

ARTICOLO

Identità reali in situazioni di rappresentazione

di Stefano Masotti

I biologi riconoscono che il bisogno di esprimersi è poco meno importante del bisogno di sopravvivere: l'inibizione dell'espressione emozionale porta alla perdita di sensibilità e vitalità. L'espressione di sé, come manifestazione dell'individualità, conduce all'auto-percezione e all'auto-consapevolezza, intese come aspetti interiori o psichici dell'esistenza individuale. Qualsiasi forma di espressione di sé ha elementi creativi e produce piacere e soddisfazione. L'esperienza è il migliore e, forse, l'unico vero maestro. Se l'esperienza è tutto ciò che accade dentro l'organismo, che potenzialmente diviene cosciente, il teatro è un'opportunità per ri-conquistare fiducia nell'esperienza del corpo, per rivivere quelle emozioni che un contesto discriminante può avere escluso dalle vite di alcune persone. L'obiettivo può essere quello di ampliare la gamma delle abilità, per potenziare competenze espressive, sostenute da sentimenti autentici.

Il percorso fatto con la compagnia teatrale Gli amici di Luca¹ ha permesso a chi vi ha partecipato un'attività densa di contenuti affettivi ed espressivi, e talvolta di recuperare la fiducia nel proprio organismo e in se stessi. "Perché ci occupiamo d'arte? Per abbattere le nostre frontiere, trascendere i nostri limiti, riempire il nostro vuoto - realizzare noi stessi" (Grotowski 1970: 28).

Teatro è il termine-definizione di una pratica complessa in continua metamorfosi; può divenire itinerario di conoscenza e strutturazione dell'identità, singola e collettiva, tramite l'esplorazione creativa e lo sbocco nella rappresentazione. Educare alla teatralità facilita l'empowerment del soggetto e può divenire volano di nuove competenze relazionali e qualità psico-fisiche, che normalmente non vengono elicitate. Si tratta di un'opportunità altamente educativa in quanto percorso strutturato di confronto con se stessi, l'altro e la società, con limiti ed inibizioni. Può comportare il superamento della solitudine: tramite l'incontro alimenta vissuti e sentimenti veri, che stimolano una maggiore comprensione di se stessi. Il microcosmo teatrale, paradossalmente, può essere più onesto della vita, in quanto può rendere consapevoli della finzione, delle maschere sociali portate senza coscienza, di limitazioni create da durezze caratteriali e fisiche, e può mostrarci

¹ <http://www.amigidiluca.it/>



aspetti della nostra realtà.

Teatro è luogo del giusto tempo per i sentimenti, da esperire ed esprimere in un contesto accogliente, protetto e rassicurante, e si propone come dimensione in cui tendere ad una piena e spontanea vitalità. Far teatro con persone disabili e in situazione di handicap significa tener presente la centralità e peculiarità della persona e la molteplicità e potenzialità degli strumenti a disposizione, per un incontro ottimale tra questi elementi.

Nel 2003 pensammo di proporre il teatro a persone con esito di coma, con l'obiettivo di limitare la marginalizzazione operata dalla società nei confronti di chi ha incontrato il trauma e una metamorfosi della propria condizione, non più rispondente ai canoni di bellezza e perfezione propinati dalla cultura contemporanea fortemente narcisistica. Ci accorgemmo presto che oltre a ciò avevamo attivato una formazione alla persona, finalizzata a benessere, prevenzione della salute, riabilitazione di risorse, espressione e consapevolezza del sé. Questo può fare il teatro per noi.

E questo ha fatto.

Questa esperienza ha segnato profondamente il mio pensiero teatrale. In questi anni si è corroborata in me la convinzione che lo sguardo sul teatro debba sempre essere pedagogico; lapalissiano quando operiamo nel disagio, ma credo lo debba essere anche quando lavoriamo con persone in agio. Ritengo inoltre che l'agire pedagogico dei linguaggi teatrali possa tendere all'arte e produrre arte, cioè che si possa fare un teatro utile, per un pubblico pagante, anche con attori-non attori, come quelli della compagnia Gli amici di Luca. Pedagogia e arte, sguardi e intenzioni apparentemente distanti ma, dal mio osservatorio, perfettamente compatibili e conciliabili.

