

Vanda Monaco Westerståhl

Io ero troppo pesante
l'acqua troppo leggera
(da *Io sono il vento*)¹.

Questo articolo è *fossiano* perché nato da situazioni concrete non prevedibili, essendo le situazioni concrete per loro stessa natura non prevedibili, esposte come sono a tutti gli intrichi e svolte e sussulti delle cose e delle loro vicende. E allora succede, come dice Valerio Binasco, che nel teatro di Fosse uno può essere felice la mattina e uccidersi la sera. E questo suicidio, aggiungo io, non necessariamente è un gesto di infelicità.

Qualche tempo fa Marco De Marinis parlando di teatro usò la parola “neointerprete”. Nel linguaggio delle neuroscienze si direbbe che questa parola *fires my emotions*: mi sentii contenta e mi sentii “neointerprete”, però non so se sono neointerprete come intende De Marinis. Cercherò di raccontare. Tuttavia credo che le riflessioni che nascono nell’atto della pratica di palcoscenico sono intraducibili nella comunicazione scritta: la pratica diventa altra cosa, di qui l’aggiunta al titolo originario *Io neointerprete [di] “(per Fosse)”* e della battuta da *Io sono il vento*. Oggi, a distanza di mesi, credo che questa battuta esprima una poetica per l’attore dei nostri giorni. L’attore che abbandona il ritratto psicologico precostituito del personaggio.

Sento, ora, lavorando ad altri testi e personaggi, che la pratica che si forma in scena lavorando sui testi di Fosse davvero appartiene alle storie del nostro tempo e alle storie di un attore in questo terzo millennio.

* Nel 2012 preparavo *Io sono il vento* per il Festival Contemporanei Scenari a San Miniato. Avevo appena tradotto dal norvegese tre drammi di Fosse per l’editore Titivillus. Il professor Luigi Allegri mi mise in contatto con la dottoressa Manuela Bambozzi che preparava il suo saggio sul teatro di Fosse. Incominciò tra la Bambozzi e me un intreccio di riflessioni e di pratiche sul teatro di Fosse che ci portò, in un torrido luglio bolognese a 40°, intorno a un tavolo con Laura Mariani, Marco Sgrosso – che curava la *mise en espace* di *Io sono il Vento* – e Wenting Yang, ricercatrice e attrice di Taiwan, interprete dell’Altro in quella produzione di *Io sono il vento*. Potrei dire che questi incontri sono stati lo sfondo sul quale poi si è concretizzato il mio “interpretar fossiano” come attrice.

1. J. Fosse, *Tre drammi. Variazioni di morte – Sonno – Io sono il vento*, a cura di V. Monaco Westerståhl, Titivillus, Corazzano (Pi) 2012.

Avevo appena fatto *Io sono il vento* di Jon Fosse, un testo quasi illeggibile ma fluido in scena se gli attori mettono da parte ogni idea interpretativa smasticata prima di un lavoro fisico sulle battute. Tutto avviene dopo l'incontro dell'attore con il testo, non prima.

Vedo, con mio grande sollievo, che nel terzo millennio si sfocano i -tà cioè le categorie: attorialità, spettacolarità, e così via. Utili fino a qualche decennio fa per leggere il circostante, oggi mi annoiano come un parlare a se stessi per se stessi di se stessi.

Oggi sento che io esisto nel circostante. Vedo con gioia che i metodi diventano semplici pratiche. Il *metodo*? Pericolosissimo! Saltare una flessione, un esercizio mi generava sensi di colpa. Il metodo mi ha alimentato a lungo un bisogno ascetico di perfezione. La *pratica* è uno strumento che uso come mi pare. Io uso la pratica, ma il metodo usava me. Quando Brecht ritornò da un soggiorno in Unione Sovietica a chi lo intervistava rispondeva: «Preferisco le automobili sportive». Appunto: metodo e pratica.

