

## L'infanzia d'alta sicurezza di Mimmo Sorrentino. Intervista

Date : 12 maggio 2017



“Un artista non cerca. Trova”  
(Mimmo Sorrentino)

«Il primo giorno che andai a lavorare in carcere, si avvicinò a me una donna anziana e mi disse: “Ci sta sempre 'nu posto p' 'na vecchia negli spettacoli. Vuagl fa' Filumena Marturano!”. Cercai cordialmente di dissuaderla: “Sì, magari un giorno la facciamo, ma preferirei che mi parlassi di te”. “Oh, Mimmo! Di me non te dico niente!”. Non capiva che rispondendomi in quel modo, in realtà, mi stava rivelando una quantità industriale di cose su di lei».

Con quest'aneddoto (e il suo inconfondibile accento campano), **Mimmo Sorrentino** – navigato regista salernitano, classe 1963 – ha aperto i tre incontri con il pubblico che lo hanno visto protagonista tra il 4 e il 9 aprile scorsi, in occasione della messinscena del suo “L'infanzia dell'alta sicurezza”.

Con questa e altre storie – tra una citazione di **Lacan** e un passo di **Recalcati** – Sorrentino ha incantato il commosso parterre riunitosi nella Sala Pasolini del Teatro Gobetti per il consueto incontro Retrosцена (moderato dalla professoressa **Federica Mazzocchi**), e poi ancora la giovane adunanza studentesca del collettivo **Manituana**, nonché il nutrito gruppo di futuri giuristi intervenuti all'incontro svoltosi al Campus Luigi Einaudi, diretto dal professor **Rocco**

**Sciarrone** (insieme con **Franco Prina** e **Claudio Sarzotti**).

Non c'è in lui la retorica del buon samaritano, del Sotèr mundi. Bensì piuttosto un interesse di tipo antropologico per la figura umana in situazioni “al limite”. Da parte loro le detenute, parlando dell'incontro con la recitazione, si commuovono e sembrano riconoscere in Mimmo un vero Maestro.

Un progetto – quello dell’“Infanzia” – nato nel reparto di Alta sicurezza del carcere di Vigevano, da un laboratorio con alcune detenute, eredi di clan mafiosi di Cosa Nostra e di 'ndrangheta, e condannate dunque per reati associativi. Lo spettacolo, catartico, si riallaccia, forse preterintenzionalmente, alle origini stesse dell'esperienza scenica: è un teatro davvero partecipato, da tutti, attrici e pubblico. Insignito del Premio Enriquez per il teatro civile nel 2009 e del Premio ANCT - Teatri delle diversità nel 2014, «Sorrentino descrive il principio dei suoi laboratori come un rapporto d'amore tra il racconto e la parola, a partire da un principio sociologico».

L’“alta sicurezza” cui il titolo fa riferimento è espressione anfibologica: allude tanto alla parvenza di protezione incrollabile in cui queste donne hanno creduto di vivere fin da piccole, quanto alla loro attuale condizione di reclusi, di estromesse dalla polis.

Per circa un'ora, le otto detenute – in abiti comodi, semplici – camminano e sostano sul palco spoglio e semibuio. Avanzano fino alla ribalta, rompendo il diaframma con gli spettatori. Una di loro, al centro, cuce: una Moira che tesse i fili di tante ombrose esistenze.

Nelle prime file – immancabili – gli agenti di polizia penitenziaria. Vita e teatro si contaminano di continuo. Ciascuna attrice, però, racconta il passato di un'altra: non c'è pertanto melanconico autobiografismo. Una cura la propria bellezza e salta in sella a una moto scintillante sentendosi libera e invulnerabile, un'altra invece si rivolge desolata ai propri genitori. Padri e madri infatti occupano (per non dire ingombrano) a livello psicologico lo sfondo di questa composizione scenica: boss brutali e madri biasimevoli (una fra tutte, la suocera che, dopo il primo amplesso del figlio con la nuora, temendo che questa non sia vergine, va a ispezionare le lenzuola matrimoniali).

