

“Blocco cognitivo”, paranoia nazionale e nuovo teatro del grottesco

Oliviero Ponte di Pino

Qualche tempo fa Claudio Mencacci, il presidente della società italiana di psichiatria, ha scritto un breve articolo per il “Corriere della Sera”: non è apparso in prima pagina, ma in un inserto relegato nelle pagine finali del quotidiano. Spiegava che non solo gli individui, ma anche le nazioni, possono impazzire: il nostro paese, scriveva, è:

sempre più contagiato da una venatura paranoica. La diffidenza, il sospetto, la rissosità che permeano e inquinano i rapporti tra le persone, le accuse che acriticamente e in modo stereotipato rivolge all’altro, la negazione della possibilità di un dialogo che non si traduca in un alterco o in un pubblico dileggio, accompagnati dalla proiezione sistematica sull’altro delle responsabilità di programmi disastrosi, dimostrano quanto gli aspetti, appunto paranoicali, siano operanti nel tessuto sociale attuale. [...] Questo ‘virus della paranoia’ è già in azione, circola nella nostra vita, amplifica la diffidenza dello Stato sui comuni cittadini che a loro volta ricambiano diffidenza e sospetto. E la Storia ci ha insegnato che il passaggio, a volte indolore, dallo Stato di diritto a quello paranoico, non è improbabile (“Corriere della Sera”, 28 aprile 2013).

La ‘follia degli italiani’ – e più in generale la ‘follia collettiva di una nazione’ – è da qualche tempo una questione controversa nei corridoi dei convegni internazionali di psichiatria. Ma forse la questione era già entrata, da qualche anno, nella drammaturgia di alcuni giovani gruppi teatrali (e di alcuni giovani autori): in una forma indiretta, sghemba, e tuttavia percepibile.

A lungo, agli inizi, il nuovo teatro si è preso tremendamente sul serio. Era in gioco la rifondazione del teatro (se non del mondo). Bisognava inventarsi una grammatica e un linguaggio partendo da segni e oggetti (e dunque limitando ironia e ambiguità). La poesia era in agguato, con la tentazione del sublime, dell’ineffabile, dell’esoterico. Il corpo si fortificava e macerava nel *training*, o si martirizzava e trasfigurava nella *body art*. Non c’era molto da ridere.

O meglio, c’è sempre stato e c’era molto da ridere. Ma per questo c’erano gli specialisti, da Dario Fo giù giù fino agli ultimi comici da *cabaret*, dai cinepanettonari natalizi ai barzellettieri in stile *Drive In*. Era una risata a volte bonaria, consolatoria, altre aggressiva, feroce. Ma partiva dal presupposto che una battuta, un’imitazione, una *gag* potessero servire a migliorare il mondo, innescare una scintilla di felicità, e magari innescare la rivoluzione. La satira

intrattiene con la realtà un rapporto spesso condito di moralismo, ma intimo, stretto, e alla fine positivo.

Poi qualcosa è cambiato, anche nel nuovo teatro. È difficile cogliere il punto di svolta. Forse se ne possono individuare alcuni segni premonitori che non a caso insospettirono alcuni *maitres-à-penser* del nuovo teatro. C'era, nei primi spettacoli della Società Raffaello Sanzio (non ancora Societas), una vena allegramente dissacrante: bastava prendere sul serio quello che 'crede la gente' (politica, filosofia, religione...) e portarlo fino alle conseguenze estreme, per svuotarlo di senso.

C'è stata anche la profetica invenzione della Romagna Africana da parte delle Albe di Verhaeren (non ancora Ravenna Teatro), da un lato fondata scientificamente, dall'altro assurda e surreale, grimaldello per raccontare un problema reale: un'urgenza sociale, e drammaturgica, di cui nessuno (o quasi) si accorgeva. L'unico modo per metterla al centro dell'attenzione era spingerla oltre il limite del reale, farla esplodere come provocatoria metafora. (E forse qualche riverbero di questo atteggiamento c'era anche nei primi film di Nanni Moretti, e in certi romanzi di Aldo Busi...)

Poi Romeo Castellucci si è inabissato nei misteri (serissimi...) dell'origine del tragico e del sacro, mentre nei testi di Marco Martinelli una scheggia della vena paradossale di quel teatro politittttttico ogni tanto riemerge.

Ecco. Due parole. Grottesco. Politico.

A un certo punto, per alcuni di noi, il rapporto con la realtà ha iniziato a prendere una brutta piega. I sintomi erano chiari nella sfera politica ed economica, ma la malattia era più profonda: culturale, intellettuale (l'istupidimento collettivo, quello che di recente in Parlamento è stato definito 'blocco cognitivo'), ma prima ancora morale. Le cose non andavano bene, e peggioravano, e si è intuito che non c'era più niente da fare. Senza volerci credere, pensando che non fosse possibile, che qualcosa si poteva – e doveva – pur fare!

Accadevano cose ridicole e assurde, e insieme feroci e squallide: uno dei primi esempi di questa deriva è stato il feroce e insensato delirio omicida delle Brigate Rosse, che ha segnato la cronaca e la politica italiane dalla metà degli anni Settanta. Ma le cronache di questi decenni trascinano di scandali che colpiscono prima di tutto per la stupidità e l'arroganza dei protagonisti e del sistema che ha costruito e coperto questi antieroi della contemporanea commedia dell'arte italiana.

Ce ne accorgevamo tutti. Ci indignavamo, ci arrabbiavamo. Non serviva a nulla. Continuavano ad accadere cose sempre più ridicole, sempre più assurde, sempre

più feroci, sempre più squallide. Mentre la retorica ufficiale continuava a dipingere un panorama sempre più lontano dalla realtà, dalla nostra esperienza.

La spirale è diventata inarrestabile. La realtà è diventata inaccettabile, per il più semplice dei motivi: perché era diventato impossibile invertire la tendenza. Era il *trend*. Lasciava una scia di furore, disgusto, impotenza.

Ecco, neanche il gesto della P38 riesco più a fare bene. Non mi si piegano le dita. Tutta storta, 'sta pistola, e moscia. Appunto. Anche se potessi, anche se volessi, non lo farei, non potrei farlo; io non saprei e non vorrei uccidere nessuno; io lo sento, sento che oggi, in questo stato, in cui siamo, è impossibile l'azione; no, non è un fatto morale, è proprio impossibile qualunque reazione alla 'Reazione'. (pausa) Vabbè. (pausa) Niente di importante (D. Timpano, *Aldo morto*, in *Storia cadaverica d'Italia*, Corazzano 2012, 152).

Come spesso accade, a interiorizzare, metabolizzare ed esprimere questo sentimento sono stati i teatranti. Quelli più giovani, cresciuti in questo clima. Per reagire a questa deriva, a questo sbriciolamento. Il metodo era quasi obbligato: prendere sul serio la favola che ci stavano raccontando, le verità proclamate dai politici e dai loro *mass media*, le fanfare del neoliberismo globalizzato, solo esagerando un po'. In modo che emergesse l'assurdo e il lieto fine diventasse impossibile. Cercando in ogni caso di divertirsi, salvaguardando il principio del piacere. Trasformando la propria impotenza in gesto espressivo.



Fotomontaggio per la locandina dello spettacolo *Aldo Morto* di Daniele Timpano (2013) e l'immagine originale del sequestro Moro.

So che la soluzione, la vera soluzione finale, è quella di mangiarmele queste mie cosce, ed è solo così, mangiandomele, e sbranandole a morsi, togliendole da me per sempre, cacandole fuori dal culo una volta mangiate, queste mie cosce, mi lasceranno libera, libera di essere la donna che sono e di firmare mille autografi e di essere adorata e di sentire mille applausi che mi toccano il sedere e poi vado alle feste e cammino sui tappeti rossi e tutte le sere c'è qualcuno che mi aspetta con un taxi e poi concedo interviste e mia madre non pensa che ho un problema nella testa ma quando va al supermercato le fanno i complimenti per sua figlia, e io divento alta e non c'è più nessun problema ma soltanto dei ministri che mi portano in vacanza e che mi baciano la schiena e mi tengono sulle ginocchia come faceva il mio papà (C. Ceresoli, *La merda*, London 2012, 11-12).

L'etichetta di 'grottesco' forse semplifica troppo, e accomuna visioni politiche ed esperienze estetiche molto diverse. È stata già usata in passato, dato che ha "un valore lontano nel tempo, nella storia della poesia e dell'arte drammatica italiana e richiama le ragioni più remote e presenti del nostro teatro, dall'antica espressione oraziana dell'*Italicum acetum* al comico drammatico moderno", come scriveva Luigi Ferrante nell'introduzione a *Teatro italiano grottesco* (Bologna 1964). Più specificatamente, è stata utilizzata per identificare un filone della drammaturgia italiana d'inizio Novecento, comprendendo tra gli altri i testi di Luigi Chiarini (*La maschera e il volto*, 1916, considerato il capostipite del genere), Luigi Pirandello, Massimo Bontempelli e Pier Maria Rosso di San Secondo, fino al primo Eduardo.

Al centro di queste 'favole amare', ha notato Ferdinando Taviani, c'era "il conflitto tra l'intimità della persona e la pressione sociale che su di lei si esercita,



Immagine dello spettacolo *La Merda* di Cristian Ceresoli (2012).

l'immagine dell'individuo come un martire senza gloria, incatenato al giudizio altrui, trafitto dagli sguardi degli altri". A unire "le opere del cosiddetto 'teatro del grottesco' non era tanto una vicinanza di idee e di visioni, quanto un comune desiderio di prendere le distanze dalle trame ricorrenti del teatro borghese". Cogliamo forse la scintilla che ha innescato questo nuovo teatro grottesco, quello che sta emergendo in questo nuovo inizio secolo, se alle "trame ricorrenti del teatro borghese" sostituiamo la rappresentazione sociale condivisa, diffusa e imposta dai *mass media*. Proseguiva Taviani: "Le trame dei 'grotteschi' usano [...] una prospettiva aberrante e deformante sia spingendo all'eccesso i paradossi della vita, sia inventando intrecci fantastici capaci di tradurre il paradosso in favola" (F. Taviani, *Uomini di scena, uomini di libro. Introduzione alla letteratura teatrale italiana del Novecento*, Bologna 1995, 162).

Questo richiamo al passato può aiutare a cogliere la spinta che ha generato molti spettacoli: un profondo disagio rispetto al degrado italico e alle sue ipocrisie, il rifiuto di un estetismo fine a se stesso; e anche a individuare il piano di comunicazione con il pubblico, e il successo di tanti spettacoli.

L'autoritratto generazione e disperato di Ricci/Forte, Daniele Timpano con il rifiuto del racconto della nostra storia recente (compresi gli anni di piombo) da parte dei 'fratelli maggiori', Babilonia Teatri che amplifica il rumore di fondo della 'gente' per svuotarlo di senso, il fortunato *La Merda* di Christian Ceresoli con la critica politica del velinismo televisivo, i "brutti sporchi e cattivi" di Fibre Parallele, *Soprattutto l'anguria* di Armando Pirozzi, e poi certi schizzi degli Omini, o del Teatro Sotterraneo (che non a caso si è esercitato su teoria e pratica del comico), e ancora l'irritabilità attoriale di Astorri e Tintinelli, con i loro riferimenti pasoliniani...

Sono esperienze divergenti, e che tuttavia reagiscono in maniera diversa a una catastrofe condivisa. In questo, l'attualizzazione, lo smontaggio e il ribaltamento delle fiabe dei Fratelli Grimm operato da Ricci/Forte in *Grimmless* assume un valore esemplare. Si tratta di filtrare il racconto che ci viene imposto alla luce dell'esperienza personale, individuale (forse generazionale) ma in qualche modo condivisa. La distanza tra questi due poli produce un effetto di straniamento che conduce al grottesco, attraverso un meccanismo di semplificazione e amplificazione, e ancora più oltre può approdare al tragico.

c'è una cosa che non ho mai detto a nessuno
sono morta
un mucchio di volte
continuo a morire quasi ogni giorno
la prima
quando ho deciso di imparare

ad allacciarmi le scarpe da sola
nessuno di voi due me l'ha insegnato
quarantotto ore dopo
sapevo fare il fiocco e resuscitavo
sono morta
quando ho scoperto che papà
non aveva mai appeso il mio disegno
in ufficio
una tormenta di ghiaccio mi ha brinato le ciglia
assiderata
(*Bianca e Neve*, da Ricci/Forte, *Grimmless*, Corazzano, 2012)



Immagine dello spettacolo *Grimmless* di Ricci/Forte (2011).

Di fronte alla patologia collettiva degli italiani, questo nuovo teatro del grottesco – con tutto il suo esibito istinto autodistruttivo – ha senz'altro un valore cognitivo, perché mette a nudo i meccanismi della retorica nazionale; permette di riconoscere e condividere il proprio disagio; offre uno sfogo a rabbia e indignazione, spesso usando meccanismi comici; apre qualche squarcio sulla nostra situazione politica, o meglio (in)civile.

Voglio il mio boia
voglio affittarlo
prenotarlo

comprarlo ora
voglio che viaggi con me
sempre
fedele al mio fianco
voglio sia scritto nero su bianco
sono il tuo boia
sono il tuo boia
voglio il sigillo del notaio
poche parole chiare
non voglio una morte lenta
voglio un colpo di pistola
uno solo
qui
in testa
in mezzo agli occhi
la chiamate vita
non la voglio
non voglio viverla
non voglio vederla
non voglio soffrirla
non mi interessa
poche parole chiare
non voglio una morte lenta
non pensate di fottermi
di aggirami
di incularmi
lo dico adesso
lo scrivo
pago
dovrete farlo
basta schiacciare il grilletto
voglio un'assicurazione sulla morte
sulla mia morte
un'assicurazione contro la morte lenta
voglio il mio boia.
(Babilonia Teatri, *This Is The End, My Only Friend The End*, 2010)

Forse queste favole senza lieto fine e senza morale, con la loro retorica del grottesco, approdano a quello che Aristotele chiamava catarsi. Sono un piccolo antidoto alla paranoia collettiva. Quello sberleffo è la voce del bambino che dice che il re è nudo e sgretola l'ipocrisia di una nazione. Quella puntura acida è l'aculeo che punge Rosaspina, la Bella Addormentata, per risvegliarla dal suo torpore e rompere il perfido incantesimo che ha congelato il tempo.



Immagine dello spettacolo *Pornobboy* di Babilonia Teatri (2008).

English abstract

It is perhaps possible to identify some shared features in the work of several Italian theatre makers of the younger generation. The common ground is the widespread use of grotesque in the shows of playwrights, actors, or groups, such as Ricci/Forte, Babilonia Teatri, Daniele Timpano, Christian Ceresoli, Astorri e Tintinelli, Teatro Sotterraneo... It is a reaction to the Italian political and social situation, to its immobility (in spite of apparent turmoils) and deterioration. It is nurtured by a feeling of helplessness, and by distrust in the portrait of the nation drawn by politicians and by the media they control. The mechanism is based on the amplification of some elements of reality, in order to unmask its absurdity and stupidity, and often overturns the 'fairy tale' told by mainstream media, exposing the moral and social uneasiness, the distress, and the rage of the new generations. The definition "teatro del grottesco" has been used to identify the work of some Italian playwrights (Chiarelli, Pirandello, Rosso di San Secondo, De Filippo) at the beginning of the XX Century. It could also be used to group these shows, of course without forgetting the peculiarities of each artistic experience.

Intervista con Stefano Ricci, a proposito di *Grimmless*

Andrea Porcheddu

Sono artefici di un teatro perennemente all'attacco Stefano Ricci e Gianni Forte: autori e registi di creazioni sempre sulla linea di confine, di affondi nell'immaginario che sono scandagli inesorabili nelle intimità e nelle vite non solo dei *performers* in scena, ma anche degli spettatori in sala. Il loro è un teatro sulfureo e materico, vibrante di corpi giovani e di miti eterni, capace di intersecare cultura alta e bassa, immaginario pop e rimandi letterari. Sono spettacoli che sempre dividono il pubblico tra ferventi appassionati e sdegnosi detrattori: opere dal sapore ipercontemporaneo che pure chiamano in causa le pietre miliari della letteratura d'ogni tempo (da Omero a Palahniuk), e hanno la capacità di innervare e innovare il mito, reinventandolo dall'interno, declinando sulle contraddizioni e le tensioni del presente. Il gusto è per un teatro viscerale, emotivo, intimo addirittura, sentimentale e melodrammatico, che non evita, però, tutta la retorica della ipercomunicazione dei nostri tempi. Il fatto è che Ricci/Forte, consapevolmente, attingono senza mezzi termini alla sfera privata, all'immaginario, ai ricordi e alle esperienze dei giovani o giovanissimi *performers* che coinvolgono nelle loro creazioni: scavano dentro, fanno emergere sogni, frustrazioni, dolori, desideri, bisogni. Lo faceva Pina Bausch, un percorso simile, elaborando poi magistralmente gli spunti e le narrazioni che provenivano dai suoi danzatori. Con Ricci/Forte il lavoro ha esiti ovviamente diversi dalla straordinaria maestra di Wuppertal: virati come sono più ad una analisi dell'essere umano dell'oggi, ai figli di questo presente liquido e frastagliato, aspro e violento. Così gli spettacoli della compagnia prendono le mosse da suggestioni condivise, magari da letterature o da libri (in questo caso, appunto le fiabe dei fratelli Grimm), ma poi derivano in attitudini e prospettive altre, a esiti che hanno attitudini liriche o minimali, ridondanti o effimeri.

Da *Troya's Discount*, in cui gli eroi omerici si confessavano e si incontravano nella marginalità di centri commerciali di periferia; attraverso lavori come *Macadamia Nut Brittle* (con echi pasoliniani), o *Pinter's Anatomy* che declinava la scrittura ossessiva di Harold Pinter in monologhi di intensa e oscena verità; fino appunto a *Grimmless*, il lavoro in cui – più di altri – la coppia di artisti romani ha affrontato in un corpo a corpo micidiale la struttura stessa della fiaba; salvo poi approdare in terreni ancora nuovi e diversi, come *Imitationofdeath*, violentemente incentrato proprio sulla elaborazione del lutto e sul tracollo di questo Paese; o *Still life 2013*, sull'omofobia.

Grimmless, come gli altri spettacoli, procede per montaggio di numeri o di (tragiche) attrazioni che sono a loro volta composte di frammenti, piccoli affondi nei

microcosmi individuali. Momenti di svelamento, di esposizione amara del sé, fatti di corpi che si aprono che si sviscerano (quasi in senso letterale), che si mostrano senza esibirsi: vi è anzi candore antico, quasi ritrosia nel raccontare il bisogno d'amore di tutti e ciascuno, entità umane colte in fase di 'crescita', di doloroso e amaro superamento di quella 'età dell'oro' che è – o dovrebbe essere – l'infanzia. L'abbandono della fiaba, dunque, in *Grimmless*, è la necessaria 'porta stretta' attraverso cui passare per accedere a una adultità mai veramente definita. Una adultità, che però è anche auspicata consapevolezza del sé, lotta per la sopravvivenza, amaro disincanto.

I grandi personaggi fiabeschi, allora, delle fiabe dei fratelli Grimm vengono assunti e trasfigurati, diventano (pre)testo di confessioni raccontate senza reticenze: paradigmi da tv verità? Certo, anche: giacché il reality (Matteo Garrone *docet*) fa da tempo parte del nostro immaginario e il "confessionale" non è più quello che si trova in chiesa. Ma nel suggerire il (dis)gusto per il nostro tempo, Ricci/Forte lavorano di contrappunto, di controcanto: mostrandoci quel che resta di quei giovani là, cresciuti a pane e Mediaset. Quel che resta delle fiabe senza fiabe, appunto. Il racconto, allora, è un affresco che si compone gradualmente, alternando sistematicamente momenti di frenesia collettiva, quasi coreografie orgiastiche o esplosive (i movimenti sono sempre di Marco Angelilli) che fanno da tramite alla dimensione più privata. In questo confronto-ricordo con l'età dell'oro, ovvero con l'adultità, in cui si annida disincanto e delusione, bisogno estremo d'amore, e fuga dal mondo, i corpi degli interpreti narrano piccoli peccati di crisi mai davvero superate, di ferite aperte e non curate: i ricordi riaffiorano con dolore, oppure come ironico svelamento delle proprie avventure/sventure erotiche e sentimentali. Ricci/Forte chiedono insomma ai *performers* di assumere il personaggio dei Grimm, il mito-favola, e di metterselo addosso, salvo poi espellerlo, annientarlo (anche a colpi di sega elettrica) per mettersi a nudo senza reticenze di fronte al pubblico.

Chiediamo allora a Stefano Ricci – con Gianni Forte fondatore e anima del gruppo – di raccontare a Engramma il lavoro fatto dentro e attraverso il mondo dei Fratelli Grimm.



Immagini dello spettacolo *Macadamia Nut Brittle*

Stefano Ricci Avevamo intenzione di lavorare sui Grimm proprio perché quella era la favola prima dell'avvento di Disney: la fiaba come nucleo crudele, il racconto passato attraverso la tradizione popolare e privo di infiocchettamenti, non edulcorato. Qualcosa che avesse a che fare con una concretezza ruvida. Ci interessava, infatti, riflettere sul rito di passaggio, ovvero sulla favola come manifesto di crescita, attraverso la morte. Quel che ci affascinava era il percorso attraverso le diverse morti, che sempre si ritrova all'interno della fiaba, grazie al quale il protagonista dovrebbe crescere, maturare. Lo scontro con il lutto, con l'elaborazione del lutto, diventa dunque motore di sviluppo. È questo che abbiamo cercato nei Grimm: all'interno delle loro opere, abbiamo trovato uno sguardo molto vicino al nostro sguardo. Uno sguardo sfronato da qualunque abbellimento o possibilità di speranza, che è stato il nucleo portante del lavoro: la possibilità, entrando nel bosco, di uscirne con una consapevolezza maggiore. Una consapevolezza che ti porta a conoscere anche il grado di mistificazione della realtà, di quello che ci circonda, ma con la possibilità di comprendere la visione favolistica del reale, del tempo presente, di questa specie di Matrix in cui viviamo. Riuscendo, però, al tempo stesso, a riconoscere questo mondo con una maggiore maturità, fino a trovare un modo per muoversi al suo interno.

Andrea Porcheddu Eppure in *Grimmless* questa "consapevolezza" si tramuta, in modo molto forte, in una costante dialettica tra infanzia e adultità, tra sogni di una 'età dell'oro' e disincanto...



Immagine dello spettacolo *Grimmless*.

SR Certo, perché siamo tutti cresciuti con delle aspettative create proprio dalle favole, che dovrebbero essere un viatico per l'età adulta, e invece diventano zavorra, perché viziano. Viziano lo sguardo e viziano le aspettative. Cresci pensando che un prodigio – quindi qualcosa al di fuori di te – venga a risolvere le problematiche che si presentano nella tua vita. E questo crea, ovviamente, una sudditanza, una pigrizia, una passività che non portano a nulla. Che portano, anzi, a trasformarci in quel popolo di giocatori di 'gratta e vinci' che conosciamo: un popolo che attende sempre il principe azzurro sul destriero, qualcuno capace di arrivare e risolvere tutti i nostri mali. In questo senso, c'è questa specie di ritorno all'età dell'oro, all'infanzia come momento in cui crediamo che i prodigi possano avvenire, la stagione in cui abbiamo ancora fiducia in un futuro che pensiamo pieno di promesse. Poi però, subentra la consapevolezza: ci rendiamo conto, da grandi, da adulti, che quelle fiabe sono state in realtà una pozione velenosa. Perché ci hanno tolto qualcosa: la forza di agire.

AP Nel vostro spettacolo, alcune sequenze di straordinario impatto fanno riflettere sul ruolo significativo, simbolico, del sonno, dell'addormentarsi. Che cosa è il sonno? Cosa rappresenta?

SR Il sonno è stato poi sviluppato, nello spettacolo, come qualcosa che avesse a che fare con la perdita di qualsiasi possibilità di autorigenerarsi: guardandosi intorno, vedendo il terreno melmoso in cui ci muoviamo, l'unica alternativa diventa chiudersi, cioè trovare riferimenti solo in noi stessi. Ciascuno con la sua formazione, sensibilità, possibilità, ma trovando e costruendo perimetri che diventano pericolosi, perché ti chiudono in un cerchio. Ti ritrovi a segnare sui tronchi, con la vernice rossa – dal meno sensibile al più sensibile di noi – qualcosa che ti costringe a guardare, come una sperduta figura beckettiana, solo a quello di cui senti il bisogno per proteggerti. E così, inevitabilmente, ti chiudi in una teca di cristallo.

AP Nel vostro percorso creativo, tornano frequentemente immagini dal gusto ipercontemporaneo, accanto ad altre dal sapore, o dal rimando, decisamente



Immagine dello spettacolo *Grimmes*.

più classico. Archetipi dell'immaginario collettivo si confondono con stilemi di cultura pop. Quali sono i vostri riferimenti iconografici?

SR Non so da dove attingiamo. Forse, semplicemente, attingiamo da quel che facciamo. Non seguiamo diktat o movimenti, pur essendo molto legati all'arte contemporanea. A seconda del progetto cui stiamo lavorando, nascono diramazioni, sentieri inaspettati o già perseguiti. Ma non c'è un percorso predisposto a tavolino, non abbiamo categorie in cui cercare cosa utilizzare. Quel che ci affascina, semmai, è cercare di iniziare ogni viaggio bendati: naturalmente avendo a disposizione una serie di strumenti – la coscienza che si ha, la preparazione, quel bagaglio culturale che ciascuno di noi ha – per poi provare a capire quali sono gli strumenti giusti per fare quel determinato viaggio.