Le pratiche aiutano il mio corpo a essere poliedrico e a soddisfare il mio bisogno di percepire la *grandezza*, sono tra la gente e nel mondo quindi posso diventare e sentirmi grande. Ecco perché non mi interessano più gli attori dell'urlo o del movimento ancestrale! Ventre e Sesso non sono fondamenti del mio essere ma sono due tra le altre parti del mio *esistere* che a sua volta è un fascio di dinamiche, sono in continua trasformazione e non mi sento più rinserrata nelle cappe del Ventre, del Sesso, delle Radici, del Passato, della Nascita, della Morte. Vivo in un'epoca in cui ci sono le *nascite*, le *morti*: siamo nel tempo dei plurali e quindi della caduta dei riti. E mi piacciono gli spettatori.

Mi accorgo che sto scrivendo molte parole in corsivo. Sta cambiando tutto: morte naturale, morte di eutanasia, morte di chi non vuole la chemioterapia, fecondazione artificiale, inseminazione, banche dello sperma, satelliti che scivolano fra le stelle nelle notti limpide dell'estate, la bistecca chimica, buonissima ma ancora troppo costosa...

Vedo che oggi ho molte vite possibili non perché *interpreto i personaggi* ma perché come tutti gli esseri umani la mia esistenza è creata dai sensi: senza sensi il cervello non vive, non conosce e non esperisce. Ciò che distingue me attrice è che mi piace esperire le emozioni di altri con il mio proprio corpo e mi dà piacere creare una comunicazione emotiva con il pubblico. Volo basso, sotto i grandi ideali, le grandi idee, fuori dalle grandi rivoluzionarie battaglie. Mi piacciono storie di gente qualunque – come i personaggi di Fosse o di *Revolutionary Road* – e le favole tipo *Hobbit*, *The Desolation of Smaug*.

Mi piace diventare un campo magnetico per le emozioni: corpo-cervello-mente come campo magnetico. Maggiore è la mia energia maggiore è la mia capacità di produrre arte; maggiore è la mia ambizione maggiore sarà la trasformazione del mio corpo-cervello-mente. Questi processi sono piacere e *reward*.

Come neointerprete so che la percezione del mio corpo-cervello-mente è materiale, legata ai sensi ed esiste nel rapporto con gli altri e con il tempo. Direi – per

farla un po' filosofica – che non sono il Sé ma sono come gli altri, uno dei tanti non per umiltà, ma per *esistere nel mondo*. Forse per questo mi piacciono le storie della gente – il mondo è fatto da miliardi di storie tutte diverse le une dalle altre.

Esercitare quotidianamente la percezione materiale e dinamica del mio corpo-cervello-mente è centrale nel mio lavoro sulla fisicità delle emozioni: cambiarle, crearne di nuove, sentire/vedere le diversità emotive negli altri senza restare incapsulato nelle maglie della psicologia ma sperimentando e costruendo attraverso la percezione aperta dei sensi.

Damasio dice che le emozioni individuali sono educabili e trasformabili. Il meccanismo emotivo che opera nel cervello è uguale per tutti, ma, continua Damasio, se il meccanismo è identico le circostanze che lo mobilitano sono diverse da individuo a individuo: ci sono cose che accendono l'emozione della paura in me e non in un altro.

Non siamo uguali, quindi non sono portatrice di nessuna Verità in scena, sono una esperienza emotiva nata dall'incontro con le parole delle storie di altri. La parola è un atto emotivo che devo esercitare. Proprio perché è un atto emotivo la stessa parola detta da persone diverse non è mai uguale. Il mio lavoro come attrice è interpretare queste diversità.

Kristine Linklater, grande maestra di voce, considera l'immaginazione diversa dalla fantasia. L'immaginazione di un attore – dice – dovrebbe essere esercitata nel modo fanatico in cui i grandi atleti allenano il proprio corpo. Un attore, la cui immaginazione è messa in moto e infiammata da un testo, scarta il primo, il secondo e anche il terzo strato di informazioni che estrae dal testo stesso per affondare tanto profondamente nella propria *archeologia* da fecondare il nucleo del testo, portandolo in gestazione e facendolo nascere mediante le metamorfosi delle cellule del suo corpo d'attore.

Questo produce diversità che posso praticare nel mio lavoro perché imparo a produrre e provare impulsi. Si tratta di beccare il bastoncino senza chiedersi se sia un biscotto o un bastoncino.