Sono archetipi mitologici, ancestrali, con cui tutti abbiamo (o dovremo) “fare i conti”.

Come ha sottolineato **Bruno Mellano**, Garante regionale dei detenuti e delle persone sottoposte a misure restrittive della libertà, durante la Conferenza stampa in Consiglio Regionale, tenutasi prima del debutto torinese, «è significativo che alle detenute impegnate nello spettacolo sia stato concesso dal Magistrato di sorveglianza un permesso di necessità con scorta. Si tratta di un precedente interessante: ovvero stabilire che il teatro per delle persone reclusi non solo sia utile ma anche necessario, il che significa attribuire alla detenzione il significato e il fine rieducativo sancito dall'articolo 27 della Costituzione». La cultura è dunque necessaria: sarebbe il momento di appuntarselo! E se lo è per i detenuti (ironizza Sorrentino), non dovrebbe esserlo anche per la tribù dei “liberi”?

Abbiamo avuto il piacere di incontrare il regista alla fine del suo *tour de force* cittadino per porgli qualche domanda in più riguardo la genesi di questa sua ultima fatica teatrale.

**Mimmo, hai spesso citato in questi giorni Lacan, Lévi-Strauss e altri grandi pionieri dell'antropologia, della sociologia e della psicoanalisi. Quando hai capito che il lavoro sulla persona sarebbe diventato il tuo mestiere?**

Premettiamo che io provengo da discipline non teatrali: mi sono laureato in Scienze Politiche a Urbino, con una tesi su **Norberto Bobbio**, e ho a lungo frequentato il sociologo, attivista e grande poeta **Danilo Dolci**. Quindi a me è sempre sembrato uno sbocco quasi naturale, e non un bivio, il fatto di occuparmi di persone, gruppi sociali, contesti particolari. E poi, soprattutto, mi diverte, mi arricchisce. Non ho mai pensato di fare teatro con un logica produttiva, di compagnia. È chiaro che queste mie "frequentazioni intellettuali" sono andate a ripercuotersi sull'attività teatrale che svolgo: sono in un rapporto di dialogo e di dialettica con ciò che leggo. Lacan non è certo un prontuario, una Bibbia: è piuttosto un ragionare con, un continuo e inesauribile trarre degli spunti.

**Nelle interviste hai spesso definito il tuo teatro come "partecipato". Che ruolo occupa il pubblico in questo incontro?**

Grazie per la domanda, perché in questi giorni quasi nessuno mi ha fatto una domanda di teatro. Io però, fino a prova contraria, sono un teatrante! (ride)  
Quando metto in scena uno spettacolo, divento l'occhio del pubblico. Va da sé che se non mi piace qualcosa, non procedo oltre, o meglio cerco delle soluzioni. Il teatro partecipato non è un teatro convento, un teatro clausura, un teatro cioè autoreferenziale. Noi pensiamo sempre di mostrarci ad un pubblico. Ovviamente se da un teatrino di contesto ci trasferiamo sul palco del Gobetti, in mezzo deve per forza avvenire un cambiamento, tecnico e artistico. Gli spettacoli che ho diretto mi piacciono tutti, ma credo che non tutti possano stare dappertutto. Il riscontro del pubblico diventa la cartina al tornasole per valutare se sei stato un buon regista o meno, se hai avuto cioè uno sguardo attento oppure miope. E poi, ogni volta che lo spettacolo calca un palcoscenico nuovo, va riadattato, sostanzialmente modificato.

