CULTURE TEATRALI

STUDI, INTERVENTI E SCRITTURE SULLO SPETTACOLO
5, autunno 2001

Direzione : Marco De Marinis.

Redazione : Insegnamenti di Storia del Teatro e dello Spettacolo e Semiologia dello Spettacolo della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Bologna (Dipartimento di Musica e Spettacolo, via Barberia 4 , 40123 Bologna).

La rivista esce anche grazie all'apporto volontario e gratuito di un gruppo di laureati e ricercatori in discipline teatrali presso il DAMS di Bologna. Attualmente fanno parte di questo gruppo di lavoro: Marco Consolini, Fabio Acca, Roberto Anedda, Monica Cristini, Erica Faccioli, Marta Porzio, Dario Turrini.

Supplemento a "I Quaderni del Battello Ebbro"
C. P. 39 - 40046 Porretta Terme (Bologna)
Autorizzazione del Tribunale di Bologna n. 5514 del 10/10/1987

Direttore responsabile: Giacomo Martini.

La rivista esce due volte l'anno. Il prezzo di ogni numero è di Euro 15,50 (IVA assolta). Abbonamento annuale (due numeri) a Euro 25,82 (IVA assolta) da versare sul conto corrente postale n. 31378508 intestato a Carattere - Via Passarotti 9/a - 40128 Bologna.

Editing: Carattere - Bologna
Stampa: Cartografica Artigiana - Ferrara

SOMMARIO

ARTI DELLA SCENA, ARTI DELLA VITA
a cura di Marco De Marinis

7 Marco De Marinis
Grotowski e il segreto del Novecento teatrale

23 Monica Cristini
Il respiro del corpo. Consapevolezza e rilassamento nel metodo Gindler a teatro

45 Chiara Durazzini
Feldenkrais e il teatro

69 Nicoletta Marchiori
Tra arte rituale e pedagogia dell'attore: il canto tradizionale haitiano nella pratica di Maud Robart

101 Lluís Masgrau
La relazione dell'Odin Teatret con l'America Latina (1976-2001)

125 Michele Cavallo – Gioia Ottaviani
Drammaterapia

153 Stefania Guerra Lisi – Gino Stefani
Stili espressivi prenatali nella globalità dei linguaggi

INTERVENTI

163 Julia Varley
La drammaturgia secondo Dedalo

173 Marta Porzio
Il teatro che (in)segna. Parole, idee e domande sul teatro in lingua dei segni

SCRITTURE

181 Paolo Puppa
Miti teatrali: Abramo e Filottete

ARTI DELLA SCENA,
ARTI DELLA VITA

a cura di Marco De Marinis

Marco De Marinis

GROTOWSKI E IL SEGRETO DEL NOVECENTO TEATRALE [1]

La vera rivoluzione del Novecento teatrale

La rivoluzione del Novecento teatrale non è stata esclusivamente e neppure principalmente estetica (tantomeno tecnica): la vera, grande rivoluzione teatrale del secolo che si è da poco concluso è consistita nel fatto che per la prima volta (dopo la sua reinvenzione cinquecentesca) il teatro ha lasciato l'orizzonte tradizionale del divertimento, dell'evasione, della ricreazione (comprese le loro varianti colte-impegnate) per diventare anche un luogo nel quale dare voce (e, se possibile, soddisfazione) a bisogni ed esigenze cui mai fino ad allora (salvo isolate eccezioni) si era cercato di rispondere mediante gli strumenti del teatro: istanze etiche, pedagogiche, politiche, conoscitive, spirituali[2].

Uno degli strumenti e delle modalità fondamentali di questa *trasmutazione* contemporanea del teatro è stata la ricerca sull'*efficacia*, intesa fondamentalmente come azione reale dell'attore sullo spettatore, dell'uomo sull'uomo, ma anche – e primariamente – come lavoro su se stessi[3].

È in questa direzione che va cercato il segreto del Novecento teatrale, di cui Jerzy Grotowski detiene sicuramente una delle chiavi principali.

Ma il teatro può salvare o aiutare a salvare (salvarsi)?

Per mettermi sulla strada di questo segreto e quindi del cuore della ricerca grotowskiana, partirò da una domanda imbarazzante, quasi indecente ma forse, ormai, ineludibile: "il teatro può salvare o aiutare a salvare (salvarsi)"?

Questo interrogativo può essere riformulato in una versione solo apparentemente più abbordabile, ma in realtà, come vedremo, già marcata ideologicamente: "Il teatro *migliora* chi lo fa (e magari, a volte, anche chi lo guarda): può renderlo insomma più buono, più felice, o almeno più consapevole (di se stesso, degli altri, del mondo)"?

Sull'argomento circolano tanti luoghi comuni, pure un po' razzisti (del tipo: gli attori sono felici perché pensano e leggono poco, e spesso sono poco intelligenti), ma anche luoghi un po' meno comuni, che mettono ad esempio l'accento sui vantaggi prodotti dall'intreccio continuo – nel loro mestiere – di lavoro fisico e lavoro mentale, dalla sollecitazione costante dell'immaginazione e così via.

La nozione (e la pratica) stanislavskiana di "lavoro dell'attore su se stesso" consente di porre il problema in termini già molto più pertinenti e specifici e anche di riformulare ulteriormente la questione grossa (indecente) da cui siamo partiti: il lavoro dell'attore su di sé è solo *per sé*, è cioè finalizzato solamente o principalmente a migliorarsi, come uomo, oltre che come artista? Oppure esso ha anche e forse soprattutto altre funzioni ed altre finalità, e se è così, quali?

È a domande di questo tipo che dovremo tornare per stringere più da presso il nodo del segreto (visto, fra l'altro, che indubitabilmente quello del lavoro dell'attore come lavoro su se stessi rappresenta uno dei fili rossi principali che legano fra loro le varie stagioni dell'itinerario teatrale e post-teatrale di Grotowski). Ma prima ritengo utile svolgere delle considerazioni preliminari, in un certo senso propedeutiche, ripartendo dalla formulazione più ingenua e azzardata della interrogazione iniziale: "Il teatro può salvare o almeno migliorare, aiutare chi lo fa (e magari anche chi lo guarda, o meglio chi lo fa guardandolo)?"

Tanto teatro che oggi (in realtà, già da anni) agisce nei luoghi del disagio, della diversità e dell'emarginazione, spingerebbe subito verso una risposta sommariamente e frettolosamente positiva[4]. Cerchiamo invece di ragionare, non dando niente per scontato.

A un primo livello, è innegabile che saltino agli occhi alcuni fatti. Se "teatro" significa non tanto *assistere a spettacoli* ma piuttosto *agire* (sia pure solo come spettatore), insomma fare esperienza col/nel proprio corpo-mente di se stessi e dell'altro da sé, sperimentare un'interezza, una pienezza, un'intensità vitale, che sono ormai fuori portata nella vita quotidiana, allora – quando, e nella misura in cui, "teatro" diventa tutto questo – non è difficile ammettere che esso aiuti, faccia bene, addirittura possa rendere felici (almeno finché si sta nell'esperienza), che *curi* persino.

Giuliano Scabia lo ha riaffermato di recente con parole solo apparentemente ingenue, in realtà di una semplicità che è profondità, e avvalorate ormai da oltre trentacinque anni di esperienze spesso straordinarie (gli ultimi cinque li ha trascorsi a viaggiare dentro le *Baccanti* di Euripide con i suoi studenti del Dams bolognese)[5]:

> Io sono sempre stato colpito dal fatto che quando si fa un ballo, quando si fa una recita, poi si è tanto contenti. Se è andata bene, sei beato. Questa gioia che viene fuori dal corpo, se l'attore la trasmette, poi raggiunge anche il pubblico. La gioia quando si faceva Marco Cavallo, tutti i matti cantavano, si andava in giro per i reparti con questa felicità. […] Mi sono convinto, da quando mi sono imbattuto in quella parola, la charà, dice Platone. Dice proprio che il ballo produce la charà, la gioia. Charà e charis sono la stessa cosa, charis è la grazia. L'attore deve essere grazia, figurati se non sono del suo parere anch'io, se non è in grazia non combina niente. Ma cos'è la grazia? La grazia sembra una roba trista, quando uno la dice. Invece la grazia è la charis ed è la charà, cioè è uno stato di gioia. […] io ho pensato che la charà poi non sia lontana da quell'altra parola, che non si capisce mai cosa vuol dire, che è la catarsi. Si pensa catarsi è andare a teatro, vedi, vivi la roba brutta e ti pulisci la mente. E se invece fosse che fai proprio questi attraversamenti, queste azioni, e poi per un po' di ore, quattro, cinque, le malinconie ti sono andate via? Com'è? A volte uno prende un farmaco per farsele andare via. E uno balla. […] E allora forse una parte del teatro, certamente quella che in certi momenti senti come più curativa, ma non nel senso della medicina che cura, nel senso del prendersi cura, aver cura, quindi questo corpo che ha cura di sé e degli altri, questa cura è una purificazione. […] Per me l'attore è qualcosa di più dell'autore, è diverso, è l'agire verso la propria pienezza, verso l'*eudaimonìa*[6].

Ad un secondo livello, è diventato quasi un cliché quello del teatro che ti cambia la vita, ti segna, ti trasforma, magari per sempre. Lo si sente ripetere spesso, non soltanto per gli artisti (in

questo caso è più ovvio) ma anche per gli spettatori. Ovviamente non tutti i teatri e non tutti gli artisti di teatro avrebbero questa capacità, che rappresenterebbe quindi una specie di segno distintivo dei maestri.

Scrive ad esempio Ferdinando Taviani nella Premessa al suo *Contro il malocchio. Polemiche di teatro 1977-1997* :

> Vi sono spettacoli il cui successo non è stato molto esteso, che però hanno letteralmente cambiato la vita o la mentalità ad alcune decine o centinaia di persone. [...] Questa è un'influenza sociale dello spettacolo, è molto forte e concreta, anche se non la si può misurare[7].

Naturalmente questo lo si è detto spesso, in vita e in morte, di Grotowski. Lo ha sostenuto per esempio Richard Schechner, parlando di "uno strano paradosso":

> Un uomo di teatro la cui influenza deriva non tanto dalle sue produzioni pubbliche, ma dalle centinaia, probabilmente dalle migliaia di individui che egli ha incontrato, toccato, cambiato[8].

E lo hanno ricordato sovente i suoi attori:

– Zygmunt Molik: "Per quanto ne so io, dopo l'incontro con Grotowski, Brook non fu più come prima"[9].

– Zbigniew Cynkutis ha parlato addirittura del "profondo abisso tra l'uomo Cynkutis, con la testa di un quarantaduenne, nel momento in cui gli togliamo tutto ciò che ha ricevuto dal lavoro con Grotowski, e Cynkutis dopo il lavoro con Grotowski"[10].

Ovviamente, quando si parla della capacità di Grotowski di trasformarti per sempre, il primo esempio che viene fatto è quello di Ryszard Cieslak, a detta di tanti segnato in maniera indelebile dall'incontro con il maestro polacco (Jan Kott: "Cieslak era un giovane senza esperienza quando si diede al metodo di Grotowski. È ora uno dei più grandi attori del mondo")[11].

Ma è proprio il caso di Cieslak a farci capire che, ad un'analisi appena un po' più ravvicinata, la questione del teatro che cambia, migliora e magari rende felici non è così semplice come potrebbe sembrare e che si rischia un ottimismo un po' troppo idealistico e "buonistico" ad assumerla in maniera superficiale.

Se il "vero teatro" (Artaud), come la vera poesia, forse come ogni forma di arte autentica, è un *fuoco*, allora esso può sì riscaldare-accendere-rianimare, addirittura dare o ridare la vita, ma può anche bruciare, e fare male. Mi servo dell'immagine forse abusata del fuoco (ma grazie ad Artaud essa è diventata nel Novecento una degli emblemi più forti del teatro autentico) perché mi consente alcuni contro-esempi.

– Forse che proprio Artaud non è stato anche e soprattutto un martire, una *vittima* del teatro, la straziante incarnazione di quel suppliziato che fa segni sul patibolo con cui si chiude la prefazione al *Teatro e il suo doppio*?

– Mi ha colpito una rivelazione fatta recentemente da Judith Malina a proposito di Renée Falconetti, la straordinaria interprete della *Passione di Giovanna D'Arco* di Theodor Dreyer (1928), che brucia sul rogo nell'ultima sequenza del film (ad essa Artaud, presente come interprete di pa-

dre Massieu, si è probabilmente ispirato per la chiusa della sua prefazione):

> L'attrice qui ha dato il meglio di se stessa, è magnifica. Dopo non apparirà più in nessun altro film. Non ha mai più recitato, anzi è andata in Brasile e correva voce che fosse diventata una prostituta. Cosa vuol dire? Che è *bruciata* davvero, lei ha dato a questa scena tutta la sua energia, la sua forza di vita, e dopo è finita. In inglese abbiamo un termine preciso per questo: *burned out*. Cioè essere sfiniti in modo tale da non poter mai più fare altro[12].

– D'altro canto, nell'ultimo articolo scritto in Messico nell'agosto del 1936, prima di avventurarsi verso il paese dei Tarahumara, Artaud parla esplicitamente dell'artista come "capro espiatorio"[13].

Il caso di Cieslak richiede un po' più di dettagli. Che l'incontro con Grotowski lo avesse profondamente mutato, consentendogli di trovare in se stesso le risorse per veri e propri "miracoli" artistici (e non soltanto artistici), è innegabile e comunque confermato da molti testimoni degni di fede, dal già citato Kott a Josef Kelera, da Barba a Schechner, a Taviani (si pensi, in particolare, alla straordinaria trasformazione notata da Barba nel creatore del *Principe costante* rispetto all'attore di qualche anno prima: "[…] vidi un altro essere, vidi l'uomo che aveva trovato la sua pienezza, il suo destino, la sua vulnerabilità")[14].

Ma la domanda adesso diventa un'altra: Cieslak è stato davvero un uomo realizzato e un artista felice, o più felice, grazie al teatro, grazie a Grotowski, al *Principe costante*? Direi di no: trasformato sì, incredibilmente cresciuto sul piano umano e artistico sì, famoso certamente, ma non realizzato o felice (ammesso che sia consentito esprimersi in questi termini).

La sua è stata una storia anche tragica che dovrebbe far riflettere. In ogni caso, è certo che egli visse come un dramma (un trauma) la decisione di Grotowski di non fare più spettacoli dopo *Apocalypsis cum figuris*, nel 1969. Da allora egli diventò un attore in cerca di un teatro e di un regista (anche se per molti anni continuò a collaborare con il suo maestro). Mise in scena spettacoli in tutto il mondo, dovunque tenne seminari e stage, ricomparve clamorosamente nella parte del principe cieco nel *Mahabharata* di Brook (1985), ma forse restò l'attore di un solo spettacolo. Pare che bevesse e fumasse in maniera smodata. Morì di cancro ai polmoni a 53 anni nel 1990.

Forse, mediante il lavoro per *Il principe costante*, in simbiosi assoluta con Grotowski[15], aveva toccato qualcosa di troppo forte, troppo profondo, insomma si era bruciato-consumato, *burned out*, come la Falconetti al fuoco di Giovanna, senza avere più la forza di riprendersi completamente.

Per Cieslak era sempre difficile *uscire* da uno spettacolo (che poi, chissà, era sempre *quello*); probabilmente per questa ragione beveva e fumava in continuazione (lo nota Schechner, che commenta: "Uscire dalla parte a volte è più difficile che entrarvi")[16]. E Taviani, sempre a questo proposito, si domanda:

> Così come il cadere tutti i giorni più e più volte sulle ginocchia alla fine rischia di rovinare i menischi, anche i tonfi reiterati dal tempo denso dello spettacolo al tempo corrente del dopo, delle sigarette e dell'alcool, rischiano di ammaccare o di gonfiare qualcosa di intimo?[17]

Il lavoro su se stessi oltre lo spettacolo

Mi sembra ormai evidente che la domanda, anzi il nodo di domande, da cui siamo partiti, sul teatro che salva o aiuta a salvarsi, non può accontentarsi di risposte semplicistiche e di buon senso ottimistico.

Per altro, va anche detto che, finché restiamo nell'ambito del teatro-spettacolo ("Arte come presentazione" nella terminologia di Grotowski), un'interrogazione di questo tipo può rappresentare in fondo anche soltanto una variante radicale della più generale riflessione novecentesca sull'efficacia della scena.

Ma essa cessa di costituire una questione tra le altre per diventare, forse, *la* questione-chiave (tanto più ineludibile quanto imbarazzante se non improponibile) per quel teatro che, nel corso del Novecento, si è prefisso di *superare* lo spettacolo, e quindi l'arte, per giustificarsi di conseguenza in funzione di chi *lo fa* piuttosto che in funzione di uno spettatore che, come tale, si tende anzi ad escludere dal proprio orizzonte.

In tutto quel versante novecentesco in cui il lavoro su se stessi inclina a diventare *fine* invece che *mezzo*, e il teatro quindi si autotrascende, gli interrogativi da cui siamo partiti tendono a coincidere con altri, ugualmente ineludibili: qual è lo scopo, il senso di questo teatro-non-teatro come lavoro su se stessi, come veicolo, visto che non ha più finalità di spettacolo, e quindi obiettivi artistici in senso stretto?

– Far stare bene chi lo fa, rendendolo felice (almeno mentre lo fa), come suggeriva in precedenza Scabia, in modo fintamente ingenuo, parlando (con Platone) di *charà* e *eudaimonìa* ?

O piuttosto, e più ambiziosamente,

– migliorarlo, perfezionarlo, farlo crescere eticamente-intellettualmente-spiritualmente come essere umano, fargli acquisire gradi più alti (o semplicemente diversi) di coscienza o almeno di percezione?

Insomma, quando trascende i fini di spettacolo, cosa tende a diventare il teatro (nel Novecento, nel lavoro dei registi-pedagoghi, fino a Grotowski e oltre)?

1) Semplicemente uno strumento di *eudaimonìa* , o di *charà* , come in fondo può esserlo ogni attività corporea e mentale che realizzi una pienezza, un'esperienza (individuale o collettiva) di interezza e di intensità psico-fisiche, (anche lo sport, competitivo e non, può procurarla, anche un rituale di trance, anche la meditazione e la preghiera, anche un rapporto sessuale o soltanto una passeggiata nel bosco);

2) o piuttosto tende a porsi come una disciplina, una cura di sé, una tecnica personale, uno strumento (*organon*, *yantra*) per lo sviluppo armonico dell'uomo, un po' come lo yoga ad esempio;

3) o qualcos' altro ancora, magari qualcosa di ancora più alto, in termini di coscienza-conoscenza e in cui l'individuo che lavora è forse il luogo e il mezzo (il canale, magari) di una esperienza piuttosto che il suo soggetto o il suo (principale, diretto) beneficiario.

Il panorama novecentesco ci dice che la prima risposta appartiene soprattutto al livello amatoriale dell'approccio teatrale mentre è quasi sempre alla seconda e alla terza (tra le quali andrà poi chiarita meglio la differenza) che tendono le grandi esperienze contemporanee di trascendimento del

teatro-spettacolo: da Stanislavskij e Sulerzickij ad Artaud, da Copeau alla Reduta di Osterwa, da Decroux a Grotowski (così come ovviamente i grandi metodi di lavoro su se stessi di ambito extrateatrale: da Gurdjieff a Steiner, da Feldenkrais a Lowen e Gindler, allo stesso, controverso, Castaneda).

Se qui sta, come credo, il segreto del Novecento teatrale, allora – ripeto – è in Grotowski che dobbiamo indagarlo come colui che ha svolto la ricerca più rigorosa e profonda al riguardo.

Il segreto di Grotowski

La prima evidenza che s'impone è che l'intero percorso di Grotowski, a ben guardare, appare sotteso dalle stesse domande e dagli stessi obiettivi, dall'inizio alla fine. Di conseguenza risultano inadeguate, superficiali e in fondo fuorvianti le periodizzazioni che in genere vi si operano e così pure la stessa distinzione, indubbiamente legata ad alcuni dati di fatto, fra un Grotowski *dentro al* teatro e un Grotowski *fuori dal* teatro.

Una distinzione più fondata è, semmai, quella fra il (grande) creatore di spettacoli e il (grande) ricercatore teatrale oltre lo spettacolo. Ma anch'essa non riguarda le motivazioni di base, gli obiettivi di fondo del suo agire quanto piuttosto i mezzi, gli strumenti utilizzati. Fino al '68/69 Grotowski credette di aver trovato nello spettacolo e nel lavoro dell'attore gli strumenti più efficaci per perseguire quegli obiettivi, in seguito ne cercò degli altri, convinto che la messa in scena, la rappresentazione, potesse persino diventare un ostacolo invece di un aiuto. E così abbandonò lo spettacolo ma non il teatro, e molti anni dopo si realizzerà, con l'Arte come veicolo, non certo un ritorno alla messa in scena ma, in qualche modo – grazie ad *Action* – una riconversione nel campo delle *performing arts*.

Quali sono gli obiettivi, gli interessi di fondo che prima portano Grotowski nel teatro e poi lo spingono ad uscire da esso o piuttosto da un suo settore, da lui chiamato in seguito l'Arte come presentazione?

Il maestro polacco li nomina con estrema chiarezza nell'intervista del 1992 con la regista svedese Marianne Ahrne:

> AHRNE. Che cosa ti ha attirato verso il teatro, all'inizio?
> GROTOWSKI. Il teatro è stato un'enorme avventura nella mia vita, ha condizionato il mio modo di pensare, di vedere la gente, di guardare la vita; direi che il mio linguaggio è stato formato dal teatro. Ma non ho cercato il teatro, in realtà ho sempre cercato qualcos'altro. Da giovane mi domandavo quale fosse il mestiere possibile per cercare l'altro e me stesso […] In fondo è stato questo interesse per l'essere umano, negli altri e in me stesso, che mi ha portato al teatro, ma avrebbe potuto portarmi alla psichiatria o agli studi di yoga[18].

Chi sospettasse in queste parole un po' troppo senno del poi può andare a leggersi un'intervista televisiva di parecchi anni prima, 1975, con Mario Raimondo:

> Non è l'avventura teatrale che è importante nella vita, ma la vita come avventura, questo è importante.
> All'inizio per me il teatro è stato unicamente il pretesto, lo pseudonimo della vita come avventura, un raggio in più. Il teatro non è stato niente di più per me, mai; l'attore era lo pseudonimo per dire essere umano, niente più; e ciò vuol dire, nello stesso momento, niente di meno[19].

Se poi anche questa data apparisse sospetta (in effetti, allora Grotowski si trovava in piena esperienza parateatrale, forse il punto di massima distanza, nel suo itinerario, dal teatro-spettacolo), si potrebbe risalire ancora più indietro nel tempo, fino alla prima metà degli anni Sessanta, che oggi conosciamo meglio anche nella loro dimensione più nascosta, grazie alla straordinaria testimonianza di Eugenio Barba e soprattutto alle lettere dello stesso Grotowski a lui indirizzate.

Fin dall'inizio degli anni Sessanta (e quindi poco dopo l'avvio della sua avventura teatrale con il Teatro delle 13 File a Opole), egli individua due piani diversi, o meglio due differenti finalizzazioni del lavoro dell'attore, e della collaborazione attore-regista. Nel loro gergo privato, con Barba, parlava di "tecnica 1" e "tecnica 2":

> Grotowski ed io parlavamo tra di noi di due tipi di tecniche e le avevamo definite "tecnica 1" e "tecnica 2". La "tecnica 1" si riferiva alle possibilità vocali e fisiche ed ai diversi metodi di psicotecnica tramandatici da Stanislavskij in poi. [...]
> La "tecnica 2" tendeva a liberare l'energia "spirituale" in ognuno di noi. Era un cammino pratico che indirizzava il sé sul sé, dove si integravano tutte le forze psichiche individuali, e superando la soggettività, permetteva di accedere alle regioni conosciute dagli sciamani, dagli yogi, dai mistici. Credevamo profondamente che l'attore potesse accedere a questa "tecnica"[20].

Ma sono le lettere che Grotowski invia a Barba fra il '63 e il '65 a permettere di addentrarsi nei dettagli di questa doppia prospettiva. Non si tratta di mesi ed anni qualsiasi: sono quelli del lavoro per *Il principe costante*, lo spettacolo-miracolo che imporrà il Teatr Laboratorium all'attenzione mondiale. Sapevamo già da sempre che esso aveva rappresentato un lavoro-svolta nel percorso del maestro polacco. Tuttavia, fino a poco tempo fa, conoscevamo soprattutto l'aspetto teatrale, artistico, di questa svolta, riassumibile nel totale autonomizzarsi del processo creativo di Ryszard Cieslak dal personaggio di Ferdinando, il protagonista del dramma di Calderón-Slowacki (ne ha parlato spesso Grotowski, specie dopo la scomparsa dell'attore, e anche nella postfazione al primo libro di Thomas Richards)[21]. Molto meno sapevamo, invece, sulle sue implicazioni o più esattamente sui suoi *presupposti extra-artistici*, che Franco Ruffini ha felicemente definito "liberazione [del 'processo' dell'attore] dal vincolo della rappresentazione"[22].

Ora le lettere a Barba, da un lato, e, ancor più di recente, l'indagine appena citata di Ruffini sulle prime versioni di alcuni testi composti nello stesso periodo e poi inclusi in *Per un teatro povero* (1968), dall'altro, gettano nuova luce su tutto questo e rendono chiaro che la fuoriuscita di Grotowski dal teatro, se di questo davvero si trattò, è iniziata molto prima della data canonica del '69: almeno nel '63, quando – secondo le parole di Ruffini – gli si comincia a rivelare "che il compimento della 'tecnica 2' esige dalla 'tecnica 1' la rinuncia allo spettacolo, o quantomeno il ricono-

scimento della sua inessenzialità”[23].

Per quanto riguarda le lettere, in questa sede mi limiterò soltanto a segnalare qualche brano particolarmente significativo:

> Sto ricapitolando le mie ricerche di quest'ultimo periodo: credo che ora potrei provare – nella misura della mia ignoranza, naturalmente – ad iniziare lei (praticamente ed individualmente) agli “esercizi psichici”, “anatomia del subcosciente”, psicoanalisi “non-privata”, insomma a tutto il “Patanjali” del teatro (regia, recitazione, percezione) così come mi si è rivelato: Una esperienza non comune, che impegna fino ai propri limiti[24].
>
> Credo che le ricerche di quest'ultimo periodo […], se sviluppate, possano aprire possibilità e prospettive inesauribili. […] Se lei davvero riuscisse a tornare in Polonia per qualche settimana […] cercherei di iniziarla praticamente a tutto questo. È una conoscenza assolutamente concreta *che si può studiare e verificare sul proprio organismo*[25].
>
> Dal modo di condurre le prove del *Principe costante* fino agli esercizi, tutto è lontano, persino diverso da come lo facevamo prima. Il che non vuol dire un ritorno indietro, piuttosto che ormai stiamo risolvendo le questioni di metodo ad un livello più alto. […] Penso che stiamo creando una variante europea di *tantra* o *bhakti*, che ha le sue radici nella tradizione mediterranea[26].
>
> Fin d'ora due cose sono evidenti. Primo: [*Il principe costante*] segna l'inizio di un periodo nuovo nell'estetica della nostra “ditta”. Secondo: questo spettacolo rappresenta il tentativo di applicare le ricerche di frontiera tra *tantra* e teatro di cui le parlai a suo tempo.
> Ciò esige una estrema precisione tecnica, specie per quel che riguarda la tecnica spirituale dell'attore; tutto è sospeso ad un filo, e può facilmente sbandare. […] Sia dal punto di vista del metodo dell'attore che da quello che potrebbe essere definito lo spirito dell'opera, la ritengo l'esperienza artistica più importante che io abbia compiuto finora. E non solo artistica[27].

E passiamo adesso all'indagine di Ruffini. Essa è preziosa perché chiarisce che, contrariamente a quanto nonostante tutto sembrano farci credere le lettere di Grotowski, i due piani rivelatisi nel corso del lavoro per *Il principe costante* (per brevità, li possiamo chiamare “tecnica 1” e “tecnica 2”) risultarono ben presto non conciliabili sino in fondo, perché animati da logiche e finalità antitetiche.

In altri termini, ciò che si rivela allora a Grotowski per la prima volta sono le possibilità, non soltanto e forse non primariamente artistiche-espressive, legate all'attivazione da parte dell'attore di un “processo”, inteso come “corrente vivente di impulsi”, ovvero come *trance*, liberato dal “vincolo della rappresentazione”, e quindi portato decisamente oltre Stanislavskij e il suo orizzonte. Ulteriore e decisiva scoperta del maestro polacco fra '63 e '65: libero dal vincolo della rappresentazione, il “processo” dell'attore non soltanto risulta “estraneo allo spettacolo” ma gli è anche “intrinsecamente ostile”[28].

L'ipotesi conclusiva di Ruffini è che sia stata proprio questa almeno implicita, potenziale incompatibilità fra "processo" liberato e spettacolo a suggerire a Grotowski di occultare le tracce del primo, almeno per quanto riguardava il *come* arrivarci e le sue implicazioni pratiche, nei testi rivisti per la pubblicazione in volume: da qui l'immagine della "stanza vuota", liberata al centro dell'edificio costituito da *Per un teatro povero*:

> Tra il "processo" e l'edificio che lo circonda, non sono due modi di concepire lo spettacolo – ricco o povero – a confrontarsi; si confrontano due modi di concepire – e di poter concretamente praticare, ora, dopo il lavoro per *Il principe costante* – il teatro: il teatro come contesto anche per la costruzione di spettacoli, e contro, il teatro come yoga, come veicolo per la realizzazione spirituale di chi lo pratica[29].

Nella ricostruzione di Ruffini è lì che affondano le radici più profonde del lavoro condotto da Grotowski con Richards sull'Arte come veicolo, dalla metà degli anni Ottanta, nel quale si compirebbe "il passaggio dal lavoro per liberare il 'processo' a quello per utilizzare il 'processo'", portato definitivamente oltre lo spettacolo, e quindi "a disposizione solo di chi lo attua"[30]. E i due libri di Richards andrebbero a riempire quella "stanza vuota" approntata tanti anni prima[31].

Uno yoga per l'attore?

Può essere utile confrontare le ipotesi di Ruffini con quelle di Ferdinando Taviani, proposte nello stesso numero di "Teatro e Storia". Anche questo studioso parla di "yoga", ma mi sembra che le sue conclusioni siano abbastanza diverse e forse più complesse.

A proposito del fatto che Grotowski amava parlare spesso di teatro, e della propria esperienza come creatore di spettacoli, ormai conclusa da decenni, Taviani sottolinea subito che egli "si limitava ad usare questi orizzonti di riferimento come repertorio di esempi per una problematica che del contesto teatrale potrebbe fare facilmente a meno"[32].

Ma di quale problematica si tratta? Quella "del lavoro dell'individuo su di sé, quel che può ricondursi alla nozione di 'yoga' in senso vasto". E in nota aggiunge:

> O vago: per dire una disciplina che: 1) coniuga la pratica fisica e quella mentale; 2) tende al superamento della condizione biografica; 3) consiste di ben precisi esercizi o di partiture dettagliate e definite, entro le quali e rispettando le quali trovare lo sbocco dalla ripetizione meccanica all'irripetibile e non premeditato fluire della "vita" qui ed ora (o esperienza del presente nel presente); 4) fornisce ai suoi stadi intermedi strumenti utilizzabili a fini pratici, personali o professionali. Grotowski ha spesso definito il suo compito come ricerca e composizione di uno "yoga" a partire dal sapere professionale dell'attore[33].

Più avanti, a proposito della "doppia visuale", che sarebbe a suo parere indispensabile per considerare adeguatamente la complessità dell'itinerario di Grotowski ma rende appunto estremamente problematico renderne conto in termini unitari, Taviani osserva: se, invece che dal punto di vista delle vicende del teatro novecentesco,

> guardassimo la figura di Grotowski ponendo il punto di vista all'interno della sua vicenda personale, oppure facendo perno sul lavoro degli ultimi anni, apparirebbe un chiaroveggente che ha utilizzato il contesto, il sapere e le tecniche teatrali per scavare la via di uno "yoga" libero da ipoteche dottrinarie e metafisiche[34].

Questo "yoga" dell'attore – continuiamo a seguire Taviani – consisterebbe in un lavoro che si pone completamente fuori dalla dimensione della storia per privilegiare il "passaggio da persona a persona"[35]: il suo oggetto, o meglio il suo luogo di intervento, si situerebbe in un territorio ristretto e sottilissimo, ma con profondità impensate: la zona in cui "dentro il corpo", l'azione fisica è preceduta dall' "impulso". Lavorare in questa zona significa muoversi nell'interfaccia fra il cosiddetto "fisico" e il cosiddetto "spirituale"[36].

Nel tentativo di esplorare meglio questo lavoro, o piuttosto gli effetti, i risultati che esso può produrre in chi ne fa l'esperienza, il linguaggio diventa oscuro, consapevolmente mistico, sforzandosi di spiegare l'inesplicabile, e in particolare alludendo al

> momento in cui il cammino si rovescia, le prospettive si invertono o si sdoppiano, il soggetto diventa oggetto e l'individuo si sperimenta come perdita, come goccia d'un'unità che lo ingloba; oppure come due distinte identità, l'una che osserva imperturbata, e l'altra che inter-viene ed è osservata[37].

Tuttavia un punto emerge chiaramente, ed è quello che Taviani precisa come esigenza di "sgombrare il campo dall'idea di un lavoro indirizzato al miglioramento della persona, al suo benessere interiore o al suo equilibrio"[38].

Deve trattarsi di un'esigenza sentita da tempo dal nostro studioso se è vero che la troviamo formulata quasi con le stesse parole nel suo testo in memoria di Cieslak scritto quasi dieci anni fa, quando se la prendeva con "l'idea ottimistica del lavoro teatrale che diviene lavoro su di sé, cambia e migliora la persona"; un'idea che – a suo dire – proietterebbe "un'ombra: un affezionarsi dell''io' a ciò che attraverso di lui è fluito, l'illusione del canale d'essere lui stesso il (nobile) messaggio"[39].

Oggi Taviani insiste e precisa in questa stessa direzione: lo "yoga" dell'attore, insomma l'Arte come veicolo, è

> un lavoro che passa *attraverso* la persona, che usa l'individualità come crocevia obbligato, come un alambicco all'interno del quale distillare un'esperienza che non mira però a nulla di individuale. [...] Non appena si passa dalle parole ai fatti concreti, tutto ciò può anche tingersi di drammatico: può voler dire che il lungo apprendistato non mira necessariamente alla crescita individuale o professio-

nale della persona, e quindi, se resta agli stadi intermedi, benché possa rendere anche in termini di mestiere, può anche creare disadattamento all'ambiente[40].

Proprio qui, fra l'altro, si situerebbe a suo parere la differenza fra la ricerca di Grotowski e il territorio *New Age*, rispetto al quale "la sua distanza è misurata dal rigore che fa dell'individuo un territorio da attraversare, e non un valore in sé da proteggere o migliorare"[41].

Tornare a casa

Quella che Taviani propone è una immagine del lavoro su di sé, nell'Arte come veicolo, lontana da ogni facile remunerazione, da ogni utilitarismo egoistico, da ogni ottimismo ingenuo (o interessato). Una prospettiva disarmante, non consolatoria, o forse invece esaltante – chissà – ma in ogni caso svincolata da qualsiasi idea facile di benefici immediati, non soltanto sul piano professionale ma anche e soprattutto su quello personale. (In questo senso – insisto – mi sembra alquanto diversa anche dalla posizione di Ruffini, che, parla – come si ricorderà – di un "veicolo per la realizzazione spirituale di chi lo pratica").

Ma allora, ci si potrebbe chiedere: *cui prodest?* Insomma, il gioco vale la candela?

Solo che le stesse domande le si potrebbe rivolgere al poeta, al ricercatore scientifico puro, al filosofo, all'uomo di preghiera e di meditazione, allo sportivo non competitivo, ad ogni artista, forse. Infatti, in tutti questi casi, ben diversi tra loro ovviamente, si tratta di pratiche, di forme di ricerca svincolate da vantaggi immediati, sul piano materiale e anche morale, che non siano quelli (tutt'altro che agevolmente definibili) legati al piacere fisico ed estetico e, soprattutto, alla conoscenza, di se stessi e dell'altro da sé.

Migliorarsi, realizzarsi, diventare più felici e magari più buoni, no; sì invece a quella crescita personale che è legata allo sperimentare concretamente forme, livelli, stati diversi di coscienza, una dilatazione o espansione della percezione; un sentire e un sentirsi in modo diverso, al di là degli abituali limiti angusti dell' "io", del "soggetto", del "sé", dell'"individuo"; nozioni – è il caso di notarlo – tipiche dell'Occidente e, in una certa forma, solo dell'Occidente moderno.

Tutto questo l'uomo antico, o primitivo, aveva modo di riattingerlo periodicamente in certi momenti sacri, rituali, nei misteri orfici, eleusini, dionisiaci, nella possessione e nell'estasi sciamanica. Oggi, venute meno da tempo per noi quelle occasioni istituzionali e collettive di sperimentare stati di coscienza non-quotidiani, che erano in fondo i rituali, la cultura occidentale ne sta ricercando altre:

– sono quei *fenomeni liminoidi*, surrogati o piuttosto equivalenti moderni della liminalità arcaica, di cui ci ha parlato Victor Turner;[42]

– è la *trance libera*, inseguita negli ambiti più disparati (sette religiose, controcultura, gruppi sul potenziale umano, rave party, droghe leggere etc.) da Georges Lapassade, il quale ci ricorda una verità tanto elementare quanto ignorata dai più: e cioè essere non la trance ma la sua assenza il fatto veramente patologico del mondo occidentale contemporaneo;[43]

– è *l'esperienza della verticalità*, cioè delle trasformazioni di energia, dalla pesante alla sottile, e

viceversa, fino addirittura alla *higher connection*, nell'Arte come veicolo praticata da Grotowski e seguaci; e di cui Thomas Richards parla in termini di "azione interiore" o "partitura verticale"[44].

So benissimo che è pericoloso fare accostamenti disinvolti: si rischiano quelle "zuppe multiculturali", che tanto aveva in sospetto e in dispetto Grotowski, il quale del resto, da sempre si può dire, ha messo in guardia dai rischi connessi a ogni tentativo odierno di *rifare il rituale* (si veda, in particolare, il corso romano del 1982)[45]. So benissimo che Richards si affanna di continuo a distinguere il lavoro nel campo dell'Arte come veicolo dalla trance e dalla possessione, per esempio quella del Vodu haitiano o del Candomblé brasiliano, fenomeni ai quali sono legati molti dei canti vibratorii afro-caraibici da cui la loro ricerca è partita[46].

Non sto postulando un'identità e neppure una omologia; piuttosto un'analogia o meglio ancora un'*equivalenza*: il lavoro su se stessi nell'Arte come veicolo come *equivalente* del rituale, le trasformazioni energetiche, ovvero l'azione interiore, come *equivalente* della trance.

Ma in realtà – almeno in questa sede – non ho tesi da proporre e neppure ipotesi conclusive. Si tratta di un terreno che è ancora tutto da esplorare scientificamente, ammesso che sia possibile farlo, man mano che la ricerca pratica procederà. Le cautele e le difficoltà di verbalizzazione che caratterizzano un testo tuttavia fondamentale, e oggi finalmente disponibile in italiano, come il già citato *Il punto-limite della performance*, attengono a un dato di fatto oggettivo, oltre che a una comprensibile strategia personale.

Preferisco quindi concludere in maniera aperta, facendo riferimento a un testo recente di Mario Biagini, l'altro leader del lavoro attuale al Workcenter di Pontedera, che mi sembra compiere un passo avanti nello sforzo di verbalizzazione anche rispetto a Richards (in realtà, grazie a lui e sulla sua base). Questo testo, nato da un incontro con gli studenti dell'Università di Roma I "La Sapienza", è fra l'altro un tentativo di rispondere alla domanda di uno di loro su "qual è il senso del fare teatro senza un pubblico". Rispondendo, Biagini parla fra l'altro di "casa":[47]

> La sensazione più forte è la gratitudine verso chi ti ha fatto vedere che la casa in cui vivi, e che pensi sia tua, che addirittura senti così vicina a te da confonderla con ciò che ti è più intimo, è solo un luogo di passaggio. Non ti appartiene, non è tua. Percepisci allora più una mancanza che un possesso. Nella vita di tutti i giorni, ogni essere umano ha difficoltà problemi e compiti come se fosse il padrone della casa in cui dimora. Riguardo a tutti gli aspetti del nostro lavoro c'impegniamo senza risparmio, con tutte le nostre forze. Ma, in fondo, come se stessimo giocando, oppure tentando di ricordarci che la casa in cui dimoriamo non ci appartiene. [...]
>
> [Di fronte al processo organico di un attuante] quello che vedo allora è una totalità in atto, un essere umano le cui forze, consce e inconsce, concorrono insieme alla realizzazione di un'esperienza, all'esplorazione di un attimo di vita, ad una pienezza. [...]
>
> Uno di voi mi ha domandato se nel nostro lavoro non ci sia il rischio che un processo potente possa sommergerti, sopraffarti. Certo, questo rischio esiste, e per questo c'è una struttura che tra l'altro diventa con gli anni sempre più dettagliata.[...]
>
> Thomas Richards parla del passaggio dal lavoro sulle azioni fisiche in campo realistico al lavoro sugli impulsi in campo non più realistico, della creazione di una sorta di flusso d'impulsi che non si articolano totalmente in azioni compiute all'esterno: in quel caso, è come vedere un essere umano

che, improvvisamente, diventa un fiume in piena, un flusso di vita, qualcosa di concettualmente inafferrabile ma che ti tocca profondamente, che parla a tutto te stesso. […]

È un po' come se stessimo creando una struttura spettacolare – una struttura, cioè, che prenda in considerazione uno spettatore – che nello stesso tempo possa rinviare a un altro tipo di lavoro, che crei addirittura come la "nostalgia" di un'altra cosa. […]

[A proposito dell'energia e delle sue trasformazioni] La questione può essere affrontata da molti punti di vista: per esempio, si potrebbe dire che in ciò che Thomas Richards chiama "azione interiore" l'energia ascende e cambia di qualità; ma si può anche dire che è il soggetto – io – a cambiare di qualità, come se il mio essere, la mia percezione di me nel mondo e del mondo in me, cambiassero di qualità. […]

Per me, è come se quel signore polacco ci avesse lanciato una sfida: "Cantate. Può succedere qualcosa?" Attraverso quel signore e questi canti, abbiamo scoperto una possibilità? Forse, piccola: qualcosa, attraverso il lavoro su questi canti, può succedere. È come se, improvvisamente, quella luce, quei colori di quella mattina li rivedessi - io, nessuno: una gabbia che si riapre per un momento. In quel momento qualcosa funziona di nuovo e di nuovo posso dire: "Ecco, è un miracolo. Questo mondo è leggero e io sono parte di tutto questo" E, poi, forse ancora un po' più su: "Questo mondo è un miracolo e io non sono parte di tutto questo. Io chi?" E, poi, questa percezione finisce e a volte ne rimane in te e con te come una risonanza. E non sei migliore di prima, hai solo tentato, quasi disperatamente, di tornare a casa". […]

Mi chiedete quale sia il senso di tutto questo, l'obiettivo […]. L'obiettivo non c'è, o è segreto[48].

[1] Una prima e più breve versione di questo scritto è stata presentata come relazione al convegno "Jerzy Grotowski, la nuova tradizione", a cura del Teatro dell'Aleph, Bellusco, 21-22 aprile 2001, ed è ora pubblicata, con lo stesso titolo, in "Colpo di scena", IV, 5, 2001, pp. 7-20.

[2] Eugenio Barba parla, a questo proposito, del *big bang* che il Novecento avrebbe prodotto in campo teatrale (cfr. *L'essence du théâtre*, in Josette Féral, éd., *Les chemins de l'acteur*, Montréal, Ed. Québec Amérique, 2001, pp. 29 sgg.).

[3] Cfr., di chi scrive, *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Roma, Bulzoni, 2000, in particolare pp. 9-12. Vedi anche Mirella Schino, *Teorici, registi e pedagoghi*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, diretta da Roberto Alonge e Guido Davico Bonino, vol. III: *Avanguardie e utopie del teatro. Il Novecento*, Torino, Einaudi, 2001, pp. 5-97.

[4] Vedi, dello scrivente, *Io e l'altro: tra paura del diverso e desiderio dell'alterità. Prospettive teatrali*, in AA.VV., *Dall'isolamento alla cittadinanza*, Atti del convegno (Macerata, 6 ottobre 2000), Regione Marche/Ausl n. 9 di Macerata/Dipartimento di Salute Mentale, Macerata, 2001, pp. 43-60.

[5] Giuliano Scabia, *Avvicinamento a Dioniso*, "Culture Teatrali", 2/3, 2000, pp. 27-50.

[6] In Gianni Manzella, *Mettersi in gioco. Conversazione con Giuliano Scabia*, "Art'o", 5, 2000, p. 16.

[7] L'Aquila, Textus, 1997, p. 11.

[8] Citato in Ferdinando Taviani, *Grotowski posdomani. Ventuno riflessioni sulla doppia visuale*, in *Grotowski posdomani*, a cura di F. T., "Teatro e Storia", 20/21, 1998-1999, p. 401.

[9] Zygmunt Molik, *Come la tradizione passa da una persona all'altra*, "Teatar", 4, 1998, p. 3.

[10] Citato in Jennifer Kumiega, *Jerzy Grotowski. La ricerca nel teatro e oltre il teatro. 1959-1984* , Firenze, La Casa Usher, 1989, p. 47.

[11] Jan Kott, *Il diario teatrale di Jan Kott* , Roma, Bulzoni, 1978, p. 142.

[12] Judith Malina, *La porta del dolore. L'Artaud del Living Theatre*, "Art'o", 5, cit., p. 6.

[13] Antonin Artaud, *L'anarchia sociale dell'arte* , in *Messaggi rivoluzionari* , a cura e con un saggio di Marcello Gallucci, Vibo Valentia, Monteleone, 1994, p. 156.

[14] Eugenio Barba, *La canoa di carta. Trattato di Antropologia Teatrale* , Bologna, Il Mulino, 1993, p. 126.

[15] Con ogni probabilità, Grotowski aveva in mente questa collaborazione quando parlò così, in un articolo del 1965, del rapporto regista-attore: "Vi è qualcosa di incomparabilmente intimo e fruttuoso nel lavoro che svolgo con l'attore che mi è affidato. […] La sua evoluzione è seguita con attenzione, stupore e desiderio di collaborazione: la mia evoluzione è proiettata in lui, o meglio, è *scoperta in lui*, e la nostra comune evoluzione diventa rivelazione. […] L'attore nasce di nuovo – non solo come attore ma come uomo – e con lui io rinasco" (*Per un teatro povero*, Roma, Bulzoni, 1970, p. 32).

[16] Citato in Ferdinando Taviani, *Cieslak promemoria*, "Teatro e Storia", 10, 1991, p. 193.

[17] Ivi, p. 194.

[18] *Intervista di Marianne Ahrne (Pontedera 1992),* in *Grotowski posdomani*, a cura di Ferdinando Taviani, cit., pp. 429-430 (si tratta del testo della conversazione che fa da filo conduttore per i materiali del film documentario *Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski*, con la regia della stessa Ahrne, quinta e ultima puntata di *Cinque sensi del teatro. Cinque monografie sulla filosofia del teatro* , a cura di Mario Raimondo).

[19] *Intervista di Mario Raimondo (Holstebro – primavera 1975),* in *Grotowski posdomani*, cit., p. 423 (l'intervista appartiene alla trasmissione *Incontri del TG: un'ora con Jerzy Grotowski*, a cura di Mario Raimondo, e fu trasmessa, per la prima volta, il 5 gennaio 1976).

[20] Eugenio Barba, *La terra di cenere e diamanti. Il mio apprendistato in Polonia* , seguito da 26 lettere di Jerzy Grotowski a Eugenio Barba, Bologna, Il Mulino, 1998, p. 64.

[21] Jerzy Grotowski, *Dalla compagnia teatrale a L'arte come veicolo* , in Thomas Richards, *Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche*, Milano, Ubulibri, 1993, pp. 130-131.

[22] Franco Ruffini, *La stanza vuota. Uno studio sul libro di Jerzy Grotowski* , in *Grotowski posdomani*, cit., p. 466.

[23] Ivi, p. 464.

[24] Lettera 2 (Opole, 15 settembre 1963), in Eugenio Barba, *La terra di cenere e diamanti* , cit., pp. 142-143.

[25] Lettera 3 (Opole, 23 settembre 1963), in Eugenio Barba, *La terra di cenere e diamanti* , cit., p. 147.

[26] Lettera 12 (Opole, 29 dicembre 1964), in Eugenio Barba, La terra di cenere e diamanti, cit., pp. 165-166.

[27] Lettera 15 (Wroclaw, 26 aprile 1965), in Eugenio Barba, *La terra di cenere e diamanti* , cit., pp. 175-176.

[28] Franco Ruffini, *La stanza vuota* , cit., p. 481.

[29] Ivi, pp. 481-482.

[30] Ivi, p. 483.

[31] Oltre al già citato *Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche*, cfr. *Il punto-limite della performance. Domande di Lisa Wolford*, Pontedera, Documentation Series of the Workcenter of J. Grotowski, 2000 (l'ed. orig., in inglese, è del 1997).

[32] Ferdinando Taviani, *Grotowski posdomani*, cit., p. 397.

[33] *L.c.*

[34] Ivi, pp. 398-399.
[35] Ivi, p. 405.
[36] Ivi, pp. 407-408.
[37] Ivi, p. 408.
[38] *L.c.*
[39] Ferdinando Taviani, *Cieslak promemoria*, "Teatro e Storia", 10, 1991, p. 185.
[40] Ferdinando Taviani, *Grotowski posdomani*, cit., p. 410.
[41] Ivi, p. 409.
[42] Victor Turner, *Dal rito al teatro* (1982), Bologna, Il Mulino, 1986; id., *Antropologia della performance* (1986), Bologna, Il Mulino, 1993.
[43] Georges Lapassade, *Saggio sulla trance* (1976), a cura di G. De Martino, Milano, Feltrinelli, 1980.
[44] Thomas Richards, *Il punto-limite della performance*, cit., pp. 21 sgg. Ma cfr. anche la già citata postfazione scritta da Grotowski al primo libro di Richards (*Dalla compagnia teatrale a L'arte come veicolo* , cit., pp. 131-132) e il suo scritto di commiato, senza titolo e datato "4 luglio 1998", apparso per la prima volta postumo sul supplemento domenicale de "Il Sole-24 ore" del 21 marzo 1999 (ora lo si può leggere nel già citato dossier di "Teatro e Storia" *Grotowski posdomani*, pp. 442-444).
[45] Jerzy Grotowski, *Tecniche originarie dell'attore*, a cura di Luisa Tinti, Roma, Università "La Sapienza", A.A. 1981/1982 (dispense non riviste dall'Autore). Ma cfr., anche, Id., *Teatro e rituale*, "Il Dramma", VI, 14-15, pp. 74-85 (ora lo si può leggere, in una nuova traduzione, ne *Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski 1959-1969*, testi e materiali di Jerzy Grotowski e Ludwik Flaszen con uno scritto di Eugenio Barba, a cura di Ludwik Flaszen e Carla Pollastrelli con la collaborazione di Renata Molinari, Pontedera, Fondazione Pontedera Teatro, 2001, pp. 132-153).
[46] Thomas Richards, *Il punto-limite della performance*, cit., pp. 74-75 e *passim*.
[47] Mario Biagini, *Incontro all'Università 'La Sapienza'* , "I Giganti della Montagna. Rivista di Cultura teatrale", n. 0, 2001, pp. 22-28.
[48] Sull'Arte come veicolo, compresi i suoi sviluppi più recenti e in corso, si veda, dello scrivente, *Contro la distanza: verso nuovi paradigmi per l'esperienza teatrale* , intervento al convegno "Il giudizio estetico nell'epoca dei mass media", a cura del Dipartimento di Musica e Spettacolo dell'Università di Bologna (centro CIMES), Bologna, Istituto Gramsci, 9-10 febbraio 2001 (in corso di stampa negli atti).

Monica Cristini

IL RESPIRO DEL CORPO
Consapevolezza e rilassamento nel metodo Gindler a teatro

Elsa Gindler, ginnasta e pedagoga, ha dedicato la sua vita allo studio dell'essere umano, del corpo e del suo movimento. La ricerca che l'ha impegnata dal 1910 al 1961, anno della sua morte, è sfociata in un metodo di allenamento corporeo basato sulla consapevolezza di sé, uno strumento attraverso il quale è possibile migliorare il proprio stile di vita.

Nei primi del Novecento Elsa Gindler, con gli altri pedagoghi che hanno operato in questo periodo, ha promosso una svolta nel campo dell'educazione fisica con il nuovo approccio adottato per riscoprire la conoscenza del proprio corpo e delle sue possibilità espressive. La ricerca della ginnasta tedesca va inserita tra i diversi metodi di educazione corporea sviluppatisi all'interno dell'ampio fenomeno della riscoperta del corpo che ha caratterizzato la cultura occidentale di fine Ottocento. Il suo lavoro, nato come *Gymnastik*, un sistema di educazione fisica, si è trasformato col tempo in un metodo pedagogico di ri-educazione fisica, che ha come fine lo sviluppo armonico del corpo. Attraverso la riscoperta delle sensazioni somatiche, derivanti dai diversi tipi di movimento, è infatti possibile liberare il corpo dagli automatismi acquisiti nel corso della vita.

In particolare, il metodo Gindler, nato intorno al 1910, va annoverato fra la moltitudine di metodi e sistemi che hanno dato origine, nella Germania d'inizio Novecento, alla *Körperkultur*, la cultura del corpo che rivoluzionò mentalità e stile di vita in ogni campo espressivo, compreso quello teatrale. La Germania è stato infatti uno dei paesi che in questo periodo ha dato maggior spazio al recupero dei valori antichi, e allo sviluppo di nuove teorie incoraggiando le ricerche sull'essere umano.

La cultura tedesca, scossa da profondi cambiamenti, volse ad un radicale rinnovamento finalizzato ad una migliore qualità di vita. Vennero rifiutate forme e condizioni presenti, per trovare rifugio in un utopico ritorno alla natura: aria aperta, vita salubre ed esercizio fisico per giungere alla liberazione del corpo in armonia con le leggi che lo governano.

Alle origini di questo fenomeno, che coinvolse anche danza e teatro, contribuì in maniera determinante la *Lebensreform*, il Movimento per la riforma della vita sorto a Monte Verità, sulle rive del lago Maggiore. Qui, in un clima comunitario, gli ospiti tornarono ad una vita in stretto contatto con la natura per la riscoperta e la liberazione dell'uomo, inteso come totalità, mente, anima e corpo.

L'educazione e l'espressione artistica vennero perseguite nelle ricerche e sperimentazioni individuali e collettive di nuovi sistemi di educazione fisica. Fino a quel momento i metodi ginnici prevedevano un allenamento forzato sulla base di esercizi finalizzati esclusivamente allo sviluppo muscolare. Ora i nuovi sistemi perseguivano uno sviluppo fisico armonico, attraverso esercizi personalizzati, nel rispetto dell'unità *corpo-mente*. Nel clima di questa nuova attenzione al movimento e alle sue possibili utilizzazioni trovarono un fertile terreno i metodi di ricerca finalizzati al raggiungimento della consapevolezza di sé e delle potenzialità corporee di movimento.

Non stupisce allora vedere come, negli stessi anni in cui Elsa Gindler iniziava il suo *lavoro*[1], Frederik Matthias Alexander stesse sviluppando il suo metodo in Gran Bretagna, ma anche Joseph Hubertus Pilates, Moshe Feldenkrais e Gerda Alexander stessero gettando le basi dei loro sistemi.

Anche nel campo teatrale e della danza nacquero nuovi metodi di formazione per l'artista della scena, istituti e scuole che si dedicavano allo sviluppo di una cultura che considerava il corpo in armonia con i principi e le leggi del movimento. Ad Hellerau venne fondato l'Istituto Jaques-Dalcroze, a Monaco l'Istituto per la Musica e per il Ritmo di Rudolf Bode, sempre a Monaco, e contemporaneamente a quella di Monte Verità, la scuola di danza di Rudolf Laban. Bess Mensendiek e Hade Kallmeyer si dedicarono in particolare alla formazione fisica femminile.

In quegli anni di vitale rinnovamento nasceva il metodo Gindler, non una tecnica ma un'indagine perseguita per ottenere la consapevolezza di se stessi e del proprio corpo, e, ancora oggi, attraverso l'esperienza di quelli che vennero chiamati *esperimenti* e non più esercizi, è possibile sviluppare un'attenzione sempre vigile, costantemente rivolta verso le sensazioni corporee. La consapevolezza che ne deriva non solo permette di utilizzare al meglio il proprio apparato senso-motorio, ma consente all'organismo di svolgere appieno le sue funzioni. Questa *Sensory Awareness*[2] è la base per liberarsi dalle inibizioni, dagli automatismi che condizionano l'essere umano nella vita di ogni giorno e lo portano ad un uso scorretto del corpo. Con questo si intende l'inadeguatezza di alcuni modi di muoversi, alla quale spesso si aggiunge un cattivo funzionamento degli organi interni, anch'essi coinvolti in ogni azione fisica.

Con il metodo Gindler si arriva alla consapevolezza attraverso l'attenzione sulla respirazione, i sensi, il sistema nervoso, scoprendo nuovi modi di vedere, sentire, vivere con il proprio corpo ed il mondo circostante. La prima esperienza di consapevolezza avviene attraverso il corpo, grazie ai sensi, canali di comunicazione che permettono una costante relazione con il proprio ambiente. La coscienza di un'unità corpo-mente deriva dalla conoscenza di ciò che accade nel corpo e nello spazio che lo circonda, la cinesfera, durante lo svolgersi dell'azione e del movimento. Essa mette l'individuo nelle condizioni di prevenire inutili ed eccessive tensioni muscolari, assicurandogli in tal modo un uso corretto del corpo.

Dalla Gymnastik alla Consapevolezza di sé

Nata nel 1885 a Berlino, Elsa Gindler, dopo aver frequentato la *Volkschule*[3], mentre seguiva i corsi di educazione fisica presso il Gymnasium, prese parte alle riunioni della *Freideutsche Jugend*, dove partecipò alle letture dei classici, a concerti ed eventi ginnici[4].

Dal 1910 frequentò il "Seminar für Harmonische Gymnastik"[5], le lezioni di Ginnastica Armonica di Hade Kallmeyer. È presso l'istituto della maestra, nei primi anni del secolo, che iniziò la sua carriera come insegnante di *Gymnastik*, disciplina alla quale si dedicò anche in seguito nella sua prima scuola di Berlino.

Il modello inizialmente seguito nei corsi della Gindler era quello della ginnastica greca, insegnata attraverso descrizioni e dimostrazioni degli esercizi per facilitarne l'apprendimento da parte delle allieve. L'insegnante interveniva anche direttamente per correggere il movimento. Ciò si

concrettizzava con un tocco leggero, o con piccole trazioni o stiramenti delle parti del corpo che prendevano parte al lavoro o che presentavano un'eccessiva tensione muscolare. Le prime sequenze di movimenti ricordavano le *Statue-posing*[6] del delsartismo americano, svolte a corpo nudo o vestendo lunghe tuniche che permettevano la libertà di movimento. È evidente, in questi primi anni, l'influenza dell'insegnamento della Kallmeyer, che si riferiva direttamente alla Ginnastica Armonica di Genevieve Stebbins, di cui era stata allieva negli Stati Uniti. I principi di questa disciplina, che la Stebbins sviluppò dall'insegnamento dell'allievo di François Delsarte, Steele Mackaye (1842-1894), vennero appresi dalla Gindler anche grazie alla lettura di un testo della Stebbins, *Dynamic Breathing and Harmonic Gymnastics: a Complete System of Psychical, Aesthetic and Physical Culture*[7]. La Stebbins, che fece del rilassamento uno dei principi fondamentali del suo sistema, si preoccupò di sfatare l'opinione comune, ed errata, che *Relaxation* (rilassamento) e *Inertia* (inerzia) fossero la medesima cosa, nel suo testo definì il rilassamento come forza naturale in riposo. Facendo proprio questo concetto, la Gindler spiegava come il corpo umano, nella sua unità con la mente, continui ad agire anche se si è immobili: l'immobilità non era per lei totale mancanza di azione o inerzia.

Genevieve Stebbins trasformò il sistema di Steele Mackaye in un metodo di formazione fisico-espressiva che influenzò in molti punti la ricerca di Elsa Gindler. Riteneva possibile il raggiungimento di un'unità corporea, il cui nodo focale d'energia è il diaframma, che, nel suo sollevarsi ed abbassarsi, contrarsi e rilassarsi, trascina nel movimento gli altri muscoli[8]. Se l'impulso parte dal diaframma, correlato con l'emozione, la sua ritmica può trascinare con sé la dinamica dell'intero corpo. Come Delsarte, molti dei fondatori dei nuovi metodi pedagogici del Novecento auspicavano il raggiungimento di un corpo inteso come unità, come organismo costituito di parti interdipendenti, un *corpo totale*, concepito unitariamente e dotato di un asse (plesso solare, diaframma, baricentro) dal quale lo stimolo motorio si irradia lungo tutti i muscoli e le articolazioni.

Il metodo di Genevieve Stebbins si fondava sulle leggi naturali del movimento, derivanti direttamente dal Sistema di François Delsarte, e consistenti nell'equilibrio armonico o *parallelismo*, nell'*opposizione* e nella *successione* dei vettori dell'energia. Da queste discendeva l'individuazione dei tre elementi primari su cui fondare l'educazione del corpo: *respiro, rilassamento, tensione muscolare*.

La Ginnastica Armonica, sviluppatasi con altri sistemi sorti all'interno del delsartismo americano, e comprendendo anche frammenti di danze, ha il merito di aver introdotto maggiore movimento e fluidità nelle forme che prima erano state relativamente statiche. Attratta dagli sviluppi dell'educazione fisica, Genevieve Stebbins integrò infatti nel suo metodo la ginnastica svedese *Ling* e qualche adattamento di esercizi *Yoga*. Con questi tre elementi il training venne finalizzato allo sviluppo della bellezza nella forma, la grazia del movimento e la rappresentazione artistica. Le lezioni erano suddivise in diverse categorie di esercizi di respirazione, rilassamento, cultura fisica, *energizing*, ovvero l'uso controllato della tensione. In queste esercitazioni i muscoli coinvolti nell'azione venivano contratti gradualmente mentre il resto del corpo rimaneva rilassato, in modo da poter usare l'energia corporea con efficienza.

Nei primi anni d'insegnamento Elsa Gindler si riferì direttamente alle pratiche e ai principi presenti nel sistema di Hade Kallmeyer. Fedele all'insegnamento della maestra, la Kallmeyer finalizza-

va il metodo ad uno sviluppo fisico armonico e all'educazione alla bellezza del movimento, attraverso l'addestramento del corpo come strumento dell'espressione nella vita quotidiana, per la scena e per la rappresentazione plastica della musica[9].

Hade Kallmeyer rivolse l'attenzione all'espressione estetica attraverso il movimento, quindi ad una formazione che privilegiava la bellezza come specchio esteriore della sensibilità interna. Il sistema, in sintonia con le discipline delsartiste americane, proponeva esercizi armonici in cui respiro, tensione e rilassamento erano praticati nel rispetto delle tre leggi naturali del movimento: *equilibrio*, *opposizione*, *successione*.

Alcune esercitazioni, definite *espressive*, prevedevano la traduzione dinamica di singoli sentimenti e stati d'animo spesso guidati dall'ascolto di brani musicali. Ritroviamo in questo metodo i principi dalla teoria filosofica di Delsarte: ripartizione dell'essere umano; dinamica dei rapporti tra corpo, anima e spirito; supremazia del gesto come agente diretto del sentimento.

Come ho già detto, il sistema di Hade Kallmeyer, e indirettamente quello di Genevieve Stebbins, hanno influenzato notevolmente la ricerca di Elsa Gindler. In particolare si riscontrano nel suo metodo l'attenzione verso la respirazione e l'importanza attribuita ai movimenti respiratori interni, correlati all'azione esteriore del corpo. Nel metodo Gindler viene data molta importanza alle fasi di contrazione e distensione nel lavoro muscolare, oggetto di studio caro a molti altri pedagoghi del primo Novecento. Lo ritroviamo infatti, oltre che nella Ginnastica Armonica della Stebbins, anche nella *Danza Libera* di Rudolf von Laban, e nei sistemi di allenamento corporeo nati con la nuova danza moderna. Molte delle discipline sorte nei primi decenni del Novecento, sia nel campo artistico che in quello dell'educazione fisica, fondavano il movimento corporeo su un incessante succedersi di contrazioni e distensioni muscolari. La particolare attenzione rivolta a questo costante alternarsi delle tensioni permetteva spesso una loro successione, mediante una concatenazione di contrazione e rilassamento che rendeva il movimento più fluido e naturale.

Il lavoro iniziale di Elsa Gindler, nonostante ricordi alcune forme stereotipe di danza, non consisteva soltanto in una ricerca della perfezione e del bello. In questo primo periodo gli esperimenti venivano svolti con l'intenzione di raggiungere l'unità organica di corpo e mente, la corrispondenza tra pulsione interna e movimento esterno.

La sua concezione di "educazione fisica" intesa soprattutto come allenamento, con l'accrescersi dell'interesse verso l'essere umano nella sua totalità, lasciò presto il posto a quella di "Ri-educazione fisica", un tipo di educazione che mirava non soltanto allo sviluppo fisico ma anche a quello psichico e personale[10]. La sperimentazione conduceva al miglioramento della qualità del movimento, cioè a riconoscere la differenza tra un movimento superficiale e uno profondamente sentito.

Nei primi anni d'insegnamento Elsa Gindler venne colpita dalla tubercolosi, una grave malattia polmonare per la quale, all'inizio del Novecento, non esistevano cure. Nello sviluppare la consapevolezza fino al punto di poter guarire, E. Gindler scoprì che, se si segue la guida delle proprie sensazioni, l'organismo è in grado di rinnovare se stesso e si avvicina ad un funzionamento più sano. La capacità, innata, di rinnovamento e di rigenerazione del corpo è infatti facilitata se si è in grado di *ascoltarlo* e seguire i processi fisiologici in corso. Dalla sua esperienza personale nacque così l'interesse per il funzionamento del corpo umano e la ricerca della consapevolezza delle sensazioni corporee, unità di misura delle possibilità fisiche dell'organismo.

È interessante constatare come, conformemente all'ideazione di altri metodi di *educazione somatica*[11], quello della Gindler si sia sviluppato a partire dal suo tentativo di vincere una malattia per la quale i medici avevano abbandonato ogni speranza[12].

Vista l'inefficacia delle tradizionali cure mediche, Elsa Gindler intraprese un lungo training quotidiano per far fronte alla malattia. Ascoltando il proprio respiro per cercare di capire cosa stesse accadendo nel suo corpo, Elsa riuscì gradualmente ad apportare piccoli cambiamenti alla respirazione, sviluppò a tal punto la sua sensibilità da essere in grado di mantenere un polmone a riposo, facendo lavorare soprattutto l'altro, molto delicatamente. Con questo esercizio quotidiano riuscì a vincere la malattia.

Nei primi anni il lavoro, incentrato sui sintomi fisici, era in alcuni casi indubbiamente terapeutico: la sperimentazione favoriva la scoperta della possibilità di migliorare se stessi, e di eliminare pressioni o costrizioni per ottenere un maggiore equilibrio organico. Principio sostenuto da Elsa Gindler era la certezza che qualsiasi cosa potesse essere modificata.

L'osservazione era rivolta anche agli atteggiamenti quotidiani, alle azioni che si svolgevano ogni giorno, dall'alzarsi dal letto al preparare la colazione o lavare i piatti[13]. Elsa sottolineava che frequentemente si lavora in maniera troppo intensa, compiendo sforzi eccessivi ed inutili anche quando non occorre, esagerando e rendendo di conseguenza il movimento artificiale e meccanico. Ogni sessione con il metodo Gindler non termina nello studio in cui si svolge, ma continua con ogni attività in cui si è impegnati a casa o sul lavoro. Ciò che si scopre attraverso l'osservazione può cambiare l'intero modo di vivere, per questo l'attenzione deve essere vigile anche nel corso della vita quotidiana.

Nel 1917, incoraggiata da alcune allieve, Elsa Gindler istituì a Berlino il "Seminar für Harmonische Körper Ausbildung"[14], il primo seminario per poter accedere all'insegnamento del metodo[15]. Il corso, della durata di due anni, comprendeva oltre all'allenamento fisico, lezioni sulla respirazione e sul canto tenute da Clara Schlaffhorst e Hedwig Andersen, e lezioni di anatomia e disegno con il Prof. Johannes Itten[16].

L'esperienza della collaborazione con Schlaffhorst e Andersen permise ad Elsa Gindler di approfondire alcuni principi già presenti nella sua ricerca. Le due insegnanti di canto lavorarono infatti alla traduzione di un libro di Leo Kofler, *The Art of Breathing as the Basis of Tone Production*, testo che si rivelò fondamentale per lo sviluppo del metodo Gindler[17] . Elsa stessa aveva precedentemente preso lezioni di Schlaffhorst e Andersen, che sulla base dei precetti del maestro (Kofler) elaborano un approccio olistico di educazione corporea.

Nel lavoro della Gindler si possono intravedere i riflessi dei loro principi. Schlaffhorst e Andersen consideravano voce, respirazione, postura, movimento e psiche strettamente collegati. Questi elementi formano un sistema di mutua interdipendenza, individuale e diversa in ogni persona, determinando differenti modi di comunicare: la produzione della voce, del linguaggio, il modo di parlare, il portamento, la gestualità[18]. Obiettivo centrale di questo approccio era l'ottimizzazione del funzionamento del diaframma, con lo scopo di restituire al corpo il processo tripartito di respirazione, *inspirazione-pausa-espirazione* . Lo stesso principio può essere esteso ad ogni altro tipo di funzione muscolare: l'inclusione cosciente della pausa permette infatti la rigenerazione all'interno della sequenza di attività. Nel metodo Gindler è fondamentale l'osservazione di questa *pausa creativa* ,

che, come la pausa in musica, permette al corpo di ricaricarsi di energia[19].

Leo Kofler sottolineava nel suo testo come possono essere dannose le conseguenze di un'azione frammentata, e non unitaria, se si lavora soltanto su determinate parti del corpo, dimenticando di concentrare l'attenzione anche su quelle "in riposo". Raccomandava all'istruttore di toccare con una mano l'allievo sulla parte del corpo verso la quale non è rivolta l'attenzione. Il tocco può influenzare la concentrazione e pertanto spingere il corpo verso un'azione più unitaria. Kofler chiamò questa pratica *Patting*, Elsa Gindler la tradusse con *Tastsinn* (Tatto), riferita al bisogno di sentire anche interiormente cosa sta accadendo. È una leggera pressione, effettuata dall'insegnante sulla parte del corpo coinvolta nell'azione, attraverso la quale si diventa coscienti del lavoro muscolare, delle contrazioni, anche grazie alla risposta percepita all'interno dell'organismo.

Tastsinn è una pratica molto usata nel metodo Gindler, è un utile strumento per dirigere e stimolare l'attenzione dell'allievo inesperto, che non è ancora in grado di essere cosciente di ogni movimento o reazione del suo corpo. Nel lavoro svolto in coppia rappresenta il mezzo con cui si segnalano le tensioni muscolari in eccesso al compagno, senza disturbare la sua concentrazione sul corpo.

Nei primi anni di elaborazione del metodo Elsa Gindler entrò in contatto con la comunità di *Mazdaznan*, fondata nel 1890 dal Dr. Otoman Zar Adusht Hanish (1844 - 1936), e diffusa in tutta la Germania nei primi del Novecento.

All'interno di questa comunità si perseguiva lo sviluppo personale di sé attraverso il risveglio di tutti i sensi, uno sviluppo armonico e completo dell'individuo. Il nome *Mazdaznan* deriva dall'iraniano *Masdayasnan*, che significa "discepolo di Mazda", la *Luce*[20]. Il metodo consisteva in un sistema per il mantenimento della salute attraverso una corretta respirazione, una sana alimentazione, ed un'ampia ed elaborata serie di esercizi corporei finalizzati al risveglio delle forze latenti nell'uomo.

Il Dr. Hanish, nel suo testo *The Power of Breath*, parlò del *senso del sentire*. In *Mazdaznan* questo era il *sesto* tra i dodici sensi dai quali l'essere umano dipende. Hanish considerava il corpo umano come uno strumento complicato, l'organismo vivente più delicato, il cui meccanismo può essere affidato solo a colui a cui appartiene. Per tale motivo è necessario mettersi in condizione di comprendere profondamente se stessi ed il funzionamento del corpo, in modo da mantenere uno stato ottimale di salute. Negli Stati Uniti il Dr. Hanish portò i suoi contributi anche in ambito sanitario, proponendo ricerche sull'alimentazione e la medicina. Studiò il funzionamento del sistema nervoso simpatico e le funzioni del sistema endocrino, entrambi sconosciuti alla medicina occidentale d'inizio Novecento.

Da questo metodo Elsa Gindler trasse alcuni principi riguardanti la respirazione, ma anche la pratica di un'alimentazione sana, vegetariana, che trasmise agli allievi.

Il 1925 vide l'inizio della stretta collaborazione tra Elsa Gindler ed il Prof. Heinrich Jacoby, insegnante di "Armonia e Forme della Musica" ad Hellerau presso l'Istituto Jaques-Dalcroze. Lavorarono a stretto contatto fino al 1933, anno in cui Jacoby si trasferì in Svizzera.

È del 1926 invece il primo ed unico articolo della Gindler, *Die Gymnastik des Berufsmenschen*[21], pubblicato in Germania sulla rivista "Gymnastik". È questa un'insolita eccezione, poichè Elsa Gindler si è sempre rifiutata di pubblicare materiale riguardante il metodo, ritenendo che lo si potesse com-

prendere e conoscere soltanto attraverso l'esperienza pratica diretta. Nel corso del suo lavoro però raccolse appunti e fotografie riguardo alla sperimentazione con le allieve, materiale di inestimabile valore che purtroppo non può essere a nostra disposizione poiché venne perduto in un bombardamento durante la seconda guerra mondiale.

Verso la metà degli anni Venti, mentre Elsa continuava a tenere i suoi corsi nello studio di Kurfursten Strasse a Berlino, si manifestarono i primi disturbi dell'ulcera intestinale, che causò la sua morte nel 1961.

La collaborazione con il Prof. Jacoby contribuì a dare una svolta definitiva al metodo, proiettando l'interesse di Elsa Gindler verso una ricerca completa sull'essere umano. In questa collaborazione è difficile distinguere con precisione l'apporto dell'uno e dell'altra perché l'influenza e lo scambio furono reciproci; entrambi realizzarono che non è il movimento imitativo ma l'*intenzione* il primo passo verso la creatività. Il potere dell'*intenzione* accresce la possibilità di affrontare una più chiara esperienza sensoriale della situazione, cosa che conferisce all'individuo una maggiore sicurezza di sé e delle proprie capacità.

Un movimento spontaneo – considerato nel funzionamento completo dell'organismo – dato dalla combinazione *intenzione-azione* , può essere ostacolato dall'interferenza della riflessione, nel momento in cui si dubita della sua correttezza. Entrambi, Gindler e Jacoby, riconobbero che il movimento creativo può sorgere solo dall'interno del corpo, e non essere imposto arbitrariamente dal di fuori.

Per nove anni i due condivisero il lavoro alternando le lezioni presso l'istituto della Gindler a Berlino. Elsa lavorava sul movimento, Jacoby con la musica[22]. Egli considerava la musica un processo dinamico, non basato sulle regole delle arti ma su leggi universali ed universalmente accessibili attraverso l'esperienza diretta.

Jacoby basava il suo insegnamento sulla convinzione che non esistessero persone non dotate musicalmente, l'essere *unmusikalisch* era per lui rimediabile e "curabile". A tale scopo era necessario risvegliare le capacità inibite ed eliminare i cattivi atteggiamenti e comportamenti attraverso la conoscenza-coscienza di sé. Come la Gindler, Jacoby intuì che ogni essere umano possiede le *potenzialità biologiche* di impiegare liberamente le proprie abilità nella percezione ed espressione artistica, vivendo un'interazione consapevole e reattiva con il suo ambiente.

Heinrich Jacoby (Francoforte, 1889 - Zurigo, 1964), insegnante ad Hellerau ed in seguito alla *New School for Applied Rhythms*, perseguiva il raggiungimento di un rapporto totale musica-corpo.

Lasciata Hellerau nel 1919, diresse dal 1920 la *Odenwald School* di Paul Geheeb. Qui portò avanti la sua analisi sugli ostacoli nell'espressione, attribuendoli ad una errata educazione nell'infanzia. Lavorò soprattutto sul problema del talento, della disposizione, delle capacità, come studioso ed educatore.

Base del lavoro dei due pedagoghi era un rapporto consapevole con le tendenze ordinatrici e rigeneratrici che sono latenti in ogni organismo. Al centro veniva posta l'elaborazione di una relazione viva con queste tendenze in base a un senso consapevole del proprio stato.

Attraverso la loro pratica pedagogica essi evidenziarono quanto ciò che succede al corpo sia inseparabile dalla situazione dell'anima, e viceversa, come ciò che succede al corpo si lasci capire

e influenzare solamente dal corrispondente modo di porsi delle persone nel loro ambiente. È evidente l'affinità di queste teorie con quelle sviluppate nello stesso periodo (e precedentemente da François Delsarte), dai maestri del teatro del Novecento. Le tecniche attoriali si trasformarono in vie di ri-educazione psicofisica, guidate dall'uso della consapevolezza per giungere all'azione cosciente. L'intenzione era quella di aiutare l'attore a liberarsi dagli automatismi che ne ostacolavano il movimento per portarlo alla coscienza delle proprie possibilità espressive. Base comune delle discipline dentro e fuori il teatro era il lavoro su corpo e movimento[23].

