

## **Dietro la maschera**

### **Intervista a Mauro Guindani**

di Florinda Balli

Da *Mutamenti* – No. 51

***Il suo lavoro di insegnante consiste nel preparare dei giovani a esibirsi sulla scena. Ciò nonostante tocca aspetti profondi della personalità, mettendo a volte in luce certi problemi. Ha forse un'intenzione terapeutica oltre che didattica?***

Nel mio lavoro l'aspetto terapeutico c'è e non lo nego assolutamente. Tuttavia fin dall'inizio metto sempre bene in chiaro che non è quello il nostro scopo. Anche se faccio un lavoro di scoperta e di formazione della personalità, non sono psicanalista. Lavoro con adulti coscienti e responsabili e non intendo "guarire" nessuno, perché non è così che ho inteso il mio lavoro in analisi già fin dalla mia formazione. Oltre a questo, quando durante questo tipo di lavoro si toccano problemi del profondo e si vivono delle crisi, uno dei lati positivi della maschera è che basta toglierla per interrompere il processo di regressione e far riprendere le redini alle difese razionali, a volte più che necessarie. Detto questo, se qualcuno scopre di avere grossi problemi, sta a lui o a lei trarne le dovute conseguenze, ad esempio intraprendendo un percorso psicanalitico con persone del mestiere.

Pur non facendo un lavoro di psicanalisi è vero però che si opera sull'immagine e sull'immaginario. Lo fa tanto chi porta la maschera, quanto chi funge da spettatore, proiettando su colui o colei che sta dietro la maschera tutta una serie di immagini che ciò che vede sulla scena gli suscita, senza sapere assolutamente che cosa colui o colei che agisce abbia in mente in quel momento.

***Chi sono gli spettatori?***

Sono gli stessi partecipanti che svolgono alternativamente il ruolo di attore e di spettatore. Quest'ultimo non è dunque passivo, come spesso si pensa: al contrario, è sulla sua attività immaginativa che si basa essenzialmente questo lavoro.

***Non c'è il rischio di una confusione tra i due ruoli?***

No, perché fin dall'inizio insisto sulle nozioni di spazio e di tempo. Siamo noi a creare la scena, la skéné. Basta vedere ciò che avviene in una normalissima strada se qualcuno si mette a fare qualcosa, ad esempio a cantare o a fare il giocoliere: subito gli si crea intorno un crocchio di persone, magari ad una certa distanza. Quello spazio è la sua scena: l'ha deciso lui creando nel contempo il consenso tacito di chi si ferma a guardare. Con i partecipanti al gruppo creiamo una scena dividendo lo spazio con una linea di luce: una parte della stanza viene illuminata, mentre l'altra viene lasciata al buio. La parte illuminata è la scena, il resto è riservato agli spettatori. La linea di frontiera è il proscenio e sul proscenio io metto le maschere in fila. Una delle regole essenziali del lavoro è che, per passare da uno spazio all'altro e da un tempo all'altro, lo spettatore si mette sul proscenio, indossa la maschera dando le spalle agli altri spettatori e solo allora entra nello spazio scenico e si volta verso il pubblico, diventando attore. Questo semplice gesto lo pone immediatamente e per volontà propria in un altro spazio e in un altro

tempo. La stessa operazione avviene quando decide di finire il gioco immaginario: si avvicina al proscenio, volta le spalle al pubblico, si toglie la maschera, la depone a terra con le altre e si risiede tra gli spettatori. La regola è severissima e non può venir messa in discussione. Questa distinzione tra spazio reale e spazio cosiddetto immaginario, fra tempo reale e tempo cosiddetto immaginario è molto importante e sta alla base di tutto il lavoro. Dopo un paio di esercizi, tutti i partecipanti si rendono conto che non è solo una riflessione teorica: compiendo questo semplice "rituale" e compendolo sotto gli occhi degli altri, con la complicità del gruppo, si fa l'esperienza reale dell'aspetto direi sciamanico dell'atto.

***La maschera è uno strumento tipicamente sciamanico...***

Penso proprio di sì. Tradizionalmente la maschera ha sempre avuto una funzione di culto: serviva e serve ancora in tutte le culture delle società organizzate a identificarsi con altre forze che il gruppo ritiene essenziali per la propria sicurezza o il proprio benessere: totem, antenato, eroe o divinità.

In tutte le culture la maschera sta alla base tanto del culto religioso quanto del teatro, dell'atto scenico.

***In questo caso però la maschera è neutra, non rappresenta nulla.***

Questa è la cosa interessante. Il fatto che la maschera non rappresenti niente dà adito a rappresentare se stessi; tutte le parti di noi che ci sentiamo dentro o che gli altri proiettano su di noi.

