



Pensieri di pensieri. Conversazione con Menoventi

Prima di partire con le domande di senso si potrebbe iniziare ripercorrendo la genesi dello spettacolo. Come un testo non scritto da voi entra nel vostro percorso, che solitamente non parte mettendo al centro un testo teatrale o letterario?

Gianni Farina: Non è stato Hoffmann il punto di partenza, anche se lo amiamo da una vita e abbiamo sempre desiderato lavorare su di lui. Quando tutto è cominciato, due anni e mezzo fa, pensavamo di costruire un nuovo spettacolo a partire, come al solito, da una scrittura originale: avevamo in mente alcuni meccanismi formali e quindi tematici, ma non quelli narrativi. Erano un po' dei residui di *Postilla* che ci erano rimasti dentro, qualcuno lo abbiamo tenuto, altri li abbiamo eliminati durante il processo creativo. Avevamo già il progetto, mancava solo la trama, così una volta arrivati di fronte alla scelta dell'intreccio abbiamo proprio scoperto la volontà forte, quasi bassa, di confrontarci con un testo che non fosse il nostro. All'inizio, addirittura, non avevamo neanche pensato a Hoffmann, che è arrivato solo dopo *Ubik* di Philip K. Dick, dopo *L'invenzione di Morel* di Adolfo Bioy Casares (testo fondamentale che ha lasciato un segno profondissimo in quello che abbiamo costruito poi), e dopo *Frankenstein* di Mary Shelley. Solo passando attraverso queste tappe abbiamo capito che era proprio Hoffmann l'autore che più si avvicina ai meccanismi formali che volevamo esplorare, perché sono meccanismi che lui usa già nella sua scrittura: creando labirinti di contesti e di cornici, parlando (o meglio scrivendo) della scrittura e dei suoi strumenti. Hoffman non fa che intessere dei labirinti vorticosi: dopo averti buttato a capofitto nella narrazione, proprio nel momento in cui sei immerso completamente, te ne tira fuori di colpo, mostrandoti come lo stesso brano possa essere scritto diversamente, con un altro stile, e così ti fa scivolare di nuovo dentro la narrazione. Era assolutamente lui l'autore da seguire, ma l'abbiamo cercato a lungo.

Per quanto riguarda la pratica, l'artigianato: come sono cambiati, se lo sono, i vostri meccanismi creativi? Voi raccontate di essere sempre partiti dall'improvvisazione, stando sul palcoscenico. A che punto del percorso arriva, in questo caso, Hoffman?

Farina: Il testo Hoffmann ci ha offerto le situazioni, poi naturalmente ne abbiamo scartate moltissime e inventate di nuove: ci ha dato le situazioni chiave sulle quali improvvisare come sempre facciamo. La scena è nata sul palco, anche in questo caso. A tavolino abbiamo scelto le situazioni che più ci



interessavano e abbiamo definito, forse più chiaramente del solito, le direzioni delle improvvisazioni come il loop, o la sovrapposizione di due scene in contemporanea. Queste cose erano sulla carta, ma come ho detto erano meccanismi che avevamo testato durante *Postilla* che a loro volta erano figli dell'improvvisazione: l'improvvisazione resta comunque il nostro motore. Il meccanismo del loop, ad esempio, è nato lavorando a *L'uomo della sabbia* ma c'era troppa carne al fuoco per decidere di portarlo all'estremo all'interno di questo lavoro. Così, nello spazio di tempo che ha separato le due fasi creative dello spettacolo e che ha coinciso con Santarcangelo 41, abbiamo pensato di sperimentarlo in *Perdere la faccia*.

Veniamo ora a quello che abbiamo visto qui a Vie. Intendendo con "racconto" tanto lo scritto di Hoffman, quanto la sfida verso la possibilità di una narrazione, quanto la rottura dei meccanismi che mettete in scena è legata al racconto?

