

## Conversazione di Mauro Petruzzello con Fibre Parallele

Fibre Parallele sono Licia Lanera e Riccardo Spagnulo. Per loro stessa ammissione, Licia Lanera rappresenta l'anima barbarica del duo, mentre Riccardo Spagnulo quella razionale. La compagnia nasce a Bari nel 2005. Nel 2007 debuttano con lo spettacolo *Mangiami l'anima e poi sputala*. I loro successivi spettacoli, *2.(Due)* e *Fure de sanghe – Emorragia cerebrale*, sospesi tra iperrealismo e dimensione straniante, circuitano nei teatri e nei festival sia in Italia che all'estero. Nel 2011 mettono in scena *Have I None* di Edward Bond per la rassegna TREND, dedicata alla drammaturgia contemporanea inglese e diretta da Rodolfo Di Giammarco. Nello stesso anno debuttano con *Duramadre*, sorta di leopardiana operetta morale dal respiro metafisico.

*Chi si occupa del suono nei Fibre Parallele?*

Licia: Prevalentemente me ne occupo io, che curo anche la regia. Il lavoro sul suono va di pari passo con la regia. Le mie visioni nascono proprio dagli ascolti. Quando creo uno spettacolo, mi isolo con le cuffie e ascolto musica di tutti i tipi e generi che appartengono al mio background. Ho un'idiosincrasia per il rock, che considero morto e che, quindi, non compare quasi mai nel nostro lavoro. Mi piace spaziare: per il nuovo spettacolo a cui stiamo lavorando, *Lo splendore dei supplizi*, mi sto aprendo anche alla musica classica.

*Il suono, quindi, genera immagini?*

Licia: Quando Riccardo mi dà delle direttive di lavoro, in genere, indosso delle cuffie e comincio a realizzare dei disegni. Inizio a pensare a ciò che deve accadere. La musica suggerisce delle immagini nella mia testa. E i suoni correggono sempre il tiro di uno spettacolo. Penso, ad esempio, a *Furie de sanghe*: quando ho iniziato a lavorare su quello spettacolo, ambientato in un basso di Bari, mi sono subito detta che non era possibile pensare che un tipo di casa del genere potesse essere silenziosa.

*Ed è questo che mi ha sempre colpito dei vostri spettacoli: non sono mai silenti, ma c'è sempre qualche suono che va a costruire la scena. Penso proprio a Fure de sanghe caratterizzato dalla presenza della voce di Demetrio Stratos, ma anche ai rumori che punteggiano tutto il dipanarsi di 2.(Due) o il vento che sibila, minaccioso e costante, durante tutto Duramadre.*

Licia: Qualcuno ci ha accusati di avere una sorta di horror vacui per cui abbiamo bisogno di riempire i nostri spettacoli con dei suoni. Ma in realtà non è così. Per quanto ci riguarda, il teatro è sicuramente un'esperienza intellettuale, ma anche emotiva e sensoriale. Così tutto per noi fa parte della percezione. Il suono è davvero fondamentale per catapultarti in un mondo altro. In *Fure de sanghe*, come ti dicevo, ho voluto restituire l'impossibilità del silenzio in un basso barese. Avremmo potuto infiltrarci rumori di auto o schiamazzi, ma sarebbe stata una soluzione troppo didascalica. Per scelta stilistica, tentiamo sempre di collocarci fra il reale e il surreale. Cercando tra i miei cd e le mie playlist ho trovato Stratos e quei suoni fastidiosi. Sono tratti dai suoi studi sulla diplofonia. Si possono ascoltare nel disco live *Concerto all'Elfo* e anche in *Metrodora*. Per coerenza drammaturgica, tutti i pezzi sono di Stratos, degli Area e anche *Pugni chiusi* appartiene ai Ribelli, primo nucleo degli Area. Tuttavia abbiamo usato anche una canzone di Nico Salatino, autore barese che è rimasto malissimo quando, invitato allo spettacolo, ha visto che il suo pezzo allegro su Bari e il pesce sottolineava la scena della violenza carnale. I suoni della voce di Stratos richiamano anche una dimensione acquatica che rimanda alla presenza in scena dell'acquario e del capitone. Lo spazio di *Fure de sanghe* è largo e poco profondo. È in scala con quello dell'acquario: è come se fosse un grande acquario all'interno del quale vi è un piccolo acquario. Gli spettatori, che vengono rivelati alla fine con l'accensione delle luci in sala, spiano nel grande acquario questi pesci bruttissimi che sono i personaggi. Quel suono restituisce questa sensazione. Riccardo, che ha lavorato alla partitura sonora, aveva ben chiaro che doveva inserire i personaggi e lo spettatore nello stesso ambiente, doveva far sì che chi spia viva l'ossessione attraverso quel suono. Lo

