivi, pp. 21-22.

voglia di spingersi oltre i confini segnati ed essere disposti a sviluppare il 'pensiero' e le 'intermittenze del cuore'.<sup>230</sup> Tiezzi non crede molto negli esercizi di 'allenamento fisico', gli unici che concepisce sono quelli musicali legati al training vocale condotto da Francesca Della Monica secondo il metodo da lei creato, piuttosto è interessato ad 'allenare' l'immaginazione, la mente. Tuttavia, è importante che l'attore usi il corpo in maniera consapevole, ragion per cui sono inserite le lezioni con Giovanni Scandella sul movimento e sullo spazio, sulla relazione tra corpo e azione nello spazio.

Lo studio della musica, declinata come 'canto' e come 'ritmo', acquisisce un ruolo centrale all'interno di questo Laboratorio, che si propone di ripercorrere, ricordiamo, *Le vie dei canti* tracciate da Bruce Chatwin nell'omonimo romanzo. L'allenamento musicale su cui si basa la pedagogia d'attore di Tiezzi ha un duplice livello di utilizzazione. Le due sessioni didattiche condotte dalla Della Monica<sup>231</sup> sono articolate, da un lato, per fornire agli attori il bagaglio musicale necessario all'esecuzione di alcune parti del *Wozzeck* di Alban Berg, inserite dal regista nel tessuto drammaturgico del primo testo verso cui convergerà l'attività del laboratorio, il *Woyzeck* di Georg Büchner e, dall'altro, per aiutarli a discendere nella propria interiorità superando i limiti imposti dalla ragione o dalla coscienza logica: «il canto 'apre'», afferma Tiezzi, «e lascia che si passi dalla delimitazione di un territorio individuale a una comunicazione dialogica. Da me a te».<sup>232</sup>

Il 'sentimento musicale' si applica anche al testo drammaturgico e al testo scenico. Per Tiezzi, ogni scrittura drammatica possiede un carattere musicale, racchiuso nella struttura della frase, nelle parole, nelle pause che l'attore e il regista devono ricercare e riprodurre attraverso la scrittura scenica: restando fedele alla sua concezione di 'teatro di poesia', Tiezzi sviluppa lo spettacolo come una struttura dinamica di tipo ritmico, basato su un sistema stilistico antinaturalistico che è l'equivalente della struttura poetica.

### **Prima sessione (novembre 2010 - maggio 2011)**

I due anni di laboratorio sono suddivisi ciascuno in due sessioni.

Il primo anno è dedicato a sollecitare negli attori la 'visione'. In questa fase pedagogica, Tiezzi lascia che in ciascun allievo emergano le mitologie personali, i sogni, le relazioni interpersonali, senza applicare censure alla creatività, ma guidandolo, indicandogli la strada da seguire. In questa fase, il laboratorio si arricchisce di molteplici collaborazioni esterne (attori,

<sup>230</sup> Ivi, p. 26.

<sup>231</sup> Francesca Della Monica e Ernani Maletta / laboratorio *Verso Woyzeck*, 27 settembre - 9 ottobre e 18 - 27 ottobre 2011, Teatro Era, Pontedera (PI). Della Monica e Maletta sono presenti anche alle successive sessioni guidate da Federico Tiezzi e dedicate all'allestimento del *Woyzeck*.

<sup>232</sup> L. Mello (a cura di), *Alla ricerca di un metodo. Conversazione con Federico Tiezzi*, cit., p. 27.

registi, architetti, maestri di arti marziali,...) che permettono agli attori di esplorare le proprie potenzialità espressive da diverse prospettive.

La prima parte del laboratorio è sviluppata a Pontedera, dove, a cavallo di due successive fasi di provini,<sup>233</sup> è chiamato ad inaugurare le attività Luca Ronconi.<sup>234</sup> Il regista, in una *lectio magistralis* condotta da Gianfranco Capitta e curata da Federico Tiezzi, ripercorre le tappe salienti del suo laboratorio pratese della fine degli anni '70, esperienza alla quale lo stesso Tiezzi si riallaccia fin dal primo laboratorio. È un'occasione in cui emergono con chiarezza le profonde analogie che intercorrono tra le due esperienze, analogie che riguardano sia le motivazioni che hanno spinto i due registi a dar vita ai laboratori, sia l'impostazione metodologica.

Come dichiara Ronconi, il fulcro di quell'esperienza fu di mettere a fuoco un'ipotesi di teatro incentrata sull'attore, inteso come 'soggetto creativo', un co-creatore capace di leggere il senso dell'intera opera drammatica, riuscendo a ritagliarsi, al suo interno, uno spazio 'suo'.<sup>235</sup> Ciò che Ronconi proponeva ai giovani allievi non era un corso di formazione, bensì la possibilità di sperimentare un approccio inedito al teatro, concependo la 'scena' come una forma di conoscenza del reale sia per 'chi recita' che per 'chi guarda'. Negli anni '70, inoltre, aleggiava negli ambienti teatrali il concetto di 'indice di interdisciplinarietà', col quale s'intendeva una mescolanza e una messa in relazione tra forme espressive differenti, che nel laboratorio di Ronconi fu affrontato in maniera più approfondita e sistematica grazie alla partecipazione di personaggi come Luigi Nono, Umberto Eco e Gae Aulenti: partendo dalla domanda se potesse esistere un concetto di 'teatralità' e di 'rappresentazione' più vasto, il laboratorio s'interrogava «su quanto ci fosse di prettamente teatrale nelle altre discipline artistiche».<sup>236</sup> Il laboratorio pratese ronconiano era dunque un luogo dove ci si poneva domande piuttosto che trasmettere saperi e si sperimentavano possibili risposte attraverso un lavoro artigianale, di analisi e di ricerca, che si riversava anche nel modo di affrontare i testi<sup>237</sup> (furono presi in esame *Vita è sogno* di Caldéron de la Barca, *La Torre* di Hofmannsthal, *Caldéron* di Pasolini, *Le Baccanti* di Euripide). Uno degli obiettivi primari di Ronconi era di verificare, attraverso uno studio analitico incentrato soprattutto sulla dicibilità del verso, le possibilità di ricezione del linguaggio da parte dello spettatore e lo spettacolo, a sua volta, era costruito su «ipotesi di ricezione e non su dei dati di fatto».<sup>238</sup>

---

<sup>233</sup> Federico Tiezzi, Francesca Della Monica, Giovanni Scandella, Francesco Torrigiani / prima fase di provini, 3 - 6 novembre 2010; seconda fase di provini, 31 gennaio - 5 febbraio 2011. Teatro Era, Pontedera (PI).

<sup>234</sup> Luca Ronconi / *Lectio magistralis*, 13 novembre 2010, Teatro Era, Pontedera (PI).

<sup>235</sup> L. Ronconi, *Sul Laboratorio di Prato (1976-1978)*, in L. Mello (a cura di), *Teatro Laboratorio della Toscana*, cit., p. 43.

<sup>236</sup> Ivi, p. 44.

<sup>237</sup> Cfr. ivi, p. 45.

<sup>238</sup> L. Ronconi, *Il linguaggio dell'attore*, in I. Moscati (a cura di), *Luca Ronconi: utopia senza paradiso*, Venezia, Marsilio, 1999, p. 91.

Nella costruzione de *Le Baccanti*, ad esempio, «ogni parola, ogni proposizione del testo veniva ipoteticamente confrontata con ciò che il piccolo gruppo di spettatori avrebbe potuto leggerci; la proposizione successiva veniva proposta con un ventaglio di possibilità molto ampio, a seconda delle soluzioni o delle interpretazioni che ogni spettatore avrebbe potuto dare alla proposizione precedente».<sup>239</sup>

Una seconda lectio magistralis è affidata a maggio ad Alessandro Mendini, che aveva già tenuto una lezione sul rapporto tra teatro e architettura in occasione del precedente laboratorio. Stimolato dalle domande di Capitta e di Tiezzi, stavolta il discorso di Mendini s'incentra sulle possibilità d'influenza che uno 'spazio', quotidiano o scenico, pieno o vuoto, può avere su un attore. Mendini non parla dello spazio come elemento geometrico, ma psicologico, a tratti psichico e applica questa teoria anche agli oggetti. Spazi e oggetti hanno una loro vita indipendente dalle persone, come in una sorta di animismo: è l'anima che va trovata e, con essa, arrivare a stabilire un rapporto simpatetico di connivenza.<sup>240</sup>

### **Seconda sessione (settembre - novembre 2011)**

Dopo gli incontri introduttivi con Ronconi e Mendini, gli allievi partecipano alla prima residenza continuativa, durante la quale, per due mesi, fanno esperienza di vita comune ed entrano nel vivo del lavoro attorico. Questa nuova fase è aperta dal seminario di Caterina Simonelli, attrice scoperta da Tiezzi durante il Laboratorio di Prato e interprete di Giulietta nello spettacolo *Scena da Romeo e Giulietta*. È il primo incontro-confronto degli allievi con colleghi più o meno giovani, secondo la prassi di Tiezzi di favorire una trasmissione del sapere attoriale che passa per una via esperienziale diretta. Attraverso una serie di esercizi mirati, che ruotano intorno ad una griglia testuale ispirata alla figura di Edipo, l'attrice lavora sulla ricerca delle azioni drammatiche contenute nel testo e sulla possibilità, da parte degli attori, di 'attivare' tali azioni da un punto di vista fisico e psicologico.<sup>241</sup>

La recitazione entra poi in contatto con il mondo del melodramma, grazie all'intervento di Francesco Torrigiani, regista di prosa e d'opera.<sup>242</sup> Per il suo seminario al laboratorio, Torrigiani sceglie di utilizzare come testo di riferimento il *Don Giovanni* di Mozart, guidando alcune azioni d'improvvisazione comica su frammenti dell'opera. Per l'occasione, al gruppo di allievi si aggiungono alcuni cantanti lirici: gli attori esperiscono così, in maniera diretta, cosa provi e come si comporti chi è tenuto ad

<sup>239</sup> Ivi.