I due grandi neuroscienziati Ramachandran e Hirstein scrivono che il gabbianino chiede cibo picchiando sul becco della madre. Il becco dei gabbiani ha un punto rosso vicino alla punta. Ma il gabbianino quando vede un bastoncino con un punto rosso vicino a una delle estremità picchiata su quello per avere cibo... Non solo. Ma un bastoncino più lungo con *tre strisce rosse* alla punta provoca nel gabbianino picchiamenti anche più intensi e frenetici.

Rispetto al sistema visuale del gabbianino il bastoncino in quanto stimolo vale quanto l'intero corpo della madre.

Il bastoncino è un'immagine, quindi il sistema neuronico del gabbianino è messo in moto – reagisce – a una immagine. Il sistema neuronico umano ha lo stesso comportamento.

Dice Daniel Day-Lewis in una intervista con il *coach* e maestro di *acting* Larry Moss: «Il gioco consiste nel creare una illusione e, per una qualche ragione, e per

folle che possa sembrare, una parte di me stesso vuole che io per un certo tempo creda in questo incondizionatamente: questo è tutto».

Parole che meravigliosamente coincidono con la didascalia di apertura del testo di Jon Fosse: «*Io sono il vento* si svolge in una barca immaginaria, un'illusione. L'azione è anche immaginaria, non dovrà essere eseguita». È lo stesso gioco: accettare l'illusione e crederci, altrimenti mi sarebbe impossibile stare in scena.

E poi l'illusione è un'azione del corpo-cervello-mente.

Credo che come attrice reagisco a un testo come il gabbianino reagisce al bastoncino con le tre strisce rosse. Il testo accende in me emozioni che modificano lo stato precedente del corpo-cervello-voce-mente. Da qui incomincia il mio lavoro su quella serie di battute che viene definita personaggio, secondo un'acuta considerazione di Giuseppe Lipani. Questo incontro fra me e il testo è personale, è in gioco la mia soggettività corporea d'attrice (corpo-cervello-voce-mente). Scrive Antonio Damasio:

In base all'esperienza dovremmo usare la parola *emozione* per un complesso di azioni accese (*fi red*) da un evento o da un oggetto identificabile, insomma uno *stimulus* capace di provocare emozioni. Il mondo delle emozioni si realizza nel nostro corpo, dalle espressioni del volto alle posizioni e alle trasformazioni che avvengono non solo nelle nostre viscere ma dentro tutto il nostro corpo. D'altra parte le azioni *del sentire*, i sentimenti, sono percezioni complesse di quello che accade nei nostri corpi quando siamo in uno stato emotivo [...]. Questi sentimenti si fondano sulla particolarissima relazione tra il corpo e il cervello, cioè la percezione interna del mio corpo, questa percezione dirige il processo e determina quello che noi designiamo come ciò che si *sente*².

Quando lavoro sui miei personaggi, senza approcci psicologici, sono le immagini *ricostruite live* dalla mia memoria, od originate dalla memoria stessa, ad avviare una serie di eventi fisici come intonazioni, movimenti e altro.

Questo sapere basato su percezioni ed esperienza mi aiuta a essere aperta agli stimoli del nostro tempo, a prenderli così come ci arrivano dai nostri contemporanei senza cercare di adattarli e inserirli in una continuità che di fatto non esiste più. Non voglio che il pubblico *riconosca* le proprie emozioni ma che le *viva* nei modi *diversi* in cui gli *individui* le vivono oggi. 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 esempio la paura e il desiderio sono comuni a tutti gli esseri umani, ma noi oggi li viviamo in modo diverso da come erano vissuti cento o duecento anni fa. Siamo nell'epoca della scienza, un'epoca che mi ricorda quegli anni ruggenti fra la fine

2. A. Damasio, *Il sé viene dalla mente. La costruzione del cervello cosciente*, Adelphi, Milano 2012, p. 109.

del 1400 e il 1600: la scoperta della stampa, la scoperta dell'America, i grandi viaggi di Magellano, i viaggi dei gesuiti in Cina, le grandi trasmissioni degli ebrei, e poi Galilei, Copernico, l'impetuoso sviluppo industriale nel tessile e nella cantieristica. Shakespeare se ne accorse, i suoi personaggi, spesso infilati in *plot* medievali, vivono passioni e sentimenti di quel tempo di grandi trasformazioni; basterebbe pensare soltanto alla percezione del tempo, della lontananza e del corpo che li distingue.

