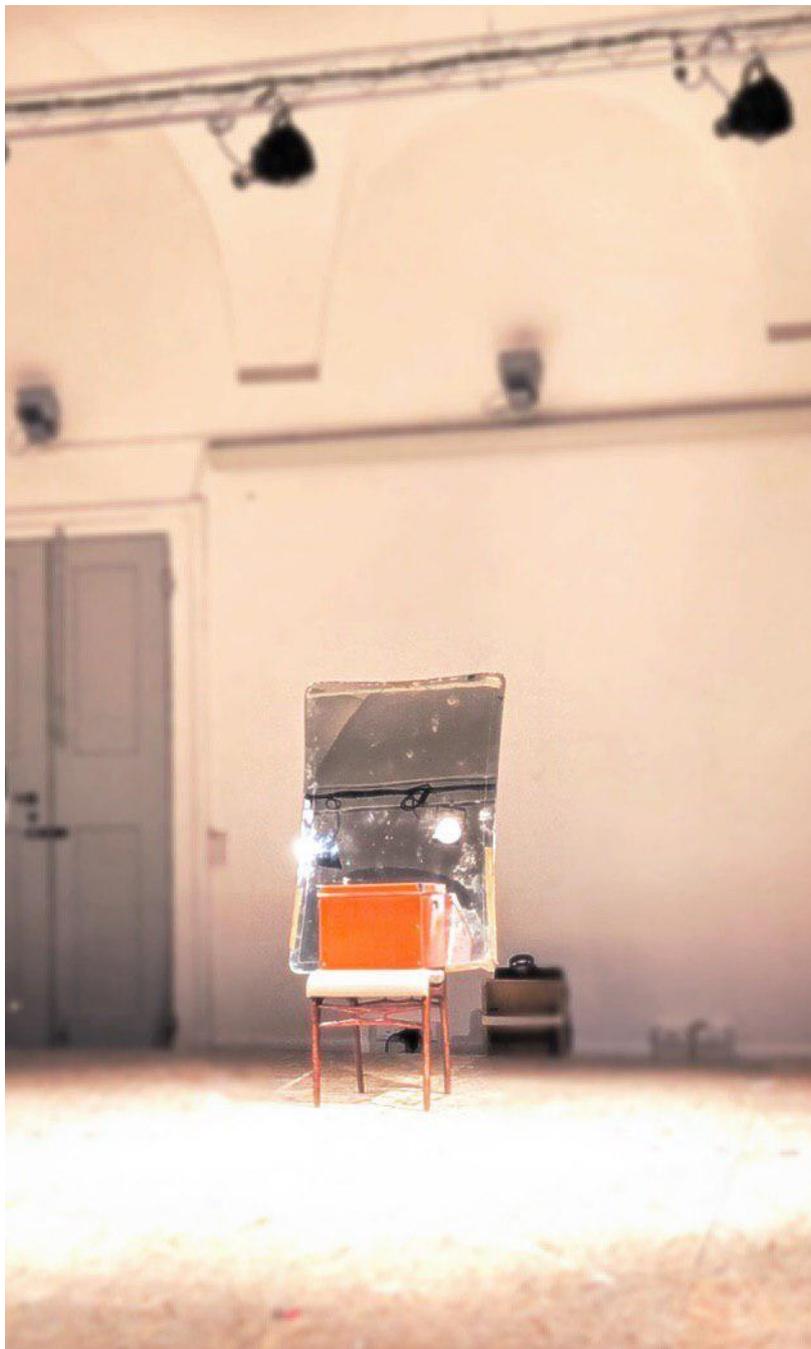


IO E LA COMUNICAZIONE DIFFUSA

UN'ESPERIENZA DA CONDIVIDERE



A cura di
Ambra Romanelli

INDICE

INTRODUZIONE.....	pag. 3
LA MIA ESPERIENZA	pag. 4
<u>Conoscenze acquisite</u>	pag. 4
▲ Modalità di gestione di un'associazione culturale.....	pag. 4
▲ Metodologie, scopi e tecniche di lavoro.....	pag. 6
○ Martedì.....	pag. 8
○ Mercoledì.....	pag. 9
○ Venerdì	pag. 10
Teatro ed Empatia: la mia riflessione.....	pag. 15
CONSIDERAZIONI CONCLUSIVE.....	pag. 16
RINGRAZIAMENTI.....	pag. 16

*La comunicazione avviene
quando, oltre al messaggio,
passa anche un supplemento
di anima.*

Henri Bergson

INTRODUZIONE

Mi presento. Mi chiamo Ambra, ho 25 anni, ho una laurea in Filosofia e al momento sono laureanda magistrale in Scienze Filosofiche. Ho deciso di svolgere il mio tirocinio curricolare presso l'associazione culturale *La Comunicazione Diffusa*¹ (da qui in poi *LCD*). Ma non preoccupatevi, non sono qui per parlarvi di me, bensì della mia (breve ma intensa) esperienza da tirocinante. Per chiarire i motivi che, una fredda sera di dicembre, mi hanno spinto a suonare al campanello di via Castiglione 26, devo comunque fornirvi alcune informazioni circa i miei progetti universitari passati e futuri. Dopo aver scritto una tesi di laurea triennale in Bioetica nel luglio 2017, ho voluto celebrare il mio rinnovato amore per la cultura filosofica decidendo di proseguire i miei studi. Se tutto va come deve, i miei sforzi culmineranno nella stesura di una tesi magistrale in Filosofia del diritto. Il mio intento è quello di studiare approfonditamente il concetto di empatia, coinvolgendo analiticamente i livelli psicologico, sociale e neuroscientifico. Vi starete chiedendo come tutto ciò c'entri con questa esperienza di tirocinio e avete ragione. Avendo avuto modo di leggere e studiare lo statuto dell'associazione *LCD*², mi sono persuasa che non vi fosse al mondo posto migliore in cui poter curare le mie passioni e stimolare la mia creatività. Infatti, sebbene a livello lavorativo lo studio della filosofia venga generalmente associato alla docenza o al settore delle risorse umane nelle aziende con personale, io ho scelto di intraprendere questa carriera universitaria per il mero gusto di accrescere la mia cultura. Fidandomi del mio istinto, ho potuto constatare la veridicità delle affermazioni relative al fatto che la facoltà di Filosofia, pur non formando i propri studenti in vista di una occupazione precisa ed inquadrata, li stimola costantemente allo sviluppo di un personale spirito critico e valoriale di ciò che li circonda, fornendo loro una preparazione solida al punto da permettere ai neolaureati di affrontare i mestieri più disparati. È seguendo il medesimo istinto che mi sono affidata ad *LCD*. Convinta che la filosofia sia un prendersi cura delle cose e delle persone che ci circondano ponendo a se stessi le domande cardine della vita e non solo, ho concluso che studiare ciò che mi stava sinceramente a cuore e stabilire un contatto diretto con le attività di un'associazione culturale fosse per me la migliore delle soluzioni. Sono quindi felice di affermare che, nel mio caso, tale scelta si è dimostrata vincente. Nel corso della lettura si avrà modo di comprendere come il teatro abbia invero molto a che spartire con l'empatia e che quindi ciò contribuisca a renderlo ai miei occhi particolarmente affascinante. Mi incuriosivano inoltre le metodologie di insegnamento, gli approcci pratici alla materia e le relazioni instauratesi tra gli allievi nel corso delle lezioni. A causa della mia deformazione professionale, non posso di certo omettere il mio interesse circa il dibattito, tuttora in corso, sullo stato odierno della cultura, nonché sulla sua gratuità, di cui ho avuto modo di discutere nel corso della mia esperienza. Nonostante questo elenco di motivi sia già di per sé ragionevolmente nutrito, la scelta di intraprendere questa avventura ha ricevuto anche altri

¹ Dalla lettura dell'atto costitutivo di associazione si evince che l'associazione "La Comunicazione Diffusa" ha come scopo «non di lucro, di perseguire esclusivamente finalità di solidarietà sociale attraverso lo svolgimento di attività di studio, sperimentazione, organizzazione, produzione, applicazione, implementazione di progetti inerenti l'ambito della comunicazione, con particolare riferimento alle piattaforme di comunicazione interpersonali, interattive, interculturali (...)».

² Tra le pagine del suddetto statuto, nella sezione "Scopi e oggetto sociale", si legge: «promuovere lo sviluppo dell'arte in tutte le sue forme espressive ed in particolare della attività teatrali, del teatro sperimentale, della musica, del canto, della letteratura, della danza, delle attività coreutiche attraverso la realizzazione di progetti culturali; (...), organizzare attività culturali quali spettacoli, performance, mostre, laboratori ludico-ricreativi, letture, eventi e seminari in ambito artistico musicale, letterario cinematografico, fotografico ed in ogni altro ambito di interesse culturale; curare la coltivazione di hobbies; proporre un servizio di informazione e divulgazione (...), ai fini della conoscenza, della ricerca, della scuola, dell'educazione permanente e del tempo libero (...)».

incoraggiamenti: infatti, gli elementi che hanno favorito il mio coinvolgimento (emotivo e pratico) sono in realtà molto più numerosi di quelli che avevo stimato al momento della compilazione del mio piano di studi. E di questo sono profondamente grata a chi mi ha accolto tra le proprie braccia facendomi sentire a casa fin dal primo incontro.