<sup>240</sup> Cfr A. Mendini, *Il teatro degli oggetti. Una conversazione con Gianfranco Capitta e Federico Tiezzi*, in L. Mello (a cura di), *Teatro Laboratorio della Toscana*, cit., pp. 48-49.

<sup>241</sup> Cfr *Nomadismo e Bauhaus. Diario di bordo 2010-2012*, in L. Mello (a cura di), *Teatro Laboratorio della Toscana*, cit., p. 39.

<sup>242</sup> Francesco Torrigiani / *recitazione e canto melodrammatico*, 12 - 14 settembre 2011, Teatro Era, Pontedera (PI).

interpretare i segni drammaturgici suggeriti da un libretto e imposti da una partitura.<sup>243</sup>

Il percorso di studio del laboratorio continua con l'intervento di Simona Gonella incentrato su *Le Baccanti* di Euripide.<sup>244</sup> La regista sceglie un testo della classicità per ricercare la contemporaneità 'fisica' che la parola poetica è in grado di sprigionare. Puntando l'attenzione sul coro delle Baccanti, la Gonella stimola gli attori ad indagare e restituire il testo euripideo come corpo e parola 'in azione'.<sup>245</sup>

L'attività del laboratorio procede dunque verso un'analitica messa a fuoco della dizione testuale con il lavoro di Riccardo Bini.<sup>246</sup> L'attore di Ronconi basa il suo intervento su due brani tratti da *Calderón* di Pasolini e *Giusto la fine del mondo* di Lagarce, partendo dalle letture che Ronconi ne ha ricavato attraverso le sue regie. La scelta di Bini intende mostrare ai giovani allievi il 'metodo Ronconi' con due esempi 'in atto', il primo estrapolato da uno degli esiti spettacolari del Laboratorio diretto dal maestro, il secondo estratto da un suo allestimento recente (2009), in cui l'attore ha vestito i panni del protagonista.<sup>247</sup>

Dopo l'esperienza con Bini, gli attori si dedicano per un giorno ad un lavoro incentrato esclusivamente sul corpo e sul superamento di certe resistenze fisiche sotto la guida del maestro di aikido Paolo Cecere,<sup>248</sup> «che illustra le tecniche psicologiche e fisiologiche dell'arte marziale come tentativo per il raggiungimento di una forma d'armonia».<sup>249</sup>

I tre giorni successivi sono invece dedicati ad un primo approfondimento della dizione poetica guidato da Sandro Lombardi.<sup>250</sup> L'attore, che proseguirà il 'discorso' anche nel secondo anno di laboratorio, decide d'iniziare il lavoro sul verso affrontando con gli allievi il canto XXXIII del *Paradiso* di Dante. «È una sorta di terapia d'urto», spiega Lombardi, «iniziare dalle cose più ardue per poi essere forti nell'affrontare qualsiasi altro testo presenti minori difficoltà».<sup>251</sup> Per Tiezzi e Lombardi esercitarsi alla lettura del verso dà all'attore la possibilità di 'allenare', contemporaneamente, sia la propria 'parte' fisica sia quella spirituale. Da un lato, infatti, la lettura metrica aiuta ad acquisire una buona respirazione: la rigida struttura in cui sono inquadrati i versi impone un determinato ritmo recitativo, fatto di pause, accenti e accelerazioni, che un attore riesce a

---

<sup>243</sup> Cfr *Nomadismo e Bauhaus. Diario di bordo 2010-2012*, cit., p. 40.

<sup>244</sup> Simona Gonella / seminario, 12-13 settembre 2011, Teatro Era, Pontedera (PI).

<sup>245</sup> Cfr *Nomadismo e Bauhaus. Diario di bordo 2010-2012*, cit., p. 40.

<sup>246</sup> Riccardo Bini / seminario, 14-16 settembre 2011, Teatro Era, Pontedera (PI).

<sup>247</sup> Cfr *Nomadismo e Bauhaus. Diario di bordo 2010-2012*, cit., p. 40. *Calderón* è andato in scena, per la prima volta, al Teatro Metastasio di Prato nel 1978, mentre *Giusto la fine del mondo* ha debuttato al Piccolo di Milano nel 2009.

<sup>248</sup> Paolo Cecere / incontro, 17 settembre 2011, Teatro Era, Pontedera (PI).

<sup>249</sup> *Nomadismo e Bauhaus. Diario di bordo 2010-2012*, cit., pp. 40-41.

<sup>250</sup> Sandro Lombardi / seminario sul verso, 17-19 settembre 2011, Teatro Era, Pontedera (PI).

<sup>251</sup> S. Lombardi, *Verso e dialetto, antidoti all'artificio della lingua*, in L. Mello (a cura di), *Teatro Laboratorio della Toscana*, cit., p. 57.

riprodurre soltanto attraverso un sapiente uso e dosaggio del fiato e della voce. Allo stesso tempo, in qualsiasi testo poetico la forma ingloba pensiero e sentimento, facendone una cosa sola: «per accordarli nella voce è indispensabile servirsi del respiro come tecnica e come espressione fisica del soffio vitale». <sup>252</sup> La poesia, inoltre, è un artificio linguistico che permette di rifuggire dall'accademismo dell'italiano teatrale, che conduce ad una recitazione che cerca di rendere naturale una lingua che non parla nessuno, offrendo all'attore una parola scenica 'dicibile', così come fa il dialetto. Può sembrare un paradosso, ma soltanto una lingua che non si propone d'imitare la realtà, bensì la sublima attraverso una saturazione espressiva, come nel caso della poesia, o ricorrendo all'idioma della tradizione popolare, come in quello del dialetto, permette all'attore di 'incarnala' scenicamente. «È la lingua che fa la teatralità della parola», sentenza Lombardi, «sono i meccanismi linguistici ricchi e complessi che infondono ai testi realtà e vivezza». <sup>253</sup> Lombardi conduce gli allievi a instaurare un rapporto diretto col testo e con l'autore, insegnando loro che proprio all'interno di una 'gabbia' quale può apparire un componimento poetico è possibile trovare la propria libertà: «Occorre stare dentro le regole, questo è il segreto. [...] È dentro di esse che si trova la propria libertà. E lì sprofondare, lasciarsi sprofondare in una realtà che chiede di essere vissuta e restituita attraverso le viscere, la carne, le ossa, il sangue...». <sup>254</sup>

Nell'ottica di una formazione completa dell'attore, Tiezzi prevede dei momenti di approfondimento culturale mirati a far conoscere agli allievi i grandi maestri del Novecento. Dopo Ronconi, è la volta di Jerzy Grotowski. Carla Pollastrelli, storica traduttrice e collaboratrice di Grotowski, è chiamata ad illustrare i presupposti teorici e tecnici del regista polacco avvalendosi dell'uso di materiale video relativo a suoi spettacoli memorabili come *Il Principe Costante* e *Apocalypsis cum figuris*.

A seguire, Roberto Latini giunge a Pontedera per un seminario intensivo di tre giorni che rappresenta un primo avvicinamento al *Woyzeck*. Latini ribadisce il concetto di 'libertà' messo in campo da Lombardi, «gli attori devono essere liberi dentro le architetture della drammaturgia e della messinscena» <sup>255</sup> e perciò preferisce concentrarsi sui 'nuclei poetici' del testo per sollecitare la sensibilità degli allievi in quanto 'singole unità' e in quanto 'particelle' di un gruppo. Più che sull'improvvisazione vera e propria, Latini struttura il lavoro di costruzione con gli allievi su due concetti che sono alla base dello stare in scena, ossia 'ascolto' e 'relazione': «se si è capaci di stare in ascolto e relazione, si è capaci di 'reagire'», spiega Latini, «reagire alla scena, in scena». <sup>256</sup>

---

<sup>252</sup> Ivi, p. 56.

