

# La scrittura è un duello

## Dialoghetto del vespro

*Licia Lanera e Riccardo Spagnulo\**

*Licia e Riccardo. Non ha importanza assegnare le battute e stabilire chi dice cosa. L'importante è il senso.*

- Inizia tu.
- *Sospiro.*
- L'ultima volta è toccato a me.
- Non è la prima volta che lo facciamo.
- Ma ogni volta prende un significato nuovo. Vai.
- *Lungo respiro.*
- Scrivere o parlare del nostro lavoro, o meglio, del nostro modo di fare teatro, di come comincia, di quando finisce, non è una cosa semplice.
- È difficile, ma non è impossibile.
- Provaci tu.
- Ci provo. (*Silenzio*). Il fatto è che viviamo il teatro come un magma che ribolle nelle vene e che, quando trova un'urgenza, tracima nel mondo delle cose. Ogni spettacolo che viene fuori è come un prelievo di sangue.
- Bella immagine.
- Grazie. Quando ci capita di rivedere i video dei nostri vecchi spettacoli, o foto stesse, ci sembra di sfogliare un album di famiglia. Ritroviamo in ogni parola, gesto, sentimento, musica, quello che noi eravamo a quel tempo.
- A volte è divertente.
- A volte patetico, ma rivedendo alcune scene mettiamo a fuoco avvenimenti della nostra vita privata avvenuti in quegli anni, le paure legate a quel pezzo di vita, riusciamo perfettamente a misurare il grado di felicità di quel periodo lì.
- È un'operazione pericolosa ricordare.
- Lo so. Possiamo accogliere questo invito per osservare dietro di noi la strada che abbiamo percorso senza guardare.
- Ho un po' di paura.
- Chiudi gli occhi.

\*Gli autori sono i componenti e fondatori della compagnia teatrale Fibre Parallele di Bari. Il brano è da considerare parte della serie sulla drammaturgia contemporanea. Si ringrazia Vincenza Di Vita per aver curato i rapporti con la compagnia.

- Vedo... Ci sono due vite. La nostra e quella del mondo intorno. Il mondo si muove veloce e inafferrabile. Noi siamo in uno spazio circolare, vuoto. Abbiamo delle sciabole in mano. Cominciamo a duellare. Le sciabole disegnano nell'aria lettere e forme. Segni. La nostra lotta solleva la polvere. C'è un bellissimo pulviscolo intorno a noi, trafitto dai raggi del sole (o dei sagomatori di Vincent?). Tutti si fermano e ci guardano. Ecco il teatro.

- Che cosa vuoi dire?

- Che scrivere uno spettacolo, per come abbiamo imparato a farlo noi sul campo, non è soltanto scriverne la drammaturgia e poi metterla in scena. Ma crearlo dialetticamente, attraverso il dialogo, contaminando idee e discorsi, prima con il pensiero, in un gioco di riferimenti e rimandi personali, e poi cercare di contagiare tutti quelli che ci lavorano e quelli che lo vedranno, attraverso la poesia dei corpi e della carne. È un'autorialità condivisa in cui si fondono due vite. Un duello vero e proprio, all'ultimo sangue.

- È così?

- E così.

- Però mi manca una cosa.

- Cosa?

- Il sangue.

- Basta con questo sangue.

- Non è per il sangue in sé per sé. Ma per il fatto che ogni teatrante dovrebbe affrontare lo spettacolo che sta mettendo in scena come l'ultimo della sua vita, come, appunto, un duello all'ultimo sangue. Deve essere mosso da una forza sotterranea e vitalissima, altrimenti il duello è finto, concordato, e il teatro non c'è, non è vivo perché è morto.

- Prova a chiudere gli occhi ancora.

- D'accordo. Le sciabole! Brillano nella luce, ma nessun colpo va a segno. Ecco! Il primo! Uno dei due accusa il colpo. L'altro risponde centrando il costato dell'avversario. Liquido rosso colora la terra.

- Ecco! Il prelievo.

- Il mondo intorno è paralizzato, l'attenzione è al massimo. I due contendenti, allo stremo delle forze, si guardano negli occhi. Uno dei due fa un cenno all'altro. Depongono le armi. Si stringono la mano. Intorno si applaude. Fine.