stesso discorso vale anche per *Duramadre*: vogliamo trascinare lo spettatore in un posto altro. È faticoso ascoltare il costante sibilo del vento, e anche l'idea di far saltare i nervi allo spettatore fa parte del gioco.

*Nei credits di Fure de sanghe c'è scritto che Stratos è la voce del capitone!*

Licia: Sì, quando il capitone sparisce e rimane "chiuso" nella testa di Tatà, emette suoni strozzati perché esprime la sua sofferenza nel cantare.

Riccardo: Ricordo una residenza a Ravenna, all'inizio del lavoro. Eravamo in sala con Ermanna Montanari del Teatro delle Albe. Ermanna ci chiese cosa fosse quel suono che a Licia dava delle profonde suggestioni sensoriali. Mi piace sottolineare che in quel caso abbiamo scelto un suono che ha dato un significato allo spettacolo, cosa che accade spesso nei nostri lavori. Non è accaduto il contrario, cioè che dal significato dello spettacolo siamo risaliti a un suono che lo arredasse.

Licia: Nella costruzione di uno spettacolo non partiamo mai da un silenzio a cui, man mano, aggiungiamo dei suoni. Il silenzio, semmai, è una possibilità, così come il suono. La domanda che ci facciamo è: di che cosa abbiamo bisogno? Del suono della strada? Di Demetrios Stratos? O di niente? Forse nel nostro primo spettacolo, *Mangiami l'anima e poi sputala*, non avevamo ancora chiaro l'intento di una drammaturgia sonora coerente, ma, in seguito, per noi è diventato necessario. Per esempio, nel nuovo lavoro in fase di preparazione, *Lo splendore dei supplizi*, stiamo riflettendo molto anche sulla spazializzazione del suono. Nel primo episodio di questo spettacolo voglio che il suono mi avvolga e quindi le fonti sonore devono essere dislocate sul palco perché costruiscano il suono dell'ambiente. Dall'amplificazione in sala, invece, proverrà "la musica dello spettacolo". Diverso il caso di *Have I None*, che, invece, è profondamente silenzioso. È una necessità imposta dallo spettacolo stesso, che descrive desolazione. Il silenzio rappresenta la morte. Quel silenzio è nel testo stesso.

*Ma quel silenzio viene spezzato dal finale con Rock'n'Roll Suicide di David Bowie su cui voi cantate alcuni passaggi, quasi a sottolinearli. Mi riferisco ai versi "you're not alone".*

Licia: In quel momento si rompe la finzione e questa musica lo sottolinea. Gli spettacoli spesso si creano da soli. All'inizio di quel lavoro, io avrei dovuto interpretare il ruolo femminile e affidare quello maschile a un attore. Non trovammo l'attore giusto e, per necessità, decisi di essere io a interpretare il ruolo maschile. Ma abbiamo voluto concludere la finzione di una donna che interpreta un uomo, tanto è vero che noi ci vestiamo e ci trucchiamo in scena, all'inizio dello spettacolo. Durante le prove, come ci accade spesso, abbiamo litigato. Sentii quel pezzo di Bowie e lo dedica a Riccardo. Era una grande liberazione e per me rappresentava il senso di quello che stavamo facendo in quel momento.

*Ho notato che quando nei vostri spettacoli usate dei brani noti, avete una serie di "ossessioni". Ad esempio, i Sigur Rós (in Due e Duramadre), ma anche Vinicio Capossela (in Mangiami l'anima e poi sputala e Duramadre).*

Licia: È un fatto privato: io amo molto i Sigur Rós. E poi la loro musica ha la capacità di aprire mondi.

Riccardo: Da un punto di vista tecnico, la musica di questa band islandese consente anche di isolare un singolo frammento e poi rimontarlo all'infinito o variarlo attraverso il mastering al computer. Insomma, il loro suono è molto malleabile.