Ma cosa possiamo fare noi per il teatro? Penso che il teatro per l'interazione sociale, attualmente, possa suggerire qualcosa di interessante all'altro teatro, quello dei 'sani', e non viceversa. Mi pare che il 'teatro professionistico' non stia intuendo e cogliendo una possibile indicazione dalle esperienze fatte con attori non-attori. Nel nostro ambito, il lavoro con l'identità reale della persona - da conoscere e con cui confrontarsi - è obbligatorio, quasi l'unica strada percorribile. Dal mio punto di vista non avrebbe senso lavorare esclusivamente sulle competenze teatrali, che possono produrre nell'attore una forza poetico/narrativa. Con soggetti con esiti di coma, infatti, obiettivo centrale e imprescindibile è quello della restaurazione dell'identità della persona, che permetta l'integrazione degli aspetti del cambiamento post-traumatico. Il corpo è fonte di verità assoluta,

senza menzogna: il suo linguaggio non può ingannare. La condizione umana, qualunque essa sia, è sempre una comunicazione con il mondo esterno: non si può non comunicare. Perciò la condizione psico-fisica ed emotiva dell'attore entra, imprescindibilmente, nella comunicazione teatrale. Ognuno è la somma delle proprie esperienze di vita, ciascuna delle quali è strutturata nel corpo e registrata nella personalità. Mostriamo, costantemente, tratti autobiografici irriducibili, che proiettano un'immagine esterna che si fa narrazione. Compito di un attore in agio è ammorbidire questi tratti, trovare una neutralità nell'espressività del corpo che possa essere pagina pulita, su cui scrivere racconti differenti.

Nei nostri non-attori questi tratti sono spesso evidenti, difficilmente attenuabili e con facilità emerge il loro racconto. Sul palcoscenico la disabilità più si tenta di nascondere più si vede, e il tentativo di insegnare tecniche teatrali al non-attore produce quasi sempre uno scimmiettamento grottesco della recitazione, e sentimenti di pietismo e buonismo nel pubblico, che inficiano il prodotto estetico e la dignità della persona. A prescindere dalla possibilità di acquisire qualità tecniche, per entrambe le 'categorie' di attori, ritengo che la credibilità sulla scena dipenda molto dal raccontare senza mistificare, senza fingere. Dipenda dalla ricerca di una condizione corporea sincera che si presti alla narrazione e penso sia particolarmente inficiata dal tentativo di descrivere, con didascalie, affetti che non si provano realmente, nel qui e ora. La verità è sempre la miglior invenzione. In teatro c'è bisogno di "fare la verità, tutta la verità, nient'altro che la verità. Non cedere, non fingere, non ingannare, non cadere nei trucchi psicici" (Grotowski 2006: 51). "La creatività, soprattutto per quanto riguarda la recitazione, è sincerità senza limiti benché disciplinata" (Grotowski 1970: 302).

"Avanzerei l'ipotesi che l'individuo in contatto col suo corpo e con i suoi sentimenti non mente [...]. Se un uomo si presenta a se stesso in modo non veritiero, crea un conflitto interiore fra l'immagine proiettata e la realtà individuale" (Lowen 1968: 306). L'espressione, essendo segno universale, viene immediatamente compresa dall'interlocutore - il pubblico dei teatri - il quale coglie gli elementi di incongruenza della comunicazione, che risulta posticcia e non convincente in quanto inautentica. "La sincerità non è possibile se ci nascondiamo dietro abiti, idee, segni, effetti scenici, concetti intellettuali, ginnastica, rumore, caos" (Grotowski 2006: 72), se ci nascondiamo dietro un personaggio.

Nella seconda metà del '900 alcune importanti compagnie abolirono il lavoro sui ruoli e il concetto di personaggio: gli attori portavano loro stessi sulla scena. Nella rappresentazione dell'altro da sé è come se l'attore "dovesse di continuo saltar fuori dalla propria pelle e dentro quella del personaggio e viceversa. Si viene a trovare in una situazione tragica" (Moreno in Valenti 2006: 158). Nel teatro delle persone diviene centrale la determinazione a spogliarsi della maschera sociale e a mettere se stessi in gioco nell'esperienza espressiva. Il lavoro sul personaggio si contrappone alla ricerca della propria reale unicità, integrità ed interezza, e può aumentare la dimensione del vuoto interiore, producendo smarrimento, frammentazione e solitudine nella vita della persona.

