

# Palcoscenici danteschi. Dialogo con Federico Tiezzi sulla *Commedia* a teatro (1989-1991)<sup>1</sup>

Teresa Megale

Università degli Studi di Firenze

teresa.megale@unifi.it

<https://orcid.org/0000-0003-1142-9948>



Della prima, leggendaria messinscena dell'intero poema che, come ha scritto Carlo Ossola, convoca l'«intera storia dell'umanità a una “sacra rappresentazione” dei destini individuali e collettivi di fronte al tribunale del Sempre»,<sup>2</sup> abbiamo parlato con Federico Tiezzi, per approfondire alcune scelte espressive e per comprendere finalità e metodi della sua riscrittura scenica della *Commedia*.

In procinto di riallestire quest'anno teatrale il *Paradiso*, a cui seguirà l'*Inferno*, egli considera la regia come «la traduzione in termini teatrali di un pensiero. Come la pronuncia di una frase determina, nella recitazione, il suo significato; così la regia scrive nella pagina del palcoscenico la sua ‘pronuncia’ del racconto. Il suo senso: *rendere visibile* nello spazio, la poesia che esiste solo *nel tempo*. La regia è, insomma, una tecnica».<sup>3</sup>

TM *Partendo da questo assunto, ti chiedo come mai trent'anni fa circa tu abbia scelto proprio Beckett come chiave per tradurre modernamente la cantica dell'Inferno. Il grande studioso irlandese di Dante è stato in qualche misura il tuo Virgilio. Di Beckett avevi già allestito Aspettando Godot (1989) e ancora prima Come è (1987), il romanzo straordinario che Franco Quadri aveva riadattato e che hai trasposto scenicamente. A Beckett sei tornato poi in altre occasioni, nel corso della tua ricca vita artistica (con Finale di Partita nel lontano 1991, per esempio). Ci puoi parlare dell'influenza beckettiana sul tuo Dante?*

FT Samuel Beckett ha influenzato la mia vita teatrale fin da quando ero al liceo classico Petrarca di Arezzo. Da allora, mi ha inseguito per tutta la vita. Franco Quadri era un altro grande amante dello scrittore irlandese e con lui

1. L'intervista è stata raccolta dalla scrivente il 12 aprile 2021.
2. C. Ossola, *Introduzione alla Divina Commedia*, Venezia, Marsilio, 2012, p. 17.
3. T. Megale-F. Tiezzi, *Per visitatori notturni e diurni dell'immaginario. Conversazione sulla trilogia dantesca*, in «Paragone-Letteratura», a. LXXII, terza serie, nn. 153-154-155, febbraio-giugno 2021, p. 182.

discussioni, idee, progetti su Beckett ce ne sono stati tanti. Per di più, avevo con me Sandro Lombardi e Marion D'Amburgo, due attori che riuscivano a entrare in maniera perfetta e totale dentro lo spirito teatrale di uno dei più grandi drammaturghi del Novecento. Come hai ricordato, avevo messo in scena in quegli anni, poco prima di dedicarmi all'*Inferno* con Edoardo Sanguineti, *Come è*, romanzo pressoché illeggibile, che si svolge in una sorta di inferno di fango. C'è una voce narrante che racconta come si vive nel fango e come questo fango le serva per nutrirsi. Il romanzo è diviso in tre parti: *Prima di Pim*, *Con Pim* e *Dopo Pim*. Pim è un altro personaggio, forse un doppio del narratore, ed è stabilito che i due debbano incontrarsi; quando narratore e Pim si incontrano, il primo interagisce col secondo torturandolo. I personaggi di Beckett ripercorrono sempre passioni antiche, mai sopite. Combattono continuamente con la memoria, come i personaggi di Dante, soprattutto quelli dell'*Inferno*, che sono ossessionati dall'immagine che di loro stessi è restata sulla terra, frutto delle loro azioni e parole. C'è una battuta in una *pièce* televisiva di Beckett, *Di' Joe*, in cui una voce egualmente esterna, narrante, afferma: «Sai, quell'inferno da quattro soldi che chiami la tua testa. È là dentro che mi senti, non è vero?» È un inferno dei terrestri, un inferno freudiano.

Dal fango di *Come è* mi è venuta l'idea di immergere gli attori in una enorme vasca di fango. Il fango diventava il codice espressivo principale: trasformava fisicamente le azioni degli attori. Che a loro volta traevano spunti dal racconto di Beckett.

TM *Ti chiederei un ricordo di Mastro Adamo, che è rimasto nella mente di coloro che hanno visto il tuo Inferno. Un Mastro Adamo che Lorenzo Mango definisce «prototipo beckettiano» nel volume (Teatro di poesia, Bulzoni, Roma 1994) dedicato al teatro dei tuoi esordi.*

