

Altre
visioni

75



I QUADERNI DEL METASTASIO

I

REGIONE
TOSCANA



Patto per il riassetto del
sistema teatrale della Toscana



Il Laboratorio di Prato

diretto da Federico Tiezzi

a cura di Andrea Nanni

interventi di

*Roberto Barni, Fabrizia Bettazzi, Gerardina Cardillo,
Paolo Cocchi, Marion D'Amburgo, Francesca Della Monica,
Roberto Latini, Marco Martinelli, Alessandro Mendini,
Bruce Myers, Adolfo Natalini, Fabrizia Scassellati,
Federico Tiezzi, Barbara Weigel,
Daniel Wetzel/Rimini Protokoll*

© Teatrino dei Fondi/ Titivillus Mostre Editoria 2010
via Zara, 58, 56024 Corazzano (Pisa)
Tel. 0571 462825/35 – Fax 0571 462700
internet: www.titivillus.it • www.teatrinodeifondi.it
e-mail: info@titivillus.it • info@teatrinodeifondi.it

ISBN: 978-88-7218-295-6


Titivillus

Indice

	INTRODUZIONI
p. 9	Un laboratorio per un futuro possibile <i>di Paolo Cocchi</i>
10	Un progetto per una nuova generazione di attori <i>di Gerardina Cardillo</i>
	PER UN ATTORE CREATIVO
13	Tra musica e memoria, il lavoro dell'attore Conversazione con Federico Tiezzi <i>a cura di Andrea Nanni</i>
28	La madre <i>diario di bordo di Barbara Weigel</i>
36	Scene da Romeo & Giulietta <i>diario di bordo di Roberto Latini</i>
49	IMMAGINI
	APPUNTI PER UNA PEDAGOGIA DELL'ATTORE
67	L'attore creativo e la drammaturgia <i>di Fabrizia Bettazzi</i>
75	La voce, un linguaggio di relazione <i>di Francesca Della Monica</i>
78	L'arte della contraddizione <i>di Marion D'Amburgo</i>
82	L'attore e l'arte della manutenzione della motocicletta <i>di Bruce Myers</i>
85	Tornando a Molière <i>di Marco Martinelli</i>

- 91 **Made in Italy.**
Conversazione tra Daniel Wetzel/Rimini Protokoll
e Federico Tiezzi
a cura di Barbara Weigel
- 98 **Insegnare vuol dire imparare**
di Roberto Barni
- 100 **Lo spazio del teatro.**
Conversazioni con Alessandro Mendini, Adolfo Natalini
e Fabrizia Scassellati
a cura di Andrea Nanni

APPENDICI

- 113 Laboratori, incontri, conversazioni
- 118 Tavole di orientamento
- 121 Attori del Laboratorio di Prato nelle produzioni
del Teatro Metastasio-Stabile della Toscana
- 123 Didascalie e Crediti fotografici
- 125 Il Laboratorio di Prato ringrazia

INTRODUZIONI

UN LABORATORIO PER UN FUTURO POSSIBILE
di Paolo Cocchi

Questa pubblicazione apre una collana che accompagna le attività speciali realizzate dal Teatro Metastasio-Stabile della Toscana anche nell'ambito degli indirizzi regionali e nello spirito di adesione alla costruzione di quel Sistema dello spettacolo toscano perseguito in questi anni con il Patto Stato-Regioni e che trova composizione e prospettiva nel Testo Unico della Cultura.

Il Laboratorio di Prato rappresenta una ricchezza e una prospettiva di cui il Sistema toscano si approvvigiona determinando concrete opportunità formative accompagnate da altrettanto concrete prove sceniche.

Nel triennio 2007-09 il Laboratorio ha rappresentato una costola organica al progetto culturale che il Metastasio ha avviato, perseguendo alcuni indirizzi primari: riavvicinare il Teatro Stabile della Toscana alla sua funzione di agente territoriale in grado di analizzare, sostenere e promuovere le più valide energie artistiche regionali, anche collaborando con altre realtà nazionali e internazionali; fare dello Stabile un luogo di incontro e di confronto tra artisti e pubblici a partire da scelte connotate; ampliare e diversificare il pubblico proponendo spettacoli che si confrontano con la scena nazionale e internazionale; garantire opportunità professionali.

Le Tavole di orientamento realizzate dal Laboratorio di Prato testimoniano un metodo che si è nutrito della competenza e dell'entusiasmo dei Maestri, primo fra tutti Federico Tiezzi, dell'energia dei giovani allievi e della professionalità degli attori più maturi.