**All'attività di docenza alla Paolo Grassi, hai sempre accompagnato il lavoro in contesti borderline. O quanto meno atipici. Malati psichiatrici, Alzheimer, carcerati (sia uomini sia donne), alpini. Quanto la cornice e il contesto condizionano la ricezione di uno spettacolo? E quali eventuali modifiche sono intervenute tra l'"Infanzia" del Gobetti e quella che debuttò nel carcere di Vigevano?**

Sono ormai due spettacoli diversi. I monologhi sono all'incirca agli stessi (qui in realtà ne abbiamo due in più), ma nel complesso lo spettatore ha oggi di fronte un lavoro frutto di stratificazioni e modifiche. All'inizio le detenute non avevano un'impostazione di voce ottimale per sostenere una grande sala teatrale e quindi pensai lo spettacolo per un pubblico ristretto, di circa trenta persone. L'esigenza tecnica fece scaturire un effetto artistico: quei pochi spettatori, così raccolti, si trovavano sullo stesso piano delle attrici, entrando fin da subito in relazione emotiva con loro. Quando misi in scena lo spettacolo alla Statale cercai di mantenere tale situazione "da camera": ma mi accorsi che non era efficace, perché dovetti fare ben tre repliche in un giorno solo per poter accogliere tutti gli spettatori. Capii quindi che, uscendo dalle mura di Vigevano, dovevo usare un altro criterio. Quella che avete visto a Torino è l'ultima versione. A Bologna, che fu la prima sortita pubblica in un teatro tradizionale, l'incipit era differente, con le detenute che in proscenio reggevano in mano delle torce accese. Ma la sala era gremita (più di trecento persone) e molti nei primi minuti si stavano ancora sistemando e sedendo. Un proemio di quel tipo non funzionava: per questo nella versione di Torino l'ho

cambiato, inserendo la figura della donna intenta a cucire. Rispondendo alla tua prima domanda, quindi, posso dire che il luogo in cui porti uno spettacolo influenza strutturalmente le scelte registiche.

**Lingua e mito. Per avvicinarsi alla comprensione di un racconto è necessario condividere un sistema (non solo verbale) di comunicazione. Comunicare è ciò che crea la comunità. E il teatro la lega. Hai a lungo parlato del tuo apprendimento della “sintassi del carcere”. E allora ti chiedo, visto che nello spettacolo era frequente la sensazione che le detenute volessero esprimersi in dialetto, perché hai scelto di non servirtene? Come mai hai optato per l'italiano?**

Visto che sto lavorando sul mito miravo ad un linguaggio specifico, universale. Non mi interessava fare **Verga**. Posso però raccontare un aneddoto opposto: quando sono arrivato a Vigevano decisi di mettere in scena un'Antigone in dialetto vigevanese, ma non lo conoscevo (e tutt'ora non lo parlo). Mi sembrava però opportuno istituire un contatto con la lingua del luogo, con il dialetto, che è più vicino – come sappiamo – all'anima epico-popolare. Frequentai così per molte sere una taverna, piena di uomini alticci. Facevo la parafrasi delle battute e loro le traducevano.

Gli alpini, i malati psichiatrici, gli agenti di polizia penitenziaria: tutti hanno la propria lingua. Mi piace pensare che quando si è imparata una seconda lingua straniera, acquisire la terza, la quarta, la quinta sarà più facile. Oramai sono entrato in contatto con molti sistemi linguistici e semiotici, e dunque mi viene abbastanza spontaneo “comunicare”. Se, come dice Lacan, l'inconscio è strutturato come un linguaggio, allora l'inconscio ha una sua grammatica. E io vado a studiare proprio queste norme dell'inconscio, quelle cioè dei contesti in cui opero. Si tratta ovviamente di lingue composte per lo più di sottotesti, di significanti, di non detti. Imparare poi il gergo specifico, il suo suono, è un fatto estetico, comunque fondamentale nel lavoro artistico. Nel caso dell'“Infanzia”, ripeto, ho scelto di costruire una nuova lingua. D'altronde la lingua del teatro, anche nelle sue forme più naturalistiche, lo è sempre. È sempre cioè un artificio.