FT Mastro Adamo è un falsario, uno che contraffaceva i fiorini. Ed è idropico, collocato da Dante nella parte più profonda dell'*Inferno*, verso la ghiaccia di Cocito. Mastro Adamo compare dopo Ugolino; ha falsificato in maniera violenta il fiorino fiorentino al Castello di Romena, in Casentino. Sono tutti nomi, voci che – per me che sono di Siena e che ho vissuto a lungo a Firenze e nel Casentino – risuonano con insistenza, sono i fantasmi che popolano la Toscana, sono ombre da cui ti senti circondato. Dunque, pensai Mastro Adamo per Marion D'Amburgo come un personaggio beckettiano e lei lo tradusse scenicamente in maniera incomparabile. Come ogni personaggio beckettiano, quello dantesco è in combattimento con ciò che è stato un tempo, non pentendosi (come avverrà per i personaggi del *Purgatorio*), bensì sostenendo in maniera orgogliosa e molto comica le azioni che lo hanno portato in uno dei luoghi più spaventosi dell'*Inferno*. Marion aveva una recitazione fortemente

beckettiana, sia nel parlato sia nei movimenti, nei gesti: l'avevo inserita dentro un grande bidone del petrolio, un bidone blu, che figurava la pancia dell'idropico e che, se percorso, risuonava sinistro. Aveva occhiali da saldatore cieco, che la trasformavano in un inquietante coleottero, un mostruoso insetto. Sporco di fango, nutrendosi di fango, usando il fango come proiettile, Mastro Adamo, appena cominciava a recitare, provocava riso e divertimento in tutti noi che ascoltavamo. Non separato da una certa sensazione di angoscia, come se ridessimo di noi stessi, proiettati su un palcoscenico.

Insomma, il fango stesso in cui ho immerso l'*Inferno*, i gruppi di dannati che si muovono torturandosi a vicenda, i labirinti sonori e ripetitivi delle voci costruiscono un universo beckettiano.

TM *Oltre all'impianto scenico speciale, alla vasca di fango così tanto vicina alle «fangose genti» (Inferno, VIII, 59), concepisti insieme a Manola Casale una vera e propria macchina dell'Inferno, che appariva sin dall'inizio dello spettacolo e che era di foggia costruttivista, à la Mejerchol'd, per intenderci. Ce la descrivi?*

FT Avevo immaginato questo *Inferno* come eminentemente sonoro. Non a caso, da storico dell'arte mi riferivo allora (e mi riferiscono tutt'oggi) all'*Inferno musicale*, uno dei quadri più noti di Hieronymus Bosch. Inferno musicale significava avere molte lingue e, all'interno della scena, una densità di suoni e rumori, con una recitazione fatta di gemiti, di urla, di sospiri. Allo stesso tempo, pensavo a una prigione, una caverna buia, un tunnel senza uscita (perché le anime dell'*Inferno* abitano la loro pena in eterno). Un luogo senza tempo, dove niente trascorre ma tutto è immobile nella ripetizione orizzontale dei... già, di che cosa? Avevo immaginato questo luogo-prigione come un corpo umano, che Manola Casale realizzò disteso in una lunghezza di venticinque metri: c'era una parte sopraelevata, a costituire tronco e braccia; una parte centrale, che era il cuore sia dell'ipotetico corpo, sia della scena: un piccolo palcoscenico al quale tutti i personaggi tendevano, dato che su quel quadrato in mezzo alla vasca di fango, potevano avere, ancora una volta, parola. Poi c'era una parte della scena che arrivava, penetrava tra le gradinate che permettevano agli spettatori di vedere lo spettacolo dall'alto. L'idea che avevo era di utilizzare tutto lo spazio per l'azione scenica e tutto lo spazio per gli spettatori. Significativamente, questa macchina teatrale che rappresentava il corpo umano, del quale gli attori sarebbero stati la testa, nella sua conformazione permetteva una discesa dall'alto verso il basso, a sottolineare il fatto che l'*Inferno* è un luogo dove ci si immerge, nel quale si scende (fig. 1). Come si sa, è un imbuto provocato dalla caduta degli angeli della luce che inizia alle porte di Gerusalemme e si chiude nel centro della terra. Chiesi a Casale che la scena fosse un'architettura dinamica e che fosse ispirata, addirittura citasse, le mac-

chine sceniche di Mejerchol'd e del costruttivismo russo, non solo per interesse personale ma anche perché il dinamismo, la rapidità violenta, la confusione tra interno ed esterno che percepivo nelle foto o nei rarissimi filmati che riguardavano quegli spettacoli, li trovavo consonanti con lo spettacolo che stavo facendo. Avevo anche ottimi collaboratori: per i movimenti, c'era Virgilio Sieni, che inventò una serie di gesti dissonanti e paranoici. Avevo in mente di creare uno spettacolo dissonante di musica contemporanea. Non dimenticare che conosco la musica e ho eseguito da performer insieme a Giancarlo Cardini pezzi di John Cage e di Sylvano Bussotti. Una rete di suoni che imprigionasse ulteriormente gli attori, una sonorità continua e devastante che si creava anche attraverso gli spostamenti degli attori sulla scena, che veniva percossa dai loro piedi, come se fossero stati attori di teatro Nō o di kabuki. La scena era di ferro, coperta di lastre di griglie da metropolitana. E Sieni impostò su di loro alcuni movimenti sonori spesso accompagnati dalle vocalizzazioni di Francesca Della Monica, geniale collaboratrice. La struttura, essendo integralmente in ferro, risuonava, rimbombava, creava una saturazione sonora. Si aveva davvero l'impressione di trovarsi in una prigione, in un luogo all'interno del quale si è tenuti prigionieri. Ad accrescere la babele sonora c'era, inoltre, il rumore del fango calpestato, che si aggiungeva al suono metallico della scena percossa ad arte e che si sommava alla babele delle lingue che ho utilizzato. C'erano il latino di Andrea Cappellano, il provenzale, il francese antico, l'inglese della condanna all'usura dei *Cantos* di Ezra Pound e sopra tutto questo il volgare dantesco (fig. 2). Per Malebolge chiesi agli attori di tradurre le loro parti nel proprio dialetto, per cui, improvvisamente, la scena diveniva una beffarda rappresentazione medievale: le figure comiche e dinamiche dei diavoli parlavano in siciliano, in marchigiano, in milanese e in tutti i dialetti di cui riuscii a trovare le traduzioni della *Divina Commedia*.