*Se il suono atmosferico e fluido dei Sigur Rós ha una grande malleabilità, non altrettanto si può dire delle canzoni di Vinicio Capossela, che hanno una forte struttura narrativa e impongono un ascolto diverso.*

Licia: Anche nel caso di Capossela posso parlare di un fatto privato: sono una sua accanita fan. In *Duramadre* la scelta della sua musica è quasi contraddittoria, fuori luogo. Nella prima versione dello

spettacolo, quando andavamo a mettere in scena la sequenza con la madre al centro e i figli a obbedirle in un girotondo, utilizzavamo un'altra musica che però affossava quella scena. Poi abbiamo scelto *Inno alla gioia* di Capossela.

*Quella sequenza subisce una sorta di montaggio proprio grazie a Inno alla gioia di Capossela. Col suo andamento, il pezzo prima conferisce una valenza processionale alla scena – e tu, Licia, sembri una di quelle terribili madonne nere addolorate del Sud d'Italia – e poi, invece, la trasforma, dandole una declinazione circense, con la madre-domatrice e i figli che le girano intorno come leoni in una gabbia.*

Licia: Esatto! Non eravamo contenti della prima versione dello spettacolo. Così mi sono liberata della parrucca, della creta oltre che di alcuni feticci privati che mi portavo dietro. Per il resto abbiamo semplicemente tagliato qualche battuta e abbiamo cambiato la musica di cui stiamo parlando e quella del finale. E, soprattutto grazie alla scelta di *Inno alla gioia*, che in quella sequenza ha aumentato vorticosamente il ritmo, lo spettacolo ha assunto una valenza diversa.

*Ritornando ad Have I None, ho notato una specie di “struttura-con-ritornello”. C'è una scena che rappresenta una specie di flash-forward, in cui Maria Luisa Longo, che interpreta Sara, compie delle azioni. Quella scena, a tratti, ritorna nello spettacolo, sottolineata da un suono ritmico ossessivo che assume una profonda importanza.*

Licia: Si tratta del battito di un cuore. Ragionavamo sul testo in cui viene detto che i vivi sono in realtà dei morti perché hanno abbandonato il passato; coloro i quali, invece, prendono coscienza che quella non è vita e vogliono recuperare il passato si ammazzano. Quindi, per vivere scelgono la morte. Riflettevamo su questa vita in morte e morte in vita. Qual è il motore della vita? Il battito cardiaco.

Riccardo: Inoltre nel testo di Bond c'è una didascalia che dice che si sente spesso bussare alla porta. Ma alla porta non c'è mai nessuno. Allora ci siamo chiesti se quel battito fosse reale o un battito interno del personaggio.

Licia: Per costruire le sequenze di cui parli abbiamo usato la registrazione del suono di aritmie cardiache, non il battito normale del cuore. Nel finale, il rallentamento di quel ritmo non è stato realizzato da noi attraverso un lavoro di postproduzione sul suono, ma è la registrazione clinica di una morte. Sapere che quel suono non è costruito artificialmente, ma è la registrazione fedele di un evento, aumenta il mio modo di sentire la scena. E mi cambia.

*Vorrei analizzare con voi le voci dei personaggi dei vostri spettacoli. Mi sembra che lavoriate su un range molto ampio. Faccio degli esempi, tratti da Fure de sanghe: la voce della nonna, grattata in gola e potentemente arcaica, o la voce di Vito, costruita sfruttando i risuonatori nasali che enfatizzano un tono acuto e querulo. Come lavorate alla costruzione vocale del personaggio?*

Riccardo: Lavoriamo con l'immaginazione. Ma l'immaginazione non fa nascere subito il registro vocale. Per cui ci riferiamo al corpo, cassa di risonanza della voce. Sono gli atteggiamenti fisici a fare da base a questa costruzione. Iniziamo sempre dal lavoro sul corpo, diretti da Licia.

*Radicare la voce nel corpo è un'idea teatrale profondamente secondo-novecentesca. La voce non nasce più da un processo mentale che associa un personaggio a una determinata voce, quasi per stereotipia, ma si genera dalla fisicità del singolo attore.*

Riccardo: Certamente. Ma si genera anche dalle costrizioni a cui l'attore è sottoposto. In *Fure de sanghe*, per esempio, per interpretare Vito sto su dei tacchi altissimi, con una forte tensione nelle spalle e tutto questo favorisce un certo tipo di registro.

Licia: Sì, il personaggio di Vito si sviluppa in lunghezza e anche la sua voce subisce un “tiraggio” che la porta a diventare più acuta. In uno degli episodi del nuovo spettacolo, *Lo splendore dei supplizi*, Riccardo ha un pupazzo cui abbiamo dovuto trovare una voce. Questa ricerca ci ha creato dei problemi: quando abbiamo provato a cambiargli voce, ci è venuto spontaneo dire: «No, non parla così». Insomma, anche la voce del pupazzo è profondamente legata al corpo. In genere, sulla voce non svolgiamo un grande lavoro legato alla tecnica: personalmente sono molto più preparata sull’allenamento fisico che su quello vocale. Non uso un metodo particolare, così come non uso un particolare training per il corpo. Cerco di servirmi di tutte le cose che ho imparato nelle esperienze fatte con diversi maestri.

Riccardo: Voglio specificare che nella costruzione vocale di un personaggio ci serviamo sempre dell’imitazione di quello che ascoltiamo intorno a noi. In *Have I None* Licia usa una voce, sempre costruita a partire dal corpo, che è quella dei parcheggiatori abusivi di Bari.

Licia: La loro voce è modellata dal continuo stare all’aria aperta che produce un tono sfiatato. A Bari non esistono parcheggiatori non afoni!

Riccardo: Anche l’idea del Cristo con un forte accento rumeno in *Mangiami l’anima e poi sputala* è nata per imitazione. Eravamo in Grecia e abbiamo ascoltato una ragazza parlare in rumeno. Ho cominciato a imitare in continuazione quell’accento. Quando abbiamo cominciato a lavorare sul romanzo di Giovanna Furio a cui lo spettacolo è ispirato, ci ha colpiti la frase in cui l’autrice sottolineava il Cristo che sembra parlare in albanese. Così ho semplicemente applicato quanto avevo ascoltato, usando, però, l’accento rumeno.

Licia: Nello spettacolo non si capisce mai se si tratta veramente di Gesù Cristo o di un povero cristo che si piazza a casa della donna che io interpreto. Ci interessava sottolineare l’ambiguità del testo proprio con questo accento. Per *Duramadre*, invece, mi sono ispirata più a mia nonna o alle signore che incontro in mezzo alla strada che a qualche attrice. È la vita a ispirarci. E questo è uno dei motivi per cui, nonostante tutto, continuiamo a vivere a Bari. Se andassimo via da lì, la nostra arte morirebbe.

*A proposito di Bari. Voi usate spesso il dialetto barese. Che plusvalore sonoro offre ai vostri spettacoli?*

Licia: Il nostro dialetto è bellissimo e tremendo. Penso a «Ceù’è?» per dire «Che vuoi?»: esprime subito un’incredibile aggressività. Il dialetto regala immediatezza. Sarebbe stato terrificante se avessimo fatto *Fure de sanghe* in italiano o, ancora peggio, in un dialetto italianizzato. Un episodio in dialetto del prossimo lavoro, *Lo splendore dei supplizi*, rischia di non essere comprensibile. Ma la lingua è talmente forte e non fa niente che non tutto possa essere compreso.

*Quindi usate incomprensibili parole dialettali dotate di un’incredibile potenza sonora. Eccoci allora a un altro tema molto importante: può esistere una voce che è puro suono, cioè che non si fa portatrice di un significato, oppure un suono vocale si fa sempre portatore di un qualche significato grazie alle sue sfumature e al fatto di appartenere ad un determinato range che pur sempre indica una cultura?*

Licia: Il suono puro non esiste! Un esempio è dato da *Fure de sanghe*. È il nostro spettacolo più “locale” a livello linguistico, ma è quello con cui giriamo di più anche all’estero. Forse proprio il suo essere così specifico lo ha reso un esperimento antropologico assoluto.

