

Recitare Fosse: sperimentazioni italiane

Laura Mariani

Fosse scrive per «un teatro che ancora non esiste», sostiene Leif Zern, e ancora: «Leggere Fosse è difficile, ancora più recitarlo»¹. Di sicuro, in Italia finora non si è imposto al livello che merita, anche se è stato abbastanza rappresentato: da Valter Malosti con Michela Cescon (*Inverno*, 2003. Premio Ubu come miglior testo straniero messo in scena in Italia) ad Alessandro Machia (*Sogno d'autunno*, 2012). Alcuni lo hanno fatto con ostinata convinzione come Valerio Binasco e Vanda Monaco Westersthål. Binasco nel 2007-2008 ha proposto in successione *Qualcuno arriverà*, *E la notte canta*, *Un giorno d'estate* e ha vinto il Premio della critica con *Sonno* (2010). Monaco Westersthål ha interpretato differenti versioni di *Io sono il vento*, con la regia di Marco Sgroso (nel 2011 e nel 2012 a San Miniato per *Contemporanei Scenari* e a Parma, in occasione del convegno *Le vie italiane a Fosse*); inoltre ha affiancato agli spettacoli la traduzione e la cura della monografia di Leif Zern *Quel buio luminoso. Sulla drammaturgia di Jon Fosse*, e di tre pièce, facendo seguito alle sei pubblicate e introdotte da Rodolfo di Giammarco per Editoria & Spettacolo, nella traduzione di Graziella Perin.

Penso che Binasco sia stato molto influenzato da quell'esperienza, che un po' di Fosse sia entrato per sempre nel suo modo di esprimere emozioni sottraendo e di produrre musica dalle parole più semplici, interrogando teatralmente l'umano oggi. «Una grande idea di Teatro (e di Mondo) quella che “siamo tutti qualunque, ma lo siamo poeticamente”»; un bisogno di storie e un ritorno alla parola per «mettere in scena qualcosa che il più possibile somigli agli uomini stessi»² e possa incontrare davvero ciò che cerca il pubblico. Vanda Monaco, da napoletana che

1. L. Zern, *Quel buio luminoso. Sulla drammaturgia di Jon Fosse*, Titivillus, Corazzano (Pi) 2012, pp. 10-11.

2. Cito due scritti che ho ricevuto da Valerio Binasco con l'indicazione *Note per Teatro della Tosse (Ge)*, 20 settembre duemilanove e Aprile 2007. Lezione su *Qualcuno arriverà*, tenuta da Binasco al Liceo Artistico di Genova, sezione di Scenografia.

vive in Svezia, con Fosse ha rilanciato la sua formazione attorica fra due tradizioni – avendo avuto per maestri Gian Maria Volonté e Erland Josephson – e ha messo al centro l'autore a vari livelli: accogliendo le differenze della contemporaneità e facendo risuonare la superficie verbale in diverse lingue, arrivando teatralmente alle emozioni e così incontrando anche la scienza.

Franco Cordelli ha scritto di aver capito veramente Fosse solo dopo la lettura del libro di Zern³. E ha segnalato come evento teatrale dell'estate 2014 i tre Fosse presentati al RIC Festival di Rieti da tre giovani registi: Alessandro Greco (*Io sono il vento*, con due attrici), Thea Della Valle (*Suzannah*) e Vincenzo Manna (*Inverno*). Ora ci attende *Io sono il vento* di Lukas Hemleb con Luca Lazzareschi e Giovanni Franzoni. Come docente, ho avuto un riscontro importante del ruolo dirompente che può avere Fosse. L'anno scorso ho messo il suo teatro al centro del mio corso di Storia dell'attore alla Laurea magistrale del Dipartimento delle Arti bolognese: abbiamo letto tre testi, abbiamo visto molti video, abbiamo partecipato al convegno *Le vie italiane a Fosse*, siamo stati spettatori dell'*Io sono il vento* lì proposto, ne abbiamo parlato a lezione in particolare con Vanda Monaco. La reazione degli studenti è stata incredibile: hanno creato gruppi spontanei di lettura e approfondimento, hanno procurato e selezionato materiali, abbiamo discusso appassionatamente. In un Laboratorio istituzionale volto a ragionare su una possibile piattaforma informatica di tipo nuovo sul teatro (nome: Katathink), su come fosse meglio dare e collegare le informazioni e i materiali di approfondimento, abbiamo lavorato proprio su Fosse, inseguendolo fino a Taiwan.