La traduzione dialettale della *Commedia* è uno degli aspetti meno frequentati del mondo dantesco: traduzioni meravigliose, che dovrebbero essere più conosciute e che spero di poter utilizzare quando riallesterò *Commedia dell'Inferno*. I dialetti davano alla scena di Malebolge un clima circense, alla Fellini. Quindi, dinamismo. Un dinamismo proprio à la Mejerchol'd. Ricordo che un regista che ha aiutato fortemente la pedagogia del teatro italiano, Orazio Costa, vedendo l'allestimento dell'*Inferno*, mi disse che gli ricordava il *Dibbuk* di Vachtangov. E la cosa mi colpì (in particolar modo perché detta da lui): aveva compreso il dinamismo fortemente espressivo, quasi espressionista, da me utilizzato, e indicato a Sieni come modulo di ricerca per i movimenti e le azioni, a Della Monica per i suoni e le voci, nella recitazione creata da me e dagli attori, nei tantissimi interventi musicali di carattere soprattutto tribale che erano presenti nell'*Inferno*. Lombardi, già allora un fuoriclasse, conoscitore del costruttivismo russo e del cinema espressionista, creò una recitazione

nella quale allargò l'alone semantico delle parole di Dante, ricorrendo alla musica e a differenti registri vocali.

TM *L'Inferno, scenograficamente costruttivista e babelico, si fondava su una recitazione tendenzialmente espressionista. Come ti sei comportato con la recitazione nelle altre cantiche?*

Non ho un metodo recitativo, l'idea di come recitare un testo è per me conseguente all'analisi delle strutture narrative e poetiche. Le tre cantiche e poi le tre drammaturgie hanno guidato le scelte recitative che ho compiuto. Dell'*Inferno*, babele plurilinguistica di suoni, ho già detto. Il *Purgatorio* aveva una forma stilistica più classica, addirittura dialogica e questo mi portava verso una recitazione più piana, meno frantumata da canti, grida, gemiti, esplosioni ritmiche. Il *Purgatorio* lo avevo mantenuto su una linea orizzontale, com'è il clima affettuoso e tenero della cantica, com'è nella drammaturgia di Luzi. Il *Paradiso* lo avevo giocato sul silenzio, sulle pause, sul ricordo e sul sogno: ma avendo Giudici circoscritto la drammaturgia sul piano della letteratura, era chiaramente la recitazione più discorsiva, direi quasi realistica. Solo questo tipo di recitazione poteva far emergere i personaggi che apparivano nella memoria di Dante come veri. Come presenti.

TM *Il ruolo di Beatrice fu affidato a Marion D'Amburgo, l'attrice che insieme a Sandro Lombardi e a te ha fondato prima il Carrozone e poi i Magazzini Criminali e che ha caratterizzato in modo significativo e profondo la vita iniziale della Compagnia. Come hai tradotto scenicamente questo personaggio, guida di Dante nel Paradiso, che fa la sua comparsa epifanica nel canto XXX del Purgatorio?*

FT Marion D'Amburgo è una attrice formidabile, che sa temperare nel suo modo attoriale le esperienze del passato e quelle più contemporanee. In lei si unisce la recitazione più classica e sonora alle esperienze del rock, del rapper o del musicista Fluxus o d'altra avanguardia. Ed è unica in questo suo modo e mondo. Marion è stata la protagonista di molti dei miei spettacoli, oltre ad essere stata, come ricordi, co-fondatrice e compagna di lavoro per molti anni. La sua personalità attoriale, capace di repentini passaggi da una recitazione classica, quasi raciniana, a una più 'bassa', a carattere di maschera da commedia dell'Arte, le ha permesso di interpretare con grande duttilità e intelligenza poetica personaggi come Irene in *Crollo nervoso* nel 1980, il mio primo spettacolo di grande successo europeo, Jean Genet nel *Genet a Tangeri* del 1984, o una indimenticabile Sgricia – punto di partenza e di riflessione per molti giovani attori – nei *Giganti della montagna* di Pirandello. Oppure di diventare una Medea moderna nel *Medeamaterial* di Heiner Müller. La lista

sarebbe lunga e mi limito a citare solo questi, oltre la sua partecipazione alla trilogia dantesca, nella quale passava da uno stile recitativo 'basso', comico e violentemente espressionista nell'*Inferno*, a quello pieno di luce e di scavo della parola nel *Paradiso* di Giudici, nel quale continuava il personaggio di Beatrice da lei già incarnato nel *Purgatorio* di Luzi. Nel *Paradiso* inserì, per l'interpretazione di Beatrice accanto ai movimenti dell'euritmia steineriana, gli ancor più difficili movimenti rotanti dei dervisci di Mevlana, scoprendo per la recitazione un dolce, interiore e molto poetico *sprechgesang*.

