

Che cosa trovi al Piccolo Teatro della Versilia quando vieni a tenere i tuoi seminari?

Al Piccolo Teatro della Versilia ho trovato alcune cose assai interessanti, al di là della cordialità e della simpatia delle persone.

Ho trovato un bel mix di disciplina e di passione. Federico è una persona che sa interrogarsi per poter far funzionare al meglio la scuola (e spero continui), conoscendone limiti e pregi e soprattutto la funzione di attivazione culturale in un territorio non prodigo di stimoli in questo senso - pur non essendo Pisa e Pontedera poi così distanti.

Gli auguro che continui a trovare le strategie per proseguire con una progettazione articolata. Lui sa quanto il teatro sia la forma più alta e divertente di educazione alla relazione interpersonale, alla scoperta delle possibilità creative dell'individuo e l'occasione per dare concretezza ai nostri sogni.



Cosa è per te una scuola di teatro?

La Scuola di teatro... occorre differenziare. La Scuola che prepara al professionismo deve avere precisi criteri di selezione. Non parlo soltanto delle audizioni - che hanno il limite di essere scelte ovviamente soggettive -, ma anche di prove durante il percorso di studio e formazione.

Il mondo dello spettacolo e del teatro è purtroppo difficile. Sono tanti i giovani

attori e attrici e poca l'offerta di lavoro. Senza considerare tutti coloro che si improvvisano o che lavorano grazie a qualità extra-professionali - fisico, raccomandazioni...o altro.

Ma la Scuola di Teatro che propone un percorso didattico-pedagogico offre qualcosa di prezioso in un mondo

che ha perduto ambiti ed occasioni in cui i giovani imparino ad ascoltare, e ascoltarsi, a lavorare insieme, a conoscere e a manifestare le proprie emozioni, e ad incontrare la poesia e la letteratura attraverso i suoi personaggi e autori. Un lavoro prezioso che la scuola normale non ha il tempo e i mezzi di fare.

a cura di Serena Guardone e Claudia Sodini

Intervista a

Giovanni Fusetti

Fonte: www.giovanrifusetti.com



Giovanni Fusetti da bambino voleva fare nell'ordine: paleontologo, veterinario, esploratore naturalista...ha poi seguito la massima del "conosci te stesso" e trovato nella pedagogia il campo in cui più è felice.

Come pedagogo anima seminari teatrali a livello nazionale ed internazionale ed ha avuto il piacere di lavorare in molte scuole, centri di formazione ed università. Tra di esse: la Scuola di Teatro a L'Avogaria di Venezia, The University of London, il Rosengarten Theatre House (Norvegia), la Naropa University di Boulder, Colorado (USA), il LISPA (London International School of Performing Arts), Londra, la Dell'arte School of Physical Theatre, Blue lake, USA, il Centre Generation Tao di Parigi...e il Piccolo Teatro Sperimentale della Versilia, con il quale collabora dal 2004!

Quest'anno (7-9 dicembre) ha tenuto al PTSV due seminari dal titolo "Il Clown" e "La Maschera Neutra".

Il clown e la maschera neutra sono due lavori complementari. Quali sono le caratteristiche di ciascuno?

Vorrei cominciare con alcune tracce storiche. La maschera neutra è uno strumento essenzialmente pedagogico, ed è emerso dal lavoro di Jacques Copeau che in Francia negli anni '20 ha cercato nella maschera una via per ritornare al corpo dell'attore. Un suo allievo e attore, Jean Dasté, fu il primo a utilizzare una maschera inespressiva che

chiamò Maschera Nobile, e trasmise la ricerca a Jacques Lecoq, che, insieme allo scultore padovano Amleto Sartori, creò la maschera neutra che conosciamo ed usiamo oggi. Nella pedagogia di Jacques Lecoq la maschera neutra e il clown sono complementari, nel senso che la maschera neutra inizia il viaggio di apprendimento dell'allievo e il clown lo conclude. Un allievo attore inizia la conoscenza del mondo attraverso la maschera neutra e finisce alla maschera più personale che esiste, il naso rosso, rivelatore del proprio clown.

Quindi dal punto di vista del movimento sono due maschere complementari. La maschera neutra permette di lavorare su ciò che c'è di universale in ognuno di noi. È quindi un lavoro sull'uomo e la donna come esseri umani, che, prima di essere portatori di un dramma, una storia, un personaggio, ecc..., sono portatori di una presenza. Pedagogicamente la maschera neutra permette agli allievi di lavorare sulla propria presenza scenica, prima del racconto. È un lavoro sul silenzio, sullo stato, sulla presenza e, fondamentalmente, sullo spazio.

Con la maschera neutra guardi e veramente vedi ciò che c'è intorno a te, e dopo aver visto diventi. I primi esercizi fondamentali, dopo l'analisi del proprio corpo, sono legati al viaggio della maschera neutra nella natura. Si entra in diversi spazi naturali – la foresta, il mare, la pianura – e la Maschera diventa quell'elemento.



È un modo di lavorare sul movimento in natura, sul movimento puro delle azioni umane: azioni di movimento come camminare, correre, lanciare, azioni di combattimento come la caccia, il duello. Azioni pure che sono molto lontane dalla nostra vita quotidiana, ma che si possono ritrovare nello sport, nella danza, nelle attività che coinvolgono il corpo nello spazio. In definitiva la maschera neutra è uno strumento per sviluppare la presenza scenica e non il personaggio.

Il clown è invece l'opposto: è una maschera che permette di lavorare su ciò che c'è di più "personaggio", cioè personale, in sé stessi. E questo è il proprio clown, cioè la propria forma corporea poetica che, con il naso rosