

TEATRONAZIONALE

TEATRO
STABILE
TORINO

IL PANICO



DI RAFAEL SPREGELBURD

TEATRO GOBETTI | 23 MAGGIO - 9 GIUGNO 2024 | PRIMA NAZIONALE



Jurij Ferrini

TEATRO GOBETTI, SALA PASOLINI | MERCOLEDÌ 29 MAGGIO 2024 | ORE 17.30

Rafael Spregelburd, Jurij Ferrini e gli attori della compagnia dialogano con **Leonardo Mancini** (Università di Torino) e **Federica Mazzocchi** (DAMS/ Università di Torino) su **IL PANICO** di **Rafael Spregelburd**, regia di **Jurij Ferrini**.

Un progetto realizzato con **Università degli Studi di Torino / DAMS - Università degli Studi di Torino / CRAD**
Ingresso libero, prenotazione online obbligatoria www.teatrostabiletorino.it/retroscena
Info Centro Studi tel. 011.5169405 - centrostudi@teatrostabiletorino.it

IL PANICO

DI RAFAEL SPREGELBURD

TRADUZIONE DI MANUELA CHERUBINI

CON INTERPRETI / PERSONAGGI

JURIJ FERRINI *EMILIO SEBRJAKOVICH, TERAPEUTA*

ARIANNA SCOMMEGNA *LOURDES GRYNBERG*

DALILA REAS *JESSICA SOSA*

MICHELE PULEIO *GUIDO SOSA*

ROBERTA CALIA *CECILIA ROVIRO, REGINA*

ELISABETTA MAZZULLO *ELYSE BERNARD, SUSANA LASTRI*

LUCIA LIMONTA *ANABEL*

SIMONA BORDASCO *BETIANA*

FRANCESCA OSSO *ROSA LOZANO, DUDI*

VIOLA MARIETTI *MELINA TRELLES, ÚRSULA, MARCIA, ROXANA*

TONI MAZZARA *VOCE DEL PADRE DI CECILIA ROVIRO (AL TELEFONO)*

REGIA JURIJ FERRINI

SCENE E COSTUMI ANNA VARALDO

LUCI ALESSANDRO VERAZZI

SUONO GIAN ANDREA FRANCESCUTTI

ASSISTENTE REGIA CARLA CARUCCI

TIROCINANTE UNIVERSITÀ DI TORINO / D.A.M.S MARTINA BENCI

TIROCINANTE ACCADEMIA LIGUSTICA DI BELLE ARTI DI GENOVA LORENZO ROSTAGNO

RESPONSABILE AREA ARTISTICA, PROGRAMMAZIONE E FORMAZIONE BARBARA FERRATO

RESPONSABILE AREA PRODUZIONE SALVO CALDARELLA

RESPONSABILE AREA ALLESTIMENTI SCENICI MARCO ALBERTANO

DIRETTORE DI SCENA ERMES PANCALDI, CAPO MACCHINISTA FLORIN SPIRIDON

CAPO ELETTRICISTA DANIELE COLOMBATTO, ELETTRICISTA BORIS CONTARDI

FONICO GIAN ANDREA FRANCESCUTTI, ATTREZZISTA SILVIA PIRROTTA

SARTA MARTA BERTORELLO, TRUCCO E PARRUCCO GLORIA CORRADINO, SEGRETERIA DI COMPAGNIA LIDIA MARGIOTTA

SCENOGRAFO REALIZZATORE ERMES PANCALDI, ATTREZZISTE CLAUDIA TRAPANÀ, GRETA MAGGIALETTI

COSTRUZIONE SCENA LABORATORIO DEL TEATRO STABILE DI TORINO - TEATRO NAZIONALE

COORDINATORE LABORATORIO SCENOTECNICO ANTIOCO LUSCI

MACCHINISTI LORENZO PASSARELLA, LUCA DEGIULI, GIACOMO GHELLER CAVALLERA

FOTO DI SCENA LUIGI DE PALMA

TEATRO STABILE TORINO - TEATRO NAZIONALE

DURATA SPETTACOLO: 2 ORE E 10 MINUTI SENZA INTERVALLO



Note di regia

di Jurij Ferrini

Ho incontrato Spregelburd attraverso la sua biografia, che mi ha davvero incuriosito, così sono passato all'*Eptalogia*, scoprendo una scrittura per la scena che non somigliava a niente che avessi mai letto fin a quel momento, anche grazie a Manuela Cherubini, che lo ha tradotto per prima in italiano, dopo essere andata a conoscerlo personalmente.

Mi sono immerso nel suo mondo e nell'ironia che lo connota, distanziandomi istintivamente dall'altro precedente italiano, quello di Luca Ronconi, che andava in una direzione diametralmente opposta a quella della commedia. Nel tempo è nato il desiderio di conoscerlo, e dopo la regia di *Lucido* siamo diventati amici. Come artista è necessario un po' di tempo per decifrarlo, bisogna decrittare quello che scrive, perché nelle sue partiture drammaturgiche sono tantissimi i riferimenti, i rimandi alla realtà che lo circonda, e alcune didascalie possono addirittura trarre in inganno.

Il background culturale da cui proviene è Buenos Aires, una città che è rinata, culturalmente parlando, durante il crollo economico.

Il teatro è diventato un luogo di ritrovo e di espressione popolare, vivo e attivo anche nei momenti più drammatici della recessione.

