

Peter Elsass
LA PRESENZA ASSOLUTA
UNO SPAZIO TERAPEUTICO PER IL TEATRO
E PER LA PSICOLOGIA

[Peter Elsass è professore di psicologia clinica all'Università di Copenaghen dal 1996. I suoi campi di ricerca vanno dalla psicologia clinica e psicologia della salute, spesso in contesti interdisciplinari in cui la medicina, l'antropologia, la filosofia e la storia della scienza si uniscono nell'ambito della cosiddetta Ricerca Sanitaria umanistica, una attività interdisciplinare riunita nell'omonimo Center for humanistisk Sundhedsforskning, in collaborazione con il Centre for Theatre Laboratory Studies, il CTLS, l'Università di Aarhus e l'Odin Teatret di Holstebro].

Teatro Reale di Copenaghen, 1952

Quando avevo cinque anni una zia particolarmente cara, danzatrice presso il Teatro Reale di Copenaghen invitò me, mio padre e mia madre a vederla nel balletto Elverhøj – «Il colle degli elfi». Fu una delle mie prime esperienze traumatiche. La sala del teatro era immensa. Non ero mai stato in una stanza con tante altre persone, alcune perfino sedute in certi scaffali sulle pareti. Quando mi fui abituato alla vastità dello spazio, la luce si spense all'improvviso e una radio immensa cominciò a suonare ad altissimo volume da una buca nel pavimento. Mi ero appena ripreso anche da questo quando vidi una parete scomparire verso il soffitto, scoprendo un'altra sala enorme. E lì in mezzo c'era mia zia che danzava in modo molto imbarazzante.

Negli anni successivi tornai spesso a teatro e col tempo imparai a sopravvivere. Uno dei modi per distrarmi da tutte quelle mostruosità era «sparare liquirizie». Una pastiglia di liquirizia sul pollice, uno scatto con l'indice e la pastiglia schizzava via nel buio.

La prima volta in cui – molti anni dopo – incontrai Eugenio Barba e lui cominciò a parlarmi dell'Odin Teatret, mi scusai per il mio scarso interesse, confessandogli che per me il teatro era «sparare liquirizie». Ma quando Barba mi vide compiere quel piccolo gesto con le dita disse: «È proprio di uno come te che abbiamo bisogno».

La presenza assoluta ha molte forme

Il tema non è nuovo. I greci utilizzavano la parola *kairos* per definire il momento in cui qualcosa accade mentre il tempo scorre: quello in cui improvvisamente le cose appaiono sotto un'altra prospettiva, e le guardiamo con un'attenzione diversa. *Chronos* è il tempo fisico, l'orologio che procede in modo stabilito e regolare. *Kairos* è il momento della possibilità, che motiva ed esige l'azione, e modifica la nostra rotta. I greci riprendevano l'espressione (*Kairos*) con cui i pastori indicavano l'istante in cui le stelle erano nel punto più alto, concludevano la loro ascesa e cominciavano il moto discendente. Non si può vedere mentre accade, ma accade.

Le religioni asiatiche, come il buddismo tibetano, hanno moltissimi concetti relativi al «qui e ora», al momento presente, per esempio nella prassi meditativa. Aristotele parla dell'«attimo della pienezza». William James ha scritto un saggio sull'attimo, citato da Freud. L'ultimo libro di Daniel Stern s'intitola *The present moment*¹ e ha segnato un passaggio, nella ricerca in psicoterapia, dall'analisi di processi fondanti alla microanalisi. Jeanne Nakamura² ha svolto indagini empiriche sull'esperienza della presenza assoluta da parte di individui comuni nella quotidianità. È un concetto espresso con diverse formule: «esperienza ottimale», «peak experience nel flusso» eccetera. Oggi le «terapie basate sulla mindfulness» ci sommergono di riflessioni sul momento presente, l'accettazione, la presenza mentale e l'autenticità. La presenza assoluta è molto valutata, si cercano sistemi per creare una presenza autentica, un «qui e ora». Sta diventando un metodo per adattarsi all'esistenza. «Il momento particolarmente significativo» è alla portata di tutti.

Per il teatro, la creazione di questo momento speciale è sempre stata fondamentale. In un certo senso si va a teatro proprio per questo, per diventare più presenti, per «spiare» l'arte della recitazione: la sopravvivenza degli attori dipende dal grado in cui riescono a catturare l'attenzione del pubblico, perciò chi meglio di loro?

Va però detto che «la presenza assoluta» è diventata una sorta di esercizio di seduzione, un metodo senza contenuto, che non si preoccupa del perché si debba essere presenti. In molti casi, sarebbe senz'altro pre-

¹ Daniel Stern, *The present moment in psychotherapy and everyday life*. New York, Norton, 2004, (*Il momento presente. In psicoterapia e nella vita quotidiana*, trad. it. Diego Sarracino, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2005).

² Jeanne Nakamura, Mihali Csikszentmihalyi, «The concept of flow», in *Handbook of Positive Psychology*, a cura di Charles R. Snyder, Shane J. Lopez, London, Oxford University Press, 2002.

feribile il contrario: «non essere presenti», dimenticare il proprio io e scomparire. Non dovrebbe essere solo un mezzo facile per acuire l'attenzione. Il cecchino che aspetta per giorni la sua vittima, e ha bisogno di tutta la sua concentrazione e presenza nel momento in cui la inquadra nel mirino, potrebbe senz'altro giovare dei metodi basati sulla mindfulness, per esempio – ma direi che la presenza assoluta è qualcosa di più.