Mi chiedi della sua epifania nel *Purgatorio* dove appare nel Paradiso terrestre, insieme a Matelda (fig. 3). Il personaggio di Beatrice da lei interpretato fu di una novità assoluta: non più la giovane fanciulla che appare nella *Vita Nova* (studiata approfonditamente da lei prima dello spettacolo), ma la maestra di vita, la guida spirituale. E come ogni guida che si rispetti, il suo rimprovero a Dante è duro e inflessibile, al pari delle bastonate che il maestro zen infligge sulla spalla sinistra al discepolo che si addormenta durante la meditazione. Marion è dotata di potenti mezzi vocali che le permettono di passare dal registro acuto a una voce più profonda, tra il contralto e il basso, che pochi attori posseggono. Impostò su questo registro profondo il rimprovero a Dante: che pareva giungere dall'anima! Nel Paradiso Terrestre il cosmo maschile delle sezioni precedenti si trasforma in un universo femminile: è regno umido d'acque, una foresta spessa e viva, un utero salvifico dove il pensiero si genera in azione (fig. 4). Avevo in mente un inconscio dove un terapeuta (Beatrice) porta alla coscienza del suo paziente (Dante) gli errori: in questo inconscio che si fa coscienza e identità («per ch'io te sovra te corono e mitrio», gli ha detto Virgilio prima di abbandonarlo - *Purgatorio*, XXVII, v. 142), Dante si tuffa come accade in un video di Bill Viola. E intanto Matelda lo immerge nel fiume paradisiaco per mondarlo dei suoi peccati, per farlo tornare in superficie pacificato e pronto per immaginare la terza cantica. L'immagine di questo universo al femminile era fortemente ispirata alla pittura preraffaellita. Marion era coperta da sari colorati e intessuti di fili luminosi che nel giardino alla Dante Gabriele Rossetti, con tanto d'albero fiorito, che avevo creato con lo scenografo Pasquale Grossi, rimandavano per bagliori la promessa della luce paradisiaca.

TM *Come hai costruito Pia dei Tolomei e quale spazio hai dedicato alle poche donne tratteggiate da Dante, che spesso vivono nello spazio di una sola terzina??*

FT La *Divina Commedia* ha soprattutto eroi maschili: Francesca, la Pia, Sapia senese, la Femmina Balba, Matelda, Lia e Beatrice e poi nel *Paradiso* Cunizza e Piccarda, la Vergine sono le sole figure femminili che appaiono e hanno voce di personaggio. Ma il complotto, che porta Beatrice in soccorso di Dante dandogli Virgilio come prima guida e poi sé stessa, è totalmente femminile: la Vergi-

ne ne parla con Lucia, la martire siracusana, e lei raggiunge Beatrice che se ne sta insieme a Rachele raccolta in contemplazione. E tutto il *Paradiso* è permeato di femminilità simboliche. Dove ho potuto, ho inserito questo terreno femminile di coltura, dove i germi della salvezza nascono, gemmano e fioriscono.

Nell'Antipurgatorio, là dove appare Pia de' Tolomei, ho trasformato in lei le attrici presenti: che ripetevano i pochi e lapidari versi, ognuna con una voce e un gesto differente, moltiplicando allo specchio, *en abyme*, il racconto sintetico di Pia. La scena era la sala d'aspetto di una stazione, o di un aeroporto, dove questi migranti *ante-litteram* sostavano in attesa di passare alla severa ascesa della montagna.

E le donne si specchiavano e rimandavano triplicata la voce della Pia, diversa sempre ma con un'identica storia di violenza e morte. Tre figure femminili più un angelo-donna interpretato dall'allora biondissima Francesca Della Monica, pupilla di John Cage. Erano vestite con abiti dimessi e una di loro con un vestito da sera ormai disusato. Una delle tre donne era Marion, il suo costume le dava l'aspetto di una profuga ebrea in fuga. Recitava, dopo un respiro-sospiro iniziale quella parte, sottolineando e accentando il «mi fè, disfecemi» dantesco: una vita riassunta in due parole!

TM *Quale delle tre cantiche è stata di più difficile o di più complessa realizzazione scenica?*

FT Sicuramente la terza. La domanda che mi facevo era: come si muovono, come si comportano le anime beate? Le situazioni paradisiache, i versi di complicata mistura morale e filosofica, i personaggi presi nella luce divina entravano in conflitto con il corpo concreto dell'attore, con la sua materia meravigliosamente umana. Come sarei riuscito a tradurre scenicamente il *Paradiso*? Feci allora un cambiamento drammaturgico essenziale che Giudici inserì nel suo testo: le anime beate fuoriescono dalla memoria di Dante, come ectoplasmici in una seduta spiritica, come in un film di fantascienza. E la felicità che permea la loro vita celeste la tradussi in colori fortemente ispirati ai colori dell'India (figg. 5-6). Giovanna Buzzi, la costumista, utilizzò materiali preziosi, luminosi, e spesso di origine indiana, in cui dominavano il giallo e l'arancio. Sembrava di essere in una festa hinduista! La luce divenne elemento essenziale di lavoro: gli ultimi canti in cui c'erano solo tre attori (Marion come Beatrice, Graziano Piazza come San Bernardo e Sandro Lombardi come Dante) si svolgevano in un cubo bianco inondato di luce accecante.