Prima di scrivere questa relazione ho ragionato a lungo su quella che avrebbe potuto essere una puntuale definizione di ciò che per me ha significato *La Comunicazione Diffusa* e di quanto avviene in *FactoryBo*, sua sede operativa. Fallendo nel tentativo di formularne una esaustiva, veritiera e degna, ho infine imposto a me stessa di procedere per libere associazioni. Il primo pensiero spontaneo ha suggerito a gran voce: “F-A-M-I-G-L-I-A”. Ho quindi supposto che fosse doveroso render giustizia al piacevole clima che si respira in *LCD*: una miscela di informalità e confidenza, ma anche di competenza e professionalità. Nel caso in cui non conosciate già le due colonne portanti dell’associazione, lasciate che ve le presenti: Barbara Dondi, (Bab o “la Dondiiii”), è l’anima della festa, ha una sigaretta in bocca, occhi azzurri vigili ed un cuore grande; Michele Orsi Bandini (o “Massimo” o “Orsi” o “il regista”), è il luminoso faro della *factory*, dirige i lavori con gentilezza e professionalità. Insieme, partner nel lavoro e coppia nella vita, sono «da trent’anni nel mondo delle comunicazione e delle idee». Ed è a loro che mi sono affidata.

LA MIA ESPERIENZA

La mia avventura è iniziata a metà gennaio ed è finita all’inizio di marzo: è stata breve, ma ho apprezzato ogni singola ora che, stando alle direttive universitarie, avrei dovuto passare con Barbara, Michele e il loro *entourage*. Ho da subito pensato che, al di là del tirocinio, quelle ore sarebbero state molte di più delle 150 richieste dal mio piano, e che sarei stata un’abitudinaria frequentatrice dei loro eventi ed una grande fan dei loro lavori. Ma facciamo un passo indietro. Quando ho scelto di inserire l’attività di tirocinio tra le prove da sostenere con Unibo, non avevo ancora idea degli stimoli di cui di lì a breve avrei beneficiato, ma potevo senz’altro sospettare che teatro, poesia, fotografia, musica, architettura, fumettistica, cinema, scienza, informazione e, (sì), filosofia avrebbero illuminato la mia esperienza. Ed è così che ho scelto ad occhi chiusi di inviare la richiesta ed il mio *curriculum vitae* «alla spettabile attenzione della signora Dondi Barbara», la quale mi ha prontamente risposto che lei ai CV preferisce una persona in carne ed ossa, che usi la propria viva voce per raccontarsi. Lunedì 3 dicembre ci siamo incontrate e abbiamo deciso che sì, questa nostra collaborazione poteva avere inizio! Dopo una serie di peripezie burocratiche e turbamenti dovuti alla pressione psicologica dell’università, il 14 febbraio avevamo tutte le carte in regola per cominciare. Ho così potuto conoscere i collaboratori, stringere amicizia con gli allievi, i colleghi, i relatori, gli ospiti, i tanti amici e gli avventori occasionali che sera dopo sera si avvicendavano in *FactoryBo*.

Nonostante sia sembrato loro difficile assegnarmi compiti direttamente legati al mio percorso di studi, Barbara e Michele sono comunque riusciti a farmi partecipare attivamente alla vita dell’associazione: ho così potuto presenziare ai corsi, agli eventi, ai laboratori e agli incontri con i soci, aiutare nell’organizzazione degli spettacoli, curare le luci, scattare foto, girare e montare video delle serate del programma TABÙ e delle lezioni del martedì. Ho anche potuto affiancare i responsabili nella ricerca, nell’acquisizione e nella traduzione delle informazioni relative ai bandi, ai concorsi e alle sovvenzioni disponibili in Italia e all’estero per i progetti (di teatro e non) delle associazioni culturali.

➤ Conoscenze acquisite

▲ **Modalità di gestione di un’associazione culturale**

Durante i primi incontri con Barbara ho potuto acquisire informazioni circa le modalità di gestione di *LCD*. Per costituire e aprire una associazione culturale è necessario seguire una procedura che consiste nel riunire almeno tre soci fondatori, (che copriranno le prime cariche sociali), definire le

attività e gli scopi dell'associazione, redigerne l'atto costitutivo e lo statuto, (nel rispetto dei requisiti previsti dalla legge civile e fiscale relativi) e registrarsi all'ufficio territorialmente competente dell'agenzia delle entrate. Al termine di questi *iter*, l'associazione può iniziare la sua attività. Mi è stato spiegato che l'accesso allo spazio di FactoryBo è consentito solo ai soci³. Per diventare uno di loro e per poter partecipare alle manifestazioni e seguire i corsi è necessario compilare il modulo di iscrizione on line e versare €10⁴. LCD si avvale prevalentemente delle attività prestate in forma volontaria, libera e gratuita dei propri associati⁵. Per quanto concerne la compilazione dello Statuto di associazione culturale, al momento della stesura è consigliabile descrivere i propri intenti con lungimiranza ed elasticità, in modo da far rientrare nell'elenco delle proprie attività anche quelle cui si intende dar vita in futuro. La parte relativa al ventaglio degli scopi deve quindi risultare il più ampia possibile, di modo da farvi rientrare anche i progetti non attuabili nell'immediato. Per redigere l'atto costitutivo, di fronte ad un notaio, è necessaria la presenza di tre soci. Gli organi dell'associazioni sono costituiti dall'Assemblea dei soci, dal Consiglio Direttivo e dal Presidente. L'assemblea dei soci è sovrana ed è il massimo organo deliberativo dell'Associazione. Le decisioni ed i provvedimenti sono validi solo se approvati dalla maggioranza assoluta dei presenti⁶. «Il Consiglio Direttivo è composto da un minimo di 3 ad un massimo di 13 consiglieri eletti fra i soci. Dura in carica quattro anni, elegge nel suo seno il Presidente, il Vicepresidente e fissa la responsabilità degli altri consiglieri in ordine all'attività svolta dall'Associazione per il conseguimento dei propri fini sociali⁷». Il Presidente convoca e presiede il Consiglio Direttivo e l'Assemblea sociale e ne segue le deliberazioni.

Barbara mi ha raccontato che, almeno per quanto riguarda l'Emilia Romagna, alle associazioni culturali conviene iscriversi all'elenco delle libere forme associative⁸ e partecipare ai bandi e ai concorsi, presentando i propri progetti. Discorrendo di gratuità della cultura⁹, ci rendiamo amaramente conto che, in Italia, ad oggi, gli unici enti che possano sperare di ricevere uno *sponsor* sono le attività sportive o quelle di tipo benefico. Se è infatti vero che la schiera di chi alza lo stendardo della gratuità della cultura è ben nutrita, zelante ed agguerrita, non si può (purtroppo) dire lo stesso di quanti sono invece disposti ad ammettere che “la cultura costa”¹⁰, una realtà con cui è evidentemente difficile scendere a patti. Barbara suggerisce che, per incentivare il consumo di cultura e per garantirne al contempo la qualità sarebbe auspicabile l'assegnazione, da parte dello Stato, di *voucher* dedicati a chi lamenta di non poter permettersi un ingresso a teatro o una visita al

³ Dallo Statuto: «Il numero dei soci è illimitato. Possono essere soci tutte le persone fisiche, cittadine italiano o straniere, anche se minorenni, senza distinzione di sesso, genere, età, cittadinanza e razza, che aderiscono alla Associazione condividendone i principi e gli ordinamenti generali. Il socio è un soggetto che aderisce liberalmente alle finalità dell'Associazione condividendone le attività e i progetti e contribuendo a realizzare gli scopi che essa si prefigge (...)».

⁴ «Il socio ha diritto a partecipare alle Assemblee Ordinarie e Straordinarie e gode dell'elettorato attivo e passivo». Statuto dell'Associazione, Art. 4. *SOCI*.

⁵ «Può inoltre avvalersi, in caso di particolare necessità, di prestazioni di lavoro autonomo o dipendente, anche ricorrendo ai propri associati». Statuto dell'Associazione, Art. 2. *SCOPI E OGGETTO SOCIALE*.

⁶ Si veda lo Statuto dell'Associazione, Art. 9. *ASSEMBLEA*.

⁷ V. Statuto dell'Associazione, Art. 10. *IL CONSIGLIO DIRETTIVO*.

⁸ Sul sito *Iperbole- rete civica* del comune di Bologna si legge: «Il Comune valorizza le Libere Forme associative facilitandone la comunicazione con l'Amministrazione e promuovendone il concorso attivo all'esercizio delle proprie funzioni, in armonia con quanto previsto all'art. 4 dello Statuto comunale. A tal fine, è stato istituito l'Elenco delle Libere Forme associative, diviso in sezioni tematiche, cui possono essere iscritti gli organismi che possiedono i requisiti previsti all'art. 3 del Regolamento sui rapporti con le libere forme associative. L'iscrizione all'elenco consente: a) l'accesso alle forme di sostegno previste dal Regolamento quali assegnazione contributi e concessione in uso di beni immobili; b) la possibilità di promuovere le attività delle associazioni; c) l'uso gratuito, escludendo gli oneri relativi alle utenze e alla pulizia, delle sale di quartiere per riunioni e incontri».

⁹ Per chi volesse approfondire il dibattito sulla gratuità della cultura, si rimanda a Antonio Foglio, *Il marketing della cultura, strategia di marketing per prodotti/servizi culturali, formativi, informativi ed editoriali*, Franco Angeli, Milano, 2005. Con particolare riferimento al §3.1 e seguenti.

