

MARIO MONTALBANO, LAURA PERNICE, ENRICO RICCOBENE

Videointervista a Turi Zinna

Negli spazi di Via del Principe, centro culturale e di residenza artistica catanese gestito dalla compagnia Retablo, Mario Montalbano e Laura Pernice hanno intervistato l'autore, regista e interprete Turi Zinna.

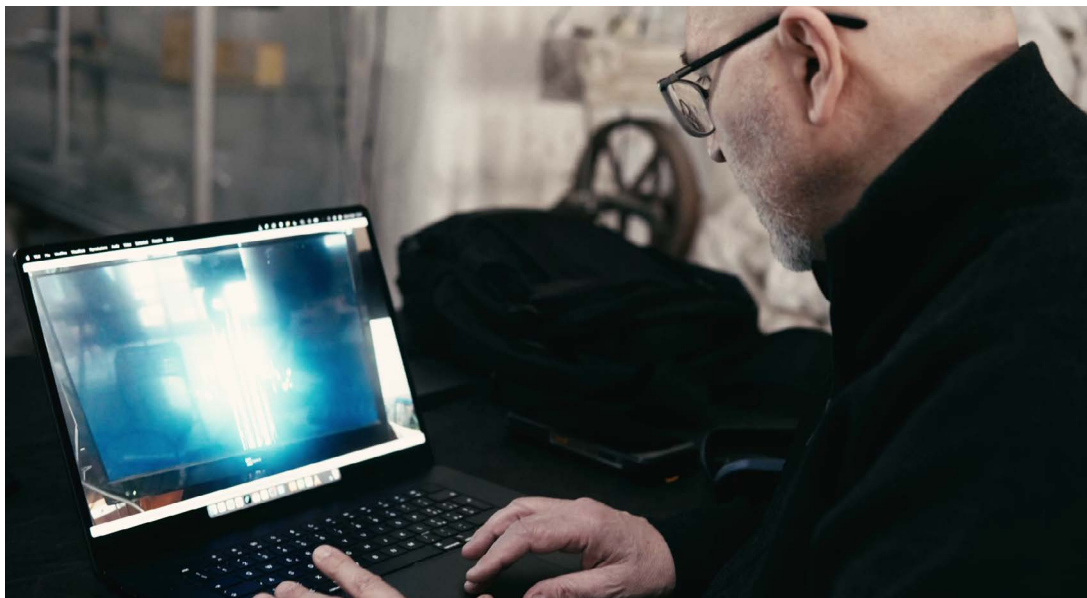
L'incontro ha attraversato i nodi centrali del percorso teatrale e della poetica dell'artista che, in quasi quarant'anni di lavoro, è diventato uno degli attori-autori più rilevanti nel panorama della scena italiana contemporanea.

Intervista a cura di: Mario Montalbano, Laura Pernice

Riprese e montaggio: Enrico Riccobene

D.: *Quando prende forma la tua vocazione teatrale? E come ricordi il primo incontro con questo mezzo espressivo che, nel tempo, si è intrecciato profondamente alla tua vita oltre che al tuo percorso professionale?*

T. Z.: La mia vocazione teatrale non è nata in maniera fulminea o improvvisa. Sono cresciuto in un ambiente che non si era mai occupato né di arte né di teatro. La mia famiglia proveniva da un paese della provincia di Enna, ma

[View Video](#)

proprio lì ho avuto l'occasione di incontrare realtà e figure molto interessanti: da Rosa Balistreri al gruppo Maria Campagna, fino a Lucio Caudullo. Personaggi che hanno suscitato profondamente il mio interesse.

C'era poi Ciccio Busacca, il 'cuntastorie', legato anche alle tradizioni culturali della sinistra. La mia è una famiglia di tradizione socialista, quindi queste esperienze venivano vissute in maniera molto diretta e popolare. Quello è stato il mio primo vero impatto.

Fin da subito ho avuto un grande interesse per la musica. Ho iniziato a suonare la chitarra da autodidatta, senza alcun aiuto, vivendo le esperienze tipiche di tanti ragazzi: suonare, cantare i brani dei cantautori. La parola e la musica sono stati quindi, per me, due elementi fondamentali. Al liceo cominciai a suonare in modo più assiduo e lì accadde qualcosa di nuovo, incontrai l'esperienza del teatro-canzone. Andai a vedere Giorgio Gaber e fu un'esperienza straordinaria. Vedere un artista capace di mettere insieme musica e parola in quel modo fu estremamente coinvolgente. Nello stesso periodo scoprii anche Carmelo Bene: andai a vederlo al Teatro Lirico Giorgio Gaber e per me fu una vera capitolazione. Da lì iniziai subito a frequentare un corso di teatro a Catania, un corso per animatori teatrali, e successivamente sostenni il provino per entrare all'Istituto Nazionale del Dramma Antico. Fu così che cominciò questo percorso. Un percorso che, a distanza di quarant'anni, coincide ancora con la mia vita. La cosa straordinaria è stata scoprire, poco alla volta, che il teatro non riguardava più soltanto me stesso o un bisogno personale di esprimermi. Cominciava a diventare qualcosa di più ampio.

Quando debuttai al Teatro Greco di Siracusa con *l'Antigone* diretta da Walter Pagliaro, accanto a Turi Ferro e Margaret Mazzantini, e nella stessa stagione recitai anche ne *Le Troiane* di Euripide con la regia di Giancarlo Sbragia, iniziai a comprendere molte cose. Cominciai a interrogarmi profondamente sulla funzione di quello spazio scenico per una comunità e per una città. Perché quel luogo era stato pensato così? Che cosa significava, nell'antichità, riunire praticamente tutti i cittadini in uno stesso spazio? Il rapporto tra spazio e città, tra spazio pubblico e cittadinanza, e il ruolo stesso dei cittadini, ha generato in me una riflessione che mi accompagna ancora oggi e che continua a orientare il mio percorso artistico e professionale.

D.: *La tua compagnia Retablo si presenta sotto il segno della «dissomiglianza come virtù». Com'è nata questa esperienza e cosa intendete con questa definizione?*

T. Z.: Retablo si presenta con la caratteristica della dissomiglianza, nel senso che chi partecipa all'ensemble proviene da esperienze artistiche differenti. Noi riteniamo che la complessità sia una virtù, un valore. Per

questo il punto di vista differenziato che esiste tra me e il regista Federico Magnano è, in realtà, uno dei punti di forza del nostro lavoro. Non perché abbiamo visioni radicalmente opposte, ma perché i nostri sguardi ci costringono continuamente a metterci in discussione, a confrontarci con qualcosa di non scontato, a evitare letture ovvie o superficiali. Questo ci impone un lavoro di approfondimento costante.

Retablo nasce nel 1989 proprio da questo incontro: tra me, Federico e Maria Piera Regoli. Provenivamo da esperienze molto diverse. Maria Piera Regoli arrivava dall'avanguardia romana degli anni Settanta e Ottanta, Federico dal DAMS di Bologna e dall'Accademia Teatro Galante Garrone, mentre io provenivo dall'esperienza dell'Istituto Nazionale del Dramma Antico. Tutti avevamo alle spalle esperienze con registi importanti e con il teatro istituzionale, ma allo stesso tempo sentivamo l'esigenza di cercare strade nuove, non battute. In quel periodo ci siamo trovati a interpretare una realtà in forte trasformazione, anche dal punto di vista sociale: il territorio di Catania stava vivendo cambiamenti molto intensi. Da lì nasce la decisione di intraprendere un percorso autoriale. Abbiamo iniziato lavorando sui materiali del Maxiprocesso del 1986 e ne abbiamo tratto uno spettacolo che è ancora oggi in repertorio. Ha debuttato nel 1993, con una prima stesura nel 1992, e da allora è stato replicato moltissime volte.¹ In quel momento abbiamo scelto di costruirci un nostro repertorio.

Retablo è anche un termine che richiama una forma artistica precisa: la pala d'altare, il trittico, un contenitore che racchiude immagini diverse al suo interno. Allo stesso modo, la nostra produzione di lavori costituisce un corpus che, nel suo insieme, potrebbe essere letto come un'unica opera. Dentro questo 'contenitore' inseriamo spettacoli volutamente differenti tra loro, che non condividono la stessa cornice stilistica. Non ci interessa ripetere sempre la stessa forma. Anche gli spettacoli già esistenti vengono modificati nel tempo, ogni volta che li riprendiamo. Quando uno spettacolo resta in repertorio per trent'anni è inevitabile che non possa mai essere identico a sé stesso: cambia insieme a chi lo interpreta e al tempo in cui viene rappresentato.

D.: *Come si articola il tuo metodo di scrittura drammaturgica, in particolare nel rapporto con gli spazi scenici e con le tecnologie digitali? Queste ultime sono individuate all'inizio del lavoro drammaturgico o emergono in parallelo allo sviluppo del concept spaziale e tematico?*

T. Z.: Il metodo di scrittura drammaturgica che utilizzo non è legato a schemi precostituiti. L'esperienza al Teatro Greco di Siracusa è stata per

¹ Lo spettacolo *Doppio legame*, andato in scena per la prima volta al Teatro de' Fabbri di Trieste il 5 novembre 1993, e vincitore del Premio Oltreparola (2006) e del Premio Autori nel cassetto attori sul comò (2011).

me fondante, perché mi ha fatto comprendere il rapporto fortissimo tra le architetture teatrali e la città, quindi con la civiltà intesa come comunità di cittadini. Mi ha fatto capire come una scrittura teatrale, soprattutto all'inizio del mio percorso, fosse consustanziale allo spazio in cui veniva rappresentata. Da lì ho maturato la consapevolezza che l'attenzione allo spazio fosse il nucleo centrale della mia necessità di scrivere per la scena. Questa consapevolezza è arrivata dopo anni di lavoro come attore di compagnia.

Il rapporto con lo spazio è, a mio avviso, una chiave fondamentale per comprendere la drammaturgia contemporanea. Nell'evoluzione degli spazi teatrali in Occidente, la scrittura ha sempre dialogato con i luoghi in cui la società si rappresenta. Esiste, in qualche modo, una necessità costante di autorappresentazione della civiltà, che genera a sua volta nuovi spazi adatti a questa funzione. Se pensiamo all'evoluzione degli spazi nel contesto italiano (dal teatro greco e romano fino al passaggio attraverso gli spazi ecclesiastici trasformati nei cosiddetti teatri all'italiana) notiamo come ogni forma abbia una struttura precisa, che implica anche un modo specifico di scrivere e di mettere in scena. Quando si affronta una tragedia come l'*Agamennone* in uno spazio diverso dal teatro greco, non la si può semplicemente riprodurre: va necessariamente trasformata. Il Teatro Greco di Siracusa, con la sua forma semicircolare, permette al pubblico non solo di vedere lo spettacolo, ma anche di vedersi tra sé, di riconoscersi come comunità. È qualcosa di profondamente diverso dagli spazi teatrali contemporanei.

Oggi, però, dobbiamo confrontarci con una trasformazione più radicale, legata alla tecnologia digitale, che ha modificato sia la dimensione del corpo sia quella dello spazio. Viviamo in uno spazio ibrido, continuamente ridefinito, in cui non esiste più una sola collocazione fisica: siamo dentro relazioni che non si esauriscono nel 'qui e ora' che tradizionalmente fonda il teatro.

Questa nuova condizione modifica profondamente la realtà stessa, creando una sorta di 'neorealtà'. Di fronte a questo, il teatro deve interrogarsi: come si rapporta a questa trasformazione? Che tipo di scrittura può ancora produrre? Che relazione può costruire con la città, la società e il pubblico?

Oggi il pubblico non è più soltanto 'qui', ma potenzialmente è ovunque. Questo cambia radicalmente l'idea stessa di presenza. Anche lo spazio teatrale tradizionale, se affrontato in modo frontale e convenzionale, rischia di non restituire più un rapporto autentico con la realtà che pretende di rappresentare. In questo senso la tecnologia non è un elemento aggiunto dall'esterno, né un semplice strumento estetico o di modernizzazione, è parte costitutiva del mondo e quindi della scrittura stessa. La scrittura, per me, non può essere pensata prima dello spazio, ma deve nascere già

dentro uno spazio preciso, dentro le sue condizioni reali. La drammaturgia, in questo senso, entra nelle feritoie della realtà per provare a disvelarla, a renderne visibili gli aspetti meno evidenti. Occuparsi di tecnologia significa, oggi, occuparsi del reale.

La concezione di teatro che mi interessa di più è quella che condivide lo stesso territorio della politica: non coincide con essa, ma riguarda comunque la città e i cittadini. Il teatro greco di Siracusa era un teatro della *polis*, non un teatro isolato. Era uno spazio di comunità, in cui lo spettatore era interpellato come cittadino, non come semplice fruitore di un'opera. Per questo, quando vengono meno gli spazi pubblici di rappresentazione e di incontro viene meno anche una parte essenziale della comunità. La crisi della rappresentazione contemporanea coincide con la crisi della rappresentanza politica, perché entrambe perdono i luoghi reali in cui la collettività si riunisce. In questo senso, la sostituzione della realtà fisica con quella digitale apre questioni decisive, sia per il teatro che per la politica.

D.: *In molte tue opere Catania emerge come corpo vivo della scena: pensiamo a Ballata per San Berillo, Il muro, Shock in my town. Che cosa rappresenta per te la città etnea e come vivi il fare teatro in un territorio che spesso hai definito ossimorico e contraddittorio?*

L'artista legge una riflessione personale sulla città di Catania.

T. Z.:

Catania è una città di inizi, orientale, nel senso della vocazione al sorgere e al far sorgere. Non conosce tramonti, se li lascia alle spalle, semplicemente non li vede. Escono dalla sua consapevolezza, dal suo campo di esperienza. Non è Palermo, sontuosa, struggente nella decadenza. Meno che mai è Roma, eterna, ridondante di vestigia. Catania non conosce vecchiaia. Ha poco più di 300 anni, praticamente quanto una città americana, ma è *antica* come Roma, solo che non se lo ricorda. La sua memoria è occultata, coperta sotto strati di lava. L'unica sua memoria è a breve termine.

Catania è giovane, come Dorian Gray, vive nella dannazione di non poter invecchiare. Sa di non avere futuro, di non avere tempo. Sarà distrutta, è una certezza, ogni volta che verrà ricostruita. Senza sosta, muore incessantemente, in giovane età. Ogni azione che si compie al suo interno contiene in nuce la consapevolezza del fallimento.

Eppure è alacre, infaticabile, nel principiare, nell'intraprendere, *nel girare a vuoto intorno all'asse del proprio destino*. Recita senza crederci la costruzione di un domani.

Catania è Sisifo.

Catania rappresenta un mondo per me. Ritengo che la nostra città viva spesso delle forme di brutta autorappresentazione, quasi un'esposizione pornografica dell'identità. A volte anche la festa di Sant'Agata viene mo-

strata come la sintesi di ciò che siamo, attraverso un'esibizione continua di immagini e simboli: un'esposizione del sacro che finisce per dissacrare la vera essenza della tradizione. Ovviamente non sono contro le tradizioni, però esiste un uso strumentale dell'identità, un uso che serve a separare, a escludere, a far credere che la propria città – che sia Catania, Roma o Milano – abbia qualcosa di assolutamente speciale. “Tu sei siciliano, quindi sei particolare”: sarà anche vero, ma lo è in fondo per ogni essere umano.

Per me Catania rappresenta una geografia, un mondo dentro cui posso osservare tutte le aporie, le fratture e le contraddizioni che la città espone. Contraddizioni che spesso vengono nascoste o sovraesposte; e alla fine è quasi la stessa cosa, perché anche la sovraesposizione diventa un modo per occultare la verità e impedirne una reale consapevolezza. Catania rappresenta questa possibilità di conoscenza. È diventata una ‘città-mondo’ nella quale, per una fatalità che mi ha portato a vivere qui più che altrove, mi sono confrontato continuamente con tutte le sue contraddizioni.

Racconto spesso un episodio avvenuto all'inizio degli anni Ottanta. Prima dicevo di essere stato vittima di una sparatoria: una pallottola sparata da un gruppetto di persone che sembravano essere delinquenti. In realtà il colpo non era destinato a me, ma a un ragazzo che si trovava poco distante. Quel gruppo lo aggredì violentemente, e mi accorsi che era un mio compagno delle elementari. Lo caricarono in macchina e lo massacrarono di botte. Io pensai a un sequestro e chiesi alle persone intorno di chiamare la polizia. Mi risposero che quelli erano proprio la polizia: agenti travestiti da delinquenti, che recitavano la parte dei delinquenti.

Tempo dopo si scoprì che alcuni di quei poliziotti erano killer al soldo della famiglia Santapaola, quindi erano realmente dei delinquenti, dei mafiosi. La gente, però, viveva quella scena come se stesse assistendo a una rappresentazione, a una recita. In realtà quelle persone stavano semplicemente mostrando ciò che erano davvero. Si creava così una sorta di parossismo.

Quando poi ne scrissi un pezzo, confluito in *Shock in my town*, arrivai a pensare che fare teatro in questa città fosse quasi un'attività pleonastica: la città stessa è già recitazione, e per essere davvero realistico, il teatro deve rompere quella rappresentazione. Non puoi rappresentare qualcosa che si presenta già come rappresentazione di sé stessa. Questa riflessione mi ha portato a scrivere *Ballata per San Berillo*, *Shock in my town* e molti altri lavori: andare incontro a questa dinamica in maniera quasi anti-rappresentativa, proprio per spezzarla.

D.: *Il tuo legame con Catania si manifesta anche nel progetto di cittadinanza attiva D.e-Mo, la cui ultima edizione, Controfuturi, ha reso le periferie della città dei presidi educativi e dei cantieri culturali. Qual è la visione che sta dietro a questa esperienza?*

T. Z.: In tutto questo, il rapporto che mi lega ancora alla città passa attraverso la progettazione culturale. Retablo, proprio perché non ripete mai le stesse modalità produttive, prova continuamente a inventare nuovi spazi pubblici e nuove possibilità di socialità, elementi capaci di rimettere al centro le persone e i territori. Lo facciamo anche in contesti diversi da quelli tradizionali. Da quattro anni portiamo avanti un progetto che si chiama D.e-Mo, sempre più orientato a vivere insieme alle comunità presenti sul territorio: comunità che hanno trasformato concretamente i luoghi in cui esistono.

Penso a realtà come il Campo San Teodoro Liberato a Librino, o i Cavalieri della Mercede a San Berillo, che lavorano in spazi dove vengono accolte le esigenze di chi vive in condizioni molto difficili. Sono luoghi di riscatto, spazi in cui si è immaginato un nuovo modo di vivere la collettività. Laddove esistevano destini già scritti, come nel caso del Campo San Teodoro nato per le Universiadi del 1990 e destinato all'abbandono, si è creato invece un esempio virtuoso: il quartiere si è ricostruito attorno a una squadra di rugby, dando vita ad attività comunitarie che stanno trasformando concretamente il territorio. Ci sono orti urbani, iniziative sociali, esperienze che modificano davvero il mondo circostante.

Noi abbiamo pensato di costruire insieme a loro un racconto di tutto questo. Un racconto in cui il futuro possa tornare a essere qualcosa verso cui guardare. Il nostro 'controfuturo', per evitare l'eterno ritorno del peggio, è proprio questo: raccontare ciò che quasi mai viene raccontato, o che non viene mai mostrato nella sua interezza. Queste realtà esistono, sono numerose, ma spesso restano invisibili. Ho deciso di vivere questa esperienza insieme a loro per dare anche al nostro lavoro una rappresentazione della città il più contemporanea e autentica possibile.