Così, dopo tanto postdrammatico, questi studenti curiosi hanno scoperto sotto la specie della grandezza il 'drammatico' contemporaneo nel suo apparente minimalismo: che mette al centro, appunto, le persone qualunque, le loro storie, le loro parole, la poesia della vita in sé, e lancia la sperimentazione su vie saldamente teatrali. Da noi, infatti, sembra non si possa legare la sperimentazione con la scrittura drammatica, con l'idea fossiana che il teatro è frutto di relazioni profonde fra elementi paritari. E «quella tra il testo e gli altri elementi è fondante e costitutiva della vera essenza del teatro. Senza testo potrà esserci un'installazione, una performance, una danza, chiamiamola come vogliamo, ma non c'è teatro». Con il paradosso che più forte è la personalità del regista e degli attori, maggiore è lo spazio del testo⁴.

Fosse crea una verità legata strettamente alla concretezza della vita: azioni e gesti, relazioni e accadimenti, ma anche silenzi e un rapporto pudico con le emozioni di uomini e donne che si amano, si lasciano, fanno o non fanno figli, traslocano, si ammalano, muoiono. Non c'è sottotesto, il personaggio non ha una vita precedente che l'attore deve ricreare: conta ciò che vediamo e ascoltiamo. D'altro canto, non si tratta di *tranches de vie* realisticamente ritagliate: interviene un senso

3. F. Cordelli, *Quante sfumature di qualità per i drammi di Jon Fosse*, in "Corriere della Sera", 5 agosto 2014.

4. J. Fosse, *Anti-Artaud. Il teatro non è un fatto di identità, ma di relazioni*, in "Patalogo", 28, 2005, pp. 252-253. L'intervento è contenuto nel dossier «Il ruolo della regia negli anni duemila».

fortissimo del tempo, del suo trascorrere e ripetersi, del suo potere sulle vite, insieme a una sensibilità pittorica capace di illuminare il buio e produrre variazioni infinite fra i bianchi e i neri. La vita ridotta alla sua ossatura e il velo verbale intensamente essenziale che l'accompagna producono gli effetti della poesia. Un turbamento profondo di fronte alla vita, alla sua bellezza che comprende la solitudine, la paura, il dolore, tanti sogni d'amore delusi, la decadenza dei corpi, la morte.

Dell'attore, Fosse dice: «Gli attori migliori non sono quelli che recitano in modo realistico (e quindi personale, vissuto), ma quelli che sanno mantenere, allo stesso tempo, una distanza rispetto a se stessi e alla parte, anche in una recitazione naturalistica»⁵. C'è un equivoco possibile nel legame stabilito fra il modo realistico e l'autobiografismo: Fosse dice di non usare mai direttamente esperienze personali, vuole sentirsi «una persona che esegue un lavoro, che consiste nello scrivere, non come qualcuno che sta esprimendo se stesso»⁶. Così all'attore chiede di fare il suo lavoro, di avere «moltissima disciplina», di ascoltare la realtà: recitazione naturalistica e distanza. Il legame di Fosse col suo tempo è stringente, concreto, antinostalgico. Il teatro in un certo senso non può mai prescindere da una componente naturalistica, che si trasforma continuamente. Nemmeno quando lavora sull'astrazione, tanto meno ora che il moltiplicarsi quantitativo e qualitativo dei media forgia il nostro modo di ascoltare, guardare, parlare ed esprimere emozioni e dunque crea una sua maniera naturalistica.

