

Nel 1998 tre giovani anarchici, Silvano Pellissero, Maria Soledad Rosas detta Sole e Edoardo Massari detto Baleno, vengono arrestati per “attentati contro il TAV”. Silvano Pellissero sarà prosciolto dall'accusa; Sole e Baleno no, perché moriranno prima. Qui Sole e Baleno si mascherano per andare a una sfilata di Carnevale: lei è un grillo, lui un maiale. Ma non ci andranno e, in maschera, si racconteranno i segreti, l'amore, il carro finto, la curiosità, la grammatica, i sogni, persino il carro vero... Perché?

Da anni Marco Gobetti confronta il suo *Un carnevale per Sole e Baleno* con pubblici e territori sempre nuovi, tramite l'esperimento dello strad-rama: un'azione svolta principalmente su strada, tesa a vivificare la drammaturgia nel campo vivo dell'oralità e nell'alternanza continua degli interpreti; pure tramite l'invito estemporaneo alla lettura da parte del pubblico, in un ricercato confronto fra diletterismo e professionismo. Ora l'autore consegna il testo per il debutto nazionale a Laura Pozzone e Simone Faloppa, che con la nostra Compagnia, APARTE Ali per l'Arte lo hanno scelto pienamente consapevoli della responsabilità, anche civile, che si assumono nel portarlo in scena: la scelta della co-direzione con l'autore, tra l'altro, sottende pure la volontà di ibridare con nuove forme di creazione pubblica l'intera fase progettuale e produttiva. Proprio tali approcci ci fanno ravvisare negli intenti di Next un'occasione imperdibile di sviluppo e – ci auspichiamo – di arricchimento reciproco.

APPROFONDIMENTO SUL TESTO

Bestie e sogni per una rabbia che salva

Sole e Baleno sono esistiti davvero. Chi non ne conosce la storia potrebbe pensare, dai nomi, che siano personaggi delle fiabe (un fratello e una sorella perseguitati, due innamorati allontanati da un incantesimo), oppure divinità greche, una ninfa e un satiro. Il mito invece è reale, disperatamente moderno.

Sole è il nome quasi vero di Maria Soledad Rosas, una ragazza, nata a Buenos Aires e arrivata in Italia nel 1997, che negli ambienti dei centri sociali e delle case occupate torinesi conosce e diventa la compagna di Edoardo Massari, detto Baleno, originario di un paesino della Valchiusella. Il 5 marzo 1998 i due giovani insieme a un terzo, Silvano Pellissero, vengono arrestati per “attentati contro il tav” (la linea ferroviaria ad Alta velocità): la principale accusa, pesantissima, sostenuta dai magistrati Maurizio Laudi e Marcello Tatangelo, è di associazione eversiva con finalità di terrorismo. Nel 2001 Silvano Pellissero verrà assolto dall'accusa di terrorismo. Sole e Baleno non potranno esserlo, perché entrambi, poco dopo l'arresto, furono trovati impiccati: prima Baleno, in carcere, il 28 marzo 1998; poi Sole, in una comunità dove scontava la misura cautelare, l'11 luglio. Sole aveva 24 anni e Baleno 34.

Queste sono le figure reali evocate nel testo di Marco Gobetti. *Un carnevale per Sole e Baleno* si compone di una prima parte di dialogo tra un uomo e una donna (Sole e Baleno), diviso in sette quadri, e di un epilogo costituito dal racconto di un vecchio che parla con un bambino. Non si tratta del resoconto della vicenda; i fatti di cronaca emergono (soprattutto nell'epilogo) ma non sono la guida della *pièce*.