Poi si finisce sempre col parlare di Shakespeare!

In questo nostro tempo *shakespeariano* e *galileiano*, sento che la scienza mi sostiene in scena e fuori scena. Lo sviluppo delle neuroscienze con ricerche di laboratorio e tecnologie di *imagining* chiarisce la eterogeneità nel percepire le emozioni e la loro fisicità: che altro faccio io quando lavoro a un testo, a un personaggio, quando sto in scena? Ma le neuroscienze mi danno anche la possibilità di *nominare* le fasi del mio lavoro, cioè di usare la fisicità/corporeità delle mie emozioni e la connessione corpo-cervello-voce-mente secondo le esigenze del personaggio e del testo, e procurandomi quel piacere la cui soddisfazione è la mia ricompensa.

Negli ultimi tre anni ho usato due pratiche diffuse principalmente in Inghilterra e negli Usa: quella di Kristin Linklater e quella di Larry Moss che lavorano, sia pure in modi diversi, sulla *fisicità* delle emozioni e sulla possibilità di *usare* il processo che le produce. Così ho fatto *Io sono il vento* di Jon Fosse che ha concluso, al Teatro delle Briciole, l'intenso e innovativo convegno su Fosse voluto da Luigi Allegri, direttore del Dipartimento di Lettere, Arti, Storia e Società dell'Università di Parma, e curato da Manuela Bambozzi autrice del primo saggio su Fosse nel teatro italiano di questi anni. La preparazione di questo convegno ha prodotto una ricerca teatrale sul campo, mettendo al centro il testo di Fosse nel suo farsi scena, personaggi e comunicazione con il pubblico³.

Io facevo L'Uno. Apparentemente nel testo non succede niente: due personaggi, L'Uno e L'Altro, stanno in barca a vela, parlano mangiano; poi L'Uno si lascia scivolare in acqua e muore. Quest'ultima sembra davvero la sola cosa che accada. Si affollano supposizioni, idee, visioni prima ancora di affondare nel testo. Si pensa: è un rito di morte, è un rito di pietà, è un rito su un amore scomparso, è uno svuotamento della vita, è il pessimismo della cultura nordica che produce suicidi; insomma, una vacanza fra visioni, supposizioni e idee. Poi incominciai il lavoro vero e proprio leggendo le mie battute a mezzavoce, continuando a fare gli esercizi della tecnica Linklater che rafforzano e mi fanno sentire la connessione corpo-cervello-voce-mente.

Esprimere le emozioni è un'azione del corpo come lo è l'accensione delle emozioni prodotta dalle battute del testo. Come sempre, il corpo (corpo-cervello-mente) ha bisogno di esercizio per vivere, per vivere nel mondo e per creare. In-

3. Una versione di questo saggio, senza alcuni ampi e recenti inserimenti e senza le note, si trova nel volume *Il teatro e il suo dopo. Un libro di artisti in omaggio a Marco De Marinis*, in uscita da Editoria&Spettacolo, a cura di Silvia Mei e Fabio Acca, che ringrazio per avermi consentito di riprenderlo qui.

cominciasti a lavorare sulle battute senza nessun approccio psicologico, senza farmi domande e senza cercare un senso. Leggevo e ripetevo le battute in modo che il mio corpo nella sua interezza ne assorbisse il ritmo e vi adeguasse il respiro. Più il mio corpo si adeguava a quelle serie fonetiche che sono le battute più mi sentivo libera e anche con una sensazione di leggerezza. Poi lasciai che i suoni delle battute trovassero una collocazione nel mio corpo. Associai poi i colori alle battute e alle sequenze di battute producendo così nuovi toni e sfumature nella voce. Avvertivo il piacere della trasformazione mediante l'altro, non sapevo dove andavo e non sentivo il bisogno di cercare continuità fuori dal testo, tipo memorie individuali o storiche, tradizioni o altro. Andando avanti nel testo percepivo una leggerezza sempre maggiore, o meglio come un bisogno di leggerezza che però il corpo non era ancora in grado di esprimere in pieno. Presi un altro dei miei strumenti di lavoro: gli esercizi suggeriti da Larry Moss per la messa in moto delle emozioni attraverso il ricordo dei sensi e delle sensazioni. I ricordi vengono liberati dalla tessitura psicologica di causa ed effetto. La tessitura psicologica è conseguenza del mio incontro con il testo e può esistere solo in situazione: l'incontro tra *me* e *quel* testo. Andando ancora avanti nel testo il bisogno di leggerezza si faceva sempre più forte, mentre all'inizio del dramma continuavo ad avvertire una qualche pesantezza.