Mancando i fondi, hanno iniziato a nascere dei teatri casalinghi, nei salotti delle case private, con attori per passione e lavoratori per necessità che si sono messi al servizio di scrittori e registi per creare, interpretare e reagire. Spregelburd è un autore capace di occultare il senso dello spettacolo per mostrarlo solo al momento opportuno, nascondendolo tra significati provvisori, che poi in scena vengono continuamente smentiti.

Ti spiazza di continuo: anche se lo hai letto e riletto, scopri che c'è qualcosa che lui intende in un altro modo, perché scrive ai piedi del palco: la sua è una trascrizione del lavoro che fa con gli attori, allestendo situazioni paradossali, surrealiste.

Nella sua drammaturgia ho trovato nuovi temi essenziali, che si contrappongono a quelli del nostro mondo occidentale, legato alla famiglia, ai rapporti interpersonali, al dramma borghese.

Le sue sono autentiche sfide teatrali, moderne, con grandi ruoli femminili: ne *Il panico* sono in scena otto donne e due uomini, ma la proporzione ritorna in buona parte delle sue commedie. La comicità è caustica, spietata, scorretta verso gli abitanti di quella parte del globo che risponde all'Occidente e la scrittura ruota intorno a un elemento che per noi europei è difficile da gestire: il paradosso.

La paradossalità è l'espressione della matrice sudamericana, un mondo di forti contraddizioni, popolato da generazioni di persone che sono emigrate dal vecchio continente.



Il paradosso permea e arricchisce i suoi testi: se in Italia la famiglia per noi è ancora un elemento che unisce, lui la utilizza non solo per insidiarne la funzione, ma per distruggere una per una le nostre certezze attraverso ciò che apparentemente non è spiegabile, ma esiste.

Dal punto di vista linguistico uno dei temi che mi affascinano di più è quello della Torre di Babele, dell'incapacità di intendersi, una metafora dell'incomunicabilità; al contempo, però, mi ha conquistato il legame che come italiano ritrovo nell'Argentina, dove ci sono interi quartieri nei quali si parlano i dialetti italiani e il legame storico con l'Europa è tangibile.

Spregelburd riflette sul nostro mondo e sull'assenza di punti di riferimento, negando al contempo il principio della devianza.

Se nella nostra epoca sono venuti meno i punti di riferimento sociali esterni alla famiglia (il partito, la Chiesa, i movimenti di aggregazione) ogni sogno, ogni visione, è stata sostituita dal denaro, dallo scambio di potere d'acquisto, una funzione che non ci mette in una vera relazione. I suoi testi sbugiardano i falsi valori e l'ipocrisia su cui si impernia il nostro patto sociale, svelando una forma di spiritualità che è estranea alle religioni, e che rimanda alla purezza del sogno, al valore dell'utopia.

Ci avviciniamo ai suoi testi attraverso una prima lettura quasi pop, con storie che fin dall'inizio sono esasperate nei toni e nelle sfumature, per svelare a poco a poco le connessioni interne.

I cambi improvvisi, le virate, appartengono all'esistenza: noi siamo alla geometria euclidea e lui è già alla teoria dei frattali.

Rafael è sempre e profondamente immerso nella storia della sua nazione, con il suo drammatico bagaglio di dittatura, ma evita di parlare di sé, allarga lo sguardo sulla totalità attraverso una componente comica fondamentale. Per apprezzare il suo lavoro occorre ridere, lasciarsi andare: la risata, anche amara o atroce, è l'unica porta d'ingresso nel suo mondo, nella sua realtà scenica, divertente e sorprendente, ma con piccoli shock di scoperta. Spregelburd è un autore contemporaneo e la scelta della drammaturgia contemporanea è per certi versi rischiosa, perché meno confortevole per il pubblico, rispetto al repertorio classico.

L'Argentina che metto in scena è di fantasia, ma ha una salda connessione con il testo anche attraverso il rapporto diretto che ho con chi lo ha scritto, un rapporto a distanza quasi quotidiano nei giorni di allestimento.

Mi lega a lui anche una visione registica comune: l'ho visto interpretare la sua commedia *Inferno*, una lucida allegoria del post dittatura, dove il gioco del paradosso si spinge all'estremo nella teorizzazione di una giustizia necessaria ma "moderata", una forzatura comica e allo stesso tempo capace di svelare le contraddizioni in cui si dibatte la politica argentina, e non solo.

Per concludere vorrei ricordare che *Il panico* è anche una commedia sul tabù della morte, un mistero da cui la umanità prende le distanze ma a cui Rafael, da grande poeta contemporaneo, ci riporta. I livelli narrativi che mette in scena sono molteplici, e la loro stratificazione può impedire una comprensione della complessità del testo. Così come la volontà di lasciare un finale aperto, come l'esperienza della vita e della morte. Un fatto soggettivo, intimo, come l'esperienza teatrale.



Il panico

Note di Rafael Spregelburd
per il debutto al Teatro Stabile di Torino, maggio 2024

I

Nulla sappiamo della nostra morte.

Nel senso che, se qualcosa sappiamo della morte, è tramite versioni di terzi.

E dato che proviamo una paura indicibile per tutto ciò che ignoriamo, il terrore della morte è talmente immenso da governare tutte le altre attività della vita.

E per di più, nulla sapremo della nostra morte.

Quando scopriremo l'ultimo segreto, sarà tardi.