***Un altro punto interessante è che chi porta la maschera, pur essendo attore, non deve recitare...***

No. Infatti. Anzi, una volta poste le prime regole, si passa subito a un esercizio chiamato "non fare". In questo esercizio chi mette la maschera sta in piedi, o si siede sulla scena, e non si fa assolutamente nulla. Alcuni resistono due minuti, altri trenta secondi, altri smettono subito. Una volta ho avuto un partecipante che c'è rimasto tre quarti d'ora... l'ha pagata cara dopo, quando gli altri hanno commentato...

***Lei non interviene ponendo limiti di tempo?***

No. Insisto fin dall'inizio che il tempo è loro e che sta a loro decidere cosa farne, quando è il loro turno. Usare il tempo reale, che appartiene a tutto il gruppo, per trasformarlo in tempo immaginario, significa dare spazio di volta in volta all'individuo, con il consenso del gruppo. Questo anche per quanto riguarda l'aspetto formativo del lavoro.

***Gli spettatori commentano al termine dell'esercizio?***

Certo. Una volta terminato l'esercizio, prima ancora di chiedere all'attore che cosa ha sentito, chiedo agli spettatori che cosa hanno visto. All'inizio di solito i più sono reticenti, ma poi, a mano a mano che riescono a verbalizzare le loro sensazioni, si rendono conto di come anche solo una persona seduta immobile in scena con la maschera sul volto sia una presenza sulla quale vengono proiettate delle storie o delle immagini a volte molto forti e sempre molto diverse a seconda di chi guarda.

***Potrebbe fare un esempio?***

Prendiamo il caso di una persona un po' grassottella o goffa e impacciata che si mette la maschera e si lascia guardare senza far niente: qualcuno la percepirà come un personaggio ridicolo; qualcun altro come un tenero bambino; un altro

ancora come un orco terrificante, oppure come una persona angosciata, o un clown sfottente ...

### ***Lei commenta queste proiezioni?***

Non commento assolutamente. Importante è che le immagini vengano comunicate spontaneamente al gruppo e che l'attore se ne assuma la sua parte di responsabilità. Racconto anch'io, come tutti gli altri, quello che ho visto, sottolineando che si tratta delle mie immagini, che non hanno né maggior né minor valore di tutte le altre. Questa fase del "non fare", che significa "non voler rappresentare niente e tentar solo di essere come si è" è sicuramente la fase più dura di tutto il lavoro. Ma bisogna passarci per poter capire che, paradossalmente, la maschera ha proprio la funzione di smascherare il gesto artefatto. Quello che facilita in un certo qual modo questa esperienza a volte difficile da affrontare è che la maschera ha anche una funzione protettiva: stare fermi in scena senza maschera è molto più difficile. Chi ha il volto mascherato crede di essere al sicuro e di poter fare tutte le smorfie che vuole senza essere visto. Quello che non sa è che ogni piccola sensazione che prova provoca una reazione del corpo che la maschera ingrandisce come una lente e trasmette al pubblico.

### ***Quale è la fase successiva?***

Si comincia il lungo lavoro sull'identificazione. A partire dal principio del non far niente, suggerisco ai partecipanti di concentrarsi su un'immagine: ad esempio quella di una fermata d'autobus a loro ben nota.

Ma questo esercizio (noto a tutti gli aspiranti attori di qualsiasi scuola di teatro) è solo una preparazione alla fase successiva: l'identificazione con gli animali. Invito i partecipanti a recarsi allo zoo, non solo una, ma parecchie volte, prendendosi molto tempo, e a lasciarsi "affascinare" da un animale, tenendoselo all'inizio solo per sé, senza rivelarlo a nessuno. Chiedo poi a ognuno singolarmente di identificarsi con l'animale scelto. "Identificarsi con l'animale" non significa però imitarlo, ma proprio alla lettera "tentare di rendersi identico ad esso" evocandone alla memoria l'immagine in tutti i modi possibili: visivo, uditivo, tattile, olfattivo. Se all'inizio è solo possibile "vedere" realmente l'immagine davanti a sé, come nel caso della fermata dell'autobus, in un secondo tempo si arriva a "sentirsi" quell'immagine, a "entrare" nel corpo dell'animale, sentendosi realmente addosso quel pelo, quelle scaglie, quel modo di muoversi e di reagire. Tutto questo usando il proprio corpo come strumento, non per voler rappresentare qualcosa ma per fare l'esperienza reale di qualcosa di diverso da sé. Un gioco che diventa ben presto un bisogno di conoscenza, come nel bambino.