Ho organizzato diversi convegni in collaborazione con l'Odin Teatret, con la partecipazione di sportivi, musicisti, psicoterapeuti e attori, per mostrare e analizzare il modo in cui professioni diverse lavorano per ottenere la «presenza assoluta».

Nei nostri convegni è stato messo in evidenza che:

1. La presenza assoluta richiede una prassi ben definita e consolidata, un'etica professionale, una manualizzazione o una codificazione parola per parola. La presenza assoluta esige però *anche* una rottura di quella cornice professionale. Ma la cornice ci deve essere. Gli psicoterapeuti devono essere preparati, gli attori devono conoscere la propria parte e gli sportivi devono essere allenati. È sul background della cornice professionale che si crea «*the present moment*».

2. È difficile trovare un'espressione scientifica per «presenza assoluta», perché richiede sia esplicite descrizioni professionali che qualcosa di intraducibile a parole, come conoscenza tacita, inconscio, irrazionale, ecc.: quasi una formazione psicofisiologica implicita.

3. La presenza assoluta, quando dei professionisti lavorano con essa, implica un momento di contatto. I fenomenologi lo chiamano «l'intenzionale». Il contatto è vitale. Musicisti, attori, pittori lavorano con «l'altro» e non possono farne a meno. Senza il suo pubblico l'attore scompare e lo sportivo deve avere una gara a cui partecipare. In un senso più alto, si deve tener conto di un contesto sociale nel quale il contatto diventi impegno e politica culturale.

Odin Teatret, Holstebro, maggio 1978

È la prima volta che incontro l'Odin. Nella sala in penombra sono riuniti tutti gli attori. Eugenio Barba mi dà il benvenuto. Sono stato invitato ad accompagnarli in Perù, dove potrò essere loro d'aiuto mettendo a disposizione contatti e conoscenze del posto. Ero già stato spesso in America Latina: avevo seguito diversi gruppi indigeni – insediati in zone remote – nel loro tentativo di sopravvivere alla prepotente colonizzazione occidentale. In un primo momento avevo creduto che all'Odin servisse questo tipo di conoscenze, ma Eugenio disse che

il teatro aveva bisogno di uno psicologo, un vero psicologo. Mentre tutti mi sorridevano con aria gentile, Eugenio mi spiegò che come prima cosa mi avrebbero versato, in anticipo, l'onorario per la mia consulenza: 3.800 corone danesi. A quei tempi era una cifra molto alta. Fui sistemato su una sedia al centro della sala e l'Odin rappresentò Il libro delle danze per me solo. Dopodiché Eugenio spiegò che purtroppo al momento non avevano denaro, perciò ero stato pagato con uno spettacolo che, per chi lo avesse voluto comprare, sarebbe costato appunto 3.800 corone. Mi andava benissimo, ma che cosa intendevano dicendo di aver bisogno di «un vero psicologo»? Non ero stato messo di fronte a difficoltà psicologiche del teatro, ma a un vero spettacolo. In che cosa potevamo essere utili gli uni all'altro?

Interdisciplinarietà

Gli psicoterapeuti potrebbero trarre ispirazione dal teatro per tanti motivi. Per esempio, entrambe le professioni lavorano con «l'altro». Per i terapeuti è una condizione naturale: una parte determinante (forse anche troppo) della nostra disciplina riguarda la relazione con «l'altro». Solo pochi studiosi si sono concentrati sull'ottima solitudine. Storr (1988) l'ha chiamata «solitude»³ e Winnicott⁴ l'ha definita «*the capacity to be alone*». L'antropologo Clifford Geertz⁵ ha criticato la psicologia per la sua attenzione eccessiva alle relazioni con «altri» importanti, e ha definito i nostri vari indirizzi psicoterapeutici «*Temple of otherness*». Noi psicologi ci siamo occupati così tanto e così a lungo di relazioni che forse, ormai, faticiamo a trovare concetti e metafore mobili, propulsive e dinamiche che guardino al di là della prospettiva relazionale. Perciò cerchiamo aiuto nel teatro.

Nel mondo del teatro esistono molte riflessioni sul rapporto con «l'altro», il pubblico, utili per integrare il pensiero sulla relazione degli psicologi. Secondo il regista polacco Jerzy Grotowski⁶, in fin dei conti

³ Anthony Storr, *Solitude*, London, Fontana, 1998. (*Solitudine. Il ritorno a se stessi*, trad. it. M. L. Petta, Milano, Mondadori, 1989).

⁴ Donald Winnicott, «*The capacity to be alone*» (1958), in *The maturational processes and the facilitating environment*, London, The Hogarth Press and The Institute of Psycho-Analysis, 1965, pp. 29-36 (*Sviluppo affettivo e ambiente: studi sulla teoria dello sviluppo affettivo*, trad. it. Alda Bencini Bariatti, Roma, Armando, 1974).

⁵ Clifford J. Geertz, *The interpretation of cultures*, London, Fontana Press, 1993 (*Interpretazione di culture*, trad. it. E. Bona, Il Mulino, Bologna 1987).

