

SCENA

104

Spettacolo Cultura Informazione dell'Unione Italiana Libero Teatro





SCENA

104



Sede legale:

via della Valle, 3 - 05022 Amelia (TR)
tel. 0744.983922; info@uilt.it

www.facebook.com/UnionitalianaLiberoTeatro

twitter.com/uiltteatro

www.youtube.com/user/QUEMquintelemento

www.uilt.net

Consiglio Direttivo

Presidente:

Paolo Ascagni • Cremona
cell. 333.2341591; paolo.ascagni@gmail.com

Vicepresidente:

Ermanno Gioacchini • Roma
cell. 335.8381627; e.gioacchini@dramatherapy.it

Segretario:

Domenico Santini • Perugia
cell. 348.7213739; segreteria@uilt.it

Consiglieri:

Stella Paci • Pistoia
cell. 366.3806872; pacistella36@gmail.com

Marcello Palimodde • Cagliari
cell. 393.4752490; mpalimodde@tiscali.it

Antonella Rebecca Pinoli • Castellana Grotte - BA
cell. 329.3565863; pinoli@email.it

Gianluca Vitale • Chivasso - TO
cell. 349.1119836; gianlucavitaleuilt@gmail.com

Fanno parte del Consiglio Direttivo Nazionale
anche i Presidenti delle U.I.L.T. regionali

Centro Studi

Direttore:

Flavio Cipriani • Avigliano Umbro - TR
cell. 335.8425075; cipriani.flavio@gmail.com

Segretario:

Giovanni Plutino • Falconara Marittima - AN
cell. 333.3115994
csuit_segreteria@libero.it

SCENA n. 104

2° trimestre 2021

finito di impaginare il 30 ottobre 2021

Registrazione Tribunale di Perugia
n. 33 del 6 maggio 2010

Direttore Responsabile:

Stefania Zuccari

Responsabile Editoriale:

Paolo Ascagni, Presidente UILT

Sede legale Direzione:

Via della Valle, 3 – 05022 Amelia TR

Contatti Direzione e Redazione:
scena@uilt.it • Tel. 335 5902231

IN QUESTO NUMERO

EDITORIALE
DI STEFANIA ZUCCARI

CONSIDERAZIONI
DI PAOLO ASCAGNI PRESIDENTE UILT

DONATI UN LIBRO • AMELIA

RIFLESSIONI
MEMORIA, FUTURO, TEATRO POSSIBILE
DI FLAVIO CIPRIANI

TRACCE 2021 • OSTRA
REPORT DI SIMONA ALBANESE
SALUTO DEL SINDACO FEDERICA FANESI
EPOCHÈ LAB DI DARIO LA FERLA

► SPECIALE PROGETTO GIOVANI UILT
IL PRIMO CAMPUS GIOVANI
IN TRENTO

NEL MONDO
LE VETRINE DI MONTECARLO E GIRONA
DI QUINTO ROMAGNOLI

FESTIVAL NAZIONALE UILT
DEL TEATRO LIBERO “ANTONIO PERELLI”
A CAMPOBELLO DI LICATA
SALUTO DEL SINDACO GIOVANNI PICONE
PRESENTAZIONE DI LILLO CIOTTA

LA REGIA TEATRALE
COME DIRIGERE UNO SPETTACOLO
DI MARIAGIOVANNA ROSATI HANSEN

L’OPINIONE AI TEMPI DEL COVID-19
DI ANDREA JEGA

Torna la Campaniliana a Velletri

LA SCRITTURA PER IL TEATRO
AMATORIALE: SCELTA O NECESSITÀ?
DI MASSIMO MENEGHINI

LA MUSICA IN SCENA – INTERVISTA
AL M° GERMANO MAZZOCCHETTI
DI FERDINANDO GIAMMARINI

CENTRO CULTURALE NEXT: RIFLESSI

SARDEGNA • PERDASDEFOGU
IL PAESE DEI CENTENARI
ARTE, CULTURA, SPETTACOLO
DI M. PALIMODDE / E. FOGARIZZU

TEATRELIA: PICCOLO VIAGGIO NEL
TEATRO ITALIANO SUI FRANCOBOLLI
DI PINUCCIO BELLONE

NOTIZIE DALLA SEGRETERIA UILT

TEATRO ROTONDO: LA DONNA IN NERO

OMAGGIO A MARIA CALLAS
DA ROMA AD ANGUILLARA
DI HENOS PALMISANO

PIER PAOLO PASOLINI
PREMIO ANTONIO CONTI A CARLO SELMI

INCONTRO CON DANTE

40° ANNIVERSARIO SCHIO TEATRO 80

PREMIO SELE D’ORO
DI ANTONIO CAPONIGRO

LA CHIMICA INVISIBILE - LA BETULLA

► SPECIALE TEATRO TERAPEUTICO
ERMENEUTICA DEL “TEATRO”
E TEATRO “TERAPEUTICO”

G. OLIVA / M. CAVALLO / E. GIOACCHINI

IN SCENA

ATTIVITÀ NELLE REGIONI UILT

IN COPERTINA: Campus Giovani UILT (foto D. Curatolo)

Foto nel sommario: “La donna in nero” APS TEATRO ROTONDO di Trieste • “Go Willy, go!” TEATRO ARMATHAN di Verona • “L’aria è piena di cromosomi pericolosi” ROS-SOINVALIGIA di Torino • “Le Eumenidi” SCHIO TEATRO 80

Video, social e multimedia:

QU.EM. Quintelemento

Grafica e stampa:

Grafica Animobono s.a.s - Roma

È vietata la riproduzione anche parziale
dei contenuti della rivista senza l’autorizzazione
del Direttore Responsabile.

Copia singola: € 5,00

Abbonamento annuale 4 numeri: € 16,00

Soci UILT: € 4,00 abbonamento annuale

(contributo per la spedizione e stampa di 4 numeri)

Informazioni abbonamenti: segreteria@uilt.it

Archivio SCENA

<https://www.uilt.net/archivio-scena/>

ERMENEUTICA DEL "TEATRO" E TEATRO "TERAPEUTICO"



L'arte di educare attraverso il Teatro: la crescita bio-psico-sociale dell'individuo-comunità

di **GAETANO OLIVA**



Docente di Teatro d'Animazione, Storia del Teatro e dello Spettacolo e Drammaturgia presso la Facoltà di Scienze della Formazione, Università Cattolica del Sacro Cuore (Milano, Brescia e Piacenza); Master "Azioni e Interazioni Pedagogiche attraverso la Narrazione e l'Educazione alla Teatralità", Facoltà di Scienze della Formazione Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano. Direttore Primo Corso Introattivo al Teatro Terapeutico – UILT.