Il Prof. Jacoby riteneva che il potenziale per ogni tipo di espressione fosse latente nell'essere umano, e che le persone musicalmente meno dotate lo fossero a causa dell'incompetenza dell'ambiente in cui vivevano, che non incoraggiava l'apprendimento della musica e dell'arte in generale.

> La liberazione e preservazione delle capacità espressive dei bambini – la loro creatività – è primariamente un problema di educare gli educatori, e solo secondariamente un problema di educare i bambini[24].

Gindler e Jacoby attribuivano l'assenza di predisposizione alla performance a disturbi provenienti dall'esterno, dall'ambiente circostante, che causano condotte e comportamenti inappropriati nell'essere umano, intesi come variazioni della sua disposizione naturale. È compito della pedagogia, quindi, propiziare un comportamento appropriato e sollecitare un risveglio, anche se ritardato, delle capacità latenti. Un tale sviluppo esige fiducia in se stessi e, anche, essenziale per Jacoby, un contatto naturale, non simulato, col mondo circostante. Un rapporto di questo tipo ha luogo soprattutto grazie alla percezione per mezzo degli organi di senso e attraverso l'espressione di sé.

Dal 1910 la ricerca di Jacoby si rivolse ai problemi di percezione ed espressione: scoprì che di frequente gli ostacoli che una persona incontra nel suo rapporto con la musica rivelano problemi comportamentali più generali.

La *percezione* avviene a livelli molto diversi: Jacoby distingueva fra un comportamento "ricettivo" ed un modo di agire "avido", che mira al raggiungimento immediato di uno scopo. Con l'atteggiamento rilassato e ricettivo, diversamente che con il secondo, si ottengono esperienze sensoriali molto profonde. Esprimersi in modo efficace richiede un certo tipo di tranquillità e concentrazione, sia per quanto riguarda l'espressione con la musica, sia quella attraverso la pittura, la danza, il teatro, o il linguaggio quotidiano.

Un approccio coerente a processi di tipo artistico può favorire la creatività. Chi nasce e matura crescendo senza inibizioni svilupperà un comportamento in accordo col suo bagaglio biologico e non in contrasto con esso. Potrà così esperire la *Prontezza* , cioè prontezza di ricevere, apprendere e reagire, attraverso il coinvolgimento di tutto l'organismo. La qualità dell'impressione dei contenuti nella memoria, se consapevole, migliora: formazione, rappresentazione ed esecuzione avvengono ad un livello superiore. La creatività, per Gindler e Jacoby manifestazione delle energie latenti, si sviluppa attraverso il lavoro pratico su se stessi. È la consapevolezza di sé e del proprio corpo, nonché delle sue possibilità, che permette di usufruire appieno delle proprie capacità e doti nell'espressione con le differenti forme d'arte, dalla pittura alla danza, dalla musica al teatro.

Quando lavorava con la musica, Jacoby invitava l'allievo a non prestare attenzione soltanto al

suono prodotto dallo strumento o che l'allievo stesso emetteva cantando. Egli doveva ascoltare quello che accadeva all'interno di sé: la percezione delle vibrazioni, le sensazioni suscitate, le reazioni del corpo.

Jacoby considerava la musica e l'espressione musicale come un'alternanza tra tensione e rilassamento, un passaggio di energia attraverso tutto il corpo. Di qui la concezione dell'essere umano come totalità: non è possibile dividere il corpo dalla mente, il sentire dal vedere, il movimento dal pensiero.

Elsa Gindler volle allontanarsi dalla *Gymnastik*, il tipo di educazione fisica diffuso nel primo Novecento in Germania, e dalle altre tecniche di allenamento corporeo basate su serie prestabilite di esercizi, che sovente finivano con il danneggiare il corpo, piuttosto che apportarvi dei benefici. Ideò così un sistema che si basa sulla ricerca del movimento più vicino alle possibilità dell'allievo, fondato sulla pratica e su esperienze concrete. La sperimentazione su se stessi porta alla comprensione e padronanza del proprio corpo e, di conseguenza, ad un più corretto modo di muoversi. Questo metodo aiuta a dirigere l'attenzione verso ciò che accade nell'organismo e nello spazio circostante, nel momento in cui si sta compiendo un movimento. Si "ascolta" il respiro, si "sente" come lavora il corpo, interessandosi alle sue reazioni e al contempo cercando di capire che tipo di supporto venga fornito dall'ambiente in cui ci si muove. Qualsiasi cosa infatti può influenzare il modo di muoversi, di essere e di sentire: per esempio, il suolo fornisce l'appoggio al corpo nel suo rapporto con la forza di gravità e aiuta a definire il tipo di relazione che lo lega a questa forza.

Elsa Gindler ha sempre insistito sull'importanza dell'applicazione del metodo nella vita quotidiana. La consapevolezza di sé nelle azioni abituali permette di individuare, e successivamente eliminare, gli automatismi che fin dall'infanzia si insinuano e si fissano nel modo di muoversi, agire e vivere. Se non si è coscienti dell'esistenza di questi cattivi atteggiamenti diventa difficile e improbabile, rendersi conto dell'influenza negativa che essi hanno sulla vita.

Imparando a conoscersi meglio, a capire quali sono le leggi naturali che governano il corpo, si possono gradualmente ridurre le limitazioni causate da una scorretta organizzazione dei movimenti: dal modo di camminare o di sedersi, ad azioni più complesse che richiedono migliore organizzazione e maggiore sicurezza, come praticare uno sport, danzare, recitare o cantare.

Il metodo Gindler può essere praticato da chiunque e ad ogni età perché non richiede sforzi eccessivi. Nasce dal rispetto delle leggi naturali che regolano il movimento del corpo e basa ogni esperimento sui movimenti che rientrano nelle possibilità di chi li esegue, senza provocare affaticamento. Il campo di applicazione è molto esteso: dall'educazione ricevuta in famiglia e nell'insegnamento scolastico, allo sport. Molti insegnanti del metodo lo hanno applicato alla riabilitazione e all'educazione fisica dei bambini, altri lo hanno usato come supporto nel trattamento e la cura delle malattie mentali. La ricchezza di questo sistema lo ha portato inoltre alla naturale applicazione in ogni campo artistico, dalla pittura alla musica, dal teatro alla danza.

Le lezioni si svolgono in gruppo, il trainer assegna gli esperimenti agli allievi, senza mostrare il movimento. Non è fondamentale portare a termine il *Versuch*, l'esperimento, che viene invece frequentemente interrotto per porre domande o fare osservazioni. Elsa Gindler aiutava le allieve dando loro consigli, e sovente intervenendo direttamente sul movimento, manipolando con piccole

pressioni o trazioni le parti del corpo che non partecipavano correttamente allo svolgimento dell'azione.

Elsa guidava le allieve verso la coscienza delle possibilità del proprio corpo:

> [...] imparano a sentire quando trattengono i loro processi vitali, se a questi non è permesso di funzionare correttamente. Quando si è coscienti di questo trattenere, allora è possibile rilasciarlo, ma prima è necessario sentirlo[25].

Fondamentale è imparare a *ri-educare i propri sensi* (come vedere, sentire, ascoltare, toccare) e *riscoprire i propri istinti*, repressi fin dai primi anni di vita a causa dell'educazione acquisita, "diventando consapevoli in diverse aree del nostro corpo; dobbiamo evitare ogni attività muscolare di cui non abbiamo bisogno"[26].

Elsa Gindler promosse una notevole innovazione, un vero e proprio rovesciamento dei valori sostenuti nel mondo della ginnastica. Con questa si allenavano i muscoli esterni, mentre non venivano presi in considerazione la muscolatura profonda e i muscoli scheletrici, che possono dare al corpo uno sviluppo naturale e permettono alla respirazione di avvenire in modo libero.

Nel suo articolo *Die Gymnastik des Berufsmenschen*, Elsa Gindler illustrava il metodo toccando uno ad uno quelli che possono essere definiti i principi ed insieme gli obiettivi perseguiti nel suo lavoro.

> È difficile per me parlare di Gymnastik perché lo scopo del mio lavoro non è imparare determinati movimenti ma piuttosto il raggiungimento della concentrazione. Solamente per mezzo della concentrazione otteniamo il pieno funzionamento dell'apparato fisico in relazione alla vita mentale e spirituale. Quindi noi informiamo i nostri studenti fin dalla prima lezione che il lavoro deve essere svolto coscientemente: può essere introiettato e capito solo attraverso la coscienza [...]. Con ciò intendo una consapevolezza che reagisce all'ambiente e può pensare e sentire [...]. Per me la piccola parola "*io*" riassume tutto questo[27].

La coscienza permette un'ulteriore crescita del funzionamento delle strutture muscolare e scheletrica: ciò porta alla scoperta di nuove possibilità e modalità di agire ed affrontare situazioni che già si conoscevano, ma che sono state soffocate e rimosse.

La consapevolezza mette l'individuo nelle condizioni di prevenire inutili ed eccessive tensioni muscolari, assicurando in questo modo un uso coordinato del corpo. Se si raggiunge quella che Elsa Gindler chiamava "Concentrazione" si possono ridurre al minimo le tensioni grazie all'instaurarsi di una relazione più equilibrata fra tutti i gruppi muscolari. I movimenti diventano più fluidi e la respirazione efficiente. Se ciò non avviene, la tensione muscolare non si distribuisce uniformemente nel corpo, e, di conseguenza, è mantenuta difficilmente una buona posizione eretta, mentre le articolazioni si irrigidiscono a causa dello sforzo eccessivo.

Un cattivo uso del proprio corpo può procurare innumerevoli danni a tutti i livelli di funzionamento, fisico, mentale ed emotivo; la consapevolezza deve essere perciò punto di partenza e di arrivo di ogni movimento.

> Noi badiamo bene che i nostri studenti non imparino un esercizio: piuttosto gli esercizi di *Gymnastik* sono un mezzo con il quale proviamo ad aumentare l'intelligenza[28]. Quando respiriamo, non impariamo degli esercizi prefissati, ma questi possono essere un mezzo per familiarizzare con il funzionamento dei nostri polmoni, trattenendo o rilasciando il loro contenuto[29].

La respirazione è uno dei temi fondamentali affrontati nel lavoro di Elsa Gindler, che spiegava nel suo articolo come diventarne coscienti. Se osserviamo gli animali o i bambini muoversi, possiamo constatare che il movimento provoca in loro un aumento del ritmo nella respirazione e la rende più profonda, senza comportare affaticamento. Ciò non avviene negli adulti, nei quali i processi fisici, mentali e spirituali non sono più regolati dall'unità della consapevolezza. La relazione tra respirazione e movimento viene perciò compromessa.

> Sperimentando con la respirazione, la costrizione del flusso d'aria attraverso il collo (che avviene quasi in tutti quando si è impegnati in un'azione) improvvisamente cessa e ci si sente molto più liberi. Questo può essere consapevolmente permesso in ogni momento, e si potrà sentire che non solo il movimento non disturberà la respirazione, ma la renderà sempre più profonda[30].

Per effettuare un lavoro l'organismo ha bisogno di una determinata quantità d'ossigeno e, sin dall'inizio dell'attività, il fabbisogno aumenta verso il suo massimo. L'assorbimento di ossigeno cresce gradualmente e solo dopo un determinato tempo raggiunge il livello necessario. Più lo sforzo è considerevole, minore è la quantità di ossigeno assunta dal sangue e l'economia respiratoria diventa sempre meno efficiente. Una respirazione così ostacolata riduce la produzione di energia attraverso il metabolismo.

Lo scioglimento di questo irrigidimento muscolare si ottiene solo attraverso il controllo consapevole della tensione e della pulsione emozionale bloccata da questa condizione ipertonica. Solo in tale modo si può eliminare la costrizione e di conseguenza essere all'altezza della situazione, pronti a reagire[31].

Elsa Gindler parlava spesso dell'importanza delle quattro fasi della *Respirazione Aperta*: inalazione – pausa – esalazione – pausa.

> Una respirazione buona e non disturbata avviene involontariamente. Possiamo tuttavia influenzarla volontariamente, quindi modificarla e dirottarla dal suo corso naturale. Ciò accade quando non aspettiamo che l'inalazione sia stimolata da sola attraverso l'impulso fisico, e quando non permettiamo all'esalazione di avvenire in modo completo.
> Se si vuole portare la respirazione a compimento è necessario assecondare le sue quattro fasi: inalazione, pausa, esalazione, pausa[32].

Essere coscienti di queste pause, sentirle, ha grande importanza. Il riposo dopo l'espirazione non deve essere passivo, non si realizza nel trattenere il respiro, ma dovrebbe essere una preparazione vitale a ciò che segue. L'inspirazione successiva emerge naturalmente dalla pausa: si verifica

un'apertura delle cellule, l'aria entra facilmente e ci si sente rigenerati.

Molte persone utilizzano soltanto una piccola parte della capacità polmonare non usufruendo dei benefici di una buona respirazione, che può ossigenare l'intero corpo. Nel lavoro di Elsa Gindler questa è la funzione cui viene data maggiore importanza. Viene fatta costantemente attenzione alla correlazione fra questa e il movimento, che nasce dal lavoro muscolare indotto dalla respirazione stessa. Il suo miglioramento non si ottiene direttamente con esercizi, ma indirettamente, rilassando le tensioni che impediscono un flusso d'aria naturale e libero.

Grazie al metodo Gindler ci si rende conto che per espandere completamente la gabbia toracica non ci si può limitare a contrarre il diaframma, ma è necessario allargare la contrazione anche ai muscoli del torace e ai dorsali: la differenza per il movimento è di notevole importanza[33].

Un rifornimento adeguato d'aria è necessario in qualsiasi attività. Non è possibile nuotare o danzare senza l'abilità di apportare aria ai polmoni. Anche un salto sarà più preciso, e la sua forma diversa, se si è pronti ad "agirlo". In ogni disciplina che preveda anche il più semplice movimento l'esalazione deve essere elastica, e avvenire senza pressione, per comportare uno svuotamento più completo possibile dei polmoni. Ne abbiamo conferma anche nelle teorie dei maestri del teatro, prinmo fra tutti Antonin Artaud, che fonda la sua pratica di ricostruzione psicofisica, il rifacimento del corpo, sul metodo del respiro, o *souffle*, elaborato per l'attore negli anni Trenta nella cosiddetta "atletica affettiva". Artaud associa ad ogni sentimento e ad ogni azione un respiro, un modo di respirare caratteristico dello sforzo e dello stato d'animo. Egli applica la sua conoscenza dei diversi tipi di respiro alla preparazione tecnica nel lavoro dell'attore.

> È certo che, se il respiro accompagna lo sforzo, la produzione meccanica del respiro svilupperà nell'organismo al lavoro uno sforzo di analoga qualità.
> Tale sforzo avrà il colore e il ritmo del respiro artificialmente prodotto.
> Lo sforzo accompagna per simpatia il respiro, e in base alla qualità dello sforzo da produrre, un'emissione preparatoria di respiro renderà questo sforzo facile e spontaneo. Insisto sul termine spontaneo, perché il respiro riaccende la vita, l'infiamma nella sua sostanza.
> Ciò che il respiro volontario provoca è una riapparizione spontanea della vita[34].

Il rilassamento

> Per noi rilassamento è quella condizione in cui abbiamo la più grande capacità di reazione. È una immobilità dentro di noi, una prontezza a rispondere appropriatamente a qualsiasi stimolo. Leggiamo che gli arabi hanno una capacità per la quale dopo ore di cammino nel deserto possono sdraiarsi immobili sulla sabbia per dieci minuti, e in questi dieci minuti rigenerarsi in modo da poter continuare a camminare per altre ore. Sentiamo di uomini d'affari al vertice che spesso rimangono completamente immobili per un momento mentre direzionano tutti i loro sensi verso l'interno di se stessi, improvvisamente sembrano poi risvegliarsi e prendere decisioni che possono essere solo giuste. È chiaro che in questo momento di essere in se stessi è avvenuto un rilassamento. Questo è il tipo di rilassamento che noi cerchiamo[35].

Il rilassamento è di notevole importanza nel metodo; non si tratta solo di riposo ma, come nel sistema di Ginnastica Armonica della Stebbins, di prontezza di reazione. Non va confuso con l'inattività, significa invece entrare coscientemente in uno stato di quiete attraverso il quale raccogliere energia dinamica.

Nel metodo Gindler il raggiungimento del rilassamento è favorito attraverso l'esperienza della forza di gravità. La sensazione di massima risposta all'attrazione della gravità favorisce una distensione interna che si può verificare anche nel corso di un'azione.

Come in altri metodi (Feldenkrais, Alexander, Pilates), nel Gindler la posizione iniziale che permette un più facile rilassamento è quella supina, a terra, con le ginocchia leggermente flesse e la pianta del piede ben appoggiata al suolo. Questa posizione permette una completa aderenza della schiena al pavimento. Si decontraggono così i muscoli dorsali facilitando la distensione della colonna vertebrale. Rimanendo stesi si asseconda l'attrazione della forza di gravità (mentre nella posizione eretta il corpo la contrasta costantemente) e si eliminano gli stimoli che provengono da essa.

Un altro principio su cui si fonda il metodo è l'*equilibrio* fra le parti del corpo, ottenuto attraverso un bilanciamento delle tensioni muscolari. La consapevolezza di tale equilibrio è data dal giusto posizionamento del centro di gravità su cui grava il peso del corpo. Elsa Gindler regolava ogni movimento sull'asse corporeo, che passa dal centro della distanza tra i piedi tracciando una linea immaginaria lungo la colonna vertebrale. Quando il corpo è organizzato con armonia in tutte le sue parti, mantenere una postura ottimale non richiede particolare sforzo, e ogni movimento viene compiuto spostandosi sul proprio asse.

Nel metodo viene posto un accento sulle tensioni che si verificano durante il movimento. Spesso un semplice gesto causa l'inutile contrazione di alcuni muscoli che non dovrebbero intervenire nell'azione. Ogni persona deve imparare a conoscere il proprio corpo al punto da riuscire a dosare la forza ed usare solo la quantità di tensione necessaria, quella che Elsa Gindler definiva "tensione salutare".

> La tensione salutare è per noi in netto contrasto con la contrazione. [...] In realtà, chiunque sia in grado di rilassarsi liberamente è anche capace di tensione-sana. Questo noi lo percepiamo come la meravigliosa variabilità di energie che reagiscono ad ogni stimolo, aumentando e diminuendo come richiesto. Soprattutto, include la forte sensazione della forza interiore, di assenza di sforzo nel compimento dell'azione - in breve, un'altra *joie de vivre*. La tensione salutare, così come la concepiamo noi, è la possibilità di superare gli ostacoli più grandi con maggiore facilità attraverso il potere della respirazione maggiormente migliorata.
>
> Parlando in generale, in tutto ciò, le cose essenziali che dobbiamo tenere a mente sono: che qualsiasi correzione fatta dall'esterno è di poco valore e che ognuno di noi deve raggiungere una conoscenza sulla natura particolare della propria costituzione, in modo da imparare come prenderci cura di noi stessi[36].

Quando la relazione del corpo con la gravità diventa inflessibile, un eccesso di tensione si fissa

nel tessuto muscolare e disturba i processi nell'area meccanica, e di conseguenza, il movimento.

È necessario cercare la consapevolezza delle contrazioni muscolari nel proprio corpo in modo da poter mantenere la tensione necessaria e liberare gli arti dalle costrizioni che intralcerebbero la libertà d'azione, così da ottenere movimenti liberi, naturali e privi di sforzo.

Nelle lezioni di Elsa Gindler si sperimentavano le funzioni e i movimenti delle diverse parti del corpo. Spesso la sperimentazione di un solo movimento proseguiva nel corso di molti incontri, e in alcuni casi richiedeva più di un anno per essere portata a termine.

Le lezioni sul metodo iniziano sempre con circa un'ora di lavoro sulla respirazione, poi sulle funzioni interne e sulla loro correlazione con il movimento. Ciò che accomuna ogni esperimento è la suddivisione del lavoro in due fasi, *Bestandsaufnahme* (Inventario, nel senso di raccogliere le sensazioni), e *Abklingenlassen* (Permettere). *Bestandsaufnahme* comprende preparazione ed esecuzione dell'esperimento: consiste nella ricerca di sé e delle sensazioni sperimentate nella posizione di partenza, stesi con le braccia lungo il corpo e le ginocchia flesse verso l'alto. Lo scopo è quello di trattenere il più possibile la consapevolezza raggiunta per avere una base su cui lavorare. L'esperimento viene ripetuto per tre volte consecutive.

Diversamente, *Abklingenlassen* consiste nel prendere il tempo necessario per arrivare pienamente alla conclusione dell'attività, per portare a termine il lavoro.

Solo seguendo queste due fasi l'esperimento acquisterà *élan*, slancio.

Il lavoro si svolge con la supervisione del trainer che, attraverso una serie di indicazioni e domande, guida l'allievo al raggiungimento della consapevolezza di se stesso.

Scopo della sperimentazione è rendere l'allievo cosciente del rapporto instaurato dal suo corpo con lo spazio. L'attenzione viene costantemente rivolta al lavoro della muscolatura, ma anche al funzionamento degli organi interni. L'allievo deve tenere presenti le linee virtuali tracciate dal suo corpo nello spazio e considerarle mezzi significativi di comunicazione.

Il movimento coinvolge il *senso del sentire*, il sesto senso, che dà precise informazioni sulla posizione del corpo nello spazio, sulla tensione muscolare e sul movimento stesso. Sono informazioni, queste, provenienti dai recettori nervosi situati nelle articolazioni, nei tendini e nei muscoli, e dall'organo dell'equilibrio presente nell'orecchio. Con questo metodo di educazione corporea si ottengono notevoli risultati nel miglioramento delle possibilità espressive del proprio corpo. Attraverso l'osservazione introspettiva di se stessi è infatti possibile chiarire la natura dei propri schemi fissi di comportamento, alcuni radicati nei bisogni basilari, altri acquisiti da condizionamenti sociali, e per la maggior parte non riconosciuti o repressi.

La tonicità muscolare è controllata dal Sistema Nervoso Gamma, un sistema di informazione collegato ai muscoli e legato a corteccia e ipotalamo, sedi anche dei centri respiratori. Questo sistema è responsabile della postura, consente una differenziazione dei movimenti e di avere un modo di muoversi più preciso e fluido.

Il Sistema Gamma aiuta a riconoscere e neutralizzare i disturbi muscolari, è stimolato e sviluppato dal tocco, la consapevolezza e i movimenti piccoli e lenti, e permette la successione delle sole tensioni muscolari necessarie nel movimento[37].

Il metodo Gindler e la Ginnastica Espressiva di Rudolf Bode

Credo sia opportuno, a questo punto del nostro discorso, aprire una parentesi sulla Ginnastica espressiva di Rudolf Bode, che, oltre ad essere stato uno dei principali metodi di educazione corporea sorti nei primi decenni del Novecento, seguiva alcuni dei principi che troviamo presenti anche nel metodo Gindler.

Diplomatosi nel 1911 all'Istituto Jaques-Dalcroze ad Hellerau, Rudolf Bode (Kiel 1881 - Monaco 1971) aprì a Monaco una succursale della scuola di Hellerau, l'Istituto per la Musica e per il Ritmo[38].

Obiettivi della nuova Ginnastica Espressiva erano l'eliminazione di tutte le abitudini motorie errate e le contrazioni che ostacolavano l'elasticità dell'organismo; la padronanza di tutto il sistema motorio, lo sviluppo del senso dei rapporti fra spazio, tempo e dinamica; dare forma organica al movimento, che nasce dal profondo e non può essere imitato. Bode rivolse l'attenzione non solo al ritmo dell'individuo, ma anche alle energie del gruppo: il lavoro di gruppo rafforzava infatti l'energia espressiva del singolo individuo.

Battito cardiaco e respirazione erano i movimenti ritmici per eccellenza, Bode ritieneva gli esercizi per regolarizzare la respirazione un elemento di disturbo del ritmo motorio naturale, di conseguenza ogni allievo veniva sollecitato a trovare il modo di respirare a lui più congeniale. Anche in questo metodo, come nel Gindler, si sperimentava l'ascolto del proprio respiro nel corso dell'azione, per assecondarlo e fare in modo che il libero affluire dell'aria si verificasse in armonia con il lavoro muscolare.

Nella Ginnastica Espressiva ogni gesto coinvolgeva tutto il corpo. Bode ne riferiva l'origine ad una delle due componenti dell'uomo, l'anima (istinto) e lo spirito (la sfera della coscienza, la volontà), e distingueva i movimenti in *originari* , legati all'istinto, e *volontari*, derivati dallo spirito.

Fine primario era l'eliminazione delle abitudini motorie scorrette, per dare vita in un secondo momento ad un movimento originato da un unico impulso spirituale. Si trattava di risvegliare il sentimento plastico del corpo e portare l'organismo ad uno sviluppo ottimale che potesse così dar vita all'espressività nei movimenti.

Tutto il corpo prendeva parte ad ogni singola azione, ogni muscolo veniva considerato parte di un'*unità organica* ; il sistema motorio si basa sui movimenti originari, perché la volontà non è in grado di generare movimenti autonomi che non siano basati su quelli naturali.

Questo *Principio di totalità* era collegato al *Principio del baricentro* , che garantiva l'unità del movimento durante lo spostamento del corpo nello spazio, e al *Principio di rilassamento* , secondo il quale era necessario rilassare ogni parte del corpo perché vi si originasse un movimento naturale. I movimenti espressivi richiedevano la coscienza del sentimento plastico, il gesto è infatti sempre caratterizzato dalla sua fonte, ed anche il movimento più periferico origina dal baricentro, coinvolgendo tutta la muscolatura, pronta a reagire rapidamente.

Organicità del movimento, unità corpo-mente, rilassamento delle tensioni superflue per preparare il corpo all'azione: anche in questo contesto abbiamo ritrovato i principi che accompagnano il training dell'attore, sia per la scena sia nel comportamento quotidiano.

Il metodo Gindler a teatro

Imke Buchholz, attrice, cantante e pedagoga, attraverso la propria esperienza personale ha elaborato un metodo che viene usato per il training di attori e cantanti. Basato sulla consapevolezza del proprio corpo, del movimento e dell'uso della voce, il suo è un metodo che si fonda sui principi e gli insegnamenti di Elsa Gindler, trasmessi a Imke dall'allieva della Gindler, Frieda Goralewski.

Dopo essersi laureata, verso la metà degli anni Settanta, alla Ludwig Maximilian Universität di Monaco, Imke collabora per cinque anni con il Living Theatre in Italia. Tornata a Berlino nel 1982, incontra Frieda Goralewski, che aveva studiato con la Gindler, e frequenta i suoi corsi alla Schule für Atem, Stimme und Bewegung[39].

Nel 1987 completa gli studi con Goralewski, acquisendo l'abilitazione all'insegnamento del metodo Gindler. Nello stesso periodo lavora a Berlino come attrice alla Schaubühne di Peter Stein, dove Michel Benjamin, collaboratore della Goralewski, segue la preparazione degli attori con un training basato sul metodo Gindler.

Dal 1983 al 1984 Imke organizza workshop seguendo le tecniche apprese con il Living, ma poco a poco vi integra il metodo Gindler fino a portare interamente l'insegnamento della Goralewski nel lavoro con la voce. Collabora con Dieter Schnebel, fondatore del gruppo Malwerker, e compositore di opere musicali con le quali promuove un nuovo uso sperimentale della voce. Imke Buchholz continua la sua ricerca sulle possibilità vocali al Lichtenberger Institut für funktionales Stimmtraining a Darmstadt, dove collabora con medici e psicoterapisti nello studio dei disordini respiratori, delle malattie causate da stress e problemi vocali.

Lasciata Berlino, la Buchholz fonda con Stephanie Kraus, prima a Barcellona e poi a Monaco, la Klang Körper Bewegung[40], una scuola in cui pratica il metodo Gindler e programma una formazione per poter accedere al suo insegnamento. Il training ha la durata di cinque anni: un anno preparatorio, tre di corsi giornalieri, un ultimo anno di applicazione del metodo sotto la supervisione dell'istruttore. Dal 1992 Imke impartisce lezioni private a Londra e collabora con la sezione di Musica e Terapia della voce del Marylebone Healing Centre di Londra.

Il metodo di Imke Buchholz consiste in un training fisico e vocale per attori e cantanti, basato sulla consapevolezza del proprio corpo, e sul conseguente raggiungimento di un movimento organico. È una presa di coscienza che non si basa su una serie di esercizi prestabiliti, ma sul *sentire*, sulle sensazioni derivanti da ogni movimento del proprio corpo e dagli effetti che questo provoca anche nell'intero organismo, a partire dalle funzioni primarie, come il battito cardiaco e la respirazione. È un processo reversibile: si "ascoltano" gli effetti dei movimenti sull'organismo, ma si cerca allo stesso tempo di sentire l'influenza che una corretta respirazione può avere sul movimento corporeo o sull'emissione della voce. Da una buona respirazione si ottiene un movimento naturale, ma attraverso un movimento corretto si raggiunge una respirazione più profonda.

Imke Buchholz basa il suo lavoro sulle funzioni del diaframma, e localizza altre zone nel corpo, che chiama anch'esse diaframmi, e che hanno una funzione simile a quella del grande muscolo della respirazione. Il lavoro pratico su queste zone aiuta il corpo, ed i sensi in particolare, ad aprirsi e ad essere vigili, pronti a ricevere gli stimoli che derivano dal movimento. Le stesse corde vocali funzionano come un piccolo diaframma spingendo il flusso d'aria verso l'esterno nell'emissione

della voce.

Imke Buchholz fa riferimento anche ad altri *archi*, il diaframma pelvico, i seni nasali, l'arco del piede. Questi diversi diaframmi, che devono essere sempre in armonia fra loro, aiutano a mantenere l'equilibrio corporeo in ogni situazione, in ogni momento della vita quotidiana, non solo nel corso del training.

Nelle lezioni con i cantanti viene dedicato molto tempo all'ascolto, Imke segue infatti il metodo del Dr. Alfred Tomatis, il cui principio fondamentale dice che si può cantare e produrre solo ciò che l'orecchio percepisce. Attraverso l'ascolto si raggiunge la consapevolezza delle diverse gamme e tipi di suono, e solo in un secondo momento si può produrne, crearne uno proprio.

Imke Buchholz tiene lezioni individuali e di gruppo, la cui struttura varia molto, a seconda delle esigenze della persona, ma ci sono comunque elementi costanti che si possono riscontrare in entrambi i tipi. In quelle individuali l'incontro inizia sempre con un colloquio durante il quale l'allievo descrive le difficoltà incontrate o i problemi fisici e vocali che inibiscono l'uso della voce e del movimento del corpo. In questa fase viene fatta anche una relazione dell'esperienza precedente e dei cambiamenti raggiunti attraverso il lavoro svolto. Imke lascia molto spazio all'allievo, basando la lezione sulle sue esigenze e chiedendogli direttamente su cosa preferisce lavorare.

Dopo il colloquio seguono venti minuti di rilassamento, che vengono tralasciati solo con gli allievi che sono già abbastanza esperti e riescono a mantenere attraverso la consapevolezza di sé un equilibrio psicofisico costante.

Anche quando il lavoro verte sulla voce, si parte comunque dal corpo: stesi in posizione supina con le ginocchia leggermente flesse verso l'alto, si stimolano le zone concordate precedentemente; in alcuni casi Imke può invece decidere di "lavorare" direttamente sulle parti che vede più contratte. Questa fase del lavoro viene svolta sia con indicazioni verbali, sia attraverso l'intervento diretto dell'insegnante, che va a toccare e manipolare, anche appoggiandovi piccoli pesi, le zone più tese, in modo che l'attenzione dell'allievo venga diretta su quel particolare punto, e che questi possa diventare allo stesso tempo più consapevole del processo di rilassamento che sta avvenendo nel suo corpo.

Si lavora anche sul respiro, che deve essere libero: si cerca infatti, attraverso il rilassamento della muscolatura, di creare lo spazio necessario per una buona e profonda respirazione. Questo tipo di preparazione avviene sempre attraverso piccoli stiramenti muscolari passivi, che permettono ai muscoli di rilassarsi senza essere forzati verso un'eccessiva attività.

Le lezioni, della durata di circa un'ora e mezzo, sono suddivise in due fasi che si alternano, Attività e Rilassamento, alle quali viene dato lo stesso spazio perché sono entrambe importanti per il raggiungimento dell'Eutonia. In alcuni momenti Imke ferma la sperimentazione per chiedere di concentrare l'attenzione su cosa può essere cambiato nel corpo; questo è molto utile all'allievo, che impara a tradurre in pensieri e parole le proprie sensazioni, è una parte fondamentale della presa di coscienza di sé.

Le lezioni collettive iniziano con la stessa modalità delle individuali, viene fatta una relazione sulla lezione precedente e spesso ne nascono discussioni molto utili grazie allo scambio d'informazioni riguardanti il vissuto dei partecipanti. Durante i laboratori con gli attori viene data molta importanza alla fase del rilassamento, perché i muscoli impiegati nell'azione hanno bisogno di molta

energia che va diretta solo nelle zone in attività; allo stesso tempo occorre essere consapevoli anche di quella impiegata dai muscoli che non ne necessitano, per un suo uso economico.

Breath Therapy

Imke Buchholz ha operato anche come "terapista" nel campo della *Breath Therapy*, conosciuta in Germania come forma di terapia paramedica[41]. Qui fisiatri e fisioterapisti collaborano con i terapisti in *Breath Therapy*, con la quale chi lavora sulla respirazione spesso porta a termine il trattamento iniziato dal fisioterapista.

È comune, in situazioni di stress o dolorose, difendersi dalla sofferenza fisica sopprimendo le sensazioni corporee, ma così facendo si tende a ridurre l'intensità e la profondità della respirazione, un errore che può diventare presto una cattiva abitudine.

Il lavoro del terapista si basa sui sintomi somatici riscontrabili nel paziente, e sull'esperienza vissuta da questi dal momento in cui vengono eliminate le tensioni dannose e riconosce quelle che invece sono necessarie.

Una sessione di *Breath Therapy* è suddivisa in tre momenti, il primo consiste nel rilassamento e nell'ascolto del proprio corpo; il secondo è la sperimentazione di nuovi modi (più liberi) di muoversi, che non arrecano danno al funzionamento dell'organismo; nel terzo stadio di lavoro, chiamato *integrazione*, si impara ad applicare in ogni momento della vita quotidiana l'esperienza fatta nell'ambito delle sedute terapeutiche. Quando il paziente diviene consapevole delle proprie tensioni è possibile procedere lavorando sul movimento, soprattutto per quanto riguarda i problemi che coinvolgono la colonna vertebrale, la schiena, spalle e collo, anche e bacino, oltre che le difficoltà respiratorie e vocali.

Imke, nell'articolo *Breath Therapy for asthma and hyperventilation* [42] spiega come l'abbassamento del diaframma in seguito all'inspirazione possa verificarsi solo se mandibola e gola sono rilassate, se il bacino è libero da tensioni superflue e i legamenti facilitano il movimento delle gambe e la flessibilità nella schiena. Se ciò non ha modo di verificarsi, il corpo cerca di supplire a tali mancanze con altri movimenti che rendano comunque possibile la respirazione, per esempio il sollevamento delle spalle e delle costole, o con la contrazione dei muscoli del collo. Questi sono movimenti di compensazione che apparentemente ci aiutano a respirare meglio, ma che in realtà indeboliscono i muscoli funzionali che sono d'aiuto al processo respiratorio: il diaframma e i muscoli che collaborano in tale processo vengono contratti e costretti, con la conseguente disarmonia nel funzionamento dell'organismo. La capacità innata di usare il respiro come forza rigenerante è persa. Obiettivo del lavoro con la *Breath Therapy* è recuperare tale capacità.

Sono molti i punti in comune fra il lavoro di Elsa Gindler e i diversi sistemi e metodi di training fisico e vocale sviluppati nel Novecento: l'accento sulla respirazione, l'eliminazione delle tensioni superflue, l'attenzione sempre vigile. Ci si potrebbe chiedere però come un metodo basato su movimenti semplici e molto lenti possa essere adatto alla preparazione dell'attore, che spinge invece il proprio corpo verso azioni che sembrano esigere il massimo impiego d'energia.

Nelle teorizzazioni dei maestri del teatro troviamo la costante ricerca di quello che è il mezzo che permette all'attore di raggiungere il massimo livello di espressività corporea e di utilizzo delle proprie possibilità fisiche: la consapevolezza, la coscienza. Essa è quel processo di autocontrollo e rilassamento di cui parlava Stanislavskij. Essere consapevole e rilassato, per l'attore in azione, significa eseguire senza sforzo, essere preciso. Ecco allora che il metodo Gindler, e con esso gli altri sistemi di educazione somatica, diventa uno strumento straordinario nelle mani dell'attore. Con esso egli può infatti arrivare alla piena consapevolezza di sé, del movimento, e delle capacità del proprio corpo. Attraverso la coscienza del funzionamento dell'organismo e degli effetti del movimento su di esso è possibile affrontare il training in modo più produttivo e sfruttare al massimo le proprie possibilità fisiche senza sprecare energia in sforzi inutili.

La consapevolezza del lavoro muscolare, della contrazione e distensione della muscolatura durante il movimento, permette di localizzare ed eliminare le tensioni superflue che ostacolano l'azione. Consentendo il verificarsi di quelle che sono le sole tensioni necessarie si ottiene un movimento più naturale e spontaneo, che dà vita in scena all'azione *reale* e *sincera*.

L'ascolto della respirazione, del suo ritmo, permette di dare più slancio al movimento, reso libero grazie al rispetto delle fasi respiratorie e della pausa fra inspirazione ed espirazione. Una respirazione *aperta*, non bloccata o forzata, migliora le possibilità di movimento.

Il metodo Gindler diventa allora una solida base su cui fondare il training, una preparazione che permette di affrontare al meglio l'allenamento fisico e vocale per la scena, e di sfruttare le potenzialità del proprio corpo, con il conseguente aumento dell'espressività.

[1] Elsa Gindler ha sempre chiamato la sua ricerca *lavoro*, e non metodo, per distinguerla dagli altri sistemi di educazione fisica diffusi nel periodo precedente, che si basavano su serie prestabilite di esercizi. La ricerca della Gindler si è sviluppata, dopo la scomparsa della pedagoga, assumendo una struttura più definita nello svolgimento delle lezioni, acquistando di conseguenza le caratteristiche di un metodo, anche se la sperimentazione rimane personale e individuale, e viene adattata alle esigenze dell'allievo.

[2] *Consapevolezza dei sensi*, è questo il nome del metodo negli Stati Uniti, dove la ricerca viene tuttora portata avanti da Charlotte Selver, allieva della Gindler. Teoria della Selver, e base su cui fonda tutto il suo lavoro, è che il corpo equivalga ad un organismo, un'organizzazione di tessuti interdipendenti, nessuno dei quali può essere separato dagli altri senza provocare la perdita della sua funzionalità. Questo organismo, il corpo, ha precise funzioni governate dal metabolismo, ma anche dalla mente. Come la Gindler, Charlotte Selver non considera il metodo un insegnamento ma una pratica costituita di esperimenti empirici, basati sul naturale funzionamento dell'organismo. Da questo lavoro si arriva gradualmente a distinguere le percezioni derivanti dai sensi da altri elementi di consapevolezza, come pensiero, fantasia, emozioni. Una sessione di *Sensory Awareness* non è una lezione per imparare qualcosa ma l'inizio di un processo di conoscenza e cambiamento. L'individuo non conosce se stesso a causa delle abitudini acquisite e dell'influenza delle persone che prendono parte alla sua vita. Quando si è stabilita una relazione con ciò che sta all'interno, e si raggiunge un buon grado di rilassamento, è possibile seguire le importanti indicazioni che provengono dal corpo e portano ad un più corretto funzionamento dell'intero organismo. Si possono riscoprire le possibilità di cui il corpo è dotato ma che non utilizza. Attraverso le proprietà di rilassamento, equilibrio, rigenerazione dell'organismo,

e con l'aiuto delle indicazioni date dal *trainer*, si migliorano la postura e il modo di muoversi, grazie soprattutto alla nuova consapevolezza raggiunta.

[3] Scuola primaria, che in Germania era libera fino all'età di quattordici anni.

[4] Cfr. Elfriede Engstenberg, *Elsa Gindler*, in "Bulletin n.12", Caldwell-NJ, Sensory Awareness Foundation, 1985.

[5] Seminario per la Ginnastica Armonica.

[6] Pose tratte dalla statuaria greca o dalle raffigurazioni degli antichi vasi greci.

[7] Il testo a cui ci si riferisce viene pubblicato a New York, per la Werner & Co., nel 1893. Nel libro i principi scientifici sono usati come base per la "cultura psichica, estetica e fisica". Il lavoro iniziale della Stebbins si basava sul training delsartista appreso da Mackaye e sullo studio della letteratura relativa a Delsarte pubblicata in quegli anni. Il suo sistema di Ginnastica Armonica subì però l'influenza degli sviluppi della nuova educazione fisica, che includeva elementi di estetica e diverse forme di danza. In *Dynamic Breathing* è illustrata la teoria della *respirazione dinamica* che Genevieve Stebbins basava sulla natura e la fisiologia della respirazione, ed il rapporto tra respirazione, energia e salute. Per un ulteriore approfondimento sul sistema di Genevieve Stebbins si veda il saggio di Nancy Lee Ruyter, *Genevieve Stebbins teorica, educatrice, artista della scena*, in Elena Randi (a cura di), *François Delsarte: le leggi del teatro. Il pensiero scenico del precursore della danza moderna*, Roma, Bulzoni, 1993, pp. 85-101.

[8] Cfr. Elena Randi, *Il magistero perduto di Delsarte. Dalla Parigi romantica alla modern dance*, Padova, Esedra Editrice, 1996.

[9] Cfr. Eugenia Casini Ropa, *La cultura del corpo in Germania*, in *Alle origini della danza moderna*, Bologna, Il Mulino, 1990, pp. 81-100.

[10] Cfr. Imke Buchholz, *Breathing, Voice, and Movement Therapy: Application to Breathing Disorders*, in "Biofeedback and Self-regulation", vol.19, n.2, New York and London, Plenum Press, June 1994, pp. 141-153.

[11] Così sono stati definiti dal Dottor Thomas Hanna, docente presso la facoltà di Psicologia di San Francisco negli Stati Uniti.

[12] Mi riferisco al metodo Feldenkrais e alla Tecnica Alexander, entrambi elaborati dai pedagoghi durante la ricerca su se stessi che li ha aiutati a superare i loro problemi fisici. Per Feldenkrais furono un incidente al ginocchio e la lunga degenza a stimolare la ricerca di modalità più funzionali di movimento. Frederick Matthias Alexander definì invece il *Controllo primario* (un equilibrio dinamico tra testa, collo e spalle), a partire da un problema alla gola che gli impediva di recitare. Riguardo ai due metodi si vedano (oltre al contributo di Chiara Durazzini in questo stesso numero di "Culture Teatrali") Moshe Feldenkrais, *Il Metodo Feldenkrais – conoscere se stessi attraverso il movimento*, Como, Red Edizioni, 1991, e, dello stesso autore, *Le basi del metodo per la consapevolezza dei processi psicomotori*, Roma, Astrolabio – Ubaldini, 1996.

Per quanto riguarda la Tecnica Alexander si veda *La consapevolezza del corpo: la Tecnica Alexander*, tesi di laurea in Storia del Mimo e della Danza presentata da Roberta Pagliarulo, corso di laurea DAMS, Facoltà di Lettere e Filosofia di Bologna, a.a. 1998/99.

[13] Cfr. Charlotte Selver, *Collected Writings. Sensory Awareness and Our Attitude Toward Life*, "Bulletin n.15", vol.I, Mill Valley-CA, Sensory Awareness Foundation, 1999.

[14] Seminario per la formazione del corpo armonico.

[15] Cfr. AA.VV., *ELSA GINDLER 1885-1961*, "Bulletin n.10", vol.II, Muir Beach-CA, Sensory Awareness

Foundation, 1981.

[16] Autore di *Design and Form, the basic course at the Bauhaus* . Il suo insegnamento dell'arte figurativa includeva esercizi per ottenere la prontezza mentale e psichica con il rilassamento, la respirazione, e la concentrazione. Prima di disegnare affrontava esperienze ritmiche attraverso il movimento corporeo e sperimentava il contatto con gli oggetti che dovevano essere ritratti (per esempio, toccandoli senza poterli osservare).

[17] Il testo di Leo Kofler, maestro del coro della Cappella di St.Paul a New York City, fu pubblicato per la Werner & Co. a New York nel 1897.

[18] Cfr. l'articolo *The Schlaffhorst-Andersen Method*, presente sul sito Internet www.shg.shuttle.de/Shg/Schlaffhorst.htm.

[19] Il metodo Schlaffhorst-Andersen seguiva i principi che le due insegnanti definivano "vie di rigenerazione": dondolamenti e movimenti rotatori; regolarità del movimento; respirazione; intonazione-vocalizzazione. Questi esercizi venivano eseguiti per raggiungere determinati obiettivi quali: restituire il processo tripartito di respirazione e movimento; incoraggiare la respirazione addominale, per dare più forza ed elasticità alla muscolatura respiratoria e massimizzare le funzioni vitali; migliorare la postura e la respirazione relativa ad ogni forma di movimento; migliorare le funzioni vocali e raggiungere l'eutonia dell'intero sistema muscolare. Il metodo viene praticato dal 1916, originariamente col nome di *The Rotenburg School of Respiration*, e prevede l'apprendimento di diverse discipline: anatomia, fisiologia e patologia, insegnamento del metodo, psicologia, uso della voce.

[20] Il nome veniva attribuito agli esseri superiori nello Zaharatustra, per il quale il sole era espressione visibile del divino. Lo Zaharatustrismo nacque intorno al 1000 a. C. e si diffuse in Iran, Cina, Egitto e in gran parte dell'Europa, dove venne considerata la religione della luce. Sulla comunità di Mazdaznan e il suo fondatore, si veda l'articolo *Meister Dr. Otoman Zar Adusht Hanish* , presente sul sito Internet www.mazdaznan.de/soustige.htm.

[21] *Ginnastica per persone che lavorano*. Il testo è pubblicato nella versione inglese in AA.VV., *ELSA GINDLER 1885-1961*, cit., vol. I, pp. 36-40. La traduzione dal tedesco è a cura di J. Kulbach, L. March, C. Selver.

[22] Cfr. AA.VV., *Heinrich Jacoby 1889-1964* , Caldwell-NJ, Sensory Awareness Foundation, 1986.

[23] Mi riferisco qui alle teorie di Rudolf von Laban, Stanislavskij, Mejerchol'd, Grotowski. Cfr. Marco De Marinis, *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Roma, Bulzoni, 2000.

[24] Ivi, p. 1.

[25] Elsa Gindler, cit. in M. A. Roche, *Interviews with two Gindler Students – Johanna Kulbach*, in AA. VV., *ELSA GINDLER 1885-1961*, p. 15.

[26] Elsa Gindler, testimonianza di una lezione riportata da un'allieva in AA. VV., *ELSA GINDLER 1885-1961*, cit., vol. II, p. 17.

[27] Elsa Gindler, *Die Gymnastik des Berufsmenschen*, cit., pp. 36 - 40.

[28] La Gindler si riferisce qui all'intelligenza del corpo.

[29] Ivi.

[30] Ivi.

[31] Cfr. Carola Speads, *Breathing: the A B C's*, New York, Harper & Row, 1978.

[32] Elsa Gindler, *Die Gymnastik...*, cit.

[33] Cfr. Charlotte Selver, *On Breathing*, in AA. VV., *Collected Writings on Sensory Awareness*, Caldwell-NJ, Carlotte Selver Foundation, 1984. La respirazione rimane la funzione vitale di maggior importanza anche nei

diversi sviluppi del metodo dopo la morte della Gindler. Ad essa si rivolge l'attenzione nel corso del movimento, perché, essendo interdipendenti, respirazione e movimento si influenzano reciprocamente. Se il movimento viene svolto con una respirazione scorretta non potrà essere *vivo* e sarà più difficile percepirne la sensazione. Al contrario, nell'eliminazione delle tensioni superflue assunte dal corpo, soltanto il movimento svolto con il supporto di una respirazione *aperta* potrà essere di beneficio.

[34] Antonin Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, Torino, Einaudi, 1968, p. 245.

[35] Elsa Gindler, cit.

[36] Ivi.

[37] Cfr. Imke Buchholz, cit.

[38] Cfr. Susanne Franco, *Ginnastica e corpo espressivo. Il Metodo Bode*, in "Teatro e Storia", n. 4, 1997.

[39] Scuola per Respirazione, Voce e Movimento.

[40] Suono Corpo Movimento.

[41] Cfr. Imke Buchholz, cit.

[42] Cfr. Imke Bochholz, *Breath Therapy for asthma and hyperventilation* , in "Holistic Health", n. 45, spring 1995.

Chiara Durazzini

FELDENKRAIS E IL TEATRO

Questo è il più sofisticato ed efficace metodo che abbia mai visto per la prevenzione e l'annullamento del deterioramento delle funzioni… Stiamo condannando milioni di persone ad una vecchiaia deteriorata che non è inevitabile.
Margaret Mead (frase citata da Mark Reese in *Relaxercise*)

Feldenkrais ha studiato il corpo in movimento con una precisione che non ho trovato altrove. Egli ha perfezionato centinaia di esercizi di eccezionale valore.
Peter Brook (frase citata da Mark Reese in *Relaxercise*)

Moshe Feldenkrais cita più di una volta nei suoi scritti questo proverbio cinese: "Odo e dimentico, vedo e ricordo, faccio e comprendo". Ecco l'idea portante del metodo da lui ideato: il miglior apprendimento, l'apprendimento organico, si ottiene compiendo delle azioni; si ha, cioè, solo attraverso il movimento.

Moshe Feldenkrais nasce a Baranovitz, in Bielorussia, da famiglia ebrea, nel 1904. Ancora adolescente, lascia la famiglia per emigrare in Israele, allora ancora sotto il dominio inglese. Qui diviene uno stimato *tutor*, incaricato di seguire direttamente gli studenti, insegnando ad allievi disabili proprio l'abilità di apprendere. Come insegnante, infatti, egli si preoccupa non tanto di ciò che viene imparato, quanto del modo, del processo dell'apprendimento stesso.

Trasferitosi a Parigi nel 1928, si laurea in ingegneria elettrica, specializzandosi in fisica. Poco dopo inizia una lunga ricerca in collaborazione con il futuro Premio Nobel Frederic Joliot-Curie, nel famoso laboratorio fondato da Madame Curie. Il lavoro scientifico di Feldenkrais durante gli anni Trenta si concentra principalmente sulla fissione nucleare.

Nel frattempo, però, conosce Jigaro Kano e diventa la prima cintura nera di Judo in tutta Europa. Si dedica appassionatamente anche al calcio, a causa del quale si procura un grave incidente al ginocchio che lo porta ad iniziare un intenso studio di anatomia, fisiologia, psicologia e antropologia. Nel frattempo, a causa dell'arrivo dell'esercito nazista in Francia, è costretto a recarsi in Inghilterra dove lavora presso il Ministero della Marina come scienziato nella ricerca antisottomarina. Dopo la guerra torna in Israele; qui, dal 1949 al 1952, dirige le ricerche elettroniche per il Ministero della Difesa. Concluso questo lavoro, ha la possibilità di dedicarsi a tempo pieno alla pratica di Integrazione Funzionale, una tecnica di educazione corporea con applicazioni sia mediche che educative, trasmesse attraverso le indicazioni individuali, presso il suo istituto in Nachmani Street a Tel-Aviv. Approfondisce anche la Consapevolezza attraverso il Movimento (*Awareness through Movement*), nome che Feldenkrais attribuisce al suo sistema di esercizi corporei di gruppo, e che è l'estensione dei principi pratici dell'Integrazione Funzionale.

Dagli anni Settanta ottiene fama e riconoscimenti in tutto il mondo: insegna il suo metodo e tiene conferenze in molti paesi, ma soprattutto negli Stati Uniti, dove, nel 1975, fonda la Feldenkrais Guild, che raccoglie più di settantacinque americani ed europei capaci di operare l'Integrazione Funzionale e di guidare gruppi di studenti durante i corsi di Consapevolezza attraverso il Movimento. Dalla fine degli anni Sessanta, infatti, Feldenkrais avrà modo di formare numerosi insegnanti (tra i quali i *Senior Trainers* Yochanan Rywerant e Ruthy Alon), in alcuni importanti corsi, e assicurarsi così la diffusione del suo metodo. Negli anni 1975/77 avrà luogo a San Francisco il primo corso di formazione triennale. L'ultimo, che il maestro non riuscirà a portare a termine, viene organizzato ad Amherst, vicino New York, nel 1980. Feldenkrais ha lavorato per decine di anni con migliaia di persone di tutte le età e di tutte le professioni, dai disabili ai musicisti, dagli scienziati alla gente comune, aiutandoli ad eliminare automatismi, rigidità, dolori fisici, agendo sull'inscindibile unità corpo-mente.

Muore a Tel-Aviv nel 1984.

Moshe Feldenkrais comincia ad elaborare il metodo agli inizi degli anni Quaranta, periodo in cui già si appassiona al Judo. Approfondisce questa disciplina utilizzando le sue conoscenze in materie come la fisica e l'ingegneria, e sperimentando nuove posizioni e nuove mosse, arriva lentamente, ma sempre più profondamente, ad incuriosirsi di tutto ciò che riguarda il movimento, l'equilibrio e la postura umana. Come rendere più economico un movimento? Da cosa dipende l'efficacia e la potenza di un'azione? È nel periodo in cui si pone domande di tal genere, che riaffiora il vecchio problema al ginocchio sinistro; si era sempre rifiutato di farsi operare chirurgicamente, ma adesso gli è completamente impossibile camminare. Poiché era passato del tempo dall'incidente e non aveva avuto mai problemi di deambulazione fino a quel momento, si chiede che cosa ora lo renda infermo. Secondo Feldenkrais, non è l'incidente in sé, quanto qualcosa che lui stesso ha fatto in risposta a tale incidente. Probabilmente il suo corpo si è adattato in qualche modo particolare che, però, rende l'infortunio peggiore di quel che era stato. Se l'ipotesi è corretta, dovrebbe essere possibile imparare ad adattarsi differentemente, riducendo così il dolore e l'inabilità.

> Nei periodi di forzata immobilità aveva passato ore e ore sdraiato a esplorare in se stesso le caratteristiche del movimento umano, provando e riprovando i movimenti con attenzione, ricostruendo nel proprio corpo il percorso dell'ontogenesi motoria umana, e leggendo tutte le pubblicazioni reperibili sull'argomento: libri sul movimento del bambino piccolo, sul movimento degli animali, sul tono muscolare, libri di anatomia, di neurofisiologia. E studiando, osservando, e applicando le nozioni apprese, era riuscito a rieducarsi da solo[1].

Feldenkrais inizia ad esplorare, quindi, altre modalità di uso del ginocchio, inizialmente con movimenti piccoli e morbidi, per evitare di farsi male ulteriormente. Lentamente insegna a se stesso a camminare di nuovo e senza dolore.

Egli sviluppa, così, una rivoluzionaria teoria sul modo in cui l'essere umano impara e funziona, teoria che diverrà la base del metodo e che egli descriverà per la prima volta nel libro *Il corpo e il comportamento maturo – Sul sesso, l'ansia e la forza di gravità* . Questo può essere, in poche

parole, considerato il libro di introduzione a quello che poi sarà il metodo Feldenkrais definitivo. Il nostro autore, infatti, anche dopo l'uscita di questo scritto, continua a portare avanti le proprie ricerche, che negli anni Quaranta erano appena all'inizio. Ecco cosa afferma egli stesso:

> Quel libro era un'esposizione delle conoscenze scientifiche più moderne che mi avevano condotto alle mie applicazioni pratiche. I miei punti di vista sull'ansia e la depressione e l'importanza della diramazione vestibolare dell'ottavo nervo cranico sono ora quasi universalmente accettate. Spinto dalle esigenze altrui, ho sviluppato gradatamente l'Integrazione Funzionale e la Consapevolezza attraverso il Movimento, le tecniche che in seguito ho insegnato in una dozzina di paesi[2].

Saranno anni pieni, questi, anni in cui Feldenkrais mette a punto più dettagliatamente la sua tecnica, continuando sempre ad approfondire, a leggere, a studiare. Grazie a questa capacità di applicare praticamente ciò che apprende, ma anche, e soprattutto, di intuire così profondamente tutto ciò che riguarda l'esperienza umana, inizia ad essere conosciuto e ad avere sempre più allievi, alcuni dei quali contribuiranno a diffondere il metodo anche dopo la morte del maestro.

Uno degli scritti più interessanti e degni di essere citati è *The Potent Self*[3], testo in cui si affronta principalmente il problema di come l'uomo può liberarsi degli automatismi che gli impediscono di utilizzare al massimo le proprie capacità fisiche e mentali. L'autore analizza le cause e le modalità del formarsi di questi meccanismi indotti dalla società, dall'educazione e dalle esperienze passate. Sono questi meccanismi che provocano le tensioni emotive che si manifestano poi a livello fisico con rigidità, dolori e posture scorrette. "Il processo di maturazione", afferma, "non deve mai fermarsi, in alcun piano dell'attività umana"[4]. La maturità, quindi, è un processo evolutivo, e non uno stadio finale; è il processo con il quale l'esperienza personale del passato si scinde nei suoi elementi costitutivi da cui derivano nuovi schemi, adeguati ad affrontare le circostanze ambientali presenti e lo stato attuale del corpo.

Thomas Hanna, studioso americano e allievo di Feldenkrais negli anni Settanta, si rende conto in quel periodo che le cose di cui si occupava Feldenkrais appartenevano ad un campo di ricerca che già esisteva e che riguardava il movimento, o meglio, la sensazione interiore del movimento. Dal 1976 egli nomina questo campo di ricerca "somatica". Sceglie questo termine dal greco *soma*, cioè corpo vivente, proprio perché studia l'interazione tra coscienza, funzionamento biologico e ambiente. Nonostante esistano molte ricerche neurofisiologiche, in realtà c'è ancora poca conoscenza sul piano scientifico, ma ci sono moltissime esperienze sul piano pratico. Il metodo Feldenkrais può essere considerato un metodo di "educazione somatica" che si basa sull'accrescimento delle possibilità attraverso l'apprendimento, la coscienza del corpo, e soprattutto del corpo in movimento; da un punto di vista neurofisiologico possiamo dire che si tratta di un apprendimento senso-motorio. Si può parlare di potenziale cinestetico e di sensazione del movimento, che abbiamo grazie a dei neuro-recettori che ci indicano la posizione del corpo, i suoi movimenti, il grado di contrazione della fibre muscolari, la pressione che può essere esercitata su di noi; inoltre ci forniscono le informazioni sulla quantità dello sforzo e della posizione di ogni parte del corpo l'una rispetto all'altra e della posizione dell'intero corpo nello spazio. Partendo da questi dati, questo genere di pedagogia si concentra sull'interno del soma e porta l'allievo[5] a chiedersi continua-

mente: come sei posizionato? Come senti quello che stai facendo? Respiri? Puoi farlo più facilmente? Senti che tutto lo scheletro fa parte di te? Hai un'idea di quello che fai? Hai un'immagine di come ti muovi nello spazio? A partire da sequenze di movimento che gli vengono indicate dall'insegnante, l'allievo riesce a sentire ciò che sta facendo; in questo modo, lentamente, sviluppa una maggiore coscienza del proprio corpo. Ci sono diverse pedagogie corporee: alcune insegnano quali sono i movimenti corretti. A differenza di queste, il metodo Feldenkrais non insegna qual è il "giusto" movimento, anche se Moshe aveva delle idee molto precise in proposito. Se una persona avesse la possibilità di scegliere, farebbe sicuramente ciò che è più comodo, più confortevole. Se ci comportiamo in maniera ristretta rispetto alle nostre vere possibilità, non possiamo renderci conto che ci sono delle alternative[6].

È fondamentale tenere presente che il metodo Feldenkrais è un metodo educativo ed ha come scopo principale l'apprendimento ottenuto attraverso movimenti concreti e attraverso la percezione di questi movimenti. Così la persona può rendersi conto di come si organizza nella vita quotidiana, riconoscendo i propri limiti e gli schemi motori abituali. Si sviluppa, di conseguenza, una maggiore libertà nelle scelte mediante una presa di coscienza interiore. Il metodo non insegna, quindi, movimenti precisi, ma fa del movimento un mezzo per aumentare la consapevolezza dei meccanismi che regolano le azioni compiute quotidianamente. Non è un metodo terapeutico e non ha quindi alcun contatto con quella che viene di solito definita "medicina ufficiale", nonostante Feldenkrais fondasse sempre le sue teorie su basi scientifiche (anatomiche, psicologiche, fisiche, etc.).

Questo è un metodo che non ha la pretesa di "guarire" in senso medico, ma dà la possibilità di imparare a diventare più consapevoli di se stessi e a muoversi, di conseguenza, in modo più efficiente, evitando così tutti quei problemi che derivano dal cattivo uso del proprio corpo. In pratica, permette di ridurre le limitazioni e i disagi causati dalle modalità che ognuno di noi adopera per organizzare i propri movimenti, per, in poche parole, "stare al mondo": dalla postura, al modo di camminare, di sedersi, di fare sesso, fino ad arrivare ad azioni più complicate, e che richiedono una maggiore quantità, ma soprattutto qualità di organizzazione, quali danzare, recitare, cantare.

Di qui deriva allora la vasta applicabilità del metodo, con cui si può affrontare una larga gamma di problemi. I campi di applicazione sono, infatti, numerosi: nel lavoro (training di comunicazione, management ed ergonomica), nell'educazione (asilo, scuole elementari, insegnanti di sostegno), nella sanità (dalla riabilitazione, alla geriatria alla preparazione al parto), nello sport (soprattutto equitazione, sci, golf e tennis), nell'arte (danza, teatro, musica e canto) e, per finire, bisogna aggiungere che l'Integrazione Funzionale viene talvolta applicata anche agli animali.

Un movimento poco o male organizzato gioca un ruolo decisivo nella maggior parte dei disturbi. Ciò che è particolarmente interessante è che la scarsa organizzazione può sia precedere il disagio, ed esserne quindi la causa (ad esempio, tensioni muscolari inconsce possono portare al mal di schiena), sia esserne il risultato (come nel caso di una tensione muscolare che tenta di proteggere una parte del corpo già danneggiata). Il metodo, in questi casi, aiuta a ridurre le tensioni eccessive e porta quindi ad ottenere movimenti più facili, più fluidi, più aggraziati. Ma anche chi non soffre di particolari malesseri o dolori, ha la possibilità di ottenere, grazie a questo particolare apprendimento, notevoli vantaggi, aumentando le proprie capacità fisiche. In definitiva, chi fa uso del metodo diventa sempre più differenziato nella percezione di se stesso e dei movimenti che compie

(riuscendo ad essere più attento ai dettagli). La differenziazione o la possibilità di differenziare si sviluppano quando, durante l'infanzia, si ricevono stimoli interni ed esterni. Il bambino li seleziona e li ordina in base alla loro importanza: in questo modo ha origine il comportamento umano.

Il metodo fornisce gli strumenti per un'esplorazione, prima, e per un miglioramento, poi, di se stessi, portando benefici a tutti, da chi è seriamente compromesso nell'uso delle normali funzioni, a chi, invece, è spinto ad accrescere il livello delle proprie prestazioni. Ecco perché è particolarmente indicato a tutti coloro che lavorano con il proprio corpo: gli atleti, i musicisti, gli attori e i danzatori.

In ogni modo, se il metodo Feldenkrais non è un metodo terapeutico, è bene chiarire che non è neppure una ginnastica, se per ginnastica s'intende una ripetizione di esercizi fine a se stessi. Il motto "se non c'è dolore, non c'è vantaggio" non è adeguato a chi frequenta le lezioni Feldenkrais. Questo, insomma, è un procedimento di rieducazione che non ha come unico fine l'aumento della forza o della scioltezza muscolare, ma quello di aumentare la percezione del proprio corpo. Questo consente poi di perfezionare tutte le funzioni, e non solo il saltare, il piegarsi più in basso o il sollevare qualche peso in più. Il fatto di non essere una semplice ginnastica porta ad evitare sforzi eccessivi. Secondo Feldenkrais, molte persone pensano erroneamente che il fare continui sforzi comporti sempre e comunque un miglioramento della forza fisica; quante volte, in effetti, ognuno di noi non ha tentato di fare qualche flessione in più, abbagliato dall'idea di aumentare la propria prestanza. Il fare eccessivi sforzi non porta a niente, è anzi deleterio, se non impariamo prima a conoscere bene il nostro corpo e ad esserne consapevoli. Il tirare troppo un muscolo, ad esempio, non determina altro che la sua contrazione opposta, a causa della eccessiva sollecitazione cui è stato sottoposto. Il metodo, invece, permette il recupero dell'intera gamma delle possibilità dei muscoli attraverso la rieducazione del sistema nervoso centrale.

Ecco perché una delle principali caratteristiche del metodo è la sua non invasività. Affinché il cervello possa apprendere nuovamente non è importante *cosa* o *quanto* stiamo facendo, ma *come* lo facciamo. Non sono allora necessari stretching, acrobatica o simili, basta solo che chi fa uso del metodo ponga attenzione ai piccoli movimenti che gli vengono indicati. La facilità delle lezioni, poi, non solo permette a tutti di frequentarle, ma evita lo sforzo e la fatica, fattori che impediscono al sistema nervoso di riappropriarsi adeguatamente dei movimenti e delle funzioni perdute.

A questo punto, qualcuno potrebbe chiedersi quali siano, alla fine, le differenze con altri metodi. Ho già risposto in parte alla domanda, affermando che il metodo Feldenkrais è un processo di apprendimento e non un trattamento, che è dolce e non invasivo. Ma c'è un'altra rilevante differenza che fa notare Ralph Strauch, insegnante Feldenkrais attivo a Los Angeles: la differenza si basa sull'essenza fondamentale di questo metodo. La maggior parte degli altri metodi, infatti, centra la propria disciplina su conoscenze che potremmo definire "esterne". In medicina, per esempio, tutto si basa su conoscenze scientifiche (patologia, effetti dei trattamenti, ecc.). Il medico è tenuto ad essere padrone di queste materie più del paziente; il suo lavoro è quello di determinare quanto e in che cosa il paziente devii da un ideale imposto da queste conoscenze, per poi fare in modo di riportarlo il più possibile vicino ad esso.

Ciò su cui si basa il metodo Feldenkrais, ed il suo punto di forza, è invece qualcosa che potremmo definire come il senso innato che l'allievo possiede per capire ciò che è più corretto e

comodo per il suo corpo. L'insegnante Feldenkrais non è un'autorità che insegna il "giusto" modo di muoversi o di stare in piedi. Il suo lavoro è quello di aiutare l'allievo a scoprire, e quindi a rimuovere, i blocchi inconsci che gli impediscono di fare il massimo uso di questa sensazione: sarà questa ad indicargli quali schemi motori siano più o meno adatti a lui.

Nonostante tutto, comunque, il maestro russo tiene a sottolineare che il suo metodo "ha il principio di non avere principi"[7]. Questo non vuol dire che qualunque cosa venga fatta sia sicuramente valida. Significa soltanto che non si tratta di una tecnica definita: in primo luogo perché ogni allievo è un caso unico, mai uguale a un altro, in secondo luogo perché, più che una tecnica, il metodo Feldenkrais può essere considerato un'impostazione di pensiero che si basa fondamentalmente su un processo vitale al quale ognuno di noi, come individuo, può tornare ad avvicinarsi. Questo processo di apprendimento è però inscindibile dal movimento. Vediamo perché. Scrive il maestro:

> Ogni essere vivente ha un confine che lo separa dal resto del mondo. Il contenuto all'interno del confine ha una struttura in grado di assicurare l'autopropulsione, vale a dire l'attività dell'essere. Quando tale funzione cessa, rimangono soltanto forma e struttura, e l'essere è morto. La cessazione del movimento è la fine della vita stessa[8].

Pensando alla vita animale, ci è impossibile negare che alcune attività sono indispensabili perché questa continui ad esistere. Ma, se ci fosse chiesto quali siano queste attività, la nostra mente andrebbe di primo acchito alle più evidenti: mangiare, bere, riprodursi. Il che è innegabilmente giusto, ma ci siamo mai chiesti qual è il comun denominatore di queste tre vitali attività?

Gli esseri viventi cosiddetti inferiori, come le cellule e i batteri, ad esempio, devono autoriprodursi, automantenersi (nutrirsi e respirare) e autoconservarsi, ma queste stesse attività fanno anche pienamente parte della vita vegetale ed animale maggiormente sviluppata. A differenza degli animali, le piante fanno fronte a questi tre requisiti attraverso l'aiuto di mezzi esterni: senza gli insetti, il vento e la pioggia, la vegetazione scomparirebbe dal globo terrestre. La specie animale, invece, è costretta, chi più chi meno, a darsi da fare da sola, affinché la sua esistenza venga conservata. Ecco che allora entra in gioco il quarto fattore di cui è dotata la vita animale, che è il mezzo, poi, come lo sono il vento e la pioggia per le piante, con cui l'essere vivente può affrontare gli altri tre fattori: l'autopropulsione, cioè la capacità di movimento, è infatti ciò che permette, e che caratterizza, le principali attività necessarie all'esistenza.

Ogni caratteristica fisica, quindi, è il prodotto di una selezione e si è evoluta per migliorare il proprio adattamento all'ambiente. Ciò che oggi noi siamo è il risultato di lente ma continue modifiche avvenute in migliaia di anni. L'influenza dell'ambiente è stata, e continua ad essere, un fattore determinante. Come Feldenkrais stesso afferma, "la maggior parte dell'organismo, cioè lo scheletro, i muscoli e il sistema nervoso, è preposta al movimento nell'ambiente"[9]. Ma nei suoi scritti riporta anche, e più di una volta, alcuni esempi di come gli animali riescano ad adattarsi più velocemente di noi. Prendiamo l'esempio di un cavallo appena nato: dopo che la madre lo avrà leccato per pulirlo, il puledro farà qualche maldestro tentativo per mettersi in piedi, ma in poco tempo riuscirà anche a galoppare e a seguire la madre senza troppa difficoltà. Questo animale, in poche parole, è in grado di compiere un'azione così complessa come alzarsi e correre, senza alcuna esperienza

precedente e con un brevissimo periodo di apprendimento. Osserviamo invece un cucciolo di uomo: il periodo di apprendimento per ottenere un adeguato adattamento all'ambiente, è senza dubbio il più lungo di tutte le specie animali. Più maturo è il cervello alla nascita, più il comportamento è riflesso[10]. Ogni neonato è dotato delle connessioni che gli assicurano la sopravvivenza e la crescita, come il sistema nervoso o il sistema ghiandolare, ma non possiede alcuna delle funzioni propriamente umane: non sa stare in piedi, non sa camminare, parlare, correre, cantare, e così via. Per fare bene queste ed altre attività avrà bisogno di anni.

> È necessaria l'esperienza personale e individuale, perché, in sua assenza, il bambino non sarà mai un essere umano. È come se la specie umana non si tramandasse nessun apprendimento ereditario. Gli animali "inferiori" hanno un apprendimento filogenetico, o ereditano l'apprendimento evoluto della loro specie, mentre quelli "superiori" imparano attraverso la propria esperienza individuale ontogenetica[11].

Alla nascita il cervello sia umano che animale è, senza dubbio, in grado di adempiere alle funzioni vitali come, ad esempio, respirare e digerire. Per sviluppare le funzioni superiori è necessario che l'essere sia in costante relazione con l'ambiente. Occorrono molti messaggi provenienti dall'esterno perché il sistema nervoso possa imparare ad adattarsi ad essi. L'uomo quindi, a differenza di qualsiasi altro animale, possiede un numero bassissimo di risposte istintive agli stimoli esterni. Il suo sistema nervoso cresce per il fatto che l'ambiente continuamente lo influenza. Perciò, afferma Feldenkrais, l'ambiente ha un maggiore peso sul sistema nervoso umano che non su quello animale. Questo può esserne un esempio: un uccello canta più o meno allo stesso modo sia in Italia che in Giappone, ma un italiano non sarà mai in grado di capire o di parlare con un giapponese, a meno che non ne studi la lingua, e non subentri, quindi, una condizione di apprendimento.

Secondo Feldenkrais, l'apprendimento sta al sistema nervoso umano come l'istinto sta agli animali[12]. Per "apprendimento" egli non intende quello di tipo accademico, con cui possiamo per lo più aumentare le nostre conoscenze di letteratura, chimica o matematica. Ciò di cui parla è più duraturo e innegabilmente più importante, e per noi uomini è una necessità biologica, se non fisiologica: è l'apprendimento organico, quello, cioè, che accompagna la crescita individuale. È importante capire allora che l'uomo eredita ben poco rispetto agli animali, ma una delle poche cose che eredita è ciò che gli permette di sviluppare la propria esistenza in modo più maturo e completo: il sistema nervoso. L'uomo possiede il più complesso sistema nervoso centrale di tutti gli animali. Con le sue innumerevoli possibilità, esso ci consente, attraverso l'esperienza personale, di adattarci ad ogni situazione e ambiente. Feldenkrais dà una particolare importanza all'esperienza, che in qualche modo concepisce come un "fare pratica". Il bambino, ad esempio, riuscirà a camminare dopo molti tentativi, dopo che probabilmente sarà caduto più volte, dopo aver fatto pochi passi incerti e malfermi. Per apprendere è necessario fare e praticare. Il bambino prova e riprova gesti e parole per adeguarsi al mondo che lo circonda. I movimenti che impara a fare nella prima infanzia gli servono per conformarsi alla società in cui vivrà da adulto.

Gradualmente questi movimenti ed azioni diventano sempre più facili e semplici, fino a diventare naturali e automatici. Accade di frequente che le persone attribuiscano la causa di alcuni loro

comportamenti, magari non graditi, all'istinto o all'ereditarietà. Detto questo, non sarà difficile intuire come in realtà molte azioni coatte o involontarie non siano che abitudini dovute a schemi ripetuti a causa di un particolare ambiente. Ecco come si formano certe abitudini, quelle più forti e profonde, che con il passare del tempo diventano parti integranti di noi stessi. Altre invece nascono semplicemente perché un certo atteggiamento o movimento ci risulta, più o meno inconsciamente, così comodo in una determinata situazione che lo ripetiamo ogni qualvolta ci ritroviamo in quella stessa condizione, oppure in una simile. Scrive Feldenkrais:

> Gli schemi abituali vengono attivati da associazioni mentali astratte, da fenomeni legati al sistema vegetativo, da schemi muscolari e modelli comportamentali, tutti formatisi, in un modo quanto mai personale, nel corso della storia individuale. [...] Se non gli si insegna un metodo per autodirigersi in modo adeguato, l'individuo si trova obbligatoriamente a ripercorrere la via abituale, ricreando quelle situazioni (o procurandosele) che è capace di affrontare, anche se sono penose[13].

D'altronde, se non avessimo degli schemi abitudinari stabiliti, saremmo costretti a cercare ogni volta una risposta adeguata per occasioni simili. Quindi, in un certo senso, le abitudini ci sono utili e necessarie per poter agire in modo rapido e corretto. Le riattivazioni delle vecchie abitudini, buone o cattive che siano, sono causate dal fatto che hanno dato precedentemente buoni risultati, e sono quindi sostenute dall'ambiente; l'unico fatto che le rende sbagliate è che non liberano dalla tensione che ci spinge all'azione, cosicché tale tensione continua a spingerci ad agire, a ripetere la stessa azione, sempre con lo stesso risultato. Inoltre, con l'adolescenza e la maturità diventiamo più inclini ad usufruire delle abitudini che già possediamo, piuttosto che ad imparare e ad esplorare nuove possibilità, visto che ormai ci siamo forniti di tutta la gamma di azioni vitali che da bambini abbiamo appreso senza problemi.

Questo è all'origine del fatto che certi nostri movimenti, che in un momento della vita potevano essere adeguati, ora non lo siano più, ma noi continuiamo in ogni caso a farli, anche se sappiamo che sono sbagliati. Raramente riusciamo ad uscire da uno schema o da un'abitudine, anche se è deleterio per il nostro corpo oppure sentiamo che esso non è adatto alla situazione in cui ci veniamo a trovare. Siamo talmente abituati ad alcune posture, movimenti o comportamenti, che ne facciamo uso sempre e comunque, anche in circostanze totalmente diverse.

> Lo schema corporeo formatosi sotto uno stress emotivo viene mantenuto senza interrogarsi ulteriormente sulla sua validità, e l'atteggiamento emotivo viene riattivato e rafforzato dallo schema corporeo come parte della situazione generale e in tali condizioni è impossibile fare progressi sulla via della maturità[14].

Quello che Feldenkrais definisce come "maturità" è uno stato ideale, ma al quale possiamo comunque avvicinarci, in cui l'individuo ha la capacità di "scomporre situazioni totali vissute in passato, per ricostruirle secondo lo schema più adatto alle circostanze presenti"[15]. In questo senso, il concetto di maturità acquista un altro significato da quello che di solito gli attribuiamo: la maturità non è vista come uno stadio che, quando raggiunto, rimane fisso e stabile; ciò sarebbe contrario

alla dinamica della vita.

Spesso si crede che sia impossibile stare in piedi, muoversi, camminare in una maniera differente da quella abituale. Si pensa che siamo così di natura, per eredità o per istinto, o forse pensiamo che sia troppo tardi poter cambiare. Niente di tutto questo è vero.

