



Speciale Messina / Intervista al Teatro dei Naviganti

In occasione di [Crescere nell'assurdo – Uno sguardo dallo stretto](#), proponiamo alcuni approfondimenti dedicati alla scena teatrale messinese. Ieri abbiamo iniziato con un [ritratto di Pippo Venuto](#). A seguire una conversazione con Mariapia Rizzo e Domenico Cucinotta del Teatro dei Naviganti.

Ci potresti raccontare la genesi e il percorso del Teatro dei Naviganti?

Mariapia Rizzo - La nostra compagnia ha compiuto vent'anni, traguardo che riteniamo estremamente importante. Dopo brevi esperienze in altre realtà teatrali, io e Domenico sentivamo la necessità di tracciare una storia artistica personale, convinti (forse illudendoci, come spesso succede a vent'anni) di avere le idee chiare in merito. Il nome rimandava in modo diretto al viaggio, alla volontà di navigare verso una terra mai abbastanza lontana da potere essere considerata “meta”. I primi anni li abbiamo proprio passati in viaggio, più precisamente in Sudamerica, dove abbiamo accumulato esperienze. Dopodiché abbiamo deciso di darci una stabilità e così sono nati i Magazzini del Sale, la nostra casa teatrale, luogo in cui abbiamo depositato il sale che si accumulava sulla pelle dopo i nostri spostamenti. Messina è un punto di transito, una città in cui il concetto di passaggio è centrale. Il nostro è un quartiere liminale e per questo ci sentiamo dentro a un confine che segna la divisione fra un centro della città, anche commerciale, e una periferia meno frequentata. Qui, il nostro teatro è diventato una casa, un cuore, dove creare una realtà fattiva in cui si produce e si fa pedagogia. Nel 2000 siamo stati fra i primi teatri a ospitare esperienze di teatro indipendente, che dal nostro punto di vista rappresenta il tentativo di ospitare o produrre il teatro che vorremmo vedere, anziché lamentarci per la sua assenza.

Quale è stato il vostro sguardo su quello che chiami “teatro indipendente?”

M.R. - Siamo stati i primi a ospitare Scimone/Sframeli, che non avevano ancora trovato ospitalità in città, da noi è stata ospite Emma Dante. Per noi è fondamentale condividere dei principi di etica teatrale, non solo le estetiche. Questo è il punto fondamentale. Ci siamo dunque interessati a compagnie indipendenti, magari che gestissero altri spazi, a drammaturgie non solo contemporanee ma anche di teatro civile e di narrazione, cercando però sempre di non cavalcare le mode. Il punto è tentare di capire quali idee stiano dietro alle opere e scegliere quelle, non tanto le opere stesse.

L'estetica da teatro di gruppo che ha segnato i nostri inizi ci ha decisamente influenzato, anche se ce ne siamo parzialmente distaccati. Negli anni, ci siamo interessati al teatro-danza, alla danza butoh, collaboriamo con coreografi. Lavoriamo poi molto con i bambini, attraverso progetti educativi e laboratoriali. Fare arte è per noi un segno politico, farla in un territorio specifico lo è ancora di più. Non parlo solo di Messina, anche se il legame con il territorio è fondativo e come tale va tenuto in considerazione. Ci siamo avvicinati alle istituzioni per proporre, ancora prima che per “chiedere” ma da ormai da molti anni non abbiamo alcuni tipo di aiuto comunale o regionale.

Avete parlato di teatro fisico e di teatro di gruppo. Cosa resta, nello specifico, di queste esperienze?



Domenico Cucinotta - All'inizio del nostro percorso siamo entrati in contatto con una serie di alleanze teatrali che operavano a Reggio Calabria, una delle quali era in stretto contatto con l'Odin Teatret, e che ospitò l'Università del Teatro Eurasiano, con i relativi docenti. Fu questo l'anello che ci ha permesso di andare in America Latina, nella fattispecie ad Ayacucho dove ci fu l'anniversario della fondazione del Terzo Teatro. Lì si crearono contatti che durano tutt'ora: a gennaio, per esempio, ospiteremo a Messina Norberto Presta, regista e attore argentino che adesso vive a Rio de Janeiro.

All'epoca eravamo molto attratti dal metodo di lavoro dell'Odin ma prendemmo anche le distanze da un certo proselitismo che lo contrassegnava. Il concetto di metodo nella creazione è qualcosa che prima o poi nuoce alla creazione stessa. Mi resi conto che gli stili si erano incancreniti, si ripetevano, sentivo la necessità di approfondire il lavoro sul corpo come orizzonte principale del nostro lavoro. Occorre che le proprie intenzioni stilistiche emergano da esigenze profonde, non da un "modo" di lavoro che magari si ti permette di stare sulla cresta dell'onda ma non concede evoluzioni al proprio linguaggio.

In che modo i vostri processi pedagogici entrano nella creazione artistica, e viceversa?