Tardi, se non altro, per comunicarlo agli altri.

Freud l'ha messa in termini più tecnici: non è tanto la paura della morte ciò che ci paralizza (ciò che ci organizza), ma la *paura del terrore* che la morte produce, quel momento di gelo, quella soglia che ci si presenta irripetibile, unica e definitiva.

A un certo stadio di sviluppo delle culture, la paura della paura che provoca la morte si è semplicemente tradotta in paura dei morti. Il morto si è tradotto in fantasma.

Tutto il genere cinematografico horror (dato che ad oggi non esiste un *teatro horror*) si basa su questo movimento poco elegante, goffo, come travestirsi con un lenzuolo e fare buh.

Il panico è un gioco di libere associazioni all'interno di questo territorio talmente contraddistinto dal terrore, da essere anche un po' esilarante: tutto in teatro è e non è allo stesso tempo, quindi anche la morte può essere e non essere. Il gioco ci libera, per lo meno, da un elemento raccapricciante della morte: la sua solennità.

Quest'opera narra goffamente una fiaba con tutti gli elementi delle fiabe, che sono pochi (ma non tanto pochi) e semplici (ma non tanto semplici).

Migliaia di anni fa, quando gli dei credevano che le cose dei vivi e quelle dei morti fossero semplici, il mondo fu diviso in due. Morti e vivi, da allora, sono stati separati. Il patto venne sigillato con una chiave.

Tanto gli uni quanto gli altri hanno elaborato diverse strategie per mantenersi a distanza.

Ma, anche se gli dei sono eterni, nessuna chiave è infallibile.

Per millenni, oscuri alchimisti, artisti illuminati, confusi linguisti, devoti psicoanalisti hanno cercato la chiave.

Ma l'orrore del incontro è inesplicabile.

I morti hanno il terrore, il terrore di sapere che sono morti.

E i vivi hanno semplicemente paura di tutto, senza priorità né certezze.

Da un lato e dall'altro di questa porta, si organizzano sistemi monetari, famiglie, lavori, leggi, terapie, un arsenale di cose per sedare la paura.

Una paura orfica: la paura di riuscire a recuperare, all'improvviso, tutto quello che si è amato ed è perduto.

La paura di riuscire a salvare tutto dalla morte.

Un modo per beffare la paura della paura.

II

Esercizio stravagante, prologo di opere innominabili che probabilmente verranno poi (o forse no), *Il panico* rafforza l'iniziale idea di dispersione che governa tutto l'insieme dell'*Eptalogia di Hieronymus Bosch*, contrariamente alla ragionevole tendenza - più raccomandabile - di aggregazione.

La genesi di questo testo - che adesso prende nuova vita a Torino - merita qualche precisazione. Ero stato chiamato dalla Scuola Nazionale di Arte Drammatica (oggi Università delle Arti di Buenos Aires) per realizzare uno spettacolo con gli allievi appena diplomati. Sarebbe a dire che, al di là di una certa mutua e immediata simpatia con gli attori, che erano tanti, *tra noi regnava la diffidenza*. Ho accettato il lavoro incoraggiato da precedenti felici esiti di talentuosi colleghi: Javier Daulte aveva messo in scena *Gore* nelle stesse circostanze, Daniel Veronese aveva appena fatto il suo con *Open House*. I problemi non furono pochi. Quello che per quegli attori era un progetto accademico e un esame finale, per me era un fertile territorio di ricerca. La grande crisi del 2001 ci aveva già toccati con la sua bacchetta magica, e qualsiasi attività seria, lucrativa o coerente, mancava di senso in Argentina. Ma avevamo preso un impegno e - nonostante il "Regno della Diffidenza" - *ci siamo messi a portarlo a termine*.

Per fortuna, il lavoro duro e senza garanzie ci ha organizzati; questa stranissima opera ci ha sedotti tutti e quel plausibile sconcerto iniziale ha mutato forma. Prestissimo ci siamo riconosciuti complici: niente di tutto questo si fa in queste istituzioni, quindi *va bene farlo e lo faremo*.

E l'opera ci svelò le sue regole sottili. Per la prima volta, all'interno dell'*Eptalogia*, ho maturato una scrittura scenica piuttosto che letteraria, "ai piedi del palcoscenico", a partire dalla manipolazione di aspetti casuali delle biografie degli attori, come fossero materiale malleabile. Bah, le loro biografie: ciò che ne rimase; dopo aver filtrato ciò che era significativo, ci siamo tenuti solo il resto. In quest'opera troverete cose inesplicabili, che per quegli attori invece erano molto personali.

E lì, nel personale, non c'è nulla da spiegare. Inoltre *Il panico* s'inserisce in un disegno più ampio e precedente, fatto di regole rigorose: il progetto dell'*Eptalogia*. Un progetto pieno assiomi: l'intercambiabilità permanente tra figura e sfondo, la fuga di qualsiasi linea centrale verso l'esterno, la perdita del dizionario della modernità, il malinteso uso dei simboli che crediamo univoci, la trasformazione della metafora in "riflettafora", l'alterazione dell'ordine fra cause ed effetti in favore della catastrofe, l'utilizzo degli attori come artisti con il proprio tratto e non come interpreti del tratto altrui, etc. *Il panico* rappresenta inoltre uno stiramento estremo dell'idea poetica che dà più valore al senso che al significato. La posta era alta. Si trattava di costruire un'opera sulla trascendenza, utilizzando però esclusivamente mattoncini di banalità. La trascendenza doveva apparire per rigorosa assenza. (Cosa vuol dire, per esempio, il grido straziante di Jessica quando reclama: «Seppellite i vostri morti»? Che cosa voleva dire in Argentina

e cosa vuol dire qui e ora?). Il concatenamento delle situazioni è tanto arbitrariamente labile, che si fa fatica anche a rintracciare la trama centrale (la ricerca della chiave della Banca Tornquist) perché tutto è intaccato dalla mostruosità entropica della dispersione. Ma i personaggi non lo sanno.