Nel suo intervento su questa stessa rivista Vanda Monaco rilancia e sostanzia un termine recentemente proposto da Gerardo Guccini e da Marco De Marinis, neointerprete⁷ – un termine che volentieri priverei di quel “neo” iniziale ma da noi non si può –, perché l'interprete è stato sovente bollato come mero ripetitore non originale di battute con un approccio psicologico al personaggio. Come se il teatro di prosa non nascesse dalle parole dell'autore grazie all'opera creativa dell'attore, che le fa sue dicendole con la sua voce e i suoi ritmi e le porta a nuova unità attorno a un'entità tradizionalmente chiamata personaggio, che lo spettatore può riconoscere anche dal punto di vista psicologico.

Credo di essere una neointerprete anche perché in scena non sono portatrice di emozioni e verità stabilite *prima* di incominciare il lavoro sulle battute del personaggio. Non lavoro sulla Storia, ma sulle *storie* di uomini e di donne che vivono in un mondo percepito da me più grande e molteplice grazie a internet. Internet è uno dei luoghi privilegiati per *ascoltare* le storie. Queste mi hanno fatto percepire che le emozioni e i sentimenti cambiano.

Per presentare il suo «approccio fisico al testo» Monaco Westerståhl fa riferi-

5. *Ibid.*

6. J. Fosse, *Teatro*, Editoria&Spettacolo, Spoleto 2006, p. xvi. Il volume contiene una bella prefazione di Roberto di Giammarco e un'intervista dello stesso a Fosse.

7. G. Guccini, *Urgono*, prefazione a M.C. Sarò, *Maria Paiato. Un teatro del personaggio*, Titivillus, Corazzano (Pi) 2011, pp. 26-29, e M. De Marinis, *Il teatro dopo l'età dell'oro. Novecento e oltre*, Bulzoni, Roma 2013, pp. 17-18.

mento alle scoperte delle neuroscienze (in particolare Damasio e Ramachandran) e alle pratiche di Kristin Linklater e Larry Moss, straordinari maestri di recitazione, e lo esemplifica attraverso l'interpretazione dell'Uno in *Io sono il vento*⁸.

Binasco dice di essersi appassionato a Fosse perché propone un mondo pieno di contraddizioni su cui non dà spiegazioni. Uno è felice e poi la sera si spara. Esistono solo «i perché», al plurale, un sentire molteplice. Le cose accadono. Così, eliminando il giudizio e le interpretazioni psicologiche, guardando a persone qualunque che non vogliono trasformare il mondo ma tutt'al più la loro vita attraverso rapporti amorosi migliori, Fosse riscopre la pietà. Non racconta «storie minimali, mai», dice Binasco, e non è una questione di contenuti o di senso.

I personaggi nel suo teatro nascono dalla partitura testuale che è essenzialmente una partitura musicale, dove la priorità è acchiappare il gioco ritmico del testo, i movimenti lenti e il silenzio («questo suono dolcissimo che attraversa come un fantasma i drammi di Fosse e che solo a teatro è possibile ascoltare»).

Soffermandoci sulla danza di *didascalie*, dei «Lo guarda», «Abbassa gli occhi», «Andando verso di lui» eccetera, e apprezzando la sapiente partitura ritmica delle *pause*, si comprende come Fosse ci stia dando indicazioni precise sui ritmi vitali dei personaggi, carichi di umanità, quindi di verosimiglianza⁹.

32

Un territorio che non è della psicologia e dello stile, del naturalismo – pur apprezzato da Binasco – e dell'astrattismo formale: ma, essendo concentrato sul ritmo vitale dei personaggi, si fonda sul lavoro degli attori. «I loro volti, i loro occhi, i loro pensieri» sono la cosa più importante:

si deve dare loro l'opportunità di agire in un primo piano continuo, dovranno essere il polo di attrazione dell'attenzione visiva dello spettatore. Lo spettatore dovrà “dipendere” dal gioco che gli attori faranno con la scenografia, trasformandola, perché da quel gioco emergerà l'immaginazione degli spazi concreti e reali¹⁰.