¹⁰ «La cultura costa: fatevene una ragione» è lo slogan di un volantino di LCD del 2016 in cui si denuncia la condannabile incoerenza di chi si dice indubbiamente disposto ad investire nell'acquisto di automobili, abbonamenti allo stadio e caffè, ma che contemporaneamente si dimostra recalcitrante (se non addirittura contrario) al pagamento di un biglietto per l'ingresso a teatro, al museo o ad un'associazione culturale (a meno che non sia ridotto).

museo¹¹. Si potrebbero così mettere a tacere le infondate accuse di oscurantismo di quanti difendono a gran voce la sacralità del libero accesso alla cultura, che (per loro) “deve essere tassativamente gratuita¹²”. Ma la verità è che gestire uno spazio culturale, organizzare gli eventi, coinvolgere gli esperti, curare gli allestimenti, gli spettacoli e le mostre comporta degli oneri non indifferenti. Negarlo non giova né a chi lavora nella cultura, né a chi intende beneficiarne come spettatore: riconoscerne i costi ed investire in essa non può che accrescere la qualità della proposta, del benessere e dell'appagamento di chi la organizza e, di riflesso, di chi ne usufruisce. Quindi la risposta di FactoryBo alla rivendicazione di una cultura gratuita *in toto e a priori* si risolve in una ulteriore domanda: *chi è disposto a farsi carico di questo accesso gratuito?*¹³

Inoltre, nel più specifico ambito teatrale, ho anche capito quanto sia difficile farsi largo con la sperimentazione¹⁴, soprattutto se, come LCD, si punta sul paradosso e non sul dolore (v. Ibsen), come fa invece la maggior parte dei laboratori sperimentali. Per *La Comunicazione Diffusa* lo spettacolo è infatti un meccanismo immenso, in cui tutte le rotelle (dal siparista al direttore di luci) devono incastrarsi e funzionare al meglio.

▲ Metodologie, scopi e tecniche di lavoro:

Tra le molteplici attività proposte dall'associazione, nel più specifico ambito teatrale ho potuto partecipare al laboratorio sperimentale *Strange*, al Corso del mercoledì e al Laboratorio Base del venerdì. Procedo ad illustrare brevemente questi tre progetti, in modo da far risultare più scorrevole la parte tecnica che segue, relativa agli approcci metodologici dell'insegnamento.

- *Strange* è un progetto multiculturale frequentato da sette ragazzi, stranieri e non (due colombiani, quattro cinesi ed un'italiana), che studiano all'Accademia di Belle Arti di Bologna e che prevede un percorso di analisi critica della contaminazione linguistica e del parallelo impatto dei *personal devices*. Si tratta di un lavoro che culminerà in un interessante *performance* a maggio 2019.
- Il corso del mercoledì, che prevede un saggio finale, è frequentato da nove attori che, divisi in tre coppie e un trio, studiano la corretta interpretazione dei propri personaggi. Molto diversi tra loro, (come gli attori stessi), i quattro gruppi sono chiamati a fronteggiare situazioni impegnative, nelle quali sono accomunati unicamente dall'incombenza di un provino inconsueto, in cui ad un regista e alla sua aiutante è affidato il potere di accettarli o meno nel proprio spettacolo in via di definizione. Tragico e comico si intersecano in questi tre pezzi da quindici minuti che hanno l'intento di far ragionare il pubblico, ma anche di farlo divertire, trascinandolo in un mondo di ingiustizie, verità amare, incomprensioni, violenze psicologiche, compromessi e complicate relazioni famigliari.
- Il Laboratorio base ha invece come obiettivo l'individuazione delle capacità intrinseche di chi vi partecipa. Esse vengono incentivate incoraggiando l'uso consapevole della voce, dell'espressività, dell'intensità e dei movimenti. Chi prende parte al corso è altresì stimolato

¹¹ Barbara riflette sul “Bonus cultura”, che è stato per mesi al centro del dibattito: perché non destinarne una parte *direttamente* al mondo della cultura, promuovendone una esperienza diretta e disincentivando invece l'acquisto di oggetti materiali che, talvolta, hanno con essa poco da spartire?

¹² Nelle mie ricerche online mi sono imbattuta in un sito che, pur sostenendo opinioni diverse da quelle di Barbara in merito alla gratuità della cultura, risulta utile per capire quanto accade negli altri Paesi <https://miriconosci.wordpress.com/2016/05/16/perche-difendiamo-laccesso-gratuito-al-patrimonio-culturale/>

¹³ E ancora: per quanto concerne, ad esempio, la gratuità della sanità bisogna chiedersi: «sono forse i medici a farsene carico? Ovviamente no, *quindi perché dovrebbe essere diverso per la cultura?*».

¹⁴ Ad esempio, vengo a conoscenza del progetto BIT (o Del terzo incomodo), uno spettacolo sperimentale con lo scopo di capire cosa accade quando la comunicazione teatrale si miscela a quella quotidiana. In questa occasione, il pubblico riveste n ruolo fondamentale: pur non entrando nella trama, è portato a commentarla in contemporanea alla messa in scena dello spettacolo. Gli spettatori, muniti dei propri personal devices, sono infatti invitati a far parte di un gruppo *WhatsApp*, le cui conversazioni vengono proiettate sulla parete alle spalle degli attori, intenti a battibeccare su temi ioneschiani tramite videochiamata. Il coinvolgimento diretto del pubblico è la chiave dell'esperimento: esso viene stimolato all'interazione dagli attori e dalla struttura stessa dello spettacolo. Per quanto il teatro rimanga teatro, esso si compenetra alla realtà degli spettatori, contribuendo ad operare una stratificazione di comunicazione.

a gestire pragmaticamente le proprie emozioni, ad approfondire la propria competenza comunicativa, e a migliorarla per renderla più efficace. Un processo prezioso sia per coloro che intendono esibirsi dinnanzi ad un pubblico, sia per chi desidera conoscersi più profondamente, sfruttare i propri talenti individuali ed affrontare con più serenità e prontezza la vita quotidiana. A tale scopo, gli organizzatori prediligono, nell'ambito di questo laboratorio, gruppi costituiti da poche persone, così da poter lavorare su ciascuna personalmente ed in maniera puntuale e mirata. Nello specifico, il laboratorio articolato in dieci incontri a cui ho potuto assistere, ha visto ciascuna delle tre partecipanti assumere progressivamente sicurezza sul palco e nella quotidianità. Ponendo loro sfide di memoria ed interpretazione settimanalmente, Barbara e Michele hanno fatto sì che la volontà, la determinazione, nonché la fiducia di ciascuna delle allieve in se stesse aumentasse progressivamente incontro dopo incontro e che la loro intima conoscenza delle proprie possibilità conquistasse uno spettro sempre più ampio.

Partecipando alle lezioni, ho potuto immergermi nei microcosmi empatici che si stabiliscono tra i membri del corso e studiare in prima persona le metodologie di lavoro via via messe in pratica. Per quanto differenti, sia negli scopi che nei criteri e nei procedimenti, un importante *fil rouge* percorre orizzontalmente tutte le lezioni: a prescindere dal corso in questione, viene infatti ribadita l'importanza di alcuni aspetti vitali in teatro, tra cui il valore della padronanza del tempo, (e quindi del ritmo delle battute), la rilevanza della percezione di sé, l'incisività e la puntualità della propria comunicazione (sia verbale che non), il peso della comprensione di un testo e dello studio critico dei personaggi¹⁵, nonché il potere della coscienza del proprio operato. Le espressioni del viso, la postura, la distanza tra i corpi, la cadenza, l'accento, l'intenzione, l'enfasi, i silenzi¹⁶, le pause, la gestualità ed il volume della voce sono parimenti fondamentali e degni di cura, analisi ed attenzione. A tali elementi vanno ad aggiungersi il trucco, le luci, il costume, gli oggetti di scena, la scenografia, la coreografia, la musica ed il movimento.

Chi prende parte ai corsi, ha modo di notare l'ospitalità e la professionalità di chi li accoglie. Nel corso delle lezioni, Michele e Barbara seguono una scaletta indicativa delle attività da svolgere in ciascun incontro, coerentemente con il tipo di gruppo da seguire e i suoi scopi. Per quanto concerne gli approcci nei confronti degli allievi, si dimostrano sempre disponibili a chiarire eventuali dubbi e, nella pratica forniscono sempre esempi, suggerimenti, e consigli, offrendo finanche una propria interpretazione delle parti più problematiche di un copione o nella comprensione di un testo. Nonostante il lavoro di regia in parte lo richieda, non impongono mai dall'alto le loro idee e non pretendono che il rapporto con gli allievi sia solo univoco, ma anzi, apprezzano e promuovono una risposta attiva di chi li affianca in ciascuna attività. Sempre pronti ad agevolare chi frequenta i corsi, si dimostrano spesso disponibili a prendere momentaneamente il posto di chi è assente, al fine di far procedere fluidamente il lavoro di gruppo. Interessante è l'aspetto che li vede coinvolgere gli studenti in una discussione critica di quanto si è appreso o di ciò di cui si ha avuto esperienza collettiva (sia che si tratti di una particolare esercitazione di gruppo o sia nel caso di una prova di lettura di un compagno). Inoltre, attrice e regista sono spesso sul palco insieme agli allievi; ciò contribuisce a trasmettere in chi li guarda una evidente sensazione di parità ed informalità, che concorre a mettere a proprio agio ciascun partecipante. Spesso hanno modo di aiutare gli allievi con esempi pratici e diretti, come ad esempio durante un significativo esercizio di doppiaggio, in cui le allieve del venerdì hanno dovuto fare il *voice over* di Barbara mentre lei dava dimostrazione di come usare le proprie espressioni facciali e i propri movimenti o di come sfruttare adeguatamente i tempi e le pause di una battuta.

¹⁵ È ad esempio importante domandarsi quale sia la sua storia, la sua predisposizione mentale nel momento in cui parla, il suo stato sociale, il suo carattere, le sue aspirazioni, il suo interlocutore: in poche parole, bisogna immaginarsi e avere bene in mente il passato, il presente e il futuro di chi si interpreta.

¹⁶ Per Thomas Hardy, «vi è una loquacità che non dice nulla e vi è un silenzio che dice molto».

