

Recensione di un libro

I linguaggi non lineari nella scena e nella didattica

a cura di Nadia Carlomagno, Scholé, Brescia 2023, pp. 192, € 17.

di Federica D'Auria, autrice teatrale, giornalista, già corsista del Master in Teatro Pedagogia e Didattica, Università Suor Orsola Benincasa, Napoli



La non linearità è una risorsa

I linguaggi non lineari nella scena e nella didattica di Nadia Carlomagno è il testo che racconta e raccoglie le *Lectio Performance* del seminario del Dipartimento di Scienze

Formative, Psicologiche e della Comunicazione sostenuto dal gruppo internazionale di ricerca dell'Unisob "Bio-educational Embodied Research on Performing activities".

Gli incontri hanno aperto un varco, un canale di comunicazione che potenzia e amplifica il pensiero laterale, nella sublimazione della non linearità e confluiscono nella raccolta oggetto della recensione, il testo in esame che è per definizione un unicum non lineare.

La struttura del testo suggerisce una circolarità di elementi, parole chiave e ponti comunicativi ed espressivi agenti e convergenti su quello che è il rapporto tra arte e scienza. La diversità degli sguardi comunicativi che si traduce in sconfinamento didattico e performativo è il nesso necessario senza il quale l'insegnamento non potrebbe risuonare nell'arte e l'arte non potrebbe servire all'insegnamento. La non linearità degli approcci narrativi e dell'agire didattico e scenico è, dunque, una risorsa. Ragionare "dritto" in termini di didattica e di arte è un

approccio tanto complesso quanto inefficace, in quanto teso a ricreare elementi che differiscono dalla natura circolare delle competenze e delle abilità da far emergere e da insegnare. E tanto più distorto si è rivelato l'approccio, necessario e costretto, della didattica e della performance nel periodo pandemico, tanto più è emerso chiaro ed evidente l'elemento fondante e di espressione, l'anello di congiunzione che lega tutte le discipline: il corpo.

Il corpo come polo creativo: i cinque sensi e la sottrazione

La presenza scenica è presenza didattica, sottolinea Nadia Carlomagno nel capitolo dedicato alla didattica come narrazione teatrale; e l'urgenza, la necessità primaria del ritorno alla fisicità in quanto messa in aula e messa in scena, sta nella rigenerazione del contatto con *il* corpo e *nel* corpo, quello proprio e quello dell'altro, ricreando il *noi* che è comunità d'arte e di apprendimento¹.

Creare comunità è l'incipit della narrazione e narrare significa possedere un centro, un asse. «Questo asse è di nostra inconsapevole produzione: è il figlio segreto che abbiamo generato e che si prenderà cura di noi»². Di centralità del corpo, di utilizzo dei sensi e di sottrazione di uno di essi per amplificazione e non per scarsi-

¹ «Questa tipologia di azione incarnata supera la logica della domanda e della risposta, del compito e della consegna, del dichiarato rispetto all'agito. Consta nel ribaltamento della logica lineare della valutazione iniziale di ogni situazione formativa che vede nel corpo un potenziale espressivo e cognitivo che liberamente racconta» (Carlomagno, 2023, pp. 25-26).

² Demetrio D. (1996). *Raccontarsi, l'autobiografia come cura di sé*. Raffaello Cortina, Milano.

tà, ne raccontano e ne fanno un elemento narrativo e didattico, Lorenzo Gleijeses attraverso l'analisi di Salvatore Margiotta, Virgilio Sieni, grazie al contributo di Delfina Stella, Mimmo Cuticchio nel racconto di Guido Di Palma.

Il filo rosso del corpo come ricerca *di* altro e *dell'*altro lega gli artisti a doppio nodo, ad esempio quando Cuticchio afferma che «quando siamo dentro un'azione, i cuntisti chiudono gli occhi, anche io li chiudo per non farmi distrarre dalla sala. Chiudendo gli occhi, vedo le azioni che si svolgono e cerco di comunicarle attraverso la voce, quindi probabilmente Omero non era cieco, ma vedeva qualcosa che gli altri non vedevano». Come Giuseppe Comuniello, il danzatore non vedente protagonista del racconto danzato di e con Virgilio Sieni che crea con lo stesso la ricerca comune di uno spazio, di qualcosa di visibile attraverso il contatto e la vicinanza dei corpi: «I gesti arrivano, ci colgono, quando non li aspettiamo. Un gesto è un intruso. Il danzatore è un cieco che cerca a tentoni il gesto mai visto».