Il panico, come ogni buon racconto poliziesco, racconta una storia segreta mentre sembra raccontarne un'altra a gran voce.

Ma è stato questo nodo profondo - forse esposto alle intemperie soltanto nel brusco, scomodo finale, dove tutto il mostro sembra funzionare - quello che ci ha incoraggiato a esplorare pienamente il vuoto e intricato cammino delle apparenze. La convivenza ibrida della banalità con la trascendenza sta - per me - alla matrice di qualsiasi domanda sul senso del teatro.

E comunque, l'opera scritta sulla carta - più di qualunque altra fra le sette della serie - abbonda di stupide spiegazioni e inesatte didascalie, per tentare di dare a intendere cose che accadono in scena e che non sono conseguenza né diretta né immediata dei dialoghi. Quello che ha avuto fra le mani Manuela Cherubini, la più coraggiosa traduttrice italiana (sic), caro spettatore, fu soltanto la mappa del labirinto. Attraversarlo è altra cosa. E traghettarlo verso un'altra cultura, tramite una traduzione, è un atto di fede e di empatico coraggio. Il labirinto di questa fiaba tanto schiva mi ha condotto per mille cunicoli, dalla visione parodistica e smembrata della crisi argentina (che vediamo ripetersi con schiacciante precisione ogni circa vent'anni, come adesso, per esempio), fino alla storia apocrifia del *Libro dei Morti* (fintamente egizio), senza dimenticare quella fantastica battuta di Monsieur de Saint-Colombe, il personaggio del film *Tous les matins du monde* (di Pascal Quignard e Alain Corneau).

L'inestricabile Saint-Colombe spiega al suo discepolo Marin Marais il proposito della sua musica e con esso esprime splendidamente - io credo - tutto il problema della ricerca di trascendenza: «C'è una musica che riporta indietro i morti», dice semplicemente al discepolo Marais, invece di affondare nelle ragioni sempre sfuggenti della tecnica. Opera puntellata da ben poche certezze, *Il panico* ha obbedito alla mia intuizione su una certa area della drammaturgia, o per lo meno di quella che chiamiamo "drammaturgia narrativa", impantanata nella riproduzione di un modello, di una cosmovisione fisica delle cose profondamente moralistica, newtoniana, riduzionista. Una semplificazione, una riduzione - possibile, ma sempre inesatta - a formule più o meno fisse in cui tutto avanza verso il suo finale, come se il destino obbedisse alla matematica di Newton. Già nel 1890 scoppiò una bomba nel cuore delle scienze matematiche, quando il fisico italiano Giuseppe Peano presentò ai suoi colleghi una curva, un elemento unidimensionale, che aveva la strana e agghiacciante capacità di riempire un piano, senza incrociarsi mai con se stessa.

La curva di Peano includeva tutti i punti del piano. Quindi, una curva bidimensionale. Come può un oggetto avere *una* e *due* dimensioni allo stesso tempo? L'unica speranza dei matematici era rinchiudere queste curve (queste aberrazioni pre-frattali) in una "galleria di mostri".



E immaginare che il mondo sensibile avesse ben poco a che vedere con essi. Settant'anni dopo Benoît Mandelbrot prese sul serio quelle curve e dimostrò che non erano aliene alla geometria del mondo, anzi, tutto il contrario.

In esse si nascondeva il segreto della *misurazione dell'irregolarità del mondo reale*. Analogamente, m'interrogo sul destino dei "racconti" agli albori del millennio che ci tocca. Ci sono altre forme di linearità che ancora oggi, a cento anni da Joyce, lottano per creare un paradigma, un immaginario sociale inconscio e forte.

Che *Il panico* torni a mostrare le sue luci dai mille colori a Torino, per mano di Jurij Ferrini, mi riempie di un piacere difficile da nascondere.

Fra tutti i paesi al mondo che riescano a tradurre l'argentinità, l'Italia occupa un posto di privilegio. Argentini che siamo (che si credono europei in Sud America, che parlano castigliano con accento genovese, che pensano con sarcasmo inglese e *esprit* francese, che hanno rinunciato a ogni forma di purezza in favore di un ibridismo senza frontiere), in Italia ci troviamo sempre in mezzo a un malinteso amabile e conosciuto, siamo un latinismo d'oltremare, da dove portiamo profumi esotici e una tristezza orgogliosa e infinita. Sappiate che per un autore così preoccupato di graffiare la membrana che ricopre il mondo (che è il linguaggio), l'esercizio di vedersi tradotto, adattato e incarnato da esseri dalle diverse nature concettuali è un privilegio e un insegnamento. È pur vero che certe saggezze acquisite non sempre servono a qualcosa: a Odino - dicono - gli costarono un occhio. Ma pagò volentieri. Anch'io pago per vedere, per vedere con altri, per vedere fra gli altri.