⁶ Jerzy Grotowski, *Towards a poor theatre* (*Per un teatro povero*, prefazione di Peter Brook, trad. it. Maria Ornella Marotti, Roma, Bulzoni Editore, 1970).

ogni teatro può essere ridotto a due sole parti – l'attore e lo spettatore – ma non a meno. Un attore dovrà sempre rapportarsi al fatto di avere un pubblico. Ed è qui che nasce la discussione tra i teatranti: come ci si rapporta con l'altro, con il pubblico? Peter Brook⁷ ha rilevato che alcuni teatri hanno un rapporto troppo stretto con il loro pubblico, diventano troppo simbiotici, empatici nei suoi confronti e finiscono per dare al pubblico quello che desidera, trasformandosi in «teatri morti». Altri, viceversa, se ne allontanano troppo e diventano chiusi e autoreferenziali: è l'esito che Brook chiama «the empty space», lo spazio vuoto.

La psicologia clinica ha un compito simile: trovare il giusto equilibrio nel rapporto di alleanza terapeutica. Da un lato, la nostra empatia e containing non dovevano congiungersi in una relazione amicale e gratificante, dall'altro non dobbiamo neppure arrivare a isolarci dietro interpretazioni criptiche e distanti. La nostra posizione professionale ci porta a estenderci al di là dell'altro, a lavorare con temi e criteri non accessibili al cliente. Volendo utilizzare la metafora teatrale, si può dire che ci muoviamo tra terapia morta e terapia vuota.

Ma vorrei mettere in guardia lo psicologo che riflette su teatro e psicologia dal precipitarsi a sottolineare la funzione terapeutica del teatro, perché questo farebbe fuggire gli attori, e lui si ritroverebbe solo in scena. Naturalmente le somiglianze tra teatro e psicoterapia ci sono, ma è necessario un grande savoir-faire professionale per definire un punto di contatto tra i due campi che permetta a entrambe le parti di sentirsi rispettate nei propri principi fondamentali.

L'interdisciplinarietà è un concetto seducente ma se non si è saldi nelle proprie posizioni si rischia di appiattirsi su quelle dell'altro. In molti casi può essere paragonata a una cucina in cui il cuoco aggiunge spezie in maniera indiscriminata, preso da incontrollata fascinazione per le cucine del mondo. Prima un po' di curry indiano, poi un po' di gulai balinese e di wasabi giapponese e infine una manciata di origano italiano. Ne verrebbe fuori un piatto immangiabile e privo d'identità. Non diversamente, una remissività incontrollata verso l'integrazione alla psicologia sarebbe poco interessante. L'incontro deve somigliare più a un baratto.

La psicologia clinica è una disciplina fascinosa, si presenta come capace di metabolizzare le convergenze. Argomenti di psicologia cognitiva diventano terapia cognitiva, la narratologia diventa psicanalisi, il buddismo diventa mindfulness. Le discipline convergenti si trasfor-

⁷ Peter Brook, *The Empty Space*, New York, Atheneum, 1968 (*Lo spazio vuoto*, trad. it. Isabella Imperiali, Roma, Bulzoni, 1998).

mano in terapia, benessere, comprensione: un baratto che può dare risultati e avere effetto.

Però, quando teatro e psicologia si uniscono, il risultato spesso è un appiattimento del primo, che diventa una parte dell'onda terapeutica, un metodo per creare comprensione e senso.

L'Odin Teatret non fa parte di quest'ondata di «wellness», che ci porta a teatro per comprendere meglio noi stessi. Al contrario, si situa in una terza posizione, al di fuori del conflitto tra significato e rimozione, tra malattia e salute. La malattia e la salute non possono esistere l'una senza l'altra. Quando si parla di malattia si parla anche, indirettamente, di salute. Il teatro ha un senso importante perché arricchisce e «cura» a lungo termine la società malata e priva di cultura. Ma per l'Odin Teatret il fine è diverso, non semplicemente scegliere con chi schierarsi nell'eterno conflitto tra salute e malattia.

L'attore spagnolo Alfredo Vidal ha inventato una bella espressione per le situazioni in cui si prende nutrimento da altre discipline senza appiattirsi su di esse («go native»): «sub-performance»⁸. Vidal era un attore tradizionale e ogni tanto sentiva di averne abbastanza della funzione del teatro. Era divenuto «l'attore stanco» per cui il lavoro era solo una serie di ripetizioni, sera dopo sera. Per spezzare il senso di stanchezza nei confronti di quello schema rigido e ripetitivo decise di lavorare nella gabbia delle scimmie dello zoo di Madrid. Montò un paio di fondali e si mise a recitare i suoi personaggi, mentre le scimmie s'intromettevano e gli rubavano gli oggetti di scena. Le scimmie avevano quell'imprevedibilità di cui Vidal sentiva la mancanza nei teatri tradizionali. Gli animali gli fecero ritrovare la sua vitalità. Il lavoro attirò l'attenzione generale, la gente cominciò ad arrivare a fiumi e così alla fine ebbe anche un pubblico vivo e partecipativo.

Purtroppo Vidal si lasciò inebriare dall'idea di separare il teatro dal suo contesto. Quando gli capitò di recitare Romeo in *Romeo e Giulietta* di Shakespeare, non trovò di meglio che partecipare ad alcuni show porno per ricreare il piacere e gli istinti che a suo parere mancavano nel teatro tradizionale. Il risultato fu volgare pornografia.