Nella prima parte l'uomo e la donna non mostrano mai il volto; devono andare al carnevale e indossano una maschera che riprende il soggetto principale del loro sogno più vivo, quello che più ricordano, il più bello: un muso da porco per Baleno, e di grillo per Sole. Basterebbe già l'atmosfera onirica e la limpidezza quasi insensata delle loro parole, ad avvertirci che non è la realtà della cronaca quella che stiamo leggendo. La finzione è resa dalle maschere e dal racconto dei sogni, due livelli di moltiplicazione e dislocazione del reale, ai quali si aggiunge un terzo elemento di

camuffamento: le maschere sono di esseri non umani ma animali. In questo gioco di sovrapposizioni le simbologie possibili si accumulano e si incrociano, non si seguono più. È inutile tentare di controllarle o progettarle a tavolino. Bene sembra saperlo l'autore il cui intento, nella prima parte, pare soprattutto quello di fare esplodere suggestioni. Suggestioni che qui si tenta di inseguire e di evidenziare.

Fingere di essere quello che si è sognato è un tentativo impossibile, contro-natura. Come si fa, poi, a voler essere l'agente della Digos che ti spara nel collo, o il padre che appare da un buco per terra con il corpo di un grillo? Come si possono interpretare le identità multiple, l'evanescenza e le nuvole di un sogno? Non rimane che parlare, non uscire di casa, non andare al carnevale. Provare a dire, parlando d'altro, ciò che si sente necessario. D'altro che poi è tutto: l'amore, il dolore, i segreti e la crudeltà della giovinezza, la curiosità. Parole che dette arrivano a significare anche quanto non avrebbe ascoltato fuori dal sogno, senza maschere, con una fisionomia umana. Nel quadro *La grammatica*, ad esempio, i due protagonisti giocano a declinare verbi, a farlo in fretta, a non sbagliare i tempi.

BALENO Sudare. Participio passato.

SOLE È un gioco?

BALENO Sbagliato.

SOLE Scusa. Sudato.

BALENO Guardare la televisione. Condizionale.

SOLE Che tempo?

BALENO Quello che vuoi.

SOLE Io guarderei la televisione

Tu guarderesti la televisione

Egli guarderebbe la televisione

Noi guarderemmo la televisione

Voi guardereste la televisione

Essi guarderebbero la televisione.

BALENO Colpire e terrorizzare. Congiuntivo.

SOLE Sempre al tempo che voglio?

BALENO Sempre al tempo che vuoi.

SOLE Che io colpissi e terrorizzassi

Che tu colpissi e terrorizzassi

Che egli colpisse e terrorizzasse

Che noi colpissimo e terrorizzassimo

Che voi colpiste e terrorizzaste

Che essi colpissero e terrorizzassero.

BALENO Luccicare. Gerundio presente.

SOLE Luccicando.

BALENO Brava! Esplodere. Passato prossimo indicativo.

I verbi srotolati come un tappeto, in apparenza insensati e leggeri, acquistano in realtà una luce nuova, inconsueta. Ne muta la percezione. Il suono crea un nuovo e più intenso livello di significato là dove la comprensione puramente mentale non è possibile. Dette in questo modo, come se fossero pronunciate per la prima volta, le parole hanno un potere che non ha nulla a che vedere con il linguaggio o con l'udito. Accade come con le vocali dell'alfabeto a cui Rimbaud assegnò un colore: un'invenzione poetica che, nel momento in cui viene letta, diventa credibile, visibile, non ha bisogno di spiegazioni razionali. Rimbaud si era illuso di inventare «un verbo poetico accessibile, un giorno o l'altro, a tutti i sensi». Nelle parole di Sole e Baleno i verbi sottili, declinati diventano piombo e fanno rumore. Si sedimentano, colpiscono come una fucilata. Allo stesso modo, nell'epilogo, delle parole inizialmente senza senso dette dal vecchio, si sente il rumore, la rabbia,

scanditi dal gesto ritmato e ripetuto dello spaccare la legna. È l'incrocio dei sensi ad arrivare per primo: ciò che conta sono la rabbia dell'uomo e il rumore diverso che fa la legna se tagliata sull'erba del proprio cortile o su un acciottolato, in piazza. Il suono prima del significato è il primo passo per riappropriarsi della verità, e tentare di raccontarla.