Dietro la maschera della falsa coscienza individuale e collettiva, nel teatro attuale si utilizzano ancora metodologie di lavoro che fanno esercitare persone ad essere 'come se...' fossero qualcun altro, pensando di poterlo narrare incarnandolo. Un bambino crede alla storia che la mamma racconta, i personaggi prendono vita nella sua immaginazione e il racconto diventa reale, nonostante la mamma continui a fare la mamma. Così come per il bambino, il personaggio nasce nelle teste del pubblico, che necessita di costruirsi un sistema interpretativo che dia senso all'azione dell'attore/narratore. L'attore può lavorare su se stesso, fedele a se stesso, al servizio di una narrazione che si compie nelle menti in platea. I personaggi si costruiscono in luoghi non abitati da attori, non pertinenti al lavoro dell'attore: il personaggio è il mestiere dello spettatore. Occorre alimentare la cultura di un corpo sincero, che sveli la sua poetica autenticità dell'essere, capace di raccontare con emozioni incarnate, e non mentalmente ipotizzate.

È questa la strada percorsa con 'Gli amici di Luca'.

"Penso che ci sia un bisogno urgente di un luogo dove non ci nascondiamo e siamo semplicemente come siamo, in tutti i sensi possibili della parola" (Grotowski 2006: 68). "Quello che importa non è come assicurarsi l'approvazione dello spettatore. Non si deve cercare l'approvazione dello spettatore, ma accettarsi [...]. Cosa vuol dire non nascondersi? Semplicemente essere interi - sono come sono - allora la nostra esperienza e la nostra vita si aprono" (Grotowski 2006: 70).

E' sufficiente essere quello che si è, basta esserlo. "La formazione dell'attore è la formazione dell'uomo [...], si tratta di formare un uomo nuovo, capace di essere compiutamente se stesso e di esprimersi superando gli ostacoli che all'espressione oppongono le abitudini e i divieti della società" (Molinari in Savarese - Brunetto 2004: 44).



L'equilibrio tra esperire ed esprimere è l'elemento centrale del lavoro su di sé che il teatro può offrire, come esperienza trasformativa. Ciò che interessa è il vissuto corporeo fatto di sensazioni corporee, schemi corporei, immagine corporea, affetti: teatro come luogo dove ripristinare una libera funzione espressiva e una concomitanza, o maggiore sovrapponibilità, tra identità esperita ed identità espressa. Quello che noi possiamo dare al teatro è mostrare che l'autenticità, la sincerità, la reale identità di attori disabili produce, in situazione di rappresentazione, una comunicazione convincente che può farsi poetica. Possiamo insinuare il dubbio che il lavoro sulle verità personali, sul ri-conoscimento di se stessi, come obiettivo pedagogico, esplicito o implicito, sia una tappa per tendere alla credibilità e all'estetica della narrazione, obiettivi sempre espliciti in teatro. Gli attori non-attori della Compagnia Gli amici di Luca, interpreti di se stessi, incapaci di enfasi didascalica, obbligati a ri-conoscersi dopo l'esperienza traumatica, tesaurizzando l'esperienza del dolore mostrano verità che si fanno racconto. Un potenziale poetico dovuto all'inconfutabilità della condizione vera, della disabilità, che come la fatica e il dolore è incapace di falsità, menzogna e finzione. In un mondo sempre più affascinato dall'illusione che successo, bellezza, denaro e potere possano essere regno di felicità, abbiamo bisogno di risvegliare il valore della semplicità e del mostrare come le verità di qualsiasi corpo siano dignità, e potenzialmente poesia e bellezza.