Facciamo un piccolo esperimento: intrecciamo le dita delle mani, cosicché i due palmi si tocchino. Osserviamo poi quale pollice sta sopra: il destro o il sinistro. Ora disgiungiamo le mani e riuniamole in modo contrario, cioè mettiamo sotto il pollice che prima stava sopra. Prestiamo attenzione alle nostre sensazioni; sicuramente con uno dei due modi ci troviamo meglio, perché è il nostro modo abitudinario, con l'altro, invece, ci sentiamo un po' "strani", soltanto perché non siamo abituati a farlo: ma chi ci dice che uno è giusto e uno è sbagliato, e che dobbiamo sempre usare lo stesso? È vero, uno può risultarci più "naturale", l'altro meno, ma solo perché siamo condizionati dalle nostre abitudini. Di fatto, però, dal punto di vista fisico, è perfettamente indifferente se teniamo sopra il pollice destro o il pollice sinistro.

Ecco come si comportano le abitudini, o meglio, come noi ci comportiamo con loro. Raramente prendiamo in considerazione il fatto che un'azione o un movimento può essere fatto in due, tre, quattro modi differenti. Se troviamo altri modelli, la corteccia motoria perde tutti gli schemi prestabiliti che si sono formati col passare degli anni, e noi possiamo scegliere diverse possibilità più liberamente. Le lezioni e gli esercizi inventati da Moshe Feldenkrais possono aiutarci a trovare valide alternative anche alle abitudini più radicate.

D'altra parte, non possiamo conoscere una cosa se non l'abbiamo mai fatta. Il suo metodo, quindi, ha come caratteristica principale l'osservazione, non tanto del movimento in sé ma del modo in cui il movimento viene eseguito; tutto questo al fine di raggiungere una più grande libertà corporea. Il movimento che avviene senza prestare attenzione al modo in cui viene prodotto, è un movimento meccanico. Lo sono proprio le nostre abitudini, di cui facciamo uso giorno dopo giorno, sempre alla stessa maniera. Questo genere di movimento, limitato dal solo scopo finale, è poco adattabile alla varietà di situazioni che impone il mondo esterno.

Feldenkrais ha costruito le sue lezioni in modo molto scientifico; se per esempio voleva trovare un modo facile per sdraiarsi o per alzarsi, provava un movimento alla volta, vedeva se era efficace e se non lo era ne trovava un altro, ma sempre prima provandolo e poi analizzando scientificamente la sua validità. Un po' come un chimico che verifica sempre tutte le reazioni e, se non funzionano come dovrebbero, aggiunge o sottrae qualche elemento (che, nel caso di Feldenkrais, può essere un contrappeso da una parte o una rotazione da un'altra). Tutto, allora, è basato sulla pratica; non esiste ancora una teoria che comprenda tutti questi principi, c'è solo un sapere insito nell'azione. Il suo scopo era l'accrescimento delle capacità. Ed è proprio Accrescimento delle Capacità il nome che egli ha dato alle lezioni di gruppo, prima di chiamarle *Awareness Through Movement*

Questo accrescimento delle capacità e delle potenzialità si può ottenere, stando alle idee del maestro russo, con il compimento di determinate sequenze di movimenti. Tutte le lezioni si basano sul porre la propria attenzione a dei piccoli e semplici movimenti che lentamente si evolvono in movimenti più complicati. Una lezione può durare dai trenta ai sessanta minuti. Gli allievi sono in genere di tutte le età e di tutte le professioni, ma ci possono essere anche lezioni più specifiche:

> Un certo gruppo a cui ho insegnato era costituito da uomini e donne che soffrivano di sciatica, di ernia del disco, blocco delle spalle e disturbi simili. La maggior parte dei componenti del gruppo aveva più di trentacinque anni e portava il busto ortopedico da molti anni. Altri gruppi possono essere formati da insegnanti, attori, cantanti, ballerini, etc[16].

Tutta la lezione è impostata sulla guida verbale dell'insegnante; è bene sottolineare questo particolare, in quanto l'insegnante non deve mai mostrare alcun movimento, sta alla sua bravura far capire agli allievi come farlo, soltanto con le parole. In questo metodo, infatti, non si impara mai per imitazione, dal momento che l'allievo deve fare le sue personali scoperte. L'insegnante alterna le indicazioni dei movimenti a domande particolari che hanno la funzione di svegliare nell'allievo l'attenzione al livello senso-motorio. Alcune domande possono essere: qual è il contatto del vostro corpo sul pavimento? Sentite delle differenze tra la parte destra e la parte sinistra del vostro corpo? Com'è la respirazione? Come si trasmette il movimento in tutto il corpo?

Le lezioni sono centinaia, senza contare le innumerevoli variazioni. Possono anche variare nella complessità, cosicché l'insegnante possa adattarle al livello dei suoi allievi. Molte lezioni si basano sull'esplorazione di movimenti quotidiani e funzionali, come girarsi su un fianco, mettersi a sedere, alzarsi in piedi, guardare dietro di sé. Altre invece si fondano su esplorazioni astratte degli schemi posturali, dei muscoli e delle articolazioni. La cosa più interessante di queste lezioni, soprattutto se gli allievi sono dei performer, è che i movimenti esplorati non indicano mai quale sarà quello finale. In poche parole, si sa da dove si parte ma non si sa dove si arriva. Questo fa in modo che gli allievi non abbiano come scopo il movimento finale e non si sentano costretti ad ottenere dei risultati. Feldenkrais, a questo proposito, afferma che spostando l'attenzione sui mezzi di conseguimento invece che sul bisogno di riuscire, il processo di apprendimento è più facile, semplice e veloce. Durante una lezione, si lavora spesso su un solo lato del corpo, in modo che l'allievo sia in grado di sentire, alla fine di ogni movimento, se si sono verificati dei cambiamenti sul lato su cui ha lavorato e se quindi ci sono differenze con l'altro; rendersene consapevoli fa anch'esso parte dell'apprendimento. Grazie infatti alla ripetizione di movimenti piccoli e appena percettibili di cui Feldenkrais fa ampio uso, si riduce notevolmente la contrazione involontaria dei muscoli. Lavorando in questo modo su un braccio o su una gamba si riesce a percepirla più lunga e più leggera se confrontata con quella che non ha lavorato. L'allievo è spinto ad analizzare la propria immagine corporea, sentendo il cambiamento in diverse parti del corpo e/o la differenza tra un lato e l'altro.

Da quanto emerge dalle mie ricerche ed interviste, molti insegnanti ritengono che le lezioni di *Awareness Through Movement* (ATM) siano più adeguate al training del performer; l'Integrazione Funzionale, infatti, è qualcosa di molto specifico, con cui lavorare in modo mirato secondo le esigenze dell'allievo. Spesso, infatti, questa viene usata per migliorare le condizioni di persone disabili o con problemi di spasticità. Molti pratictioner che si occupano di teatro, e che hanno allievi coinvolti in questo campo, affermano di usare l'Integrazione Funzionale quando si presentano particolari problemi fisici nei loro allievi (stiramenti, dolori, problemi di equilibrio, e così via). Spesso accade che comincino a trattare le persone proprio con questa tecnica, poi, dopo aver raggiunto un certo miglioramento, consigliano loro di frequentare le classi di ATM.

L'Integrazione Funzionale è una tecnica le cui sedute possono essere fatte solo individualmente;

con essa l'allievo può ottenere buoni risultati in un tempo minore rispetto alle lezioni di ATM. Ad un occhio esterno, questo tipo di seduta potrebbe sembrare una specie di massaggio. È bene chiarire, allora, quale sia la differenza tra l'Integrazione Funzionale e altre tecniche che possono sembrare simili: il massaggio e la chiropratica. La somiglianza sta proprio nel fatto che le sedute consistono nel toccare l'allievo-paziente, e sono sempre e rigorosamente individuali. Nel massaggio, però, si lavora direttamente sui muscoli. In chiropratica, invece, sulle ossa. Questi sono due approcci che cercano il miglioramento attraverso il cambiamento delle strutture, in questo caso rispettivamente muscolari e scheletriche. L'Integrazione Funzionale, invece, essendo, allo stesso modo della Consapevolezza attraverso il Movimento, un metodo di educazione somatica, lavora esclusivamente con l'abilità dell'allievo di regolare e coordinare i propri movimenti, lavora cioè sul sistema nervoso.

Non è semplice, di conseguenza, descrivere come avviene una lezione: essa, infatti, non è verbale e si realizza grazie ad uno stretto rapporto, esclusivamente tattile, tra l'insegnante e l'allievo. Tecnicamente, quindi, è completamente diversa da una lezione di ATM, anche se si basa sugli stessi, identici principi. Nell'Integrazione Funzionale l'insegnante non parla, ma guida direttamente con le mani l'allievo, che di solito è disteso su un lettino.

> Attraverso il tocco delle mani due persone, quella che tocca e quella che è toccata, possono formare un nuovo insieme: due corpi collegati da due braccia e due mani sono una nuova entità. Queste mani sentono e al tempo stesso dirigono. […] Il mio lavoro consiste nel toccare con le mani; […] il contatto fisico delle mani, il tenere e manipolare corpi umani viventi mi ha permesso di dare concreta e pratica attuazione alle conoscenze acquisite attraverso l'esperienza e attraverso lo studio dei grandi pensatori e scienziati del nostro tempo[17].

Nel corso della lezione l'insegnante suggerisce nuovi modelli di movimenti ma sempre con un approccio gentile e non invasivo che si fonda su nozioni di cibernetica. I movimenti che l'insegnante fa fare all'allievo sono quasi sempre molto piccoli e appena percettibili. L'allievo non dovrebbe opporsi troppo alle mosse a cui viene guidato, ma neppure porsi troppo passivamente. La relazione che si crea tra allievo e insegnante è molto particolare, un po' come il rapporto tra due danzatori nell'esecuzione di un pezzo a due. Questa tecnica si basa su un tipo di manipolazione che ha la facoltà di comunicare sensazioni specifiche al sistema nervoso centrale della persona che vi si sottopone, al fine di migliorare le funzioni del sistema motorio. I risultati sono notevoli: modifica la tonicità muscolare (ecco perché viene usata per persone affette da spasticità), aumenta l'ampiezza dei movimenti, migliora il coordinamento motorio, l'efficienza e l'elasticità della muscolatura (ecco perché è consigliata a tutti, compresi attori e danzatori). Bisogna comunque ricordare che anche questa tecnica non è una cura per problemi fisici o di salute, sebbene possa rappresentare un valido aiuto nel miglioramento dell'intero individuo, dell'intera persona.

Quante volte, negli scritti riguardanti il metodo Feldenkrais, si trovano accenni al fatto che tutti possono usare questa tecnica, ricavandone indubitabilmente numerosi vantaggi: i campi di applicazione, in poche parole, sono infiniti. Non accade mai, però, di chiederci per quale ragione possano essere infiniti e perché il metodo possa essere un valido aiuto per bambini e anziani, per disabili e cerebrolesi, per atleti e musicisti e, infine, per attori e danzatori.

Credo che la ragione sia una soltanto: Feldenkrais, nella sua decennale carriera, si è impegnato a studiare, analizzare, esplorare, investigare l'uomo e le funzioni umane senza fare differenze tra i vari tipi di persone, ma includendo nelle sue ricerche l'essere umano visto nell'unità della propria specie. Naturalmente, come ricorda egli stesso[18], Feldenkrais ha lavorato con migliaia di persone, osservandone di volta in volta caratteristiche e particolarità, ma le sue teorie rimangono indiscutibilmente valide per chiunque. Egli ha guardato all'uomo nella sua generalità, non alla specificità della sua razza, della sua età o del suo lavoro.

Eppure, in molti campi, da quello sportivo a quello artistico, passando per quello rieducativo, è stata dichiarata la perfetta adeguatezza del metodo, quasi si volesse arrivare a dire che esso è stato concepito appositamente per questo o quel campo: per chi ha dolori è più che confacente, ma anche per i musicisti lo è, non parliamo poi dei cantanti. La verità, però, che lo si voglia o no, è che il maestro russo non ha mai diretto i suoi interessi verso qualcuno o verso un tipo di attività in particolare. Alan Questel, attore americano e allievo del maestro nei primi anni Ottanta, conferma tutto questo:

> Feldenkrais si riferiva raramente, per quanto mi ricordi, agli artisti in particolare. Tutti i principi di cui egli parlava e scriveva, come il corpo-mente o l'immagine di sé, non si riferiscono all'attore in particolare. Credo che sia possibile e giusto, in ogni modo, ciò che facciamo io e te: applicarli, cioè, all'attore. Certamente è solo una connessione ma è una connessione ovvia, visto che per ogni performer il corpo è come lo strumento per il musicista: più questo è "accordato", più sarà capace di esprimersi[19].

È un fatto certo che Feldenkrais abbia collaborato, durante la sua lunga carriera, con compagnie di danza e di teatro[20]. Purtroppo, però, non ci sono documenti o studi che ci informino meglio su questo genere di collaborazioni. Alcuni suoi allievi lasciano comunque trapelare qualcosa: ad esempio, Thomas Hanna, nel libro *The Body of Life* del 1979, accenna al fatto che per molti anni Feldenkrais ha lavorato con l'amico Peter Brook[21]. A queste notizie, aggiungiamo quella che ci dà un altro allievo del maestro, Mark Reese, in un articolo intitolato *The Thinking Body*: "Moshe Feldenkrais [...] era profondamente coinvolto nel teatro e nel training degli attori. Il suo migliore amico era Aaron Meskind, attore e allievo del famoso regista russo Konstantin Stanislavskij"[22] . Nonostante, quindi, la vita di Feldenkrais non sia stata estranea al campo teatrale, nei suoi scritti il maestro si riferisce raramente al performer e quando lo fa, lo fa piuttosto in generale; non accenna mai, cioè, alla sua personale esperienza. Il primo documento, in ordine d'importanza, nel quale Feldenkrais si "sbilancia" sul performer, è l'intervista di Richard ed Helen Schechner intitolata *Immagine, movimento e attore: il recupero della potenzialità* . Nell'introduzione di questa intervista, fatta a Tel-Aviv nel giugno del 1965, troviamo scritto che "le ipotesi e le realizzazioni pratiche di Feldenkrais hanno un chiaro possibile utilizzo nell'ambito della formazione teatrale; benché non ne faccia cenno in questa sede, egli ha lavorato in Israele con l'Habima Theatre"[23]. Nell'intervista Feldenkrais approfondisce i temi alla base delle sue teorie da un punto di vista teatrale, in particolare dal punto di vista dell'attore: il corpo-mente, l'immagine di sé, il neutro, il buon movimento, la reversibilità ed infine, ma non meno importanti, i vantaggi che la consapevolezza può portare a

chi, come il performer, fonda il suo lavoro sull'espressione corporea (comprendendo, naturalmente, anche la voce).

Il concetto di "unità" è uno dei principi basilari del pensiero e del metodo di Moshe Feldenkrais. Da un lato, l'unità si ha al livello prettamente fisico. Il modo di dire del grande regista russo Mejerchol'd "se muovo la punta del naso, muovo tutto il corpo" è indiscutibilmente calzante: ogni elemento del nostro corpo è collegato all'altro, e se ne muovo uno, muovo, più o meno impercettibilmente anche gli altri. La colonna vertebrale, ad esempio, è il punto di incontro delle altre membra, partendo dalle zone più vicine ad essa, per arrivare alle parti più periferiche. Anche il bacino è uno dei punti focali del nostro corpo: i suoi movimenti arrivano al collo e ai piedi nello stesso tempo. Spesso non ce ne accorgiamo perché non ne siamo consapevoli, ma anche il movimento delle sole parti periferiche influenza i muscoli e l'assetto di altre parti del corpo.

Dall'altra parte, invece, troviamo il principio di unità come fusione corpo-mente, un binomio che vede il corpo, che abbiamo già individuato come un tutto, in relazione con l'altra parte dell'uomo, che potremmo chiamare mente o psiche. Su questo approccio olistico, in fondo, non si basa solo il metodo Feldenkrais, ma tutta la somatica. Nel nostro autore in particolare, però, esso acquista un valore decisivo.

In effetti, il metodo Feldenkrais è un metodo di apprendimento, o meglio di ri-apprendimento, basato sull'integrazione tra movimento, sensazione fisica, sentimento e pensiero; sull'unione tra interno ed esterno. Tutta la sua idea di rieducazione, si fonda sulla sensazione del movimento, su quello, cioè, che sentiamo mentre, per esempio, alziamo un braccio o ruotiamo la testa; ascoltando il funzionamento corporeo in determinati movimenti e acquisendone consapevolezza, il sistema nervoso si ri-adatta ai movimenti rompendo i vecchi schemi e aprendosi a dei nuovi. Dal punto di vista del performer questo concetto di corpo-mente è di radicale importanza: molti insegnanti Feldenkrais che si interessano di teatro e che insegnano ad allievi attori, sostengono la fondamentale importanza di sviluppare negli allievi questa capacità di stare mentalmente in contatto con il proprio corpo e con i suoi movimenti. Alan Questel descrive dettagliatamente una lezione che fa fare ai suoi allievi attori, la quale parte dall'unità corpo-mente ma si ripercuote su tutta l'azione:

> In una lezione che ho creato, chiamata *Exploring this concept*, gli allievi partono da seduti e si mettono in piedi, cercando di sentire l'inizio, la parte centrale e la fine di questa azione; poi provano ad esplorare ciò che sta in mezzo, cercando di capire qual è il mezzo del mezzo. Provano ad avvicinarsi sempre di più ad esso, cosa che consente, provando e riprovando, di analizzare mentalmente il movimento, scomponendolo in segmenti sempre più piccoli. Quando sono più consapevoli dell'azione, grazie a questo espediente, si può spostare tutto cominciando dal mezzo del mezzo: questo, ora, è l'inizio. Naturalmente la fine del primo segmento in cui sono in piedi diventerà il mezzo del nuovo segmento: ci serve una fine, quindi aggiungo qualcosa che può essere, ad esempio, un battito di mani. Poi faccio un altro passaggio: la metà di quest'ultimo segmento (stare in piedi) sarà l'inizio, il battito di mani sarà il centro, un altro elemento, come un passo, sarà la nuova fine. In definitiva, ogni centro diventa un nuovo inizio ed ogni segmento è sempre diviso in tre parti: inizio, parte di mezzo, fine. Gli allievi praticano l'intera sequenza rendendosi conto dei punti più o meno oscuri e ripercorrendola con sempre maggiore consapevolezza. Dopo tutto questo, tor-

> niamo al primo segmento (da seduto a in piedi) e riesaminiamo il primo inizio, la prima parte di mezzo e la prima fine ma sapendo e sentendo che c'è qualcosa dopo (il battito di mani) che ti tiene orientato ad andare avanti e fa in modo che ti relazioni a qualcosa. Quando le persone provano questa esperienza, non sentono più la fine come fine ma come qualcosa che è intrinsecamente connesso al momento successivo. Allo stesso modo, in un dramma, gli attori non concepiscono che ogni momento è connesso con il momento più alto, il quale è solo il mezzo, ma può essere considerato come un nuovo inizio. Se io, come attore, ad un certo punto devo alzarmi da una sedia, posso fare una tradizionale lezione di ATM, che evoca un più completo senso di me stesso, chiedendomi le tipiche cose come: dove ho adesso l'equilibrio, dove sono diretti i miei occhi, qual è il movimento della testa, del petto, dei fianchi. Facendo questo avrò una più piena auto-immagine e farò ciò di cui parlavo precedentemente: accordo il mio strumento. Ma poi c'è il problema di creare il personaggio e di ripeterlo sera dopo sera. Quest'ultimo punto si può risolvere concentrandosi sulla sua componente sensoria; durante la mia scena di alzarmi dalla sedia, ad esempio, posso pensare: oggi, quando mi alzo, sentirò cosa faranno i miei fianchi, oggi osserverò dove sono diretti i miei occhi oppure le mie ginocchia. Tutto ciò mi serve per essere attento a quello che sta succedendo, evitando di pensare: ah, tocca a me, devo alzarmi[24].

Anche l'immagine di sé citata da Questel, cioè l'immagine corporea che abbiamo di noi stessi, è approfonditamente esaminata da Feldenkrais. Ognuno di noi, ma soprattutto chi lavora con il proprio corpo, ha una certa immagine di sé formatasi anche questa durante l'infanzia e in base al proprio vissuto. Per avere un'idea di cosa intendiamo per immagine di sé, è sufficiente pensare ad una persona alla quale è stato amputato un braccio: questo continua ad avere il suo posto nel funzionamento cerebrale per lungo tempo; succede spesso, infatti, che la persona continui ad avere l'impressione che il braccio ci sia ancora e si comporta di conseguenza: non si appoggia ad un tavolo più di quanto non facesse prima, e a volte ha addirittura la sensazione di prurito sul braccio ormai mancante.

Ogni individuo ha una sua propria immagine di se stesso e vive e si comporta in base ad essa. Il modo in cui teniamo la testa e le spalle, la voce, l'espressione, il modo di apparire si basano sulla nostra auto-immagine. Essa è responsabile di come ci muoviamo e di come affrontiamo ogni momento della vita. Un'immagine di sé completa è una condizione ideale: pensiamo per un attimo all'immagine che abbiamo del nostro corpo; ci saranno sicuramente zone più chiare e zone meno chiare. Riusciamo bene, ad esempio, ad immaginarci di spalle? Se invece cerchiamo di indicare, ad occhi chiusi, con i due indici di ciascuna mano la lunghezza della nostra bocca, difficilmente indovineremo la lunghezza effettiva: sarà, anche se con uno scarto minimo, o più grande o più piccola.

Secondo Feldenkrais, l'auto-immagine è composta da movimento, sensazione, sentimento e pensiero (per tornare all'idea del corpo-mente). In ogni azione che compiamo, troviamo sempre tutte le componenti:

> Per pensare, ad esempio, una persona deve essere sveglia, e sapere di essere sveglia e che non sta sognando; cioè deve sentire e comprendere la sua posizione fisica relativa al campo di gravità. Ne consegue che il movimento, le sensazioni e il sentimento sono anch'essi coinvolti nel pensare. [...]

> Per muoversi, bisogna usare almeno uno dei sensi, consapevolmente o meno, che coinvolge il sentimento e il pensiero[25].

Ovviamente, questa immagine non è statica, ma cambia in base alle azioni che facciamo; poiché, però, queste azioni spesso sono, o diventano, abitudinarie, la nostra immagine tende ad essere poco mutevole, poco pronta ad adattarsi. Con riluttanza, ci mettiamo a sedere alla giapponese o all'indù, e se lo facciamo, troviamo sicuramente difficile riorganizzare il corpo in questa configurazione per noi estranea: l'abitudine ne ostacola l'apprendimento. Ritengo che il performer debba cercare il più possibile di sviluppare la sua immagine di sé; per un danzatore può significare ampliare la gamma di movimenti, per un attore, quella dei personaggi.

Ma c'è un altro principio di cui ci parla il maestro russo e che possiamo considerare uno "stato" necessario al performer, raggiungibile o migliorabile attraverso gli esercizi di Consapevolezza attraverso il Movimento: il neutro.

Gli attori e i danzatori, come ogni altra persona, hanno schemi abituali e parassiti, che, soprattutto tra i principianti, accompagnano spiacevolmente ogni prestazione: un certo modo di camminare o di tenere la testa, di parlare, a volte di fare un passo prima di dire una battuta o di aggrottare le sopracciglia in un momento un po' "difficile". D'altronde, ognuna di queste caratteristiche è personale, ed è talmente radicata nell'individuo, che il solo controllo cosciente non sarebbe sufficiente per evitarla. Un buon training fondato su o corredato da esercizi Feldenkrais, facilita il performer a raggiungere uno stato di neutralità che può servirgli come base su cui fondare una nuova interpretazione, liberandosi dai suoi modelli un po' troppo personali.

Livia Calice, insegnante Feldenkrais viennese mi ha raccontato che alcuni anni fa ha lavorato per un gruppo teatrale di Vienna chiamato Angelus Novus. Nel descrivere il lavoro che ha svolto con il gruppo, afferma che un training corredato da esercizi Feldenkrais è sicuramente utile all'attore che sperimenta. Durante i movimenti fatti nel corso delle lezioni, infatti, si ha la possibilità di sentirsi "completamente neutri, perché si riesce a non essere condizionati dalla propria storia personale, ci si sente solo vivere in quel determinato movimento, si diventa movimento"[26]. Se si riesce ad usare bene il metodo, ad entrarci e a lasciarsi portare, esso permette di liberarsi, per breve tempo, dalla propria identità. Il bagaglio di abitudini e automatismi che solitamente portiamo con noi si dissolve grazie a un movimento completo, facilissimo e ben coordinato. Questo dà un grande spazio interno e molta forza interiore indispensabili per creare. Si produce una sorta di vuoto che permette di trovare più facilmente nuovi elementi artistici e avere un'esperienza di se stessi dalla quale costruire tutti i mondi possibili. Questo ci viene confermato anche da Hanya Lamp Rodriguez, danzatrice, coreografa e insegnante Feldenkrais californiana:

> Una delle cose migliori che il metodo può fare per il performer è il condurlo in un luogo neutro. In altre parole, è vero, ad esempio, che il flamenco, a cui mi sto attualmente interessando, ha un tipo di postura molto esagerato, ma quello in cui il metodo Feldenkrais può aiutarmi è ritrovare sempre il mio neutro. Per molte persone il neutro è troppo spesso "introverso", è una postura talmente chiusa, che poi trovano difficile essere aperti ed "estroversi". Per certe persone accade, invece, il contrario e non riescono a stare chiusi. Un attore o un danzatore si troverà in difficoltà nell'imperso-

nare determinati personaggi, se non ha la capacità di scegliere, ma soprattutto di tenere, alcuni tipi di posture o atteggiamenti. Il metodo dà al performer una gamma più vasta per quanto riguarda ciò che può fare. Ogni performer ha insomma bisogno di capire e di saper tenere l'uno e l'altro estremo; in termini pratici, può ottenere un repertorio più vasto.

La seconda questione invece riguarda il lavoro sul personaggio. Se infatti una persona cammina già in un certo modo o possiede una maniera abituale di stare in piedi, tiene ad esempio le ginocchia molto strette, non importa tutti i tentativi che possa fare, ma le sarà sempre difficile camminare o stare in piedi in un altro modo. Non ha quindi una postura e una *attitude* adattabili: durante una performance si noteranno sempre quelle che già possiede e che le impediscono di rendere bene qualsiasi personaggio[27].

La consapevolezza combatte gli schemi abituali. Le lezioni Feldenkrais rompono questi modelli utilizzandola insieme a movimenti inusuali. Spesso l'insegnante fa cominciare il movimento da un piccolo segmento iniziale, poi ne aggiunge un altro e poi un altro ancora, fino ad arrivare al movimento completo, che può essere girarsi su un fianco (da distesi) o mettersi a sedere con una spirale. In più, molto spesso, occhi, testa, torso, spalle, bacino, ogni diversa parte del corpo, insomma, si muovono in varie combinazioni di movimenti uniformi o dissociati. La testa, ad esempio, può muoversi nella stessa direzione degli occhi mentre le spalle sono dirette in senso opposto; oppure gli occhi si oppongono alla testa e alle spalle insieme. Questo consente all'allievo di sperimentare altri modelli di movimento differenti dai suoi, e di arrivare, dopo un certo tempo, ad ottenere una postura, un modo di camminare o parlare, una *attitude* più neutri. Feldenkrais dice: "Cerco la neutralità solo per liberarvi dell'inibizione di avere una sola specialità"[28].

Lo scopo del lavoro e delle ricerche di Feldenkrais è portare l'allievo alla consapevolezza durante l'azione, aumentando così l'abilità di prendere contatto con lo scheletro, con i muscoli e con l'ambiente, tutto nello stesso tempo. Non è una tecnica di rilassamento, dal momento che il rilassamento totale lo si ottiene soltanto non facendo niente. D'altro canto, la riduzione della tensione è necessaria, in quanto, secondo il maestro, ogni movimento efficace dovrebbe essere privo di sforzo. È l'inefficienza, infatti, che sentiamo come sforzo.

Inoltre, in un'azione corretta, il lavoro dovrebbe essere distribuito in modo che i muscoli grandi (del bacino, delle cosce, della schiena) facciano un lavoro maggiore dei muscoli più piccoli, quelli cioè delle parti periferiche del corpo.

Per ottenere un buon grado di sensibilità cinestetica, e quindi una buona consapevolezza, è necessario eliminare il più possibile lo sforzo superfluo. A dimostrazione di ciò, Feldenkrais, da buon scienziato, riporta in diversi scritti la descrizione della legge di Fechner-Weber. Questa afferma che, per quanto riguarda le sensazioni e le attività dell'uomo, la diversità di stimolo che produce la minima diversità di sensazione percepibile ha sempre lo stesso rapporto proporzionale con l'intero stimolo. Questo è il motivo per cui, migliorando la sensibilità, cioè la capacità di percepire la differenza, otteniamo una maggiore consapevolezza. Le lezioni di Consapevolezza attraverso il Movimento, infatti, cominciano di solito con gli allievi distesi sul pavimento, in modo da permettere ai muscoli di rilasciare la tensione che mantengono quando si oppongono alla gravità.

Ognuno di noi, allora, ma il performer in particolare, dovrebbe ridestare e affinare la capacità

latente di dosare le proprie forze per ottenere non solo un livello più alto di sensibilità, ma anche azioni e movimenti più efficaci. Non per niente Feldenkrais scrive:

> Un'azione correttamente coordinata appare senza sforzo, e lo è, a prescindere dalla quantità reale di lavoro che essa può richiedere. Questa asserzione può apparire retorica, ma se ne può dimostrare la validità generale. Basta osservare la prestazione di una persona esperta in un'arte o mestiere per convincersi che la presenza di uno sforzo è l'indice di un'azione imperfetta[29].

Nell'intervista sull'applicabilità del suo metodo al lavoro dell'attore, fatta da Richard ed Helen Schechner, Feldenkrais aggiunge che lo scopo è quello di arrivare a muoversi in modo sano e piacevole, con pienezza e senza fatica; ciò di cui abbiamo bisogno è l'*eutonia*, "il che non significa mancanza di tensione, bensì tensione diretta e controllata con eliminazione dell'eccesso di sforzo. Non si tratta di flaccidità, ma di tensione muscolare equivalente solo alla richiesta di gravità"[30].

A questo riguardo, può essere interessante vedere che cosa pensa Grotowski, il quale ha parlato di contrazione muscolare e rilassamento, durante una conferenza a Liège:

> Non è affatto vero che l'attore deve solo essere ben rilassato. Molti attori fanno una quantità enorme di esercizi di rilassamento. E quando sono sul palcoscenico, hanno due reazioni fatali: una reazione è che immediatamente diventano del tutto contratti. Vuol dire: prima di cominciare, si rilassano, ma quando si trovano di fronte alla difficoltà si contraggono. L'altra reazione è che diventano come uno straccio, astenici, psicastenici sul palcoscenico. Il processo della vita, è un alternarsi di contrazione/decontrazione. Allora il punto non è solo contrarre o solo decontrarre, ma trovare questo fiume, questo flusso, in cui quello che è *necessario* è *contratto* e quello che è *non necessario* è *rilassato*[31].

Il metodo Feldenkrais aiuta il performer a rilasciare le spesso limitanti tensioni abituali e ad aprire il corpo affinché questo diventi più ricettivo verso nuove informazioni e risponda ad intuizioni e idee più liberamente.

Ricapitolando, abbiamo visto come una maggiore consapevolezza e uno sforzo minore durante azioni, esercizi e movimenti in generale, portano ad una più intensa sensibilità e ad un atteggiamento più neutro. Quello che Feldenkrais chiama il "buon movimento" nasce da questi ultimi due importanti fattori. Ma in cosa consiste il buon movimento?

Per prima cosa vediamo come esso inizia: il corpo, dice Feldenkrais, deve tenere una postura che consenta l'inizio di qualsiasi movimento senza nessun altro movimento preparatorio:

> Supponiamo che io sia normalmente in piedi, con le gambe ben divaricate. Ho una posizione stabile, ma non posso avanzare senza aver prima cambiato completamente postura. Anche se questa è per definizione la "miglior" postura, non mi è possibile né avanzare né retrocedere. È il caso estremo di "cattiva" postura. Se ora, invece, sono in piedi con una gamba in avanti e con quella posteriore leggermente flessa, posso certamente avanzare o retrocedere. Ma se mi si chiede di saltare, non potrò farlo a meno di non modificare la mia posizione. Se, invece, sto in piedi in modo tale da potermi alzare, abbassare, avanzare, retrocedere, andare a destra, a sinistra, girare, senza alcun cam-

biamento preliminare, sono soddisfatte tutte le condizioni preliminari di una buona postura[32].

Ricordiamo che Feldenkrais ha studiato a lungo Ju-Jitsu e Judo, e in queste affermazioni traspare chiaramente la sua formazione, soprattutto per quanto riguarda ciò che nel suo libro *Judo per cinture nere* chiama "equilibrio dinamico", un tipo di equilibrio instabile ma funzionale e necessario a compiere l'azione.

Questo per quanto riguarda l'inizio di un buon movimento. Per quanto concerne il movimento vero e proprio, esso è caratterizzato da un elemento essenziale, la reversibilità. Ciò significa che se una persona compie un movimento realmente "buono", sarà capace sia di portarlo fino in fondo, sia di rifarlo a ritroso, sia di bloccarlo in ogni momento dell'azione e di cambiarlo in qualcos'altro.

L'idea di interrompere un movimento in ogni momento possibile e di valutare attentamente la qualità di quest'ultimo, non è un'idea di Feldenkrais, anche se il nostro autore ne approfondisce sia le motivazioni che le conseguenze. Egli stesso, infatti, afferma che diverse scuole esoteriche, in particolare quella di Gurdjieff, ricorrono ad una tecnica che consiste nel bloccare il movimento o l'azione che si sta compiendo ad un determinato segnale del maestro, mantenendosi fermi fino ad un altro segnale. Nel momento di stop, in cui il corpo è immobile, gli allievi possono prendere coscienza degli sforzi inutili, delle relazioni tra gli arti, delle parti in cui l'immagine di sé non è sufficientemente sviluppata. Anche Alan Questel fa fare agli allievi diversi esercizi che coinvolgono la reversibilità:

> La domanda è: cosa distingue il cadere dal muoversi? Lo chiedo spesso ai miei allievi, che rispondono cose come l'equilibrio, la gravità; ma queste sono cose che hanno sia il cadere che il muoversi. Qualcuno mi ha risposto il controllo, ma noi non ci rendiamo conto che in molti movimenti perdiamo, anche se solo per un attimo, il controllo; il camminare è una forma di perdita di controllo per ogni passo che facciamo. L'unica differenza è che il cadere è irreversibile. Quando Moshe parla di reversibilità, egli non intende soltanto andare in una direzione e poi tornare indietro nella stessa direzione[33]. Vuole dire che posso andare in una direzione, ma poi posso cambiarla, secondo ciò che mi indica l'ambiente. Non è un fenomeno fisso. Io posso fermarmi ed andare nella direzione opposta, oppure fermarmi e cambiare direzione. In una lezione a terra faccio sedere su un fianco le persone tenendo le gambe piegate su un lato e appoggiandosi sul braccio opposto. Poi, lentamente, faccio loro esplorare il movimento di scivolare giù con il braccio e gli chiedo di capire qual è il momento in cui non possono più tornare indietro. Dopo vari tentativi, alla fine, riescono a scivolare giù completamente e poi a tornare indietro nello stesso modo. Quella che prima era una caduta, ora è un movimento perché è diventato reversibile. Tutti noi, quando proviamo a sporgerci, arriviamo ad un punto in cui sentiamo che stiamo per cadere, ma possiamo imparare a sporgerci di più; credo che ciò permetta di tollerare meglio il non sapere, il sentirsi vuoti, l'essere neutri, tutte cose in cui non ci piace trovarci. Anche Grotowski lavorava costantemente sul cadere. Era un suo modo per sfidare l'attore. Durante una caduta, nel momento in cui ti accorgi che diventa irreversibile, che non c'è più controllo, puoi provare a cambiarla in qualcos'altro, che può essere rotolare, scivolare, girarsi. A quel punto posso riguadagnare il controllo delle mie azioni[34].

L'analizzare un movimento dal punto di vista della reversibilità, tramite diversi esercizi o con il solo provare a fermare il movimento, rende possibile, secondo Feldenkrais, la rottura di configurazioni motorie che l'abitudine ha reso troppo familiari. L'ampliamento della quantità e della varietà delle configurazioni possibili, consente il miglioramento dell'immagine di sé, che a sua volta incoraggia l'individuo alla sperimentazione di nuove configurazioni. Il fine è quello di completare, o almeno migliorare, la maturazione del sistema nervoso usando la reversibilità dei collegamenti tra il sistema nervoso e il sistema muscolare.

L'attore, secondo Feldenkrais, deve essere in grado di fermarsi, ricominciare e fare altro. Solo allora potrà recitare per dieci sere di seguito e rifare sempre la stessa cosa.

Un movimento fluido, ben coordinato, reversibile e privo di sforzo, è quello che viene considerato un buon movimento, anche in campo teatrale. In ogni lezione di Consapevolezza attraverso il Movimento o in una seduta di Integrazione Funzionale, lo scopo è proprio quello di far provare all'allievo in cosa consiste un buon movimento affinché comprenda, anche da un punto di vista fisico, la differenza con lo stesso movimento fatto in un modo meno funzionale. Perciò al buon movimento si arriva alla fine della lezione, dopo aver sperimentato altre possibilità sotto la guida dell'insegnante.

Tutto questo è riconducibile a ciò che Feldenkrais scrive (nei suoi libri sul Judo) sull'azione fisica e su cosa, secondo lui, rende un'azione coordinata. Una delle più importanti caratteristiche di un'azione fisica efficace è la maggiore indipendenza possibile dalla forza di gravità:

> Nessuna azione è possibile senza possedere una certa indipendenza da questa forza universale che agisce in modo continuo. Questa indipendenza non si può acquistare senza previo allenamento. Poiché il corpo umano è stato concepito per la posizione eretta, esso ha dovuto adattarsi a condizioni particolarmente severe, e di conseguenza l'uomo dipende di più dalla legge di gravità di quanto non ne dipendano gli animali superiori. […] Gli acrobati più audaci acquistano una tale indipendenza nei riguardi della forza di gravità, che si parla spesso del loro "volo" nell'aria. Generalmente non abbiamo la possibilità e il tempo necessario per acquistare una tale maestria e d'altra parte questa non è necessaria all'uomo che non faccia di quest'arte il suo mezzo di vita[35].

E chi ha scelto di fare della danza o di altre discipline fisiche (mimo, acrobatica e così via) il suo mezzo di vita? Non è da sottovalutare il fatto che il pubblico sembri spesso apprezzare negli spettacoli le azioni e i movimenti che richiedono una forte indipendenza dalla legge di gravità.

La prontezza all'azione dipende in gran parte dall'equilibrio dinamico tipico dell'essere umano; l'equilibrio dinamico è quello che

> […] tiene in piedi una trottola mentre gira o una bicicletta in movimento. Le loro forme sono tali che non possono stare in equilibrio se non in movimento [...]. Si prova una soddisfazione straordinaria nell'agire mentre si è in movimento. I selvaggi e gli animali che riescono a procurarsi il nutrimento per mezzo della loro agilità, spingono l'indipendenza dalla legge di gravità al limite concesso dal loro sistema nervoso. La maggior parte di noi conquista solo una certa indipendenza rudimentale che ci permette di vivere nel nostro ambiente artificiale e selezionato. Ecco perché quando ci

> capita di eseguire un movimento meglio di quanto non facciamo di solito, proviamo un grande senso di soddisfazione. La situazione dell'uomo di oggi è molto vicina a quella di un pigro animale nel quale più la facilità al movimento è ridotta, più sarà faticosa la reazione ad un brusco cambiamento. Il gatto, invece, non si irrigidisce mai quando riceve una spinta; gli è tanto facile trovare una nuova posizione di equilibrio che abbandona facilmente la precedente[36].

È intuibile da questa affermazione che lo scopo primo di Feldenkrais è quello di rendere l'uomo il più vicino possibile alla prontezza e alla mobilità di un felino per mezzo del Judo, prima, e delle lezioni di Consapevolezza attraverso il Movimento e di Integrazione Funzionale negli anni che seguiranno. Anche il performer raggiunge, o almeno dovrebbe, questa agilità per mezzo di un training duro e costante. La prontezza di questo gatto descritto da Feldenkrais ricorda non per niente alcuni esercizi praticati nel training svolto all'interno dell'Odin Teatret, durante i quali l'attore si lascia cadere in una certa direzione e nel brevissimo momento di sospensione prima della caduta, cambia direzione per trovarsi nuovamente in piedi.

Ma veniamo ora all'azione fisica vera e propria. Il parere di Feldenkrais per quanto riguarda la componente principale dell'azione è chiaro e semplice: ci vuole coordinazione. Ma che cosa rende coordinata un'azione? Per prima cosa, in un'azione coordinata troviamo che i muscoli vengono contratti con lo stesso grado d'intensità, cioè nessun fascio muscolare è più contratto di un altro. I muscoli, in realtà, aumentano dalle estremità verso il centro del corpo. Più un muscolo è vicino al centro, più grande è la sua potenza. Quando il movimento è coordinato, la trazione è quasi proporzionale in ogni muscolo alla sua sezione trasversale. In questo modo, non si ha mai sensazione di sforzo. Anche chi lavora con gli attori riconosce l'importanza dell'azione fisica e la genialità che Feldenkrais ha avuto nell'affrontarla. Lina Salvatore, attrice e insegnante del metodo, chiarisce il fatto che molti esercizi Feldenkrais si basano sull'uso del proprio peso, del baricentro e del dinamismo che da esso può scaturire. Tutto questo lavoro sullo spingere e tirare, e cioè sull'assorbire e condurre il proprio peso e quello degli altri è uno dei principi base del Judo, che Feldenkrais ha adottato e trasformato. "Appropriarsi di questo metodo ci fa capire che quello che ci appare come un limite può tramutarsi in un vantaggio. Questo può aiutare un attore, un danzatore o chi pratica la scena a superare facili stereotipi imitativi"[37].

Proprio per il fatto che il corpo è l'unico strumento sul quale il performer fonda il suo lavoro, può accadere che egli ne abusi, perdendo di vista le sue vere possibilità. Tutto questo si può evitare con il metodo Feldenkrais, ridando al corpo la giusta dimensione e risvegliando la capacità di "sentirlo", creando e poi notando delle, anche piccolissime, differenze di sensazioni e quindi di risultati. Feldenkrais era solito dire che il suo lavoro "non ti insegna uno scopo in particolare, a suonare il violino o a danzare. Esso migliora la tua capacità di imparare qualcosa"[38].

I maggiori miglioramenti che chi lavora con il proprio corpo può ottenere con una costante applicazione al metodo, sono infatti ottenuti soprattutto nel momento della creazione e durante le prove di una performance, più che nella performance stessa, anche se poi si ripercuotono inevitabilmente su di essa.

Ho chiesto ad Hanya Lamp Rodriguez in che modo il metodo la aiuta durante una performance. Hanya ci ha risposto che, in primo luogo, il metodo le è utile in quanto riesce ad imparare le

sequenze e i passi di danza molto più velocemente; questo perché con Feldenkrais ha appreso a provare le sequenze ed i passi mentalmente, mentre prima lo faceva solo fisicamente, cosa non sempre facile dal momento che non ci sono sempre il tempo e l'energia necessari:

> Con un training basato sul metodo Feldenkrais impari ad essere consapevole del tuo "essere cinestetico" e meglio lo impari, più hai la possibilità di inventare nuove sequenze e di provarle senza sforzo e fatica. Come performer, devo ammettere che l'imparare il metodo e il lavorare con esso, rappresenta un ambiente di supporto, un momento sicuro e rilassante durante il quale puoi trovare il tuo neutro. Al momento della performance, poi, tutto ciò ti tornerà sicuramente utile[39].

Anche Lina Salvatore, parlando della sua esperienza di attrice e di insegnante di movimento, afferma che lo studio del metodo le ha fatto scoprire come un attore che di base affronta e sviluppa il lavoro sulla consapevolezza qualifichi maggiormente la sua resa professionale, rispetto ad altri attori che si basano solo sull'istintività e sull'empirismo.

I principi alla base del metodo, come l'assenza di sforzo, lo sviluppo dell'immagine di sé, il buon movimento, l'idea di corpo-mente, la reversibilità e il neutro, ed infine il più importante di tutti, lo sviluppo della consapevolezza, sostengono il performer nel momento pre-espressivo[40] del suo lavoro, aumentando così anche la qualità delle sue prestazioni finali.

Poiché fino ad ora chi scrive si è concentrata principalmente sull'analisi dell'azione e del movimento, è importante adesso ricordare che i principi che Feldenkrais espone sono applicabili anche al training vocale e al lavoro sull'espressione facciale. È bene sapere anche che tra le innumerevoli lezioni che il maestro ci ha lasciato, ce ne sono molte che coinvolgono parti o funzioni del corpo come la mascella, la lingua, gli occhi e la respirazione. Accade spesso che gli insegnanti del metodo si trovino a lavorare con cantanti o con attori che accusano tensioni nelle parti del corpo sopracitate o vogliano migliorare la respirazione. Una delle tensioni più comunemente accusate dai performer che lavorano con la voce è quella che coinvolge la mandibola, tensione che si ripercuote inevitabilmente sul respiro, sul suono della voce e sul modo di pronunciare certe sillabe. Con il metodo Feldenkrais si può riuscire ad allentare queste tensioni o ad eliminare cattive abitudini che possono compromettere una buona vocalità. Lo stesso vale per il volto e lo sguardo: il cominciare a tenerli rilassati, liberi da tensioni e contrazioni è il punto di partenza indispensabile per costruirci sopra qualunque cosa. Inoltre, molte lezioni ed esercizi aiutano a prendere consapevolezza dell'uso che facciamo di queste parti del corpo troppo spesso trascurate e della relazione che esse hanno con l'espressione delle emozioni.

Quando io stessa ho iniziato a frequentare le lezioni Feldenkrais, mi sono accorta che molti movimenti ideati dal maestro russo (alcuni dei quali molto particolari, composti da spirali, rotazioni, sedute o alzate) hanno un interessante valore estetico e mi sono chiesta in che modo potessero essere utilizzabili durante uno spettacolo come vero e proprio segno scenico. Ho rivolto la domanda agli insegnanti Feldenkrais che si occupano di teatro o danza e debbo dire che non ero stata la sola ad avere questa curiosità. Lina Salvatore è una dei pochi insegnanti italiani che sta impegnandosi a sviluppare i movimenti del metodo come segni espressivi (e non solo pre-espressivi). Ecco cosa mi ha detto:

> La questione non si risolve solo sul piano tecnico, cioè della descrizione di una sequenza corporea, ma vale molto il ritmo determinato dalle parole, dalle pause e dalle immagini di chi guida il training. Ad esempio, durante una lezione entrano automaticamente in gioco momenti ed esperienze che ho avuto sulla scena. I personaggi della vita, le indicazioni di un regista, l'esecuzione di un momento coreografico, la tenuta del ritmo e della presenza, le immagini che il testo ti rimanda trasformando la tua voce, fino alla ricerca continua della neutralità. Tutto ciò rappresenta le esperienze che associo alla rotazione degli occhi, all'oscillazione della testa, alla respirazione, al movimento delle costole, all'uso del bacino che bascula e così via. Un movimento di Feldenkrais eseguito al suolo (dove la gravità agisce diversamente sul corpo), adottando minimi cambiamenti per l'equilibrio, può trasformarsi, in piedi, in un interessante ed espressivo dinamismo drammatico, che a sua volta può suggerire delle soluzioni sceniche ad un regista, ad un coreografo e allo stesso attore che arricchisce così la sua grammatica del movimento[41].

In California, invece, Hanya Lamp Rodriguez già da qualche anno nelle composizioni delle sue coreografie aggiunge movimenti Feldenkrais più o meno modificati, anche perché ha notato la similarità di questi con alcuni movimenti tipici di certi generi di danza. Lei stessa mi ha mostrato alcuni esempi di movimenti presenti negli esercizi di Consapevolezza attraverso il Movimento che ha inserito in alcuni spettacoli. Poi, ha aggiunto:

> Nel repertorio Feldenkrais si trovano dei movimenti che sono esattamente gli stessi presenti in alcuni tipi di danza, in particolare nella danza di Martha Graham. Altri movimenti o posizioni, poi, sono perfettamente uguali ad alcuni tipici delle arti marziali, proprio perché derivanti da essi. Insieme a David King, danzatore e insegnante Feldenkrais di San Francisco, ho fatto diversi spettacoli di Modern Dance usando alcuni movimenti Feldenkrais che fanno anche parte, però, di questo genere di danza. C'è, comunque, anche un altro modo di usare Feldenkrais nelle coreografie: consiste nell'uso speciale dell'area che il palcoscenico ti offre e nel modo di pensare allo spazio. Questo perché di solito il performer di Modern Dance, ma non solo, pensa troppo ed è troppo abituato ad orientarsi frontalmente rispetto al pubblico. Si può, invece, cambiare questa abitudine e mostrare il corpo da angolazioni più interessanti. I movimenti Feldenkrais sono ottimi per questo, perché sono stati pensati nella loro completa tridimensionalità (vedi in particolare le spirali)[42].

Dimostrata l'applicabilità sia all'allenamento e al training del performer, sia allo spettacolo o alla performance stessa, è necessario aggiungere che questa ricerca e sperimentazione è appena agli inizi, e ci sarà ancora molto da scoprire nel prossimo futuro.

Per concludere vorrei brevemente accennare alla mia esperienza personale che mi ha portato sia a fare teatro che a provare il metodo Feldenkrais. Ho fatto teatro come attrice per circa sei anni durante i quali mi sono interessata, se non appassionata, al training dell'attore studiando a lungo con attori e attrici che da molto tempo si dedicano ad un tipo di teatro principalmente corporeo: ho passato un lungo periodo, ad esempio, ad allenarmi con Tina Nielsen, ex-attrice dell'Odin Teatret. Si trattava di un tipo di training lungo e faticoso, anche se utile e soddisfacente, fatto di molto esercizio fisico, di acrobatica, di dure sperimentazioni vocali. Nel momento in cui ho provato per

la prima volta una lezione di Consapevolezza Attraverso il Movimento, mi sono sentita un po' disorientata. Dopo qualche lezione, però, ho cominciato ad apprezzare il metodo; per prima cosa, mi sono disabituata alla fatica: ho capito che, come dice Feldenkrais stesso, per fare dei validi movimenti e delle azioni efficaci non è necessario avere sempre il fiato corto o i muscoli doloranti. In secondo luogo, dopo alcuni mesi di lezioni, ho scoperto una cosa ancora più interessante: alla fine di ogni lezione, mentre salutavo l'insegnante e gli altri allievi, avevo la forte sensazione che il mio corpo fosse pronto a tutto, pieno di energia e pronto ad affrontare efficacemente qualsiasi tipo di training. Lo percepivo in modo completo, a trecentosessanta gradi. Potevo, insomma, valutarne le capacità ma anche i limiti. Nei momenti precedenti l'inizio di uno spettacolo o di una performance può essere utile anche il solo ripensare a questa sensazione, per dare il meglio di sé, per "esserci" completamente.

Credo, quindi, che per il performer sia molto vantaggioso unire momenti più morbidi ad altri più duri, corredando l'allenamento spesso difficile con momenti in cui si ha la possibilità di riacquistare consapevolezza del proprio corpo, migliorandone, alla fine, le capacità.

[1] Franca Losi, prefazione all'edizione italiana in Moshe Feldenkrais, *Il corpo e il comportamento maturo – Sul sesso, l'ansia e la forza di gravità* , Roma, Astrolabio – Ubaldini, 1996, p. 8.

[2] Moshe Feldenkrais, *Le basi del metodo per la consapevolezza dei processi psicomotori*, Roma, Astrolabio – Ubaldini, 1996, p. 12.

[3] Edito postumo a San Francisco. Opera edita in Italia col titolo *Il metodo Feldenkrais – Conoscere se stessi attraverso il movimento*, Como, Red Edizioni, 1991.

[4] Moshe Feldenkrais, cit., p. 10.

[5] Feldenkrais nei suoi scritti usa sempre il termine "allievo", mai quello di "paziente".

[6] Notizie tratte da Livia Calice, intervento al convegno "Rifare il corpo II" a cura di Marco De Marinis, Bologna, maggio 1998.

[7] Moshe Feldenkrais, *Il caso di Nora – Un'avventura nella giungla del cervello* , Roma, Astrolabio – Ubaldini, 1996, nota a p. 38.

[8] Moshe Feldenkrais, *Le basi del metodo per la consapevolezza dei processi psicomotori*, cit., p. 24.

[9] Ivi, p. 32.

[10] "Perciò più il cervello animale è vicino alla maturità già alla nascita, più il suo comportamento sarà stereotipato: così come c'è somiglianza fra un individuo e un altro della specie, allo stesso modo ci sarà grande somiglianza nei movimenti, negli atteggiamenti e nelle reazioni in generale". In Moshe Feldenkrais, *Il corpo e il comportamento maturo* , cit., p. 57.

[11] Moshe Feldenkrais, *Il corpo e il comportamento maturo*, cit., p. 33.

[12] Feldenkrais osserva anche come sia l'istinto che l'apprendimento siano soggetti ad inconvenienti: da un lato, non ci si può servire dell'istinto in un ambiente che cambia improvvisamente o in situazioni diverse; dall'altro, bisogna ricordare che l'apprendimento dipende interamente dalla qualità di ciò che si impara.

[13] Moshe Feldenkrais, *Il metodo Feldenkrais*, cit., p. 102.

[14] Ivi, p. 143.

[15] Moshe Feldenkrais, *Il corpo e il comportamento maturo*, cit., p. 182.

[16] Moshe Feldenkrais, *Mente e corpo*, "Quaderno n. 1" dell'Associazione Italiana Insegnanti del Metodo Feldenkrais, pp. 8-9.

[17] Moshe Feldenkrais, *Il caso di Nora*, cit., p. 8.

[18] Parlando dell'Integrazione Funzionale scrive: "Ho toccato migliaia di persone, bianche, asiatiche, nere e di tutte le possibili razze umane". Ivi, p. 8.

[19] Alan Questel, intervista rilasciata a San Francisco il 13 agosto 1998. Trad. nostra.

[20] Tra tutti i *pratictioner* è poi risaputo il fatto che alcuni personaggi famosi si sono appassionati al metodo: oltre alla grande ammirazione che l'antropologa Margaret Mead aveva per l'amico Moshe, troviamo Peter Brook, l'attrice Whoopi Goldberg, il regista cinematografico Mike Nichols, il violinista Yehudi Menuhin, per finire con David Ben-Gurion, ministro d'Israele negli anni Cinquanta.

[21] Thomas Hanna, *The Body of Life*, New York, Alfred A. Knopf, p. 187.

[22] Mark Reese, *The Thinking Body*, in "Wholistic Living News", San Diego, 1982-88. Trad. nostra.

[23] Helen e Richard Schechner, introduzione a *Immagine, movimento e attore: il recupero della potenzialità*, in "Tulane Drama Review", n. 3, primavera 1966. Tradotto in italiano da Francesca Ponzi in "L'espressione corporea", Parigi, 1964, p. 13.

[24] Alan Questel, intervista cit., trad. nostra.

[25] Moshe Feldenkrais, *Conoscersi attraverso il movimento*, cit., p. 18.

[26] Livia Calice, intervista rilasciata a Bologna il 10 maggio 1998.

[27] Hanya Lamp Rodriguez, intervista rilasciata a San Diego il 10 settembre 1998. Trad. nostra.

[28] Moshe Feldenkrais, in Helen e Richard Schechner, *Immagine, movimento e attore...*, cit., p. 31.

[29] Moshe Feldenkrais, *Il metodo Feldenkrais*, cit., p. 105.

[30] Moshe Feldenkrais, in Helen e Richard Schechner, *Immagine, movimento e attore...*, cit., p. 26.

[31] Cit. in Thomas Richards, *Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche*, Milano, Ubulibri, 1993, p. 107.

[32] Moshe Feldenkrais, in Helen e Richard Schechner, *Immagine, movimento e attore...*, cit., pp. 20-21.

[33] Bisogna dire che in inglese "*reversibility*" deriva dal verbo "*to reverse*" che significa "andare indietro, andare nella direzione opposta".

[34] Alan Questel, intervista cit., trad. nostra.

[35] Moshe Feldenkrais, *Judo per cinture nere*, Roma, Edizioni Mediterranee, 1962, p. 10.

[36] Ivi, pp. 19-20.

[37] Lina Salvatore, intervista rilasciata a Napoli il 29 aprile 1998.

[38] Moshe Feldenkrais, citato da Paul Rubin, *The Feldenkrais Method*, intervista a Paul Rubin di Linda Case, "The American Suzuki Journal", inverno 1995. Riportato sul sito www.Feldenkrais.com, p. 7. Trad. nostra.

[39] Hanya Lamp Rodriguez, intervista rilasciata a San Diego il 10 settembre 1998. Trad. nostra.

[40] Rifacendoci a Eugenio Barba e alle sue ricerche di antropologia teatrale, chiamiamo "pre-espressività" la dimensione in cui il performer costruisce la sua presenza scenica. Secondo quanto scritto da Franco Ruffini, "Il livello pre-espressivo, che negli attori delle forme tradizionali di teatro orientale è un obiettivo consapevolmente perseguito (non con il nome di livello pre-espressivo, ma con nomi che chiamano in causa l'intensità e la forma dell'energia psico-fisica), è presente anche negli attori occidentali, seppure non necessariamente come obiettivo consapevole". In Franco Ruffini, *Teatro e boxe*, Bologna, Il Mulino, 1994, p. 11.

[41] Lina Salvatore, intervista cit.

[42] Hanya Lamp Rodriguez, intervista cit., trad. nostra.

Nicoletta Marchiori

TRA ARTE RITUALE E PEDAGOGIA DELL'ATTORE: IL CANTO TRADIZIONALE HAITIANO NELLA PRATICA DI MAUD ROBART

Conversazione con Maud Robart sulla sua ricerca attuale

Gettare un ponte sulla tradizione

Maud Robart è una singolare figura di artista-pedagogo nell'attuale panorama delle arti performative.

Haitiana di nascita si è inoltrata nel cuore della tradizione del suo paese intraprendendo un processo di ricerca sulle forme tradizionali delle arti dello spettacolo.

Fu una scoperta determinante: delle tecniche tradizionali *altamente perfezionate attraverso secoli di pratica, che costituiscono ai nostri giorni una vera e propria memoria vivente dell'antico comportamento performativo*[1].

Stimolata dall'avvicendarsi nella sua vita di una serie di incontri importanti con uomini e con artisti abitati quanto lei da interrogativi fondamentali sull'uomo, sull'arte, sull'eredità culturale e sui mezzi per trasmetterla, Maud Robart ha fondato ad Haiti assieme al pittore Tiga (Jean-Claude Garoute) una comunità artistica il cui nome è divenuto ben presto a livello internazionale sinonimo di uno stile pittorico ed ha collaborato con illustri uomini di teatro conducendo ricerche nell'ambito della più avanzata sperimentazione teatrale contemporanea.

Dalla biografia artistica di Maud Robart scaturisce l'interessante ritratto di una persona radicata nella cultura tradizionale del suo paese ma, nello stesso tempo, tesa verso le ricerche artistiche più innovative della società contemporanea. Un artista che ha saputo, grazie soprattutto alla sua duplice appartenenza culturale, ripensare creativamente parte del proprio profondo patrimonio culturale per trasmetterlo alle generazioni future, distillando a partire da elementi e da tecniche molto antiche, una pratica di lavoro e d'insegnamento utile ad attori/artisti formati alla cultura contemporanea.

L'esperienza personale di ricerca in seno alla tradizione orale del suo paese, e più di dieci anni di collaborazione attiva con Jerzy Grotowski, sono stati determinanti per lo sviluppo della sua attuale pedagogia artistica che, come lei stessa ama dire, *fornisce dei mezzi per la ri-creazione della vita nell'arte.*

Il periodo haitiano e Saint Soleil

Nata ad Haiti, Maud Robart è un haitiana di buona estrazione sociale, per nascita dunque lontana dalle realtà più popolari dell'isola, una tra tutte quella dei vuduisti. Lei stessa ricorda come la nonna vedendola accennare delle danze *Congo*[2] da bambina la richiamò pregandola di "smettere quelle danze volgari!". Ogni haitiano, indipendentemente dall'estrazione sociale e al di là dell'in-

fluenza della scuola e della famiglia, ha comunque avuto, nella propria infanzia, dei contatti con il vudù e con il suo immaginario[3]; la maggior parte dei bambini appartenenti all'élite vengono affidati infatti a domestici provenienti dalle campagne che non di rado risvegliano in loro la curiosità, l'interesse o il terrore della *Guinée*[4].

Così avvenne anche il primo incontro di Marie Maud Robart con il vudù: in tenera età tra le pareti domestiche. Le preghiere e i canti intonati da una vecchia haitiana che prestava servizio in casa sua stimolarono in lei bambina l'interesse per le tradizioni popolari del suo paese e la passione per il canto. Maud Robart iniziò così a praticare il canto rituale con degli specialisti della cultura creola di origine africana.

In seguito al suo incontro con Jean Claude Garoute (Tiga), intraprese *un processo di ricerca sulle arti tradizionali del suo paese scoprendovi tecniche ancestrali che fanno intervenire direttamente l'uomo come strumento di creazione per la trasmissione del patrimonio culturale* e fondò insieme a lui il gruppo artistico Saint Soleil.

È dall'incontro fra Maud Robart e il pittore haitiano Jean-Claude Garoute che nacque infatti ad Haiti, all'inizio degli anni Settanta, il progetto di una comunità artistica, una sorta di scuola popolare dove si auspicava la pratica simultanea delle arti per riabilitare l'Uomo haitiano, una sorta di esplorazione al cuore del fenomeno della creatività haitiana.

Nel 1974 Saint Soleil è già una realtà, un modo di vivere e di praticare la creazione, come sottolinea Tiga:

> Non è superfluo ricordare che l'arte secondo noi, più che una finalità, non è che un mezzo, certo ideale, uno strumento che permette all'uomo haitiano di approfondire le sue radici culturali, di esplorarsi e riscoprirsi alla confluenza di civiltà perdute [...] L'obbiettivo non lo si conosce. Si parla, si disegna, si scolpisce, si scrive, in breve si agisce [...] L'arte diviene allora una teoria dell'azione attraverso la quale l'individuo tenta di organizzare la sua città[5].

Senza avere la pretesa di trasformare i contadini di una comunità rurale in artisti, il termine Saint Soleil finì per designare oltre alla comunità pilota di Soissons la Montagne, la sua produzione artistica e lo stile di quest'arte. Un'espressione collettiva che non assomigliava in alcun modo alla precedente pittura haitiana tradizionale i cui riferimenti culturali sono tra i più autentici, i vudù, i *vèvès*[6], le civiltà precolombiane, il sogno, il bambino, i malati mentali. Negli anni Settanta il movimento Saint Soleil concorse a superare l'ormai decennale ristagno nel quale si trovava la pittura haitiana, proponendosi di riabilitare il processo artistico e soprattutto di sbloccare l'uomo e la sua creatività. L'aspetto commerciale non fu affatto centrale; da qui le difficoltà quando, raggiunta una certa notorietà, Saint Soleil partorì la prima generazione di artisti, e con loro si attirò le attenzioni del mercato d'arte internazionale. Cosciente del valore estetico della sua opera il movimento puntò a proteggerla inserendo la sua produzione nel patrimonio culturale e artistico del paese, piuttosto che nelle gallerie internazionali.

Nel 1976, anno della sua morte, André Malraux famoso letterato, storico e appassionato critico d'arte francese, nel corso di un soggiorno nell'isola di Haiti, visitò la comunità di Saint Soleil. Dedicherà in seguito vari articoli e lettere alla pittura Saint Soleil: "I risultati ottenuti in pittura da Saint

Soleil (solo dominio che ho potuto studiare) sono ai miei occhi abbastanza eccezionali tanto che ne ho suggerito l'esposizione in uno dei nostri grandi musei e ne presiederò il comitato"[7]. Nel suo libro, l'*Intemporel*, dedicò un intero capitolo alla pittura Saint Soleil definendola "l'esperienza più sorprendente e la sola controllabile di pittura magica del nostro secolo".

Le attività del gruppo artistico Saint Soleil furono anche filmate dal documentarista francese Jean-Marie Drot per la serie "*Malraux e le Arti del Mondo*", trasmessa più volte nei canali televisivi francesi. A questo punto l'esperienza Saint Soleil assunse una risonanza internazionale[8].

Nel 1977 con il tema Tradizione-Creazione, 33 membri della comunità Saint Soleil parteciparono al festival teatrale di Nancy.

Durante il mese di preparazione al festival, tutto l'ensemble mangiò e dormì sotto lo stesso tetto, a casa di Maud e Tiga a Soissons la Montagne, con l'intento di raggiungere l'unità e la spontaneità, in modo da divenire un unico organismo coerente e immaginativo. Questa la testimonianza (apparsa su una rivista con il titolo *Saint Soleil ci inonda* [9]) scritta da un giornalista che assistette all'evento nel corso del festival:

> La troupe Saint Soleil ha deciso di 'produrre l'evento' e fummo molto intrigati nel vedere una cinquantina di neri sorridenti salire sulla scena e srotolare al suolo un immenso tappeto con ricami popolari che delimitò visibilmente lo spazio della festa. Ma fu qualcosa di ben più che una festa, fu una manifestazione di creatività. Personalmente non ho mai visto altrove una cosa simile. Una ventina di persone, uomini e donne del popolo per i quali era il primo viaggio così lontano dai Caraibi, si sono messi a dipingere su di un largo schermo bianco tutte le forme e i colori che lo spirito di quel momento caloroso dettava alle loro mani. E, mentre ci voltavano le spalle completamente assorti in questa creazione istantanea, altri uomini e donne si sono messi a cantare e poi a danzare.

L'incontro con Jerzy Grotowski

Jean-Marie Drot il documentarista e produttore francese che si era recato a Saint Soleil per filmare le attività del gruppo, precedentemente, nel 1966 aveva realizzato un documentario sulle ricerche del regista polacco Jerzy Grotowski e del suo Teatro Laboratorio dal titolo *Socrate est-il polonais?*

Jerzy Grotowski, nella seconda metà degli anni Settanta, stabilì dei contatti con Maud Robart e Tiga, dapprima recandosi personalmente ad Haiti, successivamente organizzando un viaggio con alcuni dei suoi partecipanti-collaboratori al progetto Teatro delle Sorgenti.

Dal 1978 al 1980 Maud Robart prende parte alla realizzazione del programma "Théâtre des Sources" diretto da Jerzy Grotowski ad Haiti e in Polonia. Il progetto conosciuto come Teatro delle Sorgenti coprì un arco di tempo a cavallo tra la fine degli anni Settanta e l'inizio degli anni Ottanta, approssimativamente dal 1978, l'anno in cui Grotowski ne parla per la prima volta pubblicamente, al 1982, anno ufficiale di chiusura dei lavori.

Si trattò di un progetto su vasta scala, finanziato dal Ministero della Cultura polacco e da associazioni internazionali, che toccò diversi paesi, Haiti, Messico, India e differenti gruppi culturali[10].

Jerzy Grotowski parlò per la prima volta pubblicamente di questo suo nuovo programma di ricerche a Varsavia, il 5 giugno 1978, in occasione del primo "Incontro teatrale internazionale" presso l'Istituto Internazionale del Teatro, intervenendo in un simposio dal titolo *L'arte del debuttante*[11]: "I partecipanti del Teatro delle Sorgenti sono persone che appartengono a continenti, culture e tradizioni differenti. Il Teatro delle Sorgenti è dedicato a quelle attività che ci riportano alle fonti della vita, dell'esistenza, della presenza"[12]. "Ma attenzione. Io non sto parlando delle fonti del teatro. Sto parlando di quelle fonti che si presentano come una specie di lavoro sul proprio io e che si sono sviluppate in culture differenti e, naturalmente, in modi differenti"[13].

> Uno degli obbiettivi di questo esperimento era scoprire in che misura le tecniche in questione erano valide quando venivano trasferite transculturalmente; un altro era il tentativo di raggiungere lo stato di *arte del debuttante* cioè lo stato di essere completamente nel presente, di guardare come guarda un bambino sempre come se fosse la prima volta. Si tentava inoltre di scoprire come potevano relazionarsi pratiche rituali e cerimoniali di differenti culture, quali elementi ed effetti erano possibilmente comuni a differenti culture[14].

Il progetto si articolò in diverse fasi. In un primo tempo piccoli gruppi di partecipanti, per la maggior parte europei, viaggiano nei luoghi d'origine di diverse performances rituali e delle tecniche ad esse associate incontrando direttamente i maestri di tradizioni di diverse culture, tra i quali gli Huichol in Messico, i Baul in India (che sono allo stesso tempo degli yogi e degli artisti), ed esponenti del vudù ad Haiti.

Nella primavera del 1979 parte il primo viaggio del progetto: un gruppetto di sette persone, quasi tutti europei, compreso Jerzy Grotowski, si recano per una quindicina di giorni ad Haiti. Il gruppo visita alcune comunità dell'isola tra cui Saint Soleil. In una fase successiva, dal 1980 in poi, alcuni membri di Saint Soleil saranno invitati in Europa per trasmettere direttamente alcune delle loro tecniche tradizionali ad un numero più vasto di partecipanti appartenenti alla cultura occidentale. Durante questo ciclo di stages di apertura agli esterni del Teatro delle Sorgenti, Maud Robart e Tiga vengono invitati in Polonia, a Brzezinka, per continuare a lavorare nel progetto.

Si formano tre gruppi di guide e assistenti pronti ad accogliere l'afflusso di partecipanti, uno dei quali è interamente composto da haitiani, una dozzina circa, e guidato da Maud Robart e Tiga. Gli haitiani fanno delle azioni guidate da Maud e Tiga alle quali gli altri due gruppi partecipano. Poco prima dell'inizio degli stages aperti agli esterni, il gruppo si trasferisce in una cascina chiamata Pikinski che diviene il luogo degli haitiani pronti a ricevere i partecipanti/testimoni.

La testimonianza che segue è l'interpretazione degli eventi accaduti da parte di una persona che ha partecipato al lavoro con la comunità haitiana Saint Soleil[15]:

> Gli haitiani facevano delle loro ricerche: danze e canzoni guidate da Maud e Tiga ed esploravano certi modi di muoversi, di ballare oppure facevano delle vere e proprie cerimonie con musica alle quali tutti partecipavamo [...]. C'è un gruppo di tre, quattro persone che suonano i tamburi; le canzoni sono note e se qualcuno ne comincia una, gli altri sanno come seguirlo. In queste cerimonie non c'è uno che guida. Si comincia a suonare come per una specie di introduzione, poi c'è una

> camminata verso il luogo e lì comincia l'azione: musiche e danze che parlano delle differenti deità. Ad un certo momento qualcuno può diventare il centro dell'attenzione, forse perché, diciamo così, c'è una possibilità di possessione. Questa possibilità poi può passare ad un'altra persona e poi ad un'altra ancora e si può anche uscire all'aperto. Tiga e Maud spesso dirigevano queste uscite. Nel mezzo della cerimonia si poteva uscire e fare una camminata nella foresta e poi si tornava. Ad un certo punto finiva e tutti andavamo a dormire.

Nel 1983-84 Maud Robart e Tiga continuano la collaborazione con Jerzy Grotowski nel quadro del programma "Objective Drama", tenutosi all'Università di Irvine, School of Fine Arts in California, dove Grotowski, in qualità di professore, organizzò una serie di seminari assistito da alcuni dei suoi collaboratori.

Dramma Oggettivo è un termine impiegato da Grotowski stesso per definire quella fase delle sue ricerche che si colloca tra il Teatro delle Sorgenti e quello dell'Arte come Veicolo al Workcenter di Pontedera dal 1985 in poi. In particolare:

> Oggettivo designerebbe un tipo di tecnica performativa che ha determinati effetti nello stato energetico del partecipante analoghi all'impatto oggettivo del rituale non degenerato, e Dramma, in questo contesto, si riferirebbe non solamente alla rappresentazione del materiale scritto (benché questo sia un aspetto importante del lavoro), ma all'impulso performativo in tutte le sue forme[16].

Uno degli scopi della ricerca era scoprire quali sono gli effetti oggettivi che elementi performativi quali ad esempio danze, canti, ritmi, utilizzazioni dello spazio, strutture di linguaggio di alcune tecniche rituali, possono provocare in chi li pratica, a prescindere dalle associazioni religiose o simboliche che suscitano e dalla cultura di appartenenza del praticante.

Grotowski definiva questi "frammenti performativi" da lui studiati, e accuratamente distillati per essere poi riproposti, *organon* o *yantra* [17], sottolineandone il carattere di strumenti di precisione che richiedono cioè un'estrema competenza e cura del dettaglio per essere padroneggiati. A tale proposito il testo fondamentale di riferimento è un articolo di Grotowski, apparso in italiano su "Linea d'ombra", dal titolo *Tu sei figlio di qualcuno*.

Il programma prevedeva oltre ad un training fisico, uno vocale, all'interno del quale canti tradizionali di diverse culture fornivano un ricco materiale di lavoro e di distillazione di quelli che Grotowski aveva definito *yantra* o *organon* e, tra di essi, gli antichi canti creoli proposti da Maud Robart.

La testimonianza pubblicata su "The Drama Review" in forma di riflessioni soggettive di una dei partecipanti ad una fase più tarda del programma, che risale al 1989, delinea abbastanza chiaramente il carattere del lavoro vocale che si svolse in occasione di quei seminari americani nonché del contributo di Maud Robart:

> Grotowski fa una distinzione tra i "canti di qualità", quelli che sono radicati nelle tradizioni etniche o religiose di una cultura, e le melodie della cultura popolare. Quest'ultime non servono allo scopo del suo lavoro, una canzone di bassa qualità non può fornire l'impeto per un'azione di alta qualità.

> Una vera canzone di qualità come un "incantation" haitiana o un inno Shaker portano con se uno specifico modello di vibrazioni vocali. Questo complesso di vibrazioni ad essi associato, che non può essere trasmesso da alcuno dei sistemi di notazione musicale esistenti, produce una risposta creativa nell'attore. Il dilettante inizialmente è incapace anche solo di percepire questi sottili modelli vibratori, o il modo in cui il suono è prodotto attraverso i differenti risuonatori del corpo. Come ogni strumento delicato e preciso, i canti con funzione di yantra o organon devono essere maneggiati con rispetto [...]. Questo era particolarmente vero per i canti Creoli insegnati dalla ritualista haitiana Maud Robart [...]. Ad un altro livello, le tecniche e i canti di Maud Robart costituiscono uno dei più sofisticati *yantra* dell'Objective Drama program, e sono in grado di produrre un profondo effetto interno nel partecipante[18].

Venivano strutturate anche delle azioni a partire dal materiale fisico e vocale raccolto di volta in volta e i canti si integravano con strutture di movimento ed azioni. Maud Robart ad esempio strutturò un'Azione ispirandosi alle storie del Libro egiziano dei morti.

Al settembre del 1987 risale l'inizio della collaborazione di Maud Robart, presso il Workcenter di Pontedera in Italia, all'ultima fase della pluridecennale ricerca di Jerzy Grotowski. Come appare dall'opuscolo informativo[19]: "L'obbiettivo del Centro di Jerzy Grotowski è di trasmettere ad alcuni individui della nuova generazione le conclusioni pratiche, tecniche, metodologiche e creative legate al lavoro che Grotowski ha sviluppato nel corso di quasi tre decenni... Non si tratta comunque di una scuola. È piuttosto un istituto creativo di educazione per artisti adulti, responsabili. L'arte drammatica è qui veicolo dello sviluppo individuale".

In quest'ultima fase del suo lavoro Grotowski ritorna, anche se in modo del tutto nuovo, a mettere l'accento sugli aspetti tecnico-performativi del mestiere. Si avvale di alcuni stretti collaboratori con i quali lavora direttamente: questi, a loro volta, conducono il lavoro con i gruppi di stagières che, previa selezione, studiano presso il Centro per periodi di tempo più o meno lunghi.

Fino al 1993 operano principalmente due gruppi, uno nella sala di sotto, il gruppo "Downstairs" condotto da Thomas Richards, con il quale Grotowski ha lavorato regolarmente fin dal 1985, e l'altro, "l'Upstairs Group", condotto da Maud Robart. Durante tutto il periodo del suo soggiorno a Pontedera, dal 1988 al 1993, Maud Robart, sotto la direzione di Grotowski, ebbe la responsabilità di condurre uno dei due gruppi di partecipanti al lavoro di formazione artistica del Centro, all'interno del programma di studi per l'applicazione pratica della messa in scena di forme tradizionali dell'arte dello spettacolo e di rituali drammatici.

Conversazione con Maud Robart sulla sua ricerca attuale

> L'esperienza personale di Maud Robart in seno alla tradizione orale del suo paese e più di dieci anni di collaborazione attiva con Jerzy Grotowski sono stati determinanti per lo sviluppo della sua attuale pedagogia artistica[20].
>
> Attualmente la sua ricerca è imperniata essenzialmente sul canto vibratorio tradizionale e sugli elementi della tecnica performativa ad esso associati[21]. Il suo lavoro si orienta verso l'applicazione di

questi elementi per sostenere l'allenamento alla creatività[22] di attori/artisti formati alla cultura contemporanea. La pratica rigorosa di questi "outils de creativité"[23], implica simultaneamente un'attitudine di competenza e un reale impegno artistico. Nelle condizioni di tempo e di lavoro propizie, questa pratica può stimolare un processo di scoperta artistica e personale.