Sole e Baleno sono un uomo e una donna riscattabili solo nella possibilità di essere (ed "esseri") immaginari che incarnano pensieri, dolori e imperfezioni universali, indipendenti dagli ingranaggi della storia, dai fatti, dai suicidi e dagli omicidi. È il sogno a permettere il riscatto. Charles Darwin, in uno scritto di gioventù, spiega bene come nel sogno sia attiva generalmente una sola idea e non esista il passato: «in questo stato la coscienza non torna indietro ai periodi precedenti in modo da costruire una unica personalità»

Le sequenze parallele di un sogno, spesso prive di collegamento (i quadri di *Un carnevale...*?) non sono componibili. Non bisogna cercare di tenerle insieme come si fa nella vita, metterle in ordine cronologico, dare un senso, formarsi un'opinione a riguardo. La comprensione di un sogno, mentre lo si sogna, è immediata, netta, senza filtri. Come le parole dei bambini.

L'epilogo della *pièce* è l'esperimento di un vecchio che cerca di raccontare la sua rabbia a un bambino. La vicenda di Sole e Baleno, che è parte di quella rabbia, è narrata come se fosse un mito, una favola. Riuscire a raccontare una storia a un bimbo è la prova che quella storia è vera: se si nega il racconto (come quando i genitori rifiutano, rinviando una risposta ai figli), se non si riesce a comporlo, o non siamo sinceri o non lo è la storia. Forse ci vergogniamo: di noi o di quella storia. Oppure, più semplicemente, non ci importa la verità. Per rendere possibile il racconto, il vecchio di *Un carnevale...* mette in scena una sorta di teatro di animazione, utilizzando oggetti reali come "segni" dei personaggi dell'azione narrata. Non solo. Anche nell'epilogo, gli animali sono uno strumento per narrare, rielaborare e semplificare la storia. Una semplificazione che trasfigura e arricchisce la vicenda, rendendola assai più interiorizzabile di quanto potrebbe farlo una copia sterile della cronaca. Lo spessore semantico, le somiglianze ma soprattutto le differenze con gli esseri umani, rendono gli animali uno specchio necessario, purificatore.

Riflettiamo sugli animali. Il porco è un animale sporco, puzzolente, privo di contegno. Ma è anche intelligente e molto simile all'uomo; la sua carne avrebbe un sapore, un odore e una struttura simili a quella umana, e non a caso, secondo alcuni antropologi, proprio il suino avrebbe sostituito l'uomo nei primi riti sacrificali. Le trasformazioni di uomini in maiali, o gli uomini con testa di maiale, non sono inconsueti nell'arte e nella letteratura: basti pensare a Magritte (*La bonne fortune*), Omero (i compagni di Ulisse trasformati in porci da Circe), Orwell (*La fattoria degli animali*). In uno degli episodi più inquietanti ed enigmatici dei *Vangeli* (*Luca* 8, 26-39; *Marco* 5, 1-20) Gesù scaccia i demoni da un uomo posseduto e li fa entrare, dietro loro insistenza, dentro un gruppo di maiali (circa duemila!) i quali impazziscono, corrono giù per la montagna e si annegano nel lago. In natura può similmente accadere che un animale sia privato della propria volontà a causa dell'inserimento di un corpo estraneo; una violenza, quindi, esercitata non solo dall'esterno ma direttamente *dentro* la vittima. Può succedere, ad esempio, che le larve di un parassita (*Paragordius varius*) penetrino nel corpo di un grillo domestico (*Acheta domesticus*) mentre questi si ciba di animali morti, e crescano al suo interno. Quando il verme è pronto per uscire, poiché ha bisogno di acqua, riesce a modificare irreversibilmente il cervello del grillo, a indurlo a lasciare la terraferma e a compiere un salto suicida nel primo specchio d'acqua. Mentre il grillo annega, il verme adulto, lungo anche più di 30 cm, esce dal suo corpo. Il racconto dei maiali nei *Vangeli* e quello del grillo sono tragici perché le vittime non hanno scampo, sono incolpevoli ma condannate, private (diremmo se si trattasse di un essere umano) della felicità del proprio pensiero e agire liberi. È difficile stabilire se si siano suicidati o siano stati uccisi.