- Quei due siamo noi. E se non c'è niente di unico e personale che rimane sul campo di battaglia...

- Il mondo intorno continua a essere distratto.

- E noi vorremmo che, ogni tanto, il mondo si fermasse a guardare i duelli perché insieme a questo aspetto privato si interseca quello della vita intorno a noi, quindi l'aspetto che chiamiamo politico. Non ci interessa il teatro che si autoalimenta in

un circolo chiuso. Se il teatro non guarda alla vita, alla società, non ha, a nostro parere, senso di esistere, è tremendamente noioso. Muore, esattamente come sopra.

- Abbiamo bisogno di vita.

- Di vita e di teatro.

- Secondo te, di che cosa avevamo bisogno quando abbiamo creato *Mangiarmi l'anima e poi sputala*?

- Avevamo bisogno di rompere una gabbia. Eravamo più giovani di ora. Confusi, molto confusi, ma quello che avevamo capito era che la frase di Vsevolod Mejerchol'd: "Bisogna far pagare la gente per il teatro che vogliono, ma devi pagare di tasca tua per il teatro che vuoi" era spietatamente vera. Non ammessi nelle scuole di teatro, un apprendistato in compagnie locali dove abbiamo imparato a fare il lavoro sporco dell'attore, domestichezza pressoché nulla degli strumenti autoriali. Premesse disastrose. Eppure, alla base, c'era fortissimo il bisogno di creare, di mettere in vita qualcosa in cui riconoscersi. Ci colpì, in libreria, il romanzo di Giovanna Furio, *Mangiarmi l'anima e poi sputala*. Letta la quarta di copertina, capimmo che quella era la nostra storia (una bigotta un po' matta che si innamora perdutamente di Gesù Cristo) e che non poteva avere altro titolo che quello della Furio. Ci presentammo alle selezioni locali del Premio Scenario con in mano poco più di una suggestione (una musica dance e un montaggio video) e provammo a raccontare quello che avevamo intenzione di fare. Insuperatamente superammo la selezione: l'obiettivo era montare quindici minuti da portare alla selezione successiva, questa volta senza sconti. Sperimentammo i primi duelli, molto feroci, ma le nostre armi erano spuntate e nessuno di noi si fece male davvero. Fummo più volte sul punto di mandare tutto in fumo, in un transfert crudele tra vita e teatro che già allora non lasciava scampo. Avevamo bisogno di un arbitro e così chiedemmo aiuto a una amica e collega (Maria Elena Germinario), che più che assistenza alla regia, faceva assistenza sociale, nel vero senso della parola: tra i duellanti, allora, non c'erano filtri, né regole, men che meno cavalleria. In poco tempo, emersero i risultati e mostrammo il nostro embrionale lavoro alla giuria di Scenario. Qualche giorno dopo, la telefonata: non avete superato la selezione, non avete esperienza, non avete lavorato con nessuno di importante, questo spettacolo, siamo certi, non lo finirete mai. Una amara delusione. Probabilmente molte esperienze autoriali finiscono al primo rifiuto, non la nostra, perché qualche giorno dopo arrivò la telefonata di Daniele Timpano che ci offriva un debutto a Roma nel suo festival di teatro indipendente. Decidemmo di investire i soldi raccolti con il regalo della laurea (ci siamo laureati in Lettere più o meno nello stesso periodo) nell'unico oggetto scenico dello spettacolo (una enorme croce alta tre metri) e chiudemmo la scrittura (di scena) dello spettacolo in un mese.

Quello che capimmo con *Mangiarmi l'anima e poi sputala*, oltre all'amore per il teatro d'attore e per la scrittura scenica, fu che avevamo estremo bisogno di calare

le storie che mettevamo in scena in un contesto a noi vicino. Piegammo il romanzo della Furio, di per sé molto metropolitano, a un'ambientazione tutta pugliese, provinciale e leggermente retrò, dove la cadenza dialettale della protagonista scriveva una musicalità eternamente sospesa tra innovazione e tradizione.

