DOPPIOZERO

Tiezzi: storia di un regista

Massimo Marino

23 Gennaio 2026

La vicenda artistica di Federico Tiezzi (e con lui, strettamente collegata, quella di Sandro Lombardi) esemplifica un bel pezzo della storia del nuovo teatro italiano. I due, con Marion D'Amburgo, fondano nel 1972 la compagnia Il Carrozzone, che cambierà negli anni, seguendo un'attenzione alle mutazioni del teatro italiano e internazionale e anche a questioni di cronaca, denominandosi di volta in volta Magazzini Criminali, Magazzini, poi, in modo più tradizionale, Compagnia Lombardi-Tiezzi.

I suoi fondatori sono compagni di liceo: non frequentano scuole di teatro ma, come molti negli anni settanta, nutrono la loro ispirazione e la loro pratica con spunti differenti, che vanno da influenze teatrali (il Living Theatre, Antonin Artaud, ma anche il trattato di Zeami del XV secolo sul teatro Nō giapponese), artistiche (prima tra tutte la lezione di Roberto Longhi e della sua lingua, capace di far vedere con le parole le opere d'arte, ma anche molti artisti contemporanei, frequentati nella gallerie fiorentine d'avanguardia), la letteratura.

Si collocano decisamente, in quei primi anni, nel continente della sperimentazione, innovando il linguaggio della scena, che diventa oggetto di riflessione e di restituzione analitica, senza rinunciare a un'emozionalità che Tiezzi e compagni stessi definiscono "patologica" (di teatro analitico-patologico-esistenziale parla, in quegli anni, a proposito di quella che definisce post-avanguardia il critico Giuseppe Bartolucci).

In mezzo sta l'episodio della rappresentazione di *Genet a Tangeri* nel macello di Riccione, mentre gli addetti uccidevano un cavallo, come ogni giorno fanno in quei mattatoi, mentre nello spettacolo si evocava il testo dell'autore francese sul massacro di palestinesi a Sabra e Chatila, in Libano. Ma quello spettacolo, rappresentato al Festival di Santarcangelo, venne criminalizzato da una stampa poco attenta e in cerca di effetto con fallaci titoli che sostenevano che i Magazzini Criminali avevano ucciso in scena un cavallo.

L’approdo finale, con la formula Compagnia Lombardi-Tiezzi e con le ultime messinscena, sembrerebbe, a uno sguardo poco attento, tornare alla tradizione del teatro che Claudio Meldolesi chiamava “normale” e che altri definiscono ufficiale, con spettacoli che girano nei maggiori teatri, basati principalmente su testi della tradizione.



Crollo nervoso di Federico Tiezzi, 1980. Foto © Patrizia Rossi.

Un libro di Lorenzo Mango, docente di Storia del teatro moderno e contemporaneo presso l’università di Napoli “L’Orientale”, viaggia in questa vicenda lunga più di cinquant’anni liberando lo sguardo da facili stereotipi. In *Federico Tiezzi. Storia di un regista di teatro* (Carocci) l’assunto è dichiarato fin dall’inizio, citando un libro di Leonardo Mello sul teatro laboratorio della Toscana, impegno didattico dello stesso Tiezzi: “La regia è la traduzione in termini teatrali di un pensiero”.

Questa sembra la radice unitaria della multiforme opera di Tiezzi: come realizzare l’idea, la concezione, lo sguardo alle cose, rendendoli attraverso i corpi e le parole. Il problema è quello della scrittura scenica, di come l’azione sia la fonte dello spettacolo, che dal testo prende solo le mosse, come volevano i grandi delle rivoluzioni teatrali novecentesche, Gordon Craig, Antonin Artaud, Peter Brook.