<sup>253</sup> Ivi, p. 57.

<sup>254</sup> Ivi, p. 58.

<sup>255</sup> R. Latini, *Ascolto e relazione*, in L. Mello (a cura di), *Teatro Laboratorio della Toscana*, cit., p. 54.

<sup>256</sup> Ivi.

Franco Graziosi, invece, dà agli allievi una prova ulteriore di cosa sia lavorare sulla parola teatrale e sulle sue potenzialità espressive. Nei tre giorni di seminario da lui condotti,<sup>257</sup> Graziosi prende in esame tre brani esemplari estrapolati dal repertorio classico e strehleriano, ossia dall'*Amleto* di Shakespeare, dai *Canti* di Leopardi e dal *Giardino dei ciliegi* di Cechov.<sup>258</sup>

### **Verso Woyzeck**

A fine settembre, il gruppo entra nel vivo del lavoro che, da lì ad un anno, li condurrà alla messinscena di *Scene di Woyzeck*. Una delle ragioni per cui Tiezzi ha scelto il *Woyzeck* di Büchner come primo 'campo di lavoro' risiede nel fatto che si tratta di un classico che contiene forti potenzialità musicali,<sup>259</sup> caratteristica di cui si accorse, negli anni '20 del Novecento, anche un compositore come Alban Berg, che ne realizzò una versione operistica, il *Wozzeck*, che debuttò a Berlino il 14 luglio 1925. Il *Woyzeck*, inoltre, è un testo in frammenti, 'non finito', sintetico nell'espressione e distillato nella drammaturgia, che conserva mistero e indecifrabilità e permette di lavorare su una struttura aperta,<sup>260</sup> c'è, insomma, «molto di non detto che permette di dire»,<sup>261</sup> 'campi liberi' su cui Tiezzi può inserire materiale, dilatare 'poeticamente' attraverso le sue visioni quanto l'opera gli suggerisce. Ci sono, infatti, molteplici 'livelli di scrittura' nell'opera: si passa da quattro o cinque scene più o meno compiute da Büchner fino ad un livello in cui le scene rimangono nel testo esattamente allo stato di appunti, idee buttate lì dall'autore e ritrovate nei suoi manoscritti.<sup>262</sup>

Per elaborare il testo, Tiezzi si affida a Fabrizio Sinisi, scrittore con il quale aveva già collaborato per alcuni spettacoli (*I Promessi sposi alla prova* - 2010 - e *Lo stesso mare* - 2011), inserito nel canale del laboratorio in qualità di dramaturg. Sinisi, che fino ad allora aveva lavorato con Tiezzi come «poeta prestato al teatro» senza cercare di capire quali fossero i meccanismi che fanno parte della messinscena,<sup>263</sup> con il laboratorio entra in una dimensione completamente nuova, in cui il tempo è dilatato e la scrittura segue un percorso creativo diverso. Tutti gli impulsi di drammaturgia, infatti, sono raccolti nel corso delle prove e provengono dagli attori, da Tiezzi o dallo stesso Sinisi, che spiega: «se un attore dimostrava una particolare inclinazione a portare il personaggio su una certa direzione, la drammaturgia, essendo non 'prima' ma parallela al loro lavoro, si adattava, si modellava sulla situazione»<sup>264</sup> e, in questo senso, le lacune del testo

---

<sup>257</sup> Franco Graziosi / seminario, 23-25 settembre 2011, Teatro Era, Pontedera (PI).

<sup>258</sup> Cfr *Nomadismo e Bauhaus. Diario di bordo 2010-2012*, cit., p. 41.

<sup>259</sup> Cfr L. Mello (a cura di), *Alla ricerca di un metodo. Conversazione con Federico Tiezzi*, cit., p. 19.

<sup>260</sup> Cfr C. Russo, *Intervista a Fabrizio Sinisi*, Castiglioncello, testo inedito, 5 luglio 2013.

<sup>261</sup> Cfr L. Mello (a cura di), *Alla ricerca di un metodo. Conversazione con Federico Tiezzi*, cit., p. 19.

<sup>262</sup> Cfr C. Russo, *Intervista a Fabrizio Sinisi*, cit.

<sup>263</sup> Ivi.

<sup>264</sup> Ivi.

favorivano questo genere di lavoro. Dopo aver provato, ad esempio, una scena come da copione, Tiezzi suggeriva delle ipotesi di scrittura e, il giorno seguente, Sinisi portava la scena rielaborata che veniva provata: se 'funzionava' veniva conservata, se 'funzionava a metà' veniva conservato quanto di buono era stato fatto, altrimenti si procedeva ad una nuova rielaborazione.

Per la scrittura, sono state prese come riferimento le due traduzioni canoniche del testo di Büchner, quella di Giorgio Dolfini e quella di Claudio Magris. Nel corpo drammaturgico, Sinisi ha inserito dei passaggi tratti da *La morte di Danton*, testo teatrale sempre di Büchner, oltre a brani tratti da altri testi che ha recuperato, seguendo le indicazioni di Tiezzi, per integrare alcune scene significative, mentre in altri momenti la drammaturgia è ricalcata sul *Wozzeck* di Alban Berg, da cui sono tratti anche alcuni brani cantati. Il compositore riprese il testo facendone una sua drammaturgia, modificandola per le sue esigenze e il successo che ebbe fece sì che nell'immaginario comune si cristallizzasse quel 'modello' di *Woyzeck* che prevede che lo spettacolo inizi con la scena in cui il protagonista fa la barba al capitano. Anche Tiezzi ha conservato questa scelta nella sua versione, facendo tuttavia precedere l'inizio vero e proprio del dramma da due prologhi. La presenza dei prologhi è motivata dalla volontà di Tiezzi di chiarire fin da subito la prospettiva da cui ha scelto di 'guardare' la vicenda e che diventa il filo conduttore della sua regia del *Woyzeck*, ossia uno studio sulla violenza registrata ai danni di un innocente, che, secondo il regista, coincide con la morale del dramma: colui che compie un delitto agisce sotto la coercizione degli altri. La 'violenza' declinata da *Woyzeck*, un'escalation graduale che lo conduce all'omicidio di Maria, non è che una conseguenza delle 'violenze', fisiche e psicologiche, perpetrate a suo danno dagli altri e che lo rendono vittima e carnefice.

Lo stage del 2011 sul *Woyzeck*, suddiviso in due fasi successive,<sup>265</sup> si concentra sulla contaminazione tra il dramma di Büchner e l'opera di Berg: compito di Tiezzi e dei suoi collaboratori (Giovanni Scandella, Francesca Della Monica, Ernani Maletta) è di 'incidere' il testo di Büchner e la musica di Berg, aprire delle ferite lì dove possono collidere con le 'ferite' degli attori.<sup>266</sup> In un primo momento, il testo è 'interrogato' dal regista e dagli allievi e dalle possibili risposte partono una serie d'improvvisazioni che servono a capire e a ricreare le 'circostanze' del testo, ad indagare i rapporti tra i personaggi che determinano le scene. A questa fase, ne segue una seconda che consiste nel mettere in relazione il dramma con altri testi per preparare quelle che Tiezzi definisce le «stanze della memoria o le stanze di

---

<sup>265</sup> Federico Tiezzi, Giovanni Scandella, Francesca Della Monica, Ernani Maletta/ Laboratorio *Verso Woyzeck*, 27 settembre - 9 ottobre 2011 (prima fase) e 18 - 27 ottobre 2011 (seconda fase), Teatro Era, Pontedera (PI).

<sup>266</sup> Cfr F. Tiezzi, *Appunti per 'Scene di Woyzeck'*, in L. Mello (a cura di), *Teatro Laboratorio della Toscana*, cit., p. 84.

provenienza dei personaggi».<sup>267</sup> È durante questa fase che il regista scopre in quale momento storico ambientare il dramma, un'intuizione che mette a fuoco 'assentandosi' dal laboratorio e lasciando che altri specialisti continuino il lavoro con gli allievi.

Tutte le mattine, viene svolto il lavoro sulla parte musicale, sotto la direzione di Francesca Della Monica e secondo le modalità del precedente laboratorio (studio delle relazioni tra il 'gesto vocale' e il luogo, il destinatario e le scelte intenzionali e registiche che determinano l'azione scenica). Francesca Della Monica stavolta è affiancata da Ernani Maletta, uno studioso italo brasiliano, regista, direttore di coro, compositore, cantante e attore, che conduce da anni una ricerca sul concetto di attuazione polifonica nella dimensione scenica. Ernani spiega agli allievi come sia diverso il 'cantare' per un attore rispetto ad un cantante: l'attore non ha una impostazione tecnica riguardo alla posizione del busto, della bocca, è più sciolto, dovrà quindi pensare la musica secondo parametri differenti.

