

Teatro e formazione Questioni di metodo

di Daniela Tamburini *

La crescente e rapida diffusione di esperienze formative in cui l'arte del cinema e del teatro nei contesti più disparati (i più fantasiosi restano comunque sempre quelli aziendali) non cessa di destare interesse la dice lunga sul fatto che oltre a dover apprendere nuovi comportamenti in grado di rispondere ad esigenze di tipo tecnico l'individuo è oggi sempre più orientato verso l'acquisizione di competenze di tipo relazionale ed emozionale. L'ipotesi è che sia dunque necessario il recupero della complessità umana, sociale e culturale come dimensione comunicativa ed espressiva nei rapporti tra gli individui.

Senza alcun dubbio oggi il fenomeno artistico assume nuove dimensioni proprio a causa delle profonde trasformazioni dell'individuo e della società: l'arte con piena consapevolezza e nel contempo con distacco sa far "pensare e sentire", riconoscere sé in chi è "altro da sé", permette di sintonizzare i linguaggi e così di non ignorare l'esperienza umana vissuta e i significati di cui questa è permeata.

In teatro si può dire di assistere al manifestarsi di un'alchimia mentale che trasforma stati d'animo in gesti. Al cinema si sperimenta un tipo di mente che è come il telone cinematografico, in cui si susseguono elementi esterni ed interni della nostra coscienza.

In particolar modo il teatro, a differenza del cinema, si può dire intriso di "materiale comportamentale", ossia di corpi, spazi e gesti, ma anche e soprattutto di significati. La differenza, in effetti e per quel che riguarda il suo (buon) uso in formazione, non è poi così marcata. In entrambi i casi i

* Pedagogista e Clinica della formazione, è specializzata in metodologia di sviluppo delle competenze cliniche in ambito di formazione degli adulti. Da molti anni svolge attività di formazione e consulenza occupandosi di progetti di sviluppo delle competenze relazionali attraverso l'integrazione del lavoro formativo tradizionale con le tecniche del teatro e del cinema. E-mail: tamburini.daniela@yahoo.it

comportamenti umani narrati sono straordinariamente evidenti, vengono percepiti in quanto valori, esperienza cosciente, in quanto dimensione intuitiva, sensibile dell'esperienza - anche profonda - e come tali riconosciuti e ri-flessi.

Oggi abbiamo bisogno di vedere la nostra mente allo specchio per poter "pensare e sentire", capirne le connessioni, rendere possibile il collegamento tra immagini e attività o situazioni della nostra vita, rendere visibili le aperture al nuovo e gli elementi utili alla comprensione della complessità che caratterizza il nostro mondo, in profonda crisi di senso.

Il teatro è uno specchio "deformato", che deforma a sua volta e trasforma sia l'attore che lo spettatore - entrambi in scena, seppure in contesti differenti e separati da invalicabili cornici di senso - in "riflettenti" ossia in elaboratori attivi dei dati narrativi presenti, che traggono ispirazione da tutto ciò che accade per comprendere/interpretare ciò che c'è sulla scena (non solo ciò che viene detto) e, soprattutto, ciò che risuona in loro stessi, in un continuo rimando di simbolizzazioni. Mentre al cinema le immagini sfumano durante la proiezione per farsi corporee nella nostra mente, a teatro accade il contrario: i corpi si fanno immagini anche molto lontane, invisibili abitanti di mondi sconosciuti, talmente incorporee da costringere lo spettatore a mettersi qualcosa di sé, di co-costruirne i contorni in un costante lavoro immaginativo. Ma il processo percettivo non è molto differente. Lo spettatore è sempre un elaboratore attivo che "evade" dalla realtà delle cose per avvicinarsi ad indagare il modo in cui ha ne ha coscienza, in una concezione di essa che richiama la definizione di Locke in quanto "estensione delle nostre idee" (Locke, Saggio sull'intelletto umano, Utet, TO, p. 623).

Più chiaro ed evidente l'utilizzo in tal senso del cinema in formazione (si pensi alla Clinica della formazione di R. Massa e A.M. Franza), meno chiaro ed evidente l'utilizzo del teatro. Questo in ordine ad una serie di dubbi ed interrogativi sulla possibilità di controllo dell'intenzionalità, della condivisione, della verificabilità sia del risultato che del processo attraverso cui un certo risultato è stato raggiunto, e quindi l'impossibilità di individuare quali sono i nessi che l'individuo stabilisce tra una "sequenza" narrativa e l'altra e i significati che in tal modo crea.

Eppure è proprio in quanto percorso caratterizzato da intenzionalità cosciente che il teatro può dirsi dispositivo metodologico formativo. Ma, si sa, dire "Metodo Stanislavskij" equivale a dire "La corazzata Potemkin", e non di certo in riferimento alla grandezza di entrambi. Il Metodo, oltre ad essere una tecnica di recitazione che ha formato moltissimi attori, registi e drammaturghi, quali, tra gli altri, Sydney Pollack, Bob Fosse, Sidney Lumet, John Cassavetes, Grace Kelly, Robert Duvall (la lista sarebbe troppo lunga e riserverebbe moltissime sorprese), è una pratica che ha interessato ad oggi non solo il teatro e il cinema, ma anche la psicologia poiché è un metodo di improvvisazione (molto ben strutturato a dispetto di quanto il termine improvvisazione lasci ad intendere) che, lavorando sulla sensibilità profonda e sulla memoria, consente all'attore di giungere alla produzione di un processo creativo sub-cosciente. Non è certamente un uso psicoterapeutico quello che ci interessa, ma in quanto metodologia che studia un aspetto pragmatico dell'espressione poetica in cui il concetto stesso di empatia possa venir inteso nella sua natura, ossia quella di un percorso del tutto razionale nel campo del sentire, un cammino diretto al mondo dell'intersoggettività. Il che corrisponde ad un atteggiamento mentale.