Farina: *L'uomo della sabbia* è uno dei racconti più lineari, meno frammentati della sua produzione, quindi per quanto riguarda la struttura abbiamo fatto riferimento più ai romanzi come *La principessa Brambilla* o *Gli elisir del diavolo*, nei quali Hoffman fa esattamente quello che abbiamo fatto noi, anche se con strumenti diversi: lui gioca con la scrittura, noi giochiamo con gli strumenti che ci offre il teatro. Siamo stati portati a scegliere questo racconto piuttosto che gli altri scritti proprio per la sua archetipicità, scelta che però non ci ha impedito di andare a pescare nei romanzi quei meccanismi che ci interessavano, intessendoli col racconto senza troppe forzature.

Consuelo Battiston: Anche perché nel racconto stesso questi meccanismi sono comunque presenti. Ad esempio quando viene narrata la vicenda del piccolo Nataniele prima se ne parla al passato per poi gradualmente passare al presente, in uno scivolamento graduale che non viene immediatamente percepito; o i punti di vista che si scambiano continuamente tra Nataniene-adulto e Nataniele-bambino (e viceversa). Era proprio questa la prospettiva che ci interessava: indagare come Hoffmann disegnasse delle cornici inquadrando gli episodi per poi dissolverle lentamente.

Farina: La narrazione, come avrete notato, viene frammentata sempre di più. All'inizio ci sono tutti gli elementi del racconto, poi man mano cominciamo a sottrarli, o a nasconderli come messaggi subliminali togliendo alcune informazioni importanti (come avviene in *Gli elisir del diavolo*), o a mantenerli evidenti ma talmente scombinati che è molto difficile ricomporre i pezzi. Praticamente c'è tutto, le



uniche grandi informazioni che abbiamo cercato di nascondere quasi completamente sono che Olimpia sia un'automa e che Nataniele alla fine muoia. Abbiamo preferito il labirinto alla linearità, come “il personaggio con la banana” che, nell'ultimo finale che abbiamo composto, dopo essersi perso nel labirinto trova l'uscita ma sulla soglia ci rientra. Per noi è più interessante perdere il filo, piuttosto che chiudere esplicitamente, perfettamente una storia che può essere ricostruita anche se mancano un paio di elementi, anche se manca qualche anello della catena. Un po' quello che fa Lynch, che a mio parere si riferisce spessissimo a *Gli elisir del diavolo* di Hoffmann.

A guidare questa forzatura delle maglie della narrazione, questa sovrapposizione continua di piani di realtà, sembrano essere gli sguardi dei personaggi: come se ogni presenza sulla scena portasse con sé la sua visione, il suo piano di realtà: c'è Olimpia che sembra avere solo il suo mondo interno, Nataniele e Clara la cui realtà è quella della finzione teatrale, l'uomo con la banana che nonostante una “consapevolezza” maggiore non riesce a vedere oltre la quarta parete. Coppélius sta invece nel “tra”, muove, trasforma, gioca con i piani fino a romperli. Ma alla fine sorge un dubbio: Coppélius agisce il meccanismo e ride col pubblico, oppure è anch'esso intrappolato quindi non c'è nulla da ridere?

Farina: Questi piani li abbiamo definiti minuziosamente, ma anche molto semplicemente dando ad ogni figura un preciso campo di azioni concreto. Per comodità li chiamiamo “livelli di rappresentazione” e sono tendenzialmente quattro: il quarto è la rappresentazione nella rappresentazione, finzione nella finzione (ad esempio se in scena qualcuno si mettesse a vedere il teatrino dei burattini); il terzo è quello classico, la cornice teatrale per antonomasia (quarta parete, pubblico che non esiste) in cui il compito dato agli attori è di lavorare sulla loro partitura qualsiasi cosa accada; il livello due non ignora la presenza del pubblico (è il livello del qui ed ora, sono in scena e so di stare parlando al pubblico); nel primo (che in questo spettacolo non c'è, ma era centrale in *Perdere la faccia*) l'attore è consapevole del pubblico, ma quest'ultimo non sa che quella persona recita già una parte. Le consegne dei livelli erano molto chiare e definite: Coppélius agisce su tutti i livelli, Clara e Nataniele solo sul tre, Spallanzani fa un prologo sul due poi si butta sul tre, Olimpia fa tutto nel tre tranne una canzone sul secondo, l'uomo con la banana fa tutto sul tre e una coda sul due ecc. Ci abbiamo giocato molto cercando varie combinazioni possibili. Il livello del patto finzionale (terzo) è quello apparentemente in cui si è inconsapevoli di ciò che accade: anche se c'è qualcosa che accade oltre la quarta parete, l'attore e il personaggio vanno avanti qualsiasi cosa accada; ma proprio questa chiusura in sé, l'andare avanti a ogni costo ci ha permesso di montare insieme due scene, farle apparire contemporaneamente senza che ci fosse relazione tra le due.