Parallelamente, gli allievi lavorano anche con Federico Tiezzi e Giovanni Scandella per affrontare il discorso relativo all'analisi dei personaggi e all'interazione con lo spazio. Scandella li guida ad indagare una nuova tipologia di movimento, che mescola le teorie biomeccaniche di Mejerchol'd e quelle di Vachtangov «con le possibilità teatrali offerte dall'arte figurativa, dal cinema muto, dalla danza».<sup>268</sup> Il lavoro di Scandella spesso si 'sovrappone' a quello di Maletta che, come lui, ha bisogno di capire la fisicità delle persone per lavorare sulla voce. E così la tecnica utilizzata da Maletta di suddividere ritmicamente delle azioni (in 3/4, in 4/4, in 6/4...) mentre si sta pronunciando qualcosa che non c'entra nulla con ciò che fa il corpo (che a Maletta serve per insegnare agli attori a 'distrarsi' dal significato, a distinguere tra 'significato' e 'corpo', a gestire separatamente mente e corpo), viene ripresa da Scandella per costruire, ad esempio, l'ingresso iniziale degli attori (ingresso dei soldati) attraverso una serie di evoluzioni cadenzate.<sup>269</sup>

Tiezzi, invece, invita gli allievi a leggere il testo in varie direzioni, isolando frammenti e ricomponendoli alla maniera del 'cut-up' di Burroughs, preferendo quei passaggi del testo in cui sono concentrati quelli che il regista definisce 'vortici drammatici' (aggregazioni significanti di senso, climax, vertici, nodi di tensione drammatica).<sup>270</sup> La 'caserma' è scelta come centro prospettico da cui sviluppare un'ipotesi di messinscena, microcosmo implosivo in cui si perpetuano, senza sosta, le dinamiche coercitive riscontrabili anche nella società, zona ad alta concentrazione metaforica,

---

<sup>267</sup> L. Mello (a cura di), *Alla ricerca di un metodo. Conversazione con Federico Tiezzi*, cit., p. 31.

<sup>268</sup> *Nomadismo e Bauhaus. Diario di bordo 2010-2012*, cit., p. 42.

<sup>269</sup> Cfr C. Russo, *Intervista a Giovanni Scandella - settembre 2017*, cit.

<sup>270</sup> Cfr F. Tiezzi, *Appunti per 'Scene di Woyzeck'*, cit., p. 88.

area semantica di tortura fisica, mentale e teoretica, «luogo di violenza, di macerazione, di sopraffazione a tutti i livelli».<sup>271</sup>

I materiali prodotti, da considerare come dei disegni preparatori in vista dell'affresco finale che debutterà a Castiglioncello nell'ottobre 2012, sono presentati al pubblico tra il 28 e il 30 ottobre 2011.<sup>272</sup> Nelle scene messe a punto per questo primo saggio, il regista è riuscito ad evitare l'uso di cliché perseguendo l'idea di sorprendere il pubblico facendo qualcosa che, pur restando in linea con il testo e con il 'suo' racconto, fosse in grado di risvegliare l'interesse e mantenere vivo il livello d'attenzione. Tutto questo elaborando «una reazione contraria all'attesa logica, incarnandola nell'impianto narrativo» che s'innesta nel corpo dell'attore.<sup>273</sup>

Tra le due sessioni di lavoro sul *Woyzeck*, s'inserisce un seminario intensivo condotto da Peter Stein che si conclude con una lectio magistralis durante la quale è presentato quanto elaborato con gli allievi.<sup>274</sup> Il lavoro di Stein, incentrato sulla tragedia greca, rappresenta un vero e proprio spartiacque all'interno del laboratorio, i nessi tra la tragedia antica e il dramma moderno del *Woyzeck* si rivelano fecondi per il lavoro successivo del gruppo.<sup>275</sup>

Dopo l'autorevole presenza di Stein, è chiamata 'in cattedra' Ermanna Montanari che porta agli allievi la propria storia. La Montanari sceglie di far lavorare gli attori su un piccolo brano estratto dal suo spettacolo del 1998 *I Polacchi*, tratto dall'*Ubu roi* di Jarry e allestito insieme a Marco Martinelli.

A chiudere questa seconda sessione del laboratorio, una lectio magistralis di Fabio Vacchi presso il Conservatorio Luigi Cherubini di Firenze. Il compositore, che proprio nel 2011 ha realizzato l'opera *Lo stesso mare* con la regia di Tiezzi, prende in esame il rapporto tra 'vocalità', intesa come strumento melodico, e 'parola', intesa come possibilità espressiva e concettuale, evidenziando quanto sia necessario, per un attore, pervenire ad una forma di sintesi delle due funzioni.

### **Terza e quarta sessione (maggio 2012 - febbraio 2013)**

Nel secondo anno di corso, l'allievo impara a disciplinare le 'visioni' che il percorso del primo anno di laboratorio ha alimentato, diventando capace di leggere la propria scrittura. Gli incontri con altri protagonisti dello spettacolo diminuiscono, giacché il regista preferisce che gli allievi lavorino prevalentemente con lui e lo 'seguano' nella sua idea di regia attorno al

<sup>271</sup> F. Sinisi, *Uno spettacolo in forma di cantiere*, in L. Mello (a cura di), *Teatro Laboratorio della Toscana*, cit., p. 75.

<sup>272</sup> Presentazione saggio *Tavola di orientamento 1: Büchner-Berg / Verso Woyzeck*, 28-30 ottobre 2011, Teatro Era, Pontedera (PI).

<sup>273</sup> Cfr F. Tiezzi, *Appunti per 'Scene di Woyzeck'*, cit., p. 87.

<sup>274</sup> Peter Stein / seminario 10-15 ottobre 2011; *lectio magistralis*, condotta da Gianfranco Capitta, a cura di Federico Tiezzi, 15 ottobre 2011, Teatro Era, Pontedera (PI).

<sup>275</sup> Cfr *Nomadismo e Bauhaus. Diario di bordo 2010-2012*, cit., p. 41.

*Woyzeck* di Büchner. Gli unici interventi esterni sono riservati ad artisti 'extra-teatrali' quali pittori, musicisti, architetti, chiamati per sviluppare un determinato elemento del testo in esame.

Prima di trasferirsi al Castello Pasquini di Castiglioncello per una nuova residenza continuativa, il gruppo partecipa ad un'ultima settimana di lavoro intensivo sul *Woyzeck* a Pontedera.<sup>276</sup> Il lavoro parte da ciò che è stato realizzato l'anno precedente, le improvvisazioni iniziano a prendere una forma più definita e s'iniziano ad inquadrare i personaggi. Per l'occasione, al team d'insegnanti si aggiunge Babaya, cantante e insegnante di canto molto attiva nello stato di Minas Gerais in Brasile, dove ha avviato da diversi anni una collaborazione con Ernani Maletta per numerosi progetti.<sup>277</sup> Oltre alla preparazione vocale per cantanti dilettanti e professionisti, Babaya si è specializzata nell'insegnamento vocale rivolto ad attori, applicando le nozioni tecniche legate al canto anche alla dizione di un testo.

La residenza, divisa in due fasi di lavoro,<sup>278</sup> si conclude con la presentazione del saggio *Scene di Woyzeck* il 28 ottobre 2012. Nei dieci giorni che intercorrono tra una fase e l'altra, oltre ad approfondire il discorso sull'uso della voce con Francesca Della Monica e Sandro Lombardi,<sup>279</sup> si succedono alcuni incontri apparentemente estranei al mondo della scena ma che, inseriti in un contesto come quello del laboratorio, si rivelano improvvisamente e specificatamente 'teatrali' nel loro modo di entrare 'in azione', di produrre linguaggi che fungono da criteri di attivazione.

Nilo Pucci, ad esempio, insigne slavista e traduttore degli *Scritti intorno alla musica* di Vasilij Kandinskij, incentra la sua conferenza sullo spirituale nell'arte e sulla realizzazione delle forme pittoriche e poetiche nel momento della rivoluzione modernista.<sup>280</sup>

Agli allievi del Laboratorio della Toscana è dunque offerto un seminario con l'euritmista Francesca Gatti,<sup>281</sup> che propone loro esercizi atti a sciogliere e superare le resistenze fisiche del corpo, così da amplificare le possibilità esecutive ed espressive del 'gesto' teatrale.