La regia come scrittura scenica, quindi come realizzazione di una personale visione in cortocircuito con i testi e con le loro parole. Questa, potremmo sintetizzare, è la lezione che si trae dal cammino del libro e dal lungo percorso di Tiezzi e compagni. Mango lo enuncia verso la fine, pensando agli ultimi spettacoli: “Nell’insieme, se consideriamo la linea di sviluppo che inizia dal Duemila, assistiamo a quella che potremmo definire la messa a punto di una classicità del moderno, nel senso che le tensioni sperimentali, che del moderno sono tipiche, acquistano il loro compimento in uno stile. È uno stile, quello di Tiezzi, che nasce come sviluppo di una concezione del moderno teatrale (dove nel moderno collochiamo anche lo sperimentalismo postmoderno) che da elemento di frattura si propone come una nuova ricomposizione del linguaggio”.



Marion D’Amburgo in *Genet a Tangeri* di Federico Tiezzi, 1984. Foto © Piero Marsili.

Frattura e ricomposizione. Una sensibilità postmoderna che si nutre di diverse fonti, con la certezza che la regia, questa eredità del grande Novecento, in crisi negli ultimi decenni del secolo scorso, ha un senso in quanto pensiero della scena, da sviluppare incrociando elementi differenti, lavorando con l’attore (e in questo il ruolo di Lombardi è essenziale), usando musica e suono, luci, spazio scenico, inventando ogni volta dei contenitori in cui i vari elementi, come voleva Gordon Craig, e non solo il testo ‘recitato’, creano lo spettacolo come esperienza complessa.

La prima fase del lavoro di Tiezzi parte molto da Zeami e da una sua frase: “Fate muovere la mente per dieci decimi, fate muovere il corpo per i sette decimi”. Il teatro diventa un progetto mentale, che esplora le possibilità della relazione e del dispositivo scenico, con spettacoli che abbandonano la narrazione, che procedono per frammenti, che accumulano ripetizioni con o senza variazioni, atmosfere scenografiche e luministiche, indagando i meccanismi che si attuano nel rapporto con una scena e un pubblico. È la fase del Carrozzone, con spettacoli come *La donna stanca incontra il sole*, *Vedute di Porto Said*, *Punto di rottura*, *Crollo nervoso*, con un evidente glamour postmoderno, in scene tecnologiche e arcaiche insieme, che si accendono di rotture, provocazioni, esplosioni, meditazioni metateatrali.



Commedia dell’Inferno di Edoardo Sanguineti, 1989. Foto © Marcello Norberth.

Viene dopo il “Teatro di poesia”, che riprende la contrapposizione tra cinema di prosa e cinema di poesia di cui parlava Pasolini. Domina, in questa fase, una nostalgia del selvaggio e del deserto, in conflitto con l’ambiente determinato, incombente, della metropoli. La narrazione è ancora ripudiata a favore dell’accostamento emozionale, fisico; i testi di riferimento sono penetrati nella loro natura profonda, attraversandoli con diversi strumenti. Per esempio, la musica incalzante e una scenografia di colori forti e luci violente, analoghe a quelle del film *Querelle* di Fassbinder, per *Sulla strada*, traduzione spasmodicamente coreografata del romanzo di Kerouac. Poi la trilogia *Perdita di*

memoria, un affondo nella contemporaneità e insieme nella classicità della pittura, con opere ispirate al messaggio dirompente di Genet, con personaggi come Artaud, Paolo Uccello e le sue rivoluzioni della prospettiva, incomprensibili alla logica razionale di Lorenzo il Magnifico e Brunelleschi.