Il teatro è uno solo, da frequentare per un tempo che si auspica proficuo, luogo che da sempre nutre l'ambizione di contribuire all'ordine sociale, diffondere precetti, far nascere buoni quesiti, per una realtà migliore. Ma ancor prima di questi importanti obiettivi credo sia nostro compito formare persone vere, consolidare autenticità e identità reali da rendere eventualmente, in forma poetica, al servizio della situazione di rappresentazione.

*In televisione si vede piccolo,
al cinema si vede grande,
in teatro si vede vero.*
bambino anonimo

Bibliografia

GROTOWSKI, J.

1970 *Per un teatro povero*, Mario Bulzoni Editore, Roma.

GROTOWSKI, J.

2006 *Holiday e Teatro delle fonti*, La Casa Usher, Firenze.

LOWEN, A.

1968 *Amore e orgasmo*, Universale Economica Feltrinelli, Milano.

MORENO, J.L.

2006 *Teatro della spontaneità*, in C. Valenti, *Altri teatri - Animazione teatrale e linguaggi della diversità*, Alma Mater Studiorum Bo, Bologna.

MOLINARI, C.

2004 *Le antiche scuole di teatro*, in N. Savarese e C. Brunetto, *Training*, DinoAudino Editore, Roma.

Abstract – IT

Una riflessione sulla necessità di considerare la centralità della persona, il lavoro sull'identità reale, sul ri-conoscimento e maggior conoscenza di se stessi, anche nell'ambito del teatro professionistico e non solo con attori-non attori, in cui lo sguardo pedagogico è imprescindibile. Il dubbio che l'approfondimento delle verità personali, della condizione di un corpo che sia sinceramente se stesso, e non simulacro di un personaggio, entri sempre nel gioco della comunicazione teatrale e della credibilità poetica dell'attore contemporaneo.

Abstract – EN

A reflection about the necessity to consider the centrality of the person, the work on real identity, about re-cognition and best self-knowledge, also in the professional theater and not just with "actors-not actors", in which the pedagogical look is essential. The doubt that the deepening of personal truth, the condition of a body that is truly himself, and no semblance of a character, always enter in the game of the theater communication and in the poetry credibility of the contemporary actor.



STEFANO MASOTTI

Nasce e vive a Bologna; si specializza (2011, S.I.A.B) come PsicoTerapeuta in Analisi Bioenergetica; si Laurea in Psicologia Clinica e di Comunità (2004, UNIPD); frequenta, ricevendo una borsa di studio, il Corso di Alta Formazione per "Operatori di teatro sociale" dell'Università La Cattolica del Sacro Cuore (Mi); si forma e lavora come attore e regista teatrale con Antonio Viganò, Francesca Mazza, Cathy Marchand, Mirko Artuso, Hens Duplan, Rena Mirecka, Enrique Vargas, Carlos Maria Alsina, Luciano Leonesi, Enzo Toma, Gabriele Marchesini, Guido Ferrarini, Matteo Belli, Teri Janette Weikel, Fulvio Ianneo, Giulio Pizzirani, Francesca Mazza, Akemi Yamauchi, ...; si forma in Danza Movimento Terapia, Analisi del movimento Laban-Bartenieff e Kestenberg Movement Profile con Peggy Hacney, Susan Loman, Patrizia Pallaro e Frances LaBarre (ATI); da 12 anni conduce laboratori teatrali con disabili, adolescenti, studenti e attori in formazione mettendo in scena oltre 30 spettacoli; lavora come operatore teatrale con pazienti in fase di coma post-acuta alla Casa dei Risvegli Luca de Nigris di Bologna, realizzando una ricerca che si aggiudica il premio SIMFER 8/2004 per l'innovazione della riabilitazione italiana; Socio fondatore della Soc. Coop. Soc. "PerLuca"; Socio fondatore dell'Associazione NoProfit "Zerofavole"; ha partecipato a progetti di cooperazione internazionale allo sviluppo; si occupa di formazione collaborando con CISL/FIT Bo, Università LaCattolica del Sacro Cuore di Milano, Università di Bologna, Università di Pavia, Teatro Stabile delle Marche, Futura SpA, Cadiai, Ass. Gli Amici di Ale, VolaBo, Scuola di Teatro di Bologna A. Galante Garrone, AUSL Bo.