L'artista visivo Alfredo Pirri,<sup>282</sup> già collaboratore negli anni '80 del gruppo di ricerca teatrale multimediale Krypton di Firenze, diretto da Giancarlo

---

<sup>276</sup> Federico Tiezzi, Francesca Della Monica, Babaya, Ernani Maletta / Laboratorio *Verso Woyzeck*, 24-30 maggio 2012, Teatro Era, Pontedera (PI).

<sup>277</sup> Per approfondimenti, si rimanda al sito internet di Babaya: [www.babaya.com](http://www.babaya.com).

<sup>278</sup> Federico Tiezzi, Francesca Della Monica, Ernani Maletta, Giovanni Scandella / Laboratorio *Scene di Woyzeck*, 17-27 settembre e 9-27 ottobre 2012, Castello Pasquini, Castiglioncello (LI).

<sup>279</sup> Francesca Della Monica /seminario, 29 settembre 2012; Sandro Lombardi / seminario, 1-3 ottobre 2012, Castello Pasquini, Castiglioncello (LI).

<sup>280</sup> Nilo Pucci / conferenza, 28 settembre 2012, Castello Pasquini, Castiglioncello (LI). Cfr *Nomadismo e Bauhaus. Diario di bordo 2010-2012*, cit., p. 42; V. Kandinskij, *Scritti intorno alla musica*, a cura di N. Pucci, Fiesole, Editore Discanto, 1979.

<sup>281</sup> Francesca Gatti / euritmia, 1-3 ottobre 2012, Castello Pasquini, Castiglioncello (LI).

<sup>282</sup> Alfredo Pirri / laboratorio, 4-6 ottobre 2012, Castello Pasquini, Castiglioncello (LI).

Cauteruccio, invece, realizza con gli attori una vera e propria installazione sonora a partire dal copione del *Woyzeck*. Durante il seminario da lui condotto, Pirri elimina dal testo tutte le battute del protagonista e ridistribuisce, senza rispettare l'assegnazione dei ruoli, le battute degli altri personaggi, facendole recitare contemporaneamente agli attori girando in cerchio con il microfono, «come se questo fosse Woyzeck, aggredito e assediato dalle voci del mondo».<sup>283</sup>

Alfredo Chiappori,<sup>284</sup> eclettico e sovversivo artista lecchese, da sempre diviso tra attività letteraria e produzione pittorico-fumettistica, conduce una conferenza in cui illustra le valenze artistiche della 'tavola dei colori' di Goethe e spiega le tavole pittoriche da lui realizzate intorno all'*Apocalisse* di San Giovanni Apostolo.

### *Scene di Woyzeck*<sup>285</sup>, il saggio-spettacolo

Rimettendo mano al lavoro sul *Woyzeck* iniziato l'autunno precedente con gli allievi del laboratorio, Tiezzi mette a fuoco le sue intenzioni in vista della nuova fase di lavoro sul testo che approderà alla messinscena a Castiglioncello. Il lavoro di scavo che lui e gli attori compiono, e la struttura stessa attraverso cui 'parlerà' il loro racconto, deve riuscire a restituire la 'febbre' che prende la mente del protagonista, dell'autore e di un'intera società alle soglie del Romanticismo.<sup>286</sup> Si tratta di concatenare le scene secondo una successione dinamica, modellata sul ritmo interno del dramma, alternando scene comiche a scene tragiche, così da tracciare un' 'onda emotiva' soggetta a continui passaggi percettivi e umorali in grado di mantenere viva l'attenzione dello spettatore.

Il regista sceglie di utilizzare, per questa versione, la traduzione di Dolfini nella rivisitazione di Sinisi, che considera più teatrale rispetto a quella di Magris, perché utilizza una lingua moderna che sintetizza il tedesco e velocizza i dialoghi, servendosi talvolta di leggere sgrammaticature per restituire il senso della parlata popolare.<sup>287</sup>

Come 'bisturi' per dissezionare ulteriormente il dramma, Tiezzi prende la Berlino degli anni '70 del Novecento e la pone come milieu dell'azione, rielaborando scenicamente una 'visione' che si è sedimentata nel suo immaginario:

<sup>283</sup> *Nomadismo e Bauhaus. Diario di bordo 2010-2012*, cit., p. 42.

<sup>284</sup> Alfredo Chiappori / conferenza, 7 ottobre 2012, Castello Pasquini, Castiglioncello (LI).

<sup>285</sup> *Scene di Woyzeck / work in progress - Büchner/Berg*. Regia di Federico Tiezzi. Drammaturgia: Fabrizio Sinisi. Preparazione vocale: Francesca Della Monica. Arrangiamenti e preparazione del coro: Ernani Maletta. Costumi: Maria Antonietta Lucarelli. Con: Maria Blandolino, Marco Brinzi, Matias Endrek, Simone Faloppa, Liyu Jin, Andrea Luini Mauro Racanati, Daniele Sala, Rosa Sarti, Nicolò Todeschini, Anahì Traversi. Castiglioncello, Castello Pasquini, 28 ottobre 2012.

<sup>286</sup> Cfr F. Tiezzi, *Appunti per 'Scene di Woyzeck'*, cit., p. 85.

<sup>287</sup> Cfr. *ivi*.

Me li ricordo quegli anni. Nella parte sovietica si incontravano tipi come questi. La scena era ancora quella della guerra, grigia, fumosa, bombardata. Un day after senza speranza. Militari dappertutto. Nei cappottoni invernali, sotto i colbacchi di finta pelliccia con la stella rossa. Gli interni desolati delle abitazioni. I gabbiotti di Check-Point Charlie. La stazione della metropolitana, e quella dei treni per Mosca. L'odore opprimente di cibo dappertutto. E la luce che spioveva negli interni, dalle vetrate smerigliate, velata di grigio, spalmata come una patina su uomini e cose. Il fioraio dell'Alexanderplatz aveva solo rose, solo matrimoni. Babbo Natale aveva la maschera di Lenin: un gruppo di militari cantava l'Inno sovietico. *Ostalgia*. Un altro tempo. Quasi un'altra vita.<sup>288</sup>

Le immagini evocate dal regista ritorneranno tutte, una dopo l'altra, nella messinscena. Lo sfondo militare si rivela attuale, perché tutta l'umanità è in uno stato di guerra perpetua, in qualche angolo della terra o si combatte o ci si prepara al combattimento per motivi politici, sociali, razziali. «La caserma siamo noi»,<sup>289</sup> afferma Tiezzi con gli attori, occorre dunque guardare il racconto dalla prospettiva di una lotta di classe quotidiana e incessante.

Prima di arrivare al completo trasferimento del lavoro fatto su se stessi al personaggio, agli attori è assegnato il compito di esaminare 'quello che dice' il personaggio e capire in che relazione si trovi con quanto 'detto' dagli altri. È uno studio che parte dall'analisi serrata delle frasi, sia nella loro struttura grammaticale-sintattica che nella loro connessione 'logica' rispetto all'azione, mirata a scoprire cosa provochino nell'essere pronunciate, quali 'mondi' mettano in comunicazione o facciano crollare. Il personaggio sarà la somma finale prodotta dalla progressione delle battute che, a loro volta, determineranno la progressione dell'azione drammatica.

È inoltre necessario che il personaggio provenga da 'altre stanze' quando entra in scena, chiarisce Tiezzi riprendendo il titolo del romanzo di Capote *Altre voci, altre stanze*, e la battuta, anziché essere qualcosa di preesistente da spiegare o illustrare allo spettatore, deve essere l'espressione di un pensiero 'in via di formazione'.<sup>290</sup>

Parallela a questa via 'cosciente e razionale' che conduce al personaggio, Tiezzi ne traccia un'altra da percorrere simultaneamente. Esorta gli attori a tener conto dei 'vortici drammatici' presenti nel testo e individuati nel precedente anno con un lavoro che ha attraversato 'trasversalmente' l'opera di Büchner: il regista li ha spinti a cercare l'astrazione, a immergersi nell'abisso di 'quelle vite' da portare in scena per tentare di capire quali percorsi interiori conducano i personaggi a pronunciare 'quelle' frasi in 'quel' determinato frangente del racconto.<sup>291</sup>

---

<sup>288</sup> Ivi, pp. 85-86.

<sup>289</sup> Ivi, p. 86.

<sup>290</sup> Cfr. ivi, p. 88.

<sup>291</sup> Cfr. ivi, pp. 88-89.