Mango rileva come spesso Tiezzi e i Magazzini, che fanno cadere l'aggettivo Criminali dopo l'episodio del cavallo, procedano per progetti: dopo un'incursione in un Beckett anomalo, il romanzo *Come è*, che prelude ad altre messinscene di testi dell'irlandese, arriva *Hamletmaschine* di Heiner Müller, primo tassello di un lungo cammino nella pièce di Shakespeare e derivate, che vedrà le varie versioni di *Scene di Amleto* a Prato e a Roma. Questi spettacoli programmaticamente rifiutano di allestire tutta la tragedia, ma la saggiano per momenti culminanti, componendo diverse soluzioni sceniche, che vanno da citazioni del progetto di spettacolo di Gordon Craig per Stanislavskij a momenti militareschi sotto una tenda, con l'irruzione della canzone del Che Guevara, a azioni in campi di grano. Finirà, questa ricerca, con *Ambleto* di Testori, la tragedia trasportata in Brianza, con il tentativo di rappresentarla di un gruppo di attori scalcagnati, gli Scarrozzanti.

Viene poi il confronto con la poesia grande, quella di Dante, con le tre cantiche della *Commedia* tradotte in scritture drammaturgiche rispettivamente da Edoardo Sanguineti, Mario Luzi e Giovanni Giudici, e trasformate in dispositivi scenici di rara intensità, con un mirabile lavoro di cesello del verso, per agirlo e renderlo sempre comprensibile.