Perdere la faccia, come *Invisibilmente*, è giocato invece sul livello uno: Consuelo e Alessandro (*Alessandro Miele, ndr*) presentano e il pubblico crede che stiano presentando davvero, poi si scivola nel livello tre; Rita, la ragazza che interviene e si relaziona con loro e interagisce col pubblico, è chiaramente livello due. La gestione dei livelli per noi è molto semplice e chiara, qui però c'è Coppélius che va a mescolare le carte, sta ovunque, attraversa ogni livello.

Durante la realizzazione ci raccontavi un tuo dubbio: se nello spettacolo non ci fosse una dose di racconto troppo lineare, troppo "livello tre". Vorrei ora ribaltare la domanda: che pensiero state facendo affinché non ci sia troppa destrutturazione, tenendo conto anche delle premesse narrative che gettate? (Invisibilmente e Perdere la faccia erano più "promesse" di narrazione). Quale limite vi date affinché non prevalga il non racconto o la destrutturazione del meccanismo?

Farina: È una questione di quantità. Se all'inizio Coppélius fosse partito dal livello due sarebbe diventato subito narratore, e non avremmo potuto mostrare come il male nascesse dall'interno, dal piano della narrazione, dal tre. È stata una questione di misura, di dosaggio: anche spostando la più piccola cosa l'effetto sarebbe stato del tutto diverso. Empiricamente abbiamo testato tutte le combinazioni possibili. In fin dei conti mi sembra che in questo lavoro il livello due sia piuttosto contenuto: non volevamo distaccarci troppo dalla storia, piuttosto volevamo che, una volta usciti, si ricadesse lì. Hoffmann fa così: ti fa uscire, ti fa vedere dall'esterno, da un piano "più ampio", ma poi ti fa ripiombare nella narrazione. Far tornare lo spettatore dentro il meccanismo rotto del teatro non è affatto facile.

Proprio, entrando e uscendo, lo scarto è ancora maggiore. Io ho avuto l'impressione che Coppélius fosse sì un personaggio, ma anche che impersonasse le caratteristiche della realtà: apre dei passaggi, spostando e evidenziandosi come esterno alla cornice. Aprendo passaggi ti permette di viaggiare attraverso le realtà, ti fa rendere conto che dietro l'una ce n'è sempre un'altra. Tu lo descrivevi come "il male", ma in che senso questo mostrarsi continuamente di realtà successive, di livelli diversi tutti concreti, è legato al male?

Farina: Il male in senso lato, senza nessuna connotazione negativa, o addirittura intendendo il male nel suo senso positivo: anche Lucifero, da un certo punto di vista, è incantevole e necessario. Hoffmann dimostra proprio quanto questo sia vero, mostra come anche la rottura sia indispensabile. Cambiando



continuamente cornice, essa stessa lentamente si dissolve. *La condizione umana* di Maitre è esemplare per spiegare questo concetto: la tela posta davanti alla finestra illustra il paesaggio e il confine della tela scompare. Hoffmann arriva a questo attraverso il cambiamento frenetico delle cornici: a furia di sottolinearle riesce a toglierle. Non è un caso che in *L'uomo della sabbia* ci siano tanti accenni a dispositivi ottici che creano una cornice: il binocolo, il cannocchiale, la finestra gli occhiali; tutti apparati che incorniciano. All'inizio volevamo far fruire lo spettacolo attraverso un binocolo o comunque utilizzare dispositivi ottici; poi abbiamo deciso di farlo con gli strumenti che il teatro ci offriva: le nostre cornici sono diventate i livelli di cui parlavo prima, oltre ai sipari e alle quinte che abbiamo utilizzato molto studiando aperture diverse da quelle canoniche.