La sottrazione di un senso o di un elemento di scena come amplificazione espressiva è rappresentata anche dal lavoro in assenza di suggestione drammaturgica di Lorenzo Gleijeses, sospinto a danzare con elementi sonori. Il suo stile è scarno e minimale ed è teso a generare una drammaturgia fisicizzata, dove corpo e suono diventano immagini. Il corpo diventa così la spina dorsale dell'opera, in grado di at-

trarre e incuriosire lo sguardo immediatamente prima della produzione di senso di carattere narrativo.

Partiture fisiche che generano narrazioni gestuali, in grado di offrire sia da un punto di vista artistico che pedagogico, gli stimoli necessari alla ripetizione del *sentito* più che del *narrato*. Un rito circolare del ritorno al necessario, al gesto, all'essenza nella scena e nella didattica (img. 1).

Il rito della didattica, della narrazione e della scena: il cerchio della memoria affettiva

L'imitazione di un gesto, nella didattica e nei momenti performativi, traduce quel movimento in memoria. Così l'attore che interpreta un determinato personaggio rinforza l'identità artistica nella ripetitività dello schema, pur interpretando un nuovo personaggio; così, lo spettatore ripete il gesto e il rito del ritorno per continuare a interrogarsi. Così accade nella pedagogia, nel desiderio di insegnare e apprendere e così avviene in ogni processo umano, il desiderio di ripetizione è insito nella memoria affettiva. Lo racconta Pier Cesare Rivoltella partendo dalla storia di Ernst Halberstadt, nipote di Freud, nell'analisi di *Al di là del principio del piacere*. Temi distintivi del testo sono gli elementi

Immagine 1 - Foto di gruppo al termine della Lectio Performance di Pier Cesare Rivoltella (ph Pino Attanasio)



che caratterizzano tanto la didattica quanto la narrazione: Eros e Thanatos, la coazione a ripetere, la teoria delle pulsioni. Ernst è un bambino che gioca a “buttare via” il suo rocchetto. «Tenendo il filo in mano, lancia il rocchetto al di là del suo letto in modo che scompaia, poi lo recupera e nel farlo, prova gioia. Il gioco completo è una performance in due atti: il primo atto mette in scena la sparizione dell’oggetto; il secondo atto narra del suo ritorno. La rinuncia pulsionale temporanea viene ripagata con la soddisfazione del ricongiungimento».

La circolarità come terra fertile di apprendimento è una parola chiave che torna anche nell’approccio della Non-Scuola di Marco Martinelli dove il cerchio rappresenta il desiderio di fare ritorno, di “farsi luogo” insieme. Così come all’origine dell’antico rito che fa nascere il teatro, non c’erano gli attori sul palco e gli spettatori in platea, ma un unico cerchio danzante di Dioniso e tutti erano *nel* cerchio e tutti erano *il* cerchio, allo stesso modo la Non-Scuola nega l’approccio didattico spostando l’asse dell’insegnamento dalla messa in scena alla messa in vita. Si inizia con il gioco e si passa all’indagine dei desideri e delle speran-

ze degli adolescenti coinvolti di volta in volta nei progetti del Teatro delle Albe, fino a fondere le loro storie con quelle dei personaggi da interpretare. Quindi un approccio che non va dall’oralità del racconto alla pratica ma entra in azione direttamente con il gioco. Lo stesso gioco che propone Dario Tomasello sostituendo la locuzione storytelling con quella di *play-telling*³, per mettere in pratica la possibilità di comunicazione legata all’azione, alla performance. Più l’oralità è “sporca”, più lo spettatore sarà costretto a ricreare insieme all’attore la performance. Nasce così una porta invisibile, se un essere umano parla e una comunità, sia pure occasionale, ascolta.

Le prospettive formative e performative sono molteplici e interscambiabili. La contaminazione è il passaggio necessario affinché la risonanza dei corpi e delle emozioni, accada. E per far sì che ciò avvenga, è indispensabile ripetere il cerchio, pensare “in laterale” e mettere in vita la messa in scena (img 2).

³ Grotowski sostiene che nella sua pratica laboratoriale, l’attore, sollecitato dal recupero delle facoltà sciamaniche, per divenire capace di incanalare nel proprio corpo energie cosmiche e ricordi ancestrali, viene da lui battezzato *performer*.

Immagine 2 - Azioni performative di Virgilio Sieni, Aula M, Suor Orsola Benincasa.