Toccammo temi che ci siamo portati dietro costantemente nella produzione successiva, come lo scaturire della violenza e il confine tra reale e surreale.

- In quello spettacolo sono entrate molte cose per caso: le registrazioni di Radio Maria, che hanno orientato la drammaturgia, furono fatte in un pomeriggio, alcune improvvisazioni diventate partitura senza troppe modifiche e molte frasi che erano rubate ai passanti nei dintorni della sala prove o alle persone che vedevamo ogni giorno, come i nostri genitori.

- *2(due)*, invece, l'abbiamo costruito diversamente.

- Dopo *Mangiami l'anima e poi sputala*, abbiamo debuttato in tutta fretta con *2(due)*. È nato tutto da un concorso EXTRA, dove siamo arrivati prima in semifinale e poi in finale. Questi traguardi esigevano lo spettacolo compiuto. Così con pochissime prove, un po' d'ingegno sulla scenografia, abbiamo debuttato a Forlì a ottobre del 2009. *2(due)* è uno di quei lavori in cui più la dimensione privata si fonde con la cronaca: una storia che ha riguardato un momento della vita privata, una storia scritta anni prima come sfogo per esorcizzare i fantasmi, nelle mani di Riccardo diventa drammaturgia. Questo è l'unico testo della nostra compagnia che è nato prima di andare in sala a provare. È la storia di una giovane donna che, delusa dal suo compagno che la preferisce a un uomo, dopo un periodo di sofferenza e frustrazione, lo ammazza. Quaranta minuti di spettacolo che raccontano per una breve parte la delusione d'amore della donna e poi i dettagli di un efferato omicidio avvenuto in cucina, con forchettoni e coltelli che diventano terribili armi.

Era il periodo in cui cominciavano a prendere piede sempre più le trasmissioni sugli omicidi, in cui questo gusto pornografico del voler sapere tutto sull'assassinio stava cominciando a diventare frequentissimo. Il plastico del delitto di Cogne da Vespa, esaltava lo spettatore voyeur e lo affamava sempre più. Infatti, poco dopo sarebbero arrivate tutte quelle trasmissioni come *Quarto Grado*, *Amore Criminale*, il delitto di Avetrana, ecc.

Questo voyeurismo spropositato, questo gusto per lo splatter delle casalinghe italiane, questa pornografia dell'orrore a buon mercato, ci ha ispirato per portare a teatro un testo che racconta un dolore, ma che è altamente pornografico nel suo non risparmiare nulla. Licia in questo spettacolo, con una recitazione algida e distaccata, filtrata da un microfono con riverbero, da suoni distorti fatti al computer, insieme diventa presentatrice, carnefice e vittima di un evento. Allo stesso tempo, questa storia è un po' anche la sua storia, la storia di un amore adolescenziale finito male. E ogni sera per lei è catarsi. Per questo lavoro voglio anche dire due cose sul nostro artigianato, non solo nella scrittura e nella recitazione, ma anche negli allestimenti.

- La storia della vasca anche qui la devi dire? Ne hai già raccontate troppe su *2(due)* e la nostra vita privata!

- Dai!... Allora. Volevamo a tutti i costi una vasca da bagno, di quelle antiche con i piedi in ferro, stile retrò insomma, tutta bianca, in cui la protagonista si sarebbe dovuta immergere nella scena finale; e un grande specchio sospeso in aria, anche questo bianco che permettesse allo spettatore di vedere ciò che avveniva dentro la vasca. Non avevamo un euro. Come fare? Iniziamo a battere i peggiori rigattieri della provincia di Bari. Troviamo da un ferrovicchio scarti di vecchie vasche da bagno grigie: ce la danno per 20 euro insieme a vecchi piedi di letti antichi tutti arrugginiti. Carichiamo tutto in macchina e raggiungiamo un fabbro in campagna, gli chiediamo di aiutarci. Per 80 euro fa un accrocchio con i piedi dei letti per far reggere la vasca. Verniciamo tutto con la bomboletta spray bianca e voilà, una vasca retrò meravigliosa! Mancava lo specchio. Una vecchia rigattiera, Tenerella, che ha un sacco di immondizia dentro casa, ci propone, mentre cucina un disgustoso ragù di pecora, un'anta di armadio antico con specchio incorporato. È mezza rotta, tarlata e marrone, ma costa solo 20 euro. La prendiamo: stucco e vernice bianca. Un altro meraviglioso elemento scenografico. Tutti ci hanno fatto i complimenti in questi anni per l'elaborata e raffinata scenografia. Se sapessero... Insomma, siamo sempre stati abituati ad arrangiarci.

