



## LE EMOZIONI DEL TEATRO

LABORATORIO DI AVVICINAMENTO E CONOSCENZA DELLA PRATICA TEATRALE  
PER GLI STUDENTI DELLA FACOLTA' DI SCIENZE DELLA FORMAZIONE

Nei progetti di intervento sul territorio -si tratti o meno di situazioni di disagio- capita spesso di trovare inseriti laboratori teatrali di varie forme ed obiettivi: tali inserimenti possono costituire un apporto assai positivo ma solo se non fatti a casaccio. Durante i colloqui di progettazione non è raro sentir pronunciare dai responsabili della committenza -siano essi funzionari delle pubbliche amministrazioni oppure esponenti di associazioni o gruppi- frasi del tipo *un po' di teatro non fa certo male*, come se si trattasse di somministrare una compressa di aspirina, oppure *con il teatro si imparano ad esprimere le emozioni*, come se tutti gli sventurati che non hanno mai avuto la grazia di calcare un palcoscenico fossero condannati ad un abisso di incomunicabilità.

E' un parlare che per un professionista del teatro suona quanto meno irritante, quando non offensivo: il teatro nei luoghi non teatrali è una terra di nessuno dove -incontrando persone che non hanno scelto e quasi certamente mai sceglieranno di diventare attori- si dà cittadinanza tanto al dolore di un'esistenza travagliata quanto alla pura gioiosa estroversione. Questi due aspetti fanno parte di un amplissimo scibile emotivo e affettivo composto dalle più varie mescolanze, in relazioni di causa ed effetto tutt'altro che prevedibili o controllabili.



In questo stato di perenne imponderabilità si gioca una partita che non ha certo bisogno di luoghi comuni , o -peggio- di valutazioni superficiali: una presenza teatrale progettata senza considerarne il contesto di inserimento, senza non dico pianificare ma almeno essersi posti obiettivi intermedi e programmato momenti di verifica, senza aver definito quale debba essere la funzione dell'attività (formazione di una compagnia teatrale, intrattenimento, sostegno terapeutico, evidenziazione delle dinamiche del gruppo, giornale animato e quant'altro) porta a sicuri insuccessi, che vanno dal classico *flop* a veri e propri episodi di violenza incontrollata.

Il *training* di un attore occidentale richiede che egli metta a disposizione le sue emozioni: le emozioni sono legate ai suoi ricordi, i suoi ricordi sono collocati nella sua sfera più intima, e lungo è il lavoro che porta un allievo a mantenere il controllo su questa sfera emotiva quando è in scena, proprio per evitare che le emozioni dilagino come un fiume fuor dagli argini. Allora la frase *un po' di teatro non fa certo male* non è semplicemente superficiale, ma racchiude potenzialità distruttive: è quindi inaccettabile introdurre un'attività teatrale ad esempio in situazioni istituzionalizzate (carceri, comunità terapeutiche) senza un minimo di cognizione di causa rispetto alle cariche emotive che possono essere coinvolte.

E' lecito obiettare che non è necessario essere attori per avere un'idea di cosa si vada a proporre quando si vuole inserire in un progetto una qualsiasi attività teatrale, ma è innegabile che in questo caso avere svolto un minimo di pratica può aiutare molto la grammatica.

Allo stesso modo è vero che molti sono i *teatri possibili*, nel senso che i livelli di profondità, i tipi di approccio, i linguaggi del lavoro teatrale non conoscono regole e limitazioni e possono essere diversissimi fra loro pur trattando lo stesso argomento: per rendersene conto basta domandarsi quante sono le versioni dell'*Edipo Re* andate in scena negli ultimi vent'anni, e di quante potremmo dire che fossero l'una copia dell'altra.

Ma se i *teatri possibili* sono molti e le loro forme assai diversificate, la funzione del teatro -citando Eugenio Barba- è di raccogliere le persone attorno alle ferite di tutti; da sempre le ferite dolgono, con buona pace di qualsiasi teorizzazione, e già solo l'attenzione e l'accoglienza ai feriti più gravi e dolenti presuppongono, richiedono, esigono rispetto e coscienza del proprio fare, anche quando -e questo è il nostro specifico caso- l'intervento verrà delegato ad altre persone, scelte in base a criteri di capacità professionale.



Impiegando una quantità di tempo valutabile al massimo in una ventina di ore, una serie di esercitazioni -possiamo anche chiamarle sperimentazioni su sé stessi- può portare ad un livello di coscienza sufficiente ad evitare valutazioni affrettate dell'impatto che un intervento teatrale può comportare, e programmarne l'impiego senza fare buchi nell'acqua o scatenare dinamiche di gruppo tanto incontrollabili quanto dirompenti.

Un operatore culturale, un animatore professionale o chiunque intenda occuparsi di interventi che tendano a modificare una situazione di potenziale o effettivo disagio verrebbero assai facilmente a trovarsi -senza aver sviluppato questo tipo di conoscenza- in zone di rischio dalle quali sarebbe poi difficile uscire, a maggior ragione nel momento in cui la presenza sul campo di queste stesse persone -e della loro capacità di ascolto- costituisce uno dei punti di forza nel percorso attuativo di qualsiasi intervento.

E' importante allora sperimentare di persona quali sensazioni ed emozioni entrano in gioco quando le mani di due persone si toccano durante un'improvvisazione, quando un conflitto, costruito e immaginato individualmente, viene messo in scena davanti a un pubblico, quando si consente ad un estraneo di guidare la propria immaginazione in situazioni che evocano di volta in volta dolcezza, paura, ansia, desiderio di dare protezione o ricevere aiuto, quando il contatto fisico viene usato come un insulto, quando il teatro non è imitazione della vita ma parte della vita stessa.

Ancora una volta non si tratta del Teatro con la T maiuscola, rinchiuso in qualche torre d'avorio, ma del suo impiego come strumento di formazione personale e professionale da un lato, e di dinamicissimo vettore di quelle istanze che non riescono a trovare verbo che le esprima, dall'altra.

Durante il laboratorio proposto agli studenti della Facoltà di Scienze della Formazione viene svolto il percorso che porta alla preparazione di un personaggio attraverso l'evocazione degli stati emotivi e delle motivazioni che lo muovono, impiegando tecniche ed esercizi mutuati dalle ricerche di Stanislavskij e dal Metodo Strasberg.

E' ovvio che il vero lavoro di costruzione di un personaggio richiede tutt'altri tempi, ma i punti salienti di questo itinerario ci sono tutti, e soprattutto non mancano le occasioni per rendersi conto di quanto intima possa essere la ricerca, a quali preziosi tesori senza voce o senza volto sia possibile accedere, e allo stesso tempo rendersi conto di un pericolo, o meglio del pericolo: a quale nudità dell'anima si possa giungere quando la ricerca viene molto approfondita, nudità che -ogni attore lo sa molto bene- va gelosamente custodita se non si



vuole essere divorati. Una nudità che -e questo sono molti meno a rendersene conto- dà a chi guida l'esperienza teatrale la chiave di accesso alla sfera più vulnerabile dei partecipanti.

Chi decida di essere una persona che si occupa di altre persone deve avere ben presente anche questo, tanto nella progettazione quanto nella scelta dei partner.