AP Eppure cultura alta e cultura bassa si intrecciano violentemente nel vostro immaginario: da una deposizione del Quattrocento alle maschere di Topolino, dalla Bibbia ai Simpson, tutto concorre a creare la scena...

SR In questo senso abbiamo a che fare chiaramente con l'attitudine di molta arte contemporanea, dove è pratica consueta mescolare, intrecciare codici, linguaggi, riferimenti. Non si avverte razzismo o snobismo: c'è semmai la consapevolezza di avere a disposizione un intero pianeta e una storia culturale infinita. E noi, proprio come avviene nell'arte contemporanea, siamo pronti e ci sentiamo liberi di utilizzare tutto come vogliamo, a seconda di quel che vuoi raccontare. In questo senso, cultura bassa e cultura alta – il mezzo televisivo che racconta un tempo presente esattamente come una tela di Piero della Francesca – vengono utilizzate con lo stesso valore. Così come noi, in certi lavori, diamo maggior risalto all'espressione fisica – ad esempio in *Imitationofdeath* – oppure alla parola, come in *Still life 2013*, in cui il testo ha un valore fondante. Dunque ci impossessiamo dei media espressivi a seconda di quel che vogliamo raccontare. E questo mi sembra, al di là di tutto – delle estetiche o della costruzione di un lavoro –, quello che è il nodo cruciale del nostro gruppo: ossia la fantasia come motore generante per raccontare, attraverso tutto quello che hai a disposizione. Senza limitarsi o apporre freni, per provare ad arrivare a quella dimensione di celebrare l'Uomo, che è il nostro desiderio. E in questa prospettiva rientrano anche la fiaba e l'età dell'oro: perché il bambino non dà un valore differente alle cose, ma utilizza tutto ciò che ha a disposizione per esprimersi, per parlare.

AP In questo contesto, un forte ruolo hanno sempre avuto, nel vostro percorso creativo, i miti classici. Perché?

SR Sì, è vero. È un rapporto costante, dialettico. Proprio per cercare di trovare l'eroicità dell'Uomo oggi, l'epicità in gesti minimali, cerchiamo di fare un continuo confronto, di gettare un ponte, di creare un cortocircuito con il mito. Dove

sono? Dove si sono nascosti i cavalieri? Che fine hanno fatto quelle gesta che ci sono state raccontate nei capolavori della letteratura? Se ti guardi intorno vedi solo imborghesimento: e non riusciamo a comprenderne le ragioni. Allora un confronto continuo con il mito, con i capolavori del passato ti dà il polso della situazione. Fa aprire lo sguardo su certe situazioni minimali che ad osservare meglio, raccontano il terribile sforzo quotidiano per sopravvivere, facendo assurgere a eroiche delle esistenze apparentemente meschine.

AP Dopo l'avventura di *Grimless* cosa è restato delle fiabe nei lavori successivi?

SR La fiaba è nella struttura. Il protagonista – il bambino, la ragazza innocente – che si trova improvvisamente in uno stato di insoddisfazione rispetto a qualcosa che non funziona, si confronta con le proprie paure, con il proprio bisogno di crescere. Allora affronta le fatiche, si infila in un bosco, e sviluppa delle capacità che nemmeno lui pensava di possedere. E ritrova così la strada. Probabilmente questo è rimasto: è la costante del nostro modo di provare a raccontare, di parlare, innanzi tutto come persone, non solo come artisti. La curiosità di andare a cercare, sempre di nuovo, senza continuare a confezionare prodotti solo perché funzionano. La curiosità ci porta nel bosco: prima nella vita di tutti i giorni, e solo dopo come artisti nel teatro, in tutto quel che facciamo. È la modalità, dunque, che appartiene alla struttura fiabesca: la possibilità di scoprire il prodigio nell'esistenza quotidiana è qualcosa che, al di là di *Grimless* e degli altri spettacoli, continua a entrare nelle nostre vite.



Immagine dello spettacolo *Grimless*.

AP Ma qual è la favola preferita di Stefano Ricci?

SR Mi ha sempre interessato la “trasformazione”. Dunque *Cenerentola*, con i topi che costruiscono il vestito, la zucca che si fa carrozza. La mutazione è sicuramente una favola che sin da bambino mi affascinava. È la possibilità di cambiare completamente i perimetri di qualcosa. E mi ha portato a fare quel che faccio adesso.