La morale che se ne può ricavare è che la sub-performance va esercitata con grande disciplina e continua ricerca di senso, se non si vuole scadere nel puro adeguamento («go native»). È un esempio di interdisciplinarietà nel quale si pone volutamente una distanza tra sé e

⁸ Peter Elsass, *Håndbog i kulturpsykologi. Et fag på tværs (Manuale di psicologia culturale. Una disciplina trasversale)*, Copenhagen, Gyldendal, 2003.

l'«altro», al motto di: «non mescolare-non separare», nel timore di im-miserire entrambe le aree.

International School of Theatre Anthropology (ISTA), Volterra, agosto 1981

Stabilimmo un giorno per discutere il nostro atteggiamento ambivalente nei confronti del teatro politico, del teatro povero e del teatro con un messaggio. Il teatro deve avere una funzione comunicativa, ma in molti casi si è posto al di fuori delle discussioni sulla necessità di fornire senso e comprensione. Mantenendosi al di fuori, in una terza posizione, restando nomadi e stranieri, si ha la possibilità di essere presenti – e il teatro è un modo di essere presente per l'oppresso senza dovergli imporre un messaggio.

Così il giorno passò e noi discutemmo tutto quello che dovevamo discutere. Per caso l'attore italiano Sergio Bini (Bustric) si trovava di passaggio a Volterra. Era abituato a recitare per strada e a raccogliere i soldi facendo girare il cappello. Nel corso della giornata non aveva detto molto, ma alla fine ci mostrò lo spettacolo che stava portando in giro. Poi fece segno di voler prendere la parola, mise un tavolino davanti al pubblico, un mazzo di fiori, una candela e un quaderno. Quindi ci fece segno di restare in silenzio mentre usciva dalla stanza. Dieci minuti dopo non era ancora tornato. Alcuni di noi si alzarono e uscirono a fumare. L'attore non si vedeva da nessuna parte, e dopo venti minuti, quando cominciammo a cercarlo, scoprimmo che la sua auto non era più nel parcheggio.

Bustric non tornò più. L'unica traccia che aveva lasciato era il tavolino con il quaderno vuoto e una candela che bruciava lentamente.

Tutti noi che avevamo partecipato alla discussione non lo avremmo mai più dimenticato, e anche se era assente restava – paradossalmente – presente al massimo grado.

Quando comprensione e identità diventano sorpresa e differenza

In un contesto di psicologia clinica si direbbe che Bustric si era posto fuori dalla portata terapeutica. La premessa di un buon lavoro terapeutico non è solo una compresenza nel contesto terapeutico, ma anche la nascita di un'alleanza, di una «comprensione condivisa».

Uno dei presupposti più frequentemente invocati nei progetti politici e sociali è che le parti in causa condividano una visione simile dell'incontro. Un'integrazione riuscita si basa sulla possibilità di co-

municare e di arrivare, attraverso la comunicazione, a una comprensione comune.

Invece nel baratto teatrale non viene dato poi tutto questo peso alla parità e alla comprensione reciproca.

Molte ricerche hanno evidenziato come sia possibile, in contesti terapeutici, ottenere piena soddisfazione anche se le parti non si sono capite. In antropologia, per esempio, si trovano molti esempi di trattamenti riusciti benché lo sciamano e il paziente parlassero ognuno la propria lingua. Una «buona comunicazione» non è necessariamente una premessa indispensabile per un buon baratto. In qualche caso il desiderio di capire «l'altro», di riuscire a tradurlo per la propria comprensione, può essere un tentativo mascherato di dominarlo e sottometterlo. Pretendere che gli stranieri siano comprensibili non è una sfida alla loro autonomia?

A volte la mancanza di comprensione prende un carattere «di riproduzione». Vogliamo tenerci accanto un oggetto per poter osservare la sua somiglianza con ciò che conosciamo. Lo vediamo nella fascinazione che proviamo verso la riproduzione – ad esempio verso la fotografia o la musica – e lo vediamo in quel teatro che cerca di divertirci e compiacerci. Anche la cultura, passando a un contesto più ampio, si serve di copie – un'altra versione della natura, un'imitazione o un clone – per osservare e studiare le differenze, per entrare nell'altro e diventare un altro. Si entra nell'altro comprendendone la natura e il potere, supponendo di acquisire una parte di quella natura e di quel potere. «Capire» è in grandissima parte una costruzione e un addomesticamento dell'altro.

Darwin racconta che al suo arrivo nella Terra del Fuoco, nel 1832, fu accolto da un gruppo di indios che si misero a imitarlo, per poi ridere di lui e prendere le distanze. In modo analogo ho visto gli indios Motilon, in Venezuela, prendere in giro i missionari facendo finta di avere anche loro una bibbia. Incidevano su fogli di corteccia dei segni che imitavano il nostro alfabeto e facevano finta di leggerli con intenzioni denigratorie. Chiamavano quei segni «tiot, tiot» che significa «Dio, Dio».

Lo scopo del teatro è partire dalla somiglianza e dalla cosiddetta mimesis, ma non per creare una comprensione reciproca: piuttosto per far accettare l'idea che nell'altro possa esserci qualcosa che non si capisce. Con ciò il teatro si colloca nello spazio dei paradossi: in una realtà nella quale l'altro può mantenere la sua estraneità.