Avendo elencato più sopra le modalità comuni ai tre percorsi teatrali, viene di seguito proposta una relazione particolareggiata delle specificità dei tre corsi, divisi secondo l'ordine cronologico relativo ai giorni della settimana in cui si svolgono.

○ MARTEDÌ

I nostri martedì sono dedicati al laboratorio *Strange*. In vista del debutto di maggio, il gruppo si concentra sull'organizzazione dello spettacolo: si discute della promozione, dei festival cui presentare il lavoro, della produzione e del montaggio di un video di dieci minuti sulle prove generali, auspicando di diffonderlo all'estero. Si pensa anche di presentare il progetto al Ministero italiano degli Esteri. I costumi, la scenografia, la grafica, il trucco, le acconciature e le luci devono essere interamente curati dagli allievi. Si stabilisce un calendario delle lezioni, tenendo conto degli impegni di ciascuno e si fissano gli appuntamenti per la prova filata, l'anti-anti-prova generale, l'anti-prova generale e la prova generale. Vengono ascoltate le proposte musicali di ognuno, scartate quelle meno adeguate e confrontate le idee di tutti circa la *palette* cromatica da adottare nei costumi. Si pensa agli attrezzi necessari (torce portatili, sgabelli, etc.), a come procedere rispetto allo spot (moderno e sperimentale) da girare per YouTube e a come ideare ed assemblare il video di profilazione da proiettare durante lo spettacolo. Una lezione viene specificamente dedicata all'incontro con una coreografa, che segue gli allievi nell'ideazione e nella pratica dei movimenti da inserire in una parte specifica dello spettacolo. Ci si concentra sugli spazi, sugli spostamenti e sul copione, affacciandosi ai *prospetti raffigurativi* elaborati dal regista, i quali risultano fondamentali per dimostrare le sue intenzioni e presentare il progetto più chiaramente. Vengono ripercorsi i sei drammi che andranno in scena sul palco, gli argomenti, i contenuti, i dialoghi e le interazioni. Le battute, la parte drammatica, la fase di *aptica*¹⁷ sono al centro delle riflessioni, le quali sono accompagnate anche dall'analisi delle problematiche esistenziali poste dai personaggi. Si passa quindi alla lettura del copione: ognuno cerca di leggere la sua parte con interpretazione. Il regista suggerisce azioni finanche paradossali con lo scopo di scatenare le forti energie di ciascuno. Vengono svolti degli esercizi in modo da suscitare emozioni forti nello spettatore, come, ad esempio, quelli che prevedono di imprimere forti scosse fisiche nei compagni mentre recitano o leggono. Viene richiesto agli allievi di leggere nel modo più drammatico possibile, aggiungendo al termine di ogni battuta la versione relativa nella propria lingua madre. Le letture vengono registrate e filmate. Si passa quindi a leggere il copione dandone una prima interpretazione, poi associando le parole ai cenni del capo o alle espressioni del viso. Dopo aver ascoltato la spiegazione circa la situazione in cui i personaggi in scena si trovano, ci si dispone in cerchio: si prende la parola solo dopo la fine della battuta della persona alla propria sinistra. Il regista legge ciascuna parte e poi la fa ripetere, correggendola o indicando il miglior modo per risultare incisivi anche con il linguaggio del corpo, il tono e l'uso degli spazi.

Dopo una preliminare preparazione fisica (*stretching*: affondi, allungamenti, esercizi che coinvolgono schiena, gomiti e braccia) e vocale (pratica diaframmatica, respirazione con emissione), agli allievi è richiesto di esercitarsi nella messa in scena di scontri, risse verosimili. Si finge così di dare e ricevere schiaffi e spinte in maniera convincente: sia chi attacca che chi si difende deve concentrarsi sui movimenti e sulle proprie espressioni facciali. In seguito, gli allievi vengono



¹⁷ «L'*aptica* è una scienza che studia il sistema aptico, cioè quell'insieme di segnali attraverso i quali gestiamo e regoliamo e comunichiamo l'intimità che abbiamo con i nostri interlocutori. Il sistema aptico gestisce la sfera del contatto: chi tocchiamo e con quanta frequenza e anche dove testimoniamo il tipo di relazione che abbiamo con qualcuno». (v. <http://www.crescita-personale.it>).

incoraggiati a descriversi, improvvisando: lo scopo primario di questa attività è conoscere sé stessi e il proprio personaggio, in maniera talmente profonda da far sì che il secondo si adagi sul primo come un vestito. Pur seguendo le indicazioni di regia, l'attore deve imparare molto dal proprio personaggio (l'epoca a cui appartiene, il suo modo di fare e di pensare, la sua situazione psicologica e la sua storia personale) e farlo suo. Viene suggerito che, per questa specifica improvvisazione, Ofelia ed Amleto¹⁸ siano una coppia di ex amanti intenta in un dialogo emotivamente affaticante: lui la tratta male al fine di allontanarla, poiché è consapevole del destino di morte che lo attende. Chi interpreta Amleto deve essere convincente, esattamente come si impone di esserlo il personaggio stesso, mentre finge di non amare Ofelia, per proteggerla; chi veste i panni di Ofelia deve invece risultare estremamente offeso e dispiaciuto. L'emotività è qui uno strumento: essa va messa in luce ed usata come maschera, pur dovendo essere gestita e controllata. Si passa quindi alle assegnazioni dei personaggi dello spettacolo e al loro studio critico¹⁹: i personaggi esprimono uno stato d'animo ed un modo d'essere; il loro carattere sorge dalle battute. Viene richiesto di leggere e di ragionare sul testo servendosi degli elementi scaturiti dalla suddetta analisi come strumento interpretativo²⁰.

Al termine di ciascun incontro, viene richiesto agli allievi di esercitarsi con i movimenti di scena, con le espressioni facciali (producendo anche materiale video che possa essere in seguito visionato dal regista) e con la memorizzazione delle proprie parti, così da avvantaggiare il lavoro della lezione successiva.

○ MERCOLEDÌ

Durante le lezioni del mercoledì la nostra attenzione si concentra primariamente sull'importanza del *fiato* (si inspira e si espira emettendo suoni per più tempo possibile) e sul modo di esporre e di parlare. Viene trattato il valore dei *perni* nel teatro: e se ne fa quindi esperienza esercitando lente rotazioni su quelli delle caviglie, delle ginocchia, del bacino, del collo e delle spalle. Si comprende come tali esercizi servano ad avere una maggiore aderenza al suolo (la quale funzionerebbe ancor meglio se si stesse a piedi nudi). Viene indicata la corretta mobilità delle spalle, dei gomiti e dei polsi. Particolarmente interessante è la tecnica relativa alla *memoria interpretativa*: stabilita una frase semplice, ogni membro del gruppo, (disposto sul palco in cerchio, così da poter guardare frontalmente ciascun compagno) è incaricato di aggiungere una nuova parola alla frase originale. Progressivamente la proposizione viene completata con l'aggiunta di un pezzo per volta. Il regista chiede che l'esercizio si svolga in maniera ripetuta, passando alternativamente da velocità tempo 1, a tempo 2 e a tempo 0, repentinamente e senza avvertimenti. Viene consigliato di prendere fiato nel momento in cui la persona che ci precede nel cerchio sta dicendo la propria battuta. Ora chi ha dato il via al primo esercizio diviene l'ultimo, e tutti conseguentemente cambiano il loro ordine cronologico di aggancio. Incoraggiando l'uso della fantasia, il regista sollecita gli attori a cantare la frase, richiedendo di riprendere l'ultima nota della persona precedente. Non si tratta altro che di *tecniche di memoria*²¹: cantare e ripetere aiuta a memorizzare determinate parole. Il "gioco" si fa via via più difficile quando ognuno è chiamato ad aggiungere la propria firma alla propria porzione di frase, un tratto distintivo o un dettaglio particolare, che sia diverso per ciascuno. A proposito di memoria, l'attore deve imparare a non autocorreggersi quando non si ricorda una parte, a fidarsi

¹⁸ Si tratta, nello specifico, della Scena I dell'Atto III dell'*Amleto* di Shakespeare.

¹⁹ Ad esempio, Alexa deve curare il proprio solido personaggio in modo da dare l'idea di essere una persona che si pone domande esistenziali; David deve prendersi il proprio spazio, alzare la voce ed affermare se stesso cercando di far risultare il proprio personaggio critico, curioso, affermativo ed esplicito; Cici deve impersonare una ragazza isterica, imbarazzata e tesa. Ling deve risultare drammatica, critica, analitica e lungimirante; il personaggio di Tati deve essere solare, rafforzativo, attento alla realtà che vive ma con un tono lieve, quasi sognante. Stefano deve impersonare il folle (figura tipica del teatro antico), colui che ricorda costantemente agli altri quale sia la realtà dei fatti e a cui è permesso dire tutto; Song interpreta una ragazza introspettiva, perentoria e pragmatica.

²⁰ Si ragiona ad esempio, sull'età dei personaggi (in questo caso, sono tutti ventenni, ma quando parlano, argomentano in maniera profonda, come fossero adulti).

²¹ Un ulteriore espediente per la memoria concerne le associazioni libere e i collegamenti tra idee ed esperienze personali: ad esempio, se si è tenuti a pronunciare la parola "gentile", nel momento in cui si tenta di ricordare, può essere utile pensare a qualcuno cui siamo soliti associare automaticamente la suddetta caratteristica. È per questo che risulta necessario conoscere e capire il cosiddetto *retrotesto* di una frase o di un brano.

della propria capacità di sostituire alcuni termini con altri aventi significato analogo. La prontezza e l'elasticità di chi recita risultano infatti vantaggiose sia per la scorrevolezza della scena, che per la godibilità della stessa, nonché per la maggior comprensione del testo da parte dell'attore medesimo.