Il panico, nella sua artigianalità geroglifica, nel suo strizzare l'occhio alla forma del frattale (autoaffinità e infinito dettaglio), è un segno in più della mia affezione al labirinto.

Anche se Borges mise ferocemente in guardia gli inesperti fabbricanti di labirinti: attenzione, il labirinto più complesso è la linea retta. Io, come Giuseppe Peano, di linee rette so poco e niente.

Rafael Spregelburd, aprile 2024



***Eptalogia di Hieronymus Bosch:* vite, opere, tradimenti e fedeltà**

di Manuela Cherubini

*Mi parla e vedo lucine, non capisco quel che mi dice.
Io non lo so se questa cosa si cura, nessuno dice niente, nessuno chiede...
Non la capisco io, non la capisce nessuno. O tu la capisci?*

Rafael Spregelburd, *Il panico*

Rafael Spregelburd è una delle figure di maggior spicco e influenza della scena argentina contemporanea. Dal 2008 la sua drammaturgia si è affacciata in Italia, con le mie traduzioni, la pubblicazione dell'*Eptalogia* per Ubulibri prima e Einaudi poi, con le mie messe in scena de *La stravaganza*, *L'innappetenzza*, *Il panico*, *La modestia* e l'immensa avventura della teatronovela *Bizarra* a Napoli e Roma, e poi con Luca Ronconi, che negli ultimi anni del suo percorso ha amato e messo in scena questo drammaturgo con grande passione e curiosità. Oggi la regia de *Il panico* da parte di Jurij Ferrini per il Teatro Stabile di Torino conferma l'interesse della nostra scena per questo autore dalla voce tanto singolare, che con l'Italia sembra avere un rapporto d'elezione, reciproco.

Rafael Spregelburd appartiene alla generazione della post-dittatura, ha scritto più di trenta opere teatrali, tradotte e messe in scena in Sud America, Europa, Stati Uniti; è regista, attore, saggista e traduttore. In Argentina si direbbe semplicemente: *teatrista*.

Sono trascorsi ormai più di quindici anni dal mio primo incontro con le opere e l'uomo, il nostro rapporto è cresciuto ed è ormai inscindibile l'amicizia dalla collaborazione artistica: traduzioni, regie, pedagogie e scritture a quattro mani. Così sono entrata nel suo mondo e lui nel mio, e il confine continua a spostarsi a ogni occasione di collaborazione. Il primo incontro però è stato quello con le sue opere, e per conoscere e comprendere meglio sono stata a lungo a Buenos Aires, a guardare da vicino questo "Pinter tropicale", a vedere dove vivesse, quale fosse l'ambiente teatrale in cui era possibile concepire opere così straordinariamente classiche e rivoluzionarie, così potenti da far percepire immediatamente la presenza della voce unica, inconfondibile di un autore. Così mi diceva Franco Quadri, con cui ho avuto il privilegio di lavorare negli ultimi anni della sua straordinaria avventura editoriale: «Devi capire se c'è una voce, inequivocabile». Sì, Franco, quella voce c'è, e me lo hai confermato quando hai deciso di pubblicare in blocco tutta l'*Eptalogia di Hieronymus Bosch*.

Il tempo trascorso a Buenos Aires, a più riprese, a stretto contatto con l'ambiente teatrale della città e con Spregelburd, mi hanno svelato un sistema teatrale che produce autori, registi, attori e spettatori che vivono nella e della contemporaneità, che ne esplorano tutti i linguaggi, in costante contatto fra loro. Eppure, anche se profondamente legato a questo sistema che vive del fare teatro, anche se fortemente portefiò nel suo carattere europeo e tropicale allo stesso tempo, Spregelburd si staglia come una punta di diamante nel panorama degli autori argentini. Le opere dell'*Eptalogia* costituiscono un filo rosso che attraversa la sua drammaturgia dal 1996 al 2018, anno in cui ha concluso la scrittura e realizzato la messa in scena del settimo e ultimo testo, *La cocciutaggine (La Terquedad)* per il Teatro Nacional Cervantes di Buenos Aires.

Il disegno di quest'opera nasce nel 1996. Spregelburd prende spunto dalla tavola dei "Sette peccati capitali" del pittore fiammingo Hieronymus Bosch e si propone di scrivere sette opere brevi, che rappresentino la dissoluzione della morale moderna di fronte a una contemporaneità travolgente che ancora non mostra con chiarezza nuovi riferimenti, così come il quadro di Bosch fotografa la dissoluzione della morale medievale alle soglie di un ancora non definito Umanesimo. Ma dopo *L'inappetenza* e *La stravaganza*, due opere di estensione "possibile", a partire dalla *Modestia*, il formato tracima dall'originale premessa di sintesi, mantenendo però alcuni elementi legati alla sua nascita e al suo patrono pittorico, nonché a quello scientifico: la teoria della complessità. Il più che ventennale percorso dell'*Eptalogia* è costellato di fedeltà e tradimenti rispetto alla sua concezione originaria - non che fedeltà o tradimento verso l'idea di partenza possano in qualche modo incidere sul valore delle opere - e percorso interamente dall'ossessione per la creazione di opere viventi, di tessuti organici, di creature identiche soltanto a loro stesse e per questo organismi vivi. Tutte le opere di Spregelburd sono lavori indipendenti, che raccontano la vita nella sua estrema complessità, arrogandosi il diritto di prescindere dalle regole stabilite di rappresentazione, racconto, costruzione dei personaggi, rappresentabilità: «Tutto ciò che sono in grado di dire su me stesso, deve necessariamente essere messo in crisi dai processi creativi. Tutto ciò che sento dire di me mi genera un forte senso di confutazione, dettato da uno spirito di permanente mobilità, di negazione a una classificazione entomologica¹».