Tutto ciò ha fatto del Metastasio il luogo di un rinnovamento utile alla costruzione del sistema toscano e ha rilanciato un dialogo a tutto campo – con il pubblico, gli artisti, le giovani generazioni della creatività, le altre Istituzioni regionali e nazionali – che ha consentito a questa esperienza di affermarsi come luogo di un futuro possibile.

UN PROGETTO PER UNA NUOVA GENERAZIONE DI ATTORI di Gerardina Cardillo

PER UN ATTORE CREATIVO

La funzione più importante di un teatro pubblico è quella di guardare al futuro del Teatro, di essere occasione di verifica per i fermenti artistici che sedimentano nel territorio.

Il Laboratorio di Prato è stato una parte fondamentale del progetto culturale che il direttore del Teatro Metastasio-Stabile della Toscana, Federico Tiezzi, ha realizzato nel triennio 2007/09. Ventisette giovani attori toscani sono stati avviati a un percorso di “formazione applicata” in cui teoria e pratica sono sempre andate di pari passo (con inserimento in produzioni dello Stabile).

Attraverso il Laboratorio si è voluto anche indagare la storia recente del territorio pratese, rievocandola nelle Tavole di orientamento e negli incontri che hanno coinvolto maestri della scena, storici, architetti, testimoni delle vicende narrate e, soprattutto, i giovani attori. Come non considerare tutto questo un ideale riannodare la storia teatrale di Prato e rinnovare l'esperienza del Laboratorio di Progettazione Teatrale diretto tra il 1976 e il 1978 da Luca Ronconi investendo su una nuova generazione di attori? Ringrazio l'assessore regionale alla cultura Paolo Cocchi per aver considerato questo progetto un'azione prioritaria nel riassetto del sistema toscano dello spettacolo, di cui il Metastasio è centro propulsore, e per averlo sostenuto nell'ambito del Patto Stato-Regioni.

Ringrazio le donne e gli uomini di Prato e della Valle del Bisenzio testimoni delle lotte per il lavoro, Giacomo Becattini, Massimo Bressan e l'Archivio Datini per il prezioso contributo sulla storia economica e sociale del distretto pratese. Grazie, infine, a tutti i docenti, italiani ed europei, che hanno accompagnato i giovani attori. Un ringraziamento particolare a Federico Tiezzi che ha ideato il progetto insieme a Franco D'Ippolito e lo ha diretto con la passione e l'amore che tutti conosciamo.

TRA MUSICA E MEMORIA, IL LAVORO DELL'ATTORE
Conversazione con Federico Tiezzi
a cura di Andrea Nanni

Come è nato il Laboratorio di Prato?

Quando sono stato nominato direttore del Metastasio, mi sono chiesto che cosa potevo lasciare, alla fine del mio mandato, a un teatro stabile, al suo territorio, alla regione in cui si trova. Oltre a qualche stagione di teatro d'arte, oltre a un rapporto più stretto con gli spettatori, mi sembrava importante lasciare qualcosa di più duraturo, come un gruppo di attori toscani ben allenati, da utilizzare negli spettacoli prodotti dallo Stabile. Così mi è sembrato naturale usare le risorse economiche fornite dal Patto Stato-Regioni per creare un laboratorio: credo che la vocazione di Prato per un teatro d'arte sia fortemente segnata dal *lavoro*, dalla *laboratorialità*. La storia teatrale di questo territorio è stata scandita dalla presenza di Giorgio Strehler, dal passaggio di Peter Brook, Andrej Wajda, Carmelo Bene, ma soprattutto dal Laboratorio di Progettazione Teatrale diretto dal 1976 al 1978 da Luca Ronconi, che ha contribuito in maniera determinante a formare una nuova generazione di artisti. Dopo trent'anni – nei quali quel laboratorio è rimasto un'isola meravigliosa e unica nel percorso del Metastasio – ho ritenuto importante riallacciarsi a quella pratica citandola esplicitamente (*Il Laboratorio di Prato* è il titolo del libro che nel 1981 Franco Quadri ha dedicato a quell'esperienza). Desideravo creare un istituto per l'arte dell'attore fin da quando, vent'anni fa, immaginavo un teatro di poesia, un teatro che per forma linguistica, sintassi e grammatica differisca dal teatro di prosa; un teatro che non solo faccia uso del verso, e quindi di un'entità logica più astratta rispetto al fraseggio prosastico, ma che sia in grado di raggiungere un equivalente scenico della forma poetica, capace di

dilatare un momento o di sintetizzare una vita in un verso. Una tecnica, uno stile che crea un racconto scenico attraverso una scrittura scandita da salti temporali, illuminazioni fulminanti e immagini del profondo, come sottolineava Pier Paolo Pasolini parlando del cinema di poesia nel 1966. Alla fine degli anni '90 ho immaginato un laboratorio permanente in cui – è questa la conquista fondamentale del Laboratorio di Prato – si possa avere una verifica immediata di quello che viene studiato ed elaborato. Come diceva Copeau, “scuola e teatro sono la stessa cosa”. Credo sia fondamentale che l'attore possa verificare nella pratica – e con i suoi stessi 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 un'altrettanto forte capacità di lettura della propria scrittura; l'attore deve essere in grado di sdoppiarsi e di farsi lettore del proprio scritto.