Un'ulteriore prova cui sottoporsi è senz'altro quella del "campo minato": si deve immaginare il palco come se fosse disseminato di bombe e cercare di attraversarlo tentando di fare meno rumore possibile, mantenendosi in equilibrio. È in questa occasione che diviene facile comprendere come testa e piedi siano molto collegati, specialmente nell'attore: bisogna evitare ciò che potrebbe essere percepito come "indecisione" e quindi sottrarsi ai "mezzi passi". Seguono poi le *prove vocali*, costituite dalla parte ventrale, quella toracica e da quella dell'emissione. Dopo questo "riscaldamento", ecco che si passa ad una breve "prima lettura" del copione. La scena è semplice: gli attori devono posizionarsi sotto le luci, le quali vengono puntate al centro del palco. Si cerca di memorizzare un po' alla volta le proprie battute, ma solo dopo aver analizzato il copione ed i personaggi e dopo averli compresi a pieno. Occorre infatti chiedersi come questi ultimi si presentino (sia fisicamente che caratterialmente), quali siano i loro pensieri ed il loro atteggiamento verso il mondo che li circonda. È proprio grazie a questo studio che si arriva a comprendere i tempi che ciascun attore può concedersi nella formulazione delle proprie battute: ad esempio, un personaggio ansioso e frenetico impiegherà meno tempo nell'enunciare una frase, mentre uno che ha consapevolezza della propria autorità e del proprio potere potrà gestire il proprio tempo come più preferisce, esattamente come farebbe il personaggio che è tenuto ad interpretare. Nel caso di un personaggio dominante, ad esempio, anche i *gesti* devono quindi essere lenti e precisi, in maniera tale da impressionare; mentre in quello di una vittima, i movimenti delle mani sudate devono muoversi nervosamente, quasi a simulare uno specchio dello stato d'animo del personaggio, il quale deve regalare allo spettatore l'impressione di sottomissione. Nella situazione in cui due personaggi siano entrambi dominanti o sedicenti tali, è il testo ad essere il terreno di scontro e di confronto: il passaggio dalla battuta di uno a quella dell'altro deve essere rapido, senza però mai rischiare di parlarsi sopra. Inoltre, gli attori impegnati in una scena di scontro fisico devono curarsi di non "impallare" sé o i propri colleghi²² e, nel fingere la terza dimensione, possono far risaltare i tratti contriti del proprio viso avvalendosi di luci che ne sottolineino l'affaticamento. Infine, nell'eventuale circostanza in cui debba essere inscenata una situazione di avvenuto compromesso, la differenza tra una prima fase di perentorietà e rigidità e una seconda di elasticità e rilassamento deve essere netta; è soprattutto fondamentale sottolineare efficacemente la *césure* tra il primo ed il secondo momento, facendo attenzione a rimarcare il preciso istante in cui avviene la conversione, l'accordo, (anche servendosi dell'espressività del linguaggio del corpo e del viso).

Alla fine di ogni lezione, si incoraggiano gli allievi a far pratica con la memoria e ad incontrarsi al di fuori del corso per esercitare i movimenti in concerto con il proprio compagno di scena.

○ VENERDÌ

Il percorso del venerdì si apre con una lezione sulla necessità di conoscere e fare un buon uso del proprio diaframma. Orsi e Barbara, chiedendo alle allieve di ispirare profondamente e di espirare emettendo suoni forti, (simili ad urla), provocano pressioni sul diaframma di ciascuna per verificarne il funzionamento. Esso, se adoperato correttamente, serve a parlare meglio, senza infierire



²² Essi devono infatti rivolgere il più possibile il volto verso il pubblico e cercare di non coprire mai il proprio viso con il braccio più vicino agli spettatori.

eccessivamente sulle corde vocali. Con il diaframma compresso, quando l'aria nei polmoni sta per finire, si lascia che le spalle scendano gradualmente di pari passo con l'emissione. Si fa pratica seguendo le indicazioni di tono del regista che, con i repentini movimenti di un dito, indica in aria le tonalità di voce da assumere mentre si espira e si vocalizza. Per quanto concerne il riscaldamento del corpo, un esercizio opportuno richiede spalle in avanti, ginocchia dritte, gambe divaricate e che ci si tocchi i piedi. Nel momento del completo rilassamento, si espira e si inspira con calma. Per poter tornare in piedi, è consigliabile tirare su prima la testa, poi le spalle, concentrandosi quindi sul perno della schiena. Dopo aver esercitato la testa mediante lente rotazioni, si rotea ora il collo su 0°, tenendo fisso l'orizzonte, a destra e a sinistra, senza che l'altezza degli occhi muti²³. Per sciogliere la rigidità delle braccia, ci si posiziona di fronte ad un muro e ci si lascia andare in avanti, cercando di ammortizzare la caduta con le braccia e di portare la propria capacità di risposta al livello delle spalle.

Ci si concentra quindi sulla *mimica facciale*, (ossia la parte della cinesica che riguarda il modo in cui si altera il volto delle persone): viene richiesto di alzare le sopracciglia in alto, di riportarle alla loro posizione normale e in basso; di muovere la punta del naso, di modellare la bocca in smorfie che aiutino i muscoli a sciogliersi e infine di pizzicarsi le guance, allo stesso scopo. Ecco quindi che si studia la *ginnastica asimmetrica* del viso: bisogna ridere con una sola parte del volto, coprendo la restante con una mano.

Si riflette ora sulle cosiddette *maschere*, le quali vengono usate sia quando si comunica qualcosa alle persone che si trovano di fronte a noi, sia quando parliamo al telefono. Per esercitare le maschere anche con il fisico, e quindi per mettere in atto una comunicazione posturale, non verbale, le allieve devono disporsi "a specchio": poste una dinnanzi all'altra, sono tenute una a replicare simultaneamente i movimenti scelti dall'altra, in modo da risultare ciascuna la copia reciproca dell'altra nei gesti corporei e nelle espressioni del viso. Il corretto e coerente movimento delle *mani*²⁴, che accompagna le parole dell'attore, è indispensabile ai fini di una trasmissione completa ed esauriente dell'informazione che deve essere consegnata al pubblico. La comunicazione è infatti divisibile in tre settori²⁵: 1) comunicazione verbale (costituita dalle parole); 2) comunicazione paraverbale (data dal tono di voce, dalla velocità, dal timbro e dal volume); 3) comunicazione non verbale (composta da postura, movimenti, posizione nello spazio²⁶ rispetto all'interlocutore, vestiario, etc.)²⁷. Per comunicare in modo efficace e trasmettere un messaggio in modo puntuale, questi tre livelli devono essere sintonizzati, ossia gestiti contemporaneamente²⁸. Siamo così abituati ad associare i gesti alle parole che quasi lo facciamo inconsapevolmente; l'attore deve invece sforzarsi di usare tali elementi



²³ Questo esercizio specifico serve nei casi in cui sia necessario interagire con un personaggio invisibile, immaginario o momentaneamente assente.

²⁴ In quanto elemento espressivo fondamentale, esse devono essere sempre in luce e i polsi devono essere sempre mobili ed eseguire particolari rotazioni. La velocità dei movimenti delle mani deve combaciare con il concetto che si desidera trasmettere: se l'intento è quello di tranquillizzare, i gesti dovranno essere quindi calmi e delicati, non isterici e nervosi.

²⁵ Il fatto che il "potere della comunicazione" dipenda per il 55% da elementi non verbali, per il 38% da paraverbali e per il 7% dalle parole è una deformazione dei risultati di Mehrabian, (psicologo e docente universitario).

²⁶ Nello specifico, la disciplina semiologica che studia lo spazio, il comportamento, i gesti, e le distanze all'interno di una comunicazione, (sia verbale sia non verbale) prende il nome di *prossemica*.

²⁷ Stando al saggista ed economista austriaco Peter Drucker, «La cosa più importante nella comunicazione è ascoltare ciò che non viene detto».

²⁸ Basti pensare a quanto poco trasmetta una persona immobile; e modificare unicamente l'intonazione della voce, dimenticando la restante comunicazione non verbale, non risolve il problema.

coscientemente²⁹. La comunicazione è - lo sappiamo - un incessante scambio di segnali che si alimentano l'un l'altro in maniera continuativa. Un buon attore può imboccare la "strada delle emozioni" per controllare i vettori di commozione, eccitazione, impressione, trepidazione, turbamento, che provengono dal testo. A tal proposito, viene suggerito un singolare esercizio: l'una, dovendo contrastare il fortissimo senso di rabbia dell'altra (intenta ad accusarla violentemente di un determinato fatto) deve rispondere coerentemente alla critica che le è stata brutalmente rivolta. I ruoli di accusato e accusatore vengono quindi capovolti. In questa circostanza, le battute devono affiorare spontaneamente, consegnando a chi guarda una immediata sensazione di coerenza interna dello scontro verbale e verosimiglianza di quello fisico. La scena che ne risulta deve apparire convincente, quasi come se non si trattasse di mera finzione³⁰. È guardando il proprio compagno negli occhi che si capisce quale sia il miglior momento per intervenire. Sulle prime, un attore non deve temere di snaturare un pezzo o un copione, ma concentrarsi sui concetti da trasmettere, ossia sul nocciolo del discorso da diffondere. Solo successivamente, si potrà allenare la memoria³¹ con le tecniche di registrazione mnemonica³². Infatti, se l'attore riesce a conferire alle proprie battute una personale espressività del volto e del corpo, associando ad essa una intenzionalità precisa ed irripetibile, a beneficiarne non sarà solo il testo stesso, (più ricco ed incisivo perché modellato proprio da chi lo interpreta), ma anche il pubblico stesso, che avrà la possibilità di immergersi meglio nell'atmosfera che gli viene raccontata. Infatti, esistono mille e più modi di narrare un testo: si tratta solo di comprenderlo e di decidere quale personale intenzione conferirgli. Il testo stesso è dotato di vita propria: e se anche si rischia di allontanarsi un pochino dal senso voluto dal suo autore, esso continua a racchiudere comunque un senso in sé³³.