L'Educazione alla Teatralità rivela una molteplicità di finalità e scopi per contribuire al benessere psico-fisico e sociale della persona; in particolare, vuole aiutare ciascuno a realizzarsi come individuo e come soggetto sociale; dare la possibilità a ognuno di esprimere la propria specificità e diversità, in quanto portatore di un messaggio da comunicare mediante il corpo e la voce; stimolare le capacità e accompagnare l'individuo verso una maggiore consapevolezza delle proprie relazioni interpersonali; concedere spazio al processo di attribuzione dei significati, poiché accanto al fare non trascura la riflessione, che permette di acquisire coscienza di ciò che è stato compiuto. Nello sviluppo della consapevolezza del sé e delle competenze relazionali, le arti espressive e i processi creativi svolgono un fattore determinante; la creatività, infatti, rafforza nel processo di crescita la sperimentazione del rapporto tra possibilità, opportunità, rapporto con sé, con gli altri e con il mondo, sia da un punto di vista psicologico che da quello emotivo. Le arti espressive, in tale contesto, diventano un vero e proprio mediatore, un luogo capace di creare occasioni per ricreare e modulare il rapporto con la realtà e con se stessi, cercando e sviluppando qualcosa di nuovo e di "inedito". I linguaggi espressivi consentono alle persone che partecipano al laboratorio espressivo di potenziare le proprie risorse creative, permettendo di lasciare nel mondo in modo consapevole qualcosa di profondamente proprio, personale, "artistico". Il prodotto delle proprie azioni creative diventa significativo, perché rappresenta lo sviluppo della propria consapevolezza culturale e sociale. Da un punto di vista psico-pedagogico, "educare" attraverso il teatro significa usare lo strumento elettivo delle arti espressive, verso lo sviluppo della creatività personale di ognuno. Le esperienze teatrali ed espressive hanno infatti la potente capacità di coinvolgere l'intera personalità del soggetto dal punto di vista psicofisico e di apertura alla relazione con gli altri. Allo stesso tempo, mettono in gioco con grande intensità le qualità e le risorse del vivere dell'uomo, rendendolo

consapevole ogni volta di una precisa scelta di valori. Tutte queste dimensioni, in realtà, sono di diritto coinvolte in ogni processo educativo. Avere quindi uno strumento in grado di sollecitarle tutte in diversa misura, risulta essere una preziosa risorsa per le progettualità educative di diverso tipo.

L'interdisciplinarità

L'Educazione alla Teatralità è una scienza che vede la compar- tecipazione al suo pensiero di discipline quali la pedagogia, la sociologia, le scienze umane, la psicologia e l'arte performativa in generale. La scientificità di questa disciplina ne permette un'applicabilità in tutti i contesti possibili e con qualsiasi indi- viduo, dal momento che pone al centro del suo processo peda- gogico l'uomo, in quanto tale e non in quanto necessariamente abile a fare qualcosa. Uno dei principi fondamentali della scienza dell'Educazione alla Teatralità è la costruzione dell'at- tore-persona; l'obiettivo principale è lo sviluppo della creatività e della fantasia attraverso un lavoro condotto, su basi scienti- fiche, dall'attore-soggetto su se stesso. La finalità ultima e irri- nunciabile così perseguita non è quella di trasformare l'uomo in attore-oggetto, plasmandolo in vista della produzione di spettacoli confezionabili e vendibili sul mercato, ma piuttosto quella di permettergli di valorizzare le sue qualità specifiche, ri- spettandone la personalità. Il prodotto finale assume un ruolo relativo rispetto al processo di formazione dell'individualità che vuole valorizzare le differenze e le particolarità di ciascuno. Fon- damentale per l'affermazione della propria identità per lo sviluppo della fantasia e della creatività è infatti la conservazione della propria espressività, che rappresenta il punto di partenza, l'elemento cardine per il confronto con l'altro.

L'Arte come veicolo

L'Educazione alla Teatralità, che trova il suo fondamento psico- pedagogico nel concetto dell'*Arte come veicolo* definito da Gro- towska, in quanto educazione alla creatività, rappresenta per chiunque, come si è detto, una possibilità preziosa di afferma- zione della propria identità, sostenendo il valore delle arti espressive come veicolo per il superamento delle differenze e come vero elemento di integrazione. Attraverso l'arte, l'uomo si racconta, è protagonista della sua creazione. Essa lo mette in contatto con se stesso, ma, allo stesso tempo, lo pone in re- lazione con lo spazio in una dimensione temporale. L'Educa- zione alla Teatralità è veicolo di crescita, di sviluppo individuale, di autoaffermazione e di acquisizione di nuove potenzialità per- sonali. I linguaggi artistici vengono qui concepiti come veicolo per la conoscenza di sé, strumenti di indagine del proprio vivere e modalità per dare senso al proprio agire nel mondo. In questo

senso, è possibile parlare di "laboratorio di arti espressive": si tratta di un'esperienza possibile per tutti che porta a riflettere concretamente sulle molteplici e differenti possibilità comunicative della cultura contemporanea. Al centro del percorso vi è infatti un'attenta indagine sull'interazione e sull'integrazione dei linguaggi espressivi performativi centrati sull'azione, sul corpo e sulla presenza. Il valore educativo di questo orientamento pedagogico è da attribuire al fatto che non ci si vuole limitare al dominio delle forme di uno stile comunicativo particolare, ma si vuole lavorare sull'apertura e sulla contaminazione tra le forme universali della creatività dell'uomo. Nelle arti espressive, dove non ci sono modelli, ma ognuno è modello di se stesso, le identità di ogni persona entrano in rapporto attraverso una realtà narrante; l'azione, la parola e il gesto diventano strumenti di indagine del proprio vivere. L'arte performativa, così concepita, rappresenta un veicolo per la conoscenza di sé, per la manifestazione della propria creatività e l'arte come veicolo è una struttura performativa, dal momento che il suo fine risiede nell'atto stesso di fare. L'arte come veicolo "genera" l'idea di un attore-persona definito performer, vero e proprio uomo di azione, nel senso di danzatore, musicista, attore, uomo totale, che compie una performance, un atto di donazione della propria completa personalità. L'azione che egli compie dunque non ha un cliché, non è una precisa azione-data che si compie solo ed esclusivamente nella completezza e nella perfezione fisica, essa prende forma a seconda della personalità dell'Io che la compie, dal momento che è intima e soggettiva.

L'estetica

In tale ottica, il teatro si presenta come esercizio del bello, che permette di pensare la realtà in maniera diversa dal solito: ritrovare qualcosa di bello ovunque. Interpretare la realtà secondo questa dimensione permette di uscire dalla ripetitività dell'esperienza che inibisce ogni crescita e invece aiuta a comprendere la complessità del reale fatto di "bello" e di "brutto". Il teatro dunque può essere considerato come educazione al bello, come acquisizione di uno strumento di giudizio nuovo, come possibilità importante di socializzazione, come strumento di cambiamento, come rappresentazione catartica che permette di pensare che ci sia del bello in ogni incontro umano, in ogni interazione, in ogni ambiente.