Dal 1993 ad oggi Maud Robart ha tenuto una serie di ateliers[24], conferenze e dimostrazioni del suo lavoro e della sua ricerca, in occasione di festival di teatro, su invito di gruppi teatrali o di istituzioni universitarie.

Nel tentativo di comprendere il carattere della ricerca attuale di Maud Robart sul canto e sull'organicità del corpo-voce le ho posto personalmente una serie di domande nel corso di diversi colloqui avvenuti a quattr'occhi. In un secondo momento il materiale è stato rivisto e organizzato da me e da Maud Robart andando a costituire l'intervista che segue[25].

La formulazione delle domande e l'individuazione dei temi da approfondire derivano da un personale processo di apprendimento e di lavoro pratico sul canto. Sono stata pertanto obbligata a seguire dei tempi organici di comprensione. Maud Robart in alcune occasioni si è rifiutata di rispondermi perché la mia domanda anticipava la pratica e il livello da me raggiunti nel lavoro. Nel porre le domande ho privilegiato questioni attinenti la pratica del lavoro sul canto, avendo come obbiettivo il chiarimento di quelle che ritengo essere alcune delle tematiche chiave, come ad esempio il significato di energia, di qualità vibratoria del canto, di adattamento del canto allo spazio, di etica nella ricerca.

Da quello che ho potuto osservare, nei suoi ateliers preferisce lavorare con piccoli gruppi di persone. Il numero dei partecipanti non supera mai la decina. Perché?

La materia del lavoro è più complessa da affrontare di quanto non sembri: l'asse attorno al quale la pratica si organizza è la relazione fra la precisione e la spontaneità.

Essendo la durata di uno stage spesso troppo corta, penso che i partecipanti che accolgo nei miei ateliers abbiano più chance di trarre profitto dall'esperienza se sono meno numerosi. Ciò mi consente, da un lato, di costituire un gruppo omogeneo con persone più o meno qualificate per questo genere di lavoro e, dall'altro, di individualizzare la relazione pedagogica nel gruppo.

È per questo che lei organizza delle sedute di selezione per i suoi ateliers. Quali sono i criteri per scegliere i partecipanti?

Non è richiesta alcuna conoscenza musicale preventiva ma solamente le qualità elementari necessarie per cantare: voce e orecchio musicale. Ciò nonostante lo stagière ideale è la persona per la quale cantare è il principale canale di comunicazione: una persona che non sia in conflitto con il suo bisogno fondamentale di esprimersi vocalmente. A dire il vero, è difficile incontrare questo livello. Non si tratta soltanto di essere intonati. Questo è importante, certo, ma è più di questo: quello che cerco in una persona è la sua "voce vera", la voce che testimonia che questa persona è

in uno stato di presenza. Essere capaci di sforzo personale è l'altra qualità essenziale che bisogna possedere. Bisogna inoltre disporre di un insieme di facoltà che possano intervenire positivamente nelle interazioni con i partners di lavoro. Esse hanno un legame con l'empatia. Infine c'è un altra buona ragione per organizzare delle selezioni: il partecipante, anche lui, deve potermi scegliere. Questo stabilisce un rapporto reciproco di fiducia e di responsabilità, condizione fondamentale per una relazione pedagogica feconda.

Durante il lavoro lei chiede ai suoi stagières di indossare abiti bianchi sobri, non tenute sportive; gonne lunghe e larghe per le donne e pantaloni con camicia a maniche lunghe per gli uomini. Perché questa tenuta nella cornice del suo lavoro?

La tenuta di lavoro aiuta a chiarire la situazione.

Si cambiano gli abiti che indossavamo a casa, nel metro', nella vita quotidiana.

- Non si è in una palestra o allo stadio.

- Non si è più nelle abitudini unisex della società moderna. Il portare abiti diversi per ciascun sesso può contribuire a ricreare una relazione di complementarità favorevole alla dinamica del gruppo.

La tenuta di lavoro serve a scuotere alcuni conformismi legati al corpo.

E perché il bianco[26]*?*

È per una questione di efficacia che lo utilizzo nel lavoro, non per il suo simbolismo. Nelle mie abitudini di lavoro, il colore bianco, divenuto per me sinonimo di silenzio, è un elemento necessario per accedere ad uno stato di concentrazione. Lo stato di concentrazione è indissociabile dallo stato di creazione.

Non esiste secondo lei un "effetto bianco"?

Non ho mai detto questo. Tra tutte le idee ricevute, si dice che esisterebbe un "effetto verde" sui malati nelle camere d'ospedale e un "effetto rosso corrida". Deve esistere sicuramente un "effetto bianco". *(Silenzio…)*

Non posso dimenticare l'immagine delle *hounsis*[27] che appaiono tutte di bianco vestite all'inizio di un servizio *Rada* mentre, qualche ora prima, occupate nei preparativi di questo servizio, indossavano abiti spesso consunti perché sono povere, o spesso macchiati perché ad Haiti si utilizza del carbone di legno per la cottura del cibo rituale: la vita popolare haitiana è molto legata alla natura.

In quella circostanza, esiste un vero e proprio "effetto bianco". Ho capito che non dipendeva dal contrasto del bianco sulla pelle nera delle donne haitiane ma che era sostenuto, amplificato dalle motivazioni stesse delle *hounsis*. Esso rappresenta per me il primo segno della metamorfosi, dell'evento tanto atteso nella cerimonia: la trasformazione dell'uomo in dio.

Considero lo splendore che accompagna questa parata delle *hounsis*, tutte vestite di bianco, come un vero e proprio fenomeno organico indissociabile dall'investimento personale delle *hounsis*

stesse. L'impatto di questo fenomeno è immediato; demarca il passaggio dal tempo ordinario al tempo particolare del rituale, apre la porta al soprannaturale, indica la direzione ascensionale che sostiene l'avvenimento.

Quello che lei chiama "fenomeno organico" è qualcosa di assimilabile al concetto di "pre-espressività"?

In un certo senso, potrei dire di sì.

E per i stagières dei suoi ateliers in Europa, qual è l'interesse a indossare degli abiti bianchi?

È semplicemente un invito all'unione. Ma attenzione, si tratta in questo caso di unità non di uniformità. Qui si mira all'unità.

Perché l'unità?

Senza unità, la corrente tra i partecipanti non passa, l'energia non circola. La forza del canto, la sua qualità, dipendono dall'unità dei partecipanti al di là delle loro differenze di nazionalità, di età, di convinzioni, di sistemi di valore.

È il canto stesso che fa appello a questo principio d'unità?

Sì, nel canto, questo principio è all'opera tutto il tempo. Da una parte, è un vero e proprio lavoro di riunificazione che si opera nella persona che deve, ella stessa, prendere coscienza della posta che esso rappresenta; dall'altra, è questo principio di unità che agisce al livello della tecnica artistica stessa.

In che modo?

Se la persona raggiunge la maestria del canto, allora, potrà esercitarsi senza esitazioni, senza paura degli errori tecnici, senza interventi troppo volontaristici. A questo stadio, esiste un'unità fluida tra la melodia e il ritmo, le parole e il soffio, tra i movimenti e i sentimenti. Il "corpo-voce" e il canto non fanno che una cosa sola e l'esperienza dell'unità si compie, recando la pace e un ordine all'interno come all'esterno. Le possibilità creatrici possono così liberarsi.

A chi si rivolge il suo lavoro?

Si rivolge di preferenza alle persone il cui mestiere è legato alla creazione artistica.

Dunque non esclusivamente agli attori o aspiranti attori?

No, ma mi interessa lavorare con gli attori perché in questo caso il campo professionale è ben delimitato così come il modo di affrontare il materiale con il quale l'artista si esprime.

Tutti i tipi di attori si interessano al suo lavoro?

No, l'attore che manifesta un interesse reale e duraturo è colui che sente la necessità di approfondire la sua tecnica di "jeu"[28]. Egli si impegna in una ricerca esplorativa di altri modi di lavorare, di altre forme d'insegnamento, fino alle discipline frontiera del teatro.

C'è qualcosa di comune tra l'attore delle origini e l'attore moderno?

Non mi piace fare miscugli. La pista che può condurre alla sorgente autentica del fenomeno performativo è difficile da ritrovare. Risponderei comunque che l'attore moderno ha sempre qualcosa in comune nella sua espressione performativa con il suo antenato, "l'attore delle origini": si utilizza, egli stesso, direttamente come strumento per compiere le sue azioni. Può dunque comprendere e mettere in pratica l'esigenza di radicare il canto negli impulsi del corpo[29].

Lei non ha mai fatto degli spettacoli o teatro nel senso corrente del termine?

Se, "nel senso corrente del termine", spettacolo è inteso come prodotto commerciale e l'istituzione teatrale come sinonimo di teatro di mercato, allora in questo senso, no, non ho mai fatto degli spettacoli. Le circostanze della mia vita, gli avvenimenti e le persone che sono all'origine della mia formazione non mi hanno incoraggiato a prendere questa direzione. Penso che la natura profonda del canto sia incompatibile con lo spettacolo "nel senso corrente del termine".

Cantare è per me, allo stesso tempo, un'esperienza di vulnerabilità e di superamento.

Quali fattori l'hanno condotta alla pedagogia artistica che caratterizza il suo insegnamento attuale?

La mia pedagogia artistica assomiglia al mio patrimonio genetico, è meticcia. (*Riso).*

Essa riposa su una combinazione di esperienze, di scelte, di influenze, di esempi ben distinti e talvolta opposti:

- La mia esperienza personale nella tradizione orale del mio paese con degli specialisti appartenenti alla cultura popolare.

- Il lavoro con Tiga[30] e gli artisti della comunità Saint Soleil che testimoniava della grande capacità del popolo haitiano di conciliare permanentemente tradizione e creazione personale.

Il contatto diretto con l'insegnamento di Mesmin Gabriel[31]. Questo filosofo vuduista distingueva chiaramente la tradizione vudù originale dall'attuale culto popolare. Con lui, ho imparato a ricercare nelle radici di questo fenomeno quelle domande eterne e universali che abitano il cuore di certi uomini e che li spingono verso la realizzazione di una comunione con una sorgente trascendente.

Il mio incontro con Jerzy Grotowski. Più di dieci anni di cooperazione attiva con lui mi hanno

apportato delle conoscenze pratiche sugli elementi dell'arte dell'attore e sui modi d'approccio per svilupparli. Nelle condizioni di ricerca che ha saputo organizzare, mi si è rivelato l'interesse di una applicazione pratica degli elementi tecnici dell'arte performativa tradizionale.

Gli stagières che ho incontrato hanno, ciascuno a suo modo, contribuito ad arricchire la mia esperienza.

Qual è, secondo lei, il modo più adeguato di avvicinare il lavoro sul canto vibratorio tradizionale che lei dirige?

- Prendere coscienza attraverso l'apprendistato, che esiste la legge dello strumento.
- Ricercare la congiunzione fra la sottomissione alla legge dello strumento e l'impulso a liberarsene per rispondere allo slancio di creazione.

Per quanto concerne il modo di compiere questo, non esiste una regola comune, valida per tutti, indistintamente. L'approccio, la sottigliezza dell'approccio è sempre personale. Ciò fa parte del processo stesso. Le suggestioni pedagogiche che introduco durante il lavoro sono generalmente indirizzate a qualcuno, in particolare, in momenti precisi del suo apprendistato.

Che cos'è la qualità in un processo di creazione?

Non posso definire, così a parole, che cosa sia la qualità; semplicemente so che essa decide della direzione del processo verso la sua integrità. Percepisco nel mio lavoro che ci si avvicina o ci si allontana dalla qualità attraverso dei segni, come: la vibrazione specifica che si stabilisce quando l'attenzione è orientata nella buona direzione, il comportamento del corpo che si dirige verso la fluidità, la dinamica interna del gruppo etc.

Sì, certi segni sono per me come delle misure pratiche di questa oscillazione tra avvicinarsi alla qualità o perderla. Lo sforzo verso la qualità si oppone alla dispersione; risulta da una volontà cosciente di incontrare in se stessi e di donare il giusto, il meglio, il più sottile. La lotta per la qualità è in tutte le imprese umane come il rivelatore di un contenuto evidente in se stesso.

Spesso, quando lavoriamo, l'ho sentita usare le parole "leggero" e "pesante" per definire i canti. Quando dice di un canto che è "lourd", intende dire in una qualche maniera che non funziona?

È così. Non qualifico i canti stessi come pesanti o leggeri, ma piuttosto la maniera di eseguirli da parte degli stagières con i quali sto lavorando. Per cambiare, trasformare lo stato di pesantezza, l'immagine che utilizzo spesso è quella del "sommet"[32]. Talvolta dico agli stagières: "mirate alla vetta, andate più in alto, andate più lontano!".

Da noi, nel rituale, l'*houngan* può chiedere al *maître de coeur*: "*Voyé chanté a*". Ciò significa in francese: "Envoyez les chants"[33]. Questo dice molto sullo slancio che bisogna essere disposti ad investire per cantare. Se si riesce a canalizzare i propri impulsi cercando di "mandarli" nella direzione delle giuste sonorità vibratorie, allora è allo stesso tempo e la qualità del canto e la dinamica energetica della persona che cambiano. Il compito implicito del partecipante ai miei ateliers è quel-

lo di “dare vita” ai canti. Se il canto è pesante, è perché egli sta semplicemente passando a lato del suo compito d’artista.

Perché nel suo lavoro utilizza solo questi antichi canti rituali dal momento che la tradizione musicale haitiana è così ricca?

Perché questi canti sono degli strumenti precisi, poco accessibili ai cambiamenti della moda. Sono stati sedimentati dall’esperienza di intere generazioni e conservati viventi fino ai giorni nostri attraverso un processo di trasmissione orale. È una vera e propria tecnica di utilizzazione del “corpo-voce” per realizzare “l’invocazione alla vita” che è preservata in questi canti. Io li chiamo i miei “outils de créativité”[34]. Lo sviluppo della tecnologia ha comportato non solamente la perdita del sapere ma ugualmente l’oblio di molti “savoir-faire” tradizionali[35].

Qual è la lingua di questi canti?

La lingua di questi canti è un misto di creolo e di antichi idiomi africani, con parole di cui spesso abbiamo perso il significato letterale ma che continuiamo a usare[36] senza che, ciò nonostante, l’efficacia ne sia ridotta.

Chi compone i canti del repertorio tradizionale afro-haitiano?

La loro provenienza rimane anonima. Si dice che solo i *mystères*[37] siano in un certo modo gli autori dei canti, i quali sono improvvisati durante i rituali dal *loa* stesso quando s’incarna. Questi canti vengono in seguito adottati e iscritti nel repertorio, che in tal modo si arricchisce. Si considerano i canti gli equivalenti sonori dei *mystères*.

Amo questa maniera utilizzata nel vudù per spiegare che i canti appartengono al mito, al principio. È come affermare, in un qualche modo, che questi canti sono sempre esistiti. È molto importante per me, poiché questo riferimento all’origine viene trasmesso non solo all’azione del cantante (non è la persona che canta, è il *loa* che canta in lui) ma anche a tutte le altre operazioni rituali associate ai canti. Non essendo firmata l’opera non reca l’impronta individuale[38]. L’uomo è così invitato a mettersi al servizio di un contenuto universale. D’altronde il termine “serviteur” designa l’iniziato del culto vudù. Si può supporre che il fatto di svilupparsi nella dimensione anonima conferisse all’artista tradizionale una grande libertà interiore.

Devo dirle che, la prima volta che l’ho sentita trasmettere questi canti, mi sono sentita profondamente toccata.

La questione della prima volta è interessante da affrontare. Ecco quello che succede ordinariamente alle persone: la prima volta si è colpiti, la seconda si pensa: “Ah! Conosco già questo canto!”, oppure si resiste a essere toccati, la terza volta ci si annoia e si fa lo zapping. Bisogna trovare il modo di mantenere la freschezza dell’ascolto e la qualità dell’attenzione, di un attenzione dei

sensi sveglia tutto il tempo. È come "tenersi nella prima volta".

La curiosità, la facoltà di stupore e di meraviglia, che alimentano l'entusiasmo sono indispensabili all'artista. Queste facoltà sono dei segni distintivi del talento. La curiosità può aiutare a vincere le difficoltà di apprendistato, essa serve alla scoperta.

Prima lei ha detto che questi canti sono stati concepiti per avere un impatto preciso sulle persone. Che cosa intende per "impatto preciso"?

Non mi piace parlare di queste cose in termini di un sistema meccanico. L'impatto dipende da numerosi fattori, dalla sensibilità individuale e anche dalla qualità del gruppo. Ma per quello che ci riguarda qui, dirò che questi canti possono avere un effetto utile sul comportamento dell'artista al lavoro. A parte il loro potere stimolante legato al ritmo, alla bellezza delle melodie, l'efficacia di questi canti si fonda anche su di un sistema d'induzione non verbale che conduce il partecipante occidentale, più legato al piano mentale, a penetrare malgrado se stesso nel "territorio" dell'esperienza e del vissuto.

Dunque non si tratta affatto di rifare dei rituali vudù quando si lavora con lei sui canti tradizionali haitiani?

Il vudù è innanzitutto un culto familiare, il culto degli antenati vissuto nella dimensione di un "etnodramma"[39] attraverso l'esperienza collettiva del popolo haitiano. Non è un trastullo. Inoltre i rituali vudù richiedono la competenza di specialisti, di professionisti qualificati; non può essere dunque l'affare di "turisti dilettanti".

Lo stagière che accolgo nei miei ateliers ha interesse, per integrarsi nel lavoro, a rinunciare a tutti i clichés e luoghi comuni che ha accumulato sul vudù e sulle sue pratiche. Il vudù, dopo esser stato per molto tempo considerato come oggetto d'infamia, diviene sempre più di moda. Oggigiorno è una grande attrazione e un "formaggio" per più di qualcuno. *(Riso)*. Questo interesse non legittima tutti gli usi che se ne possono fare. Tuttavia, io mi interrogo su ciò che del vudù può essere condiviso con uomini di altre culture, e nello specifico su ciò che può essere utile allo sviluppo del potenziale creativo degli artisti moderni.

Il mio percorso d'esperienza mi ha rivelato il valore euristico degli elementi tecnici delle arti rituali tradizionali come strumenti di ricerca per l'esplorazione del fenomeno creativo. Sì, è piuttosto come strumento di pedagogia artistica che concepisco nel mio lavoro l'utilizzo dei canti rituali afro-haitiani. No, non si tratta di fare del vudù con ciò ma di delimitare il quadro dell'esperienza nel quale dei compiti professionali precisi possano essere richiesti all'artista. Questo approccio può contribuire a farlo progredire nella comprensione dei fenomeni legati alla vita creativa e a fargli intravedere alcune possibilità concrete che permettono di coglierla.

Tutte le tecniche tradizionali presuppongono la padronanza della tecnica; in ciò risiede il loro valore pragmatico. Inseparabili dalla pratica, esse richiedono un atteggiamento di competenza, di lucidità, di precisione[40]. Questo è il legame fra la qualità dello sforzo personale che si mette in gioco e lo sviluppo delle capacità creatrici che così viene a stabilirsi. Allargandosi il campo delle

sue possibilità d'azione, l'artista di cultura moderna può cominciare a intravedere alcuni aspetti dell'efficacia alla quale l'atto tecnico tradizionale è legato.

Che cosa intende per "atto tecnico tradizionale"?

Qui, mi riferisco a Marcel Mauss[41]. L'atto tecnico tradizionale adattato a bisogni di trasmissione dei valori culturali, di acquisizione e di memorizzazione delle pratiche è sempre associato alla nozione di efficacia. Questa efficacia si rifà all'uomo e al suo primo mezzo d'azione, il più naturale, il suo strumento corporeo. Ma in realtà nell'atto tradizionale, l'uomo deve consentire a impegnare[42] il suo corpo e anche qualcosa in più.

Nella cultura moderna, la tecnica si è staccata dai corpi: gli effetti ottenuti, i risultati da raggiungere per agire sul mondo non dipendono più dalla "tecnica del corpo". Il potere personale di fare nelle condizioni ottimali di efficacia è ormai delegato alla performance di un'attrezzatura tecnologica sempre più sofisticata. I mezzi moderni di trasmissione della cultura non fanno più ricorso all'azione diretta dell'uomo creatore[43].

Si può considerare il canto un'azione?

In una dimensione più estrema, preferirei dire che il canto è passione. Ma, nella cornice che qui ci riguarda, posso rispondere di sì: nel canto, c'è "il perché si canta", il "su chi si vuole agire", e quello che si vuole cambiare; è tutto questo che è azione.

Il canto canalizza delle motivazioni, delle intenzioni, dei sentimenti; esso stabilisce delle relazioni e reclama delle capacità. Esige contatto e controllo. Il canto non esiste senza l'azione degli uomini che lo fanno vivere. Il canto è, per me, un elemento di creazione che obbliga la persona a trovare un principio di coerenza tra l'intenzione, l'atto e il processo per compiere l'atto.

Cos'è l'intenzione?

L'intenzione è la prospettiva unificante, l'elemento che permetterà la fusione fra l'origine dell'azione e la sua finalità…forse.

Si possono definire questi canti come delle strutture?

Questi canti sono ad un tempo struttura sonora e struttura musicale. Essi sono retti dal modo ripetitivo. Ogni canto ha le sue caratteristiche formali, delle parole precise, una melodia propria, un ritmo determinato che unisce la melodia, le parole e i movimenti.

Questi canti sono praticati secondo la modalità chiamata/risposta che stabilisce delle possibilità di relazione, di contatto, di scambio tra i partecipanti. Se tutti gli elementi costitutivi di questa struttura sono ben padroneggiati, essa rivelerà la sua funzione e la sua finalità... forse.

Certe volte, nel suo lavoro il canto diviene uno degli elementi di una macrostruttura composta

da ritmi, suoni, schemi di movimento, frammenti di testo etc. Pedagogicamente la fase di lavoro sul canto in se stesso è precedente a quella di strutturazione dei diversi elementi?

La cosa più giusta sarebbe cominciare dal canto per giungere progressivamente e naturalmente ad una struttura. Questo non si realizza che nella durata, in un lunga durata. Io lavoro in questo modo con gli stagières permanenti. Questo era il caso della dimostrazione[44] alla quale tu hai assistito. Sfortunatamente il sistema degli stages non accorda un tempo abbastanza lungo per le esperienze di questa natura.

Per lo svolgimento di un atelier non utilizzo un programma prestabilito. Sono i bisogni degli artisti, le loro capacità e la personalità del gruppo col quale lavoro nel periodo dato, che decidono della priorità. Può essere necessario introdurre subito una struttura d'azione per arrivare progressivamente ai canti. Qualche volta, al contrario, l'interesse per il gruppo consiste nello sviluppare solamente l'esperienza vocale a partire da un ciclo di canti che costruisco con questo scopo.

(*Silenzio)*. Il canto per esempio può facilmente indurre uno stato di fusione. Certamente! Ma alcune persone sarebbero tentate di stazionare lì; divengono passive. In questo caso, non è più una simbiosi, c'è del parassitismo e si corre il rischio che la fusione divenga ipnotica. Ora, l'artista ha sempre un salto da fare, un "jump", e nessun altro può farlo al suo posto. In questa situazione è necessario introdurre una macrostruttura che metterà il partecipante nell'obbligo di agire. La struttura provoca delle interazioni, mobilita delle dinamiche orientate verso degli obbiettivi precisi.

Quando si lavora il canto con lei non c'è mai l'immobilità; il corpo è continuamente sollecitato a reagire. Quali sono le parti del corpo più importanti, quelle più direttamente coinvolte?

Per cantare, l'asse vertebrale è evidentemente molto importante. Inoltre, tutto il processo respiratorio si trova esso stesso spontaneamente stimolato. Con le mie mani, conduco il mio canto mentre i miei piedi lo radicano. È dunque tutto il corpo che canta. Louis Jacques Rondeleux ha detto: "Cantare è un atto del corpo". Bisogna trovare il modo di lasciare il corpo "poser son acte"[45], senza premeditazione tecnica di movimenti.

La struttura stessa del canto induce uno schema spontaneo di movimenti. E questi movimenti, mobilitando naturalmente l'intero corpo, permettono alla voce di liberarsi. È sufficiente essere in accordo, interiormente, sul principio del "lasciar fare il corpo" attraverso un "lasciar andare" che è, in se stesso, tutto un aspetto del processo personale nel lavoro.

Durante le interviste che ho raccolto sul suo lavoro, le persone hanno più volte utilizzato la parola "danza" mentre lei parla sempre di movimenti e mai di danza, perché?

La mia rappresentazione della danza è certamente differente dalla loro ed è per evitare i malintesi che utilizzo raramente questa parola.

Ad Haiti, la musica, la danza e il canto formando un tutt'uno, la parola "danza" può designare dei fenomeni poco conosciuti in Occidente[46]. Nella vita moderna, la danza è associata a degli elementi e a dei comportamenti che non hanno più alcun rapporto con quelli richiesti per affrontare

la struttura tradizionale.

Ricordo che la materia di questo lavoro è il canto. E anche se ad Haiti, nelle cerimonie pubbliche, delle danze elaborate sono associate ai canti, io qui non insegno queste forme danzate.

Anche le condizioni di lavoro solitamente non si prestano a questo:

- In un breve stage non c'è il tempo sufficiente per padroneggiare convenientemente le danze; e, in questo caso, sarei in contraddizione con i miei obbiettivi precedentemente formulati.

- Non c'è nei miei atelier lo stimolo dei tamburi che favorisce la pratica delle danze. Ma, lo ripeto: l'insegnamento della danza e del canto folcloristico haitiano non è lo scopo del mio lavoro.

E perché dunque gli stagières qui hanno spesso il sentimento di danzare durante il lavoro?

Essi riscoprono il loro "corpo incantato". (*Silenzio*). Preferisco lasciare che i corpi, supporti vibratori naturali dei canti, traducano spontaneamente, sotto forma di movimenti embrionali che possono strutturarsi da soli in seguito, i fenomeni ondulatori che vengono normalmente associati agli effetti vibratori.

Tutti i canti arcaici contengono una danza nascosta. Questa danza nascosta è come il germe, la fonte di questi movimenti più strutturati che si sviluppano in seguito in danze stereotipate, obbedendo ad un modello fornito dalla cultura d'origine. È questa danza nascosta nei canti arcaici che cerco di liberare per me e per gli altri. Liberando la danza nascosta, riscoprirai la tua propria danza. È la danza delle tue energie liberate che si esprimono nel linguaggio naturale del tuo proprio corpo. Movimento non significa gesticolare, scaldarsi, agitarsi. È piuttosto una sorta di slancio, di "slancio a tendersi verso", di "uscire da sé" verso un "al di là di se stessi" e che può essere percettibile muscolarmente. Si tratta di essere mossi dal flusso naturale, spontaneo degli impulsi, delle motivazioni, dei sentimenti risvegliati dal canto e canalizzati nell'azione combinata del "corpo-voce".

Ti do la melodia, ti dico le parole, ti sostengo con il ritmo: a te scoprire l'ultimo elemento del puzzle, cioè lasciarti andare nel movimento appropriato che ti permetterà di vivere il canto come una totalità. Se c'è la totalità c'è la vita. E la vita, essa, danza e vibra.

Che importanza ha il ritmo, la pulsazione ritmica in questi canti?

Il ritmo crea il legame tra tutte le parti che compongono il canto. Il ritmo andrà a unificare tutto ciò che, attraverso il mezzo del canto, è messo in relazione: interiore/esteriore, limitato/illimitato, centro della persona/sorgente della vita, individuale/collettivo, fisiologico/psichico. Il ritmo, attraverso il suo potere stimolante e rassicurante[47], crea tutte le condizioni per penetrare e dimorare nell'azione sino al suo compimento verso una pienezza. Legarsi alla pulsazione vivente che anima i canti costituisce il compito personale che ogni partecipante deve scoprire.

Questa pulsazione regolare nei canti è assicurata dalla ripetizione ritmica. Quando parlo di ritmo, non mi riferisco alla fredda precisione di un meccanismo come il metronomo ma piuttosto alla pulsazione di un cuore che batte o alla progressione pulsante di un animale marino. Il ritmo che si tratta di captare è paragonabile a quello di un organismo vivente, fluttuante a misura delle interazioni. Un progetto implicito sembra cifrato nel cuore del canto: "Lasciare che la vita conduca il gioco".

Lei ha utilizzato oggi, durante il lavoro, i termini "attivo" e "passivo". Quale senso esatto dà a queste parole?

Ah sì! Durante la sessione di lavoro ho utilizzato in effetti queste parole. Le mie parole in questi momenti non danno da pensare agli stagières, essi sono degli stimoli per l'azione. Nel lavoro, oggi, si riferivano a certi stati del corpo, rinviavano dunque ad un vissuto corporeo, ad una sorta di decontrazione/contrazione che è essenziale per dare vita al canto. In tutte le pulsazioni viventi, ci sono questi due aspetti combinati: contrazione/espansione; il passivo per ricevere, l'attivo per "andare verso".

Ognuno dei canti che utilizza ha il suo proprio ritmo?

Ogni canto ha il suo ritmo che permette di classificarlo in una categoria determinata fra i differenti riti del vudù. Un canto del rito *Rada* è differente da un canto *Rara*[48] o da una canto del rito *Petro*[49]. Per uno specialista, queste differenze saranno percettibili nella melodia, nella natura delle parole, nella forma dei movimenti del corpo, più ondulatori o più staccati; esse saranno ancora più eloquenti attraverso il ritmo delle percussioni che accompagna tutti questi canti. Ma quale che sia il rito praticato, *Petro, Nago*[50], *Rada*, il ritmo specifico di questi canti sarà sempre retto da un principio comune a tutti: la ripetizione.

Mi sembra che la ripetizione sia un modulo di base sul quale si strutturano diversi elementi dell'arte rituale, come ad esempio i canti, le danze, i ritmi.

Sì, il meccanismo della ripetizione è comune a tutti i prodotti dell'arte primitiva: nelle danze che riproducono dei movimenti identici all'infinito, nei canti il cui ritornello viene ripreso instancabilmente dal coro, nella forma dei racconti popolari, nei motivi decorativi utilizzati in architettura, in pittura, e anche nel ciclo di cerimonie che ritornano sempre a date precise...

E perché secondo lei?

Forse per mantenere il sentimento d'eternità che è nel cuore della tradizione.
(*Silenzio*). È nell'eternità che l'"Altro-Ideale" abita.

Dunque ciò ha un legame con il tempo?

Non è certamente per ammazzare il tempo. Il legame è con "l'oro del tempo". Essere nell'"oro del tempo. Malgrado questo parlare immaginifico la ripetizione è concreta; è un modo operatorio[51] che bisogna saper utilizzare per comprendere l'efficacia del suo meccanismo e beneficiarne. Per provare il piacere di degustare una maionese, bisogna innanzitutto farla "prendere", ripetendo, instancabilmente, con la mano il gesto rotatorio molto preciso che legherà finalmente l'uovo all'olio. (*Riso).* Nello stesso modo, per far montare i bianchi d'uovo a neve compatta, bisogna frustare ener-

gicamente, ritmicamente e per un tempo sufficientemente lungo i bianchi liquidi per ottenere la modificazione ricercata.

La ripetizione per lei sarebbe allora uno strumento dell'esperienza?

Esattamente.

Quali effetti ci si può aspettare da tutto questo?

La ripetizione libera lo spirito. Liberando lo spirito, la ripetizione favorisce l'emergenza del vissuto interiore, dei bisogni, del progetto intimo. Ma te l'ho appena detto: non bisogna aspettarsene passivamente degli effetti. Solamente un comportamento adeguato può produrre un effetto preciso.

(*Silenzio*). La ripetizione mi aiuta a sorprendermi mentre agisco e a precisare per me stessa e per l'altro questo motivo che ripeto. La ripetizione mi aiuta a costruire un gioco di relazione con il partner. Attraverso la ripetizione, l'esperienza si precisa, si aggiusta, si amplifica; essa diviene domanda-attesa e risposta allo stesso tempo. La ripetizione può veramente assicurare una corrente ininterrotta di momenti, di avvenimenti viventi, energeticamente palpabili se sei capace di tenere, di radicarti là dentro, beninteso.

Sono richieste delle capacità umane per tutto ciò?

Sì: un certo gusto per il gioco, un sistema di percezione sveglio, il senso dell'adempimento, della perseveranza, la volontà di scoprire qualcosa di sconosciuto...

Che cos'è per lei la qualità vibratoria del canto?

È l'informazione immediata che il canto trasmette provocando una reazione precisa. Molti popoli tradizionali riconoscono delle qualità al vento. Pensano che certi venti siano guerrieri, che altri soffino la pace o portino la gioia.

La qualità vibratoria è il significato emozionale preciso che il canto veicola. C'è qualità vibratoria quando nel canto si mescolano i suoni e la loro natura specifica, il suono pericolo, il suono violenza, il suono morte, il suono giovinezza, il suono giubilazione, il suono pace. Il suono libererà allora un messaggio di collera, di paura, di ottimismo, d'eroismo, d'amore, etc. Questi messaggi non possono essere captati nell'ordine delle idee. Sono vissuti nella sfera delle sensazioni e delle emozioni... in base al grado di sensibilità individuale a queste risonanze particolari.

(*Silenzio*). Un neonato sarà veramente toccato, accarezzato e "tonalisé"[52] dalle vibrazioni amore di cui è carica la voce di sua madre e che lo invitano a vivere; ed egli reagisce precisamente a questo contenuto anche se non comprende ancora nulla del significato delle parole che la madre utilizza per cullarlo.

Esiste un modo haitiano per parlare di qualità vibratoria?

Ad Haiti la pratica di questi canti riposa sull'utilizzo cosciente dell'energia vibratoria dei suoni corrispondenti a dei fenomeni energetici precisi. Ad Haiti l'esperto non parla di ciò, egli realizza, nomina, *Alecba, Erzilie, Vierge Marie, Doux Jesus, Papa Damballa* [53], e ri-conosce.

I canti, equivalenti sonori dei *mystères,* sono gli strumenti della trasformazione. La loro funzione partecipa del meccanismo di identificazione con le energie che essi rappresentano. Si riconoscerà dunque il *mystère* a partire dalla forma dei movimenti della persona che è "montata", dalla cadenza, dal ritmo dei suoi passi e dalle intonazioni vocali di questo *choal*[54].

La qualità vibratoria del canto è, ad Haiti, qualche cosa di oggettivo. Non vi è alcuna connotazione estetica o arbitraria in ciò. Il canto nel rituale veicola un contenuto, questo contenuto è in un qualche modo l'essenza vibratoria del canto.

Ci sono *mystères* che non parlano; essi non si esprimono né nella forma creola che tutti gli haitiani parlano, né nel "linguaggio" segreto che solo gli iniziati conoscono. Comunicano attraverso suoni, movimenti, vibrazioni. Ciononostante, l'*houngan* perviene a decodificare queste informazioni e a tradurle per i partecipanti in attesa di questi messaggi.

Lei ha parlato spesso di entusiasmo, di "jaillissement" [55]*, di slancio vitale. Non si può dubitare che la spontaneità sia molto importante nel suo lavoro.*

Sì, ma non si tratta di una spontaneità che si può recitare; non si può fingere. Si tratta di reazioni intime, di risposte immediate, volontarie o involontarie, dell'intera persona, compreso il comportamento del suo organismo.

Una sincerità naturale, quasi organica, governa queste reazioni personali che scaturiscono in risposta ad avvenimenti veri e imprevedibili. La spontaneità traduce l'attitudine ad adattarsi a situazioni inattese, mutevoli. Essa è il segno di una giusta relazione con se stessi, con gli altri, con il mondo. È dunque, per paradossale che questo appaia, sempre integrata al controllo. Le reazioni spontanee sono immediate ma ugualmente sempre ben appropriate, scaturendo come delle soluzioni concrete.

Il termine "energia" viene spesso impiegato quando si parla del lavoro dell'attore, sia fisico che vocale, e, a mio avviso, spesso in maniera confusa. Che cos'è per lei l'energia?

Posso risponderti solamente basandomi sulla mia esperienza: quando nelle mie azioni la forza agente comporta una forza di trasformazione, in quei momenti, ho come la certezza di comprendere che cosa sia l'energia.

La trasformazione in una data direzione richiede dell'energia di una natura spesso difficile da delineare.

Nel mio lavoro, mi sforzo di essere attenta:

– A ciò che rappresenta una sorgente di dissipazione o di blocco dell'energia.

– Alla qualità energetica che prelude alle trasformazioni:

dal no verso il sì,
dal rigido al fluido,
dal grossolano al sottile,
dallo spesso al trasparente,
dall'errato al giusto,
dal confuso al preciso,
dal diviso verso l'unificato,

La trasformazione rinnova la vita.

È bene ricordarsi che il lavoro dell'attore di mestiere è retto da un lungo processo di trasformazione fino alla sua cristallizzazione nelle forme che gli corrispondono.

Talvolta durante il lavoro ho provato una sensazione di disagio fisico, come per esempio gonfiore alle mani; perché questo succede?

Da un lato la causa può essere direttamente esteriore:

– La temperatura troppo elevata di uno spazio. Una sala troppo piccola, con un soffitto basso che limita i movimenti e gli spostamenti nello spazio.

– Un pranzo mal digerito.

Dall'altro, all'inizio di un apprendistato, il corpo di certe persone non è sempre capace di gestire, in completa libertà, il carico energetico che questi canti mobilitano.

Ma per la maggior parte del tempo i disagi fisici sono sintomi di una forma inconscia di resistenza di una persona al lavoro. Questa resistenza provoca delle tensioni, dei blocchi ed una mancanza di coordinazione. I canti sono costruiti per coinvolgere l'intero corpo; la minima falsa tensione rompe il processo di libera circolazione dell'energia nel corpo. I sintomi scompaiono nel corso della sessione se si ottiene una liberazione delle tensioni e delle opposizioni presenti nella mente della persona. Esistono ugualmente dei sintomi fisici positivi che traducono, al contrario, l'apertura del partecipante al lavoro.

Questa forma inconscia di resistenza di cui lei ha parlato da quali fattori può dipendere?

Ogni persona è unica; la sua storia di vita personale la segna in maniera individuale e complessa. Non posso dunque rispondere con delle generalità; ciononostante la maniera con la quale l'ego di una persona interviene nel processo creativo decide spesso in gran parte dell'origine e della risoluzione dei conflitti e delle tensioni. Un ego più dittatore che servitore si sentirà ben presto minacciato da un flusso di impulsi che vogliono liberarsi. Si affretterà a bloccare il processo.

Dunque lavorare diversi tipi di canti significa, in una qualche maniera, far appello a dinamiche energetiche differenti?

Sicuramente, e te ne accorgi subito lavorando un canto militare, un requiem o una ninna nanna. È così dappertutto, no? In tutte le antiche culture esistono dei canti di lavoro, dei canti per

amare, canti per piangere, canti per invocare, implorare. I canti per uccidere si chiamano *chants-pointes*; essi vanno in un'altra direzione rispetto ai canti per pregare.

La mobilitazione dell'energia attraverso i canti è tale che si ha l'impressione che il lavoro continui anche dopo la seduta. Ho notato personalmente, ma anche molti altri partecipanti di diverse culture ne hanno parlato, che l'attività onirica si intensifica.

Il canto, espressione naturale, diretta dell'essere umano, legata al corpo, alla bocca, al soffio e a tutti questi movimenti che il mio lavoro sollecita, ha la capacità di mettere in risonanza nella persona una sorta di vissuto arcaico. Questi movimenti elementari: dondolii, marcia ritmica, calpestii, salti etc., possono effettivamente ravvivare certi ricordi e senza dubbio influenzare l'attività onirica. Più stagières mi hanno detto di ricordarsi dei loro sogni durante le sedute di *yanvalou*.

Varrebbe la pena di interrogarsi sulla relazione del movimento con la vita dell'inconscio.

Lo "yanvalou" è quel passo che si lavora spesso in silenzio? Può parlarmene?

Utilizzo uno schema di movimenti che è molto vicino allo *yanvalou* di base praticato ad Haiti. Ciononostante il "tempo-ritmo" è forzatamente differente perché qui viene lavorato nel silenzio, senza ricorrere alla dinamica dei tamburi e dei canti che sostengono lo *yanvalou* tradizionale[56].

Come dire? Non è veramente una danza, non è veramente una marcia. Lo descriverei come una marcia ritmata, praticata nel silenzio. Il silenzio è qui una condizione assoluta. Silenzio esteriore come silenzio interiore. Essa è strutturata a partire da movimenti ritmici e ripetitivi dei piedi che si articolano in un dondolio laterale per permettere di avanzare con due passi a sinistra e due passi a destra; mentre le spalle devono impercettibilmente originare un movimento circolare indipendente dal resto del corpo.

Quando ho lasciato Haiti, ho sentito il bisogno di un esercizio semplice che condensasse alcuni elementi essenziali delle esperienze che avevo conosciuto nel mio paese. L'ho praticato inizialmente sola, e sempre in silenzio, come un esercizio personale. Poi l'ho introdotto nel gruppo affidato alla mia direzione quando lavoravo nel Workcenter of Jerzy Grotowski. Ho potuto così verificare che la pratica di questo esercizio che avevo elaborato per me era trasmissibile.

Tutta la dinamica di questa marcia ritmata, ripetitiva, semplice, silenziosa e ondulante, risiede in un gioco di opposizioni e adattamenti che si operano senza sosta all'interno della sua progressione. Questo esercizio riunisce delle condizioni che possono indurre l'esperienza della fluidità.

Per essere efficace l'esercizio dovrebbe essere praticato tutti i giorni, per circa trenta minuti. Esso permette di scoprire la ripetizione vivente, prepara il corpo a cantare, insegna il rapporto di coordinazione che esiste tra il corpo e la mente. Vorrei d'ora innanzi chiamarlo la "danza di conciliazione". *(Riso)*

Mi sembra, avendola vista lavorare in contesti diversi, che esiste un legame molto stretto tra il canto e lo spazio. Intendo il luogo fisico concreto, la sala dove si lavora. Che cosa può aggiungere

riguardo al rapporto tra il canto e lo spazio?

Il canto mette simultaneamente in risonanza in uno spazio solo (il luogo dove si lavora) molti spazi e anche altri tempi:

– Lo spazio necessario a ciascuno per prolungarsi, svilupparsi, svolgersi.

– Lo spazio che deve nascere dal gioco di relazione tra i partners reali o immaginari.

– L'armonia tra lo spazio interiore e lo spazio esteriore[57].

– Lo spazio per un certo silenzio.

– Il canto, per sua stessa natura, invoca, evoca e s'indirizza ad altri spazi.

Quando io canto, la mia coscienza in cerca di avvenimenti potenziali, oscilla senza sosta tra queste differenti dimensioni dello spazio. Tutta la questione per un partecipante sarà di poter accedere, con il canto, in un altro spazio-tempo. Il modo privilegiato per riuscirci è l'ascolto.

Certe volte, vedendola cantare, ho percepito come un fenomeno di mimetismo tra lei e lo spazio: per esempio, a Bologna, ho avuto l'impressione che il suo corpo si trasformasse e divenisse rotondo, come l'affresco che ornava la parte superiore del soffitto. Secondo lei è possibile che questa impressione personale corrisponda ad un fatto reale?

Per risponderti, ho bisogno di ritornare al mio linguaggio animista.

Nella mia pratica c'è una relazione reciproca tra il cantante e lo spazio. Con il mio canto faccio vivere lo spazio e lo modifico. Se ciò succede, in risposta mi sento viva. Se ci si occupa dello spazio ci si dimentica di se stessi. Per cantare, non bisogna guardarsi cantare, osservarsi. Io comincio sempre giocando con lo spazio, con il cercare i suoi segreti. Ma non è uno stato di spirito tecnico che mi guida. È piuttosto come in un gioco che questo succede.

Considero lo spazio tanto importante quanto me stessa: esso è come un personaggio. Sì, lo riconosco, ho un rapporto molto particolare con lo spazio. Quando comincio ad abituarmi ad una sala, finisco sempre con l'attribuirle un carattere. La sento femminile, maschile; diviene una grotta, una cattedrale, un grande deserto, un campo di battaglia. È un rapporto di complicità, d'intimità e di rispetto che s'instaura. È come la relazione molto personale che certe persone possono instaurare con la luna. Qualche volta, quando sono ben "centrata", mi capita di sentirmi come una tartaruga che porta lo spazio sulla schiena. Questo è un fenomeno energetico preciso.

L'immaginazione può facilitare questa creazione dello spazio?

L'immaginazione permetterà di organizzare lo spazio vivente solo nella misura in cui essa non concettualizza. L'immaginazione necessaria, qui, è quella che attinge alla dinamica del vissuto. Ma molto spesso dei divieti radicati nei nostri schemi di pensiero ci impediscono di collegare il nostro immaginario alla realtà.

Questa separazione è un "coup-élan"[58] che riduce la nostra percezione della realtà a dei limiti stretti; non ci permette di accordare fede alle "immagini-sensazioni" che possono scaturire nel processo di creazione.

E tuttavia, la relazione che una persona intrattiene con il suo immaginario decide della sua capacità di far vivere il canto.

Qual è lo scopo della sua dimostrazione alla quale ho assistito a Ginevra?

La dimostrazione è innanzitutto una piattaforma pedagogica che si strutturava via via che le capacità di Geneviève e Paola[59] aumentavano. Questa dimostrazione ci ha permesso di informare gli altri dell'esistenza del nostro lavoro, di interessarli al nostro percorso, sperando di trovare così delle sovvenzioni indispensabili a continuare la nostra ricerca.

E il pubblico paga per assistervi?

No, le dimostrazioni non si pagavano. E poi questo termine, "pubblico", è improprio per designare le persone che invitavamo. Erano dei testimoni; la sola partecipazione che ci aspettavamo da loro era un ascolto vivente.

Che cosa intende per ascolto vivente?

L'ascolto vivente è un'audizione vergine nella quale gli schemi razionali di pensiero, sovente accompagnati da etichette, e i comportamenti stereotipati non intervengono più. L'ascolto vivente presuppone che si accetti di essere toccati, che si accetti il fatto di essere "bougés"[60], che si lasci esistere anche la propria vita interiore, piena di reazioni o di domande forse senza risposta. L'ascolto vivente assomiglia allo sguardo che certi bambini molto piccoli posano sul mondo.

E il lavoro cambia in rapporto ai testimoni?

La dimostrazione si pratica in condizioni di prossimità e d'intimità con il testimone; è dunque evidente che la presenza di tale persona piuttosto che di tal altra aveva una conseguenza sul lavoro. Più il testimone era estraneo alla pratica e più qualche cosa cambiava, soprattutto all'inizio della sessione che corrisponde alla fase di integrazione del testimone. E questo malgrado la ferma intenzione di rimanere fedele a una linea interiore, di non orientare il lavoro nel senso di ciò che il testimone è disposto ad accettare, di non cercare di piacergli... Tutti questi piccoli stati d'animo provano a che punto lo sguardo esterno può essere utile all'artista per verificare il grado della sua dipendenza dal bisogno, ben legittimo, di essere valorizzato. La presenza del testimone rivela anche la contraddizione che fa dell'arte lo strumento di una libertà che si afferma solo oltrepassando la prova del giudizio degli altri.

Esistono secondo lei delle convenzioni inscritte nella relazione dell'artista con il pubblico?

Ecco quello che ho constatato: nella situazione tradizionale, "si fa con", "on joue avec"[61] il pubblico; nell'Occidente moderno, "si fa per" il pubblico.

Nel primo caso, il pubblico conosce il linguaggio vibratorio; è dunque attivo, "riconosce". Sono tutti pronti a tendere l'orecchio nella stessa direzione. Tutti fanno il gioco. Nella cultura moderna forse perché l'arte, il culto, il gioco, la lotta, la scena, il sacro e il profano sono divenuti domini separati[62], forse perché il significato accordato all'ordine artistico si situa più nell'apparenza che nel vissuto, lì, ad eccezione di casi particolari, nelle grandi masse popolari (lo sport, la cultura rock, i gruppi techno...) il pubblico aspetta di essere sedotto passivamente, virtualmente, nella distanza.

Per l'attore, a seconda che egli si collochi nel primo o nel secondo dei casi, la questione di un'esigenza di credibilità professionale si porrà diversamente.

Ne concludo che una persona qualsiasi non poteva essere un buon testimone del suo lavoro?

Infatti non tutti erano supposti essere buoni testimoni. Il miglior testimone era il partecipante ai miei ateliers pedagogici. Essendo già direttamente coinvolto nell'approccio pratico, questa dimostrazione gli rivelava la dimensione interiore del lavoro. Comprendeva, più velocemente che il "testimone di fuori", che l'esperienza era sostenuta da un lungo camminamento d'artista. Egli si sorprendeva qualche volta nel "fare con" noi.

Quanti testimoni ricevete allo stesso tempo?

Il numero ideale varia fra uno e sette. Non mi ricordo di aver riunito più di sette persona per volta. Ho sempre fatto attenzione alle condizioni affinché il giusto significato del mio lavoro potesse essere comunicato. Bisogna ben comprendere che per me le condizioni non sono delle formalità. Dipendono dalla natura stessa del lavoro.

Quali sono queste condizioni?

Le condizioni si applicavano al carattere del luogo, al numero dei testimoni riuniti, all'ora...

(*Silenzio*). Alla semplicità essenziale che accompagnava tutti gli aspetti della dimostrazione.

Questa sobrietà dava un tono all'avvenimento. Creava una risonanza particolare che, da sola, intaccava tutte le associazioni alle quali i testimoni potevano aggrapparsi entrando nello spazio. Il testimone non era manipolato; era soltanto messo nell'obbligo di reagire continuamente, tra aprirsi e chiudersi.

Nella sua dimostrazione, l'aspetto pedagogico è molto presente: spesso lei interrompe il lavoro perché tutte le fasi devono avere una certa qualità e precisione necessarie per mantenere alto il livello del lavoro. Ciònonostante non ho mai avuto l'impressione di un vero e proprio arresto. La dimostrazione non è concepita nel rispetto delle leggi spettacolari, non è così?

Ad Haiti ho partecipato a rituali dove qualche volta, visibilmente, qualche cosa non andava: incidenti meccanici, attitudine psicologica, panne tecnica, defaillance umana, intemperie... Là, nulla era nascosto. Tutto era integrato mentre il rituale continuava come in un processo della vita, come

il navigatore che ripara la sua vela in piena corsa.

Per ritornare alla dimostrazione, non interrompo il procedere del lavoro; semplicemente rilevo un ostacolo sul percorso. Il processo di risoluzione dei problemi e degli ostacoli fa parte integrante dell'azione. Traduce le risposte immediate adattate alla situazione. Sono nello stato d'animo dell'alpinista che per raggiungere la vetta prefissata deve scalare la sua montagna punto per punto. L'alpinista non si ferma per ridiscendere al minimo ostacolo ma piuttosto per organizzare la sua scalata. Questo modo di fare introduce il fattore rischio nel lavoro. Le difficoltà non sono tanto di ordine tecnico ma piuttosto inerenti all'intenzione prima: penetrare al centro del canto. Il suono appartiene all'istante, all'effimero. È rischioso costruire la vita sull'istante. Per stabilire una relazione vivente con Geneviève e Paola, e per far cadere le barriere che possono esistere tra i testimoni e noi, devo tenermi al centro del canto.

La successione dei diversi canti nella dimostrazione è casuale?

No, l'ordine di successione dei canti è fissato fin dall'inizio del lavoro sulla dimostrazione. Ciononostante esso è cambiato un po' in funzione dei differenti avvenimenti creativi sopravvenuti nelle prove e che ho mantenuto articolandoli all'interno del ciclo. Altri canti sono stati eliminati perché non servivano alla dinamica.

C'è una logica narrativa alla base di questo ciclo di canti?

No, non esisteva alcuna logica esterna sostenuta da un'intenzione narrativa; la logica era interna.

Che cosa vuol dire?

Una logica basata su una forma di comunicazione non cognitiva che lasciava la parola al corpo, al vibratorio, all'intuizione, al non detto.

E il carattere degli oggetti che utilizzate?

Ce n'erano molto pochi; erano di una natura molto semplice, presi nella natura o costruiti, senza ricercatezza, con materiali grezzi da Geneviève e Paola. Servivano d'appoggio all'immaginazione, al corpo, alla memoria, al canto stesso.

Perché ha chiamato questo evento "dimostrazione pratica di canti arcaici?"

All'inizio volevo chiamarlo "concerto di canti arcaici". Ma, da un lato, non eravamo pronte ad impegnarci in un concerto, dall'altro ho compreso ben presto che questa parola non trasmetterebbe totalmente il significato che io do al mio lavoro. Allora ho scelto "dimostrazione pratica". È un termine neutro che rinvia all'aspetto artigianale e allo stesso tempo creativo dell'arte di cantare.

Nell'atto di cantare questi due aspetti sono indissociabili. Il testimone poteva osservare la messa in opera del processo avviatosi tra Geneviève, Paola e me per dar vita ai canti.

Questo progetto, "dare vita ai canti", richiede delle capacità tecniche, un investimento artistico reale, una coscienza dello scopo da raggiungere, presente in tutti i momenti dell'azione, e... dell'umiltà.

Perché umiltà?

Perché nessuno può dire da dove viene la vita. (*Silenzio*)

Che cos'è l'etica nel suo lavoro?

Non è un pio voto, non è un discorso. È un'azione: fare del proprio meglio, in ogni istante.
Per questo è necessario il discernimento individuale.
Fai del tuo meglio quando giungi ad unire ciò che fai con un obbiettivo più grande di te stesso.

Elaborato dalla tesi di laurea in Problemi di storiografia dello spettacolo "Tra arte rituale e pedagogia dell'attore: il canto tradizionale haitiano nella pratica di Maud Robart", relatore Prof. Nicola Savarese, Università di Bologna (Corso Dams), A.A. 1996/1997.

[1] Il corsivo in questo scritto è da attribuirsi a Maud Robart.

[2] Si tratta di un tipo di danze utilizzate nei rituali vudù. La danza è così strettamente legata al culto dei *loa* che si potrebbe classificare il vudù tra le "religioni danzate". Alfred Metraux, *Il vudù haitiano* , Torino, Einaudi, 1971, p. 190. Ogni *nanchon* di *loa* (in questo caso Congo), ha i propri ritmi, i propri canti e le proprie danze di riferimento. Dove per *nanchon*, termine creolo, s'intende tribù, culto o clan e dove *loa* sta per divinità. Questo aneddoto sull'infanzia di Maud Robart è uno dei pochissimi racconti riguardo la sua vita e le sue ricerche che ho raccolto da lei personalmente. Per ricostruire la sua biografia artistica ho dovuto infatti fare personalmente delle ricerche cercando di estrapolare il suo percorso attraverso informazioni, articoli e testimonianze soggettive di persone che hanno talvolta partecipato a sessioni di lavoro da lei condotte.

[3] Il vudù haitiano si presenta essenzialmente sotto due forme: l'una domestica e l'altra pubblica. La prima ha a che fare con l'aspetto familiare del culto, cioè i membri di una stessa famiglia sono uniti, oltre che dai legami di parentela, dal culto che rendono ai loro *loaracine*, cioè agli spiriti protettori della famiglia, che vengono ereditati al pari di altri beni. La seconda riguarda le confraternite che si riuniscono intorno ad uno stesso sacerdote ed al suo tempio. Oggigiorno il vudù domestico va sempre più scomparendo a vantaggio delle *société* (l'organizzazione collettiva che sta alla base di un tempio vuduista) che si riuniscono nei santuari a celebrare pubblicamente i *loa*. Ciononostante è soprattutto nel suo aspetto di culto familiare che il vudù rivela interessanti tecniche personali di devozione.

[4] Sui possibili significati della parola *Guinée* per gli haitiani, si veda la seguente ipotesi di Grotowski: "Il significato primo di questa parola per gli haitiani è l'Africa, ma non funziona più come nozione geografica, funziona esattamente come il luogo e il riferimento all'origine, è l'origine stessa, questo è Guinée". Grotowski

specifica inoltre che ciò vale piuttosto per i contadini haitiani che per gli intellettuali, in quanto sono essi ad incarnare il legame più stretto con il vudù e con il suo immaginario. Cfr. Jerzy Grotowski, *Tecniche originarie dell'attore*, Università di Roma, Istituto del teatro e dello spettacolo, a cura di Luisa Tinti, 1982, p. 264.

[5] Jean-Claude Garoute, *De l'art traditionel haitien à l'école du Saint Soleil* , "Rencontre", 9, Port-au-Prince, 1994, p. 38. Traduzione a cura di chi scrive. Esistono delle ricerche a livello di tesi di laurea sull'esperienza Saint Soleil, in storia dell'arte a Parigi, e sul concetto di rotazione artistica, in architettura a Port-au-Prince.

[6] I *vèvès* sono disegni simbolici, cabalistici, tracciati sul suolo per invocare i *loa* durante le cerimonie. Fatti di farina di frumento, granoturco o di ceneri all'inizio del servizio, vengono poi calpestati durante il rituale e spesso alla fine non ne rimane più la minima traccia.

[7] Jean-Claude Garoute, *De l'art traditionel haitien à l'école du Saint Soleil* , cit., p. 37. Traduzione a cura di chi scrive.

[8] A più di vent'anni dalla sua nascita, Saint Soleil è oggi uno stile pittorico, un concetto, un metodo, esiste una fondazione che sta promuovendo la nascita di un museo in un grande parco di Haiti, nonché un museo paleontologico a partire dall'arte popolare. Programmi educativo-culturali basati sulla rotazione artistica vengono a poco a poco inseriti nella scuola ad Haiti e quella prima esperienza a Soissons la Montagne viene ripensata oggi da alcuni dei suoi fondatori come una sorta di piccolo villaggio culturale pilota sul cui modello dovrebbero sorgerne altri ad Haiti e ovunque ci sia un interesse per la pratica delle arti in funzione della trilogia: Natura-Uomo-Arte. La rotazione artistica, da una definizione di Tiga, "è un metodo che incoraggia l'uso di diversi media corrispondenti a ciascuno dei sensi con lo scopo di sbloccare l'energia creatrice e favorire lo sviluppo di bambini ed adulti".

[9] Apparso l'8 maggio del 1977 sul "Republicain Lorain", l'articolo è di Jacques Gandebeuf.

[10] Su questo argomento cfr. Sista Bramini, *Il Teatro delle Sorgenti di Jerzy Grotowski. Ricostruzione storica e testimonianze*, tesi di laurea sostenuta all'Università La Sapienza di Roma nel 1992.

[11] Jerzy Grotowski, *L'Arte del debuttante*, "Scena", 2, 1979.

[12] Dichiarazione rilasciata da Grotowski nel corso della sopracitata conferenza al congresso dell'ITI. Jennifer Kumiega, *Jerzy Grotowski*, Firenze, La casa Usher, 1989, p. 157.

[13] Da un'altra conferenza tenuta da Grotowski all'Università di Toronto nell'ottobre del 1980. Ivi, p. 176.

[14] Richard Fowler, *The four theatres of Jerzy Grotowski*, "New Theatre Quarterly", 2, 1985, p. 176. Traduzione a cura di chi scrive.

[15] Si tratta di Jairo Cuesta, colombiano, una delle guide più importanti del Teatro delle Sorgenti. Parlo di interpretazione in quanto l'intervistato utilizza vocaboli come cerimonia o possessione che non ho mai incontrato nel linguaggio di Maud Robart quando descrive la sua ricerca. Sista Bramini, *Il Teatro delle Sorgenti di Jerzy Grotowski. Ricostruzione storica e testimonianze*, cit., pp. 128-129.

[16] Lisa Wolford, *Subjective Reflections on Objective Work. Grotowski in Irvine*, "The Drama Review", 1991, pp. 165-166. Tutte le traduzioni delle citazioni di questo articolo sono a cura di chi scrive.

[17] "C'è per questo un piccolo strumento che chiamo *organon* o *yantra*. *Organon* significava in greco l'organo, lo strumento. Lo stesso *yantra* in sanscrito, in India. In entrambi i casi si parla di uno strumento estremamente sottile. Nell'antico vocabolario sanscrito per dare l'esempio di *yantra* si parla del bisturi di un chirurgo o dell'apparecchio di osservazione astronomica. Allora *yantra* è qualcosa di altrettanto preciso del bisturi di un chirurgo e allo stesso tempo qualcosa che vi può collegare alle leggi dell'universo, della natura, come uno strumento di osservazione astronomica". Jerzy Grotowski, *Tu sei figlio di qualcuno*, "Linea d'Ombra",

17, 1986, p. 26.

[18] Lisa Wolford, *Subjective Reflections on Objective Work. Grotowski in Irvine*, cit., p. 168.

[19] Cfr. *Centro di lavoro di Jerzy Grotowski*, raccolta di scritti di autori vari a cura del Centro per la sperimentazione e la ricerca teatrale di Pontedera, stagione 1984/85, pp. 5-6.

[20] L'intero testo in corsivo è tratto da una scheda sulla biografia artistica di Maud Robart.

[21] Questi elementi possono essere di diversa natura: ritmi, movimenti, suoni, danze.

[22] Traduzione italiana di "entraînement à la créativité", termine col quale Maud Robart ama definire il suo lavoro.

[23] Letteralmente "strume-nti di creatività". Nella fattispecie il canto vibratorio tradizionale e gli elementi di tecnica performativa ad esso associati.

[24] Solitamente i seminari condotti da Maud Robart sono riservati ad un numero ristretto di partecipanti previamente selezionati.

[25] Quando proposi a Maud Robart di elaborare teoricamente delle osservazioni sul suo lavoro attuale, da subito lei stabilì come prioritario un processo orale di comunicazione tra noi e questo non solo per quanto riguardava la pratica, il che può risultare assolutamente normale, ma anche per quanto concerneva i nostri colloqui, ponendomi così il primo grosso problema metodologico che riguarda il trattamento delle fonti orali. La trascrizione scritta di un racconto orale è di per sé penalizzata poiché non rivela tutto l'universo di gesti, intonazioni, intenzioni che sostengono il linguaggio parlato. Spesso il linguaggio di Maud è ricco di immagini provenienti dal suo background culturale, il "mio linguaggio animista" come lei ama definirlo, a volte ha un carattere spiccatamente pragmatico. Ho tentato il più possibile di restituirlo integro, di non modificarlo attraverso il lavoro di traduzione dal francese, preferendo a volte penalizzare la forma italiana piuttosto che rinunciare alle efficaci immagini che esso sa evocare. La traduzione dal francese è a cura di chi scrive. Per evitare problemi di stratificazione linguistica ho comunque riportato nell'appendice documentaria della mia tesi di laurea una versione in lingua originale dell'intervista con Maud Robart tuttavia non corredata dall'apparato di note da me aggiunto in fase di traduzione. L'impostazione grafica delle risposte nella versione italiana riproduce quella francese adottata da Maud. Cfr. Nicoletta Marchiori, *Tra Arte rituale e pedagogia dell'attore: il canto tradizionale haitiano nella pratica di Marie Maud Robart*, tesi di laurea in Problemi di Storiografia dello Spettacolo sostenuta al DAMS di Bologna, 1997.

[26] I partecipanti alle sessioni di lavoro condotte da Maud Robart vengono invitati a indossare durante il seminario abiti di colore bianco, gonna lunga e larga con maglietta per le donne e pantaloni con camicia per gli uomini; non è previsto un abbigliamento sportivo.

[27] Le *Hounsis* sono solitamente donne, giunte ad un certo grado di elevazione e d'iniziazione all'interno della *société*, l'organizzazione collettiva alla base di un tempio vudù o *hounfor*. I termini contraddistinti dal corsivo sono in creolo, lingua orale della cultura haitiana; più in basso *Rada* sta per gruppo, clan o tribù di divinità con canti, danze e tradizioni di origine dahomeiana.

[28] Ho preferito non tradurre il termine francese "jeu" in quanto esso contiene una sfumatura relativa all'arte dell'attore che il termine italiano "recitazione" non è in grado si restituire.

[29] "Nel canto della tradizione non sono più in questione la posizione del corpo o la manipolazione della respirazione, bensì gli impulsi e le piccole azioni. Poiché gli impulsi che scorrono nel corpo sono quelli che portano quel canto". Jerzy Grotowski, *Dalla compagnia teatrale all'arte come veicolo*, in Thomas Richards, *Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche*, Milano, Ubulibri, 1993, p. 135.

[30] A proposito dell'esperienza di Maud Robart a Saint Soleil, comunità artistica da lei fondata insieme al pittore Tiga, v. sopra pp. 69-71.

[31] Autore di: *Le mal de la Culture*, Port-au-Prince, Imprimerie de l'Etat, 1962, e di *La conscience-de-soi du nègre dans la culture*, Port-au-Prince, Imprimerie des Antilles, 1973.

[32] Letteralmente "cima", "vetta". Spesso, parlando di questo tipo di lavoro, sono stati impiegati termini quali "strumento di verticalità", "scala verticale", "verticalità verso il sottile": la cima potrebbe esserne un'immagine metaforica. Si veda, a tale proposito Jerzy Grotowski, *Dalla compagnia teatrale all'arte come veicolo*, in Thomas Richards, *Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche*, cit., pp. 133-135.

[33] "Mandate i canti!".

[34] "Strumenti di creatività". Il termine francese "outil" significa letteralmente attrezzo, arnese e rinvia, in questo caso, all'aspetto artigianale dell'atto creativo.

[35] Nelle culture tradizionali spesso non esistono tecnologie avanzate ma sopravvivono delle tecniche, a volte molto raffinate, perché sedimentate dall'esperienza pratica di intere generazioni: esse permettono di memorizzare e quindi di trasmettere di generazione in generazione alcuni aspetti fondamentali del patrimonio culturale. Nelle società a tradizione orale, ad esempio, il radicare il canto nel corpo, che è memoria, è l'unico modo per far sopravvivere i canti. Esiste in questi casi un'idea di evoluzione ma non di progresso come lo intendiamo nelle società postindustriali. A tale proposito: "C'è una certa immagine del mondo umano nel tempo che è legata alla *mind-structure* degli occidentali. La chiave di questa visione del mondo è lo sviluppo o il progresso. E, per molte cose funziona, funziona per esempio per la tecnica, nel senso della tecnica meccanica, le vetture, i computers, in questo senso è vero c'è uno sviluppo. Funziona per molti campi delle scienze in cui si può constatare che il campo delle conoscenze si amplia da un secolo ad un altro [...]. Ci sono però alcuni campi in cui quest'idea di sviluppo come progresso non funziona [...]. Diciamo che nell'ambito delle arti ciò che è evidente è una evoluzione, ma ciò che è in dubbio è l'idea di progresso. Nonostante ci sia un processo di cambiamento non si può dire che quello che è nuovo sia meglio di quello che è vecchio. Molto spesso sentiamo in maniera molto forte che è l'esatto contrario". Cfr. Jerzy Grotowski, *Tecniche originarie dell'attore*.

[36] Oggigiorno la lingua di questi canti si sta sempre più attualizzando, le antiche parole africane vengono sostituite dal linguaggio corrente: ad esempio, in un canto a Legba (il custode del crocevia), l'antica forma africana "Legba na candiolé" viene sostituita dalla forma creola "Legba na consolé".

[37] I *mystères* significano di solito i *loa*, le divinità, distinte a loro volta dagli spiriti dei morti.

[38] A proposito dell'anonimato, Maya Deren scrive: "Tra gente che vive in familiarità molto intima è inconcepibile che un uomo voglia adorare il suo vicino. La distinzione tra 'cavallo' e 'cavaliere' è assoluta e completa, e non comprende eccezioni. Questo significa che una persona non può trarre un vantaggio personale dal rispetto dimostrato al 'loa' che l'ha 'montato'". Maya Deren, *I cavalieri divini del vudù* , Milano, Il Saggiatore, 1997, p. 310.

[39] "Un fenomeno originario, dramma e religione allo stesso tempo", secondo la definizione di Louis Mars che ha proposto il terrmine e il concetto ad esso collegato. Louis Mars è stato psichiatra, professore di psichiatria, scrittore e ambasciatore di Haiti in più paesi europei. Il concetto di etnodramma è stato definito dal suo autore in diverse opere, articoli, conferenze ad Haiti come all'estero. Louis Mars, *Les maîtres de l'Aube*, Port-au Prince, le Natal, 1982; "Il Teatro in Polonia", settembre/ottobre 1979; il bollettino dell'ufficio Nazionale di Etnologia di Haiti, 2, 1984. Su invito di Jerzy Grotowski, Louis Mars fece un intervento il 4 giugno 1978 al

simposio di Varsavia dal tema "L'arte del debuttante".

[40] Maud Robart continua, "Come dice un poeta: senza tecnica, un'arte non è che una sporca mania".

[41] Nella sua *Teoria generale della magia*, Torino, Einaudi, 1991, Marcel Mauss dedica un'intera parte, la sesta, a quelle che definisce *Le tecniche del corpo*

[42] E specifica: "Nel rituale afro-haitiano questi canti sono gli elementi di un sistema-codice per realizzare l'*appel à la vie*, essi rappresentano uno dei mezzi d'azione psicobiologica di comunione con le divinità". Nel saggio sopracitato, Marcel Mauss scrive: "Io credo, appunto, che, anche al fondo di tutti i nostri stati mistici, ci siano delle tecniche del corpo che non sono state studiate, ma furono perfettamente studiate dalla Cina e dall'India, fin da epoche antichissime. Questo studio psico-biologico della mistica deve essere fatto. Penso che esistano necessariamente dei mezzi biologici per entrare in "comunicazione con Dio". Ivi, p. 409.

[43] Nell'introduzione all'opera di Marcel Mauss (nota 41), Claude Lévi-Strauss scrive: "Noi collezioniamo i prodotti dell'abilità umana, raccogliamo testi scritti o orali; ma ignoriamo ancora le possibilità così numerose e varie di cui è suscettibile questo strumento, universale e alla portata di tutti, che è il corpo umano, salvo quelle, sempre parziali e limitate, che rientrano nelle esigenze della nostra cultura particolare. Ogni tecnica, ogni comportamento appreso e trasmesso per tradizione, si basa su talune sinergie nervose e muscolari, che costituiscono veri e propri sistemi solidali con tutto un contesto sociologico. Eppure, questa conoscenza delle modalità di utilizzazione del corpo umano sarebbe particolarmente necessaria in un'epoca in cui lo sviluppo dei mezzi meccanici a disposizione dell'uomo tende a distoglierlo dall'esercizio e dalla applicazione dei mezzi corporali [...]". Ivi, pp. XVIII, XIX.

[44] Si tratta di una dimostrazione di lavoro tenutasi a dicembre del 1996 in un paesino della Svizzera francese, Romainmotier, alla quale chi scrive assistette. Condotta da Maud Robart con la partecipazione di Geneviève Guhl e Paola Pagani, consisteva in una dimostrazione pratica di canti arcaici, appartenenti al repertorio rituale afro-haitiano.

[45] Letteralmente "deporre il proprio atto".

[46] E continua: "Si dice ad esempio nel linguaggio vudù che "il loa danza nella testa du choal" (termine creolo che sta per cavallo). O ancora la parola "dance" può indicare il luogo in cui diverse operazioni si svolgeranno simultaneamente, si dirà che c'è una "dance" a casa di M.me Josapha per segnalare che lì sarà fatto un servizio rituale, dove allo stesso tempo si canterà, si danzerà, si faranno offerte ai mystères".

[47] Nella versione francese il termine esatto è *securisant*, non essendo però possibile tradurlo letteralmente in italiano, ho tradotto con "rassicurante" che corrisponderebbe al francese *rassurant* .

[48] Festival di danze che hanno luogo in primavera.

[49] Mentre il rito *Rada* è di origine africana, dahomeiana, quello *Petro* è di origine americana. *Petro*, oltre ad essere un gruppo di divinità, designa anche un determinato battito del tamburo, alcune danze ed alcuni canti ad esso correlati.

[50] Una tribù africana rappresentata ad Haiti, una danza ed un *loa*.

[51] A proposito dei "modi di operare" Fabrizio Cruciani scrisse: "Se la definizione di teatro (il 'che cos'è') si individua nel suo concreto esistere, con la precisione e l'assolutezza del fare, resta invece molteplice e non certa nella riflessione e negli studi; anche, perché come è stato rilevato, il teatro ha la sua continuità e durata nella storia in quanto produce non tanto opere, quanto modi di operare. I modi di operare esistono nella 'durata' degli uomini di teatro e degli spettatori, nella civiltà che producono e di cui sono parte, nella tradizione in quanto sistema attivo (quando è un valore positivo) di creare relazioni con l'accaduto". Fabrizio

Cruciani, *Problemi di storiografia dello spettacolo*, "Teatro e Storia", 14, 1993, p. 4.

[52] Questa espressione utilizzata da Maud Robart, intraducibile letteralmente in italiano, si riferisce all'effetto preciso prodotto dal canto e dalla voce della madre in una relazione giusta con il neonato.

[53] Si tratta di nomi di diversi *mystères*: le diverse divinità di Haiti, distinte dagli spiriti dei morti; in certi casi, il termine *mystère* potrebbe riferirsi al rito, nel senso di "mistero".

[54] Cavallo in creolo.

[55] Difficilmente traducibile, ho riportato il termine "jaillissement" in lingua originale. Esso si riferisce allo "sprizzare", allo "zampillare" al "sgorgare naturale".

[56] "Per meglio illustrare l'effetto della forma di una danza sulla solidarietà del culto, possiamo esaminare le danze del culto *Rada-Dahomey*, la principale delle quali è lo *yanvalou*, che un mio amico haitiano definiva giustamente la 'preghiera del vudù'. L'esecuzione di questa danza produce uno stato di estasi molto simile, per quanto ne sappiamo, a quello raggiunto dai santi cristiani del medioevo attraverso la preghiera e la meditazione. I movimenti dello *yanvalou* sono fluidi, interessano la spina dorsale, la nuca, il petto, il plesso sacrale e la cintura pelvica, con l'effetto di un totale rilassamento. Non c'è alcuna tensione né alcuna rigidità dei muscoli, bensì un flusso circolare costante che agisce come narcotico mentale e come una catarsi nervosa. La danza è decisamente debilitante più che eccitante e lascia il danzatore in uno stato di totale ricettività, propizio a ricevere il *loa*. Qui l'ethos si esprime attraverso la qualità positiva e fluida della danza: questo dà un'ulteriore conferma alle ipotesi relative agli effetti psicobiologici dovuti alla centralità del corpo nella danza. Mi è impossibile dire se in questa danza-preghiera lo stato d'estasi sia provocato dal fenomeno fisico, come un circuito chiuso nel corpo (per esempio un flusso circolare che passa per la spina dorsale, il ventre e il plesso solare), oppure se in un particolare stato di grazia lo spirito e il corpo siano meglio disposti a "ricevere" la suggestione di un possibile contatto con il *loa*: credo che entrambe le ipotesi possano essere vere". Katherine Dunham, *Vodu. Le danze di Haiti*, Milano, Ubulibri, 1990, p. 65.

[57] Peter Brook scrive: "La cosa importante non è lo spazio in senso teorico, ma lo spazio in quanto strumento. L'elemento più importante da prendere in considerazione, quello che davvero distingue uno spazio da un altro, è il problema della concentrazione; perché se esiste una differenza tra il teatro e la vita – e potrebbe essere difficile definirla – è sempre una differenza di concentrazione. Un evento in teatro può essere simile o identico a un evento della nostra vita ma, grazie a certe tecniche, la nostra concentrazione è maggiore. Spazio e concentrazione, quindi, sono due elementi inseparabili". Peter Brook, *Il punto in movimento*, Milano, Ubulibri, 1987, pp. 135-138.

[58] "Slancio troncato".

[59] Geneviève Guhl e Paola Pagani nel 1996 erano due stagières permanenti di Maud Robart che lavoravano nella dimostrazione pratica di canti arcaici. V. sopra nota 44.

[60] Letteralmente "mossi".

[61] "Si recita con". V. sopra, nota 29.

[62] Tutte le categorie che Maud elenca nel corso di questa risposta rinviano alla riflessione di Victor Turner circa il concetto di "performance culturale" mutuato da Milton Singer. Turner scrive: "Fra le principali 'esperienze concrete' vi furono quelle che Singer individuò come 'unità di osservazione' e chiamò 'performance culturali'. [...] Esse comprendevano ciò che 'noi in Occidente chiamiamo di solito con quel nome – ad esempio rappresentazioni, concerti e lezioni. Ma comprendevano anche preghiere, narrazioni, e letture rituali, riti e cerimonie, feste, e tutti quei fenomeni che generalmente classifichiamo come religiosi e rituali piuttosto che

come culturali e artistici'. [...] Ciascuna aveva uno spazio di tempo delimitato con precisione, o almeno un inizio e una fine, un programma organizzato di attività, una serie di esecutori, un pubblico, un luogo e una circostanza che dava occasione alla performance. Singer constatò che le 'performance culturali' sono composte di ciò che egli chiama 'media culturali' – modi di comunicazione che includono non solo il linguaggio parlato, ma anche media non-linguistici, come 'il canto, la danza, il mimo, le arti grafiche e plastiche'". Victor Turner, *Antropologia della performance*, Bologna, il Mulino, 1993, pp. 77-78.

Lluís Masgrau

LA RELAZIONE DELL'ODIN TEATRET CON L'AMERICA LATINA (1976-2001)

Ho l'impressione che tutto il mio apprendistato teatrale sia stato una preparazione all'America Latina
Eugenio Barba

Una relazione di venticinque anni

È forse certo che, come sottolinea Ian Watson raccogliendo un suggerimento di Luis Peirano, Brecht, Grotowski e Barba siano stati gli uomini del teatro europeo che hanno avuto più influenza in America Latina[1]. Tuttavia, il caso di Eugenio Barba e dell'Odin Teatret è molto specifico nel senso che non si tratta di un'influenza giunta a posteriori, come la scia imprevista lasciata da una determinata pratica teatrale, ma di un vero e proprio *incontro*, cioè di un'influenza reciproca che si è sviluppata attraverso una presenza pertinace di Barba e dei suoi attori nel continente latino-americano.