Per rinforzare la parte canora dello spettacolo, Della Monica e Maletta si dedicano alla preparazione del coro Schola Cantorum di Rosignano Marittimo, chiamato ad intervenire in alcuni momenti topici del racconto. Nelle diverse riproposizioni dello spettacolo, il regista apporterà alcune modifiche all'allestimento. Com'era già accaduto per *La Madre*, anche per *Scene di Woyzeck*, nella prima versione per Castiglioncello,<sup>292</sup> il pubblico è sistemato tutt'intorno allo spazio scenico e l'azione, di conseguenza, si svolge all'interno, mentre nelle successive repliche di Firenze, di Castiglioncello e di Santarcangelo lo spettacolo sarà frontale.<sup>293</sup> Inoltre, lì dove le entrate dal fondo saranno più strette (Castiglioncello), le panche, che da copione dovrebbero essere portate dagli attori, saranno già in scena.<sup>294</sup>

Ora che Tiezzi è giunto alla presentazione pubblica del lavoro svolto e dei risultati raggiunti nel corso dei due anni, emerge prepotente il significato letterale della dedica a Bruce Chatwin, scelta come sottotitolo del laboratorio, *Le Vie dei Canti*.<sup>295</sup> I canti e, soprattutto, la partitura musicale sono, infatti, l'armatura solida che sottende alla messinscena. Le numerose regie liriche compiute da Tiezzi, riflette Capitta, si sono rivelate preziose nel conferire il passo e la scansione armonica alla vicenda di Woyzeck.<sup>296</sup>

### **La grande passeggiata, lo spettacolo**

*La grande passeggiata*,<sup>297</sup> scritto dal dramaturg Fabrizio Sinisi, è il secondo spettacolo 'prodotto' dal laboratorio, che vede coinvolti in scena quattro allievi (Marco Brinzi, Andrea Luini – poi sostituito da Simone Faloppa - Rosa Sarti e Nicolò Todeschini) al fianco di Sandro Lombardi. A Tiezzi interessava che gli allievi avessero la possibilità di confrontarsi sia con un testo classico, come il *Woyzeck*, che con un testo contemporaneo, nato all'interno del laboratorio. Il testo di Sinisi è ispirato ad un fatto di cronaca, l'arresto con l'accusa di violenza sessuale di Dominique Strauss-Kahn, allora direttore del Fondo Monetario Internazionale e nella rosa dei possibili candidati del Partito Socialista Francese alle elezioni presidenziali

<sup>292</sup> Alla prima del 28 ottobre 2012, seguiranno altre rappresentazioni: al Castello Pasquini di Castiglioncello (1-3 febbraio 2013), alla Fondazione CANGO - Cantieri della Goldonetta di Firenze (7-10 febbraio 2013), al Festival Inequilibrio di Armunia a Castiglioncello (6-7 luglio 2013) e al Festival di Santarcangelo (13 luglio 2013).

<sup>293</sup> C. Russo, *Prove di 'Scene di Woyzeck'*, appunti e testimonianze inedite, Castiglioncello, 3-6 luglio 2013.

<sup>294</sup> Cfr. *ivi*.

<sup>295</sup> Cfr. G. Capitta, *L'autopsia di Woyzeck*, «il Manifesto», 3 novembre 2012.

<sup>296</sup> Cfr. *ivi*.

<sup>297</sup> *La grande passeggiata*, di Fabrizio Sinisi. Regia di Federico Tiezzi. Con: Sandro Lombardi, Marci Brinzi, Andrea Luini, Nicolò Todeschini. Drammaturgia: Sandro Lombardi, Federico Tiezzi. Interpretazione del verso: Sandro Lombardi. Voce e canto: Francesca Della Monica e Ernani Maletta. Drammaturgia del movimento: Giovanni Scandella. Drammaturgia del costume: Giovanna Buzzi. Disegno luci: Gianni Pollini. Immagini digitali: Antonio Giacomini. Produzione Compagnia Lombardi-Tiezzi, in collaborazione con Armunia/Festival Inequilibrio e la Regione Toscana. Bari, Teatro Royal, 12 dicembre 2012.

del 2012. L'idea di dare forma drammaturgica alla vicenda è partita dallo stesso Sinisi che, nel periodo in cui si svolsero i fatti (tra maggio e agosto 2011) era impegnato con gli altri allievi del laboratorio al lavoro sul *Woyzeck*. In quel periodo, il gruppo era a Pontedera, concentrato ad approfondire il discorso sulla violenza (il *Woyzeck*, afferma Sinisi, è una sorta di 'trattato sulla violenza'),<sup>298</sup> quindi questo evento di cronaca accadeva 'dentro' un campo di riflessioni particolari, già direzionate:<sup>299</sup> cosa spinge un uomo, ai vertici del potere, che potrebbe avere qualsiasi donna senza bisogno di usare alcuna violenza, a distruggere un intero progetto di vita a causa di un episodio inutile ed evitabile (la cameriera, tra l'altro, non era neanche particolarmente bella)? Interrogativi che spingono Sinisi a voler 'raccontare' la vicenda attraverso il teatro, tornando però alla sua vocazione di partenza, la poesia.

Il testo, nella sua forma embrionale, ma già scritto in endecasillabi e settenari, è piaciuto subito a Tiezzi, che è rimasto folgorato dalla sua lingua, una lingua della tradizione che lui ama moltissimo, dalla sua forma, dal distacco tra l'apparente scabrosità del tema trattato e la forma poetica, barocca, ridondante.<sup>300</sup> Così, ha aiutato Sinisi ad individuare «le direzioni in cui declinare l'azione, come mettere in luce i nuclei tragici, come lavorare scenicamente sui concetti in modo da trasformarli in vere e proprie figure», a fargli intuire nel testo «tante altre direttrici da portare più a fondo: quella della forma, del verso regolare; ma ancora, il dramma del potere, la possibilità di sviluppare il testo come una vera e propria inchiesta intorno ad un uomo stanco di recitare una propria parte».<sup>301</sup> Ha poi scelto di parlo come uno dei 'centri' del laboratorio essendo molto vicino, tematicamente, al *Woyzeck* (sempre di violenza si parla e sempre da un caso di cronaca si parte). C'è in entrambi i drammi, un gioco di intercambiabilità dei ruoli, colui che all'inizio sembra essere un carnefice (*Woyzeck*, Strauss-Kahn) si rivela essere, in realtà, una vittima: al centro di tutto c'è sempre un uomo che ha la libertà di decidere dove portare la propria vita, cosa affermare con i propri atti.

Teatralmente, il dramma ha una struttura ferrea, classica, che recupera le tre unità aristoteliche. La vicenda procede infatti 'per scene', inscritte in un disegno unitario, in cui l'accensione poetica erode il dramma attraverso impennate liriche improvvisate dovute ad 'intermittenze del cuore': in quei punti, l'io narrante sparisce e subentra l'immagine evocata dalla poesia, lo 'straniamento' dello sguardo che si posa sulla realtà. È un procedimento drammatico inusuale, in cui, mentre si dipana il plot legato al fattaccio

---

<sup>298</sup> Cfr. C. Russo, *Intervista a Fabrizio Sinisi*, cit.

<sup>299</sup> Cfr. Ivi.

<sup>300</sup> Cfr. Ivi.

<sup>301</sup> *Teatro/Dominique Strauss-Kahn arriva a Bari e ci parla del destino*, intervista a Fabrizio Sinisi, «Il Sussidiario.net», quotidiano online, 11 dicembre 2012, <http://www.ilsussidiario.net/News/Cultura/2012/12/11/TEATRO-Dominique-Strauss-Kahn-arriva-a-Bari-e-ci-parla-del-destino/3/345962/>.

dell'Hotel Sofitel di New York e agli intrighi politici ed economici che vi si nascondono dietro, si divaga e ci si perde nella riflessione e nella memoria dei cinque personaggi protagonisti (Frédéric Jean-Paul, sua moglie Barbara, l'avvocato Labiche, le due guardie carcerarie Donald e Frank).<sup>302</sup> Il verso crea una 'distanza' dal fatto narrato, lo raffredda alla maniera di *Cocktail Party* di Eliot o di *Rosales* di Luzi.<sup>303</sup> Macro e microstoria s'intrecciano e il 'privato' diventa il grimaldello attraverso il quale comprendere anche le scelte 'pubbliche'.

L'altro tema del testo è la 'violenza finanziaria'. Quello che Sinisi e Tiezzi chiedono allo spettatore è di fare attenzione, di seguire tutti gli input che gli vengono dati perché quello che c'è nella storia narrata corrisponde a ciò che avviene nella vita reale, esiste una violenza subdola che scorre sotto il pavimento, come 'silenziosamente' la regia ricorda attraverso le immagini dei titoli di borsa che scorrono alle spalle degli attori.

L'allestimento dello spettacolo procede attraverso successive fasi laboratoriali,<sup>304</sup> che assecondano l'aspetto 'nomade' dell'intero percorso biennale e si svolgono tra il Castello Pasquini, il Teatro Niccolini di San Casciano e il Teatro Royal di Bari, dove la pièce debutta il 12 dicembre 2012.