È innegabile che gli altri animali affrontino sempre un destino drammatico in modo molto semplice, privi di quello stato di coscienza che fa lamentare e disperarsi gli uomini. Sarà per questo che le parole di Sole e Baleno appaiono tanto schiette ed elettriche, perché chi le pronuncia ha il muso di un animale a coprire il volto umano?

Che di uomini o di altri animali si tratti, il tema è lo stesso: quando i demoni, i parassiti, la violenza altrui si insinuano dentro di noi, restringono il nostro spazio, ci indeboliscono (senza che ce ne accorgiamo, per errore nostro o di altri o per caso), quante e quali sono le possibilità di libertà? Tra cosa si può scegliere? Fino a che punto si desidera lottare? Cosa ce ne facciamo della rabbia?

Un carnevale per Sole e Baleno (in una versione più breve costituita dai soli 7 quadri iniziali) ha vinto l'edizione 2014 del premio NdN (Network drammaturgia Nuova), focalizzato sul tema "Tra la Storia e le storie", ovvero il rapporto e l'oscillazione tra la grande Storia (quella degli eventi politici, storici e sociali) e le storie quotidiane individuali. Sole e Baleno, quelli reali, sono un uomo e una donna le cui vite sono state interrotte e ritagliate dalla grande Storia. Non necessariamente per caso, per destino cieco. Non erano disinteressati o indifferenti agli eventi. Avevano opinioni. Prendevano posizioni, forse scomode. Manifestavano, anche se non contro il tav: nessuno dei due aveva mai partecipato a manifestazioni esplicite contro l'Alta velocità. D'altra parte è dopo la loro morte che è iniziata la vera protesta di massa dei valligiani contro il tav: Maria Soledad non era neppure ancora in Italia (!) nel periodo dei presunti attentati terroristici.

Nel dramma di Gobetti il rapporto tra la Storia e la vicenda di Sole e Baleno si interseca con quello tra realtà e finzione, uomini e animali, quotidiano e carnevale. Tra queste coppie di opposti il minimo comune denominatore è l'uomo. Lo sono i suoi pensieri, e le azioni che ne derivano. Non tanto i pensieri su quella particolare Storia grande, i suoi pensieri e basta. La vera storia è forse quella intima, delle conversazioni irreali, folli, leggere, senza controllo come nel sogno e nel carnevale. Non ha importanza che si indossino delle maschere, la maschera anzi in questo caso è uno strumento di apertura. Fingendo di essere altri, di duplicare la vita, i gesti e le parole si raggiunge la massima naturalezza, la concretezza del non senso, la poesia finalmente non più temuta. È in quella intimità per nulla quotidiana (il carro del carnevale passa solo una volta all'anno) che sono, se esistono, la grandezza tritata dell'essere umano, la bellezza della sua sensibilità e delle piccole personali opinioni fatte a pezzi dalla Storia. Storia che ovviamente se ne infischia degli animali, della poesia, dei cortili perduti; che ci sminuisce, perché può fare a meno della verità e se di noi ha bisogno è perché le serviamo annullati, spariti, modificati, impiccati. A volte ci uccide. Storia che non esiste in modo astratto, ma come emanazione e creazione di uomini. Sono gli uomini che uccidono, gli uomini che si suicidano.

Un carnevale per Sole e Baleno ridà umanità e dignità ai protagonisti di una tristissima vicenda, rendendola universale. Rappresenta Sole e Baleno in una forma che si oppone al giudizio negativo che la calunnia mediatica, su una base puramente "iconografica" (squatter, anarchici), ha emesso nei loro confronti al fine di criminalizzare, in ultima analisi, l'intero movimento no tav. In *Un carnevale...* Sole e Baleno sono ridotti all'essenziale e mandati altrove. Lì tutti stiamo già sognando. Siamo salvi.