Per lo spettacolo abbiamo studiato vari testi scientifici sui meccanismi di funzionamento del cervello. La cosa sorprendente della mente è che non esiste differenza a livello fisico, neuronale, chimico, tra le immagini interiori e quelle del mondo esterno. Se io ti racconto un fatto e tu riesci a immaginartelo e lo vedi, quell'immagine a livello mentale non è differente da quello che vedi "dal vero": per il tuo cervello son veri allo stesso modo. Lo spettacolo indaga questo concetto quando i loop si richiamano ma son diversi, quando alcune cose si incastrano ma solo in un secondo momento si aggiunge l'elemento che può spiegare il prima.

L'interesse ai livelli, l'attenzione al meccanismo, sembra porre in secondo piano alcuni temi generali nascosti sotto la superficie de L'uomo della sabbia...

Farina: In realtà il discorso porta comunque con sé un tema. La riflessione sui livelli, ad esempio, è legata sicuramente all'indagine sui confini, sulla realtà a partire dalla percezione (che è un nostro chiodo fisso). Il labirinto che abbiamo cercato di costruire, inoltre, richiama dei processi mentali; il loop sviluppa una riflessione sull'ordinario, sulle norme sociali, abitudini, generalità. Questo, almeno a un livello superficiale, penso arrivi al pubblico.

Un'altra questione più complessa ma fondamentale riguarda l'evoluzione della mente umana. Ultimamente abbiamo studiato dei testi, a cui siamo rimasti molto legati, che parlano di modalità di pensiero "future", menti che possano viaggiare da un livello all'altro della coscienza: dal pensiero, al pensiero di pensiero, al pensiero del pensiero di pensiero. Tali modalità nuove sono possibili solo muovendosi nel labirinto che il nostro cervello è, e per fare questo bisogna perdersi nel pensiero attraverso il paradosso, la reiterazione di alcuni concetti. C'è chi dice che fossero proprio questi gli insegnamenti di Pitagora, il quale puntava proprio a una nuova mente. Lo spettacolo segue un'analisi del



sistema simbolico cerebrale: come si interfacciano tra loro i simboli creati dalle connessioni neuronali, come si creano i loop presenti nel cervello. Hofstadter nel suo *Gödel Escher Bach: un'eterna ghirlanda brillante* parla di *strange loop*: livelli che improvvisamente inseriscono all'interno di un sistema di connessioni degli elementi che non fanno parte dell'anello; così questi "anelli" si forzano e iniziano a diventare impossibili come le figure di Escher. Il sistema dei simboli nel cervello lavora in maniera simile, facendo delle cose impossibili. Hofstadter scrive il libro per arrivare a uno studio sull'intelligenza artificiale, per vedere se sia possibile o meno. Il fatto che Olimpia sia un'automa rientra nello spettacolo proprio per questo motivo: il meccanismo dello spettacolo stesso si basa su un libro che parla della possibilità dell'intelligenza artificiale. Quando Magritte ha dipinto *La condizione umana* probabilmente non ci pensava: io però non posso che pensare che stesse cercando di scoprire il funzionamento del cervello. Così anche lo spettacolo cerca di vedere come si possa superare l'intelligenza attuale.

Tale discorso si riallaccia a una tematica politica, in qualche modo: la voglia di superare la condizione attuale, la hybris, la tracotanza che distingue il professor Spallanzani nel creare un automa (non a caso avevamo preso in considerazione *Frankenstein*, e siamo partiti da *Postilla* quindi dal *Faust*), il desiderio di superamento dei limiti umani. Si tratta di questioni luciferinamente interessanti a livello politico. Nello spettacolo questi ragionamenti non emergono in maniera diretta, ma sono alla base del nostro percorso. Il male che apre i varchi è un desiderio di superamento della condizione attuale. È un continuo vedere che esiste una cornice più grande.