Per tentare di sfuggire anch'io alla classificazione entomologica nell'organizzare un discorso organico, userò come tracce le singolarità di ogni opera - perché sono anche fortemente autonome l'una dall'altra - e i tradimenti e le fedeltà alla concezione complessiva dell'*Eptalogia*. Si tratta di scelte arbitrarie, come quella dell'osservatore della tavola di Bosch, che deve pur partire da un punto della tavola per averne una visione, sempre parziale, sempre sfuggente; come il lettore/spettatore di queste opere, che ha la possibilità di scegliere da dove cominciare e come percorrerne il corpus, consapevole del fatto che la scelta influenzerà il percorso.

I sette testi che compongono l'*Eptalogia* portano quindi titoli che designano sette peccati contemporanei, con una corrispondenza interna, spesso ludica e ghignante, ai peccati tradizionali: *L'inappetenza* (Lussuria); *La stravaganza* (Invidia); *La modestia* (Superbia); *La stupidità* (Avarizia); *Il panico* (Accidia); *La paranoia* (Gola); *La cocciutaggine* (Ira).

Più che di una sostituzione o di una trasformazione, sembra trattarsi di una sommatoria², nell'ottica della fusione di spazio e tempo contenuta nella lettura dell'universo propria della teoria della complessità:

ereditiamo i sette peccati del passato e ne generiamo altri sette; così sembra indicare Suor Maria Martha, ne *La paranoia*: «Non parli a me di tentazione, ho conosciuto a fondo i quattordici peccati». Le opere sono indipendenti fra loro, fruibili singolarmente una a una, ma collegate da sottili richiami intertestuali mai lineari: ciò che è orpello e puro gusto per il dettaglio in una, si ritrova in un'altra come centro e sostanza.

Ad esempio: l'ultima frase de *La stravaganza*, «...contrariamente alla stupida idea che esista una patria», poco ha a che vedere con l'opera stessa, ma è invece uno dei temi portanti de *La modestia*.

Vi sono poi in ciascuna delle opere dettagli, echi e assonanze, che il lettore attento potrà divertirsi a cercare da un testo all'altro: una clinica che va a fuoco, l'animale che rappresenta il peccato tradizionale di riferimento, leggende metropolitane, e così via. Altri evidenti legami sono il ricorso alla struttura frattale nell'organizzazione narrativa e la riflessione comune sul rapporto tra fiction e realtà, coniugato in ciascuna opera in modo diverso.

L'inappetenza è una composizione di frammenti di vita di una donna borghese, la signora Perrotta, alla ricerca del gusto per la vita: diversi modi di vivere la maternità e esperienze sessuali estreme. La messa in discussione del concetto di famiglia, che troviamo in quasi tutte le opere di Spregelburd, qui è particolarmente emergente e la struttura dell'opera è incentrata sulla menzogna cui induce l'ambiguità teatrale: cos'è che viene erroneamente sottinteso dallo spettatore quando l'informazione che gli si porge è incompleta?

La stravaganza è un finto monologo in chiave di melodramma, la storia di tre sorelle gemelle, di cui una è stata adottata, ma non si sa quale sia. Il dispositivo è determinante: una sola attrice deve interpretare tutte e tre le sorelle, in una resa dei conti familiare dovuta all'imminente morte della madre. Qui tutti gli elementi della composizione, evidentemente menzogneri, vengono esposti con assoluta chiarezza, che non riesce a cancellare l'angoscia di definire la propria identità di fronte a malattia e morte.

La modestia è forse una delle opere più ambiziose e raffinate (confesso qui la mia predilezione): due racconti intrecciati, uno di epoca contemporanea e l'altro ambientato in un recente passato dal sapore cechoviano, in un paese sconvolto dalla guerra. Anche in questo caso il dispositivo è parte fondante dell'opera: attraverso gli otto personaggi e i quattro attori destinati a interpretarli, si assiste all'esposizione di una dialettica costante, senza risoluzione, tra figura e sfondo: ciò che conta per la comprensione dell'opera sfugge costantemente ai tentativi affannosi di costruire un



significato per annidarsi nell'oscurità dove alberga il senso, quello che non si può nominare senza distruggere. *La modestia* è l'immagine del nostro affannoso arrancare in questa vita alla ricerca di un perché, del nostro aggrapparci a significati minimi (che l'autore ci fornisce in abbondanza, beffandosi dei nostri istinti) nel tentativo, fatalmente fallimentare, di comprendere qualcosa del nostro star qui.

La stupidità è un'esplosiva e sterminata "road-opera", che evoca il cinema americano di Altman e Tarantino, soprattutto attraverso le ambientazioni: Las Vegas, deserto, motel. È un divertentissimo e altrettanto amaro affresco sull'incapacità della vita d'insegnarci alcunché. Lo spirito guida è il capitale, l'illusione del progresso rappresentata dal denaro.