L'avventura dura vari mesi ed è molto ricca e interessante perché non vengono scelti solo mammiferi, ma anche rettili, insetti, pesci, corpi spesso molto diversi da quello umano.

Nel frattempo le improvvisazioni non sono più solitarie, ma si fanno prima a due, poi a tre, o anche a quattro o cinque, e lo scambio con l'altro arricchisce le possibilità di reazione dei personaggi che vanno mano a mano creandosi.

Una volta raggiunta una certa sicurezza nell'identificazione con il proprio animale, invito i partecipanti a tornare allo zoo e a scegliersi un secondo animale,

possibilmente molto diverso dal primo, ma altrettanto ricco di fascino. Dopo aver ripetuto gli esercizi di identificazione con questa seconda immagine chiedo ai partecipanti di riprendere il primo animale per poi "entrare" nel secondo, cambiando semplicemente l'immagine, e continuare a passare dall'uno all'altro senza interruzione di sorta. Per assurdo che possa sembrare, l'esercizio funziona sempre benissimo e ne risultano personaggi molto più differenziati. Diventa evidente che, per esempio, un ragno-giraffa ha molte più possibilità espressive di una semplice giraffa o di un semplice ragno.

I personaggi di questo secondo semestre di lavoro sono sostanzialmente già pronti per la scena. Spesso grotteschi e assurdi, non sono però mai artefatti, ma sempre veri ed essenzialmente umani.

***Il partecipante prende anche contatto con ciò che l'animale rappresenta simbolicamente?***

Lo fa, ma solo in un secondo tempo per non intellettualizzare il lavoro. L'intellettualizzazione è sempre una fuga dalla realtà. Quando vedo che i partecipanti sono pienamente "dentro" il loro animale, allora li invito ad andare ad informarsi che cosa rappresenta e come è stato percepito nella storia, fornendo loro anche materiale didattico e bibliografie. Questo tipo di lavoro teorico non cambia tanto il personaggio così come è stato creato spontaneamente sulla scena, ma in un certo senso dà una giustificazione teorica a ciò che è stato percepito nel corpo dell'animale. Uno che, per esempio, per settimane si era identificato con il lupo, leggendone la ricca simbologia e la percezione di quell'animale attraverso i tempi dice, felicemente sorpreso: "Adesso capisco perché mi sentivo e mi muovevo in quel modo!".

***Un aspetto interessante è anche l'impegno richiesto al partecipante. Ciò nonostante l'esercizio sembra essere vissuto come un gioco più che come un lavoro.***

Questo è essenziale. Ogni esercizio funziona solo se risponde ad una necessità. Non dico che dev'essere per forza la ricerca di un piacere, perché a volte si passa anche per momenti molto dolorosi, ma certo ci deve essere un bisogno profondo per poter portare avanti anche le esperienze sgradevoli. Sottolineo però sempre che nessuno è obbligato a far niente, se non lo vuole. La decisione spetta sempre ad ognuno per sé, all'interno del gruppo.

***C'è poi un passaggio dall'identificazione con l'animale a quella con il vegetale?***

Sì. Dopo due semestri di lavoro, i partecipanti si sono resi conto che l'animale o gli animali erano solo un pretesto per entrare in un certo tipo di gestualità che già avevano in loro e che l'identificazione con la nuova immagine aveva solo portato alla luce. Propongo allora di cambiar radicalmente argomento per aver nuovi impulsi e di passare all'esplorazione del mondo vegetale.

A questo punto del lavoro il gruppo si è consolidato in un'esperienza comune che è diventata una necessità, e le motivazioni sono di solito molto forti, Si è creato uno spirito di solidarietà che non ho mai visto in nessun altro tipo di lavoro, né a teatro né all'università, e che è al di fuori di ogni tipo di concorrenza o di rivalità, non certo esente da problemi ma sempre aperto al dialogo. Lo spirito del gioco, nel vero

senso di questa bellissima parola, ha preso il sopravvento e alleggerisce tutti i problemi e le situazioni più drammatiche mettendole in questione col sorriso. L'ego di ognuno è stato messo a nudo giocando insieme, ed è stato accettato ridendo anche nei suoi aspetti più negativi. Ci si rende conto di quanto abbia ragione il bambino a prendere il gioco così sul serio.

È un'esperienza straordinaria che mi ripaga ogni volta largamente dalle fatiche di anni di lavoro. Si ha veramente l'impressione di essere tutti (me compreso) "nella stessa barca" e di affrontare con spirito d'avventura le onde del mare in un viaggio che si è deciso di fare in comune. Non è mai senza rischio, e ogni imprevisto è possibile, ma è proprio questo che crea quella straordinaria solidarietà. Anche i professionisti più incalliti e irriducibili del mondo del teatro, basato sulla concorrenza e sull'egomania la più spietata, abbassano le armi e si rendono conto di quanto siano diverse e più profonde le radici della creatività. Grazie alla maschera l'immaginario ha davvero assunto un corpo reale e si è messo a danzare.