In psicologia clinica si fa spesso riferimento a un caso in cui l'intervento non è stato basato sulla comprensione e sul rispetto reciproco.

Una persona gravemente depressa si era arrampicata su una roccia nei pressi del Golden Gate di San Francisco, con l'intenzione di buttarsi giù e porre fine ai suoi giorni. Al dunque era stato preso dall'esita-

zione ed era rimasto lassù senza riuscire a decidersi. Intanto, molte persone si erano radunate ai piedi della roccia. L'uomo era diventato un'attrazione e con il trascorrere del tempo erano arrivati anche la sua famiglia, il suo psicologo e il suo avvocato. Insieme alla squadra dei vigili del fuoco, cercavano di convincerlo a rinunciare al suo gesto. La scena era molto drammatica e attirava sempre nuovi curiosi. Il parcheggio adiacente si riempì di auto e un agente della polizia stradale, giunto sul posto, si indignò nel vedere il disordine in cui la gente aveva lasciato le vetture. Una macchina, in particolare, era parcheggiata in pieno divieto di sosta: quella del suicida. Il poliziotto prese il megafono e gridò alla folla che il proprietario dell'auto targata xxx doveva spostarla immediatamente. Nell'udire quell'ordine formulato in modo tanto diretto, senza alcuna empatia, l'aspirante suicida modificò la percezione della propria situazione, scese dalla roccia e spostò la macchina, rinunciando al suicidio.

Analogamente, il teatro non deve basarsi necessariamente su una comprensione reciproca, ma piuttosto su una sorpresa, su un modo di «cambiare strada» rispetto alla prassi, come aveva fatto l'agente di polizia.

Curumani, Colombia, 2010

Oggi sono un professore di psicologia dai confini ben definiti. Non flirto più con il teatro, e non viaggio più con l'Odin Teatret, bensì con i miei studenti, che incoraggio a fare progetti di aiuto allo sviluppo e di lotta alla violenza. Ho perso la mia ingenuità in politica e ho imparato a esprimermi in un linguaggio accademico corretto. Lavoro per l'integrazione delle diverse culture in un processo di reciproco riconoscimento e rispetto. E in questo contesto ho cercato spesso di utilizzare il baratto del teatro. Mi è andata male ogni volta.

Un esempio è il mio tentativo di baratto con gli indios Motilon del Venezuela, dove mi sono esibito nel numero della Polaroid.

È sempre bene ringraziare con qualche dono per l'ospitalità ricevuta. Mi avevano consigliato di portare con me una polaroid: se avessi regalato agli indios una loro foto questo li avrebbe radicati nella loro situazione e confermati nella loro identità. Viceversa, regalare loro del denaro o oggetti provenienti dalla Danimarca avrebbe potuto creare false aspettative. Denaro e beni materiali avrebbero potuto far nascere il desiderio di trasferirsi in città per procurarsene ancora. Perciò dovevo fotografare gli indios Motilon con la mia polaroid.

L'uso dell'apparecchio era complicato. Pregai i miei compagni di viaggio di leggere le istruzioni mentre io – concentratissimo – eseguivo

varie prove e facevo commenti. Gli indios si stringevano intorno a me e a quella scatoletta misteriosa.

Quando i preparativi furono completati, annunciai con una certa solennità che avrei scattato loro una fotografia. Avrei raffigurato su un pezzetto di carta le persone che erano nella realtà. Guardai intensamente nella scatoletta, schiacciai l'interruttore e lasciai passare gli otto secondi prescritti dalle istruzioni. Poi estrassi la fotografia: un pezzo di carta dalla superficie lucida e completamente nera. Quando volli scattare un'altra foto mi venne in mente che la mia presenza lì somigliava alle conversioni e alle liturgie dei missionari: il messaggio era sostanzialmente lo stesso, anche se la scenografia era un po' diversa.

La fotografia successiva era nera come la prima. Gli indios cominciarono a percepire, dalla mia crescente irritazione, che stavo rientrando nel mio mondo.

Alla fine riuscii a estrarre dall'apparecchio un pezzo di carta non completamente nero. Staccai la parte superiore prima che lo sviluppo fosse completato, e sulla foto apparvero delle righe grigie e nere che non somigliavano più a niente. Fu questa l'immagine che consegnai agli indios Motilon.

La messa era finita, e gli indios rimasero a guardare con un sorriso un po' scettico quel pezzo di carta che raffigurava la loro realtà vista con i miei occhi.

Così imparai che nel baratto bisogna essere pronti a mettere alla prova i propri presupposti. Un baratto non è solo una performance e uno spettacolo che si esegue per l'altro. In un buon baratto è necessario andare al di là delle proprie abilità e cercare il modo di partecipare alla costruzione di una verità sugli altri.

La presenza assoluta è più di un metodo

La presenza assoluta non è solo una questione di giusto metodo. Anche l'intenzione e l'etica sono decisivi. In America Latina l'entusiasmo professionale è chiamato «pinta», dal nome di una delle caravelle di Cristoforo Colombo, e indica il vento al quale mettiamo le vele, quello che ci dà lo slancio e l'energia per muoverci. Non basta occuparsi di come si mettono le vele, con metodo, competenza teorica e tecnica. Occorre qualcosa di più: il vento al quale le spieghiamo. Per la gente che ci lavora, il teatro non risponde a motivazioni politiche e neppure alla domanda: «che cosa ti proponi di ottenere con il tuo spettacolo?». Non è neppure la risposta a una domanda esistenziale o a una ricerca di senso. È molto più di questo e include in un significato più ampio anche il

«vento» al quale si mettono le vele.