Tutti i personaggi - ventiquattro, rigorosamente interpretati da cinque attori: di nuovo, il dispositivo è essenza dell'opera - rincorrono ricchezza o fama, raggiunti i quali sembrano aver dimenticato cosa farne.

Il panico è la parodia di un b-movie sulla trascendenza e sulla vita dopo la morte: la costruzione di una spiritualità attraverso banali strumenti retorici e grotteschi, con un riferimento alla contingenza della recessione argentina del 2001, che si spalanca sull'abisso dello stato di crisi permanente di quel paese, anticipatore della condizione attuale di tutto l'Occidente. In quest'opera torna a emergere con chiarezza la messa in discussione del concetto di famiglia, che qui troviamo alle prese con la morte di un padre, fratello, amante, tra fantasmi incoscienti di esserlo ed esseri umani inconsapevoli di essere vivi.

La paranoia è un po' di tutto quanto detto per ciascuno dei testi precedenti. Il dispositivo prevede trentotto personaggi per cinque attori, per metà film da realizzare live, per metà opera teatrale, frammenti dell'uno incastrati nell'altra: un gruppo d'élite messo insieme per salvare la terra dalla distruzione da parte degli alieni, che ci mantengono in vita soltanto perché gli umani sono gli unici in grado d'immaginare ciò che non esiste, di creare fiction, di cui le Intelligenze aliene sono ghiotte.

È quasi un'opera di fantascienza, con innesti di film poliziesco di genere e telenovela venezuelana. Fra i personaggi c'è anche Chavez.

La cocciutaggine è la messa in discussione del principio causa-effetto tramite l'osservazione della natura irreversibile del tempo, inteso come tempo reale, fisico, metafisico e storico. I tre atti che la compongono sono la rappresentazione dello stesso lasso di tempo (poco più di un'ora) rappresentato da tre punti di vista diversi della casa dove è ambientata la storia: il soggiorno, la stanza accanto, il giardino. La guerra civile spagnola ne costituisce lo spunto, la violenza e il linguaggio che la rendono accettabile, o la confondono con qualcosa di accettabile.

Una sorta di puzzle del *Guernica* di Picasso, esplosivo, che lo spettatore è invitato a ricostruire assumendosi le responsabilità del proprio arbitrio.

Fedeltà e infedeltà

Il tradimento più evidente rispetto al disegno originale è costituito dall'ampiezza delle opere che compongono l'*Eptalogia*. Avrebbero dovuto essere sette opere brevi, snelle, semplici da allestire, da portare in scena contemporaneamente in sette teatri diversi della città, oppure nello stesso teatro una per ogni giorno della settimana, approfittando della felice coincidenza. E invece no. Da *La modestia* in poi, in modo parossistico, le opere hanno cominciato a essere ipertrofiche, di difficile realizzazione, antieconomiche, così come il tempo della loro scrittura e messinscena, fino a giungere alle quattro ore di durata de *La stupidità* o ai tre anni di travaglio per la nascita de *La paranoia*. Spregelburd rivendica fortemente all'artista il diritto/dovere di confutare il sistema produttivo all'interno del quale gli è toccato di esprimersi, smascherandone i condizionamenti: quanto contribuisce la limitatezza delle risorse a rimpicciolire la facoltà immaginativa dell'artista? È proprio vero che il pubblico desidera vedere opere brevi, o è piuttosto l'autolimitazione dell'artista a creare questo desiderio? Quali sono le regole del sistema repute indiscutibili, e perché? Tutte le sue opere sono animate dalla messa in discussione del "sistema", in forma diretta di quello teatrale e in forma più ampia di quello sociale e politico, dato che ogni parte dell'oggetto contiene l'informazione necessaria per riprodurlo nella sua totalità – altro riferimento caro a Spregelburd, la struttura frattale, che sottostà all'organizzazione narrativa di tutte le opere (una fedeltà, all'interno dell'infedeltà: ecco la vita). *L'inappetenza* dura venticinque minuti circa e vede impegnati otto attori; *La modestia*, *La stupidità*, *La paranoia*, *Il panico*, *La cocciutaggine*, in modi diversi, sono tutte caratterizzate dalla dismisura, da un livello di composizione parossisticamente complesso, da un numero di ruoli impressionante, che mette costantemente a repentaglio la nozione d'interprete e d'identità.

Tutto questo non era nei piani.

Lo spirito di Hieronymus Bosch permea l'intero corpus delle opere: il dettaglio infinito, la mancanza di un centro, la passione per l'inganno ottico, la nostalgia per un ordine anteriore, assente. E l'idea del dizionario perduto, di un codice che potrebbe spiegare i segni, ma che non esiste più, o per lo meno non è più condiviso. Così come abbiamo perduto il dizionario in grado di farci comprendere i segni contenuti nelle opere di Bosch e di renderle oggetti descrittivi della realtà contemporanea al pittore, allo stesso modo non possediamo più il dizionario moderno su cui sono costruiti i testi dell'*Eptalogia*, dal momento che viviamo già altrove, ancora sprovvisti di un nuovo dizionario per decodificare la realtà. Dagli interstizi fuoriesce un sussurro inintelligibile, l'eco di una morale passata, o a venire, che ci raggiunge a tratti, a tratti c'illumina, per poi abbandonarci nell'incapacità di ricostruire l'intero discorso.