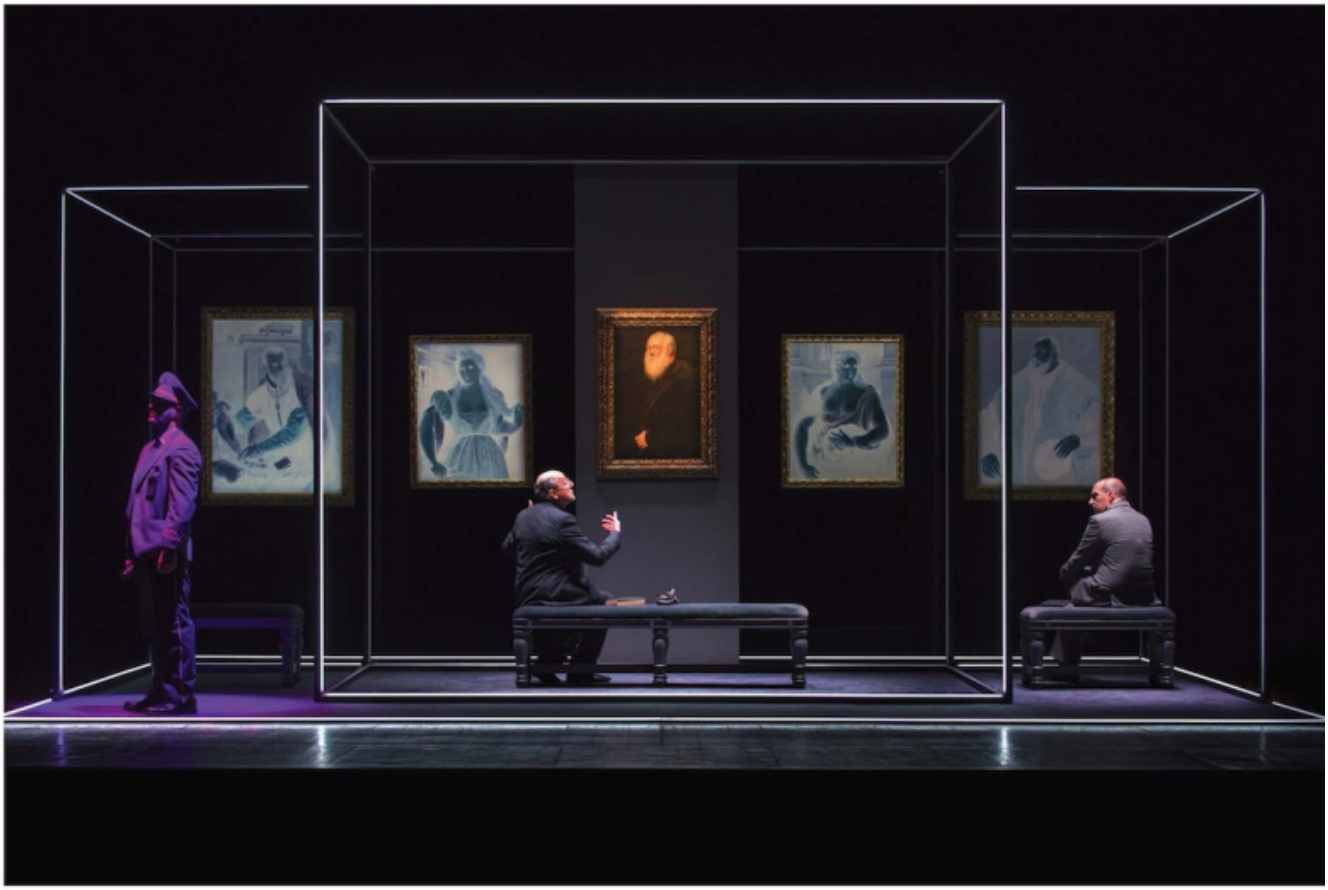


Due Lai (*Erodiàs*) di Giovanni Testori, 1998. Foto © Marcello Norberth.

Pasolini e Testori sono altre tracce. *Porcile* e *Calderon*, testi del “teatro di parola” del poeta-cineasta, come spettacoli debitori di Brecht, di cui Tiezzi allestisce anche il giovanile, espressionista, *Nella giungla della città* e poi la riscrittura di *Antigone*, ma che influenza molte altre sue opere, compresi *I promessi sposi alla prova* di Testori.

Di Testori con Sandro Lombardi mette in scena quei viaggi e sprofondamenti nella lingua – in una lingua deformata secondo le marche del grottesco, dell’amore e del dolore – di *Edipus* e poi dei *Lai* composti dall’autore lombardo poco prima di morire, *Cleopatràs*, *Erodiàs* e *Mater Strangosciàs*, prove di scrittura scenica e di invenzione dell’attore nel corpo di una lingua espressivista di multiforme spessore.

Lentamente Tiezzi, con tensioni sperimentali, va in cerca della classicità del moderno, cercando di *ricomporre in stile* linguaggi diversi e molte volte divergenti. Così esplora, negli ultimi anni, autori più classici, come Euripide e Racine, senza negarsi alla traduzione teatrale di una pièce teatrale, *L’apparenza inganna*, e di due romanzi di Thomas Bernhard, *Antichi maestri* e *Il soccombente*, opere che fanno deflagrare dall’interno la recita della conversazione borghese.



Antichi maestri di Thomas Bernhard, 2020. Foto © Luca Manfrini.

È evidente, pur nel tono sempre contenuto del professore, l'ammirazione di Mango per un artista che ha attraversato la vicenda della nostra scena partendo da furori iconoclasti per approdare a un rinnovamento della tradizione della regia, guardando, in certi momenti, anche alle lezioni di Strehler e Ronconi. Chiudo con le parole stesse dell'autore: "La poesia del teatro è anzitutto poesia della scena, della scrittura scenica. Questo concetto di poesia si è poi articolato e sviluppato nel confronto con la drammaturgia, mettendo in relazione la dimensione della contemporaneità con la tradizione". E ancora: "la chiave dell'impostazione registica di Tiezzi, diventa l'interrogativo su come dare un corpo visibile alla poesia come cosa in sé e, allora, la pregnanza del segno scenico, la poesia dello spazio, di cui già parlavano Craig e Artaud, si manifesta come esigenza assoluta perché la parola possa essere colta nella sua intensità. Regista per eccellenza della scrittura scenica, Tiezzi ne manifesta la centralità, per paradossale che possa sembrare, proprio quando l'argomento rappresentativo diventa la parola".

Lorenzo Mango, Federico Tiezzi. Storia di un regista di teatro, *Carocci 2025, pp.240, euro 28.*

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.



Scene di Amleto di William Shakespeare, 1998. Foto © Marcello Norberth.