Qual è la differenza con le prove per uno spettacolo?

Il Laboratorio è un percorso strutturato tra studio e applicazione in vista di un confronto col pubblico – il teatro per me, è fatto per essere visto – ma, a differenza delle prove per uno spettacolo, è un luogo di ricerca permanente. Mi vengono in mente Strehler, che a più di settant'anni definiva il suo *Faust* una “ricerca scenica”, e Carmelo Bene, per il quale ricerca e teatro sono sempre stati inscindibili, ma anche Grotowski, la cui vita è stata una continua ricerca. Nella storia dell'arte penso a Seurat, che attraverso la pratica della pittura rifletteva sui temi della visione sperimentando il *pointillisme*. Il Laboratorio è uno spazio di riflessione sulla scrittura scenica – sul montaggio di una parte o di un personaggio, sugli strumenti per mantenere viva l'attenzione del pubblico, sullo spazio, la luce e la ritmica musicale, insomma sui mezzi linguistici che servono all'attore per esprimersi – *facendo* teatro. Analizzare il linguaggio dell'attore *facendo* teatro. Chopin nei suoi *études* per pianoforte esplorava le possibilità tonali e armoniche della tastiera, compiendo una riflessione sui mezzi espressivi mentre componeva. Lo stesso facevano Schoenberg o, in pittura, Pollock (che con le sue *actions* è il più vicino alla mia idea di attore creativo). Con me l'attore si trova a riflettere sul linguaggio dell'attore, utilizzandolo a fini espressivi. Analizza mentre crea. E viceversa. Penso che questo metodo contribuisca a creare attori *coscienti* della propria scrittura. Lo stesso dicasi per il regista. Il mio metodo compositivo è identico a quello di Seurat o di Schoenberg.

È da questo che deriva il mio stile. Insomma, attori e registi come scrittori della scena e lettori di se stessi.

Com'è avvenuta la selezione dei partecipanti al Laboratorio?

Nella selezione – avvenuta sulla base della scuola di provenienza e delle esperienze di lavoro compiute fino a quel momento – ho privilegiato due aspetti: la conoscenza, anche se superficiale, degli strumenti della recitazione e soprattutto la consapevolezza nell'uso del corpo. Era fondamentale che i partecipanti al Laboratorio fossero disposti a inserirsi in un flusso dinamico che li avrebbe portati a misurarsi su terreni diversi: il teatro è fatto di voce e di suono, per questo lo studio con maestri di canto; ma è fatto anche di movimento, per questo gli incontri con i coreografi; di spazio, per questo gli incontri con gli architetti; di drammaturgia, per questo gli incontri con gli scrittori; di arte visiva, per questo gli incontri con i pittori; di sapienza interpretativa conquistata nel tempo, per questo gli incontri con attori di altre generazioni... Una scienza sistematica per l'attore. Pensa a 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.

Un percorso pedagogico che si sviluppa su una pluralità di piani...

Questa pluralità di piani di confronto serviva a far capire agli allievi che per arrivare al teatro e a un proprio modo di stare in scena (al proprio *montaggio della parte*) bisogna utilizzare con spregiudicatezza tutte le tecniche possibili, perché come diceva Copeau “in teatro non esistono leggi”, anche se darsi delle leggi, magari da scardinare, aiuta gli attori, soprattutto se giovani, a mettersi in gioco con passione e intelligenza. Un secolo fa Stanislavskij chiedeva agli attori di leggere anche le parti degli altri; oggi, che tutti gli attori lo fanno, la mia richiesta è quella di allenare la mente a stabilire una continuità di connessioni, perché da queste dipendono l'originalità e l'intensità dello stare sulla scena. Una frase che ho ripetuto più volte agli allievi è stata: “mente fredda, cuore caldo”, un invito di François-Joseph Talma, uno dei più grandi attori tragici francesi della fine del Settecento, a coniugare ragione e sentimento, perché un attore deve sempre sapere dove

e come spostarsi nello spazio, quale rapporto avere con le luci e soprattutto con gli altri attori.

Il Laboratorio si è sviluppato intorno a un tema ben preciso...