Noi psicoterapeuti sappiamo bene che la nostra stanchezza o la mancanza di entusiasmo professionale possono avere effetti catastrofici sul lavoro terapeutico. Ma la soluzione a questo problema non si trova domandandosi quale sia il fine, anche personale, del nostro lavoro e della nostra formazione professionale. Dobbiamo trovare un orientamento tra il contesto sublime e lo spazio nascosto prima di poterci chiedere perché esercitiamo la psicoterapia, che scopo ci prefiggiamo lavorando con il teatro e perché rappresentiamo quel determinato spettacolo.

Ma lasciatemi proporre qualche esempio del «vento a cui mettiamo le vele».

Negli anni Ottanta ho svolto una ricerca sulla comunicazione in Groenlandia. I miei studenti di medicina groenlandesi e io abbiamo viaggiato lungo la costa occidentale dell'isola fermandoci ovunque ci fosse un ospedale o un centro sanitario. Io intervistavo il personale danese e gli studenti groenlandesi parlavano con i pazienti groenlandesi. La caratteristica costante era la scarsa comprensione tra le parti. Tra il personale danese e i pazienti groenlandesi si svolgeva un dialogo tra sordi, non solo a causa della lingua, ma anche della cultura. Quello che diceva il medico veniva percepito in modo tutto diverso dal paziente, e viceversa. Nonostante ciò, tra i pazienti regnava un clima di grande soddisfazione e fiducia. Era come se la comprensione non significasse poi molto ai fini della relazione. La mia ricerca è un esempio di come la comunicazione sia un fenomeno molto più ampio e complesso di quanto le espressioni in uso nel settore sanitario quali «training di dialogo» o «comprensione condivisa» possano descrivere⁹.

Levi Strauss¹⁰ riporta un'esperienza analoga, osservata in Brasile. Durante una ricerca sul campo aveva studiato una donna incinta che si

⁹ Cfr. Peter Elsass, Hans Peder Christensen, Jannik Falhof, Allan Hvolby, *Grønlanderes sygdoms – og sundhedsopfattelse. En sammenlignende interviewundersøgelse af patienters og behandleres opfattelse af sygdom og sundhed (La concezione della malattia e della salute dei groenlandesi. Una ricerca comparata basata su interviste ai pazienti e al personale sanitario)* «Ugeskrift for Læger» vol. 156, 1994, pp. 1800-4. Cfr. inoltre Peter Elsass, Hans Peder Christensen, Jannik Falhof, Allan Hvolby, *Greenlanders in hospital; lack of language understanding is not always a hindrance to intercultural communication. Comparison of interviews of Greenlandic patients and their Danish therapists with respect to concepts of communication, patient satisfaction, disease, and health*, «Journal of Arctic Medical Research», n. 53, 1994, pp. 97-104.

¹⁰ Claude Lévi-Strauss, *The structural study of myth in Reader in comparative religion*, a cura di William Armand Lessa e Evon Vogt, New York, Harper and Row, 1979.

era rivolta a uno sciamano. Quest'ultimo aveva eseguito un rituale durante il quale era andato in estasi e si era messo a parlare in lingue sconosciute, risultando del tutto incomprensibile. Levi Strauss osservò che nonostante l'incomprensione il trattamento era stato efficace e i sintomi lamentati dalla paziente erano scomparsi. In seguito Levi Strauss intervistò entrambe le parti, scoprendo che il fattore decisivo era il comune riferimento delle due parti alla cornice del rituale. Non attribuì una particolare importanza alla comprensione reciproca, né a quella emozionale o empatica. Levi Strauss affermava che la comprensione comune della cornice rituale era fondamentale.

Che le cornici siano importanti è un fatto ben noto in psicoterapia. Anche nel contesto teatrale si sa che il pubblico può trarre grande godimento da uno spettacolo, pur senza capire niente del testo o pur avendo una comprensione limitata e distorta di ciò che viene trasmesso. In questi casi la comprensione si trova altrove e non dove siamo abituati a cercarla.

Scopo del teatro è rendere visibili gli elementi di molteplicità e di esotismo che si sono insinuati nella nostra società, sia quelli venuti da fuori, travestiti da profughi o da lavoratori stranieri, che quelli prodotti da noi stessi, sotto forma di individui devianti dalle norme morali, psichiche e culturali, o contestatori di esse. C'è chi sogna una società senza diversi e senza stranieri, ma la verità è che gli uni e gli altri sono qui tra noi, e continueranno a esserci. L'intento del baratto è metterci a confronto con contro-immagini, perché senza quelle immagini perderemo il contatto con noi stessi. Perfino la nostra sopravvivenza dipende dalla possibilità di far entrare in gioco e di dare la parola a ciò che non è identico a noi.

27 gennaio 2007. Simposio sulla presenza assoluta

Avevo riunito un gruppo di intellettuali appartenenti a diverse discipline: sport, psicoterapia, meditazione, chiedendo loro di confrontarsi con il concetto di «presenza assoluta». Per me era una scommessa importante. Avevo chiesto all'università di mettermi a disposizione un auditorium. L'ufficio locale era incerto sull'opportunità di fornire uno spazio a un convegno il cui programma annunciava tra l'altro che «arte e scienza si sarebbero date appuntamento».