*Un’operazione interessante è il vostro lavoro su Have I None, scritto da Edward Bond. Voi avete stravolto il testo con l’uso marcato dell’accento barese...*

Licia: Uno dei personaggi è un poliziotto. Non il capo della polizia, ma un povero disgraziato che tratta male le vecchiette. Un altro è una casalinga. Stiamo parlando di un ceto sociale basso. Potrebbe essere la nostra famiglia medio-bassa che vota PDL. Perché farli parlare in italiano? Sono contro la dizione: impone una lingua che non esiste. L’italiano è una lingua profondamente segnata dal carattere di chi lo parla. Anche

confrontandosi con un testo di Shakespeare non si può cercare un'assolutezza linguistica e ci sono stati vari esperimenti di rielaborazione della lingua shakespeariana. Se gli attori di *Have I None* fossero stati romani, probabilmente avremmo marcato l'accento romano. Ma principalmente ci interessava dare una connotazione sociale a quei personaggi. Il personaggio di Riccardo, il fratello, non ha la cadenza barese degli altri due perché viene da un luogo lontano che non si capisce dove sia.

*Licia, in 2.(Due) usi un microfono con asta in scena. Il suo uso è perfettamente conclamato, visto che lo stacchi dall'asta e lo manipoli. Quale effetto volevi ottenere?*

Licia: 2.(Due) nasce da un'esperienza autobiografica. Non che io abbia mai ucciso qualcuno, come accade nello spettacolo, ma ho avuto davvero una storia di questo tipo. Mentre facevo psicoterapia, mi è stato consigliato di scrivere questa storia, a mo' di sfogo. Il testo è rimasto per anni nel cassetto. All'inizio volevo che fosse un'altra attrice a metterlo in scena: per me era troppo doloroso. Quando ho deciso di farlo io, il microfono è stato un filtro con quell'esperienza. Anche il tono con cui dico quelle parole è completamente svuotato di qualsiasi valenza interpretativa e anche questo costruisce una barriera tra me, Licia, e lo spettacolo. Avevo bisogno di una protezione. Ma anche nella totale implosione e non esplosione, la mia emotività è fortissima. Se avessi scelto un registro naturalista tutto sarebbe esplosivo, magari mi sarei messa continuamente a piangere. Quest'implosione mi consente di far bollire, replica dopo replica, l'esperienza che porto dentro di me, ma allo stesso tempo l'emotività traspare pur essendo pressata dalla costrizione del microfono. Inoltre il microfono rimanda all'immaginario delle confessioni in tribunale.

Riccardo: Il microfono consente di impastare i suoni registrati con quello della voce live. Il suono è ossessivo, come ossessivi sono i pensieri di chi è sul palco. In sottofondo c'è un pezzo che fa quasi da bordone, mentre altri microfoni nascosti a terra captano i rumori delle gocce di sangue che cadono dalle buste, in maniera che non siano sordi, ma possano essere riverberati creando una sorta di ambiente da cattedrale. Benché Licia sostenga che il rock sia morto, l'uso del microfono rimanda all'iconografia dei concerti rock e trasformano Licia in un'icona del genere.

*Forse più che a un orizzonte rock, quell'immagine rimanda alle popstar. Voi siete molto pop e lo fate con una cifra stilistica intelligente. Non modellizzate i vostri spettacoli sulla cattiva televisione, ma la usate come input; manipolate l'iconografia delle dive della musica pop; usate intelligentemente un tipo di musica pop. Vi riconoscete nell'estetica pop?*

Licia: Da *Fure de sanghe* in poi stiamo cercando di fuggire da quell'estetica. Siamo una compagnia che si interroga sul presente. Raccontare il presente con il linguaggio del presente rischia di diventarne una semplice fotocopia. Non mi piace vedere quegli spettacoli in cui certi meccanismi televisivi vengono riprodotti fedelmente per quello che sono. Quando, invece, attraverso una ricerca dell'archetipo trovo il contemporaneo, il pop, la televisione, ma senza usare per forza una canzone famosissima o citare le soap, sento di fuggire dal cliché. Il nostro teatro vuole essere contemporaneo e popolare. Forse per questo è pop. Ma da noi Fibre Parallele il pop viene sempre snaturato. *Fure de Sanghe* si avvale di stilemi pop – il vestito fucsia con la scritta "dance" sul culo di Felicetta, i gratta e vinci per terra - che vengono stravolti, ad esempio, dalla musica di Demetrio Stratos o da un uso barbarico della lingua. Questo stravolgimento rende straniante l'immagine risultante.

Riccardo: La nostra volontà è ricollocare i segni che preleviamo dalla quotidianità, altrimenti avremmo una tautologia e tanto varrebbe accendere la tv.

Licia: La televisione è più forte del teatro. Ti mangia e ti distrugge.

**venerdì 22 marzo, Teatro Palladium, Roma**