Dopo la preparazione fisica, ci si immerge negli esercizi di *improvvisazione*: dato uno spunto molto specifico, le allieve devono raccontare la prima cosa che viene loro in mente. Per improvvisare efficacemente, tutto ciò che conta è essere sinceri. L'arte dell'improvvisazione si basa sulla fiducia; ed è proprio per questo motivo che dire "di getto" ciò che il suggerimento suscita in noi risulta essere così importante. Non bisogna recitare, né inventare, né tantomeno trattare di situazioni poco conosciute. Occorre "guardarsi dentro" e "scavare in sé stessi e nelle proprie esperienze", anche nel caso dovesse risultare doloroso³⁴. L'attore deve infatti fare *autocritica*, "pungolarsi fino in fondo", per interpretare adeguatamente un particolare personaggio. Egli deve quindi intraprendere un percorso di "*introiezione*", per assimilare al meglio le parole di un altro autore.

Tornando sull'indispensabile concetto di *fiducia*, al fine di incentivarla può essere vantaggioso incedere ad occhi chiusi sul palco, fidandosi di chi annuncia il "via" e lo "stop". Si tratta di indicazioni determinanti in quanto, rispettandole, sia chi cammina che chi segnala concorre a creare un forte legame di "cieco" - è proprio il caso di dirlo - affidamento. Provare a lasciarsi cadere all'indietro, (magari urlando assumendo un'espressione terrorizzata durante la discesa) aiuta nell'ardua pratica di consegnare sé stessi ad un compagno che fa da sostegno. A questo proposito è doveroso specificare le tecniche più indicate per cadere senza farsi male: bisogna abbassare le

²⁹ Forse semplificando un po' troppo, si potrebbe dire che un artista in scena debba fare attenzione all'uso della propria maschera facciale, guardare negli occhi il proprio interlocutore, tenere il proprio volto e le proprie mani sempre ben visibili, muovere la testa coerentemente a quanto afferma e scegliere di praticare gesti il più significativi e credibili. Inoltre, deve prendersi il proprio tempo, il quale deve comunque essere giustificato e commisurato al peso di ciò che si vuole dire o, nel caso dell'attore, al carattere del personaggio; è altresì necessario contestualizzare l'interlocuzione.

³⁰ A tal proposito, sebbene la richiesta di aggredire un compagno di corso possa a primo impatto sembrare destabilizzante e inusuale, non bisogna con ciò credere di distruggere un sistema empatico, pena la deconcentrazione e la cattiva riuscita dell'esercizio. In quel preciso istante, lo scopo primario diventa trasmettere al pubblico la tensione emotiva del proprio personaggio.

³¹ Nel caso di Ionesco, la memoria è avvantaggiata da una coerenza interna al testo, da una sequenza logica e dalla cosiddetta "logica della risposta", che in Shakespeare assume invece i tratti di una "sequenza letteraria".

³² A ben vedere, in teatro la memoria non può essere ridotta a sterile attività mnemonica, ma è piuttosto una miscela di comprensione ed elaborazione.

³³ A volte è bene lasciar liberi gli allievi di prendere le parole di un testo per ciò che significano, e non costringerli a forza a seguire pedissequamente l'ordine in cui compaiono nel copione.

³⁴ Con le parole del Premio Nobel per la letteratura del 1998, José Saramago, «Certi suoni inarticolati che a volte, senza volerlo, ci escono di bocca non sono altro che gemiti irrimediabili di un dolore antico, come una cicatrice che all'improvviso si fosse fatta risentire».

ginocchia e torcere il busto, proteggendolo con le mani. In alternativa, se la parte da interpretare richiede più enfasi ed energia, si può cadere e fare una capriola, utilizzando la spalla come perno per la rotazione: la capriola sarà resa possibile dalla spinta accumulata sulle gambe e sulle ginocchia.

Per allenare le tecniche di *interazione*, ci si pone uno di fronte all'altro e si procede a molteplici letture del medesimo testo, cambiando ogni volta la velocità di battuta e di tono (si passa da un tono caustico ad un urlo disperato): le frasi devono rimbalzare tra i due interlocutori come in un *continuum* sincronizzato. Un esercizio tecnico per imparare ad essere convincenti richiede che si interagisca sulla base di due testi completamente diversi, sia per tono che per contenuto, come se si trattasse in realtà di un dialogo unico le cui battute, però, provengano da mondi distanti e differenti. Lavorando sulle proprie capacità persuasive, è infatti possibile rendere convincente anche una combinazione di brani che a livello meramente sintattico risultano completamente privi di senso se non proprio paradossali³⁵. Una lezione particolarmente suggestiva ha visto come protagonista uno strumento interessante: lo specchio. Posizionato sul palco, esso costituisce lo strumento essenziale per i cosiddetti "*esercizi di straniamento*": chi vi si specchia deve sforzarsi di immaginare che la persona riflessa sia in realtà *altro da sé*, magari un proprio parente più giovane, un nuovo interlocutore cui rivolgersi, un personaggio. Prima di accingersi davanti allo specchio, bisogna iniziare a pensare a sé "come ad un vagone che porta *un carico*³⁶"; questo carico non è altri che il personaggio, che, in quanto tale, differisce da noi. È interessante notare come la presenza dello specchio aiuti a rallentare il ritmo dell'interpretazione e a curare maggiormente l'uso delle pause e delle espressioni del viso: è quasi come se esso rendesse l'attore più disponibile a farsi comprendere da uno spettatore. E ciò avviene forse proprio in virtù del fatto che *chi recita* è allo stesso tempo *chi ascolta*. Lo specchio rende anche possibile individuare gli eventuali problemi di maschera e di concentrazione. La difficoltà dell'esercizio aumenta alla presenza di un altro oggetto di scena: un bastone. L'uso che l'allievo ne può fare inizialmente non viene specificato, ma suggerito solo in seguito ad una prima libera interpretazione del brano di fronte allo specchio. Si esorta comunque ad utilizzarlo con coerenza e per sottolineare un concetto, magari scuotendolo velocemente, oppure colpendolo forte per terra per dimostrare rabbia o sdegno.

Per l'attore è fondamentale studiare ed esercitare la propria *dizione*: per migliorare il modo di articolare i suoni che compongono il linguaggio, si può far pratica pronunciando parole che contengano consonanti ambigue³⁷ e vocali impegnative³⁸ in maniera tale da rendere chiaro, fruibile ed inequivocabile quanto si sta affermando. Infatti, spesso e volentieri si commettono involontariamente degli errori di pronuncia, i quali devono essere stigmatizzati e corretti, specialmente in teatro. Per pronunciare le parole in modo adeguato si può aprire la bocca, anche rischiando di sembrare innaturali, poiché un bravo attore deve consentire allo spettatore di capire ciò che dice in maniera totale e continuativa.

Nel testo teatrale, come nel quotidiano, è doveroso rispettare la *punteggiatura*: bisogna quindi studiare e ricordare l'importanza della virgola, dell'inciso (la nota tenuta per tutta la frase, si abbassa di un tono quando ci si imbatte in un inciso), del punto e virgola (denota una pausa tra due frasi), del punto (più definitivo del punto e virgola), dei due punti, del punto interrogativo, dei puntini di sospensione (servono per indicare la presenza di qualcosa di "non detto"), delle parentesi quadre (spesso in uso alla presenza di due incisi: qui le variazioni di tonalità di voce saranno tre e su tre livelli). Un esercizio opportuno richiede che si legga una frase più volte, "appoggiando una

³⁵ Eccone un esempio pratico, (da Ionesco in dialogo con Shakespeare): A: «C'era un lago, poco lontano, con dei pesci. Pesci vivi, nell'acqua». → B: «furfanti ladri e traditori per il movimento delle sfere». A: «Loro non sono come noi». → B: «ubriacconi, bugiardi e adulteri per obbedienza forzata all'influsso dei pianeti». A: «Noi non si può mai, nemmeno quando si è piccoli». → B: «E tutto il male che facciamo è dovuto all'imperativo divino», etc. Ciò che qui si intende dire è che, in alcune occasioni, è il modo (il "come") in cui si afferma qualcosa ad essere più efficace ed incisivo del contenuto effettivo del proprio discorso (il "cosa").

³⁶ Esso ha comunque spesso esigenze e modelli di comportamento suoi propri ed è spesso l'attore che deve *adattarsi* al personaggio.

³⁷ Le S, le Z e le C in italiano possono essere "morbide" o "dure": le S di "sussurrare", ad esempio sono tutte dure; la prima S di Susanna è "dura", mentre la seconda è "morbida".

³⁸ Si consideri che la E, in "te", "me" e "perché" è chiusa e breve.

*intenzione*³⁹ su una parola diversa ad ogni lettura⁴⁰: ecco che si comprende come l'intenzione posta su un preciso concetto di una particolare frase ne cambi drasticamente il significato di volta in volta. Per allenarsi nella lettura, può essere conveniente tenere il ritmo con il piede e rallentare per sottolineare una parte significativa sulle altre. Relativamente al discorso sull'interpretazione, viene richiesto alle allieve di enunciare una frase di Schopenhauer⁴¹, ora per esprimere uno stato d'animo, ora per trasmettere un'intenzione (la quale muterà in termini di forza e senso a seconda della parola che decideranno di sottolineare), ora come se dovessero spiegarla ad un fratello più piccolo. In questo caso, un pezzo tratto dal *Re Lear* di William Shakespeare⁴² è prezioso: leggendolo, si può accennare ad un passo in avanti per sottolineare una frase in particolare, che risulta accentuata solo se per il resto della recitazione si rimane immobili sul palco. Abbreviando le parole, si riesce a dare un più profondo senso di autorevolezza; al contrario, tergiversando, si comunica debolezza.