Eugenio Barba parlò del teatro come dell'unica forma di comunicazione che si serve simultaneamente di tre linguaggi: le parole, con il loro significato; il tono, che può suggerire un'interpretazione opposta (l'ironia ne è un esempio); le azioni fisiche.

Un attore può rappresentare un uomo che parla di argomenti intellettuali (come stava facendo Barba) ma al tempo stesso mostrare altro, per esempio un bisogno di svelarsi. E Barba fece anche questo: cominciò a spogliarsi con gesti lenti ma sicuri fino a rimanere con le sole mutande addosso. Quando accennò a voler togliere anche quelle, uno degli attori dell'Odin lo fermò, schiarendosi la gola in modo discreto ma deciso.

Si potrebbero dire molte cose di quella performance. Di certo è stata un modo per illustrare il dialogo dell'Odin Teatret con l'università, dimostrando concretamente ai miei colleghi universitari che il teatro rappresentava una controcultura in una posizione completamente «terza» rispetto a loro.

A parte l'imbarazzo, è interessante notare come nessuno dei miei colleghi abbia mai più commentato quell'episodio. Neppure una minima allusione. La svestizione di Barba era stata cancellata, eliminata, come se non avesse avuto mai luogo. Le conseguenze di quella giornata mi fecero capire in che consistesse la terza posizione del Teatro: nessuno la ricorda, ma nessuno potrà mai dimenticarla.

Essere nel mondo senza essere di quel mondo

Liberandosi dei vestiti, Eugenio Barba aveva mostrato come il teatro e gli attori siano sempre elementi estranei. Nella storia europea il teatro era nomade e gli attori erano reietti della società, gente dal comportamento sociale e sessuale deviante, disprezzata e discriminata. Solo nel ventesimo secolo, il teatro acquistò valore e gli fu riconosciuto lo stato di arte. Gli attori smisero di essere reietti e nomadi e il teatro cominciò a essere identificato in base alla sua appartenenza a un luogo o a una nazione. Ciò nonostante, ancora oggi gli artisti di teatro più innovativi e radicali sono visti come devianti rispetto alle tradizioni del loro paese. Eppure, benché contrapposto al «primo» – tradizionale e consolidato ma spesso visto come noioso, borghese e popolare – anche questo «secondo teatro», alternativo e d'avanguardia, era definito in base al suo legame con un luogo determinato, con un determinato gruppo sociale e con la sua storia.

Con gli anni Sessanta nacque un «terzo» teatro che con l'Odin non solo mostrava una tendenza a mettere in secondo piano il carattere nazionale del teatro, ma quasi si sforzava di perdere del tutto la coscienza nazionale. Da un teatro come luogo di rappresentazione si passò a un teatro come luogo di trasformazione.

Era un periodo in cui si vedevano popolazioni rurali migrare verso le città, figli della borghesia combattere valori e norme della loro classe d'origine. Si vedevano giovani che, per inquietudine e spirito d'avventura, si trasferivano in paesi lontani, e persone costrette a emigrare per ragioni economiche. Tutti costoro trovarono posto in quel «terzo» teatro che si poneva l'obiettivo di costruire una identità nuova: quella dello straniero che rimane straniero ovunque.

Negli anni successivi al 1968 si assisté a un'esplosione di questa nuova cultura teatrale. In tutto il mondo nacquero un'infinità di progetti, iniziative, gruppi per i quali il teatro non era più un mezzo per integrarsi, rispecchiarsi o opporsi alla società dominante. Il Terzo Teatro aveva creato innanzitutto uno spazio paradossale nel quale essere e rimanere stranieri in mezzo alla società.

Eugenio Barba ha detto una volta che l'Odin Teatret ha lentamente creato le condizioni per non appartenere al mondo in cui si trova. «È necessario essere nel mondo che abitiamo, senza essere di quel mondo, senza appartenervi»¹¹. Questo non significa rinunciare a interagire con la società circostante, a sentire la propria responsabilità, a prendere posizione. Per l'Odin Teatret la «non appartenenza» consiste nel seguire una serie di valori professionali derivanti da piccole tradizioni nomadi create da personalità del teatro come Stanislavskij, Brecht, Grotowski. Quelle tradizioni, ognuna con la sua visione estetica, le sue esigenze etiche e i suoi obiettivi sociali, si spingevano oltre i confini nazionali, ed erano incarnate nel corpo dei teatranti che trasformavano in contributi personali, in nuovi contesti, le teorie e le prassi dei maestri.

Negli ultimi anni il nomade è diventato un emblema e una metafora di libertà e indipendenza. Un'intera generazione di eminenti filosofi francesi, come Virilio, Baudrillard e Deleuze hanno preso il nomade a modello di una precisa visione culturale. Ma l'immagine del nomade è ambigua. Promette libertà e sregolatezza, ma può anche portare a quella fuga dalla realtà che forma un terreno fertile per nazionalismi e razzismi. Una ambiguità non dissimile dalla nostra concezione del migrante e dello straniero.

