

## **Neuroscienze cognitive e teatro. Un master europeo di studi sull'attore**

Frammenti dall'articolo pubblicato in "Biblioteca Teatrale", nn. 71-72, luglio-dicembre 2004 (pp. 1-5)

Immaginate una classe dove un gruppo di studenti, provenienti indistintamente dagli studi teatrali e dagli studi di neuroscienze, partecipano a una lezione congiunta il cui argomento è l'apprendimento e in cui un docente di teatro parla della formazione dell'attore attraverso il training, da Stanislavskij a Grotowski ad oggi, e un docente di neuroscienze cognitive porta e illustra i risultati di esperimenti scientifici tesi a documentare la modificazione del comportamento attraverso l'esperienza; il docente di teatro illustra la modificazione nel corpo-mente dell'attore e sottolinea l'effetto cinestetico nel corpo dello spettatore, e il docente di neuroscienze parla dell'effetto di submuscolarizzazione in chi osserva un'attività altrui, addirittura guardando una trasmissione televisiva [1], trova analogia con la strategia di subvocalizzazione dei lettori lenti e richiama il filosofo e psicologo americano Eugene T. Gendlin e il suo "significato sentito", cioè l'"equivalente di centinaia di migliaia di operazioni cognitive" che il corpo compie in una frazione di secondo in risposta a degli stimoli.

...

L'arte del performer, tra tutte le arti (dello scultore, del pittore, del poeta...) ha questa peculiarità: l'impossibilità di separare il soggetto che crea dalla materia o dall'oggetto della creazione: artista e opera coincidono.

Ciò comporta un risvolto etico – sottolineato, ad esempio, da Stanislavskij e da Decroux; un risvolto estetico – ha fatto sì che il teatro fosse relegato, nell'opinione comune, alle operazioni effimere e per ciò stesso non assoggettabili a rigore e disciplina e quindi non analizzabili con criteri oggettivi; un risvolto operativo/scientifico – come l'artista è un organismo vivente in continuo fluire, lo è anche l'opera: non un prodotto fissato una volta per tutte, ma nuovo ogni volta, non un risultato che si ripete ma un organismo vivente verso il quale l'impegno maggiore dell'attore è: come mantenerlo in vita.

Quest'ultimo aspetto ha a che fare con la creatività.

...

Per quanto riguarda il teatro, gli studi novecenteschi incentrati sull'arte dell'attore – parlo di quelli attenti più al processo di creazione del teatro anziché al risultato della creazione, cioè agli spettacoli – ci hanno reso familiari con il fatto che dietro la performance c'è un training fisico. Ora è giunto il momento di diffondere, a ogni livello dello studio, la conoscenza che c'è anche una ginnastica della mente e che è possibile indagare sul programma motorio del cervello; e che l'arte dell'attore – arte in presenza che mobilita in modo possente lo spettatore – poggia su questo training psicofisico che permette all'attore di sviluppare l'intuizione e accelerare i processi di intellettualizzazione, gli permette di organizzare in rapidità i materiali dell'immaginario collocandoli nella griglia spaziale dando loro forma visibile e precisa, il che gli permette di modulare i materiali all'infinito, percepire le variazioni che si verificano intorno a lui e quelle che egli stesso crea e adattarsi nuovamente, giocare con le proprie variazioni. In altre parole, come dice Copeau: modellare la forma da cui si è modellati, o Stanislavskij: giocare con le proprie variazioni, ritmo e intensità, pensando a una canzone cantata a piena gola, sospesa, ripresa, canticchiata.

E in questo modo, con questa sempre variata creazione di forme in presenza (improvvisazione) agire sulla percezione dello spettatore.

[1] Noi impariamo osservando delle azioni biologiche (ad es.: di una mano), e osservandole la nostra mente le impara, semplicemente – anche se è solo un film. Ma: noi non impariamo osservando le stesse azioni compiute da una mano virtuale, per quanto perfetta sia l'imitazione (Jean Decety, Neural Representations for Action, in «Reviews in the Neurosciences», n. 7 (1996), pp. 285-87, cit. in John Schranz, Truth in Action, in «Margin», n. 4, January 2003). L'effetto di submuscolarizzazione, riscontrabile ad esempio in uno spettatore tv (dice D. De Kerchove, La pelle della cultura, Genova, Costa & Nolan, 1996), è analogo alla strategia di subvocalizzazione adottata dai lettori lenti: «interpretiamo gesti, posture ed espressioni viste alla televisione con una sorta di risposta submuscolare, espressa in termini di tono e tensione dei muscoli...» (pp. 23-24). Così, il 'senso della televisione' non è uguale al

‘senso del libro’, ma è più simile a quello che lo psicologo e filosofo americano Eugene T. Gendlin (Focusing, Astrolabio 2001) chiama il ‘significato sentito’. Gendlin definisce il significato sentito come «l’equivalente di centinaia di migliaia di operazioni cognitive condotte in una frazione di secondo dal corpo in risposta a degli stimoli».

Appia credeva che gli spettatori vivessero negli attori e attraverso gli attori, per mezzo dell’empatia – diremmo noi – identificando i loro corpi con il corpo dell’attore. Le ricerche di neuroscienza hanno dimostrato che il coinvolgimento dello spettatore è più di un’identificazione psicologica. Si è scoperto che il coinvolgimento dello spettatore ha a che fare con il processo di cinestesia in quanto possiede stimoli fisici attivi in risposta alle azioni del performer.