Alla luce di quanto esposto, posso ora agevolmente descrivere il modo in cui le esercitazioni di lettura, interpretazione, comprensione ed improvvisazione sono impostate ed eseguite. Alle partecipanti vengono assegnati monologhi, dialoghi e aforismi, scelti accuratamente a seconda delle finalità della lezione: ciascuno di essi necessita di un poco di tempo per poter essere compreso ed interiorizzato. Solo dopo aver acquisito informazioni circa l'autore, il contesto storico, sociale e politico in cui l'opera ha preso forma, e solo in seguito ad una lettura intima e concentrata è dunque possibile procedere ad una prima neutra⁴³ declamazione. Saranno poi le indicazioni registiche e attoriali a segnalare il miglior modo di interpretare il brano, il quale andrà dunque eseguito dinnanzi ai compagni secondo i suddetti suggerimenti. Dopo una prima prova, tutti i presenti vengono coinvolti nella discussione circa gli aspetti da perfezionare e correggere e quelli che, invece, si sono dimostrati efficaci. È proprio in questa particolare fase che le domande, le richieste di chiarimento, le considerazioni personali, le precisazioni, le idee e le curiosità possono essere liberamente espresse e trovar risposta. Prima che i segreti del testo vengano disvelati, alle allieve stesse viene richiesto di immaginare personalmente le caratteristiche del personaggio di cui devono vestire i panni. Lungi dall'essere imposte dall'alto, le varie modalità interpretative vengono infatti solo elencate e illustrate mediante esempio diretto dai curatori delle lezioni, in maniera tale da modellare vicendevolmente il vestito del personaggio su quello dell'attore, in conformità alle attitudini e alle predisposizioni dell'allievo. Il corso è quindi volto al costante stimolo di una *interpretazione creativa*⁴⁴. Dopo aver

³⁹ Per dirlo con George Bernard Shaw: «Col tono giusto si può dire tutto, col tono sbagliato nulla: l'unica difficoltà consiste nel trovare il tono».

⁴⁰ Prendendo ad esempio la proposizione 'Io sono una vera donna', se ne cambia l'intenzione ora leggendo "IO sono una vera donna"; "Io SONO una vera donna"; "Io sono una VERA donna"; "Io sono una vera DONNA".

⁴¹ «La vita è come una stoffa ricamata della quale ciascuno nella propria metà dell'esistenza può osservare il diritto, nella seconda invece il rovescio; quest'ultimo non è così bello, ma più istruttivo, perché ci fa vedere l'intreccio dei fili».

⁴² «Ecco la mirabile stupidità del mondo: quando le nostre fortune decadono – spesso per gli eccessi del nostro stesso comportamento – rendiamo colpevoli dei nostri disastri il sole, la luna e le stelle, come se fossimo delinquenti per necessità, sciocchi per coercizione celeste, furfanti, ladri e traditori per il movimento delle sere, ubriacconi, bugiardi e adulteri per obbedienza forzata all'influsso dei pianeti – e tutto il male che facciamo è dovuto all'imperativo divino. Magnifica trovata dell'uomo puttaniere, quella di mettere i suoi istinti da caprone a carico di una stella». W. Shakespeare, *Re Lear*, Atto I, Scena II, (Edmund).

⁴³ Per completezza: esistono almeno dieci (contando solo i più emblematici) modelli di espressività: neutro, tristezza, amarezza, rimpianto, rancore, odio, rabbia, dolcezza, amore e passione.

⁴⁴ Per fare un esempio concreto riguardo a cosa si intende per "interpretazione", si pensi al seguente pezzo tratto da "Delirio a due" di Eugène Ionesco: "Quando ero piccola, ero una bambina. Anche i bambini della mia età erano piccoli. Piccole bambine, piccoli bambini. Non si era tutti della stessa taglia. Ce ne sono sempre di più piccoli e di più grandi, bimbi biondi e bimbi bruni, bimbi né biondi né bruni. Imparavamo a leggere, a scrivere, a far di conto: addizioni, sottrazioni, moltiplicazioni e divisioni. Perché s'andava a scuola. Ce n'era anche di quelli che studiavano a casa. C'era un lago, poco lontano, con dei pesci. Pesci vivi, nell'acqua. Loro non sono come noi. Noi non si può mai, nemmeno quando si è piccoli. Cionondimeno, si dovrebbe. Perché no?". A seconda dell'intenzione che si desidera dare all'interpretazione, si sottolineerà una parola piuttosto che un'altra: ad esempio, nella parte relativa al ricordo del lago, per rimarcare la differenza tra "noi" e i pesci si può alzare ed enfatizzare il tono di voce sulla parola "vivi", sul "non" o sul "loro" di "loro non sono come noi", oppure ancora sul "mai" di "noi non si può mai, nemmeno quando...", oppure ancora sul "si dovrebbe", se non addirittura sul "perché" di "perché no?" per evidenziare l'ingiustizia della disparità, che molto probabilmente l'autore voleva lamentare e denunciare. I pesci le paiono essere simbolo di libertà, felicità e spensieratezza. Di fronte alla visione dei loro movimenti fluidi nell'acqua, è come se ci si rendesse conto dell'invalidabile differenza tra loro e noi, gli uomini: nemmeno ai bambini è concesso di essere completamente se stessi, quando, invece, dovrebbero esserlo.

rappresentato la propria versione del testo, bisogna spiegare ed esporre la natura della propria scelta in merito all'intenzione impressa alla lettura.

Al termine di ciascun incontro, vengono assegnati i compiti per la lezione del venerdì successivo: si tratta generalmente di leggere, capire e studiare a memoria alcuni brani nuovi o già conosciuti.

TEATRO ED EMPATIA: LA MIA RIFLESSIONE

Nell'introduzione ho accennato alle implicazioni dell'empatia nel teatro e, alla luce di quanto esposto in questa relazione, posso ora esporre le mie considerazioni a riguardo. Nonostante la mia tesi magistrale sia ancora in fase di ideazione e per quanto i miei studi sull'empatia debbano ancora essere approfonditi e curati come meritano, voglio comunque dedicare qualche parola a quello che ho scoperto essere un solido legame di significato tra l'elemento empatico e quello artistico, così da poter sottolineare ancora una volta l'incisività di questa mia esperienza in LCD. Sul mio dizionario di Filosofia, si legge che per "Empatia", (dal tedesco *Einfühlung*), si intende

«L'unione o la fusione emotiva con altri esseri od oggetti (considerati animati). Il termine tedesco (...) fu diffuso specialmente da Theodore Lipps che lo adoperò per chiarire la natura dell'esperienza estetica (...). Questa esperienza, come pure la conoscenza degli altri io, avverrebbe, secondo Lipps, attraverso un atto di imitazione e di proiezione. La riproduzione, dovuta all'istinto di imitazione, delle manifestazioni corporee altrui, riprodurrebbe in noi stesse le emozioni che con esse solitamente si accompagnano, ponendoci così nello stato emotivo della persona cui quelle manifestazioni appartengono. Appunto tale proiezione, in un altro essere, di uno stato emotivo, richiamato in noi dalla riproduzione imitativa dell'espressione corporea altrui (per es., del quadro somatico della paura o dell'odio, ecc.), sarebbe il modo della comunicazione tra le persone. Analogamente, l'esperienza estetica consisterebbe nel proiettare nell'oggetto estetico emozioni propriamente umane, cioè nel dare "alle cose insensate senso e passione", come diceva Vico⁴⁵».

Ho il sospetto che questa definizione, se presa da sola, non sia abbastanza esauriente. Se desidero convincervi della validità della mia tesi, occorrerà che mi spinga un pochino oltre. Il filosofo Maurizio Ferraris⁴⁶ viene in mio aiuto: secondo lui, «le opere sono cose che fingono di essere persone»; ciò che ci attendiamo dalle opere sono sentimenti ed emozioni, ed è proprio il riferimento ai sentimenti a spiegare la centralità dell'arte nella nostra vita. E ancora Vittorio Gallese, (uno dei maggiori neuroscienziati contemporanei, nonché scopritore dei "neuroni specchio") aggiunge che la psicologia e le neuroscienze dimostrano oggi che l'essenza dell'intelligenza umana non si comprende escludendo le emozioni: «il mito di una razionalità assoluta svincolata dal corpo delle passioni è definitivamente tramontato, anche se forse molti fanno ancora fatica ad ammetterlo. In più, abbiamo scoperto che le emozioni degli altri le comprendiamo anche perché condividiamo i meccanismi neurali che le sottendono. Il nostro cervello-corpo risuona con le emozioni dell'altro rispecchiandole. Questo è un aspetto fondamentale di ciò che chiamiamo empatia⁴⁷». Per Gallese, i neuroni specchio si attivano sia quando agiamo sia quando osserviamo gli altri agire: sembra quindi che comprendere l'altro significhi simulare il suo essere e il suo fare. Per lui, la medesima logica deve essere applicata alla finzione, sia essa cinematografica, *teatrale*, narrativa o delle *arti visive*, in quanto il nostro cervello-corpo simula anche quel tipo di immagini; «(...) nel nostro cervello la differenza tra reale ed immaginario è molto meno netta di quanto ci appaia sulla base del nostro quotidiano rapporto con la realtà. (...) *Fruire dell'arte, in fondo, significa liberarsi del mondo per ritrovarlo pienamente*».