L'arrivo

La prima volta che Barba si recò in America Latina fu per motivi extra-professionali. Nel 1973 viaggiò da La Paz (Bolivia) al Messico in treno, autobus e autostop. Ciononostante, il viaggio ebbe conseguenze molto fruttifere a livello professionale, dato che, come ha spiegato lo stesso Barba, le esperienze di quei giorni costituirono il germe segreto dello spettacolo *Come! And the day will be ours*[2].

Nella primavera del 1976 l'Odin si reca per la prima volta in America Latina, per presentare appunto questo spettacolo al Festival Internazionale di Caracas (Venezuela). Lì conosce alcuni gruppi e teatranti latino-americani con cui stabilirà una relazione di amicizia e collaborazione che durerà molti anni. Oltre a Santiago García e La Candelaria, che conosceva già da un precedente incontro a Holstebro, a Caracas l'Odin incontra Raúl Osorio (dell'Università Cattolica del Cile), Mario Delgado, regista del gruppo peruviano Cuatrotablas, i venezuelani Eduardo Gil e Hercilia López (regista di Contradanza) e João Augusto, regista del Teatro Libre di Bahía. L'Odin reagisce rimanendo più tempo del previsto fino ad arrivare ad un totale di sei settimane, nel corso delle quali si confronta con la dura realtà sociale del paese. Utilizzando liberamente frammenti dei loro spettacoli e altri materiali scenici, Barba e i suoi attori si muovono per la periferia di Caracas organizzando numerosi baratti con quartieri emarginati. Il più radicale di questi baratti ha luogo in mezzo all'Amazzonia venezuelana con una tribù di Yanomami sull'orlo della scomparsa.

Due anni dopo, nel 1978, l'Odin è invitato all'incontro latino-americano del teatro di gruppo (terza edizione degli incontri sul Terzo Teatro iniziati in Europa). La manifestazione, che è un'ini-

ziativa di Mario Delgado e del suo gruppo, Cuatrotablas, ha luogo ad Ayacucho, una cittadina delle Ande peruviane. All'arrivo, Barba e i suoi attori si ritrovano in un paese in stato di allarme civile: facendo fronte a varie ribellioni popolari dovute ad uno sproporzionato aumento dei prezzi, il governo militare ha sospeso i diritti costituzionali instaurando il coprifuoco e vietando qualsiasi manifestazione collettiva. L'incontro organizzato da Cuatrotablas si può realizzare, però a condizione che rinunci al suo carattere aperto, isolandosi dalla popolazione che lo accoglie. L'Odin Teatret, giocando con astuzia la carta dello "scandinavo ingenuo", si trasforma in un ponte tra la manifestazione e la popolazione civile di Ayacucho. Il gruppo danese si concentra su come utilizzare il teatro per inserirsi nel tessuto sociale della popolazione rispettando scrupolosamente gli ordini del governo militare. Durante i due mesi di permanenza in Perù, l'Odin si mescola alle processioni religiose, recita nelle scuole, danza nelle carceri e svolge le proprie attività in quartieri marginali carenti di controllo. Tutto questo costituisce un'altra prova decisiva per manifestare la capacità del gruppo danese di trascendere il fatto meramente artistico alla ricerca di un teatro utile, proprio lì dove il teatro sembrerebbe essere superfluo.

L'influenza

A partire dal 1982 e fino al 2001, la presenza dell'Odin in America Latina acquista un carattere annualmente ininterrotto arrivando, in alcuni casi, a cinque permanenze annuali (1987, 1996, 1997). Barba e i suoi attori non solo mostrano successivamente tutti i loro spettacoli ma addirittura realizzano un'intensa attività pedagogica organizzando numerosi seminari, laboratori, sessioni di lavoro e dimostrazioni in tutti i paesi che visitano. Le tournée dell'Odin si arricchiscono di baratti e di esperienze sociali al margine di ciò che è puramente artistico, mediante i quali il gruppo danese tenta di stabilire legami con una realtà sociale oppressa dalle ristrettezze. La maggior parte degli incontri del Terzo Teatro o Teatro di Gruppo, che erano iniziati nel 1976 in Europa (sempre con la forte presenza di gruppi latino-americani), a partire dal 1978 si organizza in America Latina. A quello già citato di Ayacucho seguono: 1981 Zacatecas (Messico), 1987 Bahía Blanca (Argentina) e Urubamba (Perú), 1988 Huampaní (Perú), 1998 (Ayacucho). Durante tutto questo tempo si stringe la collaborazione dell' Odin con una serie di gruppi che costituiscono una parte molto rappresentativa del teatro latino-americano e tra i quali figurano: Cuatrotablas e Yuyachkani (Perú), Libre Teatro Libre, Teatro Alianza, Comuna Baires e Teatro Núcleo (Argentina), LUME e Proteu (Brasile), La Candelaria e Teatro Taller (Colombia), ITACA e La Rueca (Messico), El Galpón (Uruguay), Contradanza (Venezuela).

Nella seconda metà degli anni Novanta questa relazione dell'Odin con i gruppi sudamericani si modella attraverso il contatto con le nuove generazioni. Nel 1996, durante la permanenza dell'Odin a Buenos Aires con lo spettacolo *Kaosmos*, un giovane gruppo argentino – Los Viajeros de la velocidad – organizzò un incontro di Barba e dei suoi attori con gruppi argentini. Da questo incontro nacque l'iniziativa di creare una rete di gruppi guidata dai Viajeros de la Velocidad, El Baldío Teatro, El Muererío Teatro e dal Teatro del Vértice. Questa rete di teatri, battezzata El Séptimo, organizzò numerose attività teatrali, la più importante delle quali fu il Decimo Incontro di Teatro di Gruppo che ebbe luogo nell'aprile del 1999 ad Humahuaca (Argentina). In questo modo il Séptimo

raccoglieva il testimone del *Reencuentro Ayacucho* 1998. Oltre a questo, creò un centro di ricerca teatrale situato ad Humahuaca. L'esistenza del Séptimo acquista un valore speciale perché costituisce un via di contatto dell'Odin con le nuove generazioni latino-americane. Si tratta di giovani che, per la maggiorparte, non vissero i passaggi dell'Odin durante gli anni Settanta-Ottanta e che quindi non hanno avuto il contatto stretto e dilatato nel tempo con Barba e i suoi attori che possono aver avuto altri gruppi veterani come La Candelaria, Cuatrotablas, Yuyachkani o El Galpón. All'interno di questi contatti dell'Odin con le nuove generazioni, si dovrebbe anche citare il gruppo argentino El Rayo Misterioso, diretto da Aldo El-jatib, che oltre a spettacoli, incontri di teatro alternativo e la pubblicazione della rivista "Teatro, Truenos & Misterios", ha da poco fondato la casa editrice indipendente "Teatro & Misterios".

Parallelamente alla realizzazione di questa attività pratica, i testi di Barba si traducono con puntualità in spagnolo soprattutto grazie a Edgar Ceballos, un regista messicano che si dedica a pubblicare una collezione teatrale unica: "Escenología". Le traduzioni spagnole dei testi di Barba vengono realizzate (sempre in America Latina) quasi immediatamente dopo la loro redazione e ottengono una rapida diffusione nel continente. Durante le ripetute permanenze in America Latina, Barba visita infaticabilmente Università, scuole, teatri, centri culturali, per tenere un'infinità di conferenze in cui insiste sulla necessità di un teatro che abbia il proprio asse nell'etica e divulga una serie di formulazioni tecniche destinate a dare efficacia professionale a necessità personali.

Qui si dovrebbe sottolineare il ruolo sempre più rilevante degli attori dell'Odin per quanto riguarda la costruzione di ponti con l'America Latina. Man mano che essi hanno sviluppato la propria personalità artistica, le loro relazioni con l'America Latina hanno acquistato un peso specifico e diverso accanto alla figura di Eugenio Barba o del gruppo inteso come totalità. In questo senso, la figura di Iben Nagel Rasmussen era già molto importante agli inizi degli anni Ottanta. A partire dal 1983, il gruppo Farfa, creato da lei e dall'attore argentino César Brie come ramo laterale dell'Odin Teatret, sviluppò una notevole attività soprattutto in Argentina e fu fondamentale per divulgare in Sud-America lo spirito dell'Odin. Dalla fine degli anni Ottanta anche Julia Varley è stata una figura-chiave nelle relazioni con l'America Latina. Oltre a proporre i suoi molteplici seminari e spettacoli, la Varley ha consigliato alcuni gruppi da un punto di vista organizzativo o ha partecipato alla realizzazione di eventi come il Reencuentro Ayacucho 1988. Questa speciale relazione, mantenuta tramite una continua corrispondenza, è stata molto importante per superare alcuni malintesi e pregiudizi creatisi attorno al gruppo danese. Inoltre Julia Varley ha diretto *Semi di Memoria*, uno spettacolo solista dell'attrice argentina Ana Wolf sul tema dei desaparecidos che affronta il problema dall'ottica della generazione nata durante la dittatura. Recentemente è entrata a far parte del Consiglio dell'EITALC. Si dovrebbe anche citare la frequente attività nel continente latino-americano di altri attori come Jan Ferslev, che svolge regolarmente seminari all'Università di San Paolo, e Kai Bredholt, che mantiene uno stretto legame con il gruppo brasiliano Lume, dell'Università di Campinas, per il quale ha diretto lo spettacolo *Parata di Strada* .

A tutto questo si dovrebbe aggiungere l'abbondante bibliografia su Barba e l'Odin sviluppatasi in America Latina e un altro fatto significativo: i vari riconoscimenti ufficiali che Barba e i suoi attori cominciano a raccogliere negli anni Novanta. Per esempio il titolo di Professore Onorario dell'Isa (*Instituto Superior de las Artes*) dell'Avana, conferito ad Eugenio Barba nel 1992; l'assegna-

zione, nel 1994, del premio Gallo (della *Casa de Las Americas* di Cuba) all'Odin Teatret; il titolo di Professore Honoris Causa dell'Università Nazionale di San Cristobal di Huamanga (Ayacucho, Perù) nel 1998 e il titolo di Professore Onorario dell'Università Kennedy di Buenos Aires nel 2000, entrambi ad Eugenio Barba.

La scia logica di questa influenza (presenza) dell'Odin dall'altro lato dell'Atlantico è la costante affluenza di latino-americani nelle sessioni pubbliche dell'ISTA e nelle settimane pedagogiche che il gruppo danese organizza due volte l'anno nella sua sede di Holstebro. Non bisogna dimenticare anche la presenza di vari latino-americani tra i discepoli che lavorano regolarmente con gli attori veterani dell'Odin[3]. Un altro dato di cui tenere conto sono le numerose visite di gruppi latino-americani che rappresentano i loro spettacoli all'Odin[4]. Tra queste visite occorre citare la collaborazione essenziale del gruppo peruviano Yuyachkani nell'organizzazione e realizzazione della terza edizione del *Festuge* (settimana di festa) di Holstebro, un festival interculturale che l'Odin organizza ogni due/tre anni nella cittadina danese. Nel 1995, l'Odin ospitò a Holstebro una sessione di lavoro di due settimane dell'EITALC (Escuela Internacional de Teatro de América Latina y el Caribe) con la partecipazione di sessantacinque teatranti provenienti da tutta l'area geografica sudamericana.

Le relazioni dell'Odin con l'America Latina ebbero un punto culminante nel 1994 quando l'ISTA celebró a Londrina (Brasile) la sua prima sessione pubblica fuori dall'Europa. Questa sessione dell'ISTA ebbe luogo grazie all'incredibile sforzo di Nitis Jacon e della gente del suo gruppo Proteu e contó su più di un centinaio di partecipanti, la maggior parte dei quali provenivano dai più disparati punti della geografia latino-americana.

La reciprocità

La sessione brasiliana dell'ISTA originó l'incontro con Augusto Omolù, *ogan* (ufficiante) del Candomblé e primo ballerino del teatro Castro Alves di Bahia (Brasile). Omolù partecipò all'ISTA di Londrina, nel 1994, inserito nell'équipe artistica assieme ai maestri asiatici, europei e americani. Da questo primo contatto nacque lo spettacolo *Orô de Otelo*, diretto da Barba e interpretato da Omolù, dove la danza degli Orixà del Candomblé serviva da supporto alle diverse situazioni che compongono la storia di Otello. Nella colonna sonora dello spettacolo, i tamburi afro-brasiliani del Candomblé dialogavano tra loro e alla fine si confondevano con le arie dell'*Otello* di Verdi. Dopo l'ISTA di Londrina i legami tra Barba e Omolù si strinsero notevolmente fino al punto in cui il brasiliano si trasformò in uno dei principali maestri dell'ISTA e in stretto collaboratore di Barba. Ciò lo ha condotto, per esempio, ad incarnare il ruolo di Mefisto nell'ultima versione del *Theatrum Mundi* (2000), che racconta la storia di Faust.

Questo ci mette sulla traccia di una reciprocità: l'influenza e la presenza della cultura latinoamericana nel mondo dell'Odin. In questa prospettiva bisogna sottolineare come la storia ed il coacervo culturale dell'America Latina hanno nutrito le creazioni del gruppo danese. Al caso di *Come! And The Day Will Be Ours*, già citato, bisogna aggiungere *Il Milione* (1978), dove la Capoera e i ritmi brasiliani della samba erano un elemento importante, *Il vangelo di Oxhyrincus* (1985), dove veniva evocata la storia di Canudos, e *Talabot* (1988), dove uno dei personaggi era Che Guevara. Nello spettacolo più recente dell'Odin, *Mythos* (1998), uno dei fili narrativi più importanti

è l'evocazione della Colonna Prestes. Luis Carlos Prestes era un giovane capitano dell'esercito brasiliano che nel 1924 favorì la ribellione di un gruppo di ufficiali contro la corruzione che affliggeva l'esercito ed il paese. La ribellione fu rapidamente schiacciata dalle forze fedeli al Presidente, ma Prestes ed i suoi uomini si organizzarono in una colonna che dal 1924 al 1927 percorse 25.000 Km sul territorio brasiliano. Alla fine decisero di rifugiarsi in Bolivia. Nello spettacolo, quest'episodio della storia del Brasile è evocato tramite la figura di Guilhermino Barbosa, un sopravvissuto della Colonna Prestes che negli anni Settanta viveva ancora nascosto nella foresta boliviana senza essersi arreso. *Mythos* è la cerimonia funebre per seppellire il cadavere di Guilhermino Barbosa e trasformarlo così nell'ultimo mito rivoluzionario. Conviene inoltre ricordare che *Mythos* è dedicato a Atahualpa del Cioppo, una figura che negli ultimi anni è molto presente nell'orizzonte di Barba.

Infine si dovrebbero citare, da una parte, i tre argentini – César Brie, Gustavo Riondet e Naira González – che figurano nella lista di attori che sono passati dall'Odin, dall'altra l'argentina Rina Skeel e la brasiliana Patricia Alves che attualmente lavorano nell'amministrazione del gruppo danese.

Tutto questo costituisce il dato empirico di un fenomeno senza precedenti nella storia teatrale dell'Europa e dell'America Latina: nessun gruppo di uno dei due continenti ha mai mantenuto una presenza così tenace nell'altro.

I dubbi e le critiche

Nonostante sia il gruppo europeo più richiesto in America Latina, non si deve dimenticare che, soprattutto in principio, l'Odin ricevette molte critiche. Alcuni settori del teatro latino-americano accusavano il gruppo danese di essere un teatro formalista, eccessivamente preoccupato della codificazione fisico/vocale dei suoi attori; altri vedevano in esso un teatro elitario (spettacoli difficili da comprendere che, inoltre, hanno una capacità limitata di spettatori), con una dimensione antropologica che sembra negare il discorso politico e le implicazioni storico-sociali in funzione di una specie di "ritorno alle origini". Altri ancora indicavano l'Odin come un teatro di sinistra falso e perfino pericoloso che, con le sue formulazioni teoriche e la sua attività artistica, a volte contraddice l'ortodossia marxista ufficiale. Infine si deve segnalare la posizione di chi vedeva l'Odin come una nociva influenza colonialista che attentava contro le forme e le manifestazioni teatrali autoctone. Questi punti di vista spesso apparivano mescolati in critiche la cui portata e intensità variava molto. Ciononostante, oggi il residuo lasciato da queste critiche non può negare il fatto empirico dell'influenza (presenza) dell'Odin Teatret come punto di riferimento fondamentale di una parte importante del teatro latino-americano.

La presenza

Come interpretare il fenomeno di questa influenza (presenza)?

In generale si è sottolineata l'influenza dell'Odin nel teatro latino-americano mettendo in rilievo il fatto che i teatranti autoctoni hanno visto nelle concezioni di Barba un punto di riferimento importante per giustificare e sostenere la propria prassi teatrale. Con intensità e motivazioni diverse,

in definitiva accadde lo stesso anche nel caso di Brecht e Grotowski. Senza essere falso, il punto di vista citato non contribuisce a delucidare il caso di Barba e i suoi attori perché non concentra l'attenzione su ciò che questo ha di particolare: non la sua influenza, ma la sua presenza nel continente latino-americano. Cosa si nasconde dietro questa presenza?

Tra il 1992 e il 1996 ho vissuto all'Odin Teatret; ciò mi ha permesso di essere testimone della lotta tenace di Barba e della sua gente per portare avanti questa presenza. Non è strano che a livello tecnico, organizzativo e pure artistico, le decisioni si prendano per rendere possibili i viaggi e le tournée in America latina. Molto spesso queste tournée si compiono in condizioni precarie e, nella maggior parte dei casi, implicano importanti rischi o sacrifici economici per la compagnia, che si devono sommare alle innumerevoli difficoltà tecniche e al faticoso lavoro di organizzazione. Com'è noto, dentro il contesto europeo l'Odin non è un teatro ufficiale, ma un gruppo circoscritto e indipendente che, malgrado il suo prestigio, auto-finanzia approssimativamente la metà del suo bilancio annuale. I viaggi in America Latina implicano, quasi sempre, un insieme di difficoltà e rischi che vengono affrontati con ostinata illusione. Questi viaggi non rispondono ad un affanno commerciale o alla volontà di esibizione artistica; tanto meno sono una risposta disinteressata e generosa all'autorità morale che l'Odin può avere in America Latina. Credo che rispondano ad un'oscura, ma ardente, necessità personale.

In un certo modo, la necessità che alimenta questa presenza dell'Odin sull'altra sponda dell'Atlantico costituisce una specie di faccia nascosta, il contrario dell'influenza che sembra esercitare sul teatro latino-americano e ciò che dà a questa influenza una peculiarità molto speciale: la trasforma in una relazione biunivoca, in un *incontro*, nel senso stretto della parola.

Le quattro domande

Eugenio Barba dice spesso che ogni uomo di teatro deve rispondere a quattro domande fondamentali: *dove* fare teatro, *come, perché* e *per chi*.

Egli ha risposto a queste quattro domande in modo implicito, attraverso la propria pratica teatrale, ma anche in maniera esplicita, attraverso gli scritti e le formulazioni teoriche. Tuttavia non sempre è possibile separare nitidamente il pratico dal teorico, l'implicito dall'esplicito, dato che, spesso, convivono in un'interrelazione feconda. Ora vediamo come Barba ha risposto *esplicitamente* a queste quattro domande.

Dove fare teatro?

Come è risaputo Barba realizzò il proprio apprendistato nel teatro di Grotowski (ad Opole) durante il periodo che va dal 1962 al 1964. Nel corso dei quattro anni passati in Polonia, tre dei quali assieme al suo maestro, Barba si forma a livello tecnico ma soprattutto vive un fenomeno che segnerà decisivamente tutta la sua traiettoria teatrale: il processo organico mediante il quale un teatro "normale" si converte in un laboratorio teatrale. Barba è un testimone privilegiato del momento chiave in cui il Teatr 13 Rzedòw (che all'inizio rispondeva al modello polacco dei teatri

statali di provincia), inizia a svolgere un'attività parallela al binomio prove-spettacoli, il *training* , il cui obiettivo era la ricerca sulla tecnica dell'attore. Parallelamente, i processi destinati alla creazione degli spettacoli si estendono in maniera considerevole acquistando un'insolita profondità. Tutto ciò fa sì che la produzione annuale degli spettacoli si riduca progressivamente. Questo processo sfocia nella creazione del Teatr Laboratorium di Wroclaw che ha una dinamica di lavoro propria (al margine dei ritmi ufficiali di produzione), orientata a stabilire un contesto autonomo e di ricerca.

Per giustificare e portare avanti questa soluzione, Grotowski si appoggia alla tradizione dei grandi riformatori teatrali europei del Novecento, specialmente a Stanislavskij, che riconosce come proprio maestro malgrado le rispettive poetiche appaiano in contraddizione al livello delle scelte estetiche.

In Europa, ciò che caratterizza i riformatori teatrali del ventesimo secolo unendoli nel seno di una tradizione comune, è, paradossalmente, la necessità di ridefinire la pratica teatrale da un punto di vista strettamente personale che, però, si nasconde in una certa terminologia tecnica e professionale. Così, il teatro entra in una dinamica molto peculiare: il discepolo trasforma l'insegnamento del maestro in qualcosa di completamente diverso. Le successive poetiche sembrano negarsi a vicenda, ma in realtà costituiscono un coacervo comune che potremmo chiamare, come fa Barba, la "Tradizione dei Fondatori di tradizione". Questa specie di filo sotterraneo è quello che unisce Stanislavskij, Mejerchol'd, Craig, Copeau, Dullin, Artaud, Brecht, Decroux, Grotowski, il Living Theatre.

Questa tradizione si basa, tra le altre cose, sulla creazione di spazi paralleli nei quali poter sviluppare una dinamica di lavoro totalmente distinta da quella che impone la pratica del teatro istituzionale. Rispondendo a questa necessità nasce la metafora del "laboratorio" come spazio alternativo (la incontriamo in Stanislavskij, Mejerchol'd, Copeau, Dullin, Grotowski) o, ancora, il concetto di teatro-scuola, che non ha niente a che vedere con la scuola teatrale.

Quando nel 1966 il Comune di Holstebro (città di 22.000 abitanti situata nella zona più povera della Danimarca, all'estremo opposto della capitale Copenhagen), offre a Barba una base modesta a partire dalla quale creare il proprio teatro, questi pone come unica condizione la libertà di non seguire i ritmi normali di produzione, cioè spettacoli ogni settimana. L'Odin, appena emigrato dalla Norvegia, mette tutta l'enfasi e concentra la propria identità teatrale in un allontanamento dal Teatro, almeno come lo si intendeva all'epoca in Europa. Si autodefinisce "Laboratorio Interscandinavo per l'arte dell'attore". Sotto questa denominazione generica inizia a svolgere tutta una serie di attività (training, seminari internazionali, organizzazione di tournée di gruppi stranieri, edizioni di libri, una rivista, film etc.) che gli permettano di creare una cultura teatrale autonoma rispetto all'estenuante esigenza di creare continuamente spettacoli.

In questo modo, attraverso Grotowski, l'Odin si collega alla tradizione europea dei grandi riformatori. Però, attenzione, il suo caso è molto particolare. Qui non si tratta di proteggere una ricerca di alta portata professionale (come era il caso di Grotowski), ma di *pura necessità*. In questi momenti iniziali l'Odin è un gruppo di autodidatti senza nessuna credibilità a livello professionale. Prima di tutto c'è l'esigenza di formarsi, di mettere in marcia un modello di teatro che, oltre agli spettacoli, lasci spazio sufficiente ad una dinamica di lavoro destinata ad acquisire capacità tecnica. Partendo dagli insegnamenti di Grotowski, Barba e i suoi attori ricorrono ai testi di Stanislavskij,

Mejerchol'd, Eisenstein, Copeau, Brecht; utilizzano le loro metodologie, interpretano personalmente le loro formulazioni, cercando di individuare consigli pratici che possano orientare la propria formazione. Barba tende a sottolineare l'importanza del teatro dilettante come una specie di humus da cui è uscita la maggiorparte dei grandi riformatori.

In questo periodo iniziale l'Odin riconosce il proprio debito e la sua appartenenza alla tradizione europea del ventesimo secolo, ma dando ad essa una dimensione marcatamente tecnica. Per molti anni Barba intende e difende la metafora del "laboratorio" come spazio marginale dentro l'ecosistema del teatro che permette di raggiungere alcuni risultati tecnici molto specifici.

Questo è un filo molto importante che riprenderemo in seguito. Per il momento basta mettere in rilievo che nel determinare il luogo della propria pratica teatrale, un laboratorio, l'Odin pianta le proprie radici affondandole nella tradizione europea dei grandi riformatori.

Come fare teatro?

Se, per formulare la risposta alla prima domanda, Barba si appoggiò alla tradizione europea, per rispondere alla seconda, si avvicinò alle diverse tradizioni asiatiche. Dal suo primo viaggio in India, nel 1963, Barba dimostrò grande interesse per il teatro in Asia. Durante gli anni Settanta l'Odin organizzò ad Holstebro tre grandi seminari asiatici: il primo sulle diverse forme del teatro di Giava/Bali, il secondo su quelle del teatro Indù e il terzo su quelle del teatro giapponese. Poi, alla fine degli anni Settanta, questa relazione con il teatro asiatico cominciò a prendere una fisionomia molto particolare e inaspettata. Attraverso l'ISTA, Barba e i suoi attori intensificano la collaborazione con alcuni grandi maestri, confrontandosi sistematicamente con la diverse tradizioni classiche del teatro asiatico. Queste, con il loro rigoroso sistema di codificazione, conducono Barba sulla strada dei principi transculturali del comportamento extra-quotidiano mediante il quale l'attore articola la propria presenza fisica e mentale in scena. Da qui nasce e si sviluppa l'Antropologia Teatrale come visione pragmatica destinata ad offrire all'attore quei principi oggettivi (dato che hanno a che vedere con la biologia e non con la psicologia), tramite i quali può articolare la propria individualità.

Quando si comincia a sviluppare l'Antropologia Teatrale, l'Odin è già un gruppo riconosciuto internazionalmente. Gli attori veterani hanno compiuto un lungo processo di lavoro che è sfociato in un'invidiabile capacità tecnica. La domanda su *come* fare teatro ha già ricevuto una risposta in modo implicito, dalla pratica. Le tradizioni asiatiche non hanno insegnato a Barba e ai suoi attori a fare teatro, ma sono state decisive nel senso che hanno permesso al regista dell'Odin di razionalizzare, formulare e convertire in oggetto di trasmissione il processo tecnico realizzato con i suoi attori durante un arco di quindici anni di lavoro ininterrotto. Questa formulazione del *come* fare teatro culmina con la pubblicazione, nel 1993, del libro di Barba *La canoa di carta. Trattato di Antropologia Teatrale*.

Cosí arriviamo alla terza domanda: *perché fare teatro?* In questo caso, è stato decisivo l'incontro con la realtà del teatro latino-americano.

Al di là della tecnica

Negli anni Settanta l'America Latina è un continente lacerato dalle disuguaglianze sociali, dalle tensioni politiche, dalle limitazioni della libertà e dalla violenza indiscriminata. Afflitti dai gravi problemi della carestia, i diversi paesi vivono tormentati dall'angoscia dell'instabilità, sempre sull'orlo della crisi economica, il colpo di stato o la ribellione popolare. La società spesso si converte in un ginepraio in cui si scontrano l'individuo e il potere: quest'ultimo tentando di imporre la forza con ogni tipo di costrizione, il primo tentando di liberarsi in ogni modo dal dominio, alla ricerca di condizioni di vita più dignitose.

Quando l'Odin arriva in America Latina, nel 1976, trova una realtà sociale che rende molto difficile l'esistenza del teatro così come la si intende in Europa. Si può fare teatro in America Latina senza che sembri un atteggiamento di spreco frivolo e intollerabile? È dunque il teatro un lusso che si possono permettere solo le società avanzate? Il tema di un simposio del Festival di Caracas era appunto "Il futuro del teatro nel terzo mondo".

Un teatro con vocazione sociale

In Europa, e in generale in tutte le società avanzate, il teatro ufficiale è un'attività artistica che possiede un valore culturale prestabilito. In tutti i paesi c'è una complessa infrastruttura per sostenere la pratica teatrale: finanziamenti statali, scuole, teatri, compagnie nazionali, impresari, agenzie, produttori, festival, mecenatismi, generi, convenzioni. Tutto ciò genera un mercato, con determinati ritmi e canali di produzione, da un lato, e l'esistenza di un pubblico, dall'altro. In questo contesto, il gruppo come modello di produzione teatrale indipendente, nonostante avesse notevole importanza e diffusione negli anni Settanta, in fondo è sempre stato un'anomalia, l'eccezione alla regola.

In quell'epoca e anche negli anni Ottanta, nel contesto latino-americano i gruppi hanno più presenza e maggiore peso specifico che in Europa. Una parte molto rilevante del teatro latino-americano tende a dispiegarsi attraverso piccoli gruppi che, mossi da urgenze e necessità personali, fanno del teatro uno stile di vita impegnato socialmente. Il contesto socio-economico in cui si sviluppa obbliga il teatro a costituirsi, prima che in attività artistica o patrimonio culturale, in una pratica giustificabile solo se è capace di inventare il proprio senso/significato in termini di valori sociali. Il teatro più vitale, dunque, sorge come una strategia che in realtà canalizza una lotta per trasformare la società, per far fronte alle costrizioni del potere generando un'informazione parallela a quella ufficiale. I gruppi tentano di radicare le loro attività nel tessuto sociale e, in mancanza di pubblico, (inteso come categoria sociologica) spesso debbono ingegnarsi per creare i propri spettatori. Questa infaticabile attività ha il suo asse centrale, la sua sorgente imprescindibile, nella ricerca del *perché*: le motivazioni personali si fanno indispensabili per resistere ad una pratica che in altro modo non potrebbe sopportare né le spine della propria precarietà né le sferzate dei pericoli che comporta.

L'altra faccia della moneta di questa vocazione sociale è un teatro che tradizionalmente ha avuto grandi lacune tecniche e, di conseguenza, non pochi problemi al momento di materializzare e

dare efficacia ai propri perché.

Questa è la realtà teatrale che l'Odin scopre al suo arrivo in Venezuela. Ma cosa scoprono i teatranti latino-americani quando arriva l'Odin? Siamo nel 1976; l'America Latina è assaltata dalla febbre della politica e dalla repressione; intanto, sono passati dieci anni da quando l'Odin si è stabilito ad Holstebro come laboratorio teatrale.

Per valutare adeguatamente le conseguenze dell'incontro tra l'Odin e la realtà del teatro latino-americano dobbiamo fare un passo indietro e vedere come si era evoluto l'ethos di quel piccolo "laboratorio interscandinavo per l'arte dell'attore", appena stabilito ad Holstebro.

Il mito della tecnica

All'inizio la posizione di Barba e del suo gruppo sembra essere questa: la pratica teatrale non può pretendere di cambiare la società così, in generale; l'unica cosa che può fare è cambiare quell'aspetto della società che chiamiamo teatro. Non il teatro nella rivoluzione, ma la rivoluzione in teatro. L'attore è colui che si concentra a cambiare la sua vita attraverso il proprio mestiere. Lo spettacolo allora sorge come un testimone pubblico di questo cambiamento[5]. Questo atteggiamento, pur stabilendo chiaramente l'importanza delle necessità e dei perché che diano un senso personale al mestiere dell'attore, tende piuttosto a collocare l'asse della pratica teatrale nella ricerca di *come* cambiare sé stessi. Ripiegato nella sua sede di Holstebro, in questi momenti iniziali, l'Odin sembra preoccupato soprattutto ad elaborare i mezzi tecnici necessari per forgiare il proprio mestiere teatrale.

Ciononostante, man mano che il gruppo acquista solidità tecnica e dunque riconoscimento a livello professionale, Barba tende ad insistere sempre più sull'importanza delle motivazioni, di tutto ciò che si agita nell'oscurità, come se volesse trascinare la pratica del teatro oltre il semplice mestiere o l'attività artistica. Così, nel 1970, nel pieno successo internazionale di *Ferai* [6], Barba decide inaspettatamente di interrompere le rappresentazioni dello spettacolo e ricominciare di nuovo. Scioglie il gruppo e stabilisce condizioni molto più esigenti, quasi rigide, per coloro che vogliono rimanere, obbligando in questo modo gli attori a confrontarsi e ad assumere praticamente, senza retorica, le proprie motivazioni individuali.

In un testo del 1972, *Parole o presenza*, il regista dell'Odin tende a relativizzare quello che ora chiama "il mito della tecnica". Il training ormai non è un semplice processo di apprendimento o di ricerca tecnica, ma un'auto-definizione personale, un'auto-disciplina destinata a filtrare le motivazioni di ognuno per convertirle in azioni. A poco a poco, direi quasi a tentoni, Barba inizia ad intuire che invece di riformare il teatro in realtà sta cercando di trasformarlo in *un'altra cosa* . Forse non si tratta di formare attori, ma di utilizzare il teatro per formare degli esseri umani: "Per un lungo periodo questo 'mito della tecnica' alimentò il nostro lavoro. Poi lentamente questo mi portò in una situazione di dubbio. Dovetti ammettere che l'argomento della tecnica era una razionalizzazione, un ricatto pragmatico – se fai questo, ottieni questo – che usavo per fare accettare dagli altri il mio modo di lavorare. Per dare a questo una giustificazione logica e utile. A un livello personale – poco chiaro, pieno di ombre – sentivo che sotto l'alibi di un lavoro che gli altri definivano come teatro, io cercavo di annientare l'attore nel mio compagno di lavoro, lavarlo dal

personaggio, distruggere il teatro dai nostri rapporti, e incontrarci lui e io come uomini, come compagni d'armi che non hanno bisogno di difendersi, legati più che fratelli dai dubbi e dalle illusioni di anni passati pazientemente insieme. Non l'attore, non il personaggio, ma il compagno di un lungo periodo della mia vita"[7].

Tutte queste intuizioni scoppiano e appaiono in superficie nel 1974, quando l'Odin si trasferisce alcuni mesi a Carpignano, un piccolo paese perso nel sud Italia che sembra essere naufragato nel tempo. Subito la gente del paesino si ritrova con un corpo estraneo che si autodefinisce "gruppo teatrale" ma non sembra combaciare per niente con la categoria "teatro". Chi sono questi giovani scandinavi che, malgrado si presentino come attori, si stabiliscono per un lungo periodo qui, si alzano ogni giorno alle cinque di mattino, lavorano tanto o più di noi e non fanno nessuno spettacolo? La curiosità dei contadini di Carpignano stimola il gruppo a confrontarsi con la realtà sociale del luogo. Non si tratta di fingere un'integrazione in ogni modo impossibile, né di voler essere i missionari del progresso; si tratta semplicemente di generare un incontro in cui scambiare la propria identità senza rinunciare ad essa. In questo modo nasce tutta una serie di attività che sembrano contraddire il percorso precedente dell'Odin: sessioni aperte del training, parate di strada, spettacoli di clown, baratti. A livello pratico Barba si rende conto che il teatro può funzionare come una turbolenza accettabile che permette di socializzare la differenza, cioè di essere sociali proteggendo allo stesso tempo la propria individualità.

L'esperienza di Carpignano mette a confronto l'Odin con il problema della sua identità: bruscamente Barba e i suoi attori si rendono conto che durante tutti questi anni, pensando di rinnovare il teatro, in realtà hanno costruito un gruppo con una dinamica, alcuni valori, una cultura capace di vivere e svegliare interrogativi al di là di quello che è il semplice spettacolo teatrale. Per questo ogni volta si fa più urgente la necessità di una ri-definizione della propria identità.

Quest'urgenza è messa in rilievo dal testo del 1975 *Lettera dal sud Italia* , in cui Barba descrive e valuta le esperienze dell'Odin in quella regione. È un testo che traduce una grande tensione: quella di un teatro obbligato a definirsi al di là di qualsiasi categoria teatrale. Come definire questi giovani scandinavi che volano per vie e piazze abbigliati con maschere, trampoli e bandiere? "Chi sono? Attori. Ma *Chi* sono?" è il leit motiv che morde qua e là il testo di Barba. I termini "attore", "teatro", "spettacolo" vengono sentiti come insufficienti. Come spiegare questa insufficienza? Ora il "laboratorio per l'arte dell'attore" rimane molto lontano. Come presentarsi? Che parole utilizzare? " Le scelte ed i rifiuti – scrive Barba – che fino ad ora, alla luce e sotto la protezione del Teatro, ti avevano definito con contorni nitidi, ora diventano invisibili. Se cerchi di guardarti in quelli che ti circondano e ti osservano, ti accorgi che lo specchio riflette qualcosa di nebuloso: i tuoi tratti e le tue fattezze sembrano essersi volatilizzati"[8].

L'ostinato lavoro tecnico dell'Odin in undici anni di esistenza ha dato i suoi frutti: il gruppo gode di un grande prestigio ed è riconosciuto internazionalmente come uno dei teatri più importanti. Però, proprio nel momento in cui raggiunge la sua maturità tecnica, qualcosa sembra incrinarsi nelle viscere dell'Odin. Barba sente chiaramente che l'asse della sua attività si è spostato verso una regione molto più incerta che non ha niente a che vedere con la tecnica e con l'estetica che ne deriva. Non si tratta più di teatro; ma allora di cosa si tratta? Il problema sembra porsi in questi termini: rinnovare il teatro, sì, d'accordo, ma perché? Che senso dare a questo rinnovamento?

Un valzer di perplessità e riconoscimenti

In questo momento si produce l'incontro dell'Odin con il teatro latino-americano. Questo incontro acquista la forma di un corto circuito che genera, da entrambe le parti, uno strano nodo di rifiuti e adesioni, una frattura di domande e risposte, un valzer in cui girano perplessità e riconoscimento.

Da parte loro, i teatranti latino-americani non possono sottrarsi al fascino che emana quel gruppo, la cui sorprendente capacità tecnica permette di penetrare con efficacia nel tessuto della popolazione convertendosi in uno straordinario elemento di dinamismo e trasformazione sociale. Ciononostante, a molti di loro il discorso teorico dell'Odin sembra confuso e sospetto. Estirpato dal contesto europeo e trapiantato nell'orizzonte latino-americano, l'atteggiamento di un gruppo di europei arrivati dalla Scandinavia che, al margine di ogni retorica sociale o politica, si presentavano come un "gruppo", una "cultura", o come "lo straniero che danza", si prestava a creare effetti ottici piuttosto equivoci. In un ecosistema teatrale in cui la questione fondamentale era la solidarietà nella lotta per trasformare la società, il fatto di porre l'accento sulla propria differenza e sull'intento di preservarla poteva apparire facilmente come un capriccio impertinente o un lusso intollerabile.

Dal canto suo, Eugenio Barba non può evitare di mettere in rilievo le lacune di un teatro che troppo spesso risulta inefficace o semplicemente retorico per mancanza di rigore tecnico. E tuttavia, rimane letteralmente catturato dalla rabbiosa vocazione sociale dei teatranti latino-americani. Quello che nel teatro europeo sembrava essere una specie di dimensione oscura, rannicchiata dietro la tecnica, il teatro latino-americano la ostenta senza complessi, in piena luce, come una dimensione immediata e imprescindibile: la ricerca del senso.

A poco a poco Barba comincia a intravedere che nella complessità del mestiere, cosí come lui lo intende, si annodano due livelli ugualmente necessari: la costruzione della tecnica e la ricerca del senso. "Dopo il festival di Caracas del 1976 – scrive – l'America Latina divenne un punto di orientamento essenziale per tenere deste le domande sul senso del mio fare teatro"[9].

La ricerca del senso

Negli anni Ottanta, una volta che la relazione dell'Odin con il teatro latino-americano sembra aver trovato il suo vaso comunicante nell'idea di una pratica teatrale alla ricerca di un senso personale e sociale allo stesso tempo, si produce una specie di trasfusione che scatena e alimenta da entrambi i lati un processo organico, diverso ma equivalente, il cui ultimo obiettivo è formulare la ricerca del senso.

Uno strumento per approfondire i perché

Da parte sua, il teatro latino-americano si rende conto che il contributo tecnico di Barba (cioè le esperienze degli attori dell'Odin e le formulazioni dell'Antropologia Teatrale) può essergli di grande utilità nella misura in cui non offre all'attore un sistema di regole fisse ma un insieme di *principi*

oggettivi destinati alla costruzione di una presenza scenica individuale. L'Antropologia Teatrale sembra essere fatta su misura per la realtà del teatro latino-americano perché si concentra rigorosamente sugli aspetti artigianali (cioè elementari, ma allo stesso tempo estremamente pratici ed efficaci) che sono consustanziali all'arte dell'attore. Per usare l'espressione di Barba, i principi transculturali della Antropologia Teatrale costituiscono una specie di "tecnica delle tecniche" il cui unico insegnamento è apprendere ad apprendere; ossia una tecnica che si articola come *la premessa* fondamentale di qualsiasi espressione etica o estetica. Questa è la pre-espressività.

Se, al principio, il lavoro tecnico di Barba e dei suoi attori fu preso alla lettera generando numerose repliche latino-americane dell'Odin, più in là, ormai entrati gli anni Ottanta e mentre si sviluppa il discorso dell'Antropologia Teatrale, i gruppi sudamericani cominciano a scoprire ed esplorare il grande potenziale che si nasconde dietro le formulazioni tecniche di Barba. Adattando queste ultime, invece di adottarle, i teatranti apprendono a canalizzare le proprie necessità in cerca di una maggiore efficacia. Credo che sia uno dei meriti dell'Antropologia Teatrale l'aver rivelato ad una parte per niente irrilevante del teatro latino-americano l'importanza e il valore della tecnica: si tratta di uno strumento destinato, più che a ottenere un buon livello artistico, ad approfondire i propri perché dando loro efficacia a livello pratico. A mio parere, Miguel Rubio, regista del gruppo peruviano Yuyachkani (proprio uno dei gruppi che hanno saputo ottenere buone risorse dalle proposte di Barba), riassume con precisione come l'influenza dell'Odin si sia cristallizzata in America Latina quando dice: "[…] mi è chiaro che la presenza dell'Odin tra noi, se è servita per qualcosa di strategico oltre alle tecniche apprese, è stato curiosamente per sapere meglio chi siamo, per incontrarci con noi stessi in altro modo"[10].

Adesso, dobbiamo esplorare l'altro canale attraverso cui circola l'influenza: quello che, partendo dal teatro latino-americano, si addentra nel labirinto sotterraneo dove si nasconde l'identità dell'Odin.

Il labirinto dell'identità

L'incontro con la realtà del teatro latino-americano servì in un primo momento a mettere sul tavolo la ricerca del senso come un aspetto sotteraneo ma fondamentale della pratica teatrale. Adesso, però si doveva esplorare e sviluppare questo livello.

Negli anni Ottanta e agli inizi dei Novanta il dialogo con il teatro latino-americano fu molto importante per l'Odin perché accelerò, alimentò e diresse la sua personale ricerca del senso in un momento in cui si trovava nella contraddizione di dover definire la sua identità in termini extrateatrali. Nell'orizzonte di questa ricerca si produce una specie di ritorno alle proprie radici. Stimolato dalla dimensione etica del teatro latino-americano e seguendo la pista di alcune indicazioni della storiografia dell'epoca, il regista dell'Odin comincia a vedere la storia del teatro europeo del ventesimo secolo da un'angolazione completamente diversa secondo la quale l'attività creativa dei grandi riformatori assume il segno di un rifiuto esplicito della categoria "teatro".

"Tra le costanti che è possibile vedere guardando il teatro del Novecento – indica Fabrizio Cruciani – una delle più significanti è proprio, per molti aspetti, la volontà e bisogno di uscire fuori dal teatro, dalla sua ideologia e dalle sue condizioni di ambiente e di produzione: un *teatro* è sentito come insoddisfacente e inadeguato […]"[11]. L'eredità invisibile che passa misteriosamente da un ri-

formatore all'altro, trasformandosi in un incisivo filo di fuoco e nebbia che sembra tagliare successivamente la colonna vertebrale della cosiddetta storia della regia scenica, è un atteggiamento etico destinato a negare il teatro come premessa indispensabile per costruire il livello del senso in un modo assolutamente personale.

Il primo segno inequivocabile di questo frugare di Barba nelle sue radici, alla ricerca del suo senso, lo troviamo in un testo del 1978, *Teatro e cultura*, destinato appunto a fondare l'identità dell'Odin nel suo valore sociale. "Se, guardandomi intorno, cerco di capire cosa è diventata la ricerca teatrale negli anni Sessanta, mi appare chiaro che essa si sia lentamente rivolta in una direzione che, all'inizio, nessuno di noi prevedeva. Un profondo legame con una storia precisa, i cui antenati potevano essere Stanislavskij, Mejerchol'd o Brecht, faceva tradurre i nostri bisogni in termini di teatro, di 'riforma del linguaggio teatrale', dei suoi mezzi espressivi. Col tempo e l'esperienza questo legame è andato aldilà della professione, è diventato atteggiamento etico, con un suo distinto modo di percepire, di agire. Se questo atteggiamento per molti rappresenta un allargamento dei confini del teatro, spesso a noi stessi sembra un rifiuto di tutto ciò che nella nostra cultura ha senso chiamare teatro"[12].

Più tardi, all'inizio degli anni Ottanta, i testi di Barba cominciano a riempirsi di riferimenti a ciò che egli chiama i suoi antenati. Il regista dell'Odin s'immergerà sempre di più in una specie di corrente sotterranea che attraversa il teatro europeo del ventesimo secolo irrigando le visioni di tutti grandi riformatori: la corrente del senso. Così, a poco a poco esce in superficie un'idea essenziale per capire questa linea del teatro europeo che nasce all'inizio del secolo con Craig, Appia e Stanislavskij: malgrado le sue molteplici implicazioni tecniche (e quindi anche estetiche), l'autentico contributo dei grandi riformatori si produsse sul piano dell'etica, al livello del senso.

E cosa troviamo in questo livello sotterraneo del teatro europeo? Troviamo in modo ricorrente qualcosa che potremmo chiamare "Il sentiero della trascendenza": una fuga dal teatro verso la conquista di nuove situazioni umane caratterizzate da un determinato stile di vita.

Il sentiero della trascendenza

Nella traiettoria dei grandi riformatori possiamo identificare, come tratto comune e significativo, un lento allontanamento (abbandono o relativizzazione) dalla creazione di spettacoli per concentrare le energie creative in attività parallele molto precise che quasi sempre sono relazionate con la pedagogia: studi, laboratori, teatri-scuola, centri speciali di lavoro. Queste attività che crescono al margine degli spettacoli non hanno niente a che vedere con l'attività che si sviluppa nelle scuole di teatro perché non si orientano verso l'insegnamento, ma verso l'*educazione*. Detto in altro modo: la loro funzione non è didattica (trasmissione di conoscenze perfettamente stabilite) ma *pedagogica* (formazione della personalità individuale). L'attività pedagogica dei grandi riformatori ha una dimensione esplicitamente creativa. Come osserva Cruciani, è l'esercizio maturo di una creatività teatrale che non cerca di manifestarsi in termini di spettacoli, ma nella conquista di nuove situazioni, nello stabilirsi di relazioni, nella creazione di un determinato ambiente umano. Quella dei grandi riformatori è una creatività che tende a spiazzare l'asse della sua attività, dal raggiungimento dei risultati e la creazione di forme fisse allo sviluppo di processi rigorosamente disciplinati, capaci di

tenere-in-vita una determinata realtà sociale (un gruppo, una comunità).

L'infaticabile e svariata attività dei riformatori era orientata alla creazione di nuove forme o all'elaborazione di nuove tecniche perché, in realtà, era un tentativo di usare il teatro per vivere in un'altra maniera. Se i grandi uomini di teatro del Novecento negarono il teatro come istituzione o mezzo stabilito non fu per riformare la pratica teatrale ma per *trascenderla*, per convertirla in *altra cosa*. Questa trascendenza si concretizza in maniera molto distinta in funzione di ogni biografia; però nel suo orizzonte, sottolinea Barba nei suoi scritti, brilla sempre come qualcosa di essenziale il carattere sociale del teatro, la sua capacità di creare un contesto umano con una dinamica propria e autonoma.

In un'intervista del 1984, Eugenio Barba afferma di vivere il teatro come una specie di *laboratorio antropologico*[13]. Forse è in questa dimensione antropologica che la metafora del laboratorio arriva alla propria fonte segreta. Laboratori antropologici furono, o vollero essere, gli studi di Stanislavskij, Mejerchol'd, Vachtangov, i Copiaus, la scuola dell'Atelier di Dullin, ma anche il Berliner di Brecht, il Teatr Laboratorium di Grotowski o Hellerau, di Dalcroze. Nel teatro del Novecento questi nuclei costituiscono lo spazio privilegiato in cui si concretizza l'esistenza di una micro-società con valori autonomi. Certamente in essi si porta a termine una ricerca che ha risonanze estetiche, tecniche e culturali; tuttavia queste risonanze sono le eco mediante le quali si propaga nel tempo una ricerca antropologica fondata sulla costruzione di nuove cellule sociali. È probabile che nel cuore di questi spazi autonomi, che danno luogo a comunità in cui i tratti tipici della pratica teatrale tendono a diluirsi fino a farsi quasi irriconoscibili, si nasconda l'essenziale del teatro europeo del Novecento.

Credo che in questo scavare di Barba nelle gallerie sotterranee delle sue radici teatrali, per estrarre il diamante della propria identità, l'influenza del teatro latino-americano sull'Odin sia stata decisiva. Questo si vede chiaramente negli anni Novanta quando Barba, parlando dei suoi antenati, cita Atahualpa del Cioppo accanto a Stanislavskij, Enrique Bonaventura accanto a Brecht, Santiago García accanto a Grotowski, Vicente Revuelta accanto a Copeau.

L'Europa e l'America Latina costituiscono due contesti socio-culturali totalmente distinti. Cosciente di ciò, l'Odin non ha mai preteso di creare mimetismi della sua propria personalità né di equipararsi ai gruppi latino-americani e, se quest'ultimi sono stati capaci di adattare le formulazioni di Barba alle proprie necessità, l'Odin, a sua volta, è stato capace di utilizzare la realtà del teatro latino-americano come uno stimolo fertile ed essenziale per dirigere la sua personale ricerca del senso. La frase di Miguel Rubio, che citavo prima, non solo definisce l'influenza dell'Odin sul teatro latino-americano ma anche il suo rovescio. Se il teatro latino-americano è servito all'Odin per qualcosa è stato per "incontrare sé stesso, in altro modo".

E come si è incontrato l'Odin alla fine di questa rotta?

Un teatro fatto per trascendere se stesso

Ricapitolando brevemente la ricerca del senso che ha configurato l'identità dell'Odin, vediamo che al principio esso si presenta come un "laboratorio per l'arte dell'attore". Sebbene si collochi chiaramente dentro il continente teatrale, tende piuttosto a marcare le differenze, a situarsi in una

posizione periferica. La sua identità sembra cristallizzarsi nel concetto di teatro di ricerca.

In seguito, a partire dal 1974, l'Odin sperimenta una specie di strappo tra la propria identità e la categoria "teatro", che scatena un lungo processo di ridefinizione. Durante questo periodo, che arriva fino alla seconda metà degli anni Ottanta, l'Odin tende a presentarsi come una "cultura", ponendo l'enfasi su tutti quegli aspetti che trascendono il fatto meramente teatrale. Come abbiamo visto, a livello teorico questa costruzione viene portata a termine tramite un'esplorazione sotterranea delle proprie radici.

Ma, nella seconda metà degli anni Ottanta, dopo aver percorso con decisione il sentiero della trascendenza e proprio nel momento in cui questa trascendenza sembra raggiungere la piena maturità, l'Odin tende sempre più a presentarsi come un *teatro*; non come un teatro tradizionale ma come un teatro altamente competitivo a livello professionale.

Il sentiero della trascendenza non ha trascinato Barba e i suoi attori fuori dal teatro. Il regista dell'Odin non ha mai smesso di creare regolarmente spettacoli; nei suoi testi spesso continua ad impiegare un linguaggio strettamente tecnico; scrive *dizionari* e *trattati* di Antropologia Teatrale; parla di un'identità professionale contrapponendola all'identità culturale e nei suoi seminari insiste con caparbietà sulla necessità di essere efficace a livello professionale; dirige il suo teatro tentando di calcolare tutte le possibilità di azione che gli danno i bilanci, le spese e le sovvenzioni; l'epicentro della sua attività sembra perdersi in un labirinto in cui si alternano e perfino si sovrappongono le tournée dell'Odin, i periodi di lavoro con i suoi attori per creare nuovi spettacoli, i seminari e altre attività pedagogiche, le sessioni pubbliche dell'ISTA, le conferenze, l'organizzazione di baratti, festival transculturali ed eventi speciali, la redazione di libri ed articoli, gli incontri speciali, sia con intellettuali o con altri gruppi di teatro.

Il processo di formulazione della ricerca del senso culminò, a metà degli anni Novanta, con la comparsa del libro *Teatro. Solitudine, mestiere, rivolta*. Si tratta di un volume composto da articoli scritti lungo il percorso compiuto dal 1964 al 1995. La lettura congiunta di questi articoli crea il riflesso di un'autobiografia professionale che *estrapola* il livello del mestiere corrispondente alla ricerca del senso. La struttura del libro, la sua logica interna, ricrea sulla carta lo sviluppo di questa ricerca, mostrando come gli incontri, le esperienze, i viaggi, le vicissitudini impreviste e non programmate che hanno segnato la biografia professionale dell'Odin, si trasformino nei semi a partire dai quali Barba distilla, elabora e sviluppa progressivamente i concetti-guida che costituiscono la sua bussola segreta: "Terzo Teatro", "identità professionale", "baratto", "isole galleggianti", "rituale vuoto". Sono concetti che indicano la realtà paradossale di un teatro fatto per trascendere se stesso.

Il filo rosso che percorre *Teatro. Solitudine, mestiere e rivolta* e unisce i diversi articoli, prospettive e esperienze in un discorso coerente è per l'appunto l'autotrascendenza del teatro. La tensione tra il teatro e tutto quello che lo trascende, che al momento fu sentita come una contraddizione lacerante, alla fine è stata assunta come una polarità fertile capace di illuminare l'immagine di un teatro fatto solo per dar vita alla sua ombra.

Per il regista dell'Odin il teatro, come bene culturale o realtà artistica, non si giustifica in sé, è piuttosto un rudere archeologico in cerca di giustificazione; un guscio che vale solamente a livello individuale e sociale se riusciamo a riempirlo con le nostre motivazioni intime. Allora la ricerca di questo senso personale capace di riempire e allo stesso tempo di fondere il guscio del teatro tra-

sformandolo in *qualcosa di più* che teatro è fondamentale: determina un livello del mestiere complementare alla costruzione della tecnica.

Il terzo livello del mestiere

Ma come si è modulata la relazione dell'Odin con l'America Latina dopo la pubblicazione di *Teatro. Solitudine, mestiere, rivolta*? Credo che essa abbia seguito una rotta relazionata a ciò che costituisce un terzo livello del mestiere.

Negli ultimi anni del Novecento, una volta formulata la risposta sul *perché* fare teatro, Barba sembra ogni volta più concentrato sulla quarta domanda: *per chi* fare teatro. Grazie a questa domanda, nell'opera scritta di Barba si fa sempre più visibile quel terzo livello del mestiere a cui accennavo prima. Lo chiamerò la conquista del valore.

La conquista del valore

Nella pratica di un teatro che cerca di trascendere se stesso, si mischiano tre livelli diversi del mestiere: la ricerca del senso, la costruzione della tecnica e la conquista del valore. Ognuno di questi tre livelli ha le sue esigenze professionali, il suo linguaggio e la sua funzione, ma nella pratica essi si fondono in una realtà organica in cui non è sempre possibile separarli. Ciononostante, nella struttura generale che a poco a poco assume l'opera scritta di Barba, questi tre livelli sembrano chiaramente estrapolati. *Teatro. Solitudine, mestiere e rivolta* è il libro che svela la ricerca del senso (*perché* fare teatro). *La canoa di carta* è il libro che documenta la costruzione della tecnica (*come* fare teatro). *Arare il cielo*[14] ricrea sulla carta, ancora in un modo incipiente ma allo stesso tempo abbastanza chiaro, la conquista del valore (*per chi* fare teatro). Nell'opera scritta di Barba la domanda sul *dove* fare teatro appare assimilata a quello che sarebbe un livello preliminare rispetto agli altri tre: l'apprendistato. Il libro in cui Barba formula la risposta sul *dove* e allo stesso tempo ricrea il livello preliminare dell'apprendistato è *La terra di cenere e diamanti* (*il mio apprendistato in Polonia*).

Il senso di un teatro è una realtà privata, è qualcosa che ha a che vedere con le proprie motivazioni, con la vocazione personale, con le necessità interne che circolano per le gallerie sotterranee di questo teatro.

La tecnica è una maniera di materializzare questo senso personale, un modo di vivere quotidianamente i propri sogni, disciplinare la propria disobbedienza. Ma è anche un modo per dare una certa oggettività a tutto questo, trasformandolo in una realtà riconoscibile e necessaria per alcuni spettatori. La tecnica è un filtro che dilata il senso.

Quando questo senso può essere captato, accettato e infine condiviso da altre persone, si trasforma in un *valore*. Allora questo teatro acquista per *alcuni* spettatori uno strano magnetismo che va al di là della bellezza o della forza espressiva dei suoi spettacoli.

Il *senso* di un teatro si risolve nella sua capacità di soddisfare le necessità oscure degli uomini e delle donne che lo fanno. Al contrario, *il valore* di un teatro si risolve nella sua capacità di soddi-

sfare le necessità oscure dei suoi spettatori (che non devono essere necessariamente le stesse degli attori). Il valore non ha a che vedere con l'originalità o la perfezione estetica, ma con la facoltà di nutrire e illuminare il cammino, la lotta, le aspirazioni e le ossessioni di ogni spettatore. Il valore di un teatro sarà tanto maggiore quanto maggiore risulterà questa facoltà.

Ma nella pratica del mestiere, come si conquista il valore?

Il popolo segreto

Barba ha sempre rifiutato la categoria astratta di "pubblico" in favore della realtà concreta di ogni spettatore. Non esiste il "pubblico", una massa anonima e senza volto, esiste solo questo pugno di personalità distinte che si recano a presenziare allo spettacolo. Barba ha sempre intuito che una parte molto importante del mestiere si gioca nella relazione con lo spettatore. Per questo ha sempre protetto questa relazione. Per esempio, costruendo una prossimità che limiti il numero degli spettatori a circa cento o centocinquanta per spettacolo (ai vecchi tempi erano solo sessanta). Questo ha avuto un costo molto alto per l'Odin. È uno dei fattori che ha contribuito ad emarginarlo da molti circuiti. Organizzare uno spettacolo dell'Odin non è mai stato un affare.

Un altro esempio che mette in evidenza l'importanza che Barba concede alla relazione con lo spettatore è la sua tecnica drammaturgica. È una tecnica minuziosamente elaborata affinché lo spettacolo abbia la capacità di dire cose diverse ad ogni spettatore in funzione della sua cultura, della sua biografia, delle sue ferite, delle sue esperienze, delle sue ambizioni, delle sue nostalgie, dei suoi sogni. Si tratta di individualizzare al massimo la relazione con lo spettatore affinché questi abbia la sensazione che lo spettacolo è stato creato espressamente per sussurrargli qualcosa di personale all'orecchio. Questa individualizzazione si consegue attraverso strutture drammaturgiche estremamente precise, labirinti di possibilità che svuotano lo spettacolo di certezze condivise e percorsi omologati, stimolando lo spettatore a costruirsi un percorso personale con cui scavare dentro di sé le proprie certezze, i proprio dubbi, le domande e le visioni[15]. Ciò è precisamente quello che la formula "rituale vuoto" vuole indicare. Lo spettacolo è anche una *rappresentazione* (per esempio di una storia) o una *messinscena* (di un testo), ma la sua natura è quella di un rituale vuoto che ogni attore e ogni spettatore dovrà riempire di senso personale.

Cosa c'è dietro questa visione dello spettacolo come rituale vuoto? Cosa nasconde questa volontà di Barba di proteggere e individualizzare la relazione con lo spettatore? Direi la necessità vitale di incontrare e riconoscere i *suoi* spettatori, quegli individui che a loro volta riconoscono nell'Odin un teatro che gli è necessario.

Tuttavia, nell'Odin Teatret gli spettacoli costituiscono solo una prima presa di contatto con gli spettatori. Poi inizia un lavoro importantissimo che si allontana progressivamente da tutto ciò che ha a che vedere con la tecnica artistica per addentrarsi sempre di più nel livello del valore. Questo lavoro consiste nel cercare il modo di sviluppare e approfondire la relazione con i propri spettatori al di là del contatto fugace con lo spettacolo. Qui appare tutta una serie di questioni professionali molto concrete: come collaborare a livello creativo, tecnico, politico con i tuoi spettatori, come approfondire i legami emotivi che ti uniscono a loro, come dare qualità a questa relazione.

Da sempre l'Odin ha avuto molta cura per questo aspetto della sua attività e le ha attribuito

un'importanza capitale. Barba è sempre stato cosciente del fatto che un piccolo gruppo di spettatori è uno dei beni più preziosi di un teatro.

I baratti, i seminari, le dimostrazioni di lavoro degli attori dell'Odin hanno le loro radici in questo aspetto: sono forme di dialogo che cercano di trascendere il contatto dello spettacolo, di aprire altre dinamiche e prospettive, di creare altre logiche di relazione, di dilatare il tempo di questa relazione, di approfondirlo. Però lì ci muoviamo in una zona in cui la conquista del valore dipende ancora, in grande misura, dalla tecnica artistica.

Ci sono altre strategie che appartengono genuinamente al livello del valore. La strategia più utilizzata dall'Odin consiste nel porre il suo prestigio internazionale al servizio di gruppi marginali o di istituzioni indipendenti affinché rafforzino la loro posizione nel contesto in cui lavorano.

Sono stato testimone di come Barba faccia valere il suo valore di mercato (cioè chiedendo somme importanti adeguate al suo prestigio) per tenere una conferenza in un'Università o in una scuola ufficiale e in cambio accorra per una somma simbolica in una piccola scuola con cui mantiene contatti personali. Ho visto come cede la pubblicazione dei suoi libri a piccole case editrici indipendenti (Escenología del Messico, L'Entretemps della Francia, Studio 7 della Germania, Kijàrat Kiadò dell'Ungheria); come a volte conceda l'esclusiva di un articolo importante a una piccola rivista (per esempio "Funámbulos" di Buenos Aires). Ho constatato come dia appoggio logistico, materiale e anche economico a iniziative anonime che hanno bisogno di questa protezione per poter svilupparsi; o ad altre che non sono così anonime ma lottano contro la precarietà (come quando mette l'Odin a disposizione dell'EITALC, perché possa organizzare un laboratorio in Europa, o cede alla rivista "Conjunto" una parte della somma ricevuta con il premio "Sonning"). Ho verificato come a Barba non tremi il polso al momento di assumere rischi economici impensabili in altri teatri pur di essere presente in alcuni paesi (Cuba, Polonia, Uruguay), in alcuni luoghi determinati (Ayacucho, Londrina, Bergamo, Scilla), in situazioni speciali (riunioni di gruppi), assieme a persone molto concrete che hanno un profilo specifico, perché alla fine, dietro tutta questa dinamica, c'è sempre la necessità di dialogare con individui ai quali egli attribuisce un valore speciale.

Con il tempo tutto questo lavoro è sfociato in forma organica nella creazione di una rete di persone disseminate in tutto il mondo, che costituiscono un paese senza frontiere, una patria invisibile, un autentico *popolo segreto*La creazione, lo sviluppo e la coltivazione di questa patria professionale sono il segno esterno del processo tramite il quale un teatro si rende necessario per un pugno di spettatori, e con esso conquista un suo valore.

Per questo Barba si muove come un dingo selvaggio investendo la sua energia per i margini del teatro. Egli sa che nei grandi festival, nei grandi eventi ufficiali, nelle grandi università, nei grandi congressi e nei grandi centri di potere l'Odin può ottenere prestigio ma raramente valore. Il valore va conquistato tra individui che sanno utilizzare il teatro per difendere la propria dignità, tra individui galvanizzati da uno spirito di rivolta. Nei testi degli ultimi anni, Barba utilizza varie metafore per riferirsi a questi componenti del Popolo Segreto: coloro che non appartengono al mondo a cui appartengono, i rappresentanti della cultura del naufragio, i fabbricanti di ombre indelebili, cavalieri con spade di acqua, guerriglieri dell'ostinazione, cavalieri che cavalcano sogni, contadini che sanno piantare e coltivare semi di dissidenza. Si tratta di individui che si incontrano dappertutto ma che abbondano nei piccoli teatri, nelle riunioni dei gruppi, nei festival alternativi, nelle città lonta-

ne, nei quartieri più bisognosi, in tutti i contesti in cui il teatro sembra un lusso superfluo e proprio per questo deve dimostrare la propria legittimità trascendendo gli abituali criteri artistici. È anche vero che, a volte, Barba e i suoi attori appaiono nei grandi circuiti, raccolgono premi importanti, si lasciano elogiare dal potere costituito o ammirare dalla cultura ufficiale. Ma questo è un movimento particolare all'interno della strategia generale: una fase destinata ad accumulare prestigio per poi investirlo nel promuovere e proteggere quello che Barba chiama Terzo Teatro, la parte sommersa dell'iceberg "teatro".

Potrebbe sembrare che tutte queste strategie di dialogo con i propri spettatori costituiscano la pratica di un altruismo romantico, uno spreco forse improduttivo, un idealismo cieco che può arrivare a mettere in pericolo la sopravvivenza materiale e spirituale del gruppo. Ma è esattamente il contrario: una questione di calcolata competenza professionale, destinata a creare e sviluppare le radici del proprio teatro e allo stesso tempo a costruirsi l'indipendenza da mode e mercati.

Le radici nel cielo

Quando si parla dell'Odin c'è una domanda che ritorna sempre: dove si trova il segreto della sua longevità? Come possono, alcune persone riunite in un gruppo, resistere trentotto anni assieme? Probabilmente non ci sono ricette, né una sola ragione. La durata dipende dall'adeguata collaborazione di vari fattori: una dinamica di gruppo molto particolare, la qualità dei risultati artistici, l'etica che guida il lavoro. Ho visto molte volte Eugenio Barba e i suoi attori ai limiti della resistenza, come se a tratti avessero esaurito le forze fisiche e spirituali. Tuttavia ho visto anche come queste forze si rigenerassero, quasi in modo miracoloso, ogni volta che ce n'era bisogno.

La resistenza

All'inizio mi domandavo da dove prendessero la linfa per rigenerarsi. Ad un certo punto ho capito che uno dei fattori importanti per spiegare questa rigenerazione era la presenza invisibile del piccolo gruppo di spettatori che costituisce il popolo segreto dell'Odin. La consapevolezza che la propria azione coinvolge altre persone fuori dalla compagnia, la sensazione di non avere il "diritto" di smettere, segna completamente il lavoro e la vita quotidiana dell'Odin. In che modo?

Dandogli una dimensione che contribuisce a trascendere gli antagonismi, gli scontri, le gelosie, i piccoli rancori e i malintesi inevitabili in qualsiasi gruppo di persone che lavorano da tempo assieme. La presenza invisibile del popolo segreto all'Odin prende la forma di patti taciti tra i suoi componenti, attori, tecnici, persone dell'amministrazione. Sono patti che si leggono negli occhi e che ricordano all'altro che, malgrado tutto, si deve continuare perché il loro lavoro è *necessario* per alcune persone vicine e care. Questo genera un surplus di responsabilità che si trasforma in un surplus di energia – linfa fresca e rigenerante – quando il gruppo è capace di sperimentare in modo tangibile il proprio valore (attraverso una lettera, un *feedback*, un articolo pubblicato in una rivista, un commento, un gesto).

Per un gruppo di teatro è importante conquistare un valore, cioè saper mantenere in vita attor-

no a sé un popolo segreto ed avere la capacità di nutrirsi di esso. Ciò è fondamentale per evitare che, con il tempo, i piccoli problemi della vita quotidiana consumino le travi di legno che lo sostengono.

Un teatro ufficiale ha bisogno di soldi, sovvenzioni, prestigio, sostegno statale, mezzi tecnologici, tutto questo è essenziale per assicurargli esistenza e vitalità. Un gruppo di teatro che non ha niente di tutto ciò deve imparare a dialogare con i suoi spettatori e soprattutto a *nutrirsi* di questo dialogo. L'esistenza di questi spettatori, la loro presenza costante e spesso invisibile, non rappresenta un fattore economico o una statistica, qualcosa di privato, è una particolarità in più della biografia dell'Odin. La conquista del valore è un livello del mestiere fondamentale per la vita interna di un teatro che voglia trascendersi. È un livello tanto più importante perché non è ovvio né riconoscibile a prima vista.

Allo stesso modo in cui la ricerca del senso ha a che vedere con la capacità di crearsi l'ideale di un'identità professionale, la conquista del valore ha a che vedere con la capacità di *costruire la propria resistenza* in termini di durata.

Credo che, se negli anni Ottanta, inizi dei Novanta, l'America Latina è stata fondamentale per definire l'identità dell'Odin, in questo cambio di millennio si rivela sempre più importante per la conquista della sua resistenza.

Perché in America Latina, c'è un parte molto importante di questi spettatori che hanno identificato l'Odin come il loro teatro, come un pezzo della loro patria professionale e ideale, secondo le parole dello stesso Barba.

Tra questi "spettatori" si distinguono gli scrittori Osvaldo Dragún (Argentina), Isidora Aguirre (Cile), Juan Carlos Moyano (Colombia), Aninha Franco (Brasile); gli intellettuali Edgar Ceballos, Patricia Cardona, María Sten e Fernando de Ita (Messico), Giorgo Antei (Colombia), Eberto Abreu, Raquel Carrió, Magali Muguercia e Rosa Ileana Boudet (Cuba), José Luis Valenzuela, Beatriz Seibel, Beatriz Iacoviello (Argentina), Lisa Bloch de Behar e Roger Mirza (Uruguay); i registi o coreografi Mario Delgado, Miguel Rubio, Victoria Santacruz, Carlos Cueva, Malco Oliveros, Juan Carlos Urteaga (Perú), Nitis Jacon, João Augusto, Fernando Peixoto, Luis Otavio Burnier, Paulo Dorado y Aderbal Junior (Brasile), Hector Noguera e Raúl Osorio (Cile) Hercilia López (Venezuela), Flora Lauten (Cuba), Dervy Vilas (Uruguay) Dardo e Coral Aguirre (Argentina), Bruno Bert (Messico); le attrici Rebeca Ghigliotto (Cile), Graciela Ferrari (Argentina), Felisa Jiezersky (Uruguay), Teresa Ralli (Perú) e Sonia Paramos (Argentina-Messico); l'ambasciatore culturale colombiano Ramiro Osorio.

Da parte sua Barba avvertì dall'inizio un'affinità speciale per i suoi amici latino- americani, perché riconobbe in essi il fuoco di un idealismo sagace, di un atteggiamento ribelle che non accettava condizioni, ingiustizie, spoliazioni della propria realtà sociale. Con il tempo Barba ha trasformato la complicità iniziale in calda ammirazione, perché nonostante le cicatrici delle delusioni e il malessere dei sogni infranti, nonostante le sconfitte e la stanchezza, questo pugno di teatranti latino-americani ha saputo aggrapparsi alla propria professione per proteggere le braci di questo spirito ribelle che ha segnato la loro gioventù.

Fino al 1995 la relazione di Eugenio Barba con il teatro latino-americano si è articolata tramite un dialogo sotterraneo. La linfa di questo dialogo era rielaborata e trasformata in spettacoli, formulazioni teoriche, riflessioni concettuali.

Arare il cielo mostra come, a partire dal 1995, Barba inizi a illuminare il dialogo con il teatro latino americano lasciandolo affiorare nella sua opera scritta in maniera autentica, tramite lettere dirette a persone concrete. Alcune di queste lettere furono concepite come lettere private che con il tempo vennero alla luce, altre invece furono concepite come lettere aperte.

Tramite questi testi, Barba dialoga con alcuni rappresentanti del teatro latino-americano, abbandonandosi a quella fiducia cieca che si ha solo con le persone più vicine. È un dialogo che non ha niente a che vedere con gli elogi, i complimenti, gli auguri e i baciamano che svuotano le relazioni del mondo teatrale riducendole ad un mero formalismo. Il dialogo di Barba con i suoi amici latino-americani è reale e profondo. Per questo non esclude la polemica e il confronto quando li si considera necessari. La lettera al "fratello peruviano" Mario Delgado è un esempio di questo modo di procedere che dà credibilità al dialogo, allontanandolo da idealizzazioni banali e edulcorate. In ogni modo, nel contesto del libro questa lettera è un contrappunto. Il tono generale emana l'aroma caldo di una corrispondenza intima che unisce il gesto emotivo, la parola riflessiva, lo sguardo grato, il sussurro evocativo e, soprattutto, un sorriso di complicità per il lungo cammino percorso assieme. Un compleanno, un' ISTA ben organizzata, una donazione economica, qualsiasi scusa è buona per ritrovare e rafforzare il calore di alcune relazioni costruite con cura lungo molti anni. Il tono e il contenuto del libro ci allontanano dalla densità riflessiva che caratterizzava la ricerca del senso documentata in *Teatro. Solitudine, mestiere, rivolta*.

Qui ci addentriamo in un altro territorio. I testi di *Arare il cielo* sono le orme di una traiettoria che, una volta esplorate le gallerie sotterranee del senso, si avventura nelle nuvole del valore.

In un articolo del 1987 intitolato *La casa con due porte* Barba citava l'inquietante domanda di Jean Améry: "di quanta patria ha bisogno un uomo?" E ciò gli serviva per domandarsi a sua volta: "di quanta patria ha bisogno un teatro?". Oggi, quando l'Odin ha trentotto anni, è come se Barba volesse avvolgere questo nuovo libro con l'eco dell'antica domanda, adesso riformulata in questi termini: "di quanto valore ha bisogno un teatro per resistere tanti anni?". Ed ho la sensazione che, con ognuno dei testi che lo compongono, lo stesso Barba si sussurri all'orecchio: "Quello che l'America Latina ci ha aiutato a conquistare".

La logica degli alberi capovolti

Nel mondo del teatro, da molto tempo la vita culturale e artistica si muove sotto l'egida delle mode. La sua logica interna brucia le proposte ad una velocità vertiginosa. "L'ultimo", "la novità", si converte nel paradigma che determina il valore dei prodotti. Per questo, essere di moda è tanto facile quanto passare di moda. La moda appende i prodotti sul tabellone del successo con la stessa rapidità e leggerezza con cui poi li getta nel cestino del déjà-vu e da lì nel crematorio dell'oblio, dove li volatilizza definitivamente.

Il teatro non è un'eccezione. Neanche quei teatri ribelli che tentarono di trascendere la loro dimensione artistica sono riusciti a scampare del tutto a questo meccanismo. Anche questi teatri ebbero la loro presenza fugace sul tabellone della moda. Il Berliner di Brecht lo ebbe negli anni Cinquanta, il Living Theatre e Grotowski nei Sessanta, l'Odin Teatret nei Settanta.

Ma i fuochi della moda abbagliano. La loro luce artificiale impedisce di vedere il valore reale di

questi teatri. Questo valore appare molto più nitido quando smettono di essere punti di riferimento di massa.

Nella vita di un teatro la presenza sul tabellone della moda segna il momento del successo; ma l'ora della verità arriva quando cade nel cestino del déjà-vu.

Ed il momento della verità si riduce a questo, vedere se questo teatro gode di luce propria per brillare nella penombra, vedere se ha accumulato la forza sufficiente per sopravvivere aggrappato ad un angolo del cestino. Se questa resistenza si prolunga per molto tempo, questi teatri si trasformano in un'anomalia, in una leggenda. In tal modo riescono a conquistare uno dei maggiori privilegi a cui può aspirare un teatro oggi: il privilegio di invecchiare. E nell'era della moda, per un teatro, saper invecchiare bene implica assumere l'indifferenza della maggioranza, svegliare le perplessità di alcuni e conquistarsi la complicità di pochi.

La maggiorparte del mondo teatrale continua a valutare pigramente l'Odin Teatret con i criteri della moda. Per questo stringe le spalle e si domanda che interesse può avere un teatro che ormai ha passato molti anni nel cestino del déjà-vu. Intanto una parte importante del teatro latino-americano accenna un sorriso. Da tempo si è reso conto che l'Odin non segue la logica della moda: segue la logica degli alberi capovolti, quelli che hanno le radici nei rami e i frutti sotto terra.

I teatri capaci di trascendersi sono come alberi capovolti. Il loro tronco è l'attività artistica, gli spettacoli, la tecnica e l'estetica, tutto ciò che è strettamente teatrale. Il tronco è necessario per ramificarsi, per individuare e sostenere il gruppo di spettatori che formeranno le radici visibili dell'albero. Queste, a loro volta, sono essenziali per nutrire il frutto prezioso che l'albero nasconde attentamente sotto terra: uno spirito ribelle incarnato in uno stile di vita particolare, che organizza la convivenza quotidiana secondo priorità e valori molto diversi da quelli che imperano nella società occidentale. L'Odin è molto più di un teatro, è una minuscola repubblica di ribelli, è un isolotto di dignità, una costellazione di individualisti che sanno collaborare, una democrazia di venti persone in cui l'autonomia di ognuno è l'altra faccia dell'uguaglianza.

All'inizio dicevo che la presenza dell'Odin in America Latina risponde ad una oscura ma ardente necessità personale. Penso che sia la necessità di tutti i teatri che hanno accumulato un loro valore di darsi ai propri spettatori per alimentare la fiamma della trascendenza. È certo che la presenza dell'Odin in America Latina è la conseguenza e l'esercizio dell'influenza che ha lì, ma non bisogna dimenticare che nell'ombra di questa presenza si trova contenuto tutto quello che l'Odin *deve* all'America Latina.