Per recitare Fosse, dice Binasco, ci vogliono «attori che abbiano un senso dell'umorismo moderno, cioè contraddittorio, serio. Si può ridere delle nevrosi e delle ossessioni senza soccombere sotto il peso romantico di esse. C'è un'enorme quantità di contraddizione espressiva nel testo: materia meravigliosa per la recitazione e per creare quella strana suspense tipicamente jonfossiana», lenta, «che non obbedisce alle leggi del dramma ma della musica jazz»¹¹. «Il suo ritmo è splendidamente scenico. E ciò che è scenico è sempre festoso». «Un meccanismo fatto per attori che lavorano sodo». «Fosse purifica tantissimo l'attore»: lo lega alla vita che

8. V. Monaco Westerstähl, W. Yang, *The Seagull Chick – Actor in the Neuroscience Era* (www.academia.edu).

9. V. Binasco, *Note di regia*, in J. Fosse, *E la notte canta*, Editoria&Spettacolo, Spoleto 2006, p. 7.

10. V. Binasco, *Aprile 2007*, cit.

11. V. Binasco, *Note di regia*, cit., p. 8.

fluisce nel testo e che capita nei dettagli, gli impedisce di avere dei tic, rende fragorose le cadute nella maniera.

Binasco inizia con *Qualcuno arriverà* (messo in scena a Oslo nel 1996 e in Italia da Sandro Mabellini nel 2001). Una *mise en espace* per la Scuola di recitazione del Teatro Stabile di Genova, con Orietta Notari e Massimo Cagnina. Cura la regia e interpreta L'uomo: colui che vende la casa in cui Lui e Lei, appartandosi dal mondo, sognano di vivere «soli insieme».

La Trama è tutta qui, [ma] la loro angoscia si dilata, con ritmo uguale e implacabile, per tutta la durata della *pièce*. [E], una volta innescato, il movimento drammatico non si muove più. L'innescò è stato già un movimento sufficiente a chiudere i conti con il problema della trama. Ci sarà solo un piccolo crescendo, che "scandisce" il progressivo allontanarsi dei due innamorati, e il disfarsi delle loro (assurde) speranze. Un allontanarsi e un disfarsi così minimo da risultare appena percettibile, ma questo è ciò che piace all'autore: il muoversi lento delle cose degli uomini (maestoso e solitario come quello dei pianeti), che solo occhi attenti e sensibili sanno cogliere¹².

Poi è la volta di *E la notte canta* per il Teatro di Roma (scritto e rappresentato per la prima volta nel 1997): il primo testo di Fosse che Binasco ha letto. Dell'autore gli aveva parlato entusiasticamente Fausto Paravidino, ma poi era stato decisivo imbattersi nel volume in una libreria parigina: «un inizio di scena che trovo formidabile, che assomiglia a tutto ciò che immagino mi piaccia a teatro: c'è stilizzazione, poco movimento, humor, musicalità, spiritualità»¹³. Il testo era stato già messo in scena a Palermo da Beno Mazzone nel 2004, in una chiave diversa a giudicare dalle note di regia. «La tragedia è ciò che fa cantare la notte» per Mazzone, e Binasco: «Da poco è nato il loro bambino, di lui sentiremo solo il pianto: forse è questo il canto della notte?»¹⁴.

Vediamo una stanza centrale con un divano rosso, due stanze ai lati; ognuna diversamente sonora. Un luogo dove accadono storie. Il tempo di un pomeriggio e di una notte, con le ore proiettate sulla parete. «Un movimento musicale lento e straziante», sfibrante. Gli imbarazzati genitori di Lui che vengono a conoscere il nipotino, i fallimenti di Lui come scrittore, i dialoghi ossessivamente ripetitivi di un match di coppia, Lei che tenta una via d'uscita nell'indecisione e Lui che si lascia vivere, appena appena rianimato a tratti dalla gelosia, la pazzia come timore e come attrazione fatale, un imbarazzato amante, lo sparo finale, Lei che resta perché capisce che gli oggetti quotidiani sono parte della sua vita. Non è un dramma psicologico né sociologico: siamo costretti a «vedere senza il sostegno di una teoria ma con i nostri occhi»¹⁵. Il regista interpreta Lui, il protagonista, al fianco di Lei,

12. V. Binasco, *Aprile 2007*, cit.

13. V. Binasco, *Note per Teatro della Tosse*, cit.

14. B. Mazzone, *A proposito di Jon Fosse*, in Teatro Libero Palermo, *La notte... canta di Jon Fosse*, Theatrum Mundi edizioni, Palermo 1998, p. 83.