TM *Quanto durarono le prove di ciascun allestimento? E quali problemi produttivi hai dovuto superare nei tre, intensi anni di lavoro dantesco? Di quali difficoltà fu costellata la produzione?*

FT La produzione fu faticosa: scelsi tre cast diversi per le tre cantiche e solo pochissimi attori parteciparono a più di uno spettacolo dantesco. La difficoltà maggiore fu la drammaturgia: le forme di scrittura dei tre poeti corrispondevano a modi testuali di rappresentazione molto differenti, che andavano da un'ispirazione che si rifaceva al Gruppo '63 (Sanguineti) all'equilibrio astratto di Luzi, al realismo anni '60 di Giudici. Avevo bisogno di una forma narrativa più autonoma e così me la inventai sul palcoscenico. Gli spettacoli in qualche modo superavano le interessanti idee drammaturgiche dei tre poeti per creare una drammaturgia inventata sul palcoscenico e realizzata tramite la scrittura scenica. Una drammaturgia in cui accanto alle parole si inserivano gli effetti delle luci, i colori dei costumi e della scena, i movimenti tra danza e teatro creati dai coreografi, i canti e i suoni ispirati da John Cage, le immagini simboliche provenienti dall'*Iconologia* del Ripa.

E questa drammaturgia senza preoccupazione di palcoscenico ma che sul palcoscenico si creava era molto più vicina alla novità del racconto di Dante. Era tutto più vivo, più dinamico: la tecnica del montaggio divenne da allora l'elemento predominante della mia scrittura di scena. C'erano condizionamenti produttivi oggettivi, dovuti ai budget, alla presenza di molti attori e di allestimenti assai impegnativi. Ma trovai la mia strada riducendo al necessario (alla Copeau-regista, del quale sono ammiratore), asciugando, ponendo dei confini, distillando. I costi furono comunque molto alti. Gli attori (a parte Sandro e Marion) avevano difficoltà a rendere personaggio la poesia dantesca, a staccarsi da una recitazione noiosamente (e letteralmente) accademica. Imparai proprio nell'occasione delle regie dantesche a lavorare sull'uomo che sta dietro l'attore, a rivolgermi alla ragione dell'uomo che crea. A quest'uomo davo le mie indicazioni, con lui mi accordavo e dirigevo. Per ciascun attore creai una partitura nella quale potesse muoversi a suo piacimento, sulla quale appoggiarsi, sostenersi, consapevole del fatto che nel *gouffre* della rappresentazione sarebbe stato solo.

Fu complicato fare accettare le regole ferree che esistevano all'interno della compagnia che avevo formato con Lombardi e D'Amburgo, far capire come ogni spettacolo deve fondare le sue proprie ragioni e regole costruttive alle quali attenersi. Se si vuole arrivare a comunicare qualcosa in fondo alla serata. Provai *Inferno* e *Purgatorio* per due mesi ciascuno, e il *Paradiso* per ben tre mesi sul palcoscenico del Teatro Metastasio. Impensabile oggi costruire uno spettacolo con questi tempi di prova. A Prato l'esperienza del Laboratorio ronconiano della fine degli anni Settanta, aveva formato una mentalità più aperta nell'istituzione stessa, più libera e più vicina agli artisti.

TM *L'allestimento integrale di Cividale del Friuli il 27 luglio 1991 è stato un unicum. Grazie a quali disponibilità hai potuto proporre per la prima volta per*

*intero il lavoro e quale fu il risultato finale? Come i tre spettacoli, così diversi nella loro essenza, si combinavano insieme?*

FT La rappresentazione di Cividale, all'interno del Festival diretto da Giorgio Pressburger, iniziò il pomeriggio e durò fino all'alba. Moltissimo fu il pubblico. Pressburger aveva voluto che fosse chiusa l'intera città e che fosse messa interamente a mia disposizione. Così Cividale divenne un palcoscenico immenso in cui dislocare azioni e attori. Si cominciava in un campo di calcio e si finiva in Duomo, all'alba. Tra attori e tecnici eravamo circa quaranta persone: è chiaro che c'era una disponibilità impensabile oggi. Non solo economica: era disponibilità umana, che permise orari massacranti (i giorni di prove furono pochi), turni di lavoro impossibili, aiuti anche dall'Esercito per luci e gru.

Avevo diviso la rappresentazione in sequenze. Creando tre macro-sequenze rispondenti ciascuna a una cantica e poi ulteriormente delle sequenze minori per creare una vera e propria architettura in dinamica trasformazione. Le scenografie dovettero essere ridotte, a volte inserii riflettori o macchine, prestate dall'Esercito di stanza a Trieste. Acquistò un maggiore peso il lavoro che facemmo con i costumisti per questa occasione. I costumi diventarono una scenografia in movimento: nel *Purgatorio* una vera barca faceva attraversare alle anime il fiume che scorre a Cividale e su un greto di fiume si consumava l'attesa dell'Antipurgatorio. I successivi episodi della cantica erano ambientati in situazioni spaziali e visive differenti all'interno della città, divisa in tanti palcoscenici quante erano le cornici della montagna purgatoriale. Obbligavo gli spettatori a compiere il cammino e l'ascesa di Dante e Virgilio. Era interessante far combaciare l'esperienza del pubblico con la geografia strutturale del racconto dantesco. Ridussi al minimo l'illuminazione teatrale, che sostituii con la luce viva dei fuochi, delle torce, delle cellule fotoelettriche. In più occasioni gli attori avevano luci portatili a pila o torce, di modo che anche la luce fosse una continua sorpresa visiva. L'idea era quella di creare un'associazione nello spettatore tra la montagna del *Purgatorio* e la vita quotidiana. Impiantai la regia di questa performance unica a tavolino, provai solo un numero limitato di giorni con i venticinque attori e quindici tecnici.

Per l'*Inferno* avevo creato uno spazio acustico-visivo in un grande campo di calcio. Contrariamente al Fabbricone e allo spazio dell'Ansaldo a Milano, dove il pubblico respirava la vicinanza degli attori, a Cividale fui costretto a ripensare a un *Inferno* come un ciclo pittorico che si svolgeva e dipingeva a distanza. Utilizzai la scalinata centrale interna del Duomo per la rappresentazione del *Paradiso*: indimenticabile la luce naturale che entrava dal portone d'ingresso e dai finestroni della navata col sole che nasceva a illuminare, dopo quasi nove ore di notte, Dante-Sandro che concludeva gli ultimi versi del poema, e nel subisso di applausi si inginocchiava a ringraziare, come Maria Callas, mi disse.

Una emozione così forte l'ho provata solo un'altra volta, in India (dove ero su invito di Ferruccio Marotti per realizzare un possibile *Inferno* con attori italiani e indiani): alla fine di uno spettacolo di kathakali, con grandi attori, in uno sperduto tempio tra i monti che si chiuse, come Krishna vuole, con i raggi del sole nascente.

Era interessante, a Cividale, vedere la geografia delle tre cantiche dipanarsi davanti ai nostri occhi nella sua totalità: ogni episodio dell'*Inferno* ha una specifica grammatica di racconto e una sintassi narrativa che trasforma i dannati in eroi. Questa grammatica cambia nel *Purgatorio*: gli episodi contengono una maggiore riflessione, sono meno dimostrativi, meno *chansons de geste*. Invece, risultano più teorici, più morali, parlano di poesia, d'arte, di potere, par d'essere dentro la *Vita Nova* o il *De Monarchia*. La grammatica cambia ulteriormente nel *Paradiso*, dove tutto è "scusa" per la filosofia, la teologia e dove esiste una meditazione sul compito letterario che l'autore si è posto. Le azioni, i rapporti tra personaggi e narratore sono, oltre che filosofici, musicali. Il montaggio, come tecnica di composizione registica, divenne l'elemento linguistico preponderante. Era il mio principale strumento di organizzazione polifonica: intendo quella connessione tra immagini, testo recitato, azione e paesaggio scenografico che creavano una drammaturgia ben diversa da quella scritta, in movimento e non statica, viva, dinamica, Scoprii l'analogia che esiste tra spettacolo, montaggio e processo creativo del pensiero.

TM *La messinscena del Paradiso a Ravenna con la musica di Salvatore Sciarrino all'interno dello spazio della Basilica di San Vitale (17 luglio 1993) implicò cambiamenti nell'assetto complessivo dello spettacolo. Ce ne parli?*

FT Fu il terzo spettacolo della trilogia dantesca a essere rappresentato a Ravenna, al festival creato da Cristina Mazzavillani e Riccardo Muti. Prima c'era stato l'*Inferno* con le musiche di Giacomo Manzoni e il *Purgatorio* con la musica registrata di Luigi Nono (Arvo Pärth a cui avevo proposto la cantica, dopo qualche mese si era ritirato per mancanza di tempo). Sciarrino era il terzo musicista che avevo scelto, al quale attraverso il festival commissionai le musiche per lo spettacolo. Insieme a Cristina decidemmo come palcoscenico la Basilica di San Vitale, capolavoro dell'arte bizantina in Italia. Mi attraevano di San Vitale l'ordine e la simmetria dell'architettura, la sua geometria, che nella mia immaginazione rispondeva alla matematica del *Paradiso* dantesco.

Mi affascinava la possibilità di articolare lo spazio e il tempo in una scenografia preesistente, nella quale potevo avere la situazione ideale, già sperimentata al Fabbricone di Prato prima e a Cividale poi, in cui si può, attraverso l'organizzazione architettonica dello spazio, inventare e regolare il rapporto tra scena e platea e inserire il pubblico come parte essenziale dello spettacolo.

C'era una numerosa orchestra che disposi, con l'attento consiglio di Riccardo Muti, a lato dello spazio scenico, defilata, affinché i suoni che accompagnavano la recitazione potessero venire da uno spazio non precisamente percepibile. Esclusi ogni artificio teatrale, la scena sfruttava le altezze dei piani della navata, i colori dei mosaici, il pavimento che offriva già le sezioni in cui far apparire le anime beate. Divisi ulteriormente lo spazio dell'azione scenica, assegnando una gerarchia ai vari spazi che si erano venuti a formare: per esempio, il movimento di Dante avveniva lungo la linea retta che unisce il presbiterio alla navata. Si muoveva sullo sfondo musivo del labirinto che allude alla ricerca dell'anima, che si è persa. L'attenzione degli spettatori era rivolta al centro della navata abitata principalmente da Dante: dalle esedre laterali le anime arrivavano correndo nei loro costumi intensamente colorati di giallo, arancio, oro, che si amalgamavano in una festa totalmente indiana, sottolineata dall'aspetto orientale che la Basilica conserva. Lo spazio non convenzionale potenziava la rappresentazione, così come era successo a Cividale. Il *Paradiso* fu il più rappresentato dei tre spettacoli danteschi: andò in *tournée* per ben tre stagioni. Mi sono spesso chiesto il motivo del suo successo.

TM *Il tuo teatro di poesia inizia ad affiorare con Genet a Tangeri. In che modo l'impegnativo progetto dantesco ha contribuito ad approfondire tale categoria, applicata al tuo teatro? Premetto che Lorenzo Mango per "teatro di poesia" intende «il progetto di regia teso a realizzare con la lingua della scena, con la scrittura scenica, l'equivalente visivo, il correlativo del ritmo, della costruzione e della geometria della poesia».*

FT Il teatro di poesia è proprio come lo definisce Mango: nella mia testa, quando compongo uno spettacolo, voglio realizzare qualcosa che abbia la sintesi fulminante del verso poetico. Mentre nel teatro, chiamiamolo così, di prosa si avverte una necessità di svolgere le sequenze anche logiche del discorso, nel teatro di poesia puoi compiere dei salti di significato, sostituire a una parola un'immagine, sostituire ad un dialogo un incontro muto, un'immobilità, un pezzetto di danza, un pezzetto di musica, un'immagine proiettata. Ecco, il teatro di poesia connette nella mia mente e nel lavoro che svolgo tutti gli elementi del linguaggio, non soltanto teatrale (contamino, infatti, danza, musica, canto). E li connette per giungere a una sintesi tipica del verso poetico, tipica del componimento poetico. Coloro ai quali mi riferisco più spesso sono i poeti del Due e del Trecento, che ho approfondito grazie a Gianfranco Contini. Altro pilastro è stata la differenziazione tra cinema di poesia e cinema di prosa di pasoliniana memoria, per me essenziale.

Da parte mia sono intervenuto pensando che il testo teatrale dovesse essere sempre e comunque, il più possibile, teatro in versi. Quando ho scritto i miei

testi, che più che testi definirei libretti per la mia musica di scena, ho utilizzato il verso: giocando, fantasticando con la metrica sillabica, utilizzando il modo di verseggiare di Poliziano o quello dei poeti novecenteschi. La metrica dà una misura alla frase, la scolpisce come le proposizioni del *Tractatus* di Wittgenstein. Mi considero, infatti, più un compositore di musica scenica, di scrittura scenica, che non uno scrittore di testi. E *Genet a Tangeri*, *Ritratto dell'attore da giovane* e *Vita di Paolo Uccello* (che compongono la trilogia *Perdita di memoria*, pubblicata dalla Ubulibri di Quadri negli anni Ottanta) ne sono un chiaro esempio. Questi copioni, come un libretto di Francesco Maria Piave per Verdi, sono scritti in versi, perché il verso presenta in sé stesso una sintesi, conduce alla sintesi recitativa l'attore. E su questa sintesi fulminante egli deve muoversi. Certo, è complicato arrivarci, perché l'attore tende a spiegare tutto, a dire tutto: come nota Amleto, non mantiene il segreto, spiffera ogni cosa. E allora bisogna fare in modo che l'attore trattenga qualcosa, come avviene nel teatro che più mi ha influenzato nella mia ricerca, il teatro Nō, forma arcaica e tradizionale di teatro del Giappone antico. Bisogna sempre non lasciar trapelare tutto fino in fondo. E talvolta questa sintesi che lascia trapelare distillati rende di non facile accesso il mio teatro. Al quale bisogna abbandonarsi come ci si abbandona ai sogni.

TM *Nelle tue parole spesso insisti sul dato musicale e ritmico. La poesia è ritmo, è memorabilità. E dunque ti consente di soddisfare le tue grandi esigenze, essere compositore di forme sceniche ma anche rendere memorabile ciò che fai, ossia rendere memorabile il gesto dell'attore sulla scena. Vorrei comprendere meglio come il tappeto sonoro abbia attraversato le tre cantiche e in che modo le diverse ritmiche, le diverse sonorità e le diverse timbriche abbiano caratterizzato le tue scelte registiche.*

FT La musica è essenziale. Avrei dovuto essere un pianista: mi fu imposto di studiare la musica (che ancora mi oriento a leggere), ma non era il mio campo. In ogni caso, mi ha influenzato moltissimo: ogni volta che compongo uno spettacolo, come se fosse una poesia, l'elemento essenziale è il ritmo, è il *tempo*, è quella che si chiama la musicalità dinamica di una struttura. Anche quando compongo la tessitura drammaturgica di un lavoro ho riferimenti musicali: musica novecentesca e contemporanea, quella insomma che per me va da Schönberg in poi, dalla seconda Scuola di Vienna in poi. E poi c'è John Cage, che non ha mai sentito una vera differenza tra musica e filosofia. La sua musica, antagonista a quella tradizionale (così come è stato per quella di Schönberg), ha un forte valore teatrale. Per Cage non esiste intervallo tra arte e vita, tra suono e rumore, tra progetto e casualità, tra strumento classico e deputato all'orchestra e oggetto quotidiano da cui trarre suoni. Fomenta, direi, un nuovo spazio libertario di produzione sonora.