Se si è iniziato con l'anno scolastico, dopo due semestri si è ormai arrivati alla primavera inoltrata, e i partecipanti avranno tutte le vacanze estive a disposizione per osservare i vegetali in tutto il loro rigoglio. Li invito a fare lunghe passeggiate in campagna, in montagna, al mare e a concentrarsi su piante, fiori, licheni per arrivare a "innamorarsi" di un vegetale come era successo con l'animale. Quando tornano inizia il terzo semestre di lavoro che è sempre il più intenso e il più doloroso di tutti.

Le immagini vegetali stranamente danno la stura al mondo dell'affettività. Con l'animale si è esplorato tutta la parte attiva e aggressiva dell'essere umano, anche nel senso positivo e vitale del termine: difesa del territorio, conquista del cibo, conquista della femmina per il maschio. Stranamente, però la sessualità viene vissuta in modo piuttosto superficiale, nei suoi aspetti di conquista e di potere. Con il vegetale invece si arriva alla sessualità profonda, al confronto del maschile col femminile.

### ***Con il vegetale?***

Sì, proprio con il vegetale. All'inizio la cosa risultava incomprensibile anche a me. Solo dopo un paio d'anni mi sono reso conto che ciò avveniva perché le piante sono sostanzialmente bisessuali. Seguendo tutto il ciclo riproduttivo della pianta dal seme alla crescita, alla fecondazione e al frutto il partecipante sente tutto in sé: anche il maschile nelle donne e il femminile negli uomini. È un lavoro molto profondo e che smuove molte emozioni; si versano torrenti di lacrime. I personaggi che ne risultano sono spesso isolati, contrariamente agli animali che davano adito a improvvisazioni di gruppo molto movimentate e spettacolari. Identificandosi con i vegetali, anche se non è certo richiesta l'immobilità, ciascuno rimane nel suo mondo, solo in mezzo a tanta gente pur solidale, e i tentativi di comunicazione sono spesso votati al fallimento e molto dolorosi.

### ***Ma come si possono interpretare i vegetali muovendosi?***

Non è la mobilità o l'immobilità che ha importanza. Importante è sentire le radici, le fronde, la rugosità del tronco, la linfa che sale; vivere il ciclo delle stagioni, perché il vegetale, molto più dell'animale, è legato indissolubilmente al ciclo delle stagioni.

Dal ciclo delle stagioni si arriva per forza di cose a quello solare e si entra così nella dimensione cosmica. A quel punto invito i partecipanti a identificarsi con uno dei quattro elementi comuni a quasi tutte le culture del mondo: fuoco, acqua, terra o aria. Ormai tutti sono agguerriti e affrontano questo tema certo non semplice con una certa sicurezza. Anche in questo caso però tento di non astrarre più di tanto: li faccio pensare al caminetto piuttosto che al fuoco sacro... ma alla fin fine con gli elementi si arriva sempre al sacrale.

A volte le improvvisazioni che ne risultano sono veramente straordinarie: gente che fino a due anni prima non si muoveva che in modo impacciato e molto ridotto sembra assumere realmente le ali.

Riuscire ad identificarsi con il fuoco, con il vento, o con le onde del mare non è cosa da poco e lascia tracce indelebili nelle persone che ci passano.

***Questo lavoro lei lo fa oltre che con attori anche con giovani cantanti che si destinano alla scena, ossia al repertorio operistico. Come vivono il silenzio, loro il cui mezzo di espressione è principalmente il suono?***

Per quanto assurdo possa sembrare, due anni di lavoro muto sono molto utili ai cantanti. Perché imparano non soltanto a liberare il proprio corpo da convenzioni e artifici, ma ad utilizzarne tutte le potenzialità. In anni di lavoro con i giovani cantanti in formazione, mi sono reso conto di quanto questo lavoro avesse un influsso incredibile sulla voce. I loro insegnanti di canto ne erano spesso molto sorpresi, da quasi non poterci credere.

***Certi testi esoterici parlano di una creazione che parte dagli elementi per poi via via acquisire coscienza dimorando nel minerale, nel vegetale, nell'animale per arrivare all'umano. Voi in un certo senso fate il cammino a ritroso...***

Non ci avevo mai pensato, ma mi sembra molto bello. È quasi una regressione fino ai primordi, alle sorgenti della vita, nei labirinti del complesso per raggiungere l'elementare.

*Florinda Balli*