Postfazione al volume Un Carnevale per Sole e Baleno di Valentina Cabiale
Edizioni SEB27, 2015

NOTE DI CO-DIREZIONE

di Marco Gobetti

Quando Laura Pozzone mi ha contattato comunicandomi che insieme ad Aparte Ali per l'Arte e con Simone Faloppa intendeva mettere in scena il mio copione *Un carnevale per Sole e Baleno* ho provato una grande soddisfazione: si tratta senza dubbio di una compagnia e di due interpreti fra quelle/i di maggiore rilievo nel panorama teatrale italiano contemporaneo.

La soddisfazione è aumentata quando si è prospettata la possibilità di una mia collaborazione alla messa in scena; una circostanza che qualunque regista avrebbe salutato come la lusinghiera possibilità di “dirigere” due interpreti, appunto, di quel calibro.

Ma io non intendo né mai intesi “dirigere qualcuna/o” in alcun spettacolo... Ne ho parlato a lungo con Laura e Simone e – con reciproco piacere e sollievo – ci siamo subito incontrati sugli snodi di un pensiero che sostiene la possibilità, in teatro, di una *direzione intransitiva*: dirigersi, non dirigere. Una direzione che non consista nel dare agli altri e a se stessi regole per potere agire, quanto nell’agire con i modi che spazi, tempi e relazioni suggeriscono; che consista nel dirigersi verso uno o più punti, visibili o invisibili, reali o immaginari; nel cercare percorsi utili a interpretazione, comunicazione e partecipazione; nel vestirsi di un rigore non dettato né imposto né previsto, ma frutto di scoperta progressiva e dunque necessario e connaturato all’autore della scoperta. Un principio, questo, cui si può ispirare tanto chi è impegnato direttamente in uno spettacolo, quanto chi coopera fuori scena.

Il mio ruolo, in questo caso, sarà proprio quello di co-operare fuori scena, di “co-dirigermi” e di stimolare, con un approccio maieutico, la nascita di azioni e di scelte, da parte degli attori, rispondenti all’intreccio delle suggestioni collettive: di dirigersi, per l’appunto, anche loro. Quei punti (visibili o invisibili, reali o immaginari) verso cui ci dirigeremo gravitano, tutti, intorno al concetto dell’empatia cercata.

L’idea di *direzione intransitiva* è per me parte integrante di una “idea di teatro”, mobile e in continua discussione, che da sempre mi accompagna; e sulla quale, pure, ho ravvisato punti di incontro – oltre che di preziosi approcci critici – da parte di Laura Pozzone e Simone Faloppa.

Di questa idea provo a dare qualche cenno qui di seguito.

G. W. Goethe ne *La vocazione teatrale di Wilhelm Meister* fa dire a un certo punto al protagonista: «... più il teatro verrà purificato, più incontrerà il gusto delle persone intelligenti e raffinate, più andrà allo stesso tempo perdendo la sua originaria efficacia e destinazione. Mi sembra [...] di poterlo paragonare a uno stagno che non deve contenere soltanto acqua limpida, ma anche una certa quantità di melma, di alghe e di animaletti perché i pesci e gli uccelli acquatici vi si possano trovar bene».

La sporcizia, l’acqua torbida, la precarietà, l’avventura, la labilità...

A proposito di labilità, è illuminante la prima pagina di una manciata di fogli inediti dattiloscritti di Gian Renzo Morteo, risalenti a fine anni ’90 del secolo scorso, dal titolo *G.R.M. Appunti sull’attore*: «“Rappresentare (representer) – scriveva nel 1943 il filosofo francese Henry Gouhier in *L’essence du theatre* – significa rendere presente mediante la presenza. Chi ha il compito specifico di compiere tale operazione? Evidentemente l’attore. “Dunque il fatto teatrale è l’attore”. In altre parole, sinteticamente, possiamo dire che il teatro è l’attore, l’attore è il teatro. È infatti questo ‘personaggio’ a rendere il teatro labile e quindi diverso da tutte le altre arti, a sottolinearne il carattere di “accadimento”, a trasformare un testo letterario in spettacolo, un gruppo di persone in pubblico. Al teatro possiamo togliere tutto senza alterarne la natura, ma non possiamo togliere l’attore e, ovviamente, di riflesso, il pubblico. Non è un caso che le critiche, le riserve, le condanne, le polemiche morali e moralistiche, ma anche estetiche, sociali e via dicendo che hanno accompagnato tutta la storia del teatro si siano incentrate proprio sulla figura dell’attore. D’altronde la stessa espressione del Gouhier “rendere presente mediante la presenza” non richiama alla mente qualche cosa di stregonesco?>>».