Ogni suono, ogni parola, ogni intersezione deve avere un significato e trovare il suo posto solido all'interno dell'affresco complessivo che è un mio spettacolo. Nell'*Inferno* questo è stato semplice, giacché negli interstizi tra le varie lingue di cui Dante si serve, fra le inserzioni di idiomi immesse da Sanguineti, fra il rumore degli attori e della scena, fra il battere del ferro di cui si componeva la scenografia e le urla, i sussurri e gemiti, emergeva un cosmo sonoro identificabile, in cui gli attori suonavano e cantavano lo spazio scenico come se suonassero il mondo. Nel *Purgatorio* – soprattutto nell'Antipurgatorio e in alcuni momenti dell'ascensione della montagna – ho utilizzato Dante-Lombardi come una sorta di antenna-ripetitore di alcuni versi pronunciati dalle anime purganti, in una sorta di eco, come se le voci delle anime risuonassero "all'interno" del poeta, in questo suo cammino verso la purificazione dei propri errori. Utilizzo, inoltre, musiche che compongono una colonna sonora, il cui compito è dare continuità alle emozioni. Nell'*Inferno* ho impiegato i Dead Can Dance, un gruppo australiano di sonorità e vocalità quasi arcaica, una band di cui tuttora utilizzo la musica. Utilizzo molto le musiche da film, che compongono un tappeto sonoro sul quale l'attore può muoversi liberamente come un danzatore: Preisner, Richter e soprattutto Angelo Badalamenti che ho scoperto attraverso il cinema di Lynch. In *Inferno*, ho utilizzato la musica di *Full Metal Jacket* di Kubrick. Invece, per il *Purgatorio* ho introdotto le musiche di Arvo Pärt, il musicista con il quale ho poi collaborato nel 1994 per la creazione, insieme a Lombardi, di *Edipus* di Giovanni Testori. La sua musica generava una coralità infinitesima, cellulare ma infinita, perfettamente in linea con quanto avveniva nel *Purgatorio*. In più, qui le voci degli attori, nel loro complesso, davano l'impressione di un effetto eco: era un passarsi le parole tra l'uno e l'altro (molto spesso, infatti, i gruppi di anime parlavano affidandosi, dicendosi e ripetendosi le parole). Nel *Paradiso*, invece, ho scelto di utilizzare Schönberg: ho tratto dal suo lavoro frammenti "geometrici", in linea con la recitazione, ora più matematica, degli attori. Francesca Della Monica lavorò moltissimo nelle composizioni con gli attori per creare proprio dei tappeti sonori, dei "gesti sonori", come li chiamavamo allora: gesti sonori che si ponevano accanto, se non – talvolta – al posto del gesto verbale, della parola.

TM *Le tre cantiche, le tre messinscene sono state anche il modo per lanciare alcuni attori. Erano il risultato di laboratori: avevi scelto giovani esordienti e sei riuscito poi ad avviarli, tramite Dante, nel mondo del professionismo. Hai qualche ricordo in merito a questa grossa operazione di valorizzazione degli attori giovani?*

FT Ricordo che la direzione del Teatro Metastasio di Prato mi chiese di continuare il *Laboratorio di Prato* che Luca Ronconi aveva realizzato dieci anni prima e che nel 1979 aveva concluso, in maniera tempestosa, i suoi lavori.

Nel 1989 mi chiesero di creare una seconda *chance* e diressi un laboratorio con attori neo-diplomati presso varie scuole di recitazione. Molti di loro sono diventati professionisti eccellenti, moltissimi sono passati al cinema, molti altri hanno cambiato mestiere. Ma ci sono ancora le testimonianze registrate, le fotografie, che ci parlano di un momento particolare del teatro italiano, nel quale le istituzioni erano assai più vicine di adesso agli artisti, sia economicamente, sia mentalmente e culturalmente.

TM *Ogni spettacolo inevitabilmente sviluppa memoria e stimola racconti. Hai qualche personale e particolare ricordo da consegnarci? Un momento, un volto, un episodio, che a loro modo riescano a fermare un'immagine degna di passare il testimone?*

FT Le immagini dei miei spettacoli sono una catena, non riesco a scindere un singolo spettacolo da un altro. Questa catena fa parte di un processo creativo ininterrotto. Spesso gli storici del teatro notano quanto lavoro ho fatto, gli amici o i colleghi quanta fatica ho consumato. In realtà, ho fatto sempre e solo lo stesso spettacolo, sempre e solo mi sono mosso nella medesima ricerca: può l'attore con l'aiuto di spazio, luce, movimento esprimere i sogni e le visioni che Federico ha in testa? L'arte teatrale è frutto di pensiero o è opera del caso? Certamente l'arte teatrale vive anche degli scambi che avvengono tra artisti: ma sono anni che non riesco a scambiare più niente con altri artisti di teatro, essendo diventato il teatro una *boite a joujoux*, un luogo del niente travestito. Preferisco da molto tempo scambiare le mie idee con artisti visivi, frequentando mostre che mi aiutano a scoprire la tenuta del linguaggio, con performer come Michalis Theophanous o Cristiana Morganti, con qualche danzatore che semmai viene dalla compagnia di Papaioannou quando non con il coreografo stesso, preferisco vedere i film di moda e cinema di Gus Van Sant e Alessandro Michele per Gucci, interpretati da Silvia Calderoni, o leggere e scambiare qualche parola con scrittori che ancora non hanno preso lo Strega e quindi sono al momento esenti da quell'odore di marcio che il premio emana, oppure qualche regista di film sperimentali, con impianto visivo basilare ma non sgrammaticato, com'è molto cinema italiano e non. Insomma, mi sento un uomo del Medioevo e non del Rinascimento, anzi dell'autunno huizinghiano del Medioevo, il periodo storico più eccitante ai miei occhi e molto simile a questo nostro, peste nera compresa.



Figg. 1-2. Federico Tiezzi, *Commedia dell'Inferno*, 1989, foto Marcello Norberth.



Fig. 3. Federico Tiezzi, *Il Purgatorio*, 1990, foto Marcello Norberth.

Fig. 4. Federico Tiezzi, *Il Purgatorio (Paradiso terrestre)*, 1990, foto Marcello Norberth.



Figg. 5-6. Federico Tiezzi, *Il Paradiso*, 1991, foto Marcello Norberth.