L'impostazione registica è antinaturalistica, ci sono delle posizioni molto plastiche, molto disegnate, quasi da opera lirica che assecondano lo 'straniamento' che il verso dà al testo: il personaggio non è al cento per cento 'dentro' la vicenda, non ha una vera e propria psicologia personale, ma è come estraniato, 'dice' e 'racconta' allo stesso tempo, facendosi portavoce di un linguaggio che lo trascende.<sup>305</sup>

Una particolare caratterizzazione, ad esempio, è data ai due carcerieri: l'idea registica di vestirli come i due drughi del film di Kubrick *Arancia meccanica* (indossano tute bianche, bombette nere, bretelle rosse e dei vistosi sospensori rossi a coprire le zone pubiche) riprende, in una sola immagine, diversi fili del testo, cioè non solo quello del potere, non solo quello della violenza, come avviene in *Arancia meccanica*, ma anche quello di una sessualità spiccata, invadente e quasi prepotente, ostentata nei confronti del pubblico e nei confronti dei personaggi.<sup>306</sup> I due carcerieri hanno tuttavia un loro estetismo, una loro preziosità, lo si vede nelle pose e nel linguaggio che parlano che li rendono eleganti pur nell'oscenità del loro aspetto, una sintesi a cui si è giunti anche grazie alle 'proposte' giunte dagli attori che li

<sup>302</sup> Cfr. L. Mello (a cura di), *Alla ricerca di un metodo. Conversazione con Federico Tiezzi*, cit., p. 19.

<sup>303</sup> Cfr. *ivi*, p. 20.

<sup>304</sup> Federico Tiezzi, Sandro Lombardi, Giovanni Scandella / Laboratorio sul verso: *La grande passeggiata*, 1-12 novembre 2012, Castello Pasquini, Castiglioncello; Laboratorio: *La grande passeggiata*, 26 novembre-8 dicembre 2012, Teatro Niccolini, San Casciano V.P. (FI); Rappresentazioni *La grande passeggiata*, 12-16 dicembre 2012, Teatro Royal, Bari.

<sup>305</sup> Cfr. C. Russo, *Intervista a Fabrizio Sinisi*, cit.

<sup>306</sup> Cfr. *ivi*.

interpretano, Marco Brinzi e Andrea Luini.<sup>307</sup> Il loro aspetto richiama la dimensione trascendente e metafisica che sottende al testo, sono una specie di angeli castigatori. Non a caso, uno dei riferimenti che Tiezzi ha fornito agli attori in maniera molto esplicita già all'inizio delle prove è stato *l'Angelo sterminatore* (1962) di Buñuel, film in cui dei borghesi si ritrovano ad una festa notturna in una casa e, senza nessun motivo apparente, non riescono più a uscire. Il riferimento è assolutamente biblico, c'è l'angelo, c'è Dio che decide di non perdonare gli uomini, di punirli per l'inferno in cui hanno fatto precipitare la terra.

Quello che Sinisi fa è «imbastire metafore», sviluppando una vicenda reale «in tempi e luoghi indefiniti»<sup>308</sup> in cui si disvelano i volti di una società corrotta e affarista. Anche la regia contribuisce a rendere nitido e crudele il percorso di una fabula che si chiude circolarmente su se stessa, dilatando poeticamente le situazioni attraverso le immagini proiettate, che esemplificano la 'condizione' (emotiva, contestuale) dei personaggi nelle varie scene, lasciando aperti molti interrogativi «che la brutta cronaca è ben lontana da risolvere».<sup>309</sup>

### **Conclusioni**

L'esperienza del laboratorio continua tutt'oggi,<sup>310</sup> mantenendo pressoché intatta la struttura metodologica. Si è accentuato, negli anni, il carattere 'nomade' dell'operazione, che ha permesso d'intrecciare nuove e fruttifere collaborazioni, non ultima quella con l'Associazione Teatrale Pistoiese che attualmente ospita la gran parte delle attività del laboratorio.

Se volgiamo lo sguardo indietro per poi riportarlo nel presente, ci accorgiamo che il metodo pedagogico di Tiezzi non ha tradito gli intenti iniziali, li ha semmai 'messi' a fuoco e affinati, allargando il range culturale a cui attingere per plasmare un attore creativo e consapevole della sua scrittura.

Anche se le tematiche al centro delle varie operazioni laboratoriali sono cambiate nel tempo (si è passati, ad esempio, dallo studio di una singola opera - *La Divina Commedia* 1989/1991; *Scene di Amleto I, II e III* - allo studio del mondo operaio, in una commistione tra opere teatrali-letterarie e documenti storici - Laboratorio di Prato 2007/2009 - a quello della 'violenza' attraverso il *Woyzeck* di Büchner e *La grande passeggiata* di Sinisi - Laboratorio della Toscana 2009/2011), sono rimaste costanti le linee guida di ricerca attoriale e le collaborazioni con alcuni professionisti del settore. Tiezzi ha creato intorno a sé un 'gruppo famiglia' a cui affidare, senza

---

<sup>307</sup> Cfr. *ivi*.

<sup>308</sup> N. Viesti, *Oggi al Royal la 'prima' di Lombardi e Tiezzi*, «Il Corriere del Mezzogiorno», 12 dicembre 2012.

<sup>309</sup> Cfr. G. Capitta, *Quella «fabula nera» del caso Strauss-Kahn*, in «Il Manifesto», 15 dicembre 2012.

<sup>310</sup> Teatro Laboratorio della Toscana, biennio 2013/2014; Teatro Laboratorio della Toscana, anno 2016.

indugio, la cura di ogni singolo aspetto della preparazione degli allievi, dal canto, al movimento, allo studio della drammaturgia. Com'era stato agli esordi della sua avventura teatrale, così anche per il laboratorio Tiezzi ha chiamato a sé quelle personalità che, più di altre, avevano indirizzato i loro campi di ricerca verso 'quella' idea di teatro e di arte. Tra tutti, Sandro Lombardi, legato al regista da un'amicizia e una collaborazione mai interrotta nel tempo, è stato inserito nel circuito del laboratorio, oltre che come attore da cui imparare il modo in cui affrontare una parte e stare in scena, come 'specialista della lingua', essendo lui da sempre uno studioso e fine conoscitore di autori quali Testori, Dante, Pasolini. Anche Marion D'Amburgo, come Lombardi presente in compagnia fin dagli inizi aretini, ha portato la sua esperienza d'attrice mettendola a disposizione delle nuove generazioni d'attori. Francesca Della Monica, cantante e docente che da anni conduce una ricerca originale sulle diverse tecniche vocali, privilegiando le esperienze sperimentali e d'avanguardia, è diventata un punto di riferimento e una presenza imprescindibile per la preparazione vocale degli attori. E ancora Giovanni Scandella, aiuto regista di quasi tutte le produzioni della compagnia a partire dalla fine degli anni '90, è cui è affidata la cura del movimento scenico in relazione allo spazio, affrontata dalla prospettiva di maestri come Craig, Mejerchol'd, Vachtangov.

E gli allievi-attori?

Tiezzi ha continuato a battersi affinché gli allievi potessero usufruire di una borsa di studio o, almeno, che gli fosse garantito vitto, alloggio e/o un rimborso spese durante le sessioni di laboratorio, in modo tale da rispettare la dimensione professionale della loro partecipazione.

Il criterio di selezione ha continuato a prediligere la loro 'appartenenza' toscana, intesa soprattutto come radicamento artistico nel territorio (molti, ad esempio, prima di giungere ai laboratori di Tiezzi si sono formati presso il Metastasio di Prato o il Teatro della Limonaia di Sesto Fiorentino),<sup>311</sup> anche se negli ultimi anni non è stata una prerogativa necessaria. È cresciuto, invece, il numero di allievi diplomati presso scuole nazionali (Piccolo Teatro di Milano, Teatro Stabile di Torino, Teatro Stabile di Genova, Accademia Nazionale d'Arte Drammatica Silvio D'Amico) e/o laureati presso facoltà umanistiche,<sup>312</sup> quindi più strutturati dal punto di vista culturale e attoriale. Tuttavia, ciò che realmente guarda Tiezzi non sono i titoli o la preparazione accademica, egli cerca di vedere 'oltre', di

<sup>311</sup> Simone Martini e Luca Avagliano, allievi nel biennio 2007/2009, ad esempio, sono diplomati al Teatro della Limonaia, oltre che, rispettivamente, al Laboratorio Nove di Sesto Fiorentino e all'Accademia d'Arte Drammatica *Silvio D'Amico*, mentre Marco Mannucci, anch'egli allievo nel biennio 2007/2009, si è formato presso Pontedera Teatro.