Non vi sembrerà più un caso che io abbia definito "particolarmente suggestivo" l'esperimento che vede protagonista lo specchio. In quel caso, l'interazione tra sé e l'altro è propedeutica alla riuscita dell'esercizio, ma chi dice che non possa valere il reciproco? È forse questo il segreto della lezione incentrata sull'uso dello specchio: non tanto l'esercizio di

⁴⁵ Nicola Abbagnano, *Dizionario di Filosofia*, Terza edizione aggiornata e ampliata da Giovanni Fornero, De Agostini Libri S.p.A., Novara, 2013, p. 361-362.

⁴⁶ Si veda Maurizio Ferraris, *La fidanzata automatica*, Bompiani, Milano, 2007.

⁴⁷ Dall'articolo del 21 dicembre 2010, *Tu chiamale se vuoi emozioni - Così la scienza ci spiega la mappa dei sentimenti*, pubblicato su *Repubblica*.

interpretazione, quanto l'utilizzo di quest'ultimo al fine di interagire, se non per forza con gli altri, quantomeno con noi stessi, anche se siamo momentaneamente rappresentati da null'altro che da un riflesso sfuggente. D'altronde, il regista ci aveva avvertiti: «l'immagine nello specchio riflette un altro da te, che non ti somiglia, ma sei *tu*».

CONSIDERAZIONI CONCLUSIVE

Rimanendo in tema di emozioni, vorrei accennare brevemente allo speciale rapporto che Barbara e Michele hanno saputo instaurare sia con me che con i propri allievi. Sono stata testimone e protagonista di un legame di forte stima reciproca e affetto, il quale credo abbia fortemente contribuito a rendere immediato lo scambio di informazioni ed insegnamenti cui i corsi miravano e a rendere piacevole questo mio percorso formativo. Questa relazione è la prova tangibile di quanto affermo: non era affatto previsto né tantomeno richiesto dalla mia facoltà che io redigessi un lavoro di questo tipo; eppure, la mia gratitudine nei confronti di LCD e di chi la rappresenta e l'entusiasmo di Barbara e Michele nel propormi la pubblicazione di questo lavoro, hanno fatto sì che mi dimostrassi altrettanto elettrizzata all'idea di scrivere della mia esperienza. E comunque, abbiamo convenuto insieme che sarebbe stato strano *non* farlo, soprattutto alla luce dei commenti positivi che abbiamo avuto modo di scambiarci circa la mia avventura da tirocinante.

Al momento di compilare il questionario obbligatorio post-tirocinio mi è stato chiesto di indicare la percentuale di coerenza tra il mio corso di studi e l'attività svolta presso LCD. Se, da un lato, mi vedo costretta a riconoscere che all'inizio di questo percorso riservavo dei dubbi in merito alla diretta relazione tra la mia carriera e le attività dell'ente che mi avrebbe ospitato, (senza con ciò voler negare la mia viva curiosità ed il mio entusiasmo sincero), dall'altro, e con il senno di poi, posso ora affermare senza difficoltà che in FactoryBo di filosofia se ne respira parecchia. Si pensi solamente al fatto che la mia prima lezione del venerdì si è aperta nientemeno che con un aforisma di un autore che amo, stimo e a cui sono profondamente legata, Arthur Schopenhauer. Potendo prescindere dalla mia soggettiva convinzione dell'immanenza della filosofia in ogni aspetto della vita, e dalla presenza di nomi di filosofi illustri tra quelli citati a lezione, bisogna riconoscere che Barbara e Michele hanno spesso voluto condividere con me e con gli allievi le proprie posizioni in merito ad alcuni particolari aspetti della vita, i quali sono risultati spesso e volentieri intimamente filosofici: a cominciare dalle discussioni sull'etica e la morale, sulla comunicazione e sull'uso critico della tecnologia, passando per l'estetica dell'arte e del teatro, siamo spesso giunti insieme a trattare delle domande cardinali sull'esistenza, cui l'uomo, ed in particolar modo l'attore, viene incoraggiato nel corso della propria esperienza personale, se non addirittura nella propria carriera lavorativa.

In ragione di quanto ho appena affermato, non posso non citare il peso decisivo nonché il rilievo intellettuale di alcuni particolari incontri culturali che si sono avvicinati nel corso della stagione TABÙ e a cui io ho avuto l'onore di presenziare. L'ospitalità di LCD e la preparazione di tutti i relatori hanno infatti reso ancora più coinvolgenti le mie serate in Factorybo, e per questo voglio personalmente ringraziare ciascun curatore: a partire da Uliana Zanetti, Orietta Baiesi e Bernardetta Chiusoli, con cui ho avuto piacere di scambiare quattro chiacchiere prima che salissero sul palco e a catturare l'attenzione di tutti i presenti. Ringrazio anche l'architetto Piero Orlandi e l'illustratore e fumettista Roberto Baldazzini per le serate dedicate ai tabù in architettura e al fumetto erotico.

RINGRAZIAMENTI

Per provare la validità della mia tesi, secondo la quale, nel caso di FactoryBo, si è in indiscutibile presenza di ciò che si tende ad identificare con il termine "famiglia", (e qui, nello specifico, si parla di "grande famiglia"), lasciate che vi parli dei suoi membri.

Nell'ambito del progetto del teatro sperimentale *Strange*, ho conosciuto anime belle come David o "*El Capitán*", energico, propositivo, sorridente ed espressivo; Tatiana o "*Tat*", elegante,

femminile, attenta e protettiva; Alexa, ha un fascino “retró”, gli occhi grandi ed espressivi ed un’anima romantica; Jojo, detto “Stefano” è riflessivo, puntuale, brillante e poetico; Ling, appassionata, volenterosa, determinata e precisa; Cici, emotiva, veloce, espressiva e divertente; Song, dolce, prudente, cordiale ed educata. E Lalla, nostra mascotte pelosa, curiosa ed instancabile.

Durante gli incontri del mercoledì sera ho avuto il piacere di conoscere Alberto, coinvolgente, gentile estroso e curioso (grazie per le discussioni filosofiche con Bab!); Bettina, sorridente, ricettiva e puntuale (mi mancherà la tua risata della scena con Alberto!); Michela, gentile, affabile e diligente (combattiamo insieme per la salvaguardia dei gambaletti!); Stefano, spiritoso, trasparente e vivace (se solo ci entrassi, vorrei provare un tuo gilet un giorno: troppo stile!); Giuliana, arguta, determinata e riflessiva (vai e vinci il mondo armata del tuo cappellino vintage!); Christine, efficace, risoluta e convincente (ora ho paura che tu mi legga l’oroscopo!). Seppur per poco tempo (purtroppo) ho avuto l’onore di seguire le prove di Caterina, Claudia e Debora che formano un trio affiatatissimo, vivace e coinvolgente. In occasione del laboratorio base del venerdì sera, ho poi avuto modo di fare la conoscenza di tre donne meravigliose: Silvia, concentrata, partecipativa, entusiasta (Grazie per le tue belle parole di giovedì! Abbiamo lo stesso cappotto, ma io non ho il tuo talento!); Sara, appassionata, combattiva e preparata (sono convinta che i tuoi bimbi ti spettinino meno di Bab e Orsi!); Federica, pratica, calma e coraggiosa (dai collega: forza e coraggio che siamo entrambe vicine alla laurea!).

Agli eventi culturali ho fatto anche la conoscenza di Enrico, Barbara, Cesare, Mario, Uliana, Bernardetta, Orietta, Marcella, Ludovica, Mario (Rosmarino), Piero, Monica, Annina, Niccolò, Francesca. Voglio quindi ringraziare tutti quanti: è stato un vero piacere scambiare due chiacchiere con voi. Conoscendomi avrò sicuramente dimenticato qualcuno e mi scuso in anticipo; (perdonatemi, è l’età che avanza!).

Un ringraziamento speciale va sicuramente al mio fidanzato, amico e *partner in crime*, Francesco, che reduce da un’operazione al piede destro, è già in *pole position* per intervenire sul sinistro e che, in questi nove lunghi anni (e, nello specifico in questi ultimi tre mesi) ha avuto con me tanta pazienza almeno quanta ne ho avuta io con lui durante la degenza (scusa, dovevo dirlo. P.S. Ti amo!). Grazie anche a mamma Federica e a papà Piero che mi hanno incoraggiato da sempre nella scelta del tirocinio come in tutte le decisioni prese nella mia vita finora. Sento di ringraziare anche le mie due preziose amiche Diletta (*Dile*) e Debora (*Mela*) per avermi spronato, ascoltato, aiutato e supportato da quando le conosco. Non sarebbe giusto non citare Unibo, la Facoltà di Scienze Filosofiche ed il professor Marco Beretta: infatti, sebbene la mia università non abbia di certo semplificato i lunghi ed estenuanti processi burocratici che ho dovuto affrontare per iniziare il tirocinio, ha certamente rappresentato lo strumento attraverso il quale ho potuto stabilire un contatto con Barbara e Michele e con tutta “la ciurma” di LCD. Posso affermare senza dubbio che la mia avventura in loro compagnia è stata ottima sotto ogni aspetto e che non si libereranno facilmente di me. Forse non vestirò più i panni di tirocinante, ma di certo indosserò quelli di amica.

Signore e signori: è stato un bel viaggio.

Si spengono le luci e cala il sipario.

Gli attori si inchinano con i cuori in mano e cullati dai meritati applausi si ritirano dietro le quinte del palco.

(*E vanno anche a farsi una pizza!*).