- Diciamo che raramente abbiamo avuto il privilegio di avere delle produzioni, quindi o così o così.

- Poi è giunto il momento di aprire i boccaporti e di giocare con gli altri. Con *Furie de Sanghe* abbiamo fatto scelte radicali che hanno ripagato gli sforzi. Che interesse poteva suscitare uno spettacolo in un dialetto crudo, sincopato e incomprensibile come quello barese, una roba che non si afferra bene neanche a Napoli? Come avremmo fatto a portare in giro, con i nostri pochi mezzi, uno spettacolo con quattro attori, un tecnico e una scenografia che pesava quasi un quintale? Le risposte le abbiamo trovate durante la costruzione. È stato un percorso lungo durato quasi un anno. In quel caso è stato un duello in cui la posta in gioco era fare un passo in avanti. Abbiamo affilato le sciabole, ognuno ha scelto la sua preferita. Così l'attenzione per la drammaturgia è ricaduta su Riccardo, mentre la responsabile della regia è stata Licia.

- Volevamo parlare della nostra città per come la vediamo noi. Abbiamo usato il dialetto barese proprio per questo. Abbiamo calcato la mano, ovviamente: gli abitanti di Bari non sono tutti brutti, sporchi e cattivi come i personaggi della storia. Bari, negli ultimi venti anni, ha cambiato lentamente il suo volto. Quella che non è cambiata è la violenza strisciante che sta dietro i rapporti di forza. È un ceto mercantile, quello barese, che fa valere con prepotenza la propria forza economica piccola piccola ed è refrattario ai cambiamenti. Noi abbiamo parlato di sottoproletariato, degli ultimi, di quelli che hanno un vocabolario di massi-

mo cinquanta parole tra sostantivi e verbi, che è reale e presente, ma, in realtà, ci interessava fare un discorso identitario su questo angolo di Sud.

- Un dialetto sporco come quello barese, incomprensibile e fatto di parole tronche da dare a intendere, è stato trasformato in una partitura musicale, grazie anche agli studi sulla diplofonia di Demetrio Stratos che sono stati la soundtrack liquida e sottomarina per descrivere il sottobosco di una città di mare. Abbiamo posto molto l'accento sulla gestualità, che ha ampliato la potenza delle parole: in questo modo ci siamo fatti capire da Torino a Roma, da Milano a Parigi o Berlino, dove lo spettacolo è stato presentato nel corso dei suoi cinque anni di vita.

- La drammaturgia è andata di pari passo alla scrittura di scena, il monologo che chiude lo spettacolo dando un senso di speranza è stato completato un giorno prima della prova generale, come ci accade spesso. Quella lì era la nostra speranza, la voglia di rimanere e cambiare noi e la nostra città. Il rapporto con gli attori, poi, è stato fondamentale per costruire i personaggi e le parole che pronunciano sono state scritte apposta per loro, o magari sono state captate durante le improvvisazioni e poi rimesse in ordine discorsivo, diventando, infine, testo per la scena.

- Non hai parlato di Ugo! Come puoi dimenticarlo! Ugo è il nostro capitano. Ancora vivo dal 2009 (debutto dello spettacolo), gode di ottima salute in un acquario a casa della mamma di Riccardo.

- Ugo, indiscusso protagonista dello spettacolo, simbolo fallico e del maloverme, cioè la fissazione, fissazione del vecchio di violentare la nuora. Ugo ha attraversato le Alpi e viaggiato con noi, fino in Macedonia (per questo viaggio ha dovuto fare perfino la carta d'identità), ha superato il caldo del furgone per raggiungere Parigi, e un freddo tremendo per arrivare in Belgio, si è goduto Berlino e moltissime città italiane. Ha sfidato gli animalisti che ci hanno denunciato, dimostrando di essere nel suo pieno vigore e di fare l'attore per vocazione e non per denaro!