76

Pesantezza/leggerezza: una ricerca nel corpo, dai piedi al cervello. Seguendo il filo fisico pesantezza/leggerezza scoprivo i movimenti del personaggio, il suo essere in situazione con L'Altro e le tappe della vicenda.

Dalle prime battute di *Io sono il vento* si capisce che L'Uno forse ha tentato di lasciarsi scivolare in acqua per morire. I due personaggi stanno andando in barca a vela. L'Uno è infastidito dai rumori della vita, dall'esistenza degli altri. L'Altro invece ha una visione concreta e quotidiana, apprezza un bicchiere di vino, apprezza il cibo, gli piace stare in barca e chiacchierare con un amico. Con la sua quotidianità – una quotidianità di tutti – L'Altro allevia e solleva L'Uno il cui sguardo si apre così agli incanti del paesaggio. Fiorenzo Madonna, interprete dell'Altro, attirava L'Uno in un'atmosfera soft e discorsiva, affrontando poi il grande monologo finale, dopo la morte dell'Uno, con uno smarrimento attraversato da un filo sottile di rassegnazione: *that's life*. Non so in che modo Fiorenzo abbia lavorato al suo personaggio. In un mese di prove non siamo mai entrati l'uno nel modo di lavoro dell'altro. Segno del passaggio dal metodo alla pratica. La natura del metodo è fatta di totalità e omogeneità. La pratica è parzialità ed eterogeneità.

All'inizio del testo L'Uno dice di essere una pietra pesante sdraiata sul fondo del mare, poi a poco a poco percepisce il vento, poi un vento lieve che lo spinge anche verso l'alto, ritrova il piacere del cibo e dell'ebbrezza, ritrova la leggerezza e l'incanto della vita. Ecco ora può lasciarsi scivolare nell'acqua e morire, è diventato leggero, è il vento. *Io sono il vento*: un testo lieve sulla morte.

Lo straordinario saggio di Leif Zern su Fosse, *Quel buio luminoso*⁴, è profon-

4. L. Zern, *Quel buio luminoso*, Titivillus, Corazzano (Pi) 2012. Nel "Corriere della Sera" di mar-

damente innovativo sia per quanto riguarda Fosse che per il teatro e per una parte del cinema europeo del Novecento.

Leif Zern situa il teatro di Fosse nell'area dello gnosticismo europeo da Meister Eckhart fino alla fenomenologia: grandi zone culturali dominate delle immagini – cinema e pittura, un esplodere di associazioni, emozioni, percezioni dei sensi, insomma l'arte dell'attore. Ho letto e riletto questo libro che mi ha fatto capire quali sono gli spazi che creo attraversandoli, capire con il mio corpo ed esercitare le emozioni come un *surfer* che si prepara ad affrontare *the big wave*: non ti prepari per te ma per il tuo rapporto con la *big wave*. Io mi preparo per il rapporto con il testo e il personaggio, queste serie di battute con i loro suoni e i loro ritmi sempre diversi, diversi per ogni attore che li legge, diversi da testo a testo. È l'atto dell'incontro qui e ora con questo testo. Un atto che per Fosse, come scrive Leif Zern, «richiama il silenzio, l'idea che sappiano pochissimo sull'*altro*»⁵. Voglio credere che in questo pensiero vi sia un'idea audace sull'attore.

Una antropologia del secondo millennio? O forse una fenomenologia delle pratiche di scena e del lavoro degli attori?

tedì 5 agosto 2014, scrive Cordelli che Fosse non gli piaceva ma poi «Tutto è cambiato dopo *Quel buio luminoso*, una monografia dedicata al drammaturgo norvegese da Leif Zern. È cambiato per me e, chissà, per i registi più giovani».

5. Ivi, p. 106.