Impossibile, leggendo questi appunti, non pensare al Prologo dell’*Enrico V* di Shakespeare e alla sua richiesta finale di aiuto al pubblico: la collaborazione immaginifica da parte del pubblico, invocata da Shakespeare (che paragona l’attore agli zeri della cifra 1.000.000, neri sul foglio bianco...), richiama a modi di fare il teatro che ne incarnino la connaturata labilità (errore/imprevisto come

valore, avventura, coraggio, spazio condiviso con il pubblico) e la sua originaria efficacia e destinazione, anche tramite la povertà di mezzi e/o la semplicità di allestimento: balza subito alla mente il fondo melmoso dello stagno.

Scrivendo ancora Morteo: «Ritengo, in generale, che tutto il teatro (...) debba essere una provocazione fantastica e non un prodotto fantastico. Nulla è più noioso e avvilito di uno spettacolo perfetto, nel senso di chiuso, in quanto esso rende praticamente impossibile, se non a livello contemplativo, la partecipazione del pubblico. L'essenziale è che lo spettacolo possa avvenire nella testa dello spettatore».

Ma non basta. Lo spettatore collabora, però l'attore ha un ruolo preciso, è colui che conduce l'esperimento: a lui deve capitare quel "qualcosa" senza il quale non si innesca magia.

Scrivendo Artaud: «Il teatro deve essere considerato il Doppio non della realtà quotidiana, [...] ma di un'altra realtà rischiosa e tipica, dove i principi, come delfini, una volta mostrata la testa, si affrettano a reimmergersi nell'oscurità delle acque». Ovvero, «il teatro è il salto del delfino sulla superficie del mare; è il momento in cui ciò che è invisibile, ciò che è al di là, che non si vede, per un attimo appare... e dalla massa dell'acqua, impenetrabile all'occhio, appare per un attimo ciò che è invisibile».

Come fare, però? Ancora Artaud:

«Se sono poeta o attore non lo sono per scrivere o declamare poesie, ma per viverle. Quando recito una poesia non è per essere applaudito, ma per sentire corpi d'uomini e di donne, dico corpi, tremare e volgersi all'unisono con il mio, volgersi come ci si volge dall'ottusa contemplazione del budda seduto, con cosce ben sistemate e sesso gratuito, all'anima, cioè alla materializzazione corporea e reale d'un essere integrale di poesia».

L'empatia. L'empatia cercata, con "un teatro". Quale?

Anche tramite i pensieri di Goethe, Shakespeare, Artaud e Morteo-Gouhier citati qui sopra, possiamo intuire il carattere "autentico, magico e sociale" del teatro, o meglio dei teatri: un denominatore comune possibile, per "un teatro" (e valgono tutti, credo, se ci sono una sincerità e un'assunzione di responsabilità precisa che non escludano il pubblico dall'esperimento) capace - riprendendo Goethe - di non perdere la sua originaria efficacia e destinazione.

Vorrei ora fare prendere una piega irruiva a queste note, riportando una piccola antologia di altri pensieri di G.R.M. Sono principi nei quali mi sono riconosciuto cercando il mio teatro e che a loro volta, spesso, sono stati stimolo a non smettere di cercarlo; e nei quali credo si possano trovare spinte per vari "teatri" riconducibili al denominatore comune a noi caro (posso parlare in terza persona, visto il proficuo confronto innestato con Laura Pozzone e Simone Faloppa), quello di "autentico, magico, sociale":