15. L. Zern, *Quel buio luminoso*, cit., p. 103.

Frédérique Loliée. In una recensione leggiamo: «Binasco ammicca, muove un so-pracciglio, le dita dei piedi quando ha i calzini, tutto immerso in un naturalismo che diventa soprannaturale e teso. [...] Il testo viene fuori come una bomba».

In quello stesso 2008 debutta allo Stabile di Roma *Un giorno d'estate*, con un cast diverso, scelto come sempre con la dovuta cura. Ancora una coppia: lui un giorno prende la barca e va in mare, ma non torna più, lei da allora vive in un tempo sospeso dall'attesa. La vediamo vecchia, interpretata da Elena Callegari, e giovane interpretata da Sara Bertelà. Federica Fracassi è l'amica sia da giovane che da vecchia. Figure reali, capaci di restituire immagini nitide delle età della vita, giovinezza e vecchiaia, rompendo le scansioni fra passato presente futuro. Il tempo non passa mai completamente, si proietta in avanti e torna indietro, ristagna. Il passato non esiste. La scienza ci dice che non c'è un organo che percepisca i secondi, i minuti o le ore che passano, ciò nonostante la nostra mente sa misurare il tempo. È questa dimensione mentale del tempo, ben oltre le unità tradizionali, a concretizzarsi nei drammi di Fosse, ancorandosi agli spazi concreti: le case e alcuni oggetti della nostra vita che mai dimentichiamo e il mare in cui proiettiamo altro¹⁶.

Lo spazio è il bianco delle pareti nude, porte e finestre, pochi oggetti non simbolici ma necessari. Soprattutto i volti degli attori, carichi emotivamente senza esagerazioni. Binasco qui è solo regista ma non smette mai di essere attore. Racconta di essersi preparato alla messinscena lavorando sull'«autostrada tattile della propria memoria». Prende i filmini girati da suo padre quando era piccolo e anche prima della sua nascita che non ha mai voluto vedere, li fa riversare e li guarda tutti. Affronta emozioni che non credeva di poter reggere. Ma a contare non sono i contenuti autobiografici: protagonista è il tempo, il passato viene ricreato per frammenti.

Finisce così quella che gli altri chiamano la sua trilogia fossiana. Binasco non vuol chiudere il rapporto con questo autore e ci torna con *Sonno*, un testo del 2005. Storia di due coppie vissute nella stessa casa in epoche diverse, che hanno fatto scelte diverse e vediamo in età diverse. Lo fa a conclusione di un progetto triennale di formazione, promosso dal Teatro della Tosse e curato da Massimiliano Civica, dopo aver lavorato per un anno con giovani attori, come fossero a bottega. E si affianca a sei di loro insieme a tre professionisti di quel teatro: Enrico Campanati, Giselda Castrini e Bruno Cereseto.

Nelle note di regia scrive:

A dire il vero ancora non so perché si intitoli *Sonno*, questo testo di Jon Fosse. Dovrei fare delle ricerche, ma sono svogliato. Preferisco non saperlo ancora per un po'. Il titolo di un'opera a volte è come l'indicazione di un percorso, altre volte è un ermetico indizio, altre volte, addirittura, è come un volto visto in sogno: non si è mai sicuri di chi sia davvero¹⁷.

16. Cfr. C. Hammond, *Il mistero della percezione del tempo*, Einaudi, Torino 2013.

17. V. Binasco, *Note per Teatro della Tosse*, cit.

L'idea di partenza è di fare uno spettacolo muto: *uno studio da Jon Fosse*. Vengono tagliate battute, movimenti, per puntare sulla coppia anziana: lei che improvvisamente sta male e finisce sulla carrozzella, il marito che l'assiste. La quotidianità della malattia e di un amore che è sopravvissuto alle tempeste, arrivando fino all'età estrema, drammaticità e tenerezza: qui splende la capacità di Fosse di rappresentare la vecchiaia. La vita scorre ed è segnata da rotture che la quotidianità riassorbe, gli incidenti anche gravi che la segnano riguardano l'individuo non la società: uomini e donne che «vivono, invecchiano e muoiono». Non contano nome, passato, professione, eppure sono personaggi a tutti gli effetti e l'attore deve rispettarne la natura.