- E poi?

- E poi, il 2011 è stato l'anno di due spettacoli dalla genesi ed esiti molto diversi: *Have I None* e *Duramadre*. *Have I None* è l'unico nostro spettacolo in cui il testo non è scritto da noi. *Have I None*, di Edward Bond appunto, nasce da una commissione, la rassegna Trend – Nuove Frontiere della scena Britannica. Ma anche in questo spettacolo non abbiamo messo da parte la nostra esuberante vena autorale. Il testo è rimasto fedele a quello di Bond, ma la messa in scena, fortemente segnata da uno straordinario piano luci di Vincent Longuemare fatto solo di stufe alogene, uno spazio in miniatura con mini cucina e mini tavolo e sedie, ma soprattutto l'utilizzo di un italiano che ha un forte accento del sud e il ruolo del protagonista maschile interpretato da Licia, in un lavoro di semplice maquillage, lo hanno reso uno spettacolo che rispecchia profondamente la nostra identità. Anche lì non abbiamo resistito alla tentazione di fare nostra una storia, all'apparenza lontana dalle nostre corde, attraverso il pensiero dietro la messa in scena.

- Qualche mese dopo debutta *Duramadre*. Spettacolo controverso e faticoso, che ha segnato profondamente il nostro percorso. Avevamo in mente uno spettacolo grande: tanti attori, grandi scene; volevamo una famiglia teatrale con cui condividere il nostro percorso, ma non eravamo pronti, né con la testa, né con le risorse. E poi quelle due parti che compongono la nostra scrittura, quella emotiva e quella politica, vissero uno sbilanciamento a favore di quella emotiva e si sa, quando giochi troppo con le tue paure, le tue debolezze, i tuoi fantasmi, rischi di farti molto male.
- Niente come quel lavoro parlava di noi, della nostra deflagrazione, di un periodo di grande tristezza, di mutismo perenne, di ferite profonde. Furono mesi complicati e lo spettacolo venne complicato. Una madre, la madre di tutte le madri, tiene a sé i suoi quattro figli e non li fa uscire di casa. Lei cuce i vestiti per il loro funerale, ma alla fine sarà lei a morire e i figli rimarranno soli e pronti per uscire a scoprire il mondo.
- Fu proprio la drammaturgia a funzionare poco in questo lavoro, la regia e la drammaturgia a tratti sembravano non dialogare, proprio come noi, non riuscivamo a dialogare.
- Qualcosa di buono c'era. Senza dubbio. Pensare a una ambientazione fuori dal tempo, anzi, prima del tempo e fuori dalla realtà, ci ha costretto a coniare per la figura della Madre un linguaggio nuovo e arcaico al tempo stesso. Non volevamo usare il dialetto, perché fa parte del nostro presente, e allora abbiamo unito italiano, dialetto e latino per creare una lingua altra, ispirandoci inconsapevolmente a Testori. Questa nuova lingua, una lingua inventata, disegnava spazio e movimenti, creava volumetria attraverso il suo ritmo a volte incalzante, a volte lamentoso.
- Adesso penso a quanto è stata necessaria quella tappa del nostro lavoro per capire dove stavamo andando, che cosa volevamo, per difenderci dal teatro stesso, che a volte non lascia scampo, a essere un po' meno dionisiaci e un po' più apollinei. Il duello lì era diventato feroce e le ferite stavano facendo male. E il mondo intorno se ne accorgeva. Tutto quel dolore ci stava portando, senza che lo sapessimo, verso il nostro spettacolo più riuscito, completo e articolato: *Lo splendore dei supplizi*.
- *Lo splendore dei supplizi* è uno spettacolo felice.
- Lo eravamo noi, calmi, felici.
- *Lo splendore dei supplizi* parte da una cosa minuscola, una crisi di coppia (cosa che avevamo superato innumerevoli volte), per arrivare a parlare della fine dell'ideologia nella società dell'oggi. Volevamo lavorare su alcune miniature, su piccole storie di piccoli personaggi. Abbiamo cercato quali fossero i prototipi di una società che perde i pezzi, che involge nella sua evoluzione. Quindi dopo la coppia, appunto specchio della nostra involuzione, abbiamo scelto il giocatore di slot machine, una badante dell'est e un vecchio razzista, e il vegano simbolo di una sinistra imborghesita. Queste quattro figure, incastrate nella riflessione foucaultiana del supplizio pubblico, cioè delle esecuzioni pubbliche viste come teatro, come spettacolo del dolore, ci hanno portato a scrivere quattro storie di supplizi privati che per l'occa-

