



Menoventi - Coda, teatri del presente - Perdere la faccia

Presentiamo alcune conversazioni introduttive al progetto CODA - Teatri del presente, pubblicate nell'omonimo catalogo stampato dalla Regione Emilia-Romagna nel maggio 2011 e curato da Altre Velocità.

Niente da celare, tranne la verità

Conversazione con Gianni Farina di Menoventi

La microsociologia di Goffman, cui il lavoro di Perdere la faccia fa riferimento, utilizza una metafora teatrale per parlare della realtà delle relazioni umane. Questo artificio permette di rivelare strutture più profonde, che altrimenti non vedremmo. Anche nel vostro lavoro, l'emergenza ossessiva delle cornici della rappresentazione sembra avere una simile funzione. Tanto più in Perdere la faccia, in cui la scelta della forma cinematografica comporta la rivelazione di un occhio-obiettivo dai confini precisi.

Il tema della cornice torna spesso nei nostri lavori, e ha come conseguenza inevitabile la metateatralità, poiché la cornice più ingombrante è proprio quella del teatro stesso. Il tentativo di Perdere la faccia è cercare di uscire da questo perimetro.

Abbiamo scelto di lavorare con Daniele Ciprì proprio perché è un regista che ha maneggiato con abilità il falso, lavorando anche sul meccanismo della ripetizione. Gli attori del cinema di Ciprì e Maresco sono figure umiliate dallo schermo, esseri umani non comunitari, uomini in quanto animali, privati di una serie di costruzioni sociali: della propria faccia. Ed è questo che accade anche ad Alessandro e a Consuelo in *Perdere la faccia*, grazie alla messa in moto della ripetizione. Il cinema non è effimero, potenzialmente è eternamente replicabile. L'innescò del loop rivela una sorta d'invidia dell'attore teatrale per l'attore cinematografico: è come se il teatro volesse sfidare la replicabilità perfetta del cinema. E perde, ovviamente: perde la faccia.

Ciò che abbiamo tentato di fare è arrivare alla verità partendo dall'estremo opposto, dall'inganno. La base del teatro è la finzione, l'inganno è un concetto molto diverso. Simulare è meno falso del dare informazioni false. In *Perdere la faccia*, dall'inganno entriamo nella finzione, e dalla finzione alla rappresentazione e dalla rappresentazione a una realtà: la realtà di un attore che ha perso la faccia. Chi fa della faccia un mestiere, togliendo la maschera lascia vedere l'individuo che sta dietro di sé. Lo spettatore diventa così nostro complice, pur sapendo che ciò che vede non è la verità e che gli attori non sono altro che le cavie di un esperimento.

La verità è quella dell'attore che, infine, "perde la faccia" per consunzione: è un residuo minimo attoriale. È come se lo sguardo dello spettatore e quello della cinepresa si materializzassero, consumando la maschera dell'attore e il suo stesso corpo. È proprio la sua potenziale relazione con lo spettatore il fattore che permette al meccanismo di funzionare, fino alla rottura degli automatismi della rappresentazione e della percezione?

Il lavoro d'attore è centrale, in quest'opera più che in altre. Io parto sempre da loro: è un vizio vecchio e sano che persiste dall'inizio del nostro percorso. Alessandro e Consuelo sono attori-drammaturghi, in



un certo senso. Io, da regista, cerco di individuare dei meccanismi e delle direzioni molto precise, che ritengo particolarmente interessanti da indagare. Il risultato del lavoro sul loop, che tenta andare oltre la volontà dell'attore, è farina del loro sacco. Il mio compito, successivamente, è cercare la bellezza in ciò che loro creano. Sono però loro a incarnare i diversi livelli di realtà che si intersecano sullo schermo di *Perdere la faccia*.

Al cinema si utilizza una sorta di naturalismo. La qualità della recitazione cinematografica è stata un punto di partenza, unita allo studio dei metasegnali involontari. Se un bambino piange, manda un segnale alla madre: ha bisogno di cibo, è una richiesta di aiuto. Il bambino impara in seguito a simulare il pianto, per attirare l'attenzione della madre anche in assenza di un'urgenza reale. La madre impara poi a riconoscere la differenza fra un pianto reale e un pianto simulato, proprio perché il bambino aggiunge al segnale "pianto" un metasegnale che rivela: questo pianto è falso. Il metasegnale involontario può essere però controllato. Il lavoro di *Perdere la faccia* prevede infatti di fissare una partitura che lo escluda. Gli attori al cinema sono credibili quando riescono a controllare questi metasegnali.

L'inganno nasce dalla relazione tra gli uomini, l'uomo solitario non mente. Così come il linguaggio nasce da una relazione, sviluppandosi parallelamente all'autocoscienza. Imparando a comunicare con i propri simili si impara anche a immedesimarsi nell'altro, a ipotizzare ciò che l'altro è in grado di pensare e sentire. Questo ci permette di manipolare i pensieri altrui, e quindi di mentire. La relazione è fondamentale, come la presenza di testimoni all'evento. Senza un referente non si può mentire, e non ci si può denudare; non potremmo dire nulla: il linguaggio stesso non è il pensiero, ma una sua traduzione. Ogni parola è un falso e la sua ripetizione ossessiva vorrebbe renderla vera, disegnare un trompe l'œil del linguaggio.