Le diversità

Quando si ha a che fare con la diversità e soprattutto con la disabilità, viene da chiedersi che cosa renda l'uomo veramente uomo, che cosa lo faccia riconoscere ai suoi occhi e a quelli degli altri come essere unico e irripetibile. L'essere qualcosa di importante per qualcun altro, essere in rapporto con, avere una relazione con qualcuno, è sicuramente ciò che restituisce dignità alla persona, chiunque essa sia ma, ancora prima, l'essenza dell'uomo consiste nel percepire la propria individualità e identità. Egli si deve percepire come protagonista indiscutibile dei suoi gesti e delle sue azioni, come vero fautore delle scelte e dei cambiamenti, come un creatore e un modificatore della realtà e, soprattutto, come artista della sua stessa vita. L'Educazione alla Teatralità favorisce la consapevolezza del sé, attraverso un processo di presa di coscienza del proprio corpo e delle sue potenzialità espressive. Si può affermare che il corpo è una grande fabbrica di informazioni che l'Io coordina e modula. Si può dire che il corpo esiste in quanto l'Io lo fa esistere. L'Io esiste in quanto sintetizza e unifica l'attività corporea. E quando si è in presenza di un corpo "mancante" o "diversamente abile"? Dando per assodato il superamento della vecchia concezione fisiologica e psicologica che voleva intendere il corpo come struttura data, regolata da leggi sue proprie e l'Io come qualcosa di assolutamente indipendente dal corpo ma

che entra in relazione "con" esso e lo utilizza per potersi esprimere, ci si rende immediatamente conto di come cadano da sé tutte quelle definizioni di corpo mancante o di deficit e disabilità. Per costruire la sua identità l'uomo deve poter agire, creare, definire, mettersi in discussione e, a sua volta, l'identità stessa ne orienta le scelte concrete. Egli deve quindi poter essere creativo. La creatività e la fantasia rappresentano quello spazio intermedio nel quale non esistono modelli, dove non esistono deficit o menomazioni: l'uomo in quanto uomo è creativo.

Il laboratorio come strumento metodologico

Il luogo "fisico e mentale", didattico-pedagogico dove si può sviluppare l'esercizio del bello è il laboratorio. Aspetto fondamentale del laboratorio teatrale è la relazione personale tra i partecipanti; una relazione analoga dovrà esistere tra gli attori e gli spettatori del progetto creativo che conclude il laboratorio stesso. L'apertura all'altro, l'essere con è una caratteristica che appartiene profondamente all'uomo; si tratta di un'apertura che non è un semplice scambio di comunicazione, ma un'esperienza di partecipazione affettiva e di reciprocità. Il desiderio di incontrare l'altro deve essere però reale ed autentico: ciò implica che ciascuno accetti l'altro così com'è. Il laboratorio quindi è un'occasione per crescere, per imparare facendo, con la convinzione che l'aspetto più importante consiste nel processo e non nel prodotto: la performance (o Progetto Creativo) è solo la conclusione di un percorso formativo. L'attività teatrale stimola il bisogno di una conoscenza interpersonale che comporta una relazione in cui l'altro è riconosciuto nella sua dignità. Il laboratorio offre quindi l'occasione di capire che è possibile cambiare determinate situazioni e cambiare se stessi. Il laboratorio teatrale ha una forte valenza pedagogica ed offre un importante contributo nel processo educativo, poiché, nel percorso che ognuno compie su di sé, conduce ad imparare a "tirare fuori" ciò che "urla dentro", a conoscere e controllare la propria energia, a convivere con ciò che in un primo momento si è represso o rimosso. Non bisogna dimenticare che l'essere dell'uomo dipende dalla qualità delle sue esperienze che caratterizzano il suo modo di relazionarsi o non relazionarsi, in breve il suo stile di vita. Il teatro, vissuto nella dimensione del laboratorio, permette di ampliare il campo di esperienza e di sperimentare situazioni di vita qualitativamente diverse da quelle abituali, che possono contribuire alla ridefinizione di sé, del mondo, degli altri. Fare teatro, in questo senso, significa allora rivedersi nel proprio passato: rivivere angosce, rivisitare certi comportamenti o situazioni, non per rimuoverle, ma per prendere coscienza di essere cresciuti e riconoscere le proprie positività.

I linguaggi artistici come pedagogia della creatività

Educare, succintamente, vuol dire favorire l'accrescimento armonico e positivo della personalità del soggetto, aiutandolo a cogliere le proprie risorse, contribuendo a sciogliere e riconciliarsi con i propri nodi, perché giunga a una umanità complessiva più serena e matura e quindi in grado di realizzare se stessa in relazione con gli altri e con l'ambiente in cui si trova. La creatività è una delle risorse più importanti per questo processo di maturazione, proprio perché fa da ponte tra l'Io interiore e l'Io relazionale. Educare alla creatività significa liberare la persona dagli eventuali blocchi presenti e consentirle uno sviluppo continuo, rimuovere così gli ostacoli sia culturali, sia psichici. Alla base dell'educazione alla creatività c'è la fiducia nella persona, vista come capace di assumere su di sé la responsabilità del proprio agire. Il laboratorio di Educazione alla Teatralità è in grado pertanto di condurre il soggetto in un percorso di crescita e di formazione anche della propria sfera immaginativa, attivando così quelle potenzialità originarie della persona.

Il Teatro non esiste

di MICHELE CAVALLO



Psicologo, psicoterapeuta, psicoanalista membro della Associazione Mondiale di Psicoanalisi e della SLP, docente di Psicopatologia clinica e dinamica all'Università Europea di Roma, già direttore del Master in Teatro Sociale e Drammaterapia all'Università La Sapienza di Roma e Università Europea. Direttore Primo Corso Introattivo al Teatro Terapeutico – UILT.

Il Teatro non esiste. E non perché è morto, come qualcuno predica da tempo. Ma perché non è mai nato. Il Teatro con la T maiuscola non è mai esistito. Il Teatro universale, unico, per tutti. Sono sempre esistiti "teatri", tante forme di teatro quante sono state le comunità da cui di volta in volta è emerso. Teatri particolari, singolari, minori, locali. Locale era il teatro nell'antica Grecia. Particolare era il teatro nell'antica Roma. Singolare era il teatro delle processioni drammatiche nel Medioevo. Minore, popolare era il teatro dei comici della Commedia dell'Arte. Locale il teatro elisabettiano, particolare il teatro russo di fine ottocento, singolare il teatro dei maestri-pedagoghi del '900. Le grandi compagnie storiche, dalla Commedia dell'Arte a Eduardo alla Raffaello Sanzio sono realtà locali, anzi familiari. Insomma se cerchiamo la radice più propria della genesi del teatro vivente, la troviamo nel suo essere fenomeno estremamente legato al luogo, alla comunità, alla polis, al contesto che lo genera. Parliamo del teatro come performance, come atto, non della drammaturgia. Infatti ciò che del teatro si lascia "esportare", si lascia universalizzare, decontestualizzare, è il suo supporto drammaturgico, la scrittura. La scrittura, la pittura, la scultura, e le arti visive in genere si prestano a essere "oggettivate", universalizzate, trasportate, fruite lontano dal luogo e dal tempo della loro produzione. Il teatro no. Il teatro è un'arte contingente e locale, non globale. Ecco allora che ogni volta che emergono tendenze a universalizzarla a decontestualizzarla (facendo appello, ad altre discipline: antropologia, neuroscienze), si fa più forte il desiderio di riaffermare il suo carattere locale non generalizzabile.