<sup>312</sup> In occasione del primo Laboratorio di Prato (2007/2009), su una turnazione di circa venticinque allievi, soltanto cinque erano diplomati presso scuole ufficiali (quattro al Piccolo e uno alla Silvio D'Amico), mentre altri avevano frequentato corsi o stage di vario tipo (Pontedera Teatro, La Limonaia, Raffaello Sanzio,...). Nel Laboratorio della Toscana (2010/2012) i diplomati scelti sono stati otto su tredici, mentre nel successivo 2013/2014 sono stati dieci su quattordici.

carpire le potenzialità e le motivazioni che spingono un attore a scegliere quel mestiere nonostante la precarietà cui va incontro.<sup>313</sup> In questo difficile compito di selezione, Tiezzi è coadiuvato dalla collaborazione di Francesca Della Monica e di Giovanni Scandella, che si occupano della prima fase di provini.<sup>314</sup> Entrambi, negli anni, lavorando fianco a fianco con Tiezzi, hanno imparato cosa egli cerchi negli attori, pertanto, seguendo anche le sue indicazioni, hanno adottato dei criteri di valutazione comuni che consentono loro di effettuare una prima 'scrematura' dei candidati (per l'ultimo laboratorio - 2016/2017 - se ne sono presentati in più di quattrocento per sedici posti), di separare, per usare le parole di Scandella, «i bianchi dai neri».<sup>315</sup> Un aspetto che, ad esempio, è molto importante nella valutazione è il tipo di 'corpo' di un attore, che non significa valutare se sia alto, basso, grasso o magro, piuttosto se esso abbia un 'significato' nello spazio. Pertanto Scandella, oltre ad ascoltare i brani recitati proposti dai candidati, attraverso una serie di esercizi li fa muovere e cerca di capire come essi si distribuiscano nello spazio, facendo molta attenzione alla prossemica.<sup>316</sup> Una volta annotate le caratteristiche di ognuno, Scandella e Della Monica sottopongono all'attenzione di Tiezzi un numero ristretto di candidati che vengono convocati per un secondo provino, stavolta alla presenza anche del regista che valuterà, in base alle sue esigenze e a quanto raccolto dai suoi collaboratori, la loro 'idoneità' a partecipare al laboratorio. Alcuni allievi, completata l'esperienza del laboratorio, hanno continuato il loro percorso di ricerca, dando vita a nuove realtà teatrali,<sup>317</sup> altri hanno affiancato al lavoro d'attore quello di regista, altri ancora sono diventati, nel tempo, formatori a loro volta, andando ad aggiungersi al 'gruppo famiglia' da anni operativo sotto l'etichetta Lombardi-Tiezzi. È il caso, ad esempio, di Caterina Simonelli e Simone Faloppa, allievi, rispettivamente, negli anni 2007/2009 e 2010/2012, che Tiezzi ha coinvolto in qualità d'insegnanti in alcune sessioni dei successivi laboratori. Gli stessi Simonelli e Faloppa, insieme ad altri ex-allievi, come Sandro Mabellini, sono stati scritturati nelle produzioni della compagnia Lombardi-Tiezzi, avendo così la possibilità di vedere concretizzato professionalmente il 'metodo' appreso negli anni.

Dal canto suo, Tiezzi ha consolidato sempre più il collegamento tra letteratura e teatro, nell'ottica in cui il contatto con gli scrittori (drammaturghi e non) possa servire agli attori «a introdurre nel loro lavoro

---

<sup>313</sup> Cfr C. Russo, *Intervista a Giovanni Scandella - settembre 2017*, cit.

<sup>314</sup> L'intera fase di provini è incentrata sulla recitazione, sul movimento e sul canto.

<sup>315</sup> Cfr C. Russo, *Intervista a Giovanni Scandella - settembre 2017*, cit.

<sup>316</sup> Ivi.

<sup>317</sup> Prendendo ancora ad esempio Simone Martini e Luca Avagliano, i due attori sono i co-fondatori di *KanterStrasse Teatro*, compagnia teatrale attiva dal 2005 con base nel Valdarno Superiore, sostenuta dalla Regione Toscana e dalla Rete Teatrale Aretina, che promuove spettacoli, rassegne e residenze.

il nodo della drammaturgia e della creazione del ruolo». <sup>318</sup> Parallelamente, ha perseguito come obiettivo di far sì che il contatto con gli attori permetta agli scrittori coinvolti di acquisire «il punto di vista della 'teatralità'», ossia di acquisire le peculiarità del mezzo teatrale che permettono alle parole del racconto di essere 'incarnate'. <sup>319</sup>

Persiste la predilezione per quei testi 'incompiuti' da porre al centro del lavoro dei laboratori, come spiega lo stesso regista:

Uno spezzone, un racconto che si arresta prima della fine, possiede e offre talvolta delle opportunità che un testo compiuto molto spesso non dà. *Woyzeck* e *Il processo* (e immagino anche le cose che farò in futuro) mi permettono di scrivere dei *versi scenici* più personali e di entrare più facilmente – assieme agli attori – come 'autore' all'interno del testo. <sup>320</sup>

Questa attenzione sempre maggiore rivolta ai testi non deve però fuorviare dal fatto che Tiezzi continui ad agire come 'uomo di teatro', mosso da un «istinto teatrale» superiore al suo interesse per la letteratura drammatica. <sup>321</sup> Il punto di partenza e di arrivo è e resta sempre la 'scena', ragion per cui quando si accosta ad un testo la prima cosa che percepisce è sempre lo spazio in cui il dramma si svolge; da lì, inizia a immaginare le infinite possibilità sceniche che quel testo implica e vede le possibilità recitative degli attori. <sup>322</sup> Quello che cerca di trasmettere agli attori è la necessità di 'entrare' nel mezzo espressivo e creativo di un autore e costruire «una struttura equivalente a quella del 'personaggio' che quest'ultimo ha prodotto». <sup>323</sup> E per far ciò, si conferma necessaria la presenza di professionisti specializzati in discipline specifiche che permettano di lavorare sul corpo (danzatori, maestri di discipline orientali, euritmisti), sulla voce (insegnanti di canto, musicisti), sulla scrittura e sulla lingua (romanzieri, drammaturghi, studiosi), affinché l'allievo-attore acquisisca una piena padronanza del suo mezzo espressivo.

Ora che Federico Tiezzi, interrogato da Leonardo Mello si trova a fare un bilancio di questi ultimi anni in cui si è consolidata la sua vocazione per la didattica, si accorge che il tutto è scaturito dalla necessità di rispondere a due istanze: una 'contingente', la crisi economica, ed una 'personale', ossia la volontà di trasmettere il sapere acquisito e la sua visione del teatro:

La crisi economica mi ha costretto ad andare verso una semplificazione estrema dello spazio teatrale nel quale mi trovo ad agire, oppure verso l'utilizzazione di spazi e luoghi 'alternativi'. Non si tratta di una moda: siamo

<sup>318</sup> L. Mello (a cura di), *Sulla memoria. Conversazione con Federico Tiezzi*, Corazzano (Pi), Titivillus, 2014, p. 20.

<sup>319</sup> Cfr. *ivi*, pp. 20-21.

<sup>320</sup> *Ivi*, p. 22. *Il processo* di Kafka, assieme a *Il pappagallo verde* di Schnitzler, è stato al centro del Laboratorio della Toscana 2013-2014.

<sup>321</sup> Cfr. *ivi*, p. 20.

<sup>322</sup> Cfr. *ivi*.

<sup>323</sup> *Ivi*, p. 21.

tutti costretti a diminuire il portato visivo di uno spettacolo a favore dell'attore. La crisi ha così assecondato il mio interesse per l'attore, che sta assumendo molta importanza rispetto al passato. Fino al 1990 questa figura aveva una fisionomia meno centrale nel mio lavoro. Da lì in poi è stato invece proprio lui, l'attore, mediante il suo movimento, il suo *fare*, a creare uno spazio visivo, una scenografia dinamica, esattamente come avviene nel teatro *nō*, che ho sempre avuto in mente e nel quale l'attore esprime tutto se stesso incarnando un dramma. Il teorico giapponese Zeami Motokiyo, all'interno del suo *Libro della trasmissione del fiore*, risalente al XV secolo, afferma che non vanno dimenticati e non vanno fatti dimenticare i propri inizi. È un'indicazione che, passati i cinquant'anni, mi è tornata sempre più in mente, e mi sono chiesto in che maniera potessi riportare in vita parte della mia ricerca. Alla fine mi sono convinto che la strada giusta fosse quella di fare della didattica attraverso alcuni lavori che ho realizzato nel corso della mia carriera. E, così facendo, trasmettere ad un gruppo di attori più giovani, insieme a Sandro, una conoscenza e un sapere che si incarnano materialmente in una regia, in una direzione degli attori, nell'escavo analitico di tutta una serie di elementi che hanno a che fare con il mio modo di intendere il teatro.<sup>324</sup>

---

<sup>324</sup> Ivi, pp. 22-23.