[Traduzione di Maria Ficara, rivista dalla Redazione]

[1] Ian Watson *Eugenio Barba: la conexión latinoamericana* , in *Reflexiones sobre teatro latinoamericano del siglo veinte* (VVAA), Editorial Galerna/Lemcke Verlag, pp. 61-70. Per le riflessioni di Peirano si veda *La creación teatral en América Latina desde la perspectiva de las puesta en escena* , "Apuntes de Teatro", 96, 1988, pp. 103-105.

[2] *La casa con due porte*, in *Teatro. Solitudine, mestiere, rivolta*, Milano, Ubulibri, 1996.

[3] Gullermo Angelelli (Argentina), José Yabar (Perú), Carlos Simeoni e Wilton Rafael Magalhães (Brasile) lavorano con Iben Nagel Rasmussen. Verónica Vélez (Argentina) con Roberta Carreri.

[4] Nella lista di gruppi e attori latino-americani che fino al 1995 hanno fatto spettacoli nella sede dell' Odin a Holstebro (Danimarca) figurano: La Candelaria e il Teatro Taller (Colombia), Cuatrotablas, Yuyachkani e Louis Ramírez (Perú), Teatro Núcleo, Libre Teatro Libre e Graciela Ferrari (Argentina), Nuevo Teatro Los Comediantes (Cile), Teatro La Comuna (Uruguay).

[5] Queste idee si possono rintracciare in testi come *Lettera all'Attore D.* (1967) e *Teatro e Rivoluzione* (1968), entrambi raccolti adesso in *Teatro. Solitudine, mestiere e rivolta*, cit.

[6] *Ferai*, spettacolo dell' Odin Teatret presentato nel 1969 e rappresentato fino al 1970.

[7] In *Teatro. Solitudine, mestiere e rivolta*, cit.

[8] *Lettera dal Sud Italia* , in *Teatro. Solitudine, mestiere, rivolta*, cit.

[9] *La casa con due porte*, in *Teatro. Solitudine, mestiere, rivolta*, cit.

[10] *Sobre islas y bosques (notas de viaje al Odin)*, "Máscara", 19-20, 1995.

[11] *Registi pedagoghi e comunità teatrali nel Novecento*, Roma, Editori Associati, 1995.

[12] *Teatro-cultura* , in *Teatro. Solitudine, mestiere, rivolta*, cit.

[13] Roberto Mascaró, *El teatro Odin*, "Saltomortal", 2-3, 1984.

[14] Si tratta dell'ultimo libro di Barba, pubblicato nel gennaio del 2002 a Cuba dalla Casa de las Américas. È un libro composto da testi occasionali, la maggiorparte dei quali adottano la forma della lettera e il cui nesso è il dialogo con una parte importante del teatro latino-americano.

[15] Barba ha spiegato questo aspetto della sua drammaturgia nell'articolo *Quella parte di noi che vive in esilio*, contenuto nel libro *Teatro. Solitudine, mestiere, rivolta*, cit.

Michele Cavallo e Gioia Ottaviani

DRAMMATERAPIA

Teatro d'arte, psicoterapia o teatro sociale?

Sono tanti i modi in cui il teatro ha voluto affrontare la cosiddetta "diversità", ma da quando questo è diventato quasi un nuovo settore delle possibili "teatralità", alcuni interrogativi si sono fatti più urgenti. Negli incontri, i convegni, gli spettacoli e le iniziative di cui la rivista "Catarsi" (ora "Teatri delle diversità") ci ha dato conto in questi anni, sono emersi molti nuclei problematici – utili al teatro e non solo – rispetto ai quali è possibile riconoscere i motivi che spingono il teatro e la teatrologia ad un dialogo con la "drammaterapia"[1]. A volte si tratta di dubbi tutt'altro che superficiali, ad esempio[2]: "Come si concilia la ricerca teatrale con la diversità, l'arte con disagio il sociale? L'abilità, la disciplina nella sperimentazione dei mezzi e dei linguaggi con i limiti degli handicap fisici e mentali e delle condizioni di margine?" ("Teatri delle diversità", 13-14, p. 17).

Quando il teatro sceglie di portarsi nei luoghi del disagio incontra in primo luogo la difficoltà di conservare intatta la propria identità, forte a sua volta di una "specifica" diversità. Ma è anche vero che il bisogno continuo di reinventare la teatralità e i suoi linguaggi[3] spinge a cercare i luoghi, o non-luoghi, dove "i segni si riplasmano", e a trovare conforto nel fatto che molto spesso in quei luoghi "la qualità del gesto e la rarefazione poetica del movimento, i tempi di gestione scenica così diversi da come può pensarli un teatrante, hanno la forza dello spiazzamento tipica del grande teatro" ("Teatri delle diversità", 16, p. 8).

La distanza tra ricerca teatrale e disagio sociale è stata abbreviata dal teatro che si è posto "fuori dal teatro" cercando di coniugare il sapere teatrale con il bisogno sociale, oppure cercando di "declinare la festività dell'esperienza teatrale nel quotidiano" (ivi, 13-14, p. 39). Un modo dunque per non accontentarsi di promuovere solo una "tensione simbolica" tra diversità non del tutto omologabili o tra norma e divergenza.

Le esperienze di teatro fuori dal teatro sono già un modo per riconoscere la contiguità tra ricerca teatrale e drammaterapia, ma hanno sollevato altri interrogativi. In definitiva, ci si chiede in che misura uscire dal teatro per accedere al bisogno sociale si configuri come una perdita dell'identità e della libertà dello specifico artistico (una volta che questo sia stato riconosciuto).

Un motivo, che spinge il teatro a guardare alla drammaterapia, è anche quello offerto dalla cosiddetta drammaturgia sociale:

> Il teatro e la drammaturgia sociale sono rappresentati da tutte le esperienze teatrali che si collocano in quel continuo che intercorre tra il teatro professionale e la psicoterapia a mediazione teatrale. Una forma di teatralità diffusa che assume caratteristiche proprie sviluppando processi di ricerca artistica in risposta a bisogni di ordine socio relazionale (Innocenti Malini, in "Teatri delle diversità" 13-14, p. 40).

Nelle parole di S. Dalla Palma, "questa drammaturgia può sorgere infatti attraverso discontinuità forti e rotture di codici all'interno di una teatralità diffusa e polimorfa, con progressive ricadute nelle varie realtà del disagio, spesso ai margini della rete sociale" (2000, p. 22)[4].

In questo caso vengono messi in relazione il teatro-arte e la psicoterapia (o più in generale la psicologia applicata), intesa, quest'ultima, come un fronte diverso ma sempre professionale. Non si prospetta dunque il rischio di perdere una identità d'arte (così come non si è persa nell'incontro con l'antropologia[5]), ma si conserva il fine di formare un "altro tipo di attore" senza scindere il teatro da una idea di intervento psicologico.

P. Giacché ha posto un altro tipo di problema. Considerando il teatro quale espressione del "pensiero creativo" che nasce sul terreno della diversità e di quella vive, Giacché ci ricorda che non dobbiamo "confondere la diversità del teatro e il teatro dei diversi" né confondere la moltiplicazione della diversità (e il suo effetto di potenziamento) con la semplice addizione (e il suo effetto omologante). Egli invita il teatro a contrapporsi alla normalizzazione delle alterità perché:

> Mentre da un diverso comportamento sdrammatizzante e rassicurante, i diversi e gli emarginati hanno pur sempre qualcosa da guadagnare, fosse anche un comportamento meno aggressivo, un trattamento meno emarginante (ancorché ipocrita), il teatro e la sua arte non ha interesse a rendersi strumento e infermiere di questa operazione sociale e politica se non altro perché – pure se sembra paradossale – fra tutte le diversità la più handicappata e fragile la più minacciata e sensibile è senz'altro la sua. ("Teatri delle diversità" 16, p. V).

In realtà, attraverso la scoperta e la frequentazione della cosiddetta diversità, il teatro cerca di alimentare la propria fragilità, il suo essere liminare, proprio quando rischia di perdere la consapevolezza di questa sua condizione perché troppo sicuro dei suoi presupposti, tecnici, teorici, culturali. In altre parole, quando il teatro rischia di morire della sua stessa rigidità e sicurezza si apre verso altre alterità: sociali, tecnologico-linguistiche, antropologiche, mettendo in crisi la sua stessa riconoscibilità e i suoi paradigmi. Inoltre, l'alterità non è un'essenza, una qualità intrinseca che certe pratiche o certi contesti porterebbero inscritta al loro interno, una volta per sempre; l'alterità deve essere considerata come una nozione relativa e congiunturale, frutto di un incontro e di uno spostamento: si è altro solo rispetto a qualcun altro e/o a qualcos'altro. Il teatro ha bisogno di uno spostamento continuo per produrre la sua stessa differenza (rispetto ai modelli culturali dominanti, rispetto alla sua stessa tradizione, rispetto a un'idea di umanità cristallizzata).

Il rischio intravisto da Giacché è forse quello che più ci spinge a parlare di drammaterapia, ma con una convinzione diversa: che dopo aver "scoperto" l'alterità sociale e moltiplicato così la propria, forse la pur fragile alterità del teatro ha generato nuovi strumenti per andare oltre la semplice addizione e la semplice "tolleranza". L'alterità diventa la messa in discussione della propria identità grazie a un "incontro", che suggerisce uno spostamento.

Proprio nei casi di contaminazione con l'alterità sociale e psicologica, il teatro (che intende sintonizzarsi sulla propria motivazione divergente, fragile, liminare) si rende disponibile alla nuova caratterizzazione che gli viene offerta dalla drammaterapia, vale a dire ad una area di operatività che chiama in causa tutte le sue flessioni teoriche e pratiche e tutte le sue implicazioni simboliche.

La drammaterapia non si identifica con la semplice "applicazione" del teatro nei contesti di cura e/o del disagio ma con il lavoro volto a promuovere il potenziale "terapeutico" che ogni cultura ha riconosciuto ai processi e alle tecniche teatrali e drammaturgiche; la sua finalità si esplica nell'affrontare le trasformazioni intrapsichiche, interpersonali e comportamentali che quei processi e quelle tecniche possono indurre, non per sé ma in una cornice responsabilmente terapeutica.

La drammaterapia include pienamente il teatro, promuovendone tutte le potenzialità, anche artistiche e produttive, ma nello stesso tempo sembra mettere il teatro di fronte ad una sfida: quella di guardare con un'ottica distanziata e rinnovata gli esiti più avanzati delle indagini che ha portato avanti, dal lavoro dell'attore alla drammaturgia, alle valenze sociali e politiche.

Si è andato formando un nuovo modo di concepire il teatro, nelle strategie inventive e creative, nel training dell'attore, negli obiettivi:

> Il sé dell'attore si propone così non più nell'immediatezza di atti spontanei o attraverso processi di identificazione col personaggio [...], ma si propone in relazione con il sé di altri attori e, attraverso la rappresentazione, con la risposta empatica da parte del pubblico [...]. La ricaduta di questo procedimento nel sociale, in ambiti esterni al teatro laboratorio è di grande momento: la formazione dell'attore non investe solo le sue tecniche, l'educazione formale, ma l'attitudine a radicarsi entro l'ensemble, a operare entro dinamiche di gruppo, con una disposizione affettiva e artistica che comporta la necessità di operare oltre i sedimenti storici della cultura individualistica [...]. I problemi della formazione teatrale vanno affrontati come momento interno a un progetto complessivo di formazione integrale dell'uomo, e, oltre lo stesso orizzonte teatrale, le tematiche che interessano il fine del lavoro, il cambiamento dei rapporti tra tempo libero e tempo occupato, all'interno di assetti sociali che si facciano carico della qualità della vita, e di una strategia complessiva inerente alla comunicazione (Dalla Palma, 2000, pp. 17-19).

Teatro terapeutico, psicodramma, drammaterapia

Affermare il potenziale terapeutico del teatro non vuol dire passare direttamente ad affermare che esiste una terapeuticità insita nel teatro. La drammaterapia si configura come occasione per riscoprire e attivare, con metodologie anche di tipo eclettico[6], la potenzialità terapeutica dei processi teatrali[7].

Se non è del tutto facile accettare tout-court l'idea della terapeuticità del teatro non si possono però non riconoscere le precondizioni o potenzialità di cambiamento insite in tutti i gradi dell'operare teatrale. La reciprocità attiva tra teatro e drammaterapia è stata colta da Bertoni in questi termini: "l'impressione generale è in altre parole che ci si trovi di fronte a un'idea autonoma e innovativa dell'atto teatrale" (2000, p. 194).

La drammaterapia non vuole essere un punto di vista esterno a partire dal quale distinguere questo o quel modello teatrale. Al contrario, il suo interesse sta nell'offrire una prospettiva diversa ma condivisa, dalla quale il teatro trae l'occasione per aprire, su ciò che gli è proprio, alcune prospettive che possono anche essere rigeneranti.

In questa prospettiva essa "si configura non solo come un modo di utilizzare il teatro, ma anche e soprattutto come un modo per continuare a scoprirlo e a conoscerlo attraverso la pratica, individuando modalità sempre nuove ed efficaci per sviluppare processi terapeutici e teatrali" (*l. c.*)[8].

L'ipotesi della contiguità tra processi terapeutici e processi teatrali è stata sviluppata nel lavoro dei maggiori drammaterapeuti. Secondo R. Landy: "Per molti artisti e ricercatori nel campo della drammaterapia, la chiave per comprendere il funzionamento delle loro tecniche si trova nel processo artistico stesso" (1999, p. 276).

> Alcuni affronteranno la formazione terapeutica con poca esperienza nel dramma/teatro, come avviene per molti nel campo dello psicodramma. Ma a differenza degli psicoanalisti a cui non è imposto di essere formati nelle arti del teatro, i drammaterapeuti devono avere la capacità di governare i fondamenti della performance teatrale e dell'improvvisazione.

Anche dal punto di vista teorico, oltre che formativo, la ricerca intorno alla drammaterapia si basa su concetti assunti nella loro natura intrinsecamente teatrale, quali ad esempio: proiezione, azione, identificazione, distanza[9].

Erede dell'analisi che il teatro ha fatto di se stesso nella storia delle teoriche, delle poetiche e delle esperienze, la drammaterapia può essere intesa come occasione per aprire un nuovo lavoro di "delucidazione" sui costituenti principali del teatro, vale a dire sui processi che gli sono propri in quanto azione creativa, azione agìta in stato di relazione. Si tratta di un lavoro, se vogliamo, oggettivante, che richiede una temporanea sospensione del meccanismo di auto-trascinamento che l'operazione creativa, anche la più socializzata, inevitabilmente comporta; un lavoro sulle aporie inerenti i processi sottesi al training, all'attività laboratoriale e alla presentazione, di cui la pratica teatrale è portatrice[10].

È questa la nuova veste che il teatro, lo voglia o no, ha già assunto nei suoi interventi nei luoghi del disagio, restando però in una ambigua oscillazione tra "efficacia" dell'arte e buone intenzioni, oppure tra "teatro terapeutico" e "terapia a mediazione teatrale".

Per "teatro terapeutico" (o teatro delle diversità o drammaturgia sociale, ecc.), intendiamo la presenza del teatro nei luoghi del disagio, non separabile dall'esito-spettacolo (visto come obiettivo primario), e dove l'intervento sulle persone non è del tutto consapevole e prioritario: se introduce dei cambiamenti, questi hanno un carattere prevalentemente accidentale (dovuti alla efficacia del lavoro teatrale e alle buone intenzioni)[11].

Per "terapia a mediazione teatrale" intendiamo invece l'uso consapevole e strumentale di alcuni mezzi e tecniche del teatro, estrapolati e utilizzati per favorire un cambiamento ma con modalità non organiche e in un contesto di lavoro che non persegue la complessità dell'esperienza teatrale (psicoterapie attive, psicodramma e drammatizzazione in Gestalt-therapy).

Con la drammaterapia, invece, diventa essenziale uno spostamento nell'atteggiamento epistemologico, quello che si realizza nell'accedere o nell'inoltrarsi nella sfera dell'atto creativo per fondare su di esso una metodologia clinica rivolta al cambiamento. È in base a questo spostamento che la drammaterapia (e le artiterapie in genere) chiarisce la propria differenza sia rispetto al teatro terapeutico sia rispetto alle psicoterapie attive[12].

Proprio perché è inseparabile dall'insieme del patrimonio processuale ed esperienziale che il teatro ha messo in prova in tutte le sue tradizioni, la drammaterapia non considera separatamente le singole tecniche; anche se nel mantenere attivo quel patrimonio, attribuisce un diverso valore alla presentazione-performance rispetto al teatro (e a tutte le forme di teatro sociale).

Infatti se lo spettacolo è per il teatro un confine più o meno necessario, più o meno affinato in termini di risoluzione formale e in termini di "dissoluzione" (quale termine conclusivo del processo), nella drammaterapia lo spettacolo non può mai darsi come conclusione del lavoro ma come parte, componente e ulteriore transizione del processo di trasformazione.

Fino a un certo punto gli obiettivi del teatro e della drammaterapia sembrano coincidere, o quantomeno procedere in parallelo, in quanto lavoro su persone e in quanto lavoro che deve portare a un cambiamento e/o a un apprendimento, ma è giusto anche tenere conto delle differenze.

Se teatro e drammaterapia condividono la fascia "operativa" dei processi, è in merito alla finalità sottesa ai processi che cominciano a differenziarsi: il *fine* dell'intervento drammaterapeutico è la "persona", il suo ben-essere, la sua realizzazione (in qualsiasi senso la intendiamo), i suoi bisogni, la sua creatività, le sue aspirazioni e i desideri, le sue potenzialità e risorse.

Training dell'attore	**Training del cliente**
- lavoro su dimensioni psicologiche e corporee - in funzione del mestiere dell'attore - esito privilegiato: spettacolo, performance	- lavoro su dimensioni psicologiche, corporee, relazionali - in funzione del ben-essere personale - esito: integrazione, maggiori risorse e creatività

Esperienza-performance

Al centro della drammaterapia - come della pratica teatrale - dobbiamo comunque porre l'idea che la performance (intesa come "agire", "essere in atto", e non nella comune accezione di "spettacolo" o "prestazione"), è essenziale nella costituzione dell'esperienza individuale; è nella performance che, come scrive Turner, noi ri-sperimentiamo, ri-viviamo, ri-costruiamo e ri-modelliamo la nostra esperienza. La performance è per se stessa costitutiva (Turner, Bruner, 1992, p. 11).

In essa viene a costituirsi una sorta di "circolo ermeneutico" esperienza-performance caratterizzato da un continuo mutamento e aggiustamento dei due momenti, in cui l'uno dà forma all'altro.

Se con esperienza si intende il vissuto (*Erlebnis*), vissuto soggettivo psicofisiologico, dire che le performance danno forma all'esperienza significa indicare quanto e come gli eventi performativi contribuiscano a strutturare il vissuto psicofisiologico (e viceversa), non solo come risposta immediata ma come modellamento del vissuto, cambiamento permanente nel "modo", nello stile di fare esperienza.

Affinché i dati sensoriali entero ed esterocettivi, mnemonici e immaginativi[13] diventino esperienza, vissuto, devono essere organizzati, ordinati in qualche modo in un flusso temporale e all'interno di una cornice linguistica e contestuale.

La performance fornirebbe, per così dire, lo schema fondamentale dell'esperienza, della sua organizzazione e della sua strutturazione. Seguendo questa ipotesi, un'azione che si esplica in termini performativi, può essere definita come un'unità di senso che fornisce uno schema per l'esperienza vissuta. È attraverso le azioni così concepite che il vissuto soggettivo viene interpretato e dotato di significati. Le azioni consentono alle persone di collegare aspetti della loro esperienza lungo la dimensione temporale[14]. Sembra che non ci siano altri meccanismi per la strutturazione dell'esperienza che catturino e rappresentino in modo così adeguato il senso del tempo vissuto.

– Sono le azioni in cui si organizzano i dati sensoriali "grezzi" a determinare il significato che diamo all'esperienza.

– In queste azioni si mette in atto la selezione di quei dati sensoriali.

– Sono queste azioni che realizzano il livello espressivo dell'esperienza.

– Sono queste azioni che rendono possibile la qualità interpersonale dell'esperienza.

Le performance danno una forma alle nostre esperienze e alle nostre relazioni, la nostra vita acquista una forma o una struttura attraverso il processo di interpretazione dell'esperienza nel contesto delle azioni in cui ci troviamo ad agire, spontaneamente o non. La rappresentazione ha di per sé un valore costitutivo e trasformativo dell'esperienza: le storie diventano trasformative solo quando sono rappresentate (Turner, Bruner, 1992).

Per Turner il termine "rappresentazione" (performance) può essere ricondotto al significato di "fornire completamente o totalmente". Rappresentare è dunque realizzare qualcosa, perfezionare qualcosa oppure "mettere in scena" un dramma, un ordine, un progetto. Ma in questo mettere in scena può essere generato qualcosa di nuovo. La rappresentazione trasforma se stessa, non è mera ripetizione o esposizione, ma processo, esperienza del qui-ed-ora (Turner, 1993).

L'idea che la rappresentazione sia solo il riflesso, la ripetizione "segnica", illustrativa dell'esperienza, perpetua la concezione dualistica dell'opposizione tra soggetto e mondo, tra naturale e artificiale, tra struttura e processo, tra linguaggio ed esperienza. Invece, la funzione di rappresentazione insita in ogni genere di performance permette all'individuo di prendere coscienza del proprio essere tra le cose del mondo, delle connessioni e dello svolgersi della vita nel flusso temporale. Il nostro essere è un essere nel mondo, nel linguaggio, nell'azione, nella performance.

In un'ottica di tipo funzionale si può considerare la performance "una categoria globale per affrontare le transazioni interpersonali": il valore della performance teatrale quale laboratorio privilegiato per le negoziazioni interpersonali e culturali[15]. "La materia di cui è fatta la vita sociale è la performance […]. Il sé è presentato mediante la interpretazione dei ruoli, mediante la performance che li infrange e mediante la dichiarazione a un pubblico della trasformazione di stato e di condizione che una persona ha subìto" (Turner, 1993, p. 158).

Il teatro delimita nel tempo e nello spazio un tessuto relazionale umano; tale delimitazione si inscrive nella coscienza individuale e collettiva e ne racconta i conflitti e le passioni. Esso infatti si propone come spazio/tempo separato in cui avviene una sospensione della vita quotidiana a favore di una esplorazione-costruzione di modi di operare, non solo del pensiero, della percezione, dell'azione ma anche dell'interazione; le normali regole che orientano le interazioni sociali e comunicative vengono messe in discussione, o comunque sono ridefinite. Il rimodellamento della sfera esperienziale investe, oltre al corpo, alla mente, al linguaggio, anche le relazioni, o meglio, gli

"schemi di relazione interpersonale".

Per G. Liotti gli schemi interpersonali, come gli schemi cognitivi, sono

> strutture mentali (mnemoniche) astratte, costruite per generalizzazione e sintesi di precedenti esperienze. Essi regolano, momento per momento, la concreta rappresentazione (nei processi di pensiero connessi ad aspettative, valutazioni, attribuzioni di significato, etc.) di sé e dell'altro con cui si è impegnati in una relazione. Le operazioni di valutazione degli atti e delle esperienze emotive che punteggiano una relazione sono dunque funzione degli schemi interpersonali preformati – schemi sulla base dei quali ognuno costruisce, momento per momento, il significato del proprio agire e della propria identità, e quello dell'agire e dell'identità dell'altro (1988, pp. 25-36).

La trasformazione degli schemi interpersonali porta a un'estensione di questo nuovo modello di interazione fuori dallo spazio teatrale, nella vita quotidiana. In questo senso il lavoro teatrale diventa un darsi all'interno di una comunità e un formare comunità, ampliando e ridefinendo continuamente i confini. *Communitas* proprio nel senso esplicitato da Turner: "la liberazione delle potenzialità umane di conoscenza, sentimento, volizione, creatività ecc., dalle costrizioni normative che impongono di occupare una serie di status sociali, di impersonare una serie di ruoli" (1986, p. 47).

In definitiva, esperienza, comunicazione e cambiamento vanno visti, nel lavoro teatrale, come momenti di un unico processo; lo studio di questa processualità non può non riconoscere nell'atto performativo un momento essenziale del farsi dell'esperienza. Questa coincidenza rende più vincolante, nell'arte teatrale, la consapevolezza di quanto i processi e i prodotti del fare artistico possano convergere nel punto di irradiazione dell'interezza della persona.

Alterità, distanza, forma obliqua

La consapevolezza di un convergere dei processi verso la persona, già espressa nella pedagogia teatrale del Novecento, si è ulteriormente orientata nelle transizioni teatrali di questi ultimi anni nei contesti sociali e del disagio.

Un modo per mettere a fuoco questa convergenza è quello suggerito da Dalla Palma:

> Il teatro non è solo quello che si fa sul palcoscenico, o che nasce dall'alchimia della scrittura, ma quello che nasce dall'incontro di attori con non-attori in situazioni parateatrali, dove gli uni e gli altri sappiano mettersi reciprocamente in rapporto tra di loro su un terreno inesplorato, di invenzioni e di improvvisazioni, di esercizi che complessivamente assumono un significato rilevante dal punto di vista delle intenzionalità affettive, espressive e relazionali che si mobilitano. Si tratta ovviamente di situazioni nuove, in cui attori, drammatisti e performer entrano in un contatto profondo e vivo, in uno spazio garantito come è lo spazio dell'illusione e del gioco. Attori e drammatisti organizzano il processo drammatico, suscitano improvvisazioni e relazioni con metodi capaci di disciplinare opportunamente le dinamiche affettive e creative del gruppo, offrono ai partecipanti delle opportunità

significative per far emergere un vissuto di invenzioni e di emozioni estremamente ricco (2000, p. 22).

La drammaterapia si propone come contesto nel quale le intenzionalità affettive espressive e relazionali, il contatto profondo in uno spazio garantito, i metodi capaci di disciplinare le dinamiche affettive e creative del gruppo sono centrali sia nella elaborazione che nelle risposte.

In particolare, è la "disciplina delle dinamiche affettive e creative" a darsi come campo prioritario; la drammaterapia persegue la modulazione dei vissuti e delle dinamiche affettive attraverso l'azione e gli strumenti proiettivi. Come nel teatro, qui gli strumenti proiettivi sono una messa in gioco della alterità, grazie alla quale si attivano processi noti come: "contatto", "scoperta" e "insight". Paradossalmente è proprio la messa in gioco della alterità ad aprire la risonanza con i contenuti interiori e consentire alla persona di muoversi all'interno del proprio vissuto emozionale[16]. Ciò significa che "il soggetto 'vive' intensamente un'esperienza psicosensoriale ma è contemporaneamente in grado di modularla per così dire dall'esterno, assumendo una posizione 'meta' rispetto all'esperienza stessa" (Ruggieri, 1996, pp. 28-29). Assumere una posizione dalla quale poter modulare la propria esperienza, spostandosi sui gradi del vissuto emozionale, vuol dire porsi a una 'giusta' distanza da un contenuto emotivo: "possiamo intendere il distanziamento come un'interazione o un processo intrapsichico caratterizzato da un certo grado di partecipazione e di separazione" (Landy, 1999, p. 138).

Dal punto di vista della drammaterapia, come per il teatro[17], questo spostamento non può che avvenire nello spazio che separa due polarità: ipodistanza (eccessivo coinvolgimento) e iperdistanza (eccessivo distacco)[18].

In una condizione di disagio, infatti, è probabile che la persona tenda a collocarsi su uno dei due estremi, con l'impossibilità, nella iperdistanza, di prendere contatto e riconoscere il vissuto, oppure, nella ipodistanza, di gestirlo e modularlo.

Ad esempio, al paziente che ha un rapporto conflittuale con la figura paterna, con sentimenti ambivalenti e di forte risentimento, il lavoro con un personaggio come Arpagone (*L'avaro*) oppure Argan (*Il malato immaginario*) permette di prendere contatto con una figura paterna, ora oggettivata e depotenziata (in quanto personaggio grottesco), e consente la proiezione di forti vissuti negativi, che se assunti nella loro totalità rischierebbero di sommergere e annientare l'identità stessa del paziente. Il lavoro con un personaggio, inteso come alterità (non-io), porta alla presa di contatto graduale, o tramite "insight", con gli aspetti del proprio rapporto col padre, alla esplorazione dei vissuti ambivalenti e alla loro modulazione e gestione.

Allo stesso modo, l'uso della maschera, di un oggetto o di un'azione possono avere la stessa funzione di facilitare la presa di contatto, l'esplorazione, la ristrutturazione di un vissuto, così come la scelta della cornice temporale (presente, passato) o della modalità di rappresentazione (realistica, fantastica, comico-grottesca, drammatica). Ovviamente anche nel caso opposto di una "assenza di emozioni", l'uso degli strumenti proiettivi in quanto "alterità" facilita la scoperta e il riconoscimento di quelle emozioni negate, rimosse o semplicemente "mai esperite".

L'attestarsi su una delle due polarità, o in prossimità di essa, è uno dei principali segnali di disagio affettivo o relazionale nei cui confronti la drammaterapia opera cercando di raggiungere

quello che è stato elaborato in senso teorico e pratico come il principio della cosiddetta "distanza estetica", quale metodo e, nello stesso tempo, finalità legata ai processi di cambiamento che si mettono in atto in questo tipo di setting[19].

Il passaggio principale che ha portato a riconoscere la pertinenza della "distanza estetica" alla drammaterapia è stato l'abbandono della concezione semplicemente "abreattiva" della catarsi, così come era stata adottata nella psicoanalisi iniziale.

> La "catarsi" è riaffiorata nella nostra epoca all'inizio della psicoterapia moderna: il metodo detto appunto catartico di Breuer e Freud. […] Nel metodo catartico la rappresentazione del fatto penoso obliato (come equivalente dell'incubo) tende a coincidere con l'evocazione e quindi con la presenza del fatto penoso stesso, allo scopo di scongiurarlo. Il metodo catartico assume così l'aspetto di una ripresentificazione dell'evento infausto e di una sua esorcizzazione attraverso la rappresentazione […]. Tuttavia Freud si rese conto che ciò che agiva terapeuticamente nel metodo catartico non era semplicemente la possibilità di rappresentare il fatto penoso obliato attraverso il ricordo, bensì il rivivere il ricordo nell'ambito di una relazione di transfert che, in quanto comporta affetti, implica una mescolanza di energia e di significazione. […] Dopo Freud l'amore è un processo di transfert e il transfert significa che gli affetti non presentano se stessi, ma stanno al posto di qualcosa d'altro, di altri affetti, per altre persone. Il transfert contiene la situazione teatrica, nel senso che l'affetto per una persona trasforma la persona in qualcosa che sta al posto di un personaggio. L'analisi del transfert mette in crisi il concetto aristotelico della catarsi, come processo curativo che libera dal male attraverso una specie di purificazione realizzata per mezzo della espulsione-abreazione di qualcosa di cattivo. Con l'analisi del transfert l'incubo viene affrontato da svegli: non più nella situazione ipnotica. Questa ha in comune con il teatro il suo essere una condizione nictemerale, mescolanza strana di veglia e di sonno. Nell'analisi il soggetto che parla, da sveglio, dei propri sogni, sposta l'asse terapeutico dalla evacuazione-catarsi alla produzione di segni. L'incubo viene così esorcizzato attraverso la comprensione del suo significato. […] Non si tratta più nemmeno di esorcizzare l'incubo attraverso una serie di rappresentazioni-mimesi come è nel teatro greco o nella sacra rappresentazione medioevale. Nasce, al posto della semplice rappresentazione, un modo più sofisticato di controllare l'incubo attraverso una ricerca, che porti alla significazione (Fornari, 1979, pp. 155-157).

La prospettiva adottata dalla drammaterapia propone una concezione della catarsi che integra ed estende tali riflessioni, considerandola come conquista di equilibrio tra emozione e consapevolezza, tra coinvolgimento e distacco, tra io e non-io. Come sottolinea Landy, la catarsi nella drammaterapia non è necessariamente uno sfogo di forti sentimenti, uno sgorgare di lacrime o un parossismo di risate e abbracci. Spesso è una reazione discreta, un silenzioso momento di riconoscimento: "la catarsi implica l'abilità di riconoscere le contraddizioni, di vedere come aspetti conflittuali della vita psichica o della vita sociale, del pensiero, del linguaggio o del sentimento possano esistere simultaneamente" (1999, p. 114).

Landy (1999) ha descritto questo "momento" come distinto sia dallo stato di ipodistanza che dallo stato di iperdistanza, e nel fare questo ha portato il concetto di catarsi a coincidere con quello dell'acquisizione della distanza estetica. Ad una "distanza estetica", la persona può esperire l'an-

sia senza esserne sommersa; può "sentire intelligentemente" e "capire sentimentalmente", elaborando la tensione. Quindi la catarsi intesa come capacità di modulare le emozioni, diventa nella drammaterapia sinonimo di un processo attivo di costruzione di senso nel quale il cliente può prendere contatto e comprendere, smorzandone l'effetto emotivo immediato, gli aspetti profondi della sua realtà psicologica ed esistenziale.

Ipodistanza	Distanza estetica	Iperdistanza
confusione, sofferenza, eccessiva immedesimazione	catarsi, comprensione, produzione di senso	assenza di emozioni, eccessivo distacco

La catarsi, allora, può essere vista come il "riconoscimento" di un paradosso psicologico e la comprensione di un conflitto che genera tensione e disagio[20].

Cambiamento

Per ricollocare la drammaterapia nei confronti del teatro delle diversità, della drammaturgia sociale ecc., ci sembrano essenziali alcuni elementi che qui elenchiamo per poi esporli più estesamente:

– la drammaterapia è sempre una risposta a una domanda di intervento su persone o gruppi;

– tale intervento è teso a promuovere cambiamento nelle sue diverse accezioni;

– il cambiamento è dato come finalità che informa la metodologia e la valutazione dell'intervento;

– l'intervento non è normalizzante;

– il cambiamento va visto a diversi livelli (dalla "terapia" alle "tecnologie del sé");

– la drammaterapia, nel promuovere cambiamento ai livelli "alti", fa proprie le finalità implicite nell'"arte come veicolo".

La drammaterapia si propone come risposta a una domanda di cambiamento o comunque di modificazione della condizione di una persona e/o di un gruppo. Non necessariamente l'intervento viene richiesto in ambito terapeutico ma anche in ambiti diversi come: educazione, formazione, prevenzione, riabilitazione, integrazione e sviluppo della persona o del gruppo. In ogni caso è la richiesta di un percorso che non si riduca all'intrattenimento o all'insegnamento di un'abilità tecnica.

Come notava Guerrini in riferimento alle artiterapie:

> il passaggio dall'intrattenimento al progetto terapeutico è già avvenuto. Per il loro ruolo di mezzo non solo della comunicazione, ma anche del cambiamento, le artiterapie si collocano ormai nella sfera della riabilitazione e della terapia, e devono legittimamente "rientrare nell'ambito della formulazione del progetto terapeutico" (in AA.VV., 2000, p. 157).

Rispondere a una istanza di modificazione di una situazione o di uno stato, vuol dire portare in campo una serie di impianti teorici e metodologici che rendono possibile una progettualità e ga-

rantiscono una verifica; in questa cornice, infatti, un cambiamento non può essere semplicemente accidentale ma deve essere assunto e sostenuto da una responsabilità professionale (v. nota 11). Ovviamente, gli obiettivi specifici del percorso di cambiamento non sono precostituiti ma si costituiscono nell'incontro. La consapevolezza e la responsabilità nel perseguire tali obiettivi non significano promuovere un cambiamento "normalizzante" all'interno di connotazioni psicologiche predefinite, ma aprire la possibilità di scoprire e orientare il cambiamento all'interno del processo stesso, attraverso la creatività divergente della singola persona, del terapeuta e del gruppo[21].

L'intervento drammaterapeutico persegue un cambiamento psicologico e relazionale non per contenerlo all'interno di alcune connotazioni psicologiche, artistico-formali o riferite alla teoria implicita nella scelta teatrale; la drammaterapia vuole assumere una concezione della persona che sia al di fuori di ogni paradigma normalizzante (psicologico o artistico); è orientata da una concezione che vede la persona in termini di sviluppo, di evoluzione "creativa", considerando lo sviluppo creativo come conquista di diversità, dunque autonomia e maggiore possibilità di scelta rispetto ai modelli familiari, culturali, sociali.

La drammaterapia fa del cambiamento un criterio portante che riguarda la integrazione di strutture e funzioni, della personalità e del gruppo, orientate ad una finalità di ben-essere, di arricchimento di risorse, di espressione delle potenzialità, compresa la integrazione relazionale e sociale, come condizione del soddisfacimento delle motivazioni e della creatività individuali. Cambiamento non solo come cura, guarigione da uno stato di disagio, patologia, sofferenza, ma anche come sviluppo, autorealizzazione.

Il "cambiamento" va considerato nelle sue molte gradazioni che vanno dal puro divertimento, alla integrazione, alla socializzazione, fino all'autocoscienza e alla consapevolezza. In questo senso possiamo guardare a questi diversi gradi del cambiamento attraverso i tre livelli dell'apprendimento indicati da G. Bateson. Anche questo è un modo che conferma l'ampia coincidenza tra la drammaterapia e il teatro in riferimento, ad esempio, alle valenze che esso ha cercato di darsi attraverso l'idea di "arte come veicolo" e di via di accesso all'area delle tecnologie del sé[22], che riguardano anche il cambiamento della persona-attore.

Non c'è dubbio che la parola "apprendimento" denoti un cambiamento di qualche tipo. Ovviamente nelle forme di apprendimento elementare i cambiamenti sono più semplici e prevedibili. Sono cambiamenti nelle risposte riflesse, automatiche e nella quantità di informazioni (è chiamato da Bateson *apprendimento 1*). Già a livello dell'*apprendimento 2* troviamo i cambiamenti nel "modo" in cui il flusso dell'esperienza è segmentato o suddiviso in contesti; è una forma di meta-apprendimento: imparare ad imparare. A livello dell'*apprendimento 3* troviamo cambiamenti correttivi nel sistema degli insiemi degli elementi che costituiscono la personalità. Si tratta della formazione di contesti di contesti, di classi di classi; il sistema aumenta di complessità, la gerarchia si estende verso l'alto con la formazione di costrutti sovraordinati che riorientano tutto il sistema.

In tale accezione, la trasformazione del sé[23] può essere associata a questa particolare forma di apprendimento che Bateson ha chiamato appunto *apprendimento 3*. Una modalità di apprendimento che potrebbe dar conto di tutte quelle operazioni che l'uomo fa per cambiare il suo sé.

Voglio inoltre concentrare l'attenzione su quel genere di ricezione di informazioni (lo si chiami pure

> apprendimento) che è l'apprendere cose sul "sé" in un modo che può condurre a un qualche "cambiamento" del "sé". In particolare, prenderò in considerazione i cambiamenti dei confini del sé, e magari anche la scoperta che non vi sono confini o forse che non esiste un centro (1984, p. 178).

Secondo Bateson l'*Apprendimento 3* è difficile e raro perfino negli esseri umani. "Tuttavia si pretende che di quando in quando qualcosa del genere accada in psicoterapia, nelle conversioni religiose e in altre esperienze in cui avviene una profonda riorganizzazione del carattere" (1976, p. 330).

Il cambiamento a questo livello del sistema sembra molto difficile e comporta forse il dissolvimento del sistema dei costrutti personali, un oltrepassamento del proprio io, della propria identità, del'immagine abituale che abbiamo di noi stessi. Infatti,

> qualunque liberazione dalla tirannia dell'abitudine deve anche indicare una profonda ridefinizione dell'io. Se mi fermo a livello dell'Apprendimento 2, allora "io" sono l'aggregato di quelle caratteristiche che chiamo il mio "carattere"; "io" sono le mie abitudini di agire in un contesto e di dar forma e di percepire i contesti in cui agisco. L'io dunque è un prodotto o aggregato dell'Apprendimento 2. Nella misura in cui un uomo consegue l'Apprendimento 3 e impara a percepire e ad agire in termini dei contesti dei contesti, il suo "io" assumerà una sorta di irrilevanza. Il concetto di "io" non fungerà più da argomento cruciale nella segmentazione dell'esperienza. [...] Ma alcuni cadono lungo il margine della strada. A costoro spesso la psichiatria attribuisce la qualifica di psicopatici, e molti di essi si trovano inibiti nell'uso dei pronomi di prima persona. Per altri, più fortunati, la risoluzione dei contrari può essere il dissolvimento di ciò che era stato appreso al livello 2, dissolvimento che porta alla luce una semplicità in cui la fame conduce direttamente al cibo e l'io identificato come tale non ha più il compito di organizzare il comportamento. Costoro sono gli incorruttibili innocenti del mondo. Per altri, più creativi, la risoluzione dei contrari rivela un mondo in cui l'identità personale si fonde con tutti i processi di relazione, formando una vasta ecologia o estetica d'interazione cosmica. Sembra quasi miracoloso che alcuni di costoro possano sopravvivere, ma forse alcuni sono salvati dall'essere spazzati via in un empito oceanico di sensazioni dalla loro capacità di concentrarsi sulle minuzie della vita: è come se ogni particolare dell'universo offrisse una visione del tutto (1976, pp. 333-335).

Se il cambiamento è già elemento di base, condiviso con il teatro, la drammaterapia ne amplifica la portata e l'importanza in termini trasformativi, su molteplici livelli e in relazione ai diversi contesti: dal divertimento come condizione di mutata disposizione della persona in termini di benessere, apertura, socializzazione, fino ai livelli di profonda riorganizzazione della personalità.

Modelli di drammaterapia

Anche se si presenta come il più consolidato, il riferimento al campo psicoterapeutico non può configurarsi per la drammaterapia come prioritario; infatti, è solo il contesto di intervento che può, di volta in volta, determinare la concomitanza dei saperi o delle tecnologie più congrue alla situa-

zione di intervento[24].

Ad esempio, se l'intervento si muove in ambito clinico, terapeutico, riabilitativo, è ovvio che tra i "saperi" fondanti devono necessariamente esserci la psicodinamica, la psicologia clinica, e il nesso con le psicoterapie è inevitabile. Se l'intervento si muove in ambito educativo o preventivo i "saperi" ineludibili diventano la psicopedagogia e/o la sociologia. Se l'intervento si muove nell'ambito dello sviluppo, della crescita spirituale, del ben-essere autorealizzativo, non si può eludere il "sapere" transpersonale, così come il "sapere" antropologico appare sì trasversale ma particolarmente necessario e specifico per lavorare in ambito transculturale e interculturale.

Come mostra la tabella che segue, l'operazione drammaterapeutica non può non riferirsi ad un sapere, che offre gli strumenti da adottare in relazione al problema del cambiamento. I cosiddetti "saperi di orientamento" costituiscono la fonte per la articolazione dei modelli e possono diventare la chiave, la guida, per riconoscere e valutare il cambiamento nelle sue diverse accezioni. Non è possibile, ovviamente, eludere il sapere "teatrale", incluso nel vertice estetico, in quanto fonte della drammaterapia; come ribadisce Landy:

> il drammaterapeuta, nella ricerca di una collocazione del proprio ruolo e di una teoria che metta insieme le proprie tecniche ed i propri obiettivi, dovrebbe guardare al teatro che è la sua fonte e a ruolo e storia che sono i suoi media primari[25]. Perché è lì che inizia il nostro lavoro: nel ruolo, nella storia, nell'azione immaginativa [e nell'azione fisica, diremo noi] (1996, p. 110).

Proponiamo un continuum che va da un massimo di generalità ad un massimo di specificità, le cui parti sono fra loro in un rapporto di inclusione e non di sequenzialità lineare[26].

Saperi Teoria e cultura di riferimento	**Processi** Comuni alle artiterapie	**Processi** Caratterizzanti la drammaterapia	**Modelli** Media primari	**Tecniche** Media secondari	**Valutazione** Teoria e tecniche dell'osservazione e della verifica
Evolutiva Antropologica Transpersonale Estetica Psicodinamica Sociale	Immaginazione Creatività Improvvisazione Identif. proiettiva Attività-corpo "Come se…" Mimesi Catarsi Rappresentazione	Distanza estetica Performance-esperienza	Ruolo Narrazione Azione	Esercizi fisici e vocali Maschere Burattini Trucco Costumi Video Oggetti Storie Testi Improvvisazioni Generi	Griglie di osservazione Questionari espressivi Scale autovalutative Tests diagnostici

Se le basi teoriche della drammaterapia possono essere riconosciute in diversi ambiti (nel teatro, nel teatro sociale, nella psicologia evolutiva, nella psicodinamica, nell'antropologia, nella sociologia), una teoria capace di organizzare sistematicamente tutti questi riferimenti è di difficile elaborazione. La drammaterapia si configura come un campo esteso e ricco di intersezioni tra i

diversi saperi, all'interno del quale oggi è possibile riconoscere alcuni modelli lungo i quali si è organizzata la pratica. Tali modelli sono riconducibili ai principali assi caratterizzanti il linguaggio teatrale e la loro individuazione ha solo un valore strumentale e non intende escludere le reciprocità e le sovrapposizioni da cui essi emergono. Il quadro dei modelli qui proposti rispecchia soprattutto le diverse accentuazioni con le quali la pratica della drammaterapia può essere di volta in volta riformulata, in base al lavoro e alla formazione dei singoli terapeuti e all'orientamento delle scuole di formazione.

È possibile individuare tre modelli o "media primari": modello del Ruolo, modello Narrativo, modello dell'Azione (corpo, performance).

Ruolo

Questo modello, adottato dallo stesso Landy, è basato sulla nozione di ruolo, intesa in senso sociale, psicologico e teatrale. La centralità della nozione di ruolo è dovuta alla sua natura di "cardine" tra individuo e gruppo, tra storia personale e storia sociale, e ha sostituito la centralità della nozione di Sé (divenuta troppo statica, monolitica, astratta). Il modello del ruolo deriva da alcuni precisi saperi di riferimento: principalmente le indicazioni dell'*interazionismo simbolico* di G. Mead e E. Goffman. Già dagli anni Trenta il termine "ruolo" era divenuto oggetto di attente riflessioni filosofiche e sociali in merito alle osservazione delle interazioni umane: dal *social self* (W. James) al *looking-glass self* (C. H. Cooley) al legame tra l'io e il tu (M. Buber) al concetto di *mitsein*, essere con, essere in rapporto. Riflessioni che condurranno Mead a distinguere tra Io, Me e Sé e Goffman ad affermare che ciascuno è un fascio di ruoli sostenuti tra di loro da legami ma non supportati da una dimensione esistenziale soggiacente, unitaria e indipendente[27].

Fu G. Mead ad usare per primo la locuzione *role-taking* (assunzione di ruolo) per designare lo sviluppo del Sé attraverso l'interiorizzazione di ruoli. Sulla stessa linea sono: C. Cooley con la nozione di Sé-specchio e R. Linton con la concettualizzazione della relazione individuo-società in base a specifici ruoli. J. Moreno tentò di restituire alla metafora del ruolo la propria origine teatrale, criticando Mead e Linton per l'esclusivo riconoscimento della matrice sociale, e aggiungendo a questa una dimensione psicosomatica e una psicodrammatica. Il contributo più significativo di Moreno è la sua concezione dell'essere umano come *role-player* (giocatore di ruoli): io divento una persona nella misura in cui sono in grado di esprimere/giocare i miei numerosi ruoli e – attraverso l'inversione di ruolo – i ruoli degli altri (Landy, 1996). Alla luce di questo, la prospettiva di Mead appare troppo cognitiva e "passiva": l'individuo nel *role-taking* ha poca possibilità di essere *role-player.* Al contrario Goffman e Sarbin hanno offerto un'analisi globale della vita sociale come "giochi di ruolo", dove il Sé non è un costrutto cognitivo, ma un artefatto da palcoscenico, un "effetto drammatico che scaturisce dalla scena rappresentata"; il sé è come un personaggio recitato, non è una cosa organica che ha una sua collocazione specifica e una sua natura fissa (Landy, 1996). In questo senso è da intendere anche la visione di un letterato come Philip Roth, ripreso da Landy:

> Se ci fosse qualcosa come un essere naturale, un sé irriducibile, dovrebbe essere molto piccolo, penso, ed essere alla radice di ogni impersonazione – forse quest'essere naturale potrebbe essere la

> capacità stessa, l'abilità di impersonare – in assenza di un Sé, ognuno impersona dei sé [...] io per primo non ho un Sé, e non ho né la voglia né la capacità di perpetuare lo scherzo di un Sé. [...] Quello che ho, invece, è una varietà di impersonazioni, e non solo di me stesso – una troupe di attori che ho interiorizzato, una compagnia permanente di artisti che posso chiamare in scena quando ho bisogno di un Sé... Io sono un teatro e niente più che un teatro (in Landy, 1996, p. 103).

L'idea di un sé piccolo, elementare, nucleare, inteso come la capacità stessa di impersonare, di assumere e giocare ruoli, è un'idea potente per la drammaterapia. È su questa capacità che il lavoro con il ruolo incide: in senso quantitativo (aumentando il repertorio di ruoli dell'individuo) e in senso qualitativo (modulando il coinvolgimento, il vissuto emozionale, la distanza rispetto al ruolo). Il ruolo è primario in drammaterapia perché il cliente è alla ricerca di quei ruoli, frammentati o sepolti, che lo metteranno in grado di riequilibrare la sua compagnia di attori interna. Ha bisogno di scoprire quelle parti di sé che sono eroe e vigliacco, innamorato e misogino, sciocco e saggio. Il cliente si impegna in una forma particolare di azione e di caratterizzazione, attraverso media secondari come maschere, improvvisazioni, burattini, allo scopo di scoprire la natura di questi "tipi" (Landy, 1996, p. 108).

In definitiva, la visione teatrale del ruolo[28], a cui la drammaterapia vuole ispirarsi, si differenzia dalle prospettive sociali in quanto visione dinamica, che vede nella innata capacità di impersonare un processo primario di identità. La drammaterapia si occupa di aiutare le persone a conquistare una fluidità, una capacità di abbracciare il vasto spettro emozionale di un ruolo e di integrarlo in un repertorio di ruoli ricco e complesso.

La drammaterapia consente di lavorare sull'ampliamento della *competence* individuale di impersonare diversi ruoli: la conquista della capacità di apprendere a cambiare e a rendere dinamico il proprio repertorio di ruoli, quale fattore necessario alla integrazione e alla capacità di relazione. Il lavoro con i ruoli, e con i personaggi tratti dal patrimonio teatrale, è l'occasione per sviluppare intuizioni, *insight*, rispetto alle possibili configurazioni del proprio sé.

Questo lavoro è legato, in Landy, ad una definizione positiva della pluralità: attraverso un allargamento del repertorio di ruoli (somatici, cognitivi, sociali, affettivi, spirituali) l'individuo può raggiungere una identità più libera, autentica, meno rigida o patologica.

Azione

Tale modello identifica una metodologia di lavoro che predilige le azioni fisiche[29] intese nella loro autonomia, indipendentemente da ruoli, personaggi e storia. Tutti i maggiori drammaterapeuti hanno considerato centrale il lavoro con le azioni e non solo nella fase preparatoria (come warm-up); la Jennings (1994), ad esempio, ha indicato una serie di metodologie per sviluppare e sistematizzare il lavoro con il corpo: esercizi di personificazione-*embodiment* (sistema di movimenti e gesti, giochi corporei, sensoriali, vocali, di contatto, danza, espressione corporea e facciale, esercizi di riscaldamento), di amplificazione (macro: espansione di movimenti e di confini corporei) e di riduzione (micro: condensazione di movimenti e confini, parti-per-il-tutto).

Jones (1996, pp. 148-165) ha molto insistito sulla importanza del corpo nella costituzione del-

l'identità e sulla nozione di "corpo drammatico": la possibilità di sviluppare e/o ri-costruire un corpo potenziale, attraverso il lavoro sull'immagine corporea e sulle sensazioni, sui movimenti nello spazio, sulle azioni di contatto e di comunicazione interpersonale. Ha anche elaborato delle griglie di lettura del significato e della comunicazione delle azioni corporee (corpo drammatico): espressioni facciali, gesti, movimenti nello spazio scenico, azioni vocali, azioni mimiche. Il lavoro in drammaterapia può essere focalizzato sulla trasformazione del corpo, in risposta a uno specifico problema, a partire da diversi tipi di azioni.

Secondo Grainger (1996) il corpo umano si presenta come una ricca fonte di metafore per la vita e organizza le azioni e le reazioni dei singoli individui. La rilevanza di un'idea, di un'emozione o di un episodio particolare della vita, si rende evidente nel momento in cui la rappresentiamo secondo la nostra immediata esperienza corporea. Tale conoscenza costituisce il nucleo della nostra esperienza e le sue implicazioni rappresentano la linfa vitale attraverso cui l'esperienza stessa è organizzata. Quando parliamo o scriviamo di noi stessi, o quando riportiamo alla memoria ciò che ci è accaduto, la nostra narrazione è piena di metafore corporee: la nostra vita scorre tranquillamente fino a che non veniamo "scagliati a terra" da un evento inaspettato e abbiamo difficoltà a "rialzarci in piedi". La drammaterapia è vista, da Grainger, come un'esperienza contestuale che incorpora passato e futuro nell'azione del momento presente, nel gesto immediato. In ambienti clinici o educativi, la drammaterapia introduce l'opportunità di un'immediata esperienza corporea del non analizzabile, del non traducibile in parole: "Soltanto quando le narrazioni vengono espresse dall'esperienza del corpo, è possibile condividerle in maniera più immediata" (1996, p. 139).

Landy, ipotizzando un modello evolutivo, pone ai primi stadi dello sviluppo del bambino i giochi senso-motori, caratterizzati da azioni e movimenti poco strutturati, e, in successione, giochi di improvvisazioni di azioni più complesse, giochi di ruolo, costruzione di una storia e performance vera e propria (che costituiscono gli stadi più avanzati). Queste fasi sono lette da Landy come un "continuum drammatico" in cui "il comportamento patologico potrebbe essere interpretato come un blocco in un punto del modello. Iniziando da questo punto, il drammaterapeuta potrebbe scegliere attività appropriate per permettere al cliente di muoversi facilmente su tutti i punti del continuum drammatico" (1999, p. 123). Anche Landy, quindi, considera il corpo e le azioni, ma tende a includerli nel processo di drammatizzazione, in connessione con il lavoro che porta al ruolo e alla storia:

> il momento dell'azione, in una seduta di drammaterapia, si riferisce alla reale drammatizzazione […], concerne un livello più profondo di rappresentazione di quello del warm-up. […] Inoltre, l'azione fornisce una forma drammatica attraverso la quale il protagonista può muoversi, parlare, pensare e provare sentimenti nel rappresentare il suo dilemma. Tale forma può essere sia psicodrammatica che proiettiva […]. Durante l'azione sulla scena, il cliente assume un ruolo (o più ruoli) attraverso il quale esprimerà sia i conflitti interpersonali che la tensione intrapsichica (ivi, pp. 156-157).

Landy sembra non prestare sufficiente considerazione al fatto che nella sua forma proiettiva l'azione, sotto forma di improvvisazione, di esercizio o di gioco strutturato, può costituire un momento importante e decisivo di riconoscimento, di "catarsi", di modulazione di un vissuto. Ed è in

questi casi che l'azione può essere concepita indipendentemente dal ruolo e dalla storia; contrariamente all'opinione di Landy, riteniamo che sia possibile esprimere quei conflitti anche attraverso l'azione, affidandosi prevalentemente alle azioni fisiche.

Dal nostro punto di vista il modello dell'azione pone l'accento sull'importanza della coincidenza tra esperienza e performance (cfr. § 3). L'azione è intesa, in questo senso, come occasione per modificare e modellare le tre dimensioni che vanno a costituire la nozione di corporeità:

1) il vissuto soggettivo (il "corpo per me")

2) l'immagine corporea (la rappresentazione individuale e culturale del corpo)

3) l'utilizzo del corpo (ovvero gli schemi di azione e di relazione).

L'azione, come ricordava anche Grainger, è capace di operare una sintesi e di restituire le diverse dimensioni dell'esperienza. Infatti, se le facoltà di analisi si sviluppano attraverso la percezione, le facoltà di sintesi si sviluppano solo in vista e nel corso stesso dell'azione, nel suo "farsi". Nell'azione si danno contemporaneamente le sensazioni del proprio corpo, il vissuto psicofisiologico, la percezione, lo schema e la peculiare rappresentazione, l'mmaginario del proprio corpo, e il "come" utilizzo il corpo, in relazione allo spazio, agli altri.

Inoltre, l'azione permette di ampliare, di arricchire e sviluppare il vissuto stesso, il proprio mondo interno; Jouvet ad esempio notava come quella dell'attore è "una professione che ci offre l'occasione di moltiplicare le nostre superfici di sensibilità" (1989, p. 71). Nel modello dell'azione i saperi di riferimento possono essere ritrovati nei conseguimenti dell'antropologia teatrale, da un lato, e della psicologia evolutiva e delle psicoterapie corporee, dall'altro.

Narrazione

Un importante metodo di lavoro nella drammaterapia è quello della narrazione di storie e della sceneggiatura teatrale di una storia. "Il ricorso alla dimensione scenico-narrativa è inevitabile quando si tratta di rendere visibile la pluralità delle voci che costituiscono la persona" (Petrella, 1985, p. 33). I personaggi di una storia possono diventare, per un cliente, oggetto di identificazione. L'aspetto narrativo è il contenitore del ruolo che si evolve in un personaggio protagonista di uno sviluppo temporale di eventi. Per Sarbin (in Landy, 1996) gli esseri umani non sono solo giocatori di ruolo (role-players), ma anche narratori (storytellers), che attribuiscono un senso alla propria vita attraverso il doppio ruolo di narratore e protagonista delle proprie storie; così facendo, Sarbin mette l'accento sulla "natura narrativa della condotta umana".

Molti drammaterapeuti usano questo metodo. Alida Gersie (1990; 1991) propone un approccio basato su due fonti collegate: mitologia comparata e psicologia archetipica. Gersie, raccogliendo storie tratte da differenti tradizioni culturali, ha sviluppato una originale metodologia applicativa di queste storie a processi terapeutici.

Il sapere di riferimento, in questo modello, può essere indicato nel patrimonio mitologico, letterario e drammaturgico, ma anche nella narrazione come medium propriamente teatrale in quanto agìto, con la parola-voce o con le azioni. L'altro versante di riferimento lo possiamo trovare prevalentemente nella psicologia analitica junghiana.

Quella narrativa è una metodologia di lavoro molto centrata sull'immaginazione e sul pensiero

metaforico. Sono state sperimentate diverse forme di questo modello (cfr. Lahad, 1992): ricordiamo la "performance autobiografica", la "storia di vita" e la "drammatizzazione estesa", nella quale si consegnano al cliente un ruolo e delle responsabilità all'interno di un "dramma a tema" che egli sviluppa durante un lungo periodo di tempo.

Questo modello lavora sull'ipotesi di vita e mondi possibili (attraverso storie inventate o tratte dalla letteratura), sulla prefigurazione di costrutti alternativi e sulla possibilità di unificare gli eventi del passato dando coesione alla persona nella costruzione della loro concatenazione.

In conclusione, il ruolo può essere visto come il contenitore di quelle qualità dell'individuo che hanno bisogno di essere manifestate (una sorta di calco); la storia, la narrazione, è il testo verbale o gestuale, spesso improvvisato, che esprime il ruolo, attribuendo un nome e uno spessore al contenitore. L'azione è il modo in cui prendono corpo e si strutturano i vissuti.

Valutazione [30]

Le metodologie di osservazione e di valutazione costituiscono una problematica molto dibattuta in ambito clinico che trova nel campo delle artiterapie[31] una nuova declinazione rispetto allo specifico dei linguaggi espressivi. Così, all'interno delle diverse esperienze di drammaterapia, sono state approntate metodologie per osservare e valutare l'esito dell'applicazione degli impianti teatrali (tecniche del corpo, uso di strumenti proiettivi come maschere o burattini, ruoli, personaggi, storie…), sul singolo e sul gruppo. Griglie e scale di osservazione, elicitazione di dimensioni psicologiche, costituiscono un bagaglio per procedere verso obiettivi esplicitati e condivisi e per avere un feedback chiaro sul processo svolto, sia durante che alla fine del lavoro.

Anche in area teatrale sono stati più volte approntati strumenti d'indagine standardizzati, non terapeutici. Ad esempio, l'*Assessment of Dramatic Involvement Scale,* ideato da Sutton-Smith e Lazier (1971, 1981), include nove comportamenti da valutare in una situazione d'interpretazione di ruolo: completamento, focalizzazione, uso di oggetti immaginari, elaborazione, uso dello spazio, espressione facciale, movimenti corporei, espressioni vocali e relazioni sociali. Oppure, l'*Inventory of Dramatic Behaviour* , ideato da Lazier e Karioth (1972) valuta i ruoli improvvisati da un attore considerando i seguenti fattori: tempo, spazio utilizzato, numero delle pause, incidenti nell'azione, incidenti nella narrazione, azioni drammatiche, scene ripetute e personaggi creati.

Questi strumenti di osservazione e di analisi possono riguardare l'attore nel corso del processo di prova o nel training, oppure essere utili al trainer per introdurre nel corso del lavoro laboratoriale momenti di autoriflessività condivisa in grado di attivare relazioni varianti o risolvere conflitti o di orientare il lavoro.

In molti casi i ricercatori di drammaterapia hanno applicato questi strumenti teatrali nell'ambito del proprio intervento, altre volte invece hanno utilizzato strumenti più propriamente psicologici per la comprensione del cliente, l'osservazione del processo terapeutico e la valutazione dell'intervento. In ogni caso l'obiettivo è di avere a disposizione degli strumenti, specificamente elaborati, per valutare il processo che il lavoro teatrale attiva in modo del tutto peculiare.

Vi è la necessità di "documentare" il cambiamento (non solo di comportamenti ma di vissuti e

di "modi") attraverso strumenti e metodi per la raccolta di informazioni, osservazione e valutazione del cambiamento dell'individuo e del gruppo. La ricerca di un linguaggio con cui trattare e valutare i contenuti e i processi portati dal singolo e dal gruppo nel setting-laboratorio, deve essere vista in una cornice di responsabilità e di rispetto per il cliente che proprio grazie alla elaborazione di tale linguaggio non è più un soggetto passivo, destinatario di un intervento le cui chiavi rimangono segretamente custodite nella testa del trainer, del conduttore, del terapeuta. Attraverso l'esplicitazione del linguaggio di osservazione e valutazione è possibile condividere la fase di comprensione, di pianificazione, di verifica. L'acquisizione di tale linguaggio può costituire una possibilità di autoformazione una volta al di fuori del setting e una volta finito il rapporto pedagogico o terapeutico. Tale linguaggio risponderebbe allora a una esigenza di chiarezza, di ordine, di responsabilità, di condivisione, di apprendimento e formazione permanente; favorendo l'uscita dall'alone di autorità, efficacia magica, deresponsabilizzazione, dipendenza, indeterminazione, aspecificità degli interventi. Ovviamente tali strumenti per la elaborazione di un linguaggio osservativo e valutativo, devono riguardare soprattutto l'aspetto qualitativo dell'esperienza.

Se il drammaterapeuta utilizza scale, questionari, griglie di autosservazione prima e dopo la sessione, allora la procedura diventa parte della drammaterapia, così come lo sono videoregistrazioni, audioregistrazioni o semplici annotazioni (Meldrum, 1994). Il processo di *assessment* intende fornire una struttura attraverso cui terapeuta e clienti possano comprendere quali siano i bisogni, gli ostacoli, gli obiettivi e i risultati nel lavoro con la drammaterapia. È utile, per terapeuta e cliente, cercare un linguaggio per valutare il materiale portato nel setting, per nominare e descrivere i potenziali cambiamenti e giungere a un "profilo d'osservazione": "l'uso di una serie di criteri osservabili per descrivere uno stato o un modo di essere" (Jones, 1996, pp. 266-267).

Vogliamo indicare, qui, a titolo esemplificativo, gli items tratti da due tra i più rappresentativi strumenti finora formalizzati in drammaterapia. Il primo, elaborato da Jones (1996), è una "Scala di coinvolgimento drammatico" in grado di fornire informazioni generali sul coinvolgimento del cliente. Le domande riguardano nove aree tematiche che riportiamo:

1. Concentrazione
2. Adempimento di compiti assegnati
3. Uso di oggetti immaginari
4. Capacità di elaborazione nelle improvvisazioni e/o nei giochi
5. Uso dello spazio
6. Espressività del viso
7. Movimento corporeo
8. Espressione vocale
9. Relazioni sociali.

Il secondo, elaborato da Johnson (1988), deriva direttamente dalle scale elaborate in campo teatrale e prima citate: l'*Assessment of Dramatic Involvement Scale* e l'*Inventory of Dramatic Behaviour*.

Il test messo a punto da Johnson, il *Diagnostic Role Playing Test*, dà indicazioni sull'abilità di interpretazione di una persona nel momento in cui gli viene proposto un personaggio o una situazione da rappresentare. L'improvvisazione è individuale; vengono forniti undici supporti (tavolo,

cestini per la carta straccia, sedia, bastone, stoffa, tazza di carta, libro, cappello, phon, giacca da uomo e vestito da donna), e cinque ruoli da interpretare (nonni, vagabondo, uomo politico, insegnante e innamorato), le scene di solito durano un minuto. In una seconda fase si chiede alla persona di improvvisare tre scene senza l'ausilio dei supporti.

In particolare il test valuta nove aspetti dell'interpretazione del soggetto:

1. Organizzazione della scena
2. Rappresentazione dell'azione
3. Integrazione dell'azione
4. Motivazione
5. Interazione
6. Conclusione
7. Accuratezza
8. Contenuto
9. Movimento.

È evidente che non possono esistere criteri assoluti per una valutazione di processi così complessi come quelli implicati nel linguaggio artistico, in quanto non è possibile ridurli ad una serie di criteri osservabili. La psicologia, in generale, ha notevoli difficoltà nel ridurre il processo di cambiamento ad una piccola area descritta attraverso criteri di valutazione. Somministrare dei test ed effettuare valutazioni possono essere problemi difficili da risolvere in un processo terapeutico. A meno che tali procedure non diventino parte stessa del processo, mezzi per elaborare e condividere un linguaggio comune.

[1] La dizione di "teatroterapia", se non contraddice i reali contenuti e le reali aspirazioni di questo campo, ha però un precedente nella "teatro terapia" di N. Evreinov da cui tutti i drammaterapeuti dichiarano di volersi differenziare, così come tendono a differenziarsi dallo psicodramma di J. Moreno. Negli anni Sessanta la prima forma di drammaterapia era costituita dai programmi pedagogici di utilizzazione del teatro, come il cosiddetto *Remedial Drama* proposto da S. Jennings o il *Theatre in Education* (TIE) nel Nord America. Da questi contesti è poi emersa la formulazione di una drammaterapia che intende differenziarsi e precisarsi rispetto all'uso, ad esempio, dell'animazione o delle tecniche psicodrammatiche già adottate nel contesto scolastico. In particolare negli anni Ottanta si è reso sempre più evidente il fatto che l'applicazione della drammaterapia si spinge molto oltre il semplice incoraggiamento alla creatività e alla spontaneità per dirigersi invece "verso sistemi più attentamente controllati e più strutturati, volti a esplorare e risolvere importanti problemi emotivi attraverso l'azione drammatica personalizzata" (Jones, 1996, p. 94).

[2] Le virgolette che seguono si riferiscono a stralci tratti dagli ultimi numeri della rivista "Catarsi. Teatri delle diversità". Gli autori perdoneranno le nostre estrapolazioni, che hanno il solo scopo di portare l'attenzione su alcuni nuclei della riflessione attuale, di cui la rivista è una delle migliori testimonianze.

[3] In effetti, possiamo vedere la ricerca teatrale nel suo continuo tendere verso qualcosa che proietti momentaneamente il teatro fuori dal suo mondo, fuori dall'autoreferenza, ora verso altre discipline ora verso altre culture, ora verso altri contesti sociali. Questo procedimento di decentramento consiste nell'uscire dal suo universo culturale per poter rendere conto della sua stessa diversità. Questa necessità di distanziamento ap-

pare quindi come un principio metodologico della pratica teatrale, e lo è tanto più ove esista una differenziazione fra il prodotto e il processo.

[4] Dalla Palma (2000) ha esposto tutti gli elementi di mutazione attraversati dal teatro che possono essere letti come area novecentesca predittiva della drammaterapia, per esempio: analogia tra laboratorio, gruppo e setting psicologico, training formativo personale-professionale, attenzione alle relazioni e al vissuto. Le esperienze di teatro del Novecento maturano entro microculture "portatrici di istanze di relazionalità ricca e aperta", sottratta al condizionamento della società del consumo. All'interno di queste microculture si configura una pratica nuova che poggia soprattutto sullo sviluppo della comunità teatrale, del gruppo. Si parla sempre più di comunità di lavoro e di vita, emerge una cultura del collettivo: "Non c'è dubbio che il gruppo teatrale mira a superare la parcellizzazione delle esperienze, muovendo dal frammentarsi delle individualità attorali verso una struttura della rappresentazione *capace di riplasmare interiormente la umanità dei soggetti in campo* […]. La cultura del collettivo teatrale è così attraversata da una profonda tensione gruppale, dalla necessità di rompere con le pratiche individualistiche per inscrivere la presenza del singolo in un orizzonte di gruppo. Ciò che ha operato il teatro a partire dagli anni Settanta è stato in definitiva la conquista di una *Gestalt* di gruppo, esplorando in tutta la sua risonanza affettiva il proprio mondo interno in una rete di relazioni intense col resto dell'*ensemble*" (pp. 15-17).

[5] In ogni incontro c'è sempre uno scambio, ad esempio nel caso dell'incontro antropologia-teatro, quest'ultimo ha ricevuto nuove concezioni, modi e tecniche per l'attore e lo spettacolo, ma si è anche posto spesso come mezzo di intervento, di aiuto alle culture indigene (Barba). Così il teatro nei contesti del disagio rinnova se stesso, i suoi linguaggi, ma si offre anche come risposta a istanze di relazionalità, di apertura, di creatività, in altre parole aiuta persone disagiate a trovare una dimensione personale, relazionale e sociale più soddisfacente.

[6] L'eclettismo connaturato alla drammaterapia la fa apparire come un contenitore dei modi in cui il teatro può disporsi nel sociale: da animazione a risocializzazione, a teatro educativo, a teatro del disagio. Ma è anche vero che il teatro stesso è all'origine di questo eclettismo: se la drammaterapia non offre la percezione della sua coerenza è perché il teatro stesso non la possiede (questo davvero sarebbe un pericolo di normalizzazione e appiattimento). La continua differenziazione nella pratica e nei modelli di riferimento rappresenta infatti una caratteristica vitale per il teatro e per la drammaterapia è la condizione di una metodologia aperta.

[7] In passato, la potenzialità terapeutica è stata colta spesso in un'ottica mitizzante, in funzione, ad esempio, di un rapporto implicito tra "teatro e follia". In effetti, in molti casi di teatro sociale, l'immagine positiva e mitizzata del "folle" ha rivestito e continua a rivestire un fascino irresistibile. Ma questo tipo di percezione dell'altro non corrisponde a una reale condizione, soprattutto da quando i manicomi, l'elettroshock, e la visione ottocentesca e romantica, sono parte del passato (seppure non remoto). Lo scarso approfondimento dell'esperienza dell'alterità, da parte dei teatranti, porta spesso a disegnare figure mitiche, metastoriche, immagini manipolate da utilizzare secondo le esigenze "artistiche" e contestuali.

[8] La drammaterapia può essere considerata un punto di vista da cui ripensare le relazioni fra teatro e il cosiddetto sociale a partire, per esempio, da un sapere socio-antropologico comune. Ma può anche essere considerata un punto di vista per guardare con attenzione alle possibili pertinenze del teatro nei confronti delle psicoterapie. Offrirebbe, così, la possibilità di uno sguardo sinottico sulle relazioni fra teatro e teatro sociale, da una parte, e fra teatro e psicoterapie, dall'altro.

[9] In modo deciso Landy ribadisce l'identità artistico-teatrale di questa disciplina in quanto metodologia "qualitativa": "la drammaterapia, sebbene sia una scienza e un'arte interdisciplinare, è essenzialmente un'arte, quindi il suo principale metodo di ricerca dovrebbe essere di tipo artistico. […] Quando il processo terapeutico è basato su un'esperienza artistica, quella del teatro, allora dobbiamo andare alla ricerca di quei metodi teatrali di conoscenza che svelano misteri e producono nuova conoscenza. Questo implica un allontanamento dalle più restrittive ricerche comportamentali e quantitative, per avvicinarsi a metodologie più qualitative e profonde" (1999, pp. 279-280).

[10] Ecco allora che "l'azione corporea, l'interazione in situazione rappresentativa, la costituzione, il consolidamento e l'evoluzione dinamica di un gruppo sono i veicoli specifici della terapia teatrale" (Bertoni, 2000, p. 189).

[11] Ci sono due tipologie di cambiamento: quelli subiti e quelli intenzionali, ricercati. I primi sono costituiti da tutte le trasformazioni apportate dentro e intorno a noi (sia positive che negative) senza l'intervento della nostra volontà; mentre quando una situazione di disagio, e/o l'esigenza di passare a una situazione ritenuta più vantaggiosa, spingono al cambiamento, ci troviamo di fronte a "cambiamenti intenzionali, non più subiti, ma auspicati, ricercati, programmati" (Venturini, 1995, p. 230). Inoltre, anche all'interno dei cambiamenti intenzionali, ci troviamo di fronte a diversi modi e livelli; ad esempio si può intendere il cambiamento come un passaggio da un *comportamento* a un altro considerato più idoneo, oppure come passaggio da un *modo* di comportarsi a un altro; i primi essendo pertanto semplici cambiamenti comportamentali, i secondi, invece, cambiamenti di mentalità (ivi, p. 235).

[12] Dalla drammaterapia emergono segnali precisi nei confronti della psicoterapia. La vicinanza con orientamenti come lo psicodramma, la terapia gestaltica, la psicosintesi, dovuta soprattutto alla elezione del linguaggio non-verbale, dell'immaginazione, della drammatizzazione, non esaurisce la portata innovativa della drammaterapia. In particolare, l'insistenza sull'assunto estetico (sia nella preparazione del terapeuta che nelle modalità e nelle finalità dell'intervento), l'assoluta importanza data ai processi creativi e al lavoro con i linguaggi (artistici), una visione "complessa" della persona (corpo, emozioni, pensiero, socialità), i campi e le metodiche di intervento, sembrano suggerire un mutamento nella concezione stessa della psicoterapia: nella teoria, nell'atteggiamento e nel ruolo sociale e istituzionale dello psicoterapeuta.

[13] I dati sensoriali che costituiscono le forme del sentire, della sensibilità, sono classificati in base alla loro provenienza: esterocettivi (dall'ambiente esterno, attraverso cute, orecchio, occhio, olfatto, gusto), enterocettivi (dai visceri), propriocettivi (dai muscoli). Inoltre abbiamo i dati mnestici e immaginativi prodotti dalla mente stessa e trattati dalla stessa come stimoli sensoriali.

[14] Non è sufficiente raccogliere le informazioni di ritorno provenienti dai muscoli, è indispensabile "una *sintesi* delle informazioni medesime che sono contemporaneamente collegate e sintetizzate con tutte le altre informazioni visive, relazionali etc. La sintesi modifica in qualche modo l'universo rappresentazionale, esperienziale del soggetto. Questo primo livello di sintesi e di organizzazione dell'esperienza si condensa in una *rappresentazione*" (Ruggieri, 1997, pp. 32-33).

[15] Victor Turner si è spinto molto oltre l'ipotesi della reciprocità dei due campi disciplinari, fino al punto di invitare gli antropologi a superare anche il destino della condizione spettatoriale: "Dovremo diventare noi stessi attori e portare al loro compimento umano esistenziale quelli che finora sono stati soltanto protocolli intellettualistici" (1986, p. 181).

[16] Nella drammaterapia, a differenza dello psicodramma (ma anche di altre psicoterapie), non è necessario

lavorare direttamente sul vissuto e sulla storia personale; come scrive Bertoni, "Nella drammaterapia non è obbligatoria la rappresentazione dei vissuti del paziente, anzi è favorita la creazione di ruoli e situazioni inventate. In questo modo si ottiene per il paziente un maggiore senso di libertà, mentre la connessione del ruolo rappresentato con la vita reale non viene meno, ma si manifesta in forma obliqua, con minor carica emotiva e maggiormente reificata e manipolabile" (2000, pp. 192-193).

[17] A questo proposito, la drammaterapia riprende una problematica che è stata riconosciuta come costitutiva del lavoro dell'attore. Recentemente è stata riproposta in termini di *flow/riflexivity* (cfr. Schechner, 1984; Cavallo, 1998).

[18] La modulazione della distanza non va riferita esclusivamente al vissuto emozionale. Spesso, in drammaterapia, l'intervento si focalizza sulla possibilità di modulare la distanza su assi diversi; ad esempio, sull'asse della "realtà" abbiamo due poli: mondo interno/mondo esterno, oppure fantasia/realtà. I problemi di un paziente possono dipendere dal fatto di collocarsi su una di queste polarità senza avere la possibilità di spostarsi sul continuum e di prendere contatto con l'altro polo. Altri esempi di assi possono essere quello dell'"azione", sul quale abbiamo da un lato l'iperattività maniacale, dall'altro l'ipoattività depressiva o addirittura catatonica; quello della "cognizione", sul quale abbiamo da una parte un pensiero estremamente rigido e compulsivo e dall'altro un pensiero associativo, disordinato, impulsivo; quello delle "relazioni" e del comportamento sociale, sul quale abbiamo da una parte un ritiro estremo fino all'autismo, dall'altra una ricerca maniacale di contatti e relazioni sociali; quello "temporale", sul quale abbiamo da una parte l'eccessiva fissazione sul passato e dall'altro una riduzione al presente, all'immediato, negando i legami con il passato.