«Amo la vita sfocata che ritrovo nei testi di Fosse, un grande affresco dell'umanità», dice Binasco in un'intervista a "la Repubblica" del 21 aprile 2010. «Ne percepisco fortemente il "senso" ma non riesco a metterlo a fuoco. Mi obbliga a questa visione mancante, piena di qualcos'altro. È come se venissi costretto a guardare solo la luce o l'ombra che c'è fra una cosa e l'altra». Istigato in modo irresistibile a «fare teatro con delicatezza, un teatro da ritrattista, un teatro da innamorato dei volti delle persone, dei loro occhi; del loro silenzioso e spesso inutile fluire attraverso la vita».

Così è il suo *Sonno*: lo spettacolo non è muto ma le parole sono davvero poche. La partitura testuale si fa partitura letteralmente musicale (con Alessandro Damerini al pianoforte), partitura di movimenti e di gesti, spazi spogli di stanze fra loro comunicanti, pochi oggetti (sedie, carrozzine per bambini, una carrozzella per la donna anziana, qualche piatto), giochi di luce sulle pareti, bianchi grigi e nero finale, un po' di rosso (un abito, dei fiori, una sedia), i personaggi passano da uno spazio all'altro, sembra che non parlino tra di loro ma i corpi talvolta si attraggono, si toccano. La casa e il tempo che passa fino alla morte di chi ci è vissuto dentro.

Valerio Binasco è in scena, guarda e non guarda i due vecchi vivere la loro vita. Un uomo di mezza età solo: ora seduto di sbieco su una sedia, le gambe accavallate e le braccia conserte, quasi rilasciato e un po' di imbarazzo, ora *silhouette* in piedi accanto al vano di una porta, di profilo, di fronte, di spalle, le braccia a un tratto sopra la testa, per lo più solo, ora con Lei seduta sulle sue ginocchia... Una danza lenta che non è una danza, in cui il corpo pare sottrarsi, ma sembra si sentano i suoi occhi, il viso composto e dolente. Teatro muto accompagnato da una musica dolce, ripetitiva, trattenuta, come voleva il regista.

«Uno è felice e la sera si spara», i tanti perché che piacciono a Binasco. Forse *Io sono il vento* è il testo in cui questo appare ai nostri occhi con particolare evidenza. Il filo rosso della messinscena che vede protagonista Vanda Monaco è proprio questo: dopo una giornata in mare, in compagnia, L'Uno finisce in acqua volontariamente e muore. Come restituire la naturalezza della morte, l'intensità senza tragedia della fine, la fisicità di un corpo che fa ritorno nel cosmo? Di un corpo che prima di scomparire nelle viscere del mare si è impegnato nella conduzione della barca, ha goduto del mare e del paesaggio, ha mangiato e bevuto con gusto,

ha dialogato con il compagno di viaggio, ha anche filosofeggiato da persona qualunque che ragiona sulla vita, non trova le parole, le ripete, si arrabbia e si riappacifica, prova piacere e paura... Fino alla scena finale: «l'ho fatto e basta». Non viene in mente la parola suicidio con il carico di pensieri e retropensieri che porta con sé. Vanda Monaco restituisce la naturalezza di quel gesto irreversibile, senza istigare spiegazioni psicologiche. Fa percepire allo spettatore la pesantezza di un corpo che è stato anche portatore di leggerezza. Pesantezza, una parola molto presente nel testo, per dire della fatica di ascoltare se stessi e pronunciare parole, per dire del piacere di liberarsene. Leggerezza di cui la voce si fa interprete accogliendo «la natura fluttuante delle battute», per dirla con Zern, senza irrigidirla in senso testamentario.