Non-attore e non-autore

Così come non esiste il Teatro, non esiste l'Arte del teatro. Esistono *le arti* del teatro: l'arte dello spettacolo, l'arte della pedagogia, l'arte della performance attoriale, l'arte della regia. Non sempre queste arti si sommano. Ci sono bravissimi attori incapaci di creare una regia; bravi registi che sono pessimi pedagoghi; pedagoghi eccezionali che non hanno mai fatto uno spettacolo. E così via. Si dirà che il teatro si giudica dai suoi risultati performativi, spettacolari. Non è sempre così, altrimenti non avrebbero il loro posto nella storia del teatro del Novecento artisti come Artaud, Gurdjeff, Jaques-Dalcroze, Boal...



Fondamentale nelle pratiche del *teatro nel sociale* è una certa destituzione della posizione "autoriale", l'autore del lavoro teatrale deve essere il gruppo. La scrittura diventa collettiva, così come diventano corali la regia e la costruzione del processo. Si parlerà non di drammaturgia autoriale, scrittura di uno solo (poeta, letterato o drammaturgo che sia), ma di drammaturgia corale, sociale (nel senso di collettiva non nel senso di drammaturgia a "tema sociale"); di una drammaturgia che scaturisce dal processo creativo, dalla scena, dal lavoro di gruppo. Si parlerà non di testo ma di scrittura scenica, non di regista demiurgo, ma di trainer, di facilitatore dei processi creativi di gruppo. Si parlerà di performer o di testimone e non di attore mattatore. Si parlerà di processo e non tanto di prodotto, là dove il vero prodotto da valutare con criteri estetici, non è tanto lo spettacolo ma il processo di lavoro, la conduzione del gruppo. C'è una estetica del processo e anche lo spettacolo diventa parte del processo. Ci vuole una grande capacità tecnica, artistica, inventiva per dare vita a un processo autenticamente corale, dove ogni singolo trova la sua cifra particolare, il suo spazio, il suo tempo, la sua modalità espressiva. Il teatro allora diventa davvero "corale", praticabile da chiunque e seducente poiché offre un paradigma per dare vita a un legame sociale originale. Paradigma che cerca una certa distanza dall'azione "utilitaristica" (in quanto non persegue un preciso fine di guadagno né economico né simbolico), dalla realizzazione narcisistica (in quanto non avalla una posizione autoriale e individualistica), da una deriva solipsistica (in quanto induce un continuo confronto e scambio).

Spesso gli artisti teatrali invocano Artaud per sostenersi nella posizione di "eccezione", di artisti irriducibili a ogni compromesso e a ogni definizione. Per chiamarsi fuori dal coro. Anche il teatro sociale invoca Artaud, il suo desiderio di rifare la vita, il corpo, la socialità. Lo invoca per il suo rigore nel cercare una strada a un linguaggio più vero, che tocchi il reale del corpo. Lo invoca per fare del teatro un esempio possibile di vita comune. Ma cerca di non confondere l'urlo di Artaud e il riconoscimento del suo "sacrificio" con una "pedagogia" artaudiana. Scimmiettare il suo urlo è spesso di cattivo gusto!

Teatralità diffusa

Se dovessimo giudicare col criterio dell'artisticità dello spettacolo tutte le manifestazioni dell'arte teatrale... Beh di arte teatrale ne rimarrebbe in giro ben poca.

Invece, forse ogni condominio potrebbe avere il suo teatro stabile... e perché no?!!! C'è una certa spocchia che i critici e gli universitari manifestano verso il teatro corale (a meno che non raggiunga la dignità artistica). Invece il 70% del fare teatrale si esplica al di fuori del mercato artistico, e come tale va preso in considerazione. Il teatro corale o sociale si declina trasversalmente in centinaia di forme, tante quante sono le comunità, le realtà che le producono: teatro scolastico, teatro didattico, teatro animazione, teatro dei clown-dottori, teatro amatoriale, teatro con anziani, con disabili, con detenuti, con ciechi, con sordi, con bambini autistici, con donne incinte, con quarantenni scapoli, con manager, con bulli, con immigrati, con vittime di tortura, con tossicodipendenti, o anche semplicemente di prossimità.

Teatri contingenti, d'occasione, dove il criterio per valutare il rigore dell'applicazione del teatro non è lo spettacolo ma la "località", la capacità del teatro di cogliere, di dar voce e di mettere in tensione la particolarità di ognuna di queste località, di queste coralità.

Ogni contesto ha una sua performatività.

Ogni corpo ha una sua performatività.

Ogni processo ha una sua bellezza.

Iriducibili a un Teatro universale, con la T maiuscola.

Teatro terapeutico

Il teatro fa bene. Sì, come ogni attività umana può essere il mezzo o il fine stesso, per stare bene con se stessi e con gli altri. Ma come tutte le attività umane può fare anche male. Camminare, mangiare, dormire, fare l'amore, attività che fanno bene, ma...

Il teatro può essere un mezzo per conoscersi, per incontrare, per imparare, per migliorarsi, addirittura per curarsi. Facilmente può essere inteso come un *pharmakon*, nell'accezione antica, greca: rimedio, medicina, ma anche veleno. Il *pharmakon* è in grado di curare se assunto nei modi consoni al soggetto, ma può ammalare o addirittura uccidere se usato male. Nel mio lavoro di psicoterapeuta mi è capitato spesso di ricevere giovani "scompensati" in corsi di teatro dove erano stati spinti a toccare ed esprimere parti di sé traumatiche. La cosiddetta "catarsi" non è un processo meccanico, idraulico, dove ci si libera della sofferenza buttandola fuori, ex-primendo. Non è questo il fattore terapeutico.

Troppo spesso negli ambienti del teatro terapeutico ci si è avvalsi di questa immagine della catarsi, troppo spesso equivocata. Prima di tutto la catarsi aristotelica riferita alla tragedia è una cosa ben diversa dal "buttare fuori".

Aristotele nella *Poetica* ci dice che la tragedia è un modo per alleviare l'angoscia che si prova di fronte alla sofferenza e alla morte.

Prima di tutto la catarsi riguarda lo spettatore della tragedia, non l'attore.

Attraverso la rappresentazione tragica si innesca nello spettatore un processo in cui il terrore e la pietà sono evocati, vissuti per immedesimazione ed esorcizzati. Il terrore è evocato di fronte alla disgrazia di un simile; la pietà emerge quando giudichiamo tale disgrazia non meritata. La sofferenza e la morte di uno spietato serial-killer non evoca in noi timore e pietà. Quindi la catarsi presuppone l'identificazione con l'eroe tragico, con la sua condizione.

La catarsi, quindi, non è del personaggio (o dell'attore), ma dello spettatore. È chi assiste a provare terrore e pietà, chi ha la sofferenza di fronte. A condizione che si identifichi, che riconosca negli eventi tragici qualcosa che lo riguardi, provando paura per la sofferenza del proprio simile, provando pietà per chi soffre ingiustamente.

È necessaria una distanza, una divisione perché ci sia catarsi. È il dispositivo della tragedia a produrre questa divisione, attraverso i mezzi della narrazione, della scena, delle parti.

I due termini della catarsi suggeriscono un processo, un passaggio, una trasformazione, un'agnizione, non semplicemente l'evocazione e l'espressione di uno stesso stato d'animo che ha due nomi, si tratta di un passaggio dall'uno all'altro, passaggio dal terrore, alla *pietas*, alla compassione, alla levità.

Nell'esperienza terapeutica, se ancora possiamo usare il termine catarsi è solo in senso diacronico, come passaggio dall'angoscia alla pacificazione: il soggetto che accoglie e trasforma la sua sofferenza, il suo sintomo in qualcosa d'altro. Non a caso, Freud stesso abbandonò il metodo catartico della pura rimemorazione ed espressione del trauma, per inaugurare un nuovo metodo, la psicoanalisi, appunto.

Distanza estetica

Per questo, nel lavoro del teatro terapeutico preferiamo parlare di "distanza estetica" ed evitare gli equivoci che il termine "catarsi" si porta dietro. Nel lavoro teatrale bisogna sempre tenere in tensione questi due posizioni e promuovere una consapevolezza della differenza tra sé e il personaggio, tra sé e le emozioni che si provano. In fondo anche la storia del teatro ci propone questa continua tensione tra immedesimazione e distanza, tra organicità e straniamento, tra identità e alterità.



Il lavoro teatrale permette di mantenere viva questa tensione, sia che si lavori con il corpo, le azioni fisiche, sia che si lavori con i ruoli, i personaggi, la memoria emotiva, sia che si lavori a partire dalla struttura narrativa.

Non c'è mai la pura "espressione" della sofferenza, grazie all'artificio teatrale il soggetto mette in forma e oggettivizza la sofferenza: c'è il soggetto che agisce e parla della sofferenza (la vede, la racconta, la mette in scena trasformata).

Il gioco teatrale permette di assumere una posizione da cui si può provare paura e pietà per ciò che accade e che risuona nella propria vita. Dall'essere assorbito nella sua angoscia, il soggetto, grazie al gioco teatrale, si divide, diviene a un tempo personaggio e spettatore: può vedersi soffrire e provare pietà.

Il sentire performativo

La pedagogia teatrale, il training, la formazione, l'educazione al teatro, il laboratorio rimandano a una dimensione specifica in cui prende forma un modo del tutto particolare di fare esperienza di sé, del proprio corpo, delle proprie emozioni, dei propri limiti e delle proprie risorse inesplorate. Ciò comporta anche una specifica modalità di essere in relazione con l'altro.

In particolare, possiamo constatare come la distanza estetica man mano forgià una capacità di essere in contatto con le proprie emozioni e di articolarle nelle situazioni più diverse e nei modi che la vita quotidiana non ci offre.

Il corpo, con le sue emozioni, è sempre in culturato, opaco, mosso da pulsioni inconsce, continuamente ripiastato dal linguaggio, dalla relazione con l'altro, dalle esperienze passate. Non è un dato primario: è storia incarnata e interiorizzata come una *seconda natura*. L'emozione non è garanzia della connessione autentica con la realtà interna o esterna. Gli affetti, per quanto fortemente sentiti, non hanno un accesso privilegiato alla verità, non sono una espressione primaria e naturale. Nonostante si creda che l'affetto sia con il corpo in un rapporto immediato, testimoniato dalla palpitazione, dalla sudorazione, dalla trepidazione, è facile constatare come questa espressività sia un campo del tutto equivoco, in cui spesso una emozione sta per un'altra. Le stesse reazioni fisiologiche del corpo sono frutto di una storia e un apprendimento del tutto singolari. Anche l'affetto più autentico, più vivace, più apparentemente immediato, ha comunque qualcosa di teatrale. Il gioco del teatro, il training, le improvvisazioni, le prove aiutano a svelare questo "artificio", aiutano a percorrere il labirinto singolare che il nostro stesso corpo è.

Dalla tragedia alla commedia

Le nozioni di "gioco", "distanza estetica", "esplorazioni creative", suggeriscono qualcosa che ha a che fare con un campo di sperimentazione più libero e ricco della quotidianità, suggeriscono una trasformazione sempre in atto.

Nel teatro terapeutico il punto di partenza ha sempre a che fare con una insoddisfazione, un disagio, una mancanza. Potremmo dire che si parte da qualcosa che è sentito dal soggetto con i toni della tragedia.

D'altronde la paura, l'angoscia, la sofferenza, l'incertezza, la colpa, su cui si muove la tragedia greca risuona con la condizione umana tout-court. Condizione tragica che ognuno cerca di allontanare, esorcizzare, alleviare. L'esperienza tragica della vita emerge spesso nel rapporto con il proprio corpo, con il pro-

prio desiderio opaco e distruttivo, con l'altro, la sua ingestibilità. L'esperienza teatrale, proprio per le sue possibilità, permette di attraversare questa condizione tragica, di alleggerirla, di farne qualcosa di condivisibile e trattabile.

Allora accade che le stesse difficoltà, gli stessi inciampi, le stesse mancanze assumono man mano una tonalità comica. Non a caso, quel che ci soddisfa nella commedia, che ci fa ridere e ce la fa apprezzare nella sua piena dimensione umana, non è tanto il trionfo della vita (fatta di successo e di benessere), quanto il suo fallire, il suo continuo sottrarsi, il suo tradire le attese.

Quando l'eroe comico inciampa, cade nei pasticci, ebbene, pur tuttavia, eccolo ancora lì, l'ometto, vivo e vegeto, è quello che continuamente ci mette sotto gli occhi un Buster Keaton o un Fantozzi.

In effetti, la funzione della commedia è leggera soltanto in apparenza. Grazie al gioco teatrale, agli equivoci del non-senso, ci troviamo ad andare al di là di quel che appare come descrizione, ci troviamo ad andare fino allo svelamento, allo smascheramento. Si tocca con mano che tragico e comico non sono incompatibili, e forse lo spirito tragicomico è l'esito della "cura" teatrale.

Non si tratta di fare lelogio della commedia o di assumere il comico come ideale di vita. Qui si tratta di un passaggio, di una conquista di un soggetto che *si vede soffrire*, fallire, che ha imparato a lasciar cadere, ad assumere la sua singolarità, a farne qualcosa.

Fuori e dentro il "Teatro"



di **ERMANNO GIOACCHINI**

Psichiatra, criminologo, drammaterapeuta, Compagnia La Via del Teatro Aps, vicepresidente UILT, Progetto "Teatro Terapeutico"

Che si realizzino costanti processi "trasformativi" nella vita delle persone è un dato condiviso. È infatti una esperienza comune accorgersi che una situazione o un "estraneo" possa coinvolgerci inaspettatamente in una accesa discussione e porci nella condizione di difendere, con più o meno successo, il nostro punto di vista, ma comunque con risorse imprevedibili, oppure che hanno superato la necessità del momento... Ma questo ancora non costituisce un "processo trasformativo"; si tratta di una singola circostanza che ha evocato in noi una risposta, più o meno pertinente, in riferimento a un vissuto più celato, che non ci saremmo mai aspettata. Situazioni come quella descritta possono avere su di noi un impatto più o meno grande, in considerazione di molte altre variabili, che vanno dalla nostra personalità, alle caratteristiche esterne dell'evento. Allo stesso modo, un clochard può evocare tutta la nostra capacità empatica, mentre un altro una intensa reazione di stizza. Il dato comune a tutti gli esempi appena fatti è che, improvvisamente, ci siamo scoperti a reagire in modo inconsueto rispetto a quanto conosciamo di noi stessi e spesso non basta neanche la giustificazione di non esserci mai trovati in situazioni simili. Le conseguenze di tali "incontri" immediati con la vita, d'altra parte, non sono sempre negative e in moltissime circostanze, anzi, hanno una capacità "traumatica" positiva. La reiterazione di alcuni comportamenti può invece poi produrre una reale "trasformazione" del nostro modo di reagire agli eventi ed inserirsi, in modo più o meno permanente, nel nostro repertorio comportamentale.

Nell'esame di quanto descritto, tuttavia, possiamo rintracciare sia delle variabili personali che ambientali "universali", capaci di spiegare meglio cosa effettivamente accade.

È facilmente intuibile che ogni risposta personale è evidentemente influenzata dal nostro stato d'animo al momento in cui l'evento occorre, ma anche la "imprevedibilità" dello stesso incide significativamente sulla sua evoluzione. Questa caratteristica di "comunicazione inaspettata" tra l'individuo e la realtà provoca, infatti, un disorientamento momentaneo e quindi l'impossibilità di far ricorso a soluzioni "strategiche" e a condotte assertive. In tali condizioni di stress emotivo, il conseguente ricorso ad una dinamica di attacco/difesa a volte non commisurata alla situazione, ci fa confrontare con "segnali" che non sono solo esterni. Infatti, l'emozione di non adeguatezza che sperimentiamo (cosa mi sta capitando? Cosa sto sperimentando?), ci rende "predati" degli eventi, sia che si tratti di circostanze che costituiscono un reale pericolo (bisogno di difenderci) o timori fantastici, comunque richieste percepite come "esterne", che ci coinvolgono, facendoci sentire "imparati". Se è un interlocutore specifico a provocare volutamente quest'impasse nel rapporto emotivo-cognitivo con noi stessi, ne potrebbe conseguire che egli possa commissionarci una specifica risposta, dunque una particolare condotta (rabbia, collera, empatia, amore ecc.). È nel senso appena descritto, quello che si riferisce alla capacità che un evento si costituisca come "trauma" (positivo o negativo), che l'incontro con la realtà è produttore di costanti processi trasformativi "naturali", di cui non siamo sempre consapevoli.

Possiamo affermare che la realtà, nella proposizione di un ampio campionario di situazioni differenti e non sempre "annunciate" alla porta d'ingresso delle nostre percezioni e interpretazioni, offre un materiale molto più "creativo" di quanto noi stessi supponiamo e ci sentiamo in grado di gestire e spesso soltanto perché non ci abbiamo mai riflettuto. In questo senso, le abitudini, i riti quotidiani, gli stili di vita, tutto ciò che in fondo è utile per orientarci e dirigerci nella vita, possono a volte imprigionare risorse o fortunatamente evocarle e quindi possibilità diverse per il nostro destino. Il comportamento di un individuo, infatti, può essere visto come un percorso, una strada che decide di spostarsi più a destra o a sinistra, di camminare sui dirupi o di scegliere autostrade, anzi proprio come un veicolo che si costruisce la strada avanti a sé e la adatta alle circostanze, agli ostacoli e alle risorse, creando possibilità nuove.

Il Teatro, quello ascoltato e visto, ma ancora di più quello sperimentato, è capace di creare "prove d'autore" in questo incontro con situazioni non omologate del nostro repertorio personale. Esso espande la coscienza sulla percezione e sull'interpretazione di accadimenti non inseriti soltanto dalle nostre abitudini e legittime difese quotidiane all'imprevisto, ci costringe, ma giocosamente, a far ricorso alla creatività, nell'impatto con il nuovo e tutto ciò che è altro da noi. Questo avviene attraverso l'assunzione di abiti (personaggi, ruoli) diversi da quelli usualmente indossati, come nella costruzione di storie che "ci raccontano diversi". L'incontro con l'altro, il compagno di gruppo, di scena, avviene in un contesto protetto, assicurato dal gioco della "finzione", che, paradossalmente, permette invece di essere veri, in tutto un ventaglio di infinite possibilità. Il Teatro, quello che si fa, è un setting speciale che, se abitato con un'importante motivazione e coltivato, diviene una nuova casa per la nostra storia. Un luogo che appartiene anche agli altri che lo abitano e che lo costituiscono, compreso chi assiste, ma che se trascurato, resta silenzioso, polveroso e inefficace, le pareti scompaiono e poi le suppellettili e tu ti trovi solo in una piazza a chiederti perché. Lo arredi dei tuoi sentimenti e delle tue noie e ricordi, delle tue aspirazioni ed i tuoi poster fanno bella compagnia insieme a quelli degli altri, come tanti cartelloni di pièces su un palco sempre nuovo. Ecco che lì, allora, puoi non aver paura, ma essere solo cosciente della responsabilità che eserciti con il tuo gesto e la tua parola.

La coscienza e la consapevolezza dell'agire

Dopo l'acquisizione della coscienza, l'animale uomo si è confrontato con il dolore dell'anima, differente da quello "recettoriale", con la paura che accoglie la possibilità di autodeterminarsi senza l'ausilio del solo istinto e, a volte, addirittura in contrasto con esso. Responsabilità che inebria di potere, che regala la fascinazione dell'illusione, della speranza, dell'idea del sovrannaturale, il panico della preveggenza. Il pericolo della caduta nel peccato "originale", in una visione laica, potrebbe essere il "confine" che contiene ed insieme limita – e così protegge. Non sono più la madre natura e gli adattamenti a garantire la sopravvivenza della specie, del gruppo e dell'individuo, ma qualcosa che attiene ad un prodotto della sua coscienza: la consapevolezza della propria finitezza, del proprio breve viaggio vitale e destino e le risposte che egli darà. Ed allora l'istinto dentro di lui si coniuga con la sua nuova dimensione "intelligente" e celebra nel "rito" lo scampato pericolo dello stato inconsapevole, confortandosi nel gruppo, l'empatia si costruisce sull'istinto di specie: questa è la dimensione del *drama*. L'agitò gruppale di una tensione di smarimento che intende esorcizzare la dimensione di fantasmi invece inesistenti nella mente dell'animale o appena accennati, se è vero che essi sognano – ed è vero –, ma senza la consapevolezza di farlo. Il drama produce, ritualizzate, espressioni grafiche, canti, racconti mimati, danze e si associa persino al bisogno nuovo di proteggersi dalla natura ed usarla, creando il linguaggio, il racconto orale, la scrittura, il linguaggio musicale, la commedia, la tragedia, la scienza e la tecnologia. In tutte queste espressioni, che costituiscono la cultura, sempre quel bisogno di significare "pericoli scampati" e "soluzione dei problemi" e, celebrando il potere di saper riconoscere la sconfitta, così dominata, capace di scrivere anche tragedie, letterarie e vere. Non vi è nulla che si situi autonomo, nella nostra coscienza e questo vale anche per ciò che definiamo come "inconscio". Esso, piuttosto, si definisce nel dialogo con la nostra parte cosciente, persino in aperta contrapposizione ad essa, in conflitto o felice collusione. Si può immaginare un'attività così fine e puntuale disincarnata dal nostro IO? Essa si realizza piuttosto attraverso gli infiniti incontri con il reale, dove non tutto finisce "consumato", esaurito, ma lascia ombre in silenziosa conversazione dentro noi, attraverso noi, attraverso e con gli altri, consapevoli o meno che ne possiamo essere.

Assoldato dai prepotenti istinti, è un cavallo che lancia al galoppo le nostre pulsioni, che sfida le incognite, che osa e supera i limiti. Integrato nella nostra coscienza diviene la scintilla vitale che getta luce sull'ignoranza, che ci fa inciampare o suggerisce le risposte, che accompagna comunque fedele la nostra esistenza, pigre ripetizioni del "canovaccio", esaltanti "invenzioni", che partorisce costanti ri-nascite.

Consideriamo la "consapevolezza" come un riflesso della coscienza, che situa questa ad un livello gerarchico superiore, osservata in un approccio di metacategorizzazione. Tradotto, significa osservarsi al crocevia di possibilità altre. Differenti da quelle conosciute. Lo specchio viene rigirato ed è ciò che è dentro a specchiarsi sulla superficie del fuori. Il contesto diventa significante quanto il testo e in bilico, sopra, maldestro ed autentico l'attore. Prima che inizi la sua performance, gli ricordiamo l'etica comune a qualunque attore, quella implicità in qualsiasi atto del darsi che in qualche modo costringe l'altro all'ascolto e poi quella più specifica nel teatro "terapeutico", dove si è osservati interpreti del personaggio e di noi stessi.

L'interprete e il personaggio

L'interprete ha e deve avere sempre la voce e il gesto della sua compagnia. Non è un giocatore che compete con altro, ma una staffetta dove la parte di ogni attore sostiene e sviluppa quella

dei compagni. Un coro; che si tratti di un dialogo serrato o di un monologo. Nell'atto performativo, il "coro" delle cose che appartengono all'interprete ora deve esprimere altro... Lì, alla deriva di tentativi fuori scena già avvenuti nel passato, nella sua vita, c'è la nuova marea di tensioni provenienti da più lontano, da più profondamente, appena risvegliate onnicamente dal personaggio. Con cui egli deve fare i conti, tra identificazione ed estraniamento, accoglimento e fastidio. Un sodalizio, questo tra interprete e carattere assolutamente conflittuale, certo non in cerca di una omeostasi tra le due personalità, quanto piuttosto l'empatica accoglienza del diverso... e il prestargli totale il gesto e la voce. È un sogno condiviso che cerca condivisione oltre la quarta parete. Obiettivo impudente, quanto responsabilizzante direbbe Grotowski, capace di volare oltre la "interpretazione" in drammaterapia. Deve partire dal basso, inventato il battito d'ali e lo stacco più giusto, oltre la gravità delle parole e dei gesti...

Dal dramma alla drammatizzazione

Gregory Bateson, nel libro "Mente e Natura", si chiede: «*Quale struttura connette il granchio con l'aragosta, l'orchidea con la primula e tutti e quattro con me? E me con voi? E tutti e sei con l'ameba da una parte e lo schizofrenico dall'altra?*» (Bateson, 1984). Ebbene questa è una domanda "magica" io credo ed è quella che il "drama" è capace di esplorare. Nella ricerca del senso delle cose, appartenente alla Coscienza, esso ricostituisce il luogo primitivo del rimosso e del potenzialmente adattivo, declina realtà nascoste ed abilità in dialogo con la parte cosciente, quasi sempre non consapevole di questa dinamica, proprio come avviene nel processo "artistico". Nella costruzione del personaggio, vi chiederete sempre, consapevoli o meno "chi voi siete". I mattoni proverranno da vicende dimenticate e dallo svestimento dei riti quotidiani. Se farete appello alle vostre migliori abilità, finirete per costruire una struttura nevrotica, in cerca di compensazioni invece che svelamento. Si tratta di una nascita, appunto, in un dialogo silenzioso, che improvvisamente diventa "altro" da voi, eppure voi. La potenza fertile del "come se" dichiara limiti e possibilità, l'"ombra" diventa più importante della costruzione fisica. Imparerete l'accoglienza, la pazienza, l'ascolto, la sincerità con voi stessi. Lo chiamano "teatro", nella sua possibilità di "rilevare".

Riprendendo la metafora della "casa"... in casa propria, proviamo a pensare, non si ha paura e, in questo caso, è la casa della propria esperienza in drammaterapia a costituirsi e non solo un luogo condiviso con compagni di percorso e persone che ci osservano ed ascoltano. Possiamo immaginare di essere in una nostra casa, dove ordine e disordine sono comunque nostri; dove se ci spogliamo siamo protetti dalla nostra intenzione, come quando ci addormentiamo, nel sonno o nella trance dello spettacolo... Questa è etica. Un senso di responsabile "libertà", "partecipata" – direbbe Gaber – può perfondersi nell'aria che respiriamo, perché divenga parola dov'è racchiusa la nostra anima. E tu sei consapevole di questa responsabilità nel farla affacciare fuori a dialogare con l'altro. Non credo che un bel tramonto o la coscienza che è atroce e tremendo e terribile e crudele saltare in aria per un lembo di terra, possa fiaccare le emozioni, eventualmente può farle rimuovere, complice un deviato processo socio-educativo.

Il Laboratorio in drammaterapia

Essere attori e interpreti è cosa differente in un laboratorio drammaterapico. Intendo dire che anche nella nostra esistenza esiste questa sottile differenza tra il "recitare" una parte, anche più parti e lasciare invece che vengano "interpretate" le zone più nascoste delle nostre parole e gesti negati. Il linguaggio crea "prigioni" e poi costanti "evasioni", in un ciclo perenne. E

noi siamo chiusi nel suo paradigma autoreferenziale, nella misura in cui lo interpretiamo in forma di idee, senza abitarlo. La "libertà", in tal senso, non è nelle domande – e questo appare ovvio –, ma neanche nella possibilità di diverse risposte – questo più difficile da accettare. I miei attori, ad esempio, attraverso il processo drammaterapico, apprendono distanza tra consegna/prestazione e consegna/interpretazione.

Bisognerebbe sbucciare la realtà dalle sovrastrutture (la realtà che noi facciamo funzionare in noi: bisogni e desideri), almeno questo nel teatro e tenere i noccioli di "verità". Alludo alla autenticità, al corpo che non ha memoria, ma è memoria (Grotowski). Ma sappiamo che questi nuclei puri di immanente guida dei nostri disegni non esistono e anche nello spogliamento delle sovrastrutture bisogna essere cauti: come togliere la casa ad una lumaca. Esse parlano "ritualisticamente" (anche un edificio può essere un rito) delle nostre paure e sono segnali, visibili o nascosti di quello che siamo, siamo stati e potremmo essere ancora. In tal senso, lo statuto della drammaterapia, insieme alla radice psicodinamica e creativa, sottolinea questa base antropologica, discute del simbolo e del rito, senza disincarnarlo dal corpo, dandogli la licenza della rappresentazione dell'individuo e del gruppo sul palco delle proprie riflessioni conscienti ed inconsapevoli (lavoro inconscio).

La costruzione del teatro

Accade che per molti anni si è impegnati a costruire un proprio "teatro", così riflesso spesso con i miei attori. Lasciare crescere un'idea condivisa in un gruppo, falsificarla a ogni passaggio, laboratorio o performance: è un demone più vertiginoso di qualsiasi calendario di spettacoli!

Poi, accade nel tempo dopo... che ti accorgi di essere uscito dal teatro vero della vita, pur "indossandolo" ogni giorno e che nel teatro puoi riflettere su cosa sei, come sei, in libertà, non più scimmia addomesticata, non più impaurito dal relativismo che fortunatamente ha deciso di colpire la nostra rigida cultura. Un po' come affacciarsi nello spazio e scoprirsi meravigliosamente piccoli, indifesi e indifendibili, uscire dalla finzione del "funzionare", "sentire", "comunicare", per scoprirsi fermi, soli, incommunicabili. Eppure, in grado di scoprire l'illusione, sospettare l'inganno dei sensi, la allegoria della nostra "vita".

Lì il teatro ti fa vero e non perché bravo, potente, fortunato, ma semplicemente perché esci dal sogno ed entri nella visione. Questo a me ed ai miei compagni di percorso (tanti) ha dato il nostro teatro. Poter tornare ogni giorno a giocare nel mondo, cose piccole o grandi, ma tutte egualmente importanti.

Mentre anche oggi l'anno sta scivolando nell'archivio di quanto "... è stato", tutto quanto abbiamo appreso (quando esercitato) dimostra che si sta preparando quanto "... sarà". Modulo del nostro futuro permeabile, modificabile, plasmabile, nella misura in cui vi mettiamo mano e decidiamo cose.

I fotogrammi del nostro lavoro drammaterapico diventano allora archivio del possibile, del conosciuto, dell'esplorazione di quanto attraversa l'anima senza esserne consapevoli, ma comunque "attori".

Teatro ed esistenza

Se riflettiamo, se ricordiamo che vi sarà un giorno, giusto e normale anch'esso, in cui quella affermazione «Io Esisto» non potrai più pronunciarla, allora comprenderai la vittoriosa importanza di declinarla con amore – l'etica a cui ho fatto riferimento. In questo il teatro riassume e forgia la cultura, ne catalizza e ne stempera le reazioni, ne condanna i gesti "inadatti"! Il teatro ci ricorda la fondamentale importanza del "Tuo Istante", te lo rappresenta crudo o addolcito davanti, quell'esserci ed "essere con" che tanto la antropofenomenologia ha indagato e speculato e che, senza prendere impolverati e tuttavia preziosi tomi



in mano, possiamo sperimentare nel nostro percorso di spettatori, attori, registi, educatori, terapeuti e pazienti. Ed insieme vengono i sensi specifici della nostra vita, personali, privati, poi il sipario scende. Paradigma di come e quanto tu stia vivendo, il teatro, nella sua funzione di accompagnamento della nostra esistenza, nella sua declinazione ancora più "terapeutica" nel setting clinico, ti chiede di esserci ed essere con, confrontandoti con l'invisibile, dimenticando sempre più la disperata assenza di voce che a volte ci prende e così, per l'appunto, ci fa riflettere di come non ci si possa mai soffermare sulla superficie degli accadimenti: il teatro reclama sempre autenticità pur nella finzione e il dialogo con la nostra parte invisibile è una parte fondante di questo processo.

Teatro come viaggio

Questo il potere del "teatro" in generale nell'attore e nello "spettatore": attraversare le velature che separano dati ed esperienze nascoste alla nostra coscienza, come passaggio tra terre differenti, che restituisce la possibilità della *consapevolezza*. La vicenda che andiamo a rappresentare quanto poco è distante dalla nostra realtà?

La coscienza dovrebbe essere usata per esplorare la consapevolezza e quest'ultima non si esaurisce nell'essere conscienti. La realtà che percepiamo è legata a quanto di "culturale" e personale è stato costantemente archiviato nella nostra vita, che ci determina inconsapevolmente, nel buono e cattivo tempo di questo mondo. Ma questo mondo è solo la "mia realtà", con ampi spazi di condivisione che la storia dell'uomo ha costruito e comunque, fedelmente o ingannandosi, "rappresenta".

Riconnetterci alla trama intera della nostra vita, è attribuirgli la dignità della *consapevolezza*. Senza di essa la coscienza resta povera, lì a bisticciare con traumi, successi, le conseguenze, i rapporti causali o gli accidenti casuali! Con prove riuscite o maldestre, pubblico assente o sold-out! La storia sembra non cambi. A chi attribuire colpe, responsabilità? La battuta tradita, la memoria che ci mette in scacco? Quale memoria per quale responsabilità nell'averla curata, sapendo che la vai a inserire nelle senso-percezioni dell'"altro" e che il tuo rammarico può creare più voragine di un passaggio dimenticato! Ahi... questo uomo così autoreferenziale!

A volte, durante i laboratori e le prove, sento commentare qualcuno: «Ho esaurito tutto... avevo esaurito ogni cosa!» Può accadere di avere questa strana sensazione, di "perdere" le emozioni o, al contrario, di viverle "troppo": le vivevo troppo dentro, non era più come le prime volte... Questo scalino non viene superato se non si comprende il concetto che sto illustrando. Può accadere che la casa vi sia improvvisamente scomoda, inutile, ma la ricerca delle motivazioni appare sconosciuta, inizialmente. Il silenzio emotivo e comunicativo può avvilupparti in maglie sempre più strette finché, alla fine, scopri che quell'anaconda che sta per ingoiarti sei tu stesso.

Il teatro spinge a fare questi viaggi di transizione tra un mondo esterno e uno più nascosto, ricco di conflitti e di risorse. Ti ospita a tratti nella "terra di mezzo", offrendoti l'opportunità di speciali intuizioni. Per questo la realtà "consola", mentre questo è un viaggio che, da sempre, "conforta".