¹¹ Eugenio Barba, *De flydende øer*, Copenhagen, Borgen, 1989, p. 8. Si tratta di una raccolta di articoli, di cui, conservando lo stesso titolo, o un titolo simile, Barba ha almeno parzialmente cambiato per ogni edizione montaggio e composizione. Poiché non c'è una completa corrispondenza tra l'edizione danese e quella italiana (*Aldilà delle isole galleggianti*, Milano, Ubulibri, 1985), qui, e nella nota successiva, abbiamo conservato l'indicazione originale di Peter Elsass.

Tornando in Perù

Consulto gli appunti del periodo in cui ero ad Ayacucho con l'Odin Teatret. A un certo punto trovo: «Esistono bisogni che sono solo nostri, profondamente individuali, che si potrebbero definire asociali. Perché prendersi in giro? Perché, invece di riflettere sulle nostre vere motivazioni e portarle fino alle estreme conseguenze, dovremmo nascondere dietro una facciata di tranquillizzanti giustificazioni politiche o sociali?».

Oggi riconosco in quell'atteggiamento il germe della presenza assoluta.

Sono tornato molte volte in Perù con i miei studenti. Ho visitato i luoghi in cui l'Odin aveva tenuto spettacoli, ho richiamato alla mente i ricordi di quei tempi. Visto alla luce dei nostri giorni il baratto dell'Odin Teatret appare quasi ingenuo. Ma quando torno nei luoghi in cui è stato fatto scopro con sorpresa che la gente se ne ricorda ancora, benché siano trascorsi trent'anni. Le descrizioni degli indios non sono particolarmente approfondite né dettagliate. Uno, in Plaza Santa Ana, mi disse: «Non mi ricordo tanto bene, forse ero un po' sbronzo perché l'unica cosa che mi è rimasta in mente sono quegli uomini altissimi che camminavano sui trampoli e gridavano e cantavano. Però ora che ci penso potevano essere anche russi».

Dogmi per la presenza assoluta

La condizione per ottenere la presenza assoluta è un particolare atteggiamento e un movimento che Eugenio Barba ha definito come: «un'isola galleggiante di dissidenza, una radura nel cuore del mondo civilizzato»¹².

La consapevolezza di trovarsi su «un'isola galleggiante» fornisce un presupposto speciale per comprendere a fondo il dilemma del profugo: il suo equilibrio instabile tra isolamento e assimilazione, tra non essere capito ed esserlo, a volte perfino essere «capito a morte».

Le nostre buone intenzioni di capire «l'altro», di poterlo tradurre e ridurre per nostra comprensione possono nascondere un tentativo di dominio e di sopraffazione. La pretesa che gli stranieri siano sempre comprensibili – e di conseguenza debbano capire che cosa vogliamo da loro – può rivelare un etnocentrismo nascosto.

¹² *Ivi*, p. 145.

Per l'Odin Teatret la «non appartenenza» è la condizione per «l'atteggiamento empatico»: poter stare di fronte a singole persone con la propria zavorra di esperienze, e lasciarsi commuovere e influenzare.

E qui il teatro contraddice noi psicoterapeuti: «non appartenenza» come presupposto per l'atteggiamento empatico. Naturalmente si è legati al proprio teatro e ai colleghi attori, ma si condivide con loro la condizione di stranieri nella cultura. È il presupposto per la presenza assoluta.

Per definire concretamente questa cornice del teatro, vorrei elencare alcune circostanze che sono state il presupposto delle scelte e del comportamento dell'Odin Teatret, e che aiutano lo straniero a rimanere straniero. In tempi in cui la politica culturale è formulata per canoni e dogmi, si potrebbe chiamarle così:

Dogmi per aiutare lo straniero a rimanere straniero

- aver accettato che gli altri non considerino necessario il nostro lavoro;
- il bisogno di cambiare noi stessi senza pretendere di voler cambiare gli altri;
- l'esigenza di una disciplina che renda liberi;
- la profonda convinzione che il teatro non può che essere rivolta;
- la ricerca del modo in cui trasmettere il senso della rivolta senza essere sovrappaffati;
- la scoperta di un substrato comune che dividiamo con maestri lontani nel tempo e nello spazio;
- avere le proprie radici in cielo¹³.

Traduzione di Maria Valeria D'Avino

¹³ *Ivi*, p. 11 (p. 7 nella edizione italiana, *Aldilà delle isole galleggianti*, cit); Peter Elsass, *Rødder i himlen (Radici in cielo)*, «Politiken», 30 settembre 2004. Per i problemi oggetto di questo saggio cfr. anche Peter Elsass, *Strategies for survival. The psychology of cultural resilience in ethnic minorities*. New York, New York University Press, 1992; Uffe Juul Jensen, *Humanistisk sundhedsforskning. Videnskabsteoretiske perspektiver*, in «Humanistisk forskning inden for sundhedsvidenskab. Kvalitative metoder (La ricerca sanitaria umanistica. Prospettive teorico-scientifiche, in *Ricerca umanistica nel campo della salute. Metodi qualitativi*) a cura di Inga Marie Lunde e Pia Ramhøj, Copenhagen, Akademisk Forlag, 1995; Michael Taussig, *Mimesis and alterity. Particular history of the senses*, New York, Routledge, 1993; *Negotiating cultures. Eugenio Barba and the intercultural debate*, a cura di Ian Watson, Manchester, Manchester University Press, 2002.