In ogni esperienza artistica applicata in formazione il modo in cui ognuno di noi è spettatore o attore o lettore è ciò che interessa, ossia il modo in cui partecipa o non partecipa della visione o della lettura, quali operazioni compie sull'opera oggetto di attenzione; quali selezioni, ad esempio, compie e su quali elementi esse sono basate: ciò permette di riconoscere le forme e i modi di sentimenti, desideri, nodi, difficoltà e in questo sta anche l'azzeramento delle differenze tra letteratura, cinema, teatro e altre forme d'arte.

Dunque anche l'efficacia del teatro in formazione dipende da un modo di intenderne la struttura e la natura proprio in quanto "metodo", inteso non solo come linguaggio del sentimento o di un particolare tipo di comprensione del mondo di tipo sentimentale, ma inteso in quanto veicolo di una forma fondamentale del nostro "essere con gli altri". Attraverso il funzionamento attivo della coscienza accade un processo che permette all'attore di far emergere e giungere allo scoperto ciò che

altrimenti resterebbe implicito, a lui sconosciuto. Lo stesso, attraverso identificazioni e contro identificazioni accade allo spettatore. Ciò è esito di un percorso complesso, fatto di piccoli passi, molto strutturato e, come tale, costruito, ricostruibile e riproducibile. Il materiale dell'attore è un tipo di consapevolezza emotiva che allena la capacità attentiva al fine di saper registrare il rapporto tra ciò che accade dentro e fuori di sé e quel che di ciò che accade interessa comprendere in relazione ad un fine definito a priori. E' costantemente impegnato in un lavoro di raccolta dei dati, categorizzazione degli stessi e loro organizzazione in relazione ad un obiettivo che, nella maggior parte dei casi è la creazione di un personaggio credibile. Il percorso che porta una persona a creare un personaggio è senza alcun dubbio un fatto formativo di grande interesse per diverse ragioni: innanzi tutto impone il ricordo, il risveglio di un tipo di memoria (detta emotiva) che si viene a creare o ricreare attraverso una sorta di discesa nelle diverse stratificazioni della mente, memoria che si crea insieme al sogno, alle immagini del passato ma anche a quelle del presente, a quelle del cinema, ad esempio, che si può dire facciano parte del nostro immaginario a tutti gli effetti, delle illusioni e della fantasia. Una ricerca di tipo archeologico che oscilla tra pensiero fluttuante e rigorosa disciplina osservativa. Una sorta di puzzle (o, per meglio dire, di "blob"), di trama che individua, scopre o crea dal nulla associazioni tra passato e presente, realtà e irrealtà, fino a che i piani giungano ad essere creativamente confusi, ed in seguito cuciti in una narrazione coerente che dia vita ad un personaggio vivo, credibile ma non vero, semplicemente verosimile, ossia non fedele, ma neppure falso. Insomma, un "altro da sé", un prodotto, una sorta di manufatto artigianale, tessuto o per meglio dire "formato" a partire dal materiale della propria storia di vita che si scopre molto più ricca di quanto si potesse pensare, e della propria – risvegliata – capacità di attenzione a sé e all'altro da sé. L'attore scopre diversi mondi e modi di sentire, in una condizione emotiva anelante, desiderosa di giungere alle radici stesse della propria irripetibile esperienza umana, in cui è possibile che si rendono maggiormente evidenti le rappresentazioni del mondo e dei modi in cui viene ad essere interpretato. Ciò facilita la possibilità che venga riconosciuto come "proprio", quindi non rigidamente definito, e dunque aperto ad essere, nel caso, modificato, condiviso.

Ed è tutt'altro che un percorso solitario: anche durante un monologo l'attore dialoga con qualcuno, un fantasma, un personaggio assente, dialoga con il suo stesso pensiero o con il suo stesso dialogare, poiché nella relazione tra lo spazio e i diversi linguaggi di tutto ciò che è presente (persone, oggetti, parole, fantasie e poi persone-personaggi, attori, regista, drammaturgo, spettatori...) viene ad essere riconosciuto il prepotente richiamo all'intersoggettività. Attraverso il rapporto con le altre persone si ha così modo di riconoscere – o anche di conoscere – , verificare e anche di modificare la propria esperienza in un qui ed ora denso di emozionalità, ma del tutto artefatto e, come tale, riproducibile, condivisibile, ri-presentabile spettacolo dopo spettacolo, sempre nello stesso modo ma anche al contrario in modo nuovo, diverso e, paradossalmente, imprevedibile.

L'arte è frutto di intenzionalità ed in questo senso può dirsi squisitamente formativa: la formazione stessa, in ordine alla sua finalità, valorizza la coscienza che vive esperienze di senso e di significato proprio in quanto essenzialmente "presa in considerazione".