[19] Su queste condizioni incidono anche altri elementi di "differenza" propri di questo tipo di setting: ad esempio la mancanza del patto autobiografico (nel lavoro con pazienti psichiatrici è frequente la possibilità che non si abbia un esplicito mandato terapeutico del paziente, il quale non fa domanda esplicita e consapevole di terapia e non istituisce il patto terapeutico e quindi non è disposto a parlare di sé in prima persona e a riconoscere il disagio come proprio), l'incoraggiamento dell'acting-out (qui si invita ad agire le emozioni e le fantasie attraverso il "gioco" teatrale e le tecniche proiettive), la versatilità del setting (la possibilità di lavorare con molteplici metodi e tecniche offre infinite varianti di distanziamento).

[20] Mentre nelle più note psicoterapie troviamo inscritta a più livelli la *distanza* (dislocazione temporale: rievocazione del vissuto, racconto del sogno; dislocazione del punto di vista: io-altro, io bambino, io del sogno, io fantasmatico), nella drammaterapia questo problema si pone in termini diversi ma altrettanto complessi. Nella drammaterapia, se da un lato la presentificazione annulla la distanza (coincidenza esperienza-azione) e si consente l'agíto delle emozioni, dall'altro la distanza viene garantita dall'uso dell'alterità e degli strumenti proiettivi (là dove nelle altre psicoterapie si usa la prima persona). Nella presentificazione ("esperienza-performance") la distanza tende ad essere annullata in quanto azione inventata e prodotta attraverso il proprio corpo. Pur avendo in tutte le arti e in tutte le terapie espressive un ruolo importante, il corpo e l'azione non si configurano così estesamente come materia primaria della pratica, come nel caso del teatro e della danza. Qui il corpo non è strumento per realizzare qualcos'altro (per es.: dipingere, suonare, scrivere…) ma è soggetto e oggetto, artefice e materia, inizio e fine del processo stesso. Tuttavia l'atto stesso della presentificazione non può avvenire senza il valore aggiunto dell'alterità e la sua carica proiettiva che reinstaura la distanza.

[21] Possiamo ipotizzare diversi "modelli di normalità", di cui bisogna tener conto quando parliamo di cambiamento: 1. un modello soggettivo, per il quale la normalità è definita dal giudizio personale di ciascun individuo sul proprio stato e sui propri comportamenti; 2. un modello culturale, in cui la normalità è definita

culturalmente e designa i comportamenti elaborati socialmente; 3. un modello statistico, in cui è normale ciò che si colloca nell'ambito medio dei valori, è anormale ciò che è meno frequente; 4. un modello normativo, in cui si considera la normalità degli individui in relazione al grado di approssimazione a un "ideale" predefinito, l'ideale a cui tendere, come espressione della compiuta normalità; può essere una figura esemplare di qualsiasi campo: Gesù, Buddha, Socrate, Leonardo, Einstein, etc.; 5. un modello clinico, in cui la normalità è la condizione che permette di realizzare le potenzialità dell'individuo, di gestire attivamente conflitti intra- e inter-personali, di esprimere la ricchezza della propria individualità. Proprio in quest'ultimo senso, ogni psicoterapia non dovrebbe proporsi la "normalizzazione" del paziente, ma la piena realizzazione delle sue risorse (cfr. Venturini, 1995, pp. 71-77).

[22] Foucault, nei suoi studi sull'archeologia della cultura occidentale, ha individuato vari tipi di "tecnologie": a) *della produzione*, dirette a realizzare, trasformare o manipolare gli oggetti; b) *dei sistemi di segni*, che ci consentono di far uso di segni, significati, simboli, nei diversi linguaggi; c) *del potere*, che regolano la condotta degli individui e li assoggettano a determinati scopi o domini esterni; d) *del sé*, tecniche adottate dall'individuo per agire su sé stesso, tecniche del dominio e della conoscenza personale, che consentono di eseguire, coi propri mezzi o con l'aiuto degli altri, operazioni sul proprio corpo e sulla propria mente, al fine di trasformare se stessi (vedi Foucault, 1992). Ovviamente le tecnologie del sé di tipo rappresentativo includono l'uso dei linguaggi (tipo b) per trasformare se stessi (tipo d).

[23] È possibile notare come effettivamente le tecnologie del sé siano indicate da Foucault quali pratiche attuate dagli individui per indurre delle modificazioni alla stregua di un progetto esplicito e intenzionalmente finalizzato all'autorealizzazione, indipendentemente dal significato che si voglia attribuire a tale termine. Sono procedure che educano l'adulto a perseguire certi "modi di essere", a valorizzare se stessi attraverso l'esame di sé; sono pratiche che non si esauriscono in una particolare fase della vita con il raggiungimento di un obiettivo, ma che spingono alla ricerca costante, non solo nel senso dell'acquisizione di determinate capacità, ma anche in quello dello sviluppo di determinati atteggiamenti.

[24] In molti casi la drammaterapia viene proposta come disciplina psicologica e psicoterapeutica. I più noti drammaterapeuti, come Jones, Landy, Jennings, hanno collocato la drammaterapia nel campo psicoterapeutico – e dunque clinico – basandosi sul fatto che, anche se non è l'unico né il più necessario degli approcci, consente di avvalorare tutte le ragioni proprie del setting che il teatro ha posto come corollario, spesso casuale e non dichiarato, dell'attività di laboratorio. Lo stesso Landy, però, fa notare come questo ambito comporta una pluralità di riferimenti: "La drammaterapia, in sé stessa, incorpora le finalità del teatro educativo e di quello ricreativo ma è più della semplice somma dei due. Concerne l'apprendimento e la ricreazione, ma include anche gli obiettivi degli artisti di teatro, degli psicoanalisti, degli psicologi dell'età evolutiva, dei sociologi. [...] Le dirette precorritrici della drammaterapia sono quelle forme di psicoterapia che utilizzano tecniche e processi drammatici. I primi esempi di dramma in terapia si trovano all'interno di quegli approcci orientati all'azione quali la Gestalt, lo Psicodramma e la Terapia del gioco. Gli psicoterapeuti hanno lavorato molto sulle tecniche di impersonazione di ruoli, sui processi creativi spontanei per aiutare i pazienti a esprimere e a risolvere i loro problemi. Benché utilizzino processi drammatici, la maggior parte di loro non ha una formazione teatrale/drammatica. Si può dire, quindi, che sono psicoterapeuti che usano il teatro nella terapia. Il loro lavoro, insieme a quello di altri psicoterapeuti convenzionali, costituisce una risorsa per il nuovo campo della drammaterapia" (Landy, 1999, p. 42).

[25] Per Landy (1996), due sono gli elementi essenziali nel processo della drammaterapia: ruolo e storia. Essi

sono gli strumenti essenziali per la comunicazione tra cliente e terapeuta. Le dinamiche sia intrapsichiche che interpersonali, che si attivano in drammaterapia, procedono attraverso questi media. Sono chiamati *media primari* , poiché molti degli specifici mediatori espressivi, come burattini, maschere, video, improvvisazioni, prendono vita da queste due fonti. Noi abbiamo aggiunto l'*azione* come terza fonte in quanto fortemente caratterizzante alcune metodologie di lavoro, propriamente teatrali. Rispetto a questi tre contenitori o modelli, le tecniche specifiche diventano *media secondari* che permettono le proiezioni del cliente nel giocare un ruolo, nel raccontare o nello sviluppare un'azione fisica.

[26] Abbiamo incluso un vertice *estetico* come campo di funzioni relative all'esperienza artistica, come sapere che fonda la propria cultura e la propria pratica nell'arte e nel teatro in particolare. Da solo il vertice estetico, però, non sarebbe in grado di giustificare le diverse declinazioni legate al cambiamento e non predispone ad una valutazione se non nei termini di prodotto artistico.

[27] Più recentemente in campo epistemologico tali nozioni confluiscono nel paradigma della complessità e nelle formulazioni del costruttivismo: autori come von Glasersfeld, Morin, Tart, Varela, Elster, Gergen, parlano di *io multiplo, autopoiesi, sistemi acentrici*, *saturated self*. La pluralità del soggetto si esprime in senso *psicologico*, sia negli stati modificati di coscienza che nella ontogenesi (l'uomo non ha un io immutabile e permanente), in senso *sociale*, come appartenenze multiple (diversi contesti e interazioni), in senso *antropologico* (diverse culture manifestano organizzazioni radicalmente diverse dell'identità) e in senso *biologico* (persino l'identità di genere appare come ridefinibile).

[28] Nella storia del teatro questo termine ha indicato il personaggio come "tipo", piuttosto che come essere umano psicologicamente complesso. Sottolinea e oggettiva una particolare qualità comportamentale o psichica: la cattiveria di Clitemnestra, il coraggio di Tamerlano, la rozzezza di Falstaff, ecc.. In drammaterapia come in teatro, riducendo un ruolo alle sue azioni essenziali e ai suoi sentimenti, l'attore/cliente apre un universo di possibilità. Questo paradosso è il centro della efficacia terapeutica.

[29] La nozione di "azione fisica" è stata ampiamente elaborata nell'ambito del teatro di ricerca. Con essa si intende non un semplice movimento, o un semplice gesto, ma un'azione organica, piena, frutto di un "impulso". A questo proposito, cfr. Richards, 1997.

[30] Per questa parte del lavoro siamo debitori nei confronti della tesi di laurea della dott.ssa Chiara Valmori, *Lavoro in gruppo con la drammaterapia* , Facoltà di Psicologia, Un. "La Sapienza" Roma, 2000.

[31] Collocate al confine tra scienza e arte, le artiterapie si trovano a dover affrontare, in modo ancora più pressante, un problema comune a tutte le pratiche terapeutiche, quello di elaborare e rendere condivisibili gli strumenti di osservazione e di valutazione del processo di cambiamento.

Riferimenti bibliografici

AA.VV., *I fuoriscena. Esperienze e riflessioni sulla drammaturgia nel sociale* , Milano, Euresis, 2000.

AA.VV., *Teatri delle diversità* (a cura di Emilio Pozzi e Vito Minoia), Pesaro, ANC, 1999.

AHSEN A., *ISM: the triple code model for imagery and psychophisiology* "Journal of Mental Imagery", 8, 1984, pp. 1-41.

BATESON Gregory, *Mente e natura* , Milano, Adelphi, 1984.

BATESON Gregory, *Verso un'ecologia della mente*, Milano, Adelphi, 1976.

BERTONI Andrea, *La drammaterapia* , in AA.VV., *I fuoriscena*, Milano, Euresis, 2000.
BLOCH S. et al., *A method for the study of therapeutic factors in group psychotherapy,* "British Journal of Psychology", 134, 1979, pp. 257-263.
BONAPARTE L., *La psicologia dell'attore*, Milano, Contemporanea Edizione, 1976.
BRACKEN B. A. (1992), *Test di valutazione dell'autostima* , Trento, Erikson, 1993.
BROWN S.R., *Bibliography on Q technique and its methodology,* "Perceptual and Motor Skills", 26, 1968, pp. 587-613.
CAVALLO Michele, *L'attore transpersonale. Il training sull'attenzione/consapevolezza* , "Informazione", 34-35, 1998, pp. 72-81.
CAVALLO Michele, OTTAVIANI Gioia, *Drammaterapia: il modello antropologico* , in *Dove vanno le Artiterapie*, Roma, TER, 1997.
CAVALLO Michele, OTTAVIANI Gioia, *Esperienza e performance. Un contributo dell'antropologia teatrale alle scienze umane*, "Attualità in psicologia", vol. 15, 4, 2000, pp. 448-463.
CAVALLO Michele, OTTAVIANI Gioia, *Prefazione*, in LANDY R., *Drammaterapia. Concetti, teorie, pratica* , Roma, E.U.R., 1999.
COLE D., *The theatre event: A mythos, a vocabulary, a perspective,* Middletown, Wesleyan University Press, 1975.
COURTNEY Richard, *Re-play: Studies of Drama in Education* , Ontario Institute for Studies in Education, Toronto, 1982.
CRUCIANI Fabrizio, *Alla ricerca di un attore non progettato* , in *Civiltà teatrale del XX secolo*, a cura di Fabrizio Cruciani e Clelia Falletti, Bologna, il Mulino, 1986.
DALLA PALMA Sisto, *Momenti e modelli della transizione teatrale* , in AA.VV., *I fuoriscena*, Milano, Euresis, 2000.
EMUNAH R. *Drama Therapy with Adult Psychiatric Patients* , "The Arts in Psychotherapy", 10, 1983, pp. 77-84.
EMUNAH R., *Acting for Real – Drama Therapy Process, Technique and Performance* , New York, Brunner/ Mazel, 1994.
EMUNAH R., JOHNSON D. R., *The Impact of Theatrical Performance on the Self Images of Psychiatric Patients* , "The Arts in Psychotherapy", 10, 1983, pp.233-239.
FONTANA D. and VALENTE L., *Drama Therapy and the Theory of Psychological Reversals*, "The Arts in Psychotherapy", 20, 1993, pp. 133-142
FORNARI Franco, *Coinema e icona. Nuova proposta per la psicoanalisi dell'arte* , Milano, Il Saggiatore, 1979.
FOUCAULT M., *Tecnologie del sé,* Torino, Bollati Boringhieri, 1992.
FREED D., *Freud and Stanislavskij* , New York, Vantage Press, 1964.
GERSIE A., KING N., *Storymaking in Education and Therapy* , London, Jessica Kingsley, 1990.
GERSIE A., *Storymaking in Bereavement: Dragons Fight in the Meadow*, London, Jessica Kingsley, 1991.
GOFFMANN Erving, *La vita quotidiana come rappresentazione* , Bologna, Il Mulino 1969.
GRAINGER Roger, *Artistic expression ad the embodiment of social constructs*, "The Arts in Psychotherapy", vol. 23, 2, 1996, pp. 137-140.
GROTOWSKI J., *Dalla compagnia teatrale a L'arte come veicolo* , in Richards T., *Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche*, Milano, Ubulibri, 1993.

GROTOWSKI J., *Per un teatro povero*, Roma, Bulzoni, 1977.
HANNAH T. et al., *Acting and Personality Change in Self-Perceived Personality Characteristics during the Actor's Character Development Process*, "Journal of Research in Personality", 28, 1994, pp. 277-286.
HASTRUP Kirsten, *Il corpo motivato. Locus e agency nella cultura e nel teatro*, "Teatro e Storia", 17, 1995, p. 16.
JENNINGS S. et al., *The Handbook of Dramatherapy*, London and New York, Routledge, 1994.
JENNINGS S., *Dramatherapy: theory and practice* , voll. 1-2, London, Routledge,1987-1992.
JENNINGS S., *Remedial Drama* , London, Pitman, 1973.
JOHNSON D. R., *The theory and technique of transformations in drama therapy* , "The Arts in Psychotherapy" vol. 18 (4), 1991, pp. 285-300.
JOHNSON D. R., *Developmental Approaches to Drama Therapy*, "The Arts in Psychotherapy", 9, 1982, pp. 183-190.
JOHNSON D. R., *Effects of a Theatre Experience on Hospitalized Psychiatric Patients*, "The Arts in Psychotherapy", 7, 1980, pp. 265-272.
JOHNSON D. R., *The Diagnostic Role Playing Test*, "The Arts in Psychotherapy", 15, 1988, pp. 23-36.
JONES P., *The Active Witness*, in Payne H. et al., *Handbook of Inquiry in the Arts Therapies*, London, Jessica Kingsley, 1993.
JONES P., *Drama as Therapy. Theatre as Living* , London, Routledge, 1996.
JOUVET Louis, *Elogio del disordine*, Firenze, La casa Usher, 1994.
JUNG C. G., *Tipi psicologici*, "Opere", vol. 6, Torino, Boringhieri, 1969.
LAHAD M., *Story-making in assessment method for coping with stress*, in Jennings, *Dramatherapy: theory and practice* vol. 2, London, Routledge, 1992.
LANDY R., *The dramatic basis of role theory*, "The Arts in Psychotherapy", 18, 1991, pp. 29-41.
LANDY R., *The use of distancing in Drama Therapy* , "The Arts in Psychotherapy", 10, 1983, pp. 175-185.
LANDY R., *Persona e Performance*, London, The Guilford Press, 1993.
LANDY Robert, *The concept of role in Drama Therapy*, in *Essays in Drama Therapy. The Double Life*, London, Jessica Kingsley Publishers, 1996.
LANDY Robert, *Drammaterapia. Concetti, teorie, pratica* , Roma, E.U.R., 1999.
LAZIER G., KARIOTH E. J., *The inventory of dramatic behavior: a content analysis technique for creative dramatics* , Florida State University, Theatre Science Laboratory, 1972.
LIOTTI Giovanni, *L'anoressia mentale e la dimensione cognitivo-interpersonale dei disturbi psicogeni dell'alimentazione* , "Psicobiettivo", VIII, 2, 1988.
MARITI Luciano, *Tra scienza dell'uomo e scienza dell'attore* , saggio introduttivo a Engel J. J., *Lettere intorno alla mimica* , Roma, Editori Associati, 1993, p. XI.
McREYNOLDS P. et al., *An Improvisational Technique for the Assessment of Individuals*, Unpublished Manuscript, Department of Psychology, Reno, University of Nevada, 1977.
McREYNOLDS P. et al., *Manual for the Impro-I, pamphlet*, Departement of Psychology, Reno, University of Nevada, 1976.
MEAD G. H., *Mind, Self and Society*, Chicago, University of Chicago Press, 1934.
MELDOLESI Claudio, *Sugli incontri del teatro con le scienze della psiche. Qualche riflessione*, "Teatro e Storia", VIII, 2, ott. 1993.

MELDRUM B., *A Role Model for Dramatherapy and Its Applications with Individuals and Groups* , in Jennings S. et al., *The Handbook of Dramatherapy*, London and New York, Routledge, 1994a.
MELDRUM B., *Evaluation and Assessment in Dramatherapy* , in Jennings S. et al., *The Handbook of Dramatherapy*, London and New York, Routledge, 1994b.
MITCHELL S., *Therapeutic Theatre: a Paratheatrical Model for Dramatherapy* , in Jennings S. et al., *Dramatherapy Theory and Practice* , vol. II, London, Routledge, 1992.
MONTESARCHIO G., *Dal teatro della spontaneità allo psicodramma classico contributo alla revisione di Moreno*, Milano, Angeli, 1989.
MORENO J. L., *Il teatro della spontaneità*, Guaraldi, Firenze, 1973.
MORENO J. L., *Manuale di Psicodramma* , a cura di Rosati O., Roma, Astrolabio, 1985.
OTTAVIANI Gioia, *Lo spettatore, l'antropologo, il performer*, Roma, Bulzoni, 1999.
PETRELLA F., *La mente come teatro. Antropologia teatrale e psicoanalisi*, Torino, C.S.T, 1985.
PIRO Sergio, *Antropologia Trasformazionale*, Milano, Franco Angeli, 1996.
RICHARDS T., *Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche*, Milano, Ubulibri, 1993.
RUFFINI Franco, *Antropologia teatrale*, "Teatro e Storia", 1, 1986.
RUFFINI Franco, *I Teatri di Artaud. Crudeltà, corpo-mente* , Bologna, Il Mulino, 1996.
RUGGIERI Vezio, *L'esperienza teatrale: inquadramento psicofisiologico*, "Informazione", 27, 1996, pp. 22-29.
RUGGIERI Vezio, *L'esperienza estetica. Fondamenti psicofisiologici per un'educazione estetica*., Roma, Armando, 1997.
SARACENO B., *La fine dell'intrattenimento. Manuale di riabilitazione psichiatrica* , Milano, Etaslibri Rcs, 1995.
SCHECHNER R., *La teoria della performance*, Roma, Bulzoni, 1984.
SUTTON-SMITH B., *Sutton-Smith, Lazier Scale of Dramatic Involvement* , in Schattner G. e Courtney R. "Drama in Therapy", vol. I, New York, Drama Book Specialists, 1981.
SUTTON-SMITH B., LAZIER G, *Psychology and drama*, "Empirical Research in the Theatre", 1, 1971, pp. 38-47.
TAVIANI Ferdinando, *Passaggi e sottopassaggi. Esercizi di terminologia*, in *Drammaturgia dell'attore* , a cura di Marco De Marinis, Bologna, I Quaderni del Battello Ebbro, 1996.
"TEATRI DELLE DIVERSITÀ", 13-14 giugno 2000; 16, dicembre 2000; 17, marzo 2001.
TURNER Victor, *Antropologia della performance*, Bologna, il Mulino 1993.
TURNER Victor, BRUNER Edward, *The Anthropology of experience*, Chicago, University of Illinois Press, 1992.
TURNER Victor, *Dal rito al teatro* , Bologna, il Mulino, 1986.
VENTURINI Riccardo, *Coscienza e cambiamento, una prospettiva transpersonale* , Assisi, Cittadella Editrice, 1995.
WHITE Michael, *La terapia come narrazione* , Roma, Astrolabio, 1992.
WINNICOTT D. W., *Gioco e Realtà*, Roma, Armando, 1974.
YALOM I.D., *Teoria e pratica della psicoterapia di gruppo*, Torino, Boringhieri, 1974.

Stefania Guerra Lisi – Gino Stefani

STILI ESPRESSIVI PRENATALI NELLA GLOBALITA' DEI LINGUAGGI

Il punto di partenza è che la vita prenatale, con i suoi archetipi universali e imprinting individuali, lascia tracce profonde e incancellabili in tutta la vita umana. Tracce che emergono con particolare evidenza nell'attività artistica e nell'età infantile, e che sono riconoscibili anche in comportamenti cosiddetti "insensati" di persone con handicap anche gravi.

Questa visione di una inconscia modellazione, secondo l'estetica psicofisiologica, delle varie arti ed espressioni umane, è fondata da un lato nella "Globalità dei Linguaggi", dall'altro nella conoscenza analitica dello sviluppo della vita fetale[1].

L'analisi comparata delle prime tracce umane e delle radici del "segno" dell'arte contemporanea, individuando tratti comuni nel passaggio dal formale all'informale, dall'articolato all'inarticolato, portava alla formulazione di Stili intuitivamente colti come ancestrale metafora della "aggregazione dell'energia in materia".

Dal Caos alla condensazione nel "di-segno", ecco il processo inconsciamente rivissuto dal Bambino, dalle diverse culture, dall'Handicappato comunque diagnosticato, dall'Artista che nel nostro secolo arriva alla "nullificazione" come movimento di liberazione, rigenerazione, risignificazione nel compiacimento della propria traccia.

La ricerca con casi di gravi handicap psicofisici ha rafforzato la consapevolezza dei tratti comuni di questi processi, che tengono in vita il singolo essere umano secondo un principio di compiacimento. Un compiacimento che si esprime in "stereotipie" e "sensorismi" improntati a sofisticate e soggettive scelte sensoriali, nelle quali riemerge la genesi psicosensomotoria della persona umana: "coreografie dell'utero" che permettono di rivalutare la regressione (spesso considerata in modo negativo), non solo come strategia di sopravvivenza ma come tentativo di rigenerazione.

Si manifesta così l'inestinguibile capacità estetica psicofisiologica dell'essere umano, la funzione vitale della costituzione simbolico-immaginativa sempre attiva anche in situazioni di confine esistenziale, e che fa dell'Arte la valvola di sicurezza dell'umanità anche in periodi storici disumanizzanti.

In termini di discipline, la teoria che qui si propone è di estetica psicofisiologica e al tempo stesso di semiotica. Una teoria estetica-semiotica secondo cui l'uomo riconosce in certe forme, ovunque si trovino, certe funzioni umane; che esplicita il rapporto tra la visione di una forma e il riconoscimento del suo valore archetipico; che connette le forme più varie del nostro universo: da quelle fisiche, legate alle leggi della gravitazione, a quelle psichiche dove una percezione umana traspone le cose della natura in analogie nelle forme mentali.

Una semiotica che è anche una semeiotica, in quanto dà strumenti per diagnosticare determinati comportamenti patologici "insensati", come sintomi di una condizione ossessiva o regressiva corrispondente a una certa fase evolutiva prenatale, e dunque favorire la messa in atto di determinati percorsi terapeutici.

Nello sviluppo della vita prenatale si possono individuare sette fasi e in corrispondenza sette

Stili psicomotori; più precisamente, sette Stili espressivi con esplicite valenze artistiche: 1° Concentrico Pulsante, 2° Dondolante, 3° Melodico, 4° Roteante, 5° Ritmico, 6° Imago-azione, 7° Catartico. Faremo qui una presentazione sintetica dei sette Stili: riferimenti prenatali, prototipi, occorrenze significative in diverse espressioni d'arte, esempi di comportamenti quotidiani e insensati.

1° Stile: Concentrico Pulsante

Corrisponde al periodo prenatale dell' "annidamento", quando si stabilizza la regolarità sincronica e la vita è sicura, "annidata". È un flusso ossigenato che dall'esterno viene internamente trasformato. Nell'organismo pulsa la vita.

"Annidamento", avviluppo; raccoglimento, concentrazione; fissare, meditare; vibrazione, pulsazione, dilatarsi e contrarsi con ritmo regolare; in-sistenza, un esser-ci iterato; perdurare in continue microtrasformazioni.

Un rosone o un mandala non solo irradiano dal centro ma si sviluppano in proliferazioni circolari, distinte eppure geometricamente connesse; allo stesso modo i primi insediamenti umani si aggregano intorno ad un'ara sacrificale, un focolare, un albero, una capanna, un castello con borgo, un centro storico. E un bambino gioca spontaneamente con sassolini, "calculi", ad assemblarli in matematica musicalità psicobiologica.

Nelle pratiche e nelle arti del corpo lo Stile Concentrico è manifesto in tutte le posture di "raccoglimento". Raggomitolato, rannicchiato, il corpo rivela un'intensità latente. Osserviamo il danzatore, l'atleta, teso-vibrante, pro-teso, pronto per lo scatto, o anche il militare sull' "attenti!" Immobile ma dinamico; l'energia è evidente e anzi ostentata, ma con uguale ostentazione trattenuta. Immobile e statico è invece il monaco orante, il sacerdote celebrante, lo spettatore che contempla, lo yogi, il Buddha.

Raccolta, come avvolta/svolta tutta in un punto è una linea sonora costante, immobile su uno stesso suono. La ritroviamo nelle pratiche orientali (buddiste in particolare) di "raccoglimento" ovvero meditazione vocale, e nel Recitativo di tipo arcaico che dalle pratiche rituali, specialmente religiose, discende poi lungo tutta la storia della musica europea. Ma anche in tanta musica New Age, con quelle tipiche sonorità diffuse in espansione-contrazione.

Le espressioni artistiche appartenenti al 1° (e 2°) Stile favoriscono una nirvanica concentrazione e perdita di coscienza individuale con l'espansione a una coscienza cosmica, con esperienze di ogni tempo e cultura che coinvolgono così profondamente la fisicità da permettere di superarne psichicamente i limiti costitutivi con la levitazione (memoria riattualizzabile dell'antigravitazionalità primaria).

Lasciarsi andare è relativo a questo stato di perdita delle difese, di inevitabile affidamento all'ambiente contenitivo: musica, colori-forme ripetitive e ondulate, spazi circolari, ipnotico pendolio di oggetti o di un'altalena e in tante pratiche New Age, yoga, o di training autogeno.

2° Stile: Dondolante

Corrisponde al periodo prenatale della "morula" che si muove in un movimento ondulatorio.

La "morula" è mossa, il movimento è passivo; il piacere è quello elementare dell'essere trasportati in qua e in là. La sensazione è di appagamento gratuito, senza previo desiderio, senza bramosia.

Movimento ondulatorio, dondolio, oscillare, ondeggiare (qui-là, avanti-indietro, su-giù); continuità; scivolare; abbandono, lasciarsi andare; concentrazione passiva, tendenzialmente ipnotica; sfumature d'intensità, alternanza di macchie più scure e più chiare; tensione/distensione; piacere delicato, morbido, dolce.

Nella vita postnatale lo Stile Dondolante si modella e rinforza nelle strutture binarie del Corpo: estensione e prensione bilanciata degli arti superiori, deambulazione bilaterale, visione binoculare, ascolto biauricolare, ecc. Una bipolarità che il corpo proietta nei suoi schemi immaginativi e si ritrova nel cosmo.

Lo Stile Dondolante è la prima espressione-memoria del piacersi con un grembo che risponde (placet-placentarmente) sì alla vita erogando sicurezza nel ritmo ripetuto del flusso ossigenato, della sincronizzazione cardiaca. Per questo, ad ogni piccola o grande insicurezza insorgente, inconsciamente l'essere umano ricorre al dondolamento, aggrappandosi a questa prima conquista vitale mnemo-psicofisiologicamente impressa, per superare l'angoscia di morte, di mortificazione.

Anche l'addormentarsi, come abbandono della coscienza nel sonno, e così le transe di tutti i tempi e tipi (mistiche, ipnotiche, tossiche, psicotiche...), dalla nascita in poi si accompagnano al ritmo legato del dondolamento.

Il movimento dondolante è fonte di tensione/distensione, come anche di concentrazione; per questo si cullano i bambini. Paul Fraisse ha ben osservato che le eccitazioni originate dal cullare hanno l'effetto di attirare l'attenzione del bambino su di un'unica eccitazione che, inibendo tutte le altre, lo distacca dal mondo esterno. Ma lo stesso avviene in pratiche rituali, in danze sacre, alcune delle quali sono protratte fino alla vertigine e all'estasi. Vi è in tal modo una continuità tra il dondolamento e certe forme di arte del ritmo il cui significato è importantissimo. Ed è osservazione comune che il dondolamento ha caratteristiche ipnotiche anche in discoteca.

Per tutta la vita l'angoscia è esorcizzata, blandita consolatoriamente dall'arte di vivere nelle arti: è l'eterno ritorno nella specularità narcisistica, ripetizione decorativa, dello stile dondolante.

La consolazione è per eccellenza dar contenimento alla solitudine (massima sofferenza umana) con un'evocazione di questo imprinting simbiotico, ecolalico, implicito in infinite variazioni nelle simmetrie organiche ripetute, e nelle arti umane - dal tappeto all'architettura, alla pittura, alle aiuole dei giardini, alla rima, alla musica - perché tutto co-incida, com-baci. Viene da dire a Bateson: non solo "ogni scolaretto lo sa", ma ogni sciamano, handicappato, neonato, dondolando lo sa.

La nostalgia, desiderio del ritorno, è ben un tratto comune e marcante dei poeti "crepuscolari", che perciò sentiamo "dondolanti"; anche se nella tradizione letteraria italiana il poeta "dondolante" per eccellenza è senza dubbio Pascoli.

Ripetuto, ciò che è statico diventa dinamico: dalla prima impronta digitale alle croci scandite sui primi utensili, al colonnato del Partenone, e poi le serie e teorie di decorazioni "greche", pecorelle

e Vergini e santi dei mosaici, fanciulle nude identiche in cammino sull'Appia notturna di Delvoux, sagome in risonanza di Ceroli, tappezzerie di varie epoche e culture…

Dei Salmi biblici l'antropologo Marcel Jousse ha mostrato in modo persuasivo le radici nelle strutture binarie del corpo umano. Resta da aggiungere che il principio del parallelismo - struttura portante in quei testi - consente e anzi suggerisce una lettura nel nostro Stile, per cui il binario è dondolante, regressivo e consolatorio come spesso è il comportamento dell'uomo orante.

Ninne nanne, Pastorali, Barcarole...Interi generi musicali popolari e colti che, in diversi contesti e circostanze, elaborano in un tempo-ritmo tipico (il 6/8) il senso del dondolamento. Ma poi anche lo swing, che appunto è un ondeggiamento, un dondolamento; solo, un passo binario "elastico" dove il corpo in gioco è più "adulto", emotivo, sessuato di quello "infantile" delle Ninne nanne e delle Barcarole.

3° Stile: Melodico

Al dondolamento succede il periodo detto natatorio, in cui si sviluppano progressivamente gli arti, con i quali il feto compie movimenti registrandoli interiormente, propriocettivamente, avendo già un apparato neurologico che lo permette. Più avanti troveremo, nell'universalità dello scarabocchio umano, la traccia di questo primario arabesco cinetico, così legato al compiacimento.

Dal piacere del lasciarsi andare si passa così al compiacimento di produrre effetti con un movimento che provoca le sonore vibrazioni amniotiche. La propriocezione ha il senso di carezza: il bambino si com-muove con la madre, in un dialogo emotonico, si articola alle emozioni materne, re-agisce. Per questo poi, nella vita postnatale, la melodia ci attiverà emotonicamente, affettivamente.

Volontà di movimento, protagonismo: dalla situazione passiva dell'essere contenuti all'iniziativa del movimento. Nasce il desiderio: aspirazione, bramosia, commozione. L'Essere che melodizza, in una condizione di non-gravità, ha un senso di onnipotenza spazio-temporale: io mi muovo e il mondo mi risponde.

Il prototipo: movimento continuo, lineare, senza punte o angoli, sinusoidale; moto ascensionale e poi planante; non-gravità, leggerezza, facilità-felicità; direzione verso l'alto; bramosia, nostalgia; senso di carezza, piacere; volo; sogno.

Nelle arti figurative come in musica e in poesia, lo stile Melodico – come del resto gli altri – mentre è espressione privilegiata di alcuni artisti, non è legato a un momento storico ma attraversa i tempi: dalla pittura vascolare naturalistica cretese, al Laocoonte, all'arabesco, ai linearisti fiorentini, fino a Modigliani, alle linee morbide di Arp, ai *Mobiles* di Calder – sculture sonore in sospensione, sensibili al più lieve spostamento d'aria: memoria inconscia della simbiosi con l'ambiente primario, della convibrazione sonora.

Le figure femminili botticelliane danzano melodicamente. Così ci muoviamo con questa melodia, che è poi anche quella di Schumann, del Canova, di Leopardi, o semplicemente di quando ci sentiamo, anche senza apparenti stimoli esterni, in "stato di melodia", con "la voglia di cantare/e la voglia di volare", come cantano Bennato e Modugno. La voce cantante – voce "lirica" – è, rispetto

al parlato, come il volo rispetto al camminare. Perché, rispetto alla emissione orale e alla pronuncia verbale ordinaria, la voce cantante – ben descritta da Ivan Fonagy – è "potente", facile, senza sforzo: "distesa" in quanto amplifica il tempo e la curva della respirazione e della frase.

Il canto è sempre un'esperienza piacevole ("Canto/quel motivetto che mi piace tanto..."), quantomeno distensiva ("canta che ti passa"). La voce intonata sta al principio di piacere come la voce parlante sta al principio di realtà; voce melodiosa, voce di piacere: la natura ce lo insegna fin da bambini.

E nessuno, se non il grembo, insegna ad un bambino a muoversi con la musica, perché esso si ricorda riaccordandosi nel suono. Così un corpo melodico ha un movimento lineare, continuo, senza punti o angoli, sinusoidale, seguendo l'alternanza estensione/contrazione tipica del movimento/ritmo biologico; la direzione del moto è infatti ascensionale e poi planante, possibilmente senza toccare terra, comunque senza scarica (ritmica).

Coinvolte nel movimento sono anzitutto le braccia e in complesso la parte superiore del corpo. Nella danza classica la posizione sulle punte – "in punta di piedi" –, braccia verso l'alto, corsette rapide e leggere, elevazione della donna da parte dell'uomo, tutto esprime leggerezza, perdita del corpo, vittoria sulla gravità, staccarsi da terra, volo.

Canto, incanto, incantamento. Un "trasporto lirico" – in qualunque espressione d'arte – è un intenso coinvolgimento emotivo del soggetto e al tempo stesso un suo trascendimento.

4° Stile: Roteante

Lo sviluppo graduale degli arti e la tonicità del movimento porta ad un'articolazione sempre più ampia, fino al rotolamento del corpo intero, consentito da uno spazio ancora grande, rispetto al piccolo corpo, che quindi si muove senza incontrare confini.

Il movimento è circolare, in tante modalità di spazio, tempo e intensità: giratorio, rotatorio, roteante, avvolgente, volteggiante, turbinoso, vorticoso… E in tante forme.

Le sensazioni sono di coinvolgimento intenso, eccitazione, enfasi, energia, stupore, meraviglia, ebbrezza ("mi gira la testa"), estasi, libertà, onnipotenza, apoteosi... Per tutta la vita questa sensazione di onnipotenza e libertà farà riconoscere come piacevoli le forme e i giochi in cui questo Stile prende forma: spira, spirale, girotondo, girandola, trottola, mulinello, giostra, piroetta, il fare capriole, il rotolarsi su un prato. Il corpo eretto ritrova questo senso liberatorio in tante danze – tipico il valzer – dove si rievoca la sensazione di onnipotenza nel sentirsi centro, senza confini al proprio espandersi motoriamente, con una sensazione gravitazionale di rotolamento nello spazio immenso.

La fillotassi, la spirale cosmica, la doppia spirale del DNA, le colonne tortili: nel salire spiralico, quanto spazio per l'inarticolato! Si può rallentare con i glissando di ogni foglia e di piccoli lobi, calici, fiori o grappoli. Spirali su spirali: sottili, lineari come viticci, o dense, volumetriche, acino per acino. La vite e l'ulivo tortuosamente ci danno l'indugio della crescita: glissando di intenso presente – gorgheggiato. Nel bozzolo, avviluppato/sviluppato negli spazi e anfratti sinestesici del palazzo, è *Un re in ascolto* di Calvino. Il palazzo è tutto volute, tutto lobi, è un grande orecchio in cui

anatomia e architettura si scambiano nomi e funzioni: padiglioni, trombe, timpani, chiocciole, labirinti… Sviluppo/avviluppo è il carattere dell'ottava, forma tipica dei poemi e cantari epici. Di quale vivacità e motricità di suoni e immagini essa possa animarsi, in un'esperienza Roteante, ne dà un esempio convincente l'*Orlando furioso*.

Musica. Una base dondolante evolve in melodia di volute, un arabesco melodico; ma se l'intreccio è incalzante, le volute roteanti, ci prenderà facilmente un trasporto; e crescendo l'intensità, la voluta diventa volteggio, vortice, turbine, il trasporto è ebbrezza, estasi. Questo è *Voci di primavera*, di J. Strauss jr.: un movimento vorticoso ascendente sino a una punta, un culmine dove svetta ed esplode come un fuoco d'artificio; un'immagine parallela si affaccia: il movimento a spirale ascendente della lanterna che sovrasta la cupola di S. Ivo alla Sapienza, a Roma, di Borromini. Un esempio tipico del Barocco che è, fra gli stili storici, il più Roteante.

5° Stile: Ritmico Staccato

Corrisponde al periodo del direzionamento ritmico degli arti che compiono le protensioni angolari, dal centro alla periferia con un andirivieni elastico, nella ricerca dei contatti con i confini ormai raggiungibili, per le aumentate proporzioni del corpo rispetto alla, sia pur elastica, cavità uterina.

In questo periodo, il movimento del feto non segue più una linea curva ma una retta che va e viene in un "attacca e stacca", formando propriocettivamente una forma a stella in irradiazione dal centro del corpo. Gli arti vanno e vengono, in una gesticolazione a brevi tratti rettilinei, un'esplorazione e misurazione dello spazio, sperimentando proporzioni e simmetrie, alla ricerca di sensazioni già provate.

L'attesa di riconoscimenti gestaltici determina una maggiore attivazione tonica. È il piacere del perdere e del ritrovare sensorialmente: il gioco psicologico dell' "apparire e scomparire".

Movimento a segmenti, va-e-vieni, ri-ferimento, periodicità; punti, tocchi; impulsi, battiti, colpi, attivazione tonica: piacere dell'agire, del misurare che è misurarsi: ecco lo Stile Ritmico.

Nella vita postnatale, il ritmo-movimento "binario organico", che nello Stile Dondolante abbiamo visto elastico, continuo, molleggiato, sfumato, passivo, ora si fa rigido e attivo. Dondolare è lasciarsi portare; marciare è iniziativa razionale, è imprimere alla realtà consapevolmente un segno, un'impronta. E se il passaggio dal cullarsi al marciare è crescita, l'inverso è regressione, sia pure voluta, procurata, terapeutica. La bilateralità raggiunge il culmine nella camminata: e il passo (uno-due, sinistra-destra) consacra definitivamente il metro binario come la periodicità primaria fondamentale delle condotte ritmiche umane, in particolare nella musica e nella danza.

Rap. "Rap", "rrr-a-p" una rapida rincorsa verso lo spazio aperto e subito, istantanea, la chiusura secca, dura. Un segmento, un gesto sillabico perentorio, una spinta, un colpo ("rap", appunto) che istiga a segmenti e gesti perentori come slogan, come colpi; nella popular music come in Sanguineti. A loro modo, aulico e borghese, certi versi del Carducci di *Feste ed oblii*, frammentati e scanditi come da frustate di accenti, potevano suonare come oggi un rap. E parole come colpi e scoppi e segmenti di sentiero, spesso a zig zag, sono quelle di Marinetti, in testi come *Battaglia. Peso + odore.*

Il passaggio dal Melodico articolato al Ritmico staccato è evidente nel percorso pittorico di Mondrian (fino a *Boogie woogie*), che sembra celebrare il matrimonio fra Cadmo, splendente ordine cosmico, e Armonia, la connessione, l'accordo, la simmetria, la proporzione. Mentre Haring, come il rap, nasce Ritmico.

6° Stile: Imago-Azione

Ultimo periodo della gravidanza. Il bambino è prigioniero dello spazio, non gli è più possibile spaziare con gli arti. La natura gli offre però una risorsa con l'imago-azione (immagin/azione) che permette di agire attraverso la magia di movimenti psichici durante il cosiddetto "sonno fetale", in cui il bambino segue le immagini interne sensoriali, con un tracciato elettroencefalografico uguale a quello della madre, vivendo probabilmente le stesse inaspettate immagini sensoriali e mentali (forme-colore), immagini interne (il "sentito", non il "visto").

Disordine, caos, perdita del controllo; l'inarticolato (indistinto, confuso) prevale sull'articolato; l'informale (atmosfera, clima, magma, sound, rumore) prevale sulla forma-figura (lineare, plastica, lessicale, melodica, ritmica, armonica, ecc.); l'emozione-sinestesia dell'atmosfera prevale sulla significazione distinta; più figure-immagini sovrapposte e mescolate, collage; figure-immagini deformate, abnormi, mostruose; sintassi onirica, "viaggio" psichedelico; disorientamento; attesa, imminenza, qualcosa che incombe; angoscia di fronte all'imprevedibile; stato di transe.

In tutte le culture, di tutti i tempi e luoghi, la fantasia umana ha creato immagini (metafore) e narrazioni (schemi immaginativi) abnormi e mostruose: draghi, mostri marini, centauri, sfingi e chimere, serpenti piumati, figure di uomo-animale, o di congiunzioni di più specie animali, fino alle fantasmagorie attuali dei mass media, di esseri totalmente artificiali o per metà viventi e per metà robot; e poi tanti tipi di mutanti, da una specie vivente all'altra, o da un regno della natura a una realtà virtuale.

Anche il rito e la festa tradizionali passano per questa modalità di Imago-azione mediante gli eccessi distruttivi, i travestimenti, le maschere, lo stravolgimento dell'ordine costituito e delle sue figure, come nei riti orgiastici e nel carnevale. Quanto alle arti, esse vivono ed esprimono questa esperienza in modo privilegiato, in quanto per loro la deformazione dell'esistente e la sovversione degli ordini non comporta, di regola, sanzioni sociali.

Frammenti, brandelli, lacerti, ritagli di testo articolato, ma a senso incompiuto, collocati nello spazio: parole in libertà, discorsi a ruota libera, troppo libera. E poi "laborintus": labirinto e lavoro-dentro. Congerie, affastellamento di materiali eterogenei (provenienti da lingue, sorgenti, sistemi di produzione diversi), disarticolati (deformati, inventati) o inarticolati (lettere, cifre, interiezioni, segni d'interpunzione...). Parliamo di letteratura, ma anche di soggetti psicotici.

Chagall è per eccellenza pittore dell'Imago-azione. L'assenza di gravità è costantemente evocata nelle sue opere come essenziale reminiscenza prenatale del fluttuare in atmosfere dense, invischianti, che compenetrano cromaticamente e formalmente uomini, animali, case, cose... tutti sospesi in un comporsi di comparse in uno spazio-tempo dove vigono la contemporaneità, la sovrapposizione, l'evocazione di particolari ingigantiti in trasformazione.

7° Stile: Catartico

Tempo del travaglio della nascita vissuto dal nascituro. 8° mese: percezione di cambiamento ritmico e di cambiamento metabolico che determina uno stato di ipersensibile ascolto dell'imminenza, con reiterati fenomeni inaspettati e sconosciuti. Dopo un primo distacco (doglia espulsiva) dell'arco dorsale dalla parete dell'utero, il bambino si posiziona nel canale vaginale.

È, per la prima volta, un direzionamento entro uno spazio obbligato; si ha la sensazione di essere in balia di forze occulte. Pericolo: antagonismo fra pulsioni di morte e protagonismo vitale in misurazione di sé. È la prima volta, ora nella nascita, che piacere e sofferenza (eros e thanatos) si vivono contemporaneamente: perché qui il piacere deriva dallo sforzo in direzione di uno scopo, spesso non facilitato, del quale si è protagonisti.

Travaglio, fatica, sforzo. Imminenza di sorprese. Imperatività, coercizione, predestinazione, ineluttabilità. Angustia, mancanza di sfondo, panico. Pulsioni distruttive vorticose. Spinte, accentuazione dei ritmi, prevalgono gli impulsi più forti, scarica. "Accelerazione": intensificazione in senso ritmico, dinamico, articolatorio. Pulsioni sussultorie (dal basso all'alto). Caduta, precipitare (precipizio). "Conclusione liberatoria": trasformazione del processo in un altro quasi istantaneo di segno opposto. Esaurirsi quasi istantaneo dell'erogazione di energia. Primo vagito: sollievo. È la prima creazione umana, che avviene attraverso la voce.

Sintetizziamo il percorso nelle tre fasi: facilitazione; coercizione; transe.

Si tratta di un percorso regressivo profondo, che può arrivare fino a un cambiamento di essenza, un trascendimento dei confini; un "andar fuori" della pelle ossia una perdita dei sensi, un venir meno (s-venire). Avviene nel concepimento e nella nascita (doglie espulsive), come nell'orgasmo e nella transe (transitus) estrema della morte. Ma anche nelle danze estatiche dei dervisci volteggianti, nelle stereotipie motorie di certi soggetti psicotici, e in quelle di tanti giovani in discoteca e nei rave party, dove quello che avviene è un magnetismo, il giro vizioso "dal possedere all'essere posseduti". La profonda tendenza regressiva dei rave e delle discoteche di tendenza ricostituisce nella "musicavernoteca" uno Stile Ritmico che riproduce l'originaria unità del protoritmo: è il "groove".

Fare prevenzione e terapia comporta, evidentemente, il percorso inverso.

Agone. Nel flamenco l'energia si va accumulando con il crescendo e l'accelerazione; ma la tensione drammatica con tendenza a scaricarsi verso terra si manifesta in germe già nel breve giro armonico discendente, in tono minore (sul tetracordo La-Sol-Fa-Mi), che si ripete variato all'infinito, percorso da fremiti. Un lungo preliminare che valorizza l'esito finale. Coscienza di transe nelle emozioni al rallentatore. Spontaneo rileggere in questa chiave di flamenco il Lamento per Ignazio Sanchez Mejìas di García Lorca, con la scarica del "no" esclamativo annunciata, reiterata, differita e amplificata, e finalmente consumata.

Il teatro classico - dei Greci, di Shakespeare - è, diremmo, inevitabilmente catartico; lo spettatore ne prende particolare coscienza al momento della *katastrophè*, il "rivolgimento" finale degli eventi in una uscita, tragica o felice, "superiore", ossia che invita a spaziare in più ampi orizzonti.

Macbeth è, si può dire, finalmente "sollevato" dal coincidere finale delle parole sibilline con la sua tragica fine: presentimento nel nascituro dell'avverarsi della profezia geneticamente inscritta in lui, che farà morire per sempre la creatura fetale per far nascere un essere a sé sconosciuto. (L'autismo

è rifiuto della trasformazione della nascita e attaccamento al proprio fantasma, per il quale non c'è più spazio se non interiore: non ho memoria perché sono la mia memoria.) Edipo alla fine della propria tragedia è cieco avendo assunto una vista interiore, come Tiresia (e come il feto), e conosce attraverso la risonanza del bastone su cui si appoggia la necessità di sostegno della madre terra. *Il nome della rosa* conclude con un Catartico esemplare: crescendo finale (la stretta delle vicende) e una catastrofe addirittura spettacolare (rogo del monastero e morte degli inquisitori).

L'attore è colui che agisce per tutta la collettività: sciamano, sacerdote, sacrifica tutta la propria energia emotiva per trainare in rispecchiamento quella del pubblico: senza gli spettatori, che aspettano questa vitalizzazione, l'attore non esiste. La responsabilità carismatica deriva dalla sua capacità di gestire questa sommazione energetica collettiva, portandola progressivamente alla catarsi. Far entrare in agone, far con sé morire gli spettatori proprio come una Maga Placenta che sacrificandosi rigenera le coscienze in una dimensione straordinaria che purifica dal quotidiano, dall'appiattimento emotivo a uno stato eroico di coscienza accesa. In questo senso il teatro, la musica, le Muse sono le endorfine che permettono di superare con la vita la morte, la mortificazione dell'Essere. Brecht mette in scena la genesi di questo stato di coscienza con la canzone "Jenny dei pirati", dall'*Opera da tre soldi*: lo spaesamento (Imago-Azione) aumenta progressivamente, insieme alle spinte ritmiche della paratassi, sino alla catastrofe.

Agone catartico è la vicenda costitutiva di tutti gli eroi, della storia e della letteratura; lo schema narrativo, tipico, è il percorso dallo Stile Ritmico all'Imago-azione al Catartico, come in *Ivanhoe.* Nella transe onirica, come nel teatro greco o in Calderón de la Barca, il protagonista non è la causa efficiente e volontaria della catastrofe catartica: ne è posseduto, non la possiede. Così, nel finale de *Il maestro e Margherita* di Bulgakov, la catarsi avviene da sé, mentre il protagonista è in uno stato di Imago-azione onirica.

[1] Cfr. Stefania Guerra Lisi, Gino Stefani, *Gli Stili Prenatali nelle arti e nella vita* , Bologna, CLUEB, 1999 (2a ed. Roma, Borla, 2001); *Musicoterapia nella Globalità dei Lingu* aggi (in collab.), Bologna, Fuori Thema, 1997 (2a ed. Roma, Borla, 1998); *Sinestesia Arti Terapia* , Bologna, CLUEB, 1999. Inoltre, di Stefania Guerra Lisi, *Il metodo della globalità dei linguaggi*, Roma, Borla, 1985; *SinestesiArti*, Bologna, Fuori Thema, 1996 (2a ed. Roma, Borla, 1998); *Progetto Persona*, Roma, Armando, 2000.

INTERVENTI

Julia Varley

LA DRAMMATURGIA SECONDO DEDALO

Il Dedalo che mi permette queste riflessioni sulla drammaturgia è il mio personaggio di *Mythos*, lo spettacolo dell'Odin Teatret presentato per la prima volta il primo maggio 1998 a Holstebro in Danimarca.

Già molto prima che fosse conosciuto il tema dello spettacolo e che io sapessi che personaggio dovessi rappresentare, Dedalo aveva cominciato a condurmi nel labirinto.

Dal Brasile mi era arrivata per posta una cassetta di musica. Era il regalo di uno spettatore di un altro spettacolo, *Kaosmos*. Su un lato della cassetta vi erano alcune sonate di Villa Lobos e dall'altro un concerto che prendeva spunto da canti di uccelli e suoni della foresta, per trasformarsi nel canto di una donna. Villa Lobos mi era sempre piaciuto e anche la musica che si ispirava alla natura mi interessò: la voce di donna era simile alla mia e mi apriva delle possibilità di ricerca. Ascoltai quella cassetta così spesso che quei suoni cominciarono ad entrarmi nel sangue.

Sapevo che il mio colore sarebbe stato l'oro. In un negozio a Holstebro avevo trovato una piuma metallica dorata e l'avevo comperata. Mostrandola al regista gli avevo detto che era un elemento per il prossimo spettacolo. Non so perché lo sapevo.

La drammaturgia secondo Dedalo si rivela come un percorso con una seducente forza di attrazione, misterioso da fuori, e al cui interno è inevitabile perdersi. Obbliga a confrontarsi con strade chiuse, a tornare indietro e riprendere il cammino. Fa incontrare difficoltà e mostri. Una volta nel labirinto il pensiero fisso diventa come uscire, come arrivare e concludere il processo. Il filo della trama, del tema o della vita del personaggio si spezza in continuazione. La logica sembra sparire mentre l'unica possibilità è il semplice continuare per avanzare o retrocedere. Quando tutto sembra perduto appare un nuovo indizio che incita a riprendere la marcia. Non sempre gli attori e il regista hanno fiducia che ciò che si costruisce avrà effetto sullo spettatore, ma questo risultato diventa importante solo quando si è prossimi all'uscita. Anche lo spettatore immerso nel labirinto può riconoscere ciò che ha esplorato molto tempo dopo essere passato per l'esperienza.

Ho definito per me stessa la drammaturgia d'attore come lo strumento che aiuta ad organizzare il comportamento scenico, la logica con cui si concatenano le azioni e la tecnica per agire in modo reale nella finzione.

L'attore allenato ad essere senza divisioni fra il corpo, la mente, la fantasia, i sensi, l'emozione e la riflessione, agisce a livello fisico e vocale per colpire i sensi dello spettatore. Durante il processo di creazione di uno spettacolo, l'ordine di importanza e di priorità delle diverse fasi di realizzazio-

ne della propria drammaturgia cambia a seconda dell'attore e della fase di lavoro e di sviluppo in cui si trova. La costruzione della presenza, la creazione di comportamenti scenici attraverso l'improvvisazione o la composizione, la ripetizione, l'interpretazione del testo e del personaggio, l'elaborazione, le repliche dello spettacolo: ognuna di queste fasi ha una sua drammaturgia.

Ma in questo articolo vorrei pensare alla drammaturgia in termini più generali, non propriamente d'attore. Vorrei addentrarmi nella logica drammaturgica più complessa di uno spettacolo, *Mythos*, ma dal punto di vista limitato di uno solo dei suoi personaggi, Dedalo. Il primo passo è trovare la porta d'entrata del labirinto.

Durante un viaggio a Bali ero rimasta affascinata dai fiori che adornavano le orecchie delle statue e i costumi dei danzatori, e dalla ricchezza di colore di tutte le decorazioni per le strade, nei templi e nei villaggi. Nella parte tropicale del nord dell'Australia invece, attraversando un lungo ponte su una regione paludosa, rimasi colpita dall'enorme varietà di suoni e canti di animali e uccelli. Li ascoltavo e cercavo di ripeterli: impossibile. Quei suoni mi ricordarono la cassetta di musica brasiliana. Mentre continuavo il viaggio, cominciai a mescolare i tentativi di produrre armonici con la mia voce con suoni di uccelli immaginari.

Avevo imparato qualche rudimento di tecnica di canto armonico un mese prima durante un seminario con il musicista tedesco collaboratore di Stockhausen, Michael Vetter, organizzato a Torino da Vincenzo Amato della Cooperativa Il Mutamento e annunciato sul giornale dei Teatri Invisibili italiani. Michael Vetter era un nome conosciuto. Quindici anni prima avevo trovato in biblioteca un suo disco che mi fece compagnia durante un lungo periodo nelle ore di training mattutino.

L'interesse per il canto armonico era scaturito dopo aver ascoltato una registrazione di musica della Mongolia. Mi sembrava di sentire il suono di un piffero alto assieme a una voce maschile, nonostante la presentazione sulla copertina spiegasse che si trattava del canto doppio di una sola persona. Non riuscivo a capire come fosse possibile emettere un simile suono. Cercai altri riferimenti e così venni a sapere dei canti Tuva, di David Hykes e il suo Harmonic Choir, e di Michael Vetter. La musica di Vetter rimase come sottofondo nel mio training fisico e il canto armonico sparì come tanti altri esercizi di acrobatica che non riuscivo assolutamente ad eseguire, mentre seguivo altre strade per crescere come attrice.

Il caso – e l'interesse per il loro movimento – ha fatto sì che leggessi il giornale dei Teatri Invisibili. Il caso – e la scelta di un periodo senza impegni per riprendere contatto con i propri sogni senza dover rincorrere un futuro già deciso – ha fatto sì che fossi libera durante i tre giorni del seminario. Il caso – e la curiosità – ha fatto sì che durante una pausa pranzo fossi seduta al tavolo con Michael Vetter e la sua assistente Natasha Nikprelevic e che chiedessi loro se volevano venire in Danimarca e quanto sarebbe costato. Volevo condividere con i miei compagni dell'Odin Teatret l'esperienza di quel seminario. Mi aveva arricchito, avevo scoperto una nuova visione del suono e del testo, e pensavo che potesse essere interessante anche per loro. Il caso lavora per noi quando collaboriamo con le circostanze. Per caso troviamo il punto di partenza.

Volevo un personaggio che fosse "natura" e non "cultura". Lavorai tutta la notte per preparare un costume composto da un tappeto di fiori. Avevo paura che sarebbero appassiti prima di mo-

strarli. Riuscii a preparare solo una corazza di margherite rosa e gialle che misi sulla schiena e sul petto. Mi ero truccata la bocca di nero in forma sottile cercando di riprodurre l'immagine di un becco. Aspettando fuori dalla sala dove dovevamo incontrarci per la prima volta attori e regista, ero imbarazzata ed emozionata. Il mio abbozzo di costume era coperto da un poncho per non essere svelato prima di entrare nello spazio preparato in segreto durante le due settimane precedenti. Tutti erano informati che nel prossimo spettacolo avremmo lavorato con le poesie di Henrik Norbrandt, un poeta contemporaneo danese, e che il tema era la sepoltura di un mito. Gli uomini del gruppo sapevano i loro personaggi: Edipo, Tersíte (il soldato vigliacco dell'*Iliade*), Orfeo, Prometeo e Guilhermino Barbosa (il soldato ribelle che percorse 25.000 chilometri a piedi in Brasile assieme alla colonna Prestes).

Rimasi anch'io di pietra quando entrai nella sala e vidi lo spazio scenico allestito dal regista assieme a uno scenografo e a uno degli attori. Era un giardino Zen. Non c'era niente di vivo e tutto era grigio. Lo spazio era gelido e molto forte.

Ci sedemmo sulle panche attorno alla ghiaia pettinata e alle pietre disposte in modo asimmetrico e perfetto, mentre il regista parlava. Fra le altre cose dette i nomi dei personaggi alle donne. Io dovevo essere Clitemnestra e mi sarei trovata assieme a Medea, Cassandra e Smirne. Con i personaggi come riferimento, gli attori cominciarono a improvvisare inoltrandosi nello spazio. Il mio costume di veri fiori colorati era completamente fuori posto.

Qualsiasi movimento gli attori facessero in questo panorama di pietre era eccessivo. Era come se gli attori fossero di troppo. Il regista ha sempre cercato un punto di partenza difficile che obbligasse a trovare nuove soluzioni, ma questa volta mi parve che avesse esagerato. Mi sentivo demoralizzata; ero lontana dai tropici di Bali e dell'Australia ed avevo freddo. Il giorno dopo mi presentai alle prove con un completo di lana e un cappello di pelo; il giorno dopo ancora con una pelliccia di leopardo. Ma il mio coraggio e le mie provocazioni finirono lì.

Seguirono mesi di manovalanza e tecnica. Spostavamo torri e pietre, provavamo effetti di luce e pavimenti che resistessero alla ghiaia calpestata. Ogni esperimento necessitava di ore di preparazione per ripulire lo spazio ammonticchiando la ghiaia con badili e carriole in un lato della sala per poi distribuirla di nuovo. Si alzavano nuvole di polvere. Stavamo nella sala prove con mascherine sulla bocca e tute da operai. Ci chiedevamo fino a che punto avrebbero resistito i nostri polmoni. Ordinammo vari tipi di ghiaia per verificarne il colore e la solidità. Lavavamo la ghiaia e la passavamo per setacci. Gli uomini del gruppo erano attivi, affascinati dal risolvere i dettagli tecnici, mentre le donne, spaventate anche dal peso di tutti gli elementi che usavamo, spesso stavano a guardare dalle panche.

Già i miti greci non esercitano molto fascino su di me, Clitemnestra ancora di meno. Avrei preferito un personaggio maschile per allontanarmi dalle abitudini di Doña Musica, dal suo lungo vestito nero e dai tacchi alti dello spettacolo precedente. Quando una delle attrici lasciò il teatro e cambiò l'equilibrio dei personaggi perché si era ridotto il numero di personaggi femminili che avevano commesso un crimine, il regista mi propose Dedalo. Riconobbi immediatamente la possibilità di volare come un uccello e di tradurre il tema dei miti greci nella natura che mi interessava, ed accettai. Smirne era sparita; col tempo Prometeo divenne Lucky di *Aspettando Godot* e infine Sisifo;

Tersíte, senza che cambiasse nulla per l'attore, da un certo punto in poi si chiamò Ulisse.

Nel frattempo, dopo aver lavorato a Holstebro con Michael Vetter e Natasha Nikprelevic, con il musicista vietnamita Trang Quang Hai, e con quattro musicisti della Mongolia, ogni mattino gli attori provavano canti armonici e adattamenti di frammenti di poesie di Henrik Norbrandt a melodie mongole. L'intento era creare un suono "mitico", che venisse dall'oltretomba, un suono non-umano, e cantare con un ritmo che incitasse a ballare.

Lessi tutto quello che potevo trovare su Dedalo e decisi che invece di rappresentare semplicemente il personaggio, volevo presentare il contesto cui Dedalo apparteneva. Invece di seguire la logica di una persona, la mia drammaturgia personale nello spettacolo, e di conseguenza i materiali che proponevo durante le prove di *Mythos*, si riferivano a tutte le situazioni e persone con cui Dedalo aveva contatto, anche non diretto. Il labirinto, il Minotauro, il dio sotto sembianze di toro che emerge dal mare, Pasifae, Arianna, il filo, l'amore tradito, Teseo, la pernice, la macchina per il coito fra donna e animale, la gelosia fra artigiani, le bambole meccaniche, il filo nella chiocciola, il potere di Minosse, il volo di Icaro, la fuga in Sicilia e in Sardegna, le ali sciolte, l'isola del mar Egeo, la danza della primavera, eccetera: erano tutti elementi cui mi rifacevo e che volevo presentare in sintesi attraverso il mio Dedalo. Volevo rappresentare un contesto e non un personaggio.

Uno spettatore di *Mythos* un giorno mi sorprese chiedendomi perché rappresentassi un uomo con una voce acuta. Non ho mai pensato Dedalo come uomo o donna, ma come costruttore del labirinto, operaio e genitore.

Al centro di questo contesto del mito di Dedalo stava il Minotauro. L'elemento che permetteva di orientarmi era il filo. Gli attributi più tipici visibili in ogni immagine di Dedalo e del figlio Icaro erano le ali.

Costruii un mio Minotauro. Come gamba usai un lungo palo della pioggia comperato in Colombia che dipinsi d'oro, il corpo era una pelle di coniglio bianca, la testa e le corna una grande mano dalle dita affusolate lavorate da uno scultore balinese sulla base di una radice d'albero. Appesi alle corna un filo d'oro. Nell'oggetto così composto si amalgamavano diversi riferimenti: la natura in forma di suono di pioggia, il legno come costruzione della macchina per il coito, il pelo bianco di Zeus, la mano tagliata e la corona del potere, l'essere soprannaturale e mitico né uomo né animale, come le sculture che avevo visto nel Museo Egizio a Torino.

Comperai metri di filo dorato di diverso spessore e un lungo rotolo di piume di gallo in un negozio di passamaneria a Utrecht in Olanda. In Corea trovai una piccola coppa-campana con un coperchio che risuonava di armonici. Arrotolai venti metri di filo nella coppa per poi liberarla magicamente lasciandola srotolare per terra lungo un percorso arzigogolato. Cucii il rotolo di piume a V e trovai il modo di attaccarlo alle braccia. Così si rendevano concreti altri elementi: il legame fra Arianna e Teseo, la forma del labirinto, gli armonici, il segreto racchiuso, le ali applicate, l'uccello e ancora l'oro.

Con questi requisiti lavoravo per costruire delle scene.

Assieme al regista, ero ad Amsterdam per vedere il museo di Van Gogh, uno dei miei preferiti. All'uscita incontrammo in una piazza vicina quattro uomini asiatici che suonavano e cantavano. I vestiti li rendevano riconoscibili come mongoli. Avevano uno strano strumento suonato con l'ar-

chetto che poteva anche stridere come un cavallo, e una specie di mandolino. Le canzoni seguivano il ritmo incalzante di un galoppo e al di sopra di tutta la musica si udiva chiaramente il "piffero", il canto armonico, alternato a un ruggito morbido e basso. Uno di loro ogni tanto con gesti magniloquenti delle braccia declamava testi fra cui si riusciva a distinguere le parole "Gengis, Gengis Khan". Era quello con cui cercammo di comunicare: parlava un poco di tedesco e di russo. Si chiamava Palamshav Childaa. Quando riuscimmo a farli venire a Holstebro, dopo telefonate e incontri con i loro ospiti locali e pressioni sulla ambasciata e il Ministero degli Interni danese per avere per loro un visto immediato, ci conquistarono con la loro generosità, allegria, capacità musicale e vocale. In cinque minuti appresero la melodia e il testo di una canzone danese, mentre noi impiegammo una settimana intera solo per riuscire ad approssimarci alle variazioni ritmiche, agli effetti vocali e per scrivere sulla carta alcuni dei versi della loro canzone sulle montagne Altaj.

Palamshav era anche ballerino. Un giorno ci mostrò alcune danze folkloriche della Mongolia. Vidi volare un uccello. Il movimento delle braccia, i passi che aumentavano di velocità in realtà rappresentavano le azioni quotidiane di chi cavalca, usa la frusta e il lazo, caccia e tiene le redini. Ma il veloce alzarsi e abbassarsi delle spalle, e poi la freccia che colpiva un uccello che si rifiuta di cadere, mi sembravano i movimenti essenziali del volo. Quello doveva essere il modo di muoversi di Dedalo.

Ripresi alcune danze su un video e aiutata dall'immagine sempre sorridente di Palamshav per un mese mi dedicai a imparare i passi e i movimenti di quelle danze della Mongolia accompagnate dal ritmo incalzante della loro musica.

Lavorando con Michael Vetter e Natasha Nikprelevic un giorno improvvisammo a lungo usando una sola parola. Era veramente incredibile scoprire la quantità di modi possibili di dire la stessa parola. Lavorai con la parola "minotauro". Il Minotauro divenne poi anche un elemento centrale dello spettacolo, non sotto forma del bastone che avevo costruito, né di semplice testo, ma come il lungo serpente di unghie di capra teso sopra lo spazio sin dall'inizio delle prove. Con Vetter, avevo scoperto che all'interno di una parola e di una sillaba c'è tutto un mondo da esplorare e che è possibile cantare con gli armonici melodie che per me sarebbero difficili con una voce normale.

Il regista mi aveva dato tre testi; uno era composto da frammenti di poesie di Norbrandt. Cercai di applicare il canto armonico alle parole. Per un frammento usai una voce estremamente acuta, dove gli armonici erano limitati in numero, ma potenti. In un altro la voce più bassa e rilassata che potevo raggiungere. Un altro ancora lo interrompevo con suoni di uccello, aiutata anche dagli effetti armonici di alcune posizioni della bocca e della lingua. Mi divertivo a improvvisare a lungo con suoni di uccelli, scimmie e rane, e facevo ascoltare queste improvvisazioni al regista rifiutandomi di fissarli in una partitura vocale sempre identica. Altri testi li scrissi prendendo spunto dalle letture che avevo fatto su Dedalo. Gli altri attori, specie gli scandinavi, si concentravano di più su Norbrandt proponendo alcune delle poesie che piacevano a loro.

Molti di quei testi sparirono completamente o furono tagliati, lasciando solo l'articolazione delle vocali che cambia gli armonici nella voce. Si aggiunsero invece altri testi che lavorai con un montaggio di canzoni Sefaradim, i canti ebraici della Spagna araba.

Fu difficile raggiungere nello spettacolo una drammaturgia musicale coerente superando la

frammentazione delle diverse melodie della Mongolia, Corsica, Sefaradim, che si aggiungevano alle composizioni originali dei nostri musicisti e alle improvvisazioni vocali degli attori. Il suono della ghiaia, che creava il "mare" o il "labirinto", ci aiutò a trovare questa unità.

Il primo spunto per i costumi venne da due giacche lucenti comperate dal regista in un negozio di lusso dell'aeroporto di Santiago assieme ad alcuni oggetti come un cranio di cervo e feti di lama che aveva trovato durante un viaggio in Bolivia e nel nord dell'Argentina. In altri negozi a Utrecht e in Italia comprammo vestiti da sera, cappotti, cappelli e parrucche. Mi furono confezionati due completi da donna, mentre continuavo testardamente a seguire la mia immagine: l'operaio in tuta e oro. Quando riuscii a completare il costume che proponevo, adornandolo con molti metri del filo che avevo comperato, la tuta e la giacca d'oro furono finalmente accettati.

In realtà il costume di Dedalo è ciò che rimane di un immenso lavoro attorno al labirinto. Partendo dall'idea del percorso arzigogolato del filo che usciva dalla campana coreana, avevo proposto un labirinto fatto di corda, tenuto alle estremità da alcuni degli attori, in cui poi intrappolare nel panorama mitico Guilhermino Barbosa. Pensai che questo labirinto proveniva dalla testa di Dedalo, e, per dar vita a questa immagine, feci un cappello di corda intrecciata che, liberandosi lentamente dalla mia testa, formava il labirinto. Erano necessari molti metri di corda; così aggiunsi al cappello altro filo intrecciato arrotolato attorno al mio collo, e, per aiutarmi a trovare il punto in cui cominciare a srotolare, appesi un'estremità del filo sul bastone che era il mio Minotauro. La soluzione tecnica e la preparazione che richiedevano le decine di metri di corda mi tennero impegnata per due e tre ore al giorno per molte settimane. Non solo la corda doveva formare il labirinto, ma doveva anche dividersi in quattro per catturare e tirare Guilhermino Barbosa come fosse un animale selvatico da domare. Inoltre, se il labirinto di corda era usato alla fine dello spettacolo, doveva essere introdotto anche prima: oltre alla scena di filo arzigogolato che lavorai con un altro attore sulla base di un canto di tarantella, cercai di creare un'estesa ragnatela e una pioggia di fili dal centro dello spazio.

Da un giorno all'altro il regista eliminò tutte queste scene. Il filo nello spettacolo non esisteva più. Rimase solo nel costume di Dedalo, in forma di cappello e corde attorno al collo e ai polsi, e rimase per strappare i vestiti e gli stivali a Guilhermino Barbosa.

Durante il processo di lavoro io avevo proposto il labirinto di corda, un'altra attrice l'immagine dell'animale catturato dalle corde e i vestiti strappati in un solo attimo, mentre un altro attore aveva disegnato il labirinto facendo apparire il tappeto rosso da sotto la ghiaia utilizzando lo spazzaneve che normalmente usavamo per ripulire lo spazio alla fine delle prove. Il tappeto faceva risaltare il filo più della ghiaia e la conseguenza fu che dovetti scavare un labirinto seguendo il percorso del filo. Poi, quando il filo sparì dal montaggio, rimase nello spettacolo il labirinto disegnato dal contrasto fra il tappeto e la ghiaia, e il mio bastone-Minotauro divenne lo scettro del potere e lo strumento di lavoro di Dedalo, con l'aggiunta di un piccolo badile e di una forca all'estremità opposta della mano scolpita. La mano fu piazzata direttamente sopra il palo della pioggia e la pelliccia bianca, non più necessaria, sparì. Il disegno del labirinto si trasformò anche nella tomba di Guilhermino Barbosa, e lo scettro diventò l'elemento che guida il rituale che vuole convertire la storia in mito.

Arrivavo verso la fine del processo con la sensazione che lavorare non valesse la pena. Tutto il materiale su cui avevo speso ore, giorni e mesi fu tagliato mentre rimanevano nel montaggio le scene che avevo proposto senza impegno e giusto come passaggio o come una soluzione per cambiare la mia posizione nello spazio scenico. Mi consolavo pensando che gli scarti potevano diventare la base per un nuovo spettacolo in cui i fili avrebbero avuto il ruolo principale, e mantenendo alcune composizioni di camminate.

Due anni più tardi durante una riunione con gli attori, il regista spiegò che i miei sforzi, che fin dall'inizio aveva considerato un errore, gli avevano permesso di scoprire la struttura dinamica dello spettacolo. Potevo essere soddisfatta: nonostante fosse sparito il lavoro d'attore, avevo contribuito alla costruzione della drammaturgia che serviva allo spettacolo nel suo complesso.

Penso che anche le ali che avevo cucito per Dedalo aiutarono a cambiare la direzione drammaturgica dello spettacolo. Erano belle e volevo assolutamente introdurle nel montaggio, nonostante il regista affermasse che voleva tenerle per una scena finale. Non mi fidavo e sapevo che il materiale che non veniva inserito sarebbe stato presto dimenticato. Così insistetti anche al punto di disobbedire e durante ogni "passata" nelle prove ad un certo punto introducevo le ali. Le tenevo arrotolate e in braccio come fossero un bambino, poi le srotolavo per mostrarle e le mettevo. Anche questo oggetto era tecnicamente molto difficile da padroneggiare: le trasformazioni mi prendevano sempre troppo tempo e a volte rimanevo impigliata.

Con le ali di Dedalo apparve Icaro, il figlio, e lentamente, l'azione criminale dei personaggi mitici che era stata centrale all'inizio del processo cominciò a concentrarsi sul rapporto fra questi personaggi e i loro figli. L'ideale, la speranza in un mondo migliore, la lotta per cambiare la realtà, il futuro, si rendeva visibile attraverso i figli: figli ammazzati, sacrificati, portati alla morte, dimenticati, messi uno contro l'altro. Il grido del genitore che cerca Icaro, la scena che proposi della caduta in mare di cui rimase solo il canto, i movimenti di uccello che avevo imparato – tutto ciò contribuì a rendere visibili i figli. E un giorno a Guilhermino Barbosa furono messe le ali di Icaro. Si formava così un altro nodo nello spettacolo che riuniva non solo i destini di Medea, Edipo e Dedalo, ma anche quello del soldato brasiliano che marcia per salvaguardare l'onore. Era come se tutti i personaggi dello spettacolo si incontrassero nel labirinto da cui cercavano di uscire in volo, armati di ali di cera per avvicinarsi al sole. I genitori, i responsabili, sarebbero sopravvissuti, ma cosa avrebbero lasciato in eredità?

Dovevo assolutamente andare a Creta, dove Dedalo aveva costruito il labirinto. Lo spettacolo era già quasi terminato e il viaggio non mi avrebbe dato elementi concreti da inserire nel montaggio, ma sentivo che era un dovere verso il mio personaggio. Dovevo vedere il labirinto, il posto dove si racconta che fosse rinchiuso il Minotauro, dove la moglie di Minosse aveva fatto l'amore con il toro bianco, il dio incontrollabile.

Fu strano arrivare nell'isola assieme a turisti tedeschi e vedere le insegne dei bar e ristoranti con i nomi che conoscevamo dal lavoro sul nostro spettacolo: Mythos, Labirinto, Minotaurus…

Nel palazzo di Minosse e negli altri palazzi di Creta cercai le tracce del labirinto, non tanto nella disposizione dei muri, ma nei segni che i passi di danza e i rituali del passato potevano aver lascia-

to sulle pietre, nel panorama mediterraneo e sugli oggetti rinchiusi nel museo. Scoprii il potere del matriarcato nelle stanze della sacerdotessa, nei colori rimasti sulle pareti e nella statuetta di donna coi serpenti in mano e i seni scoperti. Percepii i travagli del passaggio al patriarcato nelle corna di toro rovesciate, nella battaglia fra religione e politica, nei corpi così curati dei dipinti. Ma il valore artistico e la magia erano racchiuse negli oggetti quotidiani, nelle bambole e nel piccolo dondolo, nei gioielli, nei vasi e tazzine di terracotta, che erano state manufatte con cura, con tempo e con conoscenza artigianale. Vi era così tanta qualità e varietà in ognuno di quegli affascinanti oggetti del passato che rendevano terribilmente evidente l'abbondanza della mediocrità in cui si vive oggi, nonostante gli strumenti che la modernità mette a disposizione. Nell'irregolarità perfetta della forma e della decorazione di una tazzina, nella cura del dettaglio e nella semplice necessità dell'oggetto riconoscevo il valore che all'Odin Teatret cerchiamo di dare al nostro lavoro per uno spettacolo. Girando per il museo avevo l'impressione che l'arte fosse parte integrante della vita quotidiana in quel lontano passato. Era primavera appena iniziata, viaggiavo nella macchina affittata assieme a Dorthe, un'amica pittrice. I delfini, il colore blu e azzurro, la consistenza della pietra a Creta erano sia "natura" che "cultura". Quello che era stato creato dagli esseri umani aveva la stessa consistenza del mare, degli alberi su cui apparivano i primi fiori, del cielo, delle rocce e del vento. La grande moneta con segni indecifrabili esposta sotto vetro in una sala del museo metteva in evidenza il fascino di quello che non si afferra: l'attrazione del labirinto. A Creta mi resi conto del segreto che Dedalo mi aveva insegnato: la drammaturgia comincia con la capacità di esplorare al di là di ciò che è evidente, con lo studio e la cura dei dettagli.