- Essere ascoltati: una conquista, non un presupposto, tanto meno un diritto.
- Il teatro si riscopre fatto magico e sociale. Il magico sono sicuro che ci sia (l'energia della *presenza*...), ma è difficile parlarne. Il sociale è il rapporto vivo, bidirezionale scenateatrale e viceversa. Quindi: avvenimento, imprevisto, improvvisazione, continua evoluzione dello spettacolo. Non soltanto rappresentazione: *favola*, modo di essere...
- Platone (*Leggi* VII – XIX) voleva che il teatro fosse l'esaltazione del sistema di pensiero e di vita incarnato dallo stato (in particolare dello stato che egli auspicava). Il filosofo greco aveva piena consapevolezza delle possibilità di alternativa incluse nel teatro ed egli rifiutava proprio tali possibilità in quanto il suo obiettivo, in quell'epoca storica, era il superamento dei contrasti in atto e il rafforzamento delle istituzioni. Il fatto deplorabile è che da quel tempo la tesi platonica sia stata fatta propria, con maggiore o minore onestà e giustificazione, dalla maggior parte dei governanti. La pretesa però, in pratica, è stata per lo più delusa in quanto il

teatro, in misure e forme diverse, è sempre stato l'alternativa alla situazione presente: a livello più modesto (e di solito accettato dal potere per il valore sedativo che comporta), *evasione*; a livello più serio, *ipotesi di trasformazione*.

- A teatro non esistono prodotti da consumare, ma soltanto azioni, cioè rapporti tra soggetti attivi.

- Il tipico trinomio: produzione-prodotto-consumo si trasforma nell'uguaglianza: produzione=consumo, con totale eliminazione del momento intermedio.

- Cosa c'è all'origine del nostro rapporto con la parola? In altri termini, come impariamo la lingua materna? Mi riferisco alla lingua materna in quanto le altre le impariamo, in larga misura, attraverso la sua mediazione: pane → pain → bread.

All'origine c'è un'associazione di immagine e di suono stimolata da un gesto e (o) da una situazione.

Gesto e situazione comportano presenze e stati d'animo, cioè una specifica, complessa, temporale condizione di relazioni umane. (La mamma, un amico, un luogo, ecc.)

Ad esempio:

Un'immagine → una pagnotta sul tavolo.

Un suono → pane.

Un gesto, un comportamento che ci fanno percepire il rapporto tra quella immagine e quel suono.

Altrimenti come faremmo a capire che il *suono pane* designa *l'oggetto pane*?

Ho fatto il caso più elementare, tuttavia quelli più complessi si limitano a rendere più complesso il caso base.

La complicazione si realizza rimescolando nel processo un'immagine con un suono già noto per ottenere l'abbinamento (quindi la comprensione) con un suono nuovo; oppure, a livello più astratto, mescolando un suono già noto con un altro pure già noto per ottenerne uno nuovo. Sono convinto che le parole quanto più si staccano (almeno nel nostro modo di sentire) dalla loro origine (immagine, suono, mediazione affettiva) tanto più tendono a diventare entità a sé stanti, sostitutive della realtà e del nostro rapporto con la realtà, deliranti tiranne della nostra intelligenza.

A tutto ciò il teatro (lo spettacolo) può essere un correttivo. [...]

Quest'ultimo pensiero, in particolare, affronta il tema della nascita del linguaggio e ha molto a che fare con i meccanismi e la funzione della recitazione nell'ambiente sociale entro cui – tramite “un teatro” – è via via calata.

In un confronto di anni or sono con il compianto Giovanni Moretti (attore e storico del teatro), quando gli dissi che soprattutto nell'interpretare le nostre “lezioni recitate” mi sforzavo di «ricostruire i meccanismi con cui afferro e organizzo il pensiero», lui mi fece notare che «lì sta l'essenza del teatro: in quella fonte della recitazione. In questo senso il teatro è pedagogico: lo è per sua natura».

Tutto il lavoro di co-direzione, nell'allestimento di *Un carnevale per Sole e Baleno*, sarà volto verso un punto ulteriore, che, come un'ombra, seguirà quello della “partecipazione” (e dell'empatia che la sottende).