D. C. - Per quanto a volte svolga anche il ruolo di regista, io sono fisiologicamente un attore. Quello che cerco di trasmettere è dunque il mio mestiere, cerco di decifrare ciò che mi succede in scena per trasmetterlo a chi sta con noi. Pertanto non insegniamo una tecnica, elemento che spesso fa diventare gli attori delle maschere con uno specifico modo di muoversi, usare il timbro di voce, ecc. Al contrario, mi piace smontare gli stilemi attoriali, vedere in scena delle persone con un "qualcosa in più" che Lorca chiamerebbe il "duende". Quello che cerco è dunque una "tecnica sottile".

Rispetto al travaso fra pedagogia e creazione si tratta di un grande nodo che spesso non viene sciolto, ma si impone da sé. Io ho studiato con Anatoly Vassilev e uno dei suoi assi di lavoro riguarda proprio il passaggio dal livello laboratoriale a quello scenico, per fare in modo che per l'attore la "messa in forma" non costituisca un trauma. Quella vita che prima per un attore scorreva a fiumi quando si crea una forma si blocca, non scorre più. A me piace invece vedere una scena una persona viva, da cui lo spettatore sia attratto. È una grande questione del "regista-pedagogo": fino a un certo punto anche osservando il lavoro di alcuni maestri mi accorgo che la forma rischia di bloccare il fluire attoriale.

M.R.: Lavorando con Domenico come attrice, posso dirti che l'elemento affascinante riguarda l'incredibile coincidenza fra una certa precisione che ci viene chiesta e il margine assoluto di libertà che l'attore mantiene in scena. Credo che questo sia anche l'obiettivo finale che ci poniamo qui: un'attenzione altissima alla macchina scenica ma allo stesso tempo la possibilità che il lavoro dell'attore fluisca. Questo è forse anche ciò che consegniamo ai nostri allievi, quello che vorremmo trasmettere. Nel nostro spettacolo del 2003 *Vedette* parlo per 75 minuti senza un testo fissato, improvvisato in ogni replica, eppure lo schema dello spettacolo deve funzionare al millimetro. È un lavoro che non ti lascia mai impigrire.

D.C. - Spesso si pensa, contrariamente a quanto accade nella musica, che in teatro l'improvvisazione sia senza regole e invece non è così, anzi rappresenta una possibilità di "libertà guidata" esattamente come accade in musica.



Come è avvenuto l'incontro con Pippo Venuto e come il processo di lavoro per In veste di rosa?

D.C. - Con Pippo ci siamo conosciuti dopo 14 anni dalla scelta di lavorare a Messina. Volevamo approfondire la nostra conoscenza attraverso il teatro. Il processo si è sostanziato sulla storia personale di Pippo e su quella di Genet come autore, cui Pippo è molto legato soprattutto con *Il miracolo della rosa*. Leggendo il testo abbiamo estrapolato dei frammenti e con l'improvvisazione di Pippo ne abbiamo poi aggiunto altri, io stesso ho poi guidato e aggiunto e così si è creata la drammaturgia. Nel *Miracolo della rosa* lo sguardo di Genet parte dalla realtà, trasfigurandola però verso una nuova forma, in cui gli oggetti si tramutano in oggetti "sacri": le catene diventano ghirlande di fiori, un cuore che diventa un fiore, una rosa che diventa mistica. Lo stesso Harcamone, condannato a morte per avere ucciso una bambina, diventa un redentore, un santo, gli uomini che vanno nella sua cella per ucciderlo iniziano un lungo viaggio all'interno di Arcamone, del condannato a morte e ci trovano l'infinito, l'abisso, la fragilità... Genet dice che il primo grande peccato sia il giudizio: per questo visita e ci racconta le zone grigie dell'esistenza umana.

M. R. - Un altro aspetto da sottolineare credo sia l'aspetto linguistico, ovvero come viene trattata la parola. L'opera ha un livello "alto" di scrittura e il lavoro della compagnia esplora la possibilità di mescolarlo alla nostra lingua, dandosi la libertà di non metterlo in "bella dizione" ma basandosi sull'istinto narrativo di Pippo che non viene imbrigliato in alcuna redine tecnica, dizione o altro. Questo stridore tra il livello di scrittura immensamente poetico e il modo carnale di Pippo di utilizzare queste parole crea una prima unione tra il livello attoriale e quello letterario. Inoltre, vi si inseriscono alcune parti dialettali, pensate e scritte da Pippo, che dimostrano quanto sia inscindibile la parte carnale e quella più sottile dimostrando che ognuno di noi è fatto tanto di sangue quanto di una parte più "metafisica".

Teatro dei Naviganti, Libera i miei nemici (2016)

Come vi orientate nella scelta di argomenti e tematiche che poi conducono alla creazione dello spettacolo?