Eliminati gli oggetti, la scenografia è tutta verbale¹⁸. Solo una panca Ikea sul lato di fondo, il più lungo, di una figura geometrica a sei lati, che non tende alla circolarità ma conserva l'elemento della frontalità. La barca cui si allude è il palcoscenico. Viene disegnata sul pavimento da una striscia di luce netta. L'effetto è acuito dalle luci e dai suoni realizzati da Roberto Passuti: che crea e agisce dal vivo, in rapporto con ciò che fanno e dicono gli attori. Due Pulcinella: oltre a Vanda Monaco, Fiorenzo Madonna. L'Altro diventa molto terragno, con una sfumatura di volgarità rispetto all'Uno per come riporta tutto alla ragionevolezza. Nella versione precedente al posto di Madonna c'era un'attrice di Taiwan, Wenting Yan: conferiva all'Altro un'energia diversa, più misteriosa e spirituale.

Sullo sfondo appoggiato a un muletto, un personaggio non previsto dal testo, Qualcuno da altrove, interpretato da Marco Sgrosso. Alla fine dice parole di Amleto: «Ah, se questa troppo troppo solida carne...» mentre la morte accade e le voci dei due protagonisti risuonano nello spazio buio dalle linee di confine splendenti. Ma non è tanto questa intromissione a colpire quanto il ricorso alle maschere, autorizzato dallo stesso Fosse. Da anni Vanda Monaco lavora su Pulcinella, attratta dal Pulcinella originario, quello seicentesco niente affatto romantico, ma soprattutto interessata da attrice a portare la maschera fuori dalle convenzioni e dai lazzi, a lanciarla nella contemporaneità sperimentando modalità nuove.

Gli studenti del mio corso di Storia dell'attore si sono divisi appassionatamente su questo: alcuni ritenevano che il ricorso alla maschera ben si adattasse ai personaggi senza identità né psicologia né storia di Fosse, altri rimpiangevano di non aver potuto vedere i visi. Avevano ragione gli uni e gli altri, evidentemente. La questione riguarda il linguaggio, il rapporto personale con il testo. Per me la maschera rafforzava l'identità delle voci insieme al livello verbale; segnava la qualità espressiva dei corpi che non potevano muoversi naturalisticamente ma seguivano i suoni e i tempi del testo; evidenziava la carnalità delle parti scoperte del viso, pelle e bocca. Maschere realizzate da Stefano Perocco di Meduna, in armonia di

18. Come in *Qualcuno arriverà*, dove è la recitazione degli attori a far vedere la casa, dice Binasco (Aprile 2007, cit.).

colori e linee con il costume di Pulcinella: bianco, essenziale e senza fronzoli, morbido e sostenuto al tempo stesso.

Come spiega Vanda Monaco agli studenti, «Fosse vince sulla maschera». Siamo abituati a un certo tipo di maschera che viene dalla Commedia dell'Arte o da quello che immaginiamo essa sia; che condiziona il corpo dell'attore esasperando l'ampiezza dei movimenti, fissa il corpo in pose e in gesti emblematici, in ultima analisi lo disumanizza, lo rende tipo, fisso nella sua diversità. «In *Io sono il vento* il personaggio è più forte della maschera, non cambia il suo modo di parlare, fare gesti, muoversi. La maschera aderisce al suo viso e molto naturalmente gli toglie le connotazioni psicologiche». Abbiamo di fronte esseri umani e non siamo portati a incuriosirci delle loro psicologie e del loro passato per scoprirvi il segreto della loro morte.

Come in *Sonno* di Binasco, in questo *Io sono il vento*, pur diversamente, il testo di Fosse accolto pressoché letteralmente si offre magnificamente a sperimentazioni attoriche. Non importa che L'uno e L'Altro poggino i piedi su un mare tutto virtuale, il nudo palcoscenico, o che stiano naufragando nella zattera che galleggia su acque agitate, voluta da Patrice Chéreau. «I più grandi autori drammatici sono più grandi dei loro interpreti, c'è sempre qualcosa non interpretato che ci fa desiderare una prossima occasione»¹⁹.

19. L. Zern, *Quel buio luminoso*, cit., p. 95.