In *Mythos* la storia presentata non si sviluppa in modo logico, con relazioni di causa ed effetto fra i personaggi, ma piuttosto salta per contiguità da un personaggio all'altro.

Una scena comincia con Ulisse che raccoglie le mani tagliate in mucchi attorno alle pietre, mentre una luce blu illumina gli occhi degli spettatori come il riverbero del mare. Ulisse dice: "Del mare dell'estate scorsa rimane solo il riflesso del tramonto. Del riflesso del tramonto, solo i volti, e dei volti solo la loro attesa". Dedalo grida "Icaro!" e si getta sulle mani, come a cercare il figlio fra le onde del mare. Tutti cantano: "Il mare… davanti a noi… segreto…" mentre Sisifo accompagna gli avvenimenti con il suo violino. Orfeo e Edipo percorrono questo panorama di pietre e mani mozzate. Ulisse commenta mentre continua a rastrellare le mani sulla ghiaia illuminata di azzurro: "Ho paura d'essere una casa con molti abitanti, che non la smettono mai di andare in giro di notte e spazzare, sicché nelle mie vene, invece di sangue, c'è polvere". Cassandra canta: "Vedo le sue ossa nella risacca del mare". Dedalo raccoglie una piuma da sotto una delle pietre e canta: "Il peso del tuo scheletro mi racconta ogni notte l'altezza delle montagne che supero nei miei sogni" e poi, vedendo l'anima alata di Guilhermino Barbosa che porta in braccio il proprio corpo esanime, grida con meraviglia: "Icaro?!" Mentre Guilhermino Barbosa prosegue la sua marcia, Cassandra avverte: "Gli hai insegnato l'arte di volare, non gli hai insegnato la più importante: l'arte di cadere." Dedalo abbraccia le ginocchia del Guilhermino alato e dice: "Maledetta l'impazienza che ha riempito le tue tasche di notti insonni e di sogni che urlano come un bambino che nasce". Guilhermino si libera dall'abbraccio per continuare ad avanzare imperterrito. Dedalo raccoglie la piuma: "Ho visto un bambino sulla riva del mare. Ulisse, pensavo fosse il mio. Ha scosso la testa come per dirmi: non

usarmi ancora una volta nei tuoi sogni." La piuma cade al suono di un cinguettio triste. Dedalo s'inginocchia per seppellire la piuma nella ghiaia, mentre Edipo sghignazza: "Fatti cieco, così vedrai la storia solo alla luce dei tuoi ricordi." Dedalo si allontana con lamenti che hanno il suono degli uccelli, Ulisse scopre con i piedi la piuma dalla ghiaia, la raccoglie per metterla nel suo cappello come decorazione, e racconta agli spettatori: "In Italia sì che sono furbi: là gli uccellini se li mangiano, così non ti svegliano al mattino, e soprattutto non ti cagano sulla macchina!" Dedalo guarda con terrore Medea che avanza con due feti di lama visibili sulle spalle e Orfeo canta: "Chiamo l'amore e la disperazione, la follia e la conoscenza. La chiamo in tutti i luoghi dove non sono stato". Medea strangola i feti, li seppellisce nella ghiaia e li abbandona: "Rimanete nudi, bambini, e tranquilli: questo è l'ospite che abbiamo aspettato, con tanta impazienza, voi ed io. Ci strapperà l'uno all'altro e ci condurrà alla casa di ognuno di noi". La scena finisce con Ulisse che entra con il rastrello per aggiungere i feti alle mani mozzate.

I personaggi rimangono isolati nei loro tormenti e nel loro mondo, ma partecipano assieme a costruire la storia dello spettacolo che riguarda ognuno di loro e allo stesso tempo qualcosa che li trascende. Se seguo solo la logica di Dedalo posso leggere la scena come la ricerca di Icaro dopo la sua caduta nel Mar Egeo, e riconoscere nella grande pietra l'isola dove si è fermato Teseo o dove è stata abbandonata Arianna. Ma durante lo spettacolo non penso a questo, anche se attraverso le mie azioni può essere interessante scoprire nel soldato con le ali l'anima di Icaro, o nelle predizioni di Cassandra l'ira degli dei per l'ubris umana di volare, o nella scelta di cecità di Edipo l'alternativa all'esilio e alla fuga da Creta, o nella furbizia di Ulisse l'interlocutore per i genitori che non vogliono vedere, o nei feti di Medea il cadavere del figlio sparito nel mare, o nelle mani le vittime dei miei ideali giovanili, o nelle pietre il Muro caduto di Berlino e nella ghiaia l'infinità dell'illusione per un futuro migliore.

La storia dello spettacolo è portata avanti passando da un personaggio all'altro attraverso un lavoro di montaggio e simultaneità: Cassandra avverte allo stesso tempo che Dedalo cerca, che Orfeo e Edipo percorrono lo spazio, che Sisifo suona e Ulisse rastrella. In questa simultaneità di azioni lo spettatore non necessariamente si orienta, ma il regista deve saper seguire i fili che percorrono questo insieme di direzioni apparentemente divergenti. La logica del regista non segue un percorso lineare, ma si muove per una contiguità di territori; il passaggio da un corridoio chiuso all'altro viene aperto da dettagli della storia che possono essere anche date da parole, oggetti o effetti luce: Ulisse menziona il mare nel suo testo, Dedalo cerca il figlio Icaro nel mare, Icaro volava come un uccello, l'anima di Guilhermino porta le piume come un angelo, Cassandra parla dell'arte di cadere, la piuma cade, Ulisse ci diverte con l'immagine degli uccelli che lasciano cadere i loro escrementi sulle macchine...

La simultaneità e il montaggio sono credibili quando sono costruiti attraverso una relazione organica fra gli attori, e non necessariamente una logica psicologica fra i personaggi. La relazione organica, viva, e non psicologica o logica, segue i principi di azione e reazione, invece della normale costruzione drammaturgica basata su causa ed effetto. Questa relazione non passa solo attraverso gli sguardi e il dialogo a parole, ma è un dialogo di azioni e impulsi che ha bisogno di molto tempo per svilupparsi, specialmente quando si tratta di personaggi solitari come quelli di *Mythos*.

La logica organica è dettata da una continua reazione di impulsi fra gli attori, da una concatena-

zione complessa delle azioni fisiche, vocali e musicali, e da un dialogo continuo degli attori con lo spazio in cui si muovono. Quando Torgeir (Ulisse) finisce il testo e si accendono le luci blu, l'accompagnamento di Jan (Orfeo) cambia tonalità per dare inizio a un canto collettivo sul mare. Julia (Dedalo) grida "Icaro!" e Torgeir inizia a rastrellare, Iben (Medea) e Roberta (Cassandra) continuano a cantare, Frans (Sisifo) suona il violino con un altro ritmo, e Jan (Orfeo) e Tage (Edipo) irrompono nello spazio. Il tonfo della caduta della pietra mette tutti in silenzio, si ascolta solo l'esile vibrato del violino e un testo appena appena sussurrato. Roberta canta dopo una nuova invocazione a Icaro, Kai (Guilhermino Barbosa) avanza al ritmo del canto la cui ultima nota provoca la caduta di Julia che abbraccia le ginocchia di Kai. Kai riprende la marcia e Julia raccoglie la piuma deposta sulla pietra e nel buio cerca il fascio di luce per illuminarla, mentre si dirige con lo sguardo a Ulisse che è nella direzione opposta. Quando la piuma cade e viene coperta dalla ghiaia con un rumore di onde sul bagnasciuga, Tage comincia il suo testo, Julia si volta verso di lui e segue con gli impulsi del corpo e i suoni di uccello il ritmo delle parole, mentre Torgeir aspetta l'esatto finale del testo per lasciare di colpo la pietra in cui è in piedi in equilibrio per scivolare verso la piuma per impradronirsene. L'arrivo improvviso di Torgeir fa alzare Julia e il ritmo della sua uscita è corrisposto dall'entrata di Iben.

Attraverso questa precisa modulazione ritmica di azioni e reazioni è possibile far scaturire significati e storie. Il regista scopre il filo narrativo da presentare allo spettatore lavorando su quello che chiamiamo il livello organico della drammaturgia, sull'elaborazione microscopica e continua di minuti dettagli. I materiali e le azioni degli attori, le relazioni e i nuovi contesti che si creano durante il processo, indicano la strada d'uscita dal labirinto ed hanno conseguenze sensoriali e interpretative sullo spettatore e sullo spettacolo.

Dedalo guarda da lontano una delle scene che preferisco in questa creazione di significati per contiguità: Ulisse ha appena finito di commentare con una risata il canto rivoluzionario di Guilhermino "Se le mani sono vostre è vostro quello che producono" ed ecco apparire Medea che chiama i suoi figli con le mani rosse di sangue. Dedalo è al buio; nessuno lo vede mentre è scosso dai movimenti della danza mongola.

Chi deve volare libero dalla storia, dai personaggi, dal montaggio, dalla drammaturgia e dallo spettacolo stesso, è lo spettatore. Il filo di Arianna, che conduce lo sguardo dello spettatore attraverso le scene con la forza invisibile delle azioni, deve sparire.

Entrare nel labirinto, perdersi, incontrare lo sconosciuto, trovare l'uscita, liberarsi, volare via sono esperienze che potrei chiamare archetipiche, che appartengono all'immaginario di ognuno di noi. In queste esperienze il mito ha ancora una funzione: è il riferimento comune che possiamo riconoscere. Dedalo mi ha aiutato a capire la drammaturgia di *Mythos* e ad accettare che i miti greci sono utili per parlare di un mito contemporaneo.

Ogni spettatore dovrebbe poter ritrovare nello spettacolo un labirinto personale dove riconoscere quello in cui ha creduto e forse crede ancora, le proprie esperienze, storie, miti, ideali e sogni. Dedalo mi ha persuaso che anche al giorno d'oggi siamo capaci di volare sebbene le nostre ali si scioglieranno al sole. Ma è poi così male cadere nel mare blu dell'Egeo?

Marta Porzio

IL TEATRO CHE (IN)SEGNA
parole, idee e domande sul teatro in lingua dei segni

Meglio un mondo fatto di segni
piuttosto che un mondo di parole senza senso.

La possibilità di trasmettere messaggi attraverso forme di comunicazione diverse dalla parola è una delle più evidenti fascinazioni dell'arte. Il teatro, in particolare, offre la possibilità di utilizzare linguaggi che in realtà ci appartengono e che perciò sappiamo riconoscere e decodificare istintivamente. Linguaggi e forme espressive che nella vita quotidiana sono generalmente atrofizzati dall'uso/abuso di parole e dal costante ricorso alla voce.

È chiaro che la forma di comunicazione influisce sul suo contenuto, perciò la scelta del linguaggio in teatro non è una semplice opzione formale ma è una scelta espressiva consapevole e motivata.

Anche quando la scelta sembra essere obbligata - ed è il caso delle compagnie teatrali composte da attori sordi, che si esprimono in lingua dei segni - resta sempre un ampio margine di creatività sul quale è interessante lavorare.

Gli attori sordi si esprimono in lingua dei segni perché quella è la loro lingua ma, così come una qualsiasi altra lingua, può essere considerata in teatro una base di sperimentazione e di ricerca espressiva.

Il teatro in lingua dei segni ha visto negli ultimi anni un notevole sviluppo a livello di produzione quantitativa e di visibilità. Lo stesso sviluppo, a mio avviso, non si è dovutamente verificato a livello qualitativo e, soprattutto, a livello di elaborazione teorica (il che, forse, non è un caso: la teoria, quando ha ragione d'essere, influisce sulla qualità del lavoro).

Ci sono alcuni gruppi in Italia che hanno una consolidata esperienza di teatro in lingua dei segni, ma nessuno di questi gruppi è stato finora capace di richiamare la giusta attenzione sul proprio lavoro che, al di là dei risultati, merita l'interesse degli studiosi anche solo per i presupposti da cui parte. Un passo in più, come vedremo, è stato fatto in Francia, ad opera dell'International Visual Theatre di Parigi.

Ma, in genere, che tipo di spettacoli si fanno in lingua dei segni?

Ci sono lavori che si limitano a tradurre in lingua dei segni un testo drammatico e lavori che, sulle particolari caratteristiche di questa lingua, tentano una ricerca più audace e più interessante.

Questi due modi di affrontare la questione del teatro sordo hanno però presupposti e riscontri diversi. Nel primo caso i sordi apprezzano il lavoro perché ha rispettato fedelmente la loro lingua ed è quindi stato comprensibile; nel secondo caso sono di solito gli udenti ad apprezzare la ricerca fatta, mentre i sordi lamentano una storpiatura del proprio modo di esprimersi e la poca comprensibilità del testo. In particolare ciò accade quando a condurre gli attori sordi è stato un regista udente che ha voluto sperimentare una mediazione tra i due linguaggi.

Dunque si tratta di capire per ogni lavoro quali sono gli obiettivi cui si è mirato e, in sede

teorica, riflettere su una questione fondamentale: a chi si rivolge il teatro dei non udenti e quali sono i metodi da utilizzare per non ridurlo ad una recita "parrocchiale" il cui unico interesse, sia per gli udenti sia per i sordi, risieda nell'uso della lingua dei segni.

In questa sede vorrei semplicemente dare uno spunto sull'argomento, sperando venga colto come questione aperta e appello ad un proficuo dibattito.

Pertanto, mi sembra opportuno partire da alcune nozioni di base sulla lingua dei segni, dirette soprattutto ai teatranti e agli studiosi di teatro che non conoscono il mondo dei sordi né la lingua da essi utilizzata, quella lingua che tante volte capita di osservare e che sembra, al solo guardarla, "uno spettacolo".

La comunicazione gestuale dei sordi risale all'antichità, ma è solo dagli anni Sessanta del Novecento che inizia ad essere studiata da un punto di vista linguistico e ad essere considerata come una vera e propria lingua, con un suo lessico e una sua grammatica. Ufficialmente, quindi, è una lingua piuttosto recente.

La lingua dei segni non è universale. Ogni paese ha la sua, all'interno della quale si distinguono forme dialettali regionali. Esistono tuttavia dei segni comunemente codificati attraverso i quali ci si riesce più o meno a capire pur appartenendo a paesi diversi. La lingua italiana dei segni è detta brevemente LIS.

I segni (da non confondere con i gesti che, a differenza dei segni, non sono codificati), proiettano il pensiero nello spazio senza utilizzare la voce. Il pensiero prende letteralmente corpo, perché pensiero, mani e espressioni del viso diventano tutt'uno.

I movimenti e i segni descrivono nello spazio le idee, le azioni e i sentimenti. La comunicazione impegna il corpo dalla cintola in su, nessun segno prevede il movimento degli arti inferiori. Il canale comunicativo è visivo – gestuale (mentre per gli udenti è acustico – vocale), per cui tutto ciò che è "detto" è immaginato visivamente; ci vuole perciò una grande capacità di immaginazione e di memoria visiva.

La parola, cioè il segno, è immagine concreta che non comunica un contenuto astratto, ma fa vedere direttamente ciò che realmente vuole significare. I famosi 'giri di parole' o le metafore cui spesso noi udenti ricorriamo, in LIS non sono possibili.

È una lingua essenziale e diretta. Ogni segno racchiude in sé un concetto, un'azione, che impiegherebbe molte parole per essere descritta. Chi comunica con i segni automaticamente si abitua ad avere una costante presenza fisica, a non perdere mai lo sguardo della persona con cui si relaziona, a rischio di interrompere la relazione stessa. Chiudere gli occhi sarebbe come tapparsi le orecchie in una comunicazione tra udenti.

La LIS, insomma, obbliga a guardare. Lo sguardo è fondamentale, così come l'espressione facciale non è un di più ma è indispensabile per dare al segno un significato chiaro e una precisa intensità. A volte uno stesso segno, con una diversa espressione facciale, può avere un significato completamente diverso.

Tutto ciò sembra scontato, ma per gli udenti che imparano la LIS nella pratica non è facile: si tratta di saper tenere l'attenzione visiva accesa, spesso per lungo tempo, sia che si trasmetta o che si riceva il messaggio.

La capacità descrittiva della LIS, il poter comunicare un'idea, una frase, uno stato d'animo, in un

solo segno, la rende estremamente essenziale, il che non significa riduttiva rispetto al pensiero trasmesso.

La teatralità della lingua dei segni si basa dunque sul binomio segno – pensiero cioè sul fatto che un'azione proiettata nello spazio si rivolga alla percezione del ricevente e alla sua capacità di immaginazione. Il segno ci parla fisicamente, in modo carnale. Si realizza un vero e proprio corpo a corpo tra segnante e ricevente, uno scambio tra le rispettive "memorie" dei corpi.

In questo, il posizionamento dei segni nello spazio non è mai casuale e richiede la capacità di ricordare visivamente ogni localizzazione per collegare tra loro i concetti espressi.

Descrivendo un'azione, inoltre, il segnante impersona di volta in volta soggetti diversi.

Il corpo è perciò anche il mezzo attraverso il quale sono giocati contemporaneamente, e teatralmente, più ruoli. Il corpo segnante è teatro: trasmette, attraverso i segni, il pensiero, ma anche la musica, il ritmo, la poesia e la coreografia insite nei movimenti.

La teatralità nasce dai segni che, per quanto codificati, attingono sempre ad un bagaglio molto personale di espressioni e di modi inscritti nel proprio corpo. I segni animano i corpi e i corpi in movimento provocano l'immaginazione.

Comunicare in lingua dei segni è, in questo senso, una sorta di lasciarsi andare corporeo, una liberazione che coinvolge l'intero essere.

"Segnare" significa parlare oltre le parole; trasmettere il pensiero attraverso il corpo significa dare al corpo stesso un valore diverso, una profondità di senso che, nella cultura udente, spesso gli è impedita.

Ora, in che modo la teatralità insita nella lingua dei segni può diventare teatro?

È chiaro che il teatro in LIS non va confuso col mimo corporeo: i sordi sono perfetti mimi, ma un gruppo di sordi che fa mimo (e ce ne sono) non sperimenta il rapporto tra LIS e teatro se non in termini di sperimentazione di un altro linguaggio che ricorda vagamente il proprio.

Così come il gesto e il suo significato nel mimo, infatti, anche nella LIS il segno e il senso sono un tutt'uno col corpo, e sia il corpo che la lingua sono materia. La lingua diventa supporto espressivo attraverso un lavoro sul segno, sul ritmo e l'estetica del segno.

Il teatro sordo, inoltre, è per certe cose necessariamente diverso da quello udente: tutto ciò che ha a che fare col suono o con la musica è solitamente assente. Moltissimi espedienti usati nel teatro udente non possono essere utilizzati: le voci fuori scena o personaggi nascosti di cui si sente la voce, per esempio, sono legati ad una logica di udenti.

Le luci, poi, hanno un ruolo essenziale: fanno parte dello spettacolo in misura maggiore che nel teatro udente. Non sono solo un elemento di *décor* e di regia, ma rappresentano anche un mezzo indispensabile per l'orientamento degli attori sulla scena, dove l'acustica è sostituita dal campo visivo.

I registi udenti, nel dirigere attori sordi, spesso lavorano sulla padronanza dell'espressione del viso, il che da parte dei sordi richiede un duro lavoro che va contro la loro espressione naturale. È molto difficile per un sordo non utilizzare le espressioni del viso che fanno parte integrante della grammatica della LIS, è difficile separarle, ridurle, trattenerle e riuscire ad esprimersi nella tensione di tutte le parti del corpo. L'espressività che i registi udenti tendono a contenere negli attori sordi è

indissociabile dall'uso della LIS in teatro, mentre per gli udenti richiama generi teatrali ormai superati.

Il teatro sordo è un teatro che fa vedere la parola attraverso un corpo liberato, cioè un corpo già di per sé abituato ad esprimersi senza i blocchi tipici degli udenti, senza aver mai imparato a "star fermo per educazione". Il corpo non è tabù, anzi, è l'espressione diretta delle emozioni.

La libertà del corpo fa parte della lingua così come della cultura dei sordi, che anche per questo è una cultura molto diversa da quella degli udenti e che, come tutte le culture delle minoranze, non è mai abbastanza conosciuta.

La cultura dei sordi è difficile da definire perché non ha una delimitazione geografica, per questo molti sordi la identificano con la lingua dei segni. Questa lingua, infatti, prima di essere strumento della comunicazione dei sordi, è il risultato di una particolare percezione del mondo basata sulla visione, in assenza totale di suono.

Il teatro sordo, perciò, non è solo un teatro in "lingua straniera", è un teatro che rivela e rivendica l'esistenza di quello che viene definito il mondo dei sordi, un mondo in cui la percezione delle cose è automaticamente tradotta in immagini, il pensiero è tradotto in movimento e le relazioni pretendono la sincerità degli occhi.

Apro ora una parentesi informativa, a mo' di esempio, sull' IVT di Parigi, uno dei più accreditati centri di cultura dei sordi in Europa, la cui ormai lunga esperienza ha portato, in campo teatrale, a risultati molto interessanti.

L'International Visual Theatre

Creato a Parigi da un gruppo di giovani sordi desiderosi di lanciarsi nell'avventura teatrale, l'associazione IVT ha poi esteso le sue attività ad altri campi legati alla cultura dei sordi e alla lingua dei segni. La fondazione, nel 1976, si deve all'incontro tra Jean Gremion, scrittore, giornalista e regista francese, e Alfredo Corrado, artista sordo americano diplomato alla Gallaudet University in teatro ed arti plastiche.

Nei primi anni si forma una compagnia composta da una ventina di attori sordi e si fanno le prime esperienze di laboratori teatrali con bambini sordi. L'associazione, col sostegno dell'Insitut International du Théâtre e del Ministero della Cultura, si stabilisce fin dall'inizio in una torre del castello di Vincennes, alla periferia di Parigi, dove tuttora ha sede. Il castello di Vincennes diventa rapidamente un punto di riferimento fondamentale per i sordi, il primo luogo in Francia in cui è finalmente possibile esprimere tutta l'originalità della propria cultura e rivendicarne collettivamente l'esistenza, in un momento, tra l'altro, in cui la legge francese vietava ancora l'uso della lingua dei segni nelle scuole.

Gli spettacoli guadagnano col tempo una reputazione internazionale e gli attori dell'IVT vengono invitati negli Stati Uniti e in numerosi paesi europei. In cambio, attori stranieri vengono a seguire gli stages internazionali proposti dall'associazione.

Il lavoro teatrale si rivela indissociabile dalla ricerca linguistica e pedagogica sulla lingua dei

segni. È così che l'IVT avvia un importante lavoro di inventario della lingua dei segni francese (LSF) parallelamente alla creazione del primo metodo scientifico di insegnamento della stessa. Le ricerche e l'impegno nel sostenere la LSF portano anche all'edizione del primo dizionario bilingue francese /LSF.

Nato come gruppo teatrale, dunque, l'IVT è ora un centro culturale internazionalmente riconosciuto. Nella sua più che ventennale attività ha ottenuto per la comunità sorda importanti riconoscimenti in svariati campi, non da ultimo nel campo giuridico. L'esempio di un lavoro così determinato e la lunga esperienza hanno ispirato la creazione di varie strutture simili in Francia.

È in via di definizione l'attribuzione, da parte del Comune di Parigi, di una nuova sede per l'IVT: si tratta dello storico teatro del Grand-Guignol. Chi sa di cosa si tratta può divertirsi a trovarci un nesso, in ogni caso mi auguro che la responsabilità di un luogo teatralmente storico aiuti il teatro dei sordi ad entrare più degnamente nella storia del teatro.

In occasione del trasferimento l'IVT ha progettato l'apertura del primo "Centre International d'Art et de Culture des Sourds", il cui obiettivo principale è di diffondere la cultura sorda e di invogliare i sordi ad aprirsi alla cultura universale.

La ricerca teatrale dell'IVT ha portato negli anni alla realizzazione di numerosi spettacoli (in media uno-due all'anno tra produzioni e coproduzioni), creando così un ricco repertorio di testi teatrali in lingua dei segni; cioè sia di testi classici tradotti dal francese (si è lavorato su opere di Molière, Sofocle, Büchner, Stein, Labiche, ecc…) sia di testi contemporanei concepiti già all'origine in lingua dei segni. Di volta in volta si è scelto di lavorare solo con attori sordi o con attori sordi e attori udenti insieme, così come si è lavorato sulla lingua dei segni a seconda del pubblico di riferimento e degli obiettivi espressivi del regista.

"Antigone" di Sofocle, per esempio, uno dei lavori più noti dell'IVT, realizzato nel 1995 e poi rappresentato per anni, prevedeva sette attori sordi e cinque udenti. L'adattamento della tragedia greca in lingua dei segni ha richiesto un notevole lavoro semantico sui segni stessi: si è trattato di tradurre il senso del tragico al di là delle parole usate da Sofocle. Il regista, Thierry Roisin, udente, ha inoltre dovuto trovare il giusto modo per trasmettere agli attori sordi il senso della tragedia: Sofocle appartiene alla cultura udente e questo è un problema più complesso di quanto possa sembrare. Tra l'altro, ogni attore sordo ha dovuto creare il "proprio testo" traducendolo nel suo personale modo di segnare, e dal testo in segni di ognuno si è dovuti arrivare al testo collettivo.

Questo breve esempio tratto dal repertorio dell'IVT (in altre sedi più ampiamente documentato) è per dire semplicemente che il teatro in lingua dei segni presenta delle difficoltà di base enormi, ma è proprio grazie al teatro che la lingua dei segni si trasforma e scopre le proprie possibilità e i propri limiti. Il teatro, invece, nell'incontrare la lingua dei segni si arricchisce di nuove forme di esplorazione del ritmo e dell'estetica del movimento, nonché di una lingua poco conosciuta che è capace di metterlo in discussione dalle fondamenta.

La diversità chiusa: una riflessione e uno sguardo sul III Festival teatrale del sordo

Come abbiamo visto, la lingua dei segni ha, rispetto al teatro, delle enormi potenzialità e, di

conseguenza, il teatro dei sordi contiene in sé numerosi spunti e opportunità di pensare. Ho cercato di illustrare perché, portando anche ad esempio il lavoro dell'IVT. Purtroppo, e mi riferisco all'Italia, possiamo parlare ancora solo in linee teoriche di queste potenzialità (sperando che parlarne aiuterà a svilupparle): nel nostro paese, infatti, a quanto sembra, non c'è nessun gruppo che conduca un serio lavoro di ricerca sul teatro in lingua dei segni.

Le compagnie italiane di attori sordi sono tutte animate da grande entusiasmo ma il loro obiettivo non è la ricerca teatrale, né il lavoro sul linguaggio: la loro maggiore preoccupazione risiede nel fare uno spettacolo gradevole che riceva tanti applausi. Il che, ben venga, ma, umilmente, bisogna ammettere che non è teatro o, almeno, non ha la forza che il teatro in lingua dei segni, per quanto abbiamo detto finora, potrebbe avere.

Nel dire questo mi riferisco soprattutto a quelli che vengono chiamati spettacoli, non agli altri generi come le poesie, le canzoni o i balletti, che, pur non essendo considerati teatro, esprimono molto meglio, sia per la profondità dei contenuti che per la tecnica espressiva utilizzata, la "potenza teatrale" della LIS. Poesie, canzoni e balletti in lingua dei segni sono di per sé uno spettacolo: lavorando sul ritmo del segno, gli artisti sordi danzano, cantano e fanno poesia visiva.

L'unità tra parola, gesto e ritmo, ricorda inoltre le tecniche alla base della lirica nell'antica Grecia, tecniche che nella cultura occidentale abbiamo perso da tempo.

Le poesie trasmettono l'emozione in esse contenuta attraverso un particolare utilizzo dei segni: le nostre rime corrispondono ad uno o più segni uguali, ripetuti secondo una cadenza precisa e una variazione dell'intensità del movimento. Così, dall'espressione e dalle pause si riescono a distinguere i versi. La LIS di uso quotidiano elaborata in questo modo dimostra la sua forza evocativa, attraverso componimenti esteticamente affascinanti, capaci di sorprendere anche chi non può capirne perfettamente i contenuti.

La tecnica delle canzoni è molto simile a quella delle poesie, la differenza fondamentale è nel lavoro sul ritmo. L'intensità del segno, infatti, in questo caso coinvolge l'intero corpo, che accompagna con movimenti armonici e cadenzati il "testo": il ritmo scandito dal corpo in movimento è degno sostituto della nostra musica, di cui non si sente affatto la mancanza.

Analogamente, nei balletti, la musica è data da più corpi in movimento che si muovono questa volta in tutto lo spazio, con una coordinazione perfetta (nelle poesie e nelle canzoni non ci si sposta e di solito si è da soli o al massimo in coppia). La capacità dei sordi di "sentire" attraverso il corpo fa sì che nei balletti si riesca a seguire il ritmo collettivo senza alcun supporto sonoro.

Nel genere "spettacoli" rientrano sketch e commedie (le quali, nella maggiorparte dei casi, sono sketch più lunghi e più elaborati), sui quali non mi soffermo, essendo consapevole che l'inevitabile punto di vista da udente e da fruitrice di teatro udente non mi permette una valutazione non prevenuta, e comunque, avendo già espresso le mie perplessità sullo "stile parrocchiale" del teatro sordo italiano, penso sia inutile aggiungere altro.

Poesie, canzoni e balletti, oltre a sketch e commedie, facevano parte del denso programma del III Festival teatrale del sordo[1], tenutosi dal 31 ottobre al 3 novembre 2001 a Salsomaggiore Terme. Al festival hanno partecipato quasi tutte le compagnie teatrali sorde italiane[2] e una tedesca. Il pubblico era composto da più di 700 sordi venuti da tutta Italia e al Festival hanno partecipato più di 100 artisti. La manifestazione si è svolta in grande stile, come di solito si conviene ad ogni circostanza ufficiale della comunità dei sordi.

È stato un evento significativo di una cultura diversa dalla nostra, ed è questa, credo, la cosa più interessante. Ogni volta che i sordi si radunano in gran numero, si sentono infatti giustamente forti della propria comunità e, qualunque sia l'occasione dell'incontro, essa serve prima di tutto per affermare la loro identità che, in quanto identità di una minoranza, ha sempre bisogno di proporsi in maniera eclatante.

Gli spettacoli, per esempio, erano fatti esclusivamente per un pubblico di sordi (senza traduzione) e, spesso, il contenuto degli stessi era l'autocelebrazione dell'ENS (Ente nazionale sordomuti), con tanto di logo sulla scena, o della LIS, o semplicemente delle capacità di un sordo confrontato ad un udente.

Ora, dopo aver seguito il festival, vorrei lanciare una provocazione.

Ammesso che il Teatro (quello con la t maiuscola) sia uno solo, esso si alimenta della coesistenza di tante culture diverse, ognuna con la propria tradizione, e, spesso, con il proprio bagaglio teatrale. Questo, però, può avvenire solo a condizione che le differenze stesse, a loro volta, siano aperte allo scambio reciproco: una singola cultura, infatti, cresce solo se è disponibile all'incontro con le altre culture, altrimenti si chiude in sé e prima o poi muore soffocata dal proprio stesso respiro. Il teatro dei sordi, forse perché è relativamente "giovane" rispetto ad altri teatri, o perché ancora non sente un riconoscimento esterno della propria esistenza e quindi del proprio valore, sta correndo questo rischio. E dunque, in quanto espressione di una cultura ben definita, esso ha urgente bisogno dell'incontro interteatrale e interculturale. L'incontro, essendo reciproco, ovviamente arricchirebbe nella stessa misura entrambe le parti coinvolte nello scambio, e cioè in questo caso sia il teatro sordo che il teatro udente (che pure soffre di tanti tipi di chiusure…).

Quali sono le difficoltà rispetto a questo auspicabile incontro?

Se consideriamo il recente festival di teatro sordo, c'è un'altra riflessione da fare: i sordi tendono ad invocare una sorta di ingenua opposizione con il teatro udente, come se attraverso il teatro lanciassero una sfida tra le due culture e le due identità (senza rendersi minimamente conto, tra l'altro, che, se così fosse, rispetto al teatro udente le loro sarebbero considerate semplici scenette e non "teatro"). La cultura dei sordi in generale tende ad imitare quella degli udenti, e questa imitazione è posta in termini di competizione: "il nostro festival deve diventare come Sanremo" ha detto la presentatrice a Salsomaggiore. Il che, se accadesse (e le intenzioni dei sordi, ingenuamente, purtroppo vanno in quella direzione), sarebbe davvero un disastro.

Dunque una delle difficoltà, da parte dei sordi, sta nel non riuscire a superare lo spirito di competizione col teatro udente, e nel non capire che confrontarsi non significa fare a gara. La competizione non è l'arma più adatta per difendere la propria identità, anche se si tratta dell'identità di una minoranza culturale e linguistica, che ha paura di essere schiacciata dall'identità dominan-

te.

Di conseguenza, aprirsi significa anche conoscere quello che fanno gli altri, essere curiosi del diverso da sé, e cioè frequentare i vari "teatri".

I sordi frequentano molto raramente il teatro degli udenti, pensano che non gli appartenga, che non sia rivolto a loro. Questo, in parte, è vero (e la nostra secolare tradizione del teatro di parola ce ne dà subito conferma); ma se il teatro è davvero teatro nel senso originario del termine (dal greco "theatron" cioè, non a caso, "luogo dello sguardo"), sa comunicare con o senza e comunque al di là delle parole, e quindi può arrivare anche ad un pubblico sordo.

E se è necessario comprendere il testo, c'è sempre la possibilità dell'interprete a teatro, nonché dei sottotitoli (che però risultano spesso di difficile comprensione ai sordi). In America ogni produzione ufficiale ha l'obbligo di prevedere almeno una replica per ogni piazza con la traduzione in lingua dei segni, e in Francia l'IVT ha ottenuto risultati quasi analoghi. In Italia non se ne parla nemmeno. Non lo richiedono i sordi, e, d'altra parte, nemmeno lo prevedono gli udenti.

La strada da fare è dunque ancora molto lunga, le questioni sono complesse, ma credo che valga la pena di affrontarle se la presenza anche di un solo spettatore sordo può mettere in crisi alcune pratiche del teatro udente e se, viceversa, un solo spettatore udente può mettere in crisi il teatro non udente; se è vero, insomma, che non sono le singole culture a fare la storia del teatro, ma il necessario scambio reciproco tra di esse.

[1] Il primo si era tenuto a Trieste nel 1997, il secondo a Palermo nel 1999.

[2] Compagnie partecipanti: Gruppo Gestum - Cava de' Tirreni (SA), C.C.R.E.N.S – Milano, Mojoud – Genova, Teatro del Sole – Catania, Compagnia David – Firenze, Laboratorio Zero – Roma, Maschera viva – Torino, Voce del silenzio – Foggia, Muk – Padova, Compagnia Segnidea – Bologna, Ciclope – Palermo.

SCRITTURE

Paolo Puppa

MITI TEATRALI: ABRAMO E FILOTTETE

Premessa

Insegno storia del teatro all'Università di Venezia. Ogni tanto, specie di sera, scrivo commedie. All'improvviso, interrompo quello che sto facendo, e mi scappa di scrivere battute. Può sembrare romantico tutto ciò, e magari un modo stereotipo da sceneggiato televisivo, ma questa confessione è autentica. Posso dire che colla mano destra, da sempre, studio e produco saggi e volumi di storia della scena, molto sveglio e lucido, almeno per quanto possa essere lucido un professore universitario. Lo faccio da una vita. Colla mano sinistra, invece, metto su dialoghi. E non penso a corpi di attori, a scene specifiche, purtroppo e per fortuna. Invidio molto il sistema inglese, dove mi capita spesso di insegnare. Là, il playwright *è sequestrato dall'Istituzione teatrale perché non faccia altro che scrivere per un determinato* casting. *E questa contiguità collo spazio materiale dello stage agevola indubbiamente l'oralità della scrittura, produce la sua naturalezza tanto vicina alla sala. Ma, e anche questo può sembrare romantico, si acquista libertà ulteriore senza una metrica precisa che ti condiziona.*

Nel mio curriculum specifico, il passaggio tra l'attività fredda di studioso, e quella calda di creativo è stato accelerato dall'attività di dramaturg, *in quanto nel '91 ho iniziato a esercitarmi in questa direzione allorché lo Stabile della mia città, appunto Venezia, m'ha commissionato un copione per Alberto Lionello che tornava a recitare dopo due anni di sosta per una fastidiosa malattia ai reni, di cui poi sarebbe morto. E io, memore della* Coscienza di Zeno *per lui tradotta in palcoscenico da Squarzina e Kezich, ho raccolto materiali epistolari ricostruendo una giornata tipica di Svevo a Murano, mentre lavorava come chimico negli stabilimenti del suocero.*

Ecco, come adattatore e come studioso la committenza serve da volano, mi aiuta perché incalza alla consegna, in un certo senso appartiene alla mia identità di studioso. Al contrario, mettere sulla carta delle battute risponde a qualcosa da dentro. Io scrivo quasi sotto dettatura, come in una seduta spiritica. Non so cosa verrà fuori dalle prime battute, non so chi parla, non so cosa avverrà di quello che costui sta dicendo. Lentamente si mette a fuoco una figura, e poco dopo qualcun altro (non sempre), mentre si delinea un contrasto, un'idea di conflitto. Ma la mia strategia si concentra per lo più sul ritmo grazie a cui immagini verbali si susseguono nella stessa bocca o tra una bocca e l'altra. Mi interessa, infatti, la balbuzie dei concetti, l'economicismo dei moduli espressivi, quello che potrebbe essere chiamato minimalismo. Una certa staticità, un'assenza di gesti importanti, una ruminazione che precede o segue delle scelte rinviate o fallimentari, questo è il territorio umano da me privilegiato.

I miei saggi, i miei libri da professore vengono fuori lentamente, le mie commedie in poche sere, a volte in una notte buia e tempestosa, come direbbe il cane di Linus. E nondimeno, è inevitabile, tra le due attività corrono sottili legami. Da studioso della drammaturgia contemporanea, ho analizzato a lungo le categorie che tendono a caratterizzare la scrittura novecentesca, la difficoltà a individuare l'altro, la riluttanza se non l'incapacità di ascoltare, per cui sovente lo scambio interpersonale si risolve in alternanza di monologhi autistici, quasi una tacita convenzione tra l'io e l'altro da sé a turneare i propri momenti affabulatori. Se sono più di due, i personaggi, è assicurata la babele caotica delle arie, *in termini da melodramma, accumulando rumori e distrazioni reciproche entro un vaudeville metafisico da Cechov a Beckett e Bernhard. Qui, sagome rinchiuse nel proprio statuto egotista si sporgono a confidarsi grumi onirici, velleità risibili, incubi privati, infastiditi dalle risposte o interruzioni altrui. Allo stesso tempo, non va sottovalutata l'importanza degli assenti, il risucchio operato dai morti che ci tentano e ci invadono e non ci danno tregua, si pensi quale bibliografia fondante all'asse espressionista siciliano, da Pirandello a San Secondo.*

Quando mi rileggo (e non correggo quasi niente), quando riattraverso da studioso le parole depositate sul computer, ritrovo questi stessi schemi, divenuti metafore ossessive e miti-culturali, umorali-personali. In più, ed è un'esperienza recente, che risale a due anni fa circa, ho intensificato la serie di monologhi, o di atti unici monologanti, d'impianto fortemente narrativo. Ho scoperto che, nel caso mio, un monologo può essere intimamente più dialogico rispetto ad un dialogo. Costruisco una struttura in cui c'è qualcuno che ascolta e potrebbe intervenire, se volesse, qualcuno a cui il mio personaggio monologante direziona il proprio racconto-confessione-sfogo. L'io, allora, si inventa e si inventaria la costruzione di sé che meglio conviene al suo Narciso.

Dicevo all'inizio di questa poetica elementare che non appena sento le prime battute del personaggio, non so bene chi sia colui o colei che sta parlando. Ebbene, posso aggiungere che non so bene, neppure alla fine, chi sia il personaggio che si congeda, al termine del suo sproloquio. Io mi devo fidare di quello che mi ha raccontato, ma non garantisco che la sua sia una verità attendibile. Già Pinter, del resto, commentava in questi termini le chiacchiere dei suoi protagonisti. Non basta. Perché a mettere dei paletti nella nebulosa, altrimenti troppo dispersiva, utilizzo non di rado nomi antichi, miti arcaici celebrati da ruminazioni scolastiche o da circolazioni nell'immaginario depositato alle nostre spalle, da Penelope a Medea, da Filottete ad Egisto, da Dafne a Chronos. Li ha raccolti la Sellerio, nella collana diretta dall'amico Michele Perriera, col titolo Famiglie di notte. *Qui, ho notato quanto il mito possa aiutare, non solo lo spettatore-lettore, ma lo stesso autore, cioè me in questo caso. Utilizzare storie precedenti, preconosciute, e dal mittente e dal destinatario, consente variazioni sul tema, un terreno in cui muoversi, che evita lungaggini per introdurre il nuovo, il chi è del Signor Rossi. Non si tratta di eseguire parodie dell'antico, di mettere i baffi alla Gioconda, che è un po' l'atteggiamento delle avanguardie, vedi il futurismo, né di scegliere l'opposto atteggiamento, un ritorno al passato di tipo filologico-conservativo, si pensi a D'Annunzio. No, più semplicemnte il mio è un abbassamento prosaico, un aggiornamento al terzo millennio che recupera lutti e angosce passate declinandole in contesti piccolo borghesi quotidiani. Medea, ad esempio,è una bulgara che legge i tarocchi in una tv privata, l'ingegner Eteocle*

si lamenta perché il fratello Polinice non rispetta i turni della villa a Cortina, Egisto mostra i bagni di campagna ad Oreste e spettegola agitato dalle ubbie della figliastra Elettra. Non scorre sangue nei miei monologhi insomma, ma un refolo di paura, un sussurro e un grido minaccioso incombono sul badinage sfrontato e patetico delle mie derelitte creature.

ABRAMO

Non mi guardi così, però. Se no, mi alzo e vado via. Chiaro? Sissignore, mi alzo e me ne vado. Anche adesso. Non mi importa niente. Mi alzo e me ne vado. Ma scherziamo? Perché, non è mica facile per me, parlare. Basta guardare! Basta guar-da-re! Chiaro? Non mi sono spiegato bene, forse. Ho detto che mi alzo e me ne vado. Non ho capito bene, poi, dove siamo, qua. È uno scherzo, questo? Tocca a me, parlare, no? Ho detto toccare, sì, toccare! Ma non in quel senso! Che discorsi? Ma guarda questo qua, cosa ha capito! Perché diventa rosso, adesso? Toccare, non toccarsi, non toccarsi. Intendevo come turno. Toccare nell'altro senso, non fa più per me. A questo punto. Son finiti i tempi. Anche perché sono in cura. Sì, in cura. E allora? Ma non si può mica aprire una finestra? Fa caldo, qua dentro. E c'è odore di gente. Gente che si lava poco, mi sa. Lo strano è che non so nemmeno se ho fatto o sognato quel che sto per dire. Comincio? Occkei. Sì, dunque, ehmmmm. Mi schiarisco un attimo. Un attimo, per favore. Insomma, io andavo ogni agosto un mese nella casa di mia zia a Borca di Cadore. Nella Cortina dei poveri, come la chiama mia moglie Sara. La vecchia. Perché mia moglie è gonfia, tutta ricoperta di rughe e cellulite dappertutto e ogni anno mi toccava andar con lei e il figlio in quella casa fredda, senza sole. Ogni agosto. Tutti gli anni. Capito? Ogni anno. C'era la stufa, e occorreva la legna. Mia moglie poi, appena arrivati, colle valigie ancora chiuse, mi costringeva, sissignore, costringeva, costringeva, a fare provviste. Di tutto, un po' di tutto, alla Standa.

Come se ci fosse una guerra atomica. Come se fossimo in America. Perché lei voleva sempre il frigo stracolmo. Sempre. Spese per tutto il mese. E io ogni volta pensavo, ogni volta, mentre riempivo il carrello e poi tiravo su i sacchi e li infilavo nel portabagagli, che dopo c'era la felicità di portar il ragazzino a tagliar la legna nel bosco vicino. Perché c'è un bosco nero nero, infatti, alle spalle della casa. Un bosco vero, mica di plastica. Di notte, dalla finestra, se c'è la luna, pare il pelo d'un grande orso. Sì, pare il pelo d'un grande orso. Strano, ma a me fa quell'effetto. Così, io pretendevo, dopo la spesa grossa, di andar su nel bosco col piccolo, come lo chiamava lei, e sì che ha già dodici o tredici anni. E volevo portarlo su, nella stradina del rifugio, a tagliar legna, per scaldar la casa, e a rafforzarsi quelle spallette da bambina. E lei ogni volta gridava "cambia casa", e "non portarlo su, che poi prende freddo e si ammala, e lo sai che è asmatico, Isacco". Ma è così che guarisce, dicevo io, è così che si diventa uomini. Il fatto è che a me quella famiglia stava stretta. E le vacanze io avevo paura. Da anni, io, come dire, con quella donna, io, io. Sì, insomma, non mi veniva più duro. C'era per fortuna Internet, e tanti bei siti, e io guardavo, guardavo, e poi correvo dalla vecchia, la svegliavo con uno sguardo terribile, e lei mi lasciava fare. E sì che ogni volta all'inizio, nei primi, come dire?, contatti, mi veniva da strangolarla. Lei, ovvio, non si accorgeva di niente. Io guardavo tutto, pensavo a tutto, durante, anche agli animali, tranne che alle sue cosce

disfatte e al collo doppio da menopausa. Se no, non riuscivo. Capito? Pensavo ad altro, a tutto tranne che a lei, e così venivo. Capito cosa intendo, vero? Invece, a portar fuori e su, in cima al bosco, Isacco, mi passavano i nervi, e non pensavo più se mi veniva duro, o a come fare per farmelo venire duro. E così lo portavo fuori, al freddo, Isacco. Quando lei cominciava a piagnucolare e a frignare, e a dire che ero un mostro, io mentre gli infilavo il cappotto e le sciarpe e gli mettevo gli stivali (tanto quello scivolava lo stesso sul pendio, sì lo stesso, salendo con quelle gambette rachitiche) e controllavo le pile, ecco, già in quel momento, riuscivo a dimenticare il letto matrimoniale, e che dovevo sudare tutto l'anno in banca per riempire la loro pancia e poi lasciargliela svuotare in bagno. Perché in città lei stava ore e ore in cesso, ne aveva uno tutto per lei e l'altro era per il figlio, e anche lui coi giornaletti la domenica lo occupava intere mattinate. Io lavoravo, loro mangiavano e poi si svuotavano e di nuovo si riempivano come bestie. Io, allora, andavo a fare il montanaro e mi sfogavo con una grossa scure. Certo che c'era la scure, mia moglie sarebbe stata più calma se portavo su solo un coltellino! Ma gli alberi sono grossi e resistenti, o no? Noi si tornava giù, dopo sforzi veri, sforzi maschili, sudati e distrutti dalla fatica, e poi la doccia insieme. Lo obbligavo a farla con me, la doccia, Isacco. Lui si vergognava, ma io volevo controllare come cresceva, e se per caso gli veniva duro, con me vicino, il pisellino. Se gli veniva duro con me vicino, non so davvero cosa avrei fatto, ma qualcosa di certo facevo, per punirlo, ovvio. Chiaro? Sotto la doccia, insieme, si sentiva solo il rumore dell'acqua. Tutti e due in silenzio, pochi gesti, io gli passavo lo shampoo, lui non mi guardava mai negli occhi. Io invece lo fissavo per minacciarlo, guai se gli veniva duro con me vicino. Guai, ovvio. Anche al servizio militare, molti anni prima, una volta. Ma questo non c'entra niente. Poi, asciugati in fretta, si accendeva il fuoco. E pareva di essere a Natale, in una vera famiglia. Nella casetta di Borca, mancava l'internet e c'era una sola camera da letto, e un solo bagno. Deve essere successo tutto sei mesi fa, circa. In città, la notte prima del viaggio a Borca, avevo navigato tutta la notte e ero venuto cinque volte col sito web delle donne russe. Venuto, cinque volte. Cinque volte, come quando avevo ventanni. Facevo, come dire, la scorta. Mi sfogavo prima e così potevo resistere per un po'. Calcolavo che cinque volte, andando verso i cinquantanni ormai, potevano bastare forse per un mese. O no? Ma, insomma, ero un po' nervoso e sfinito. Quel giorno, dopo la spesa, ho lasciato Sara davanti al garage per evitare discussioni, (sì, portasse lei su in casa tutti i pacchi e i sacchi e sacchetti e le ceste e i cestini) e trascinato Isacco verso il sentiero, col cuore in gola. Camminavo in fretta a denti stretti e lo spingevo per i polsi. Lui si lamentava, che pareva sua madre. C'era solo ombra intorno, tanta, tanta ombra. Le cime dei pini andavano su e giù per il vento. Così ho capito che occorreva un gesto nuovo, per interrompere il ciclo sempre uguale delle cene davanti al televisore, e la rabbia silenziosa che mi tenevo dentro, davanti al bagno occupato. E ho visto il mio futuro con quel ragazzino che mi cresceva addosso, e magari grazie allo sport del taglialegna mi diventava grande grande, più forte di me. E sotto la doccia insieme, presto gli cresceva il pisello mentre il mio si riduceva sempre più, come una matita senza punta. In fondo io mi allevavo un nemico in casa, che parlava a bassa voce con sua madre. E ho capito, come spiegarlo, c'era come una voce in me, strano vero?, ho capito bene che se gli tagliavo la testa all'improvviso, con un colpo solo, zac, zac, stavo senz'altro meglio, ma molto, molto meglio. E magari mi diventava simpatico, il ragazzo, dopo. La pena, infatti, è un sentimento più piacevole del rancore, lo sa vero? E mi immagi-

navo, cioè pregustavo la scena della sua faccia che rotolava nel fondo del sentiero tra le pigne e i sassi e la polvere e le cacche dei cani. E sentivo il languore del rimorso che mi cominciava già nella pancia, e trovavo dolce e nobile il volto insulso e banale di Isacco, quel volto pieno di brufoli, gonfiato dalle patatine fritte e dalla televisione. Ho cominciato così a buttarlo a terra, ad alzare la scure col braccio destro, mentre coll'altro, usando anche un ginocchio, tenevo ferma la sua schiena che non voleva saperne di stare immobile. Non era per niente docile quella schiena. Anzi, mi si ribellava, il piccoletto! E faceva venir fuori il suo odio per me, certo, tutto il suo odio. Così si dimenava e guaiva come un cucciolo. Era uno spettacolo piacevole, e riposante. Tanto che a me, m'è venuto duro duro come mai l'affare. Che bello sentirselo aguzzo, straripante contro i calzoni, come quando andavo a puttane, da giovanotto. Ma cosa vuoi fare, ma cosa vuoi fare?, gli chiedevo e stavo per colpire e liberarmi da tutto quel buio dentro. Invece, proprio in quel momento, s'è accesa la lucetta davanti alla baita di fronte, che credevo chiusa, e il gestore è uscito fuori con sua moglie e hanno armeggiato davanti alla loro automobile. Così l'ho rialzato, il ragazzino, l'ho anche spazzolato colla mano. Ho raccattato la legna e l'ho messa dentro le gerle, col fiato che se ne andava via, mentre Isacco piangeva e si soffiava il naso. Siamo scesi in silenzio, tutto nero attorno, non c'era nemmeno la luna in quel tramonto d'agosto. Io a ripetergli che era uno scherzo, anzi una tecnica di lotta, perché se poi nella vita incontrava gli albanesi o gli slavi come la Sara continuava a dirgli, almeno aveva imparato a difendersi. Isacco scendendo, piangeva, cascava e ricascava, e biascicava "lo dico alla mamma, sì, lo dico alla mamma". Io intanto rimuginavo tra me, cosa avrei fatto coi giornali e la banca, dopo, se solo non usciva il vecchio della baita. E adesso son qua, a parlare di questa cosa. E non so bene se l'ho fatta davvero o solo sognata.

FILOTTETE

Qua, sono qua. Come? Certo che vivo qua. Scusa della pochezza. Posso offrirti un caffè, solo un caffè. Mi dispiace. Ma qua dentro, c'è poca roba. Comunque, non mi vergogno. Non c'è niente da vergognarsi a star qua, sta sicuro caro mio. Non senti il profumo dell'aria, a quest'altezza? Prova ad annusare, fa il favore. Apri bene i polmoni. Ecco, così. E hai guardato il panorama? Quello là è il Civetta, sai? La sera, che spettacolo, e l'alba, l'alba poi! Non ci sono parole. L'alba, sì. Tu non potresti capire. La sera, voi fate tardi colle chiacchiere, già, e la mattina alzarsi diventa difficile. Vero? Ti prego, guarda solo un momentino. Ma guarda bene, per piacere. Dimmi se qua non è tutto un buon odore. Niente puzza da queste parti. Non c'è la puzza che c'è da voi in città, la puzza di Padova. Puzza dappertutto. Quanto zucchero? Vorrei proprio sapere perché dovrei vergognarmi poi, a star qua! Prova a dirmelo tu, se ci riesci. Me lo sai dire tu, eh? Meglio star qua, a insegnare ai ragazzini l'italiano che fare quel che fa la banda, la tua truppa sissignore! Non ti puoi certo ricordare, ma io ti ho visto che eri un fantolino, colla moccia al naso. Piangevi sempre. Tuo padre Achille era un po' preoccupato. Ad un congresso, ti ha portato e ti teneva sulle spalle, nella strada che dall'albergo arrivava alla sede dei lavori. Com'eri buffo! E adesso sei tu che ricominci colla carriera. Ah, sei dottorando, adesso? Eh sì, le gesta del padre. Si ricomincia. Una ruota. Una ruota. E mi hai scovato. Io lo so perché sei qua, e chi ti ha mandato qua. Lo so benissimo. Sì caro mio, sono una

banda, una banda o anche una mafia se vuoi, una forma diversa di mafia, ma sempre mafia sono. Una vera mafia, anche se loro non si degnano di sparare, anche se ufficialmente quelli là non ammazzano! Ma poi uccidono lo stesso, in fondo. A me, mi hanno ucciso la vita quelli là. Me l'hanno rovinata. Zac. E non sono più esistito, dopo. Come morto. Io sto qua come un morto. Vivo nascosto. Non so come hai fatto, come avete fatto a pescarmi. Credevo di poter stare tranquillo e invece eccoti qua. Sai, ragazzo, quello che non potrò mai perdonare ai tuoi, alla banda, sì devo dirtelo, è questo: per anni, per lunghissimi anni io non ho fatto altro che pensare a lui, a Ulisse, con odio e nostalgia. Ogni mattina, il mio primo pensiero era lui, ogni notte, prima di pochi sogni amorfi e inutili, la prima immagine era la sua faccia. I primi tempi, ovvio, era solo chock, paura, sbigottimento, orrore. Poi, a poco a poco, ogni tanto me lo rivedevo nel periodo che eravamo amici, come fratelli, io e lui alla pari, e non c'erano ancora gli altri, il gruppo. Perché in un'epoca tanto lontana, io e lui eravamo amici. Anzi, per qualche mese, lui mi è stato pure sotto, nel senso del potere, voglio dire. Lo saprai, vero?, che io in effetti ho avuto l'incarico all'Istituto di italianistica prima di lui, sì prima, prima. Risentivo la sua voce, ogni tanto, la voce di quella volta quando m'aveva chiamato per congratularsi con me. Quella volta. Come cambiano le cose della vita! Abitavo a Mestre, allora. La sua solita voce cantilenante, seducente, la conosci no? Ma una voce in quell'occasione tanto turbata. E io non ne ho approfittato. Non è buono qua il caffè? Meglio certo che a Padova. Ti dicevo che stavo mangiando la cotoletta milanese, da sempre la mia passione. Ricordo tutto come fosse ieri. Mia moglie mi fa "C'è Ulisse al telefono", lo chiamavamo per nome io e lei in quell'epoca. Sono corso verso la cornetta, tutto euforico. Masticavo la cotoletta, e intanto osservavo i vetri finti, simil Venini, sulla libreria e i multipli di Mondrian e di Klee alle pareti. Il fatto è che lui aveva bisogno di me. Voleva assicurarsi il mio appoggio, perché toccava a lui superare l'esame interno, sei mesi dopo di me. E intanto pensavo che avrei avuto vetri veri e quadri autentici, originali. Tanto la mia carriera era partita al galoppo. Sbocciata come una primavera. Non mi sarei più fermato. Me lo dicevano tutti. Specie lui. A 28 anni, avevo già l'incarico, ed ero il coccolo del preside di facoltà. Al telefono, quella sera, lui mi fa: "Quello mi incula, quello mi incula". Sapeva di essere odiato e disprezzato per la sua pigrizia intellettuale, per la sua ignoranza, per la sua non conoscenza dell'inglese! Faceva la vittima e io lo consolavo, lo rassicuravo. "Smettila di fare il pusillanime", e quello là invece ripeteva che per lui non c'era più spazio là dentro, in Istituto, che il preside non lo avrebbe mai aiutato. "Mi incula, mi incula", con una voce, ma con una voce, se solo l'avessi sentito quella sera! Ecco, vedi, se penso a quel momento là, torno a sorridere di tutto e mi vien da perdonarlo quasi. Se fosse morto in quel momento, come l'avrei mitizzato! Mah! Io comunque ho difeso la sua causa col preside, durante il concorso interno per farlo avere anche a lui l'incarico, perché si sdoppiasse il posto. "Bisogna moltiplicarsi, bisogna fare gruppo per la disciplina", mi ricordava, come se ci fosse stato bisogno di spiegare a me la solidarietà e l'amicizia. Ma se lo facevo solo per quello, per il senso dell'amicizia e dell'onore! Mi ero impegnato in quel senso e dunque non potevo agire diversamente. Invece, il preside una mattina è morto durante un consiglio di facoltà e tutto è cambiato. È arrivato un altro ordinario, che ha legato con lui, non con me. Son rimasto senza protettore, senza aiuti di nessun genere. Per cominciare, mi hanno tolto subito l'incarico. Ma tu queste cose, tu le sai anche troppo bene, solo che le conosci nella versione di Ulisse, non secondo la verità. Guardi questi quaderni? Sono dei bambini di qua, del paese. Li aiuto,

faccio del volontariato, a gratis. Non prendo una lira. Tiro avanti coi soldi della liquidazione. Stanno per finire. Dopo non so come farò. La pensione è poca roba. Diglielo, diglielo che non prendo una lira. Per lui, sarebbe una follia vero? Lavorare e non essere pagati! Ma lo senti l'odore della montagna, vero? Il legno dei boschi? Ho scelto il legno dei boschi e ho lasciato perdere tutto il resto. Mi sono messo in malattia, nei primi tempi che stavo qua. Poi, non è stato possibile continuare coi certificati. Faccio del volontariato, adesso. Vivo di aria. Meglio però, molto meglio adesso. Prima è stata dura, tanto dura. Lui andava a dire in giro che la mia produzione era in fondo tutta di seconda mano, e che ero prolisso, ripetitivo. Che avevo scritto sempre lo stesso libro. Che i miei erano paroloni senza metodo. Non c'era rigore nei miei libri. Perché non ero né un filologo, né uno storico, e non facevo parte di nessuna scuola. Che ero un solitario, un lupo insomma. Che non ero affidabile. Sopratutto, un collega non affidabile. E, ah sì, che la testa non c'era più. "Sciopà", per dirla in dialetto. Certo, insinuava queste belle chiose un po' a rate, non tutte in una volta, no. Ma a poco a poco è riuscito a conquistare tutti al suo giudizio di me. Potevo rivoltarmi, reagire con violenza, non c'era niente da fare. Ad un certo punto, lo credevano tutti e così anch'io ho finito di crederci. Insomma, ho smesso davvero e gliel'ho data vinta. È difficile resistere dove tutti la pensano allo stesso modo. Buffo, no? Non son riuscito più a scrivere una riga. Davvero. Coi progetti di ricerca che avevo. Ma pubblicare ancora mi dava nausea. Smaniavo davanti allo schermo acceso del computer. Un incubo. Quando lui ha avuto l'incarico, quando dunque è arrivato al mio livello, è allora che ha cominciato a cambiare atteggiamento verso di me. Ci facciamo un altro caffettino? Sì? Passami la spugnetta, allora. Prima, ti dicevo, era tanto servizievole, cauto e piagnucoloso. Poi, all'improvviso, s'è mostrato brusco e insofferente. Alzava le spalle, ogni tanto, e se mi avvicinavo, subito passava nelle altre stanze del dipartimento sospirando, oppure scuotendo la testa. Un giorno, è sbottato con un suono secco e sibilante: "Sei tu che hai scritto questo, per caso? Proprio tu? Ti rendi conto cosa hai scritto?". Gli sono corso dietro, ho quasi lottato per strappargli una qualche spiegazione. M'ha soffiato sul muso, e tremava tutto, che non era proprio il caso di scrivere male di un romanzetto (ne avevo pubblicato una breve recensione su di un giornale locale) perché l'autore era amico di cordata. Io non riuscivo a capire tutto quel dramma, tutta quell'agitazione. E borbottavo come uno stupido: "Stai scherzando, vero, dimmi che stai scherzando?" No, lui non scherzava affatto, mentre ero io che dovevo ragionare di più, prima di scrivere. In realtà non ragionare dovevo, ma consultarmi con loro. Sempre, anche prima di pisciare. Ormai si trattava di me e di loro, contrapposti. Loro erano gli altri, i vecchi e i nuovi arrivati. C'era pure tuo padre tra loro, nella banda, tuo papà Achille. Anche se lui, tuo papà, era il più serio tra quelli là. Lui sì che stava sempre chiuso in archivio, lui sì che era davvero uno studioso, e frequentava biblioteche, non aeroporti, ed infatti è morto così presto. Quando è andato in cattedra Ulisse, per me era proprio finita. Io ero un semplice assistente, e tale sarei rimasto per tutta la mia carriera. Non era possibile ricordargli che avanzavo un aiuto da lui. Aveva fatto in modo che mi fosse impossibile anche il semplice pensare ad una simile richiesta. Perché era abile, abilissimo, con quella voce. Ogni tanto, gli scrivevo lettere, dove gli offrivo amicizia eterna, e arrivavo a messaggi tipo "qualsiasi cosa tu faccia, io ti vorrò sempre bene", o cose del genere. Oppure provavo a formulargli l'ipotesi che io fossi ordinario e lui semplice assistente, per esibirgli la gioia selvaggia per me di aiutarlo ancora. Che orrore, eh?, che orrore! Sono quelle letterine la vergogna della mia esistenza. Temo che lui le abbia con-

servate. Certo che le avrà conservate! Nondimeno, siccome lui non si degnava di una risposta, a volte perdevo pure la pazienza, normale no?, e allora lo minacciavo, ma sempre firmando regolarmente le missive, di raccontare tutto agli studenti, e cioè i furti dei libri, quando era ragazzo, le note rubate dalle pubblicazioni degli altri nei primi articoletti, le giravolte politiche, dall'estrema sinistra alla Lega a Forza Italia. Alle prime, neppure rispondeva, per le seconde mi rilanciava battutine che lasciava sul mio tavolo, con brevi frasi piene di scherno e disprezzo, dove accennava pure al mio stato di salute mentale. Ecco, era il tono che sempre più si raffreddava a spaventarmi. Il tono. E lo sguardo. Un giorno, un giorno mi hanno convocato. Ed è stato una specie di processo. Lui stava seduto al centro. Si doveva votare in quei giorni per i commissari nei nuovi concorsi. Nessuno pensava di propormi come candidato. Dovevo solo garantire di votare, per la mia categoria subalterna, un loro portaborse che sarebbe così finito in Senato Accademico, in modo da concorrere a nuove mazzette di voti, in un giro complicato che faticavo ad assimilare. M'hanno chiesto brutalmente cosa avrei fatto, precisando che avrebbero comunque controllato le schede colle preferenze e sarebbero risaliti sino a me. Quasi gridavano a turno che non potevo più barare. In quella situazione mi veniva da piangere, io, io che ero più anziano, per carriera, di tutti i presenti. Ma guardavo lui solo. La sera prima, per telefono, mi si era negato per l'ennesima volta. E il giorno dopo, ecco che si accarezzava la barba con una matita bene appuntita. Mi fissava senza espressione, il capo leggermente reclinato, lo sguardo mite e stanco che mi attraversava come se non mi vedesse. Io speravo, speravo in un gesto bonario, che so, che qualcuno proponesse di andar giù al bar per bere un fragolino bianco freddo, era un torrido giugno. Niente. Io potevo solo balbettare per il furore trattenuto. Così ho mormorato che avrei deciso in cabina, che non capivo tutta quella tensione. Poi si sono alzati tutti insieme, come avessero concertato quella mossa, e sono usciti lasciandomi solo. Sono rimasto solo, solo sai, nella stanza grande, coi computer accesi, e l'aiuto-segretaria che mi osservava imbarazzata. Cosa ho provato vedendoli uscire da quella stanza, senza che nessuno di loro si girasse per salutarmi, per una battuta scherzosa, magari in dialetto! Non puoi immaginare cosa ho sofferto in quel momento, notando la porta sbattere dietro le spalle dell'ultimo ricercatore. Se fossero tornati indietro, se avessero urlato: "Abbiamo scherzato, mona!", mi sarei gettato ai loro piedi, supplicandoli che mi spiegassero cosa c'era in me di non affidabile, chiedendo anche che cosa dovevo fare per esserlo. Che rischio ho corso quella volta! Il rischio di diventare il loro schiavo fino in fondo, e per sempre! E dicevano poi, ehm, dicevano, pazzi e criminali e crudeli, tanto crudeli, dicevano, ma sì, dicevano anche che puzzavo, che non mi lavavo, che non ero presentabile. Specialmente i piedi. Ce l'avevano coi miei piedi. Guai a stare in una stanza con me, per via delle mie scarpe. Tutto perché una volta me l'ero tolte, e quel giorno ero in effetti un po' sudato. Sfido, avevo camminato per la città, avanti e indietro, per ore a discutere su una tesi. Ma si era tra uomini, via, e in confidenza. Ma lui, Ulisse, è andato a tirar fuori quella storia della puzza ai piedi colle colleghe dell'Istituto, che mi spiavano con certi occhi disgustati. Ma non diceva anche che m'ero fatto pure un'infezione sotto il calcagno, in piscina. Un fungo che avevo provato a schiacciarmi da solo. E invece s'era ingrossato. Una cosa da niente, mica contagiosa. Mi son comprato deodoranti e pomate speciali, poi. E l'odore così, non era poi tanto, tanto. Non era affatto pestilenziale, come dicevano quelli là. Nel frattempo, tra tutte quelle crisi, mia moglie m'aveva lasciato. Anche lei aveva messo in dubbio, una volta, quella telefonata, quella intendo di Ulisse che

mi pregava dell'aiuto col preside. Secondo lei, lui non l'aveva mai fatta quella telefonata. Me l'ero inventata. Ma come? Ma cosa? Inventarmi una cosa così? No, per Ulisse erano le solite balle, le mie. Un'altra delle mie fisime. E mia moglie ha confermato, una sera in cucina, mentre mi passava l'olio dell'insalata. Io le stavo accennando appunto l'ipocrisia e la poca memoria di quel bel tomo là, e lei non ha confermato la stessa versione? Sì, che forse erano balle, le mie, e che era stufa di sentire sempre le solite cazzate. Allora non ci ho visto più. Cioè, non l'ho toccata, cosa credi?, no, ma non l'ho proprio più toccata da quel momento. In tutti i cinque sensi. Non potevo più. Dopo, sono rimasto senza casa, senza i vetri falsi, senza i multipli di poco valore. Senza pareti comunque decorose! Stavo in una stanza in affitto, colla doccia che funzionava male. Peggio di qua, quasi. Non puoi immaginare cosa ho provato a vederli andar via, quella volta, nel terrore che tornassero colle loro facce cupe e dure. Pensavo che in fondo non c'era la guerra, che non avevano lanciato una qualche bomba atomica, che il mondo non stava per scoppiare, che non eravamo in una cella in attesa di essere torturati o squartati. Ma ti giuro, era molto meglio se fosse stato così, la guerra e la tortura e la morte davanti, piuttosto che quella paura, piuttosto che quella desolazione. Perché io dipendevo da loro, e lui era il direttore del dipartimento, era lui che ormai firmava missioni, permessi, e tutto il resto. A un certo punto, hanno deciso di trasferirsi in un' altra sede, con una diversa dicitura. Non c'era più posto per me. Non potevo credere che lo facessero apposta, quel trasloco. Però c'era la coincidenza, no?, una strana coincidenza. Io non potevo "afferire", hanno scritto questo. La mia disciplina non rientrava nel novero di quelle che appunto "afferivano". Alla fine, me ne sono andato via, non potendo "afferire". E ho portato con me l'epistolario di Fogazzaro. È per questo, vero? È per questo che sei venuto qua in mezzo ai monti? Sì, lo so, l'ho letto sui giornali, che state pubblicando l'opera omnia di Fogazzaro. E vi servirebbe, vero?, questa decina di lettere inedite che ho scovato a Parigi tanto tempo fa dall'antiquario a Saint Sulpice, quando pensavo di farne un libricino. Nel tempo lontanissimo in cui credevo di avere un futuro davanti a me. No, non ve le do. Inutile insistere. Uscirà l'opera omnia incompleta, non accurata, secondo il mio stile, no? Io resto qua, non tornerò mai più a Padova. A fare che, poi? Lo immagini cosa ho patito? Nessuno, nessuno mai s'è fatto vivo in questi otto anni. Mai una cartolina. Nei primi tempi, ogni tanto, lanciavo qualche messaggio scherzoso. "Mi sto lavando i piedi. Non puzzo più". Oppure, "attenti che sto tornando". Nessuna risposta. No, a lui mai. Ma ai suoi, eh, eh, allievi, diciamo pure allievi. Sentiamo se c'è una ragione per dartele queste lettere. Dici che le cose sono cambiate in questi anni? Solo perché avete bisogno di me, stavolta. Lo capisci, mai una risposta per otto anni. E non si chiama mafia questa? Dovrete fare a meno di me, non c'è altro da dire. E lui come sta? Son trascorsi otto anni, non so più niente di lui. Cosa ha fatto in questo tempo? Quanti libri ha scritto o copiato? Quanta gente ha sistemato? Quante cattedre ha pilotate? Ha imparato l'inglese, per farsi invitare in America, a far soldi? No, non vengo giù. Con te non ce l'ho. Tuo padre è stato gentile, in fondo. Un vero signore. E poi è morto. Dunque, è tornato innocente. Ma lui no, lui non è morto. Sai che sognavo ogni tanto che Ulissa stava male. No, non proprio che morisse, ma che avesse qualche malattia seria, per provare davvero chi l'amava sul serio, chi gli sarebbe stato vicino, chi l'avrebbe lavato e accudito in mezzo a tanti ruffiani, a tanti leccaculi. Io, io che non ero affidabile, io che ero goffo, che sbagliavo tutto, che non sapevo scrivere libri, che non sapevo parlare bene in pubblico, io che puzzavo ai piedi, io l'avrei servito con affetto puro e disinteressato, io avrei pianto con lui. E

invece sta bene, no? Per forza. Le carogne non muiono. Ma io, puoi parlare quanto vuoi, io resto qua con questi ragazzini della scuola media. Faccio il Don Milani laico. Quello là nemmeno sa chi era Don Milani. Quando ho visto il film televisivo con quell'attore, come si chiama?, Castellitto sì, quanto ho pianto, e ho capito che solo stando qua, nel volontariato, potevo ritrovare un po' di senso in questa vita assurda. Ah, lui oggi fa il preside di facoltà? Dirige anche il circolo filologico? Ma bravo! Domani vorrà essere rettore, e poi ministro. Sempre più avanti, sempre più avanti. Ma mi sa che è infelice. O no? Le lettere, non ve le do! Ma ti rendi conto cosa mi chiedete? Sarebbe bella! E poi se te le consegno, cosa succede? Se torno, cosa mi fanno quelli là? E lui cosa dice? Cosa ti ha detto veramente? Non mentire anche tu, Neottolemo, che sei così giovane, e sei solo un dottorando. Non mentire tanto presto, ti prego. Non fingere che in fondo non lo stimi. Basta che quello là faccia un fischio, ma dai! Sono così deluso da tutto. Se lascio i miei ragazzi, se solo ricomincio a vivere e a sperare, cosa sarà del loro doposcuola? Io risulto malato, esaurimento nervoso, ho una grave malattia alla pelle, altro che sporcizia. Malattia della pelle, che c'è pure un nome difficile, psoriasi mi pare. Sono in pensione da anni, lo sai no? Potrei tornare a lavorare in Istituto? Davvero? Dici davvero, Neottolemo? Ah, hanno cambiato il sistema dei concorsi? Potrei scriverla io, allora, una noticina sulle lettere, o no? Lui ti ha accennato, per caso, a questa possibilità? Che io ricominci a scrivere, magari qualche riga? Una postilla? Potrebbe sempre correggermela lui, poi! Pensare ventanni fa com'era diversa la situazione. Lui che mi cercava, lui che usava la sua voce per convincermi di qualcosa. E adesso manda te in avanscoperta. Un semplice dottorando. Ci sono tutti, ancora tutti all'Istituto? Al Circolo, voglio dire? Anche Diomede il rissoso? E Menelao il becco? Di me cosa si sussurra, adesso? Ancora e sempre cattiverie? Sul mio alito, sulle mie ascelle, sui miei piedi al formaggio gorgonzola? I miei libri sono cancellati dal catalogo del dipartimento, vero? No, niente da fare. Non ce la farei più. Sono troppo vecchio per fare ancora l'assistente, a oltre cinquantanni. È un ruolo ad esaurimento, così la legge definisce il mio posto. E chi più esaurito di me? Sai, nessuno di loro, nessuno, s'è girato quella volta, per dirmi qualcosa di bonario. No, sono usciti tutti dalla stanza! Io guardo le montagne, qua, davanti, se non c'è nuvolo, e provo a dimenticare. Se poi vi do queste lettere, in cambio cosa mi fanno quelli là? E non hanno paura che a furia di stare con me queste lettere puzzino anche loro di formaggio verde? E perché non s'è degnato di venire lui stesso quassù? Già che c'era. Ma lui cosa dice di me, adesso? Parla sempre con astio dei perdenti?

1, autunno 1999

PADRI, FIGLI E NIPOTI

Su Decroux, il rapporto maestro-allievo e la trasmissione dell'esperienza a teatro

Marco De Marinis, *Premessa: dopo i maestri* | Eugenio Barba, *Il maestro nascosto* | Barbara Bonora, *Lo spirituale nel corpo: Eliane Guyon da Decroux a Gurdjieff* | Francesco Abate, *Il mimo corporeo negli Stati Uniti. Tecnica, scuola, tradizione* | Ingemar Lindh, *L'unicità di Decroux* | Rena Mirecka, *È una questione d'amore* | Pier Pietro Brunelli, *La maieutica nel parateatro di Rena Mirecka* | Vito Di Bernardi, *Willi Rendra: un maestro interculturale nella scena asiatica contemporanea.*

SCRITTURE

Enzo Moscato, *La "soluzione cinema": l'acqua, l'occhio, l'immagine anti-gramma.*

INTERVENTI

Leo de Berardinis, *Per un Teatro Nazionale di Ricerca* | Marco De Marinis, *La regia e il suo superamento nel teatro del Novecento* | Vincenzo Maria Oreggia, *Teatri invisibili: l'operosa utopia.*

2/3, primavera – autunno 2000

QUARANT'ANNI DI NUOVO TEATRO ITALIANO

a cura di Marco De Marinis

Gerardo Guccini, *Teatri verso il terzo millennio: il problema della rimozione storiografica* | Giuliano Scabia, *Avvicinamento a Dioniso* | Leo de Berardinis, *Scritti d'intervento* | Roberto Anedda, *Il teatro come una composizione: la drammaturgia musicale nel lavoro di Leo de Berardinis* | Damiano Paternoster (a cura di), *I teatri anomali della Raffaello Sanzio* | Emanuela Dallagiovanna (a cura di), *La Valdoca e il viaggio verso Parsifal* | *Contro la rappresentazione: Marcido Marcidoris e Famosa Mimosa* | *Le Albe alla prova di Jarry* | Fabio Acca, *Rino Sudano: un teatro "fuori scena"* | Marta Porzio, *L'arte silenziosa di Antonio Neiwiller* | Carlo Infante, *L'ultima avanguardia, tra memoria e oblio.*

INTERVENTI

Arnaldo Picchi, *Della "Bella Addormentata" di Rosso di San Secondo e la faccenda dei due finali* | Gioia Ottaviani, *Il passo che risveglia: transculturalismo e identità nel Butō.*

4, primavera 2001

FIGURE E PERCORSI DEL TEATRO FRANCESE DEL NOVECENTO

a cura di Marco Consolini

Paul Claudel, *La seduzione di Hellerau* | Paul Claudel, *Il teatro giapponese* | Francesca Migliore, *Sylvain Itkine 1908-1944* | Marco Consolini, *"Théâtre Populaire": breve storia di una rivista teatrale* | Bernard Dort, *Roland Barthes spettatore teatrale* | Lorenzo Mucci, Eleutheria, *prima pièce tragicomica di Samuel Beckett* | Patrice Pavis, *Sintesi prematura, ovvero:chiusura provvisoria per inventario di fine secolo* | Enzo Moscato, *Chi è e chi ha paura, oggi, di Antonin Artaud?*

INTERVENTI

Enzo Moscato, *Per esili ed epopee. Viviani-Joyce: un parallelo* | Vito Di Bernardi, *Il* Nižinskij *dei diari non censurati. Nuove prospettive* | Dario Turrini, Il vascello d'acciaio. *Appunti per una semiotica dell'attore teatrale.*