È questo il dizionario perduto, è questo il discorso più ferocemente politico dell'opera.

Spregelburd, nelle sue opere, realizza la dissoluzione in chiave tragico-satirica di qualsiasi discorso sociale e politico, senza contrapporvi la costruzione di personaggi positivi, che si oppongano a questa dissoluzione o che ne suggeriscano una possibile soluzione: un'utopia negativa assoluta, un attacco massiccio che non salva niente e nessuno,





nemmeno se stesso (sembra quasi un'infedeltà, all'interno della fedeltà). La lama affonda in un ventre molle, quello della società contemporanea occidentale, e mostra l'inconsistenza, la liquidità degli organi di costruzione del senso di quest'autorganizzazione prossima al collasso. L'autore argentino utilizza la dissoluzione dell'ordine contemporaneo, la sua labilità, per rivelare allo spettatore la sua intrinseca capacità, troppo spesso dimenticata o disabilitata, di immaginare un ordine diverso.

Mi tornano in mente le parole di Antonio Gramsci, che dichiarava l'immaginazione drammatica una delle caratteristiche fondamentali della politica: la progettazione di un futuro attraverso la capacità d'immergersi nel presente e d'immaginare per domani qualcosa di più giusto. Il teatro di Spregelburd non si ferma alla distruzione: l'utopia negativa che costruisce è potente nell'atto dello smascheramento dei meccanismi sociali e politici e ci riporta alla necessità di tornare a immaginare.

Non si tratta di opere semplici, ma sì, questo lo posso assicurare, in termini assoluti divertenti. Partendo dal senso etimologico della parola, Spregelburd ci porta fuori dalla via, per indicarcela. Gli strumenti che usa per disarmarci, per aprire il cuore e la mente dello spettatore a impresa tanto temeraria, sono quelli del riso, della comicità, dell'ironia, della satira: niente di più efficace per insinuarsi nella roccaforte intellettuale e culturale dell'essere umano, ormai diffidente sulla definizione e interpretazione del reale. Però non è un autore che parla soltanto alla testa degli spettatori. Un'emozione sorge dalla pancia, così come anche il pensiero, l'idea. Certe distinzioni fra testa e pancia ormai da tempo hanno provato la loro inconsistenza, ma nel teatro, forse più che in altri ambiti dell'espressione umana, si mostrano dure a morire. Spregelburd, attraverso il teatro, offende il pudore del pensiero comune, che pretende di segnare confini all'interno dell'umano, e ciò che fa con le opere dell'*Eptalogia* è investirci d'intelligenza, senza preoccuparsi di avvisare che da questo nasce una grande emozione.

Mauela Cherubini, 7 maggio 2024

¹ Rafael Spregelburd, ibidem.

² Natacha Koss, *La paranoia: claves de su poética*, in Rafael Spregelburd, *La paranoia*, Atuel, Buenos Aires, 2008.





















TEATRONAZIONALE

**TEATRO
STABILE
TORINO**

Presidente Alessandro Bianchi

Direttore Filippo Fonsatti

Direttore artistico Valerio Binasco

Regista residente Leonardo Lidi

Artista associata Kriszta Székely

Consiglio d'Amministrazione

Alessandro Bianchi (Presidente)
Caterina Ginzburg (Vicepresidente)
Cristian Messina
Luisa Papotti
*rappresentante del Ministero
della Cultura in via di definizione*

Collegio dei Revisori dei Conti

Giorgio Cavalitto (Presidente)
Elisabetta Mazzola
Desir Cisotto

Consiglio degli Aderenti

Città di Torino
Regione Piemonte
Fondazione Compagnia di San Paolo
Fondazione CRT
Città di Moncalieri (Sostenitore)



PIEMONTE



comune.torino.it



comune.moncalieri.to.it



Fondazione
Compagnia
di San Paolo

**Fondazione
CRT**

Membro di

mitos21
a European theatre network

ETC EUROPEAN
THEATRE
CONVENTION



La Fondazione del Teatro Stabile di Torino
opera con sistema di gestione certificato
secondo le norme
ISO 45001, ISO 20121 e ISO 9001

IL PANICO
I QUADERNI DEL TEATRO STABILE DI TORINO
NUMERO 29

ISSN 2611-8521
I QUADERNI DEL TEATRO STABILE TORINO

EDIZIONI DEL TEATRO STABILE DI TORINO
DIRETTORE RESPONSABILE ILARIA GODINO
PROGETTO GRAFICO E EDITORIALE
A CURA DELL'UFFICIO ATTIVITÀ EDITORIALI E WEB
DEL TEATRO STABILE DI TORINO
FOTO DELLE PROVE LUIGI DE PALMA
L'EDITORE RESTA A DISPOSIZIONE DEGLI AVENTI DIRITTO,
SI SCUSA PER EVENTUALI OMISSIONI O INESATTEZZE OCCORSE
NELL'IDENTIFICAZIONE DELLE FONTI.

FINITO NEL MESE DI MAGGIO 2024
© TEATRO STABILE DI TORINO - TEATRO NAZIONALE



LAVAZZA
GROUP

ENTRA IN UNA NUVOLA DI GRANDI EMOZIONI



Vivi l'esperienza della Nuvola Lavazza.
Un museo interattivo, un ristorante pop e un affascinante spazio eventi.
Un viaggio emozionante in un luogo dall'aroma unico.

SCOPRI DI PIÙ