Posso dunque affermare con certezza che, insieme, Pozzone-Faloppa-Gobetti si affacceranno per creare le condizioni grazie alle quali il pubblico, una replica dopo l'altra, possa abituarsi – o viepiù abituarsi o ri-abituarsi – alla possibilità di pensare; con la consapevolezza che appropriarsi di quel diritto nella zona franca di uno spettacolo teatrale – in una bolla spazio-temporale non controllata né controllabile né catalogabile da alcuno, riguardo alle sue infinite dinamiche e al magico groviglio biunivoco di scambi di energie sempre nuove – non può che essere di buon auspicio per il futuro di tutte e di tutti noi.

SULLE MASCHERE

di Laura Pozzone e Simone Faloppa

Sin dalla prima lettura di “Un carnevale per Sole e Baleno” ci siamo resi conto dell’uso irrituale e innovativo delle maschere che il testo stesso suggerisce.

Le maschere sono parte integrante della storia e sin dalle prime battute condizionano, almeno apparentemente, le sorti dei due protagonisti; sono loro che scelgono di non andare alla sfilata di carnevale e di rimanere a casa a chiacchierare. Sono ancora loro che scelgono di parlarsi senza togliersi le maschere; e sono loro che si accorgeranno, a un certo punto, delle gravi conseguenze che per loro porterà la scelta di toglierle...

Sole e Baleno, dunque, “imparano” a comunicare mascherati proprio durante il dialogo con cui si apre la pièce; inevitabile e appassionante, in questo senso, il doppio piano interpretativo nel quale ci dovremo avventurare e la complessità da affrontare: l’ostacolo che dovremo trasformare in opportunità.

In questo senso, aldilà dei colori e degli snodi interpretativi da trovare durante l’allestimento – proprio in funzione, anche della prima parte di rappresentazione - “co-dirigendoci”, sarà essenziale la scelta di maschere che consentano e valorizzino la rappresentazione delle dinamiche sopra descritte.

Stiamo ancora valutando fra vari artigiani, con cui di volta in volta cerchiamo un confronto approfondito per compiere una scelta fortemente connaturata alla poetica cui si sta ispirando il progetto di allestimento, ma riportiamo qui di seguito un esempio della forma possibile (in senso sia lato sia particolare):



Ci piace chiudere questa breve nota con parole tratte dal fondamentale *L'incanto della maschera. Origini e forme di una testa vuota* di Ferdinando Falossi, Fernando Mastropasqua (Prinp Editoria d'Arte 2.0, 2014 Torino)

«Dovunque l'apparire della maschera desta inquietudine e contrastanti sensi di smarrimento, stupore, ammirazione. È l'incanto che i Greci chiamavano thauma, parola che caratterizzava l'inesprimibile, l'inaudito, parola che annunciava un luogo di meraviglie, fascinazione, magia, e anche, per il Padre Gregorio di Nazianzo, il compiersi del miracolo cristiano. La maschera è il simbolo più antico e universale della coscienza della finitezza umana ('meglio non essere nati'), per questo essa ricopre di una corteccia 'immortale' il corpo deperibile dell'uomo, come le maschere funerarie d'oro celavano il volto in decomposizione del morto; ed è anche la prima perfetta realizzazione di 'macchina del tempo': infilarsi dentro una maschera trascende l'io, lo spazio e il tempo. Tra le infinite varietà di forme sono qui raccolti alcuni dei suoi molti incanti: dai culti arcaici e dai riti ancestrali fino ai miti della cultura classica, dalle epifanie nel folklore europeo fino ai fantasmi circensi. La perdita di aura nella società moderna costringe la maschera in spazi inusuali e a profonde degenerazioni. Tuttavia la sua presenza in molti carnevali risparmiati dalla mercificazione turistica e nella pratica scenica più attenta alla sperimentazione, sulle orme di Craig, Mejerhold, Brecht, non meno che nelle piazze 'indignate' o nelle foreste del Chiapas insorgente, rende ancora attuale l'invocazione del Mercurio shakespeariano: "Datemi una custodia per metterci dentro la faccia! Una faccia su una faccia"».

Questo la conoscenza condivisa e il pensiero cardine su cui si dipaneranno le scelte e le nostre azioni progressive.