sione, grazie al teatro, vengono resi pubblici. È il nostro spettacolo più divertente, ma è quello che ha l'epilogo più tragico. Non c'è speranza. Finisce con la morte di un personaggio e altri due che esultano. Il pubblico ride per la grottesca esecuzione, proprio come oggi ride di fronte alla propria distruzione.

- La scrittura è stata discontinua. Lavorando su un periodo così lungo, con in mezzo la tournée e gli altri impegni, era impossibile provare e scrivere ogni giorno. Ma è stato come se la mente e il cuore avessero lavorato in background anche quando eravamo occupati a fare altro e ogni dettaglio che saltava fuori dalla realtà e che abbiamo inserito nello spettacolo, era una tessera del mosaico che stavamo componendo. Alcune scene sono state scritte prima e poi verificate in sala, altre, come per esempio, "La Badante", è stata costruita in sala attraverso relazioni tra i due personaggi e gestualità e, poi, è stato sovrapposto il testo. "Il Vegano" è stato buttato giù in una notte. "La Coppia" ha richiesto un lavoro di verifica prolungato e puntiglioso. Più in generale, la difficoltà ne *Lo Splendore dei supplizi* è stata iniziare, partire, capire che spettacolo avremmo fatto, quale era la relazione tra scena e platea e mondo-là-fuori, quale era il discorso unitario da fare, cosa che rischiava di essere spazzata via dalla scelta della struttura a episodi.

- Gli episodi, in realtà, ci hanno dato la possibilità di utilizzare i diversi registri e linguaggi che abbiamo esplorato nelle creazioni precedenti. Ritorna il dialetto, ritorna la fisicità corporea, ritorna il dionisiaco nel finale in cui seviziamo il vegano per contrappasso: facendogli ingollare carne e salumi. Ritorna la trasformazione a cui non abbiamo mai rinunciato: ci scambiamo i ruoli, invecchiamo, ci scambiamo il genere sessuale, ribaltiamo il meccanismo scenico che abbiamo creato, da vittime diventiamo carnefici. Questo concetto di mutazione è legato al fatto che vogliamo generare cambiamento. Non avrebbe senso rimanere nelle nostre posizioni, ma rischiare ogni volta di mettere in una posizione di scomodità, di disequilibrio, noi e lo spettatore, è l'unico modo per poter cercare una mutazione. Abbiamo scelto un teatro fatto di storie e personaggi proprio per questo. Non siamo integralisti, puristi del teatro mimetico, ma ci sembra la condizione ideale per poter esprimere una grande varietà di significati e segni. Le regole vanno infrante, ma con grandezza. È una questione di tempi.

- Sono d'accordo e *Lo splendore dei supplizi* è uno degli spettacoli più belli che abbiamo fatto proprio perché abbiamo avuto il coraggio di prenderci il tempo, tanto tempo. Per buttare giù e ricostruire, per ascoltarci e ascoltare.

- Sai, dovresti abbassare la guardia ogni tanto.

- Perché?

- Perché ti dà bellezza.

- In che senso?

- Nel senso che quando sei in duello, se non scopri un po' di te stesso, nessuno saprà davvero chi sei.

- L'abbiamo fatto.



- Cosa?
- Abbiamo guardato indietro.
- E quello che abbiamo visto...
- ... è che...
- Il duello non è ancora finito.
- Per oggi può bastare. Per oggi.
- Vorrei concentrarmi sui dolci di Natale ora. Siamo al 20 novembre e non ho fatto ancora nulla.
- È vero, i dolci di Natale sono importanti. Fanno parte della vita, esattamente come il teatro.