Volevo che il Laboratorio fosse legato al territorio in cui si svolgeva, così ho scelto come argomento d'indagine la strutturazione del distretto tessile, sia dal punto di vista economico e sociale sia nella prospettiva del connubio tra arte e lavoro. Prato è la città che ha voluto il Museo Pecci, un luogo costruito ex novo dedicato all'arte contemporanea, e il Fabbricone, una fabbrica trasformata in un teatro. Questo intreccio tra arte e industria mi ha spinto a lavorare sulle lotte e sulle deportazioni degli operai, internati nei campi di concentramento durante la Seconda Guerra Mondiale solo perché avevano scioperato. Mi interessava indagare il sistema di relazioni tra operai e industriali. Ho scoperto che il distretto pratese ha una particolarità: spesso gli operai sono diventati proprietari dei mezzi di produzione, e come imprenditori hanno avuto con i propri operai un rapporto molto più libero e stretto di quanto avviene di norma nei centri industriali. Il limite tra imprenditore e lavoratore è rappresentato dalla proprietà dei mezzi di produzione? A Prato e nella Valle del Bisenzio è un limite sottile. Spesso i piccoli imprenditori si professano appartenenti alla classe operaia, mobilitano una partecipazione della manodopera alle vicende aziendali. Nonché una partecipazione agli utili. Una particolarità, questa, che negli anni '70, è stata oggetto dello studio ammirato di economisti statunitensi. I libri di Giacomo Becattini, economista che ha studiato a fondo il distretto di Prato, sono diventati, insieme ai documenti dell'Archivio Datini, un punto di riferimento essenziale per il Laboratorio. Abbiamo constatato che dal 1300 a oggi il distretto ha continuato a elaborare gli stessi processi di strutturazione del lavoro e di costruzione delle relazioni umane.

Nasce da qui la scelta di lavorare sulla Madre di Gor'kij/Brecht?

La scelta di lavorare sul romanzo di Gor'kij e soprattutto sul testo teatrale di Brecht (la cui vicenda avrebbe potuto essersi svolta nel distretto pratese), è nata da questa indagine storico-economica, ma anche dal fatto che la peculiarità delle dinamiche di lavoro del distretto si legava alla peculiarità delle dinamiche di lavoro dell'attore sviluppate all'interno del Laboratorio. In quanto ex attore e drammaturgo, non affermavo una verità metodolo-

gica assoluta, piuttosto mettevo le mie risorse poetiche a disposizione per una compartecipazione attiva degli allievi alla creazione della loro scrittura scenica. Nei tre anni del Laboratorio ho cercato di creare un gruppo di attori il più possibile creativi e coscienti del proprio ruolo, capaci di portare in ogni spettacolo, anche con altri registi, più che un'idea di teatro, un'idea di lavoro: fermenti capaci di far cagliare il latte.

Quali sono stati i risultati e i momenti di verifica di questo percorso?

Il primo risultato di questo percorso pedagogico è stata la messinscena della *Madre* di Brecht al Magnolfi, il luogo in cui Marisa Fabbri ha interpretato *Le baccanti* di Euripide per il Laboratorio di Progettazione Teatrale di Ronconi. Il secondo risultato è stato *scene da Romeo & Giulietta* di William Shakespeare al Fabbricone. Alla fine del corso gli allievi sono stati inseriti in una produzione a tutti gli effetti, dove ci sono tempi e budget da rispettare, rapporti interni da costruire in base a uno spirito di compagnia, un complesso meccanismo da far funzionare al meglio. Avrei potuto trasformare il saggio sulla *Madre* in un vero e proprio allestimento del testo di Brecht, invece ho scelto Shakespeare.

La madre è un testo fortemente ideologico. Non penetra nella coscienza dello spettatore con l'evidenza di trenta o cinquant'anni fa. Rischia di restargli estraneo: la storia ha avuto un altro corso, prospettive diverse. Eppure penso che rimanga esemplare come "testo nato per uno stile", quello epico di Brecht, e quindi perfetto per indagare un tipo di recitazione, quella epica appunto, e confrontarsi con gli esperimenti del Berliner Ensemble, del Living Theatre, di Müller e di Strehler. Il testo di Brecht si sviluppa drammaturgicamente rispetto alla grande invenzione "mitica" del romanzo di Gor'kij. Inoltre è un testo che permette di mescolare giovani attori con un'attrice di grande esperienza (il ruolo di Pelagia Vlassova 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. Infine il tema offriva la possibilità di collegarsi alle lotte operaie della Valle del Bisenzio, agli scioperi, alla presenza viva del lavoro in fabbrica.

Come si è svolto il lavoro sulla Madre?

Ho voluto accanto a me un *dramaturg*, figura che viene dalla realtà teatrale tedesca. Mi interessava sperimentare la possibilità di inserire in un mio