M.R. - La nostra produzione non è vastissima e ogni spettacolo ha una storia a sé. Inizialmente ci confrontiamo tutti insieme attorno a una necessità, da lì entriamo in uno spazio vuoto e cominciamo a "scrivere" con i nostri corpi e con il nostro lavoro. *Vedette* del 2013, per esempio, nasce da una circostanza molto banale: Stefania Pecora (terza componente storica della compagnia) ed io sentivamo il desiderio di lavorare insieme e poi piano piano, Domenico ha messo in campo una serie di riflessioni circa l'immagine in sé e il rapporto con la propria immagine, compresa la conflittualità che può scaturirne. A questo si è aggiunto l'aspetto dell'intimità violata dai social, un'intimità nata e vissuta già per essere esibita, mostrata. *Libera i miei nemici* del 2016 è invece un testo che ci è stato proposto e che abbiamo accolto, anche se solitamente ci muoviamo più sul fronte della scrittura scenica. Tra i nostri testi c'è anche un *Cyrano De Bergerac* del 2001 completamente riadattato, che per noi ha rappresentato l'occasione per fare uno spettacolo sull'attore, diventato per noi quasi un manifesto sulla nostra visione dell'arte. Oppure *Clo* del 2003 nato da un'esperienza laboratoriale basata sulla nostra



visione di Beckett, in cui la scrittura scenica si mescola a un'immagine forte (quella del fragile corpo di mia nonna in obitorio). In *Il Piccolo principe*, nostro spettacolo di molto tempo fa, invece non variamo nemmeno una parola del testo originale poiché crediamo che traghettare quelle parole e non altre, abbia ancora un senso a distanza di anni. Insomma, caso, necessità e urgenze verso determinate tematiche si mescolano in continuazione.

Opera morta, da voi prodotto nel 2005 ha un incipit quasi Kantoriano...

D.C. - L'opera morta, nelle costruzioni di muratura, è quella parte nascosta a cui viene fissata la porta, una parte fondamentale ma nascosta appunto. Anche questo spettacolo nasce in seno a un laboratorio, in un momento in cui sentivamo il desiderio di lavorare su Pirandello. Abbiamo quindi iniziato a mescolare storie e racconti pirandelliani, facendo così nascere una drammaturgia originale. L'uso delle maschere era giustificato dai caratteri messi in scena: si trattava di uno spettacolo corale (eravamo in otto sul palco) anche per questo motivo fu molto difficile portarlo in giro. Le maschere, tutte realizzate dagli attori, ricalcavano i loro stessi volti e, parallelamente, abbiamo approfondito il lavoro sulla lingua siciliana e i suoi dialetti.

Parlavate di Messina come punto di attraversamento, di passaggio e di come il vostro lavoro sia legato al quartiere dove avete sede. Che possibilità teatrali apre una dimensione siffatta?

M.R. - Per noi che ci muoviamo al di fuori di logiche produttive importanti, arrivare oltre alla Calabria rappresenta un notevole sforzo dal punto di vista economico e fisico, a partire dalle asperità montuose della Calabria che bisogna attraversare e da quel tratto di mare che divide. I confini esistono, le difficoltà geografiche esistono, la modernità non abbatte tutte le frontiere. Chi viene ai Magazzini del sale spesso si spaventa perché deve superare tre diverse traverse partendo dal pieno centro-città, hanno paura perché è buio. Questa è la nostra realtà, il nostro territorio: nonostante siano passati oltre 150 anni dall'unità d'Italia, il sud a mio modo di vedere rappresenta ancora un confine.

D.C. - In generale sento una forte appartenenza alla mia terra e alla mia cultura. È un senso di appartenenza che a volte si manifesta come una ferita, qualcosa da cui sono colpito ma in maniera gioiosa e da cui sgorga la necessità di creare uno spettacolo. La Sicilia è grande e non si può generalizzare, ma viaggiando e spostandomi noto qualcosa che ha a che fare con la gravidanza. A Catania c'è la stessa barbarie che a Messina, la stessa incuria, l'abbandono, la sporcizia, la mafia, quello che sappiamo. Eppure vengo avvolto da una gravidanza, una sorta di appartenenza e di un'identità culturale che sopravvive nelle persone più semplici, nel "popolo" trovo una sorta di peso che le abita. A Messina questo non mi capita, a Messina manca questa consistenza per varie ragioni, anche dettate dal transito e dalle macerie inscritte nella sua storia di terremoti. La sua identità è liquida, vischiosa come un polipo che non riesci ad afferrare.

La nostra sala si trova in un quartiere che non è più centro e non è periferia, eppure in questo limitare, che è zona di crisi, son fiorite e fioriscono tante esperienze belle. Quindi io farei attenzione ai confini, esistono, ma se li consideriamo come muri invalicabili non hanno più nulla da dirci. Così noi, sedici anni fa, arrivando in questo quartiere abbiamo dovuto varcare una soglia immaginaria. Ma oggi siamo qui e siamo stati testimoni della gioia di persone che sono entrate per la prima volta in una sala teatrale



e che potevano godere di una possibilità che fino al giorno prima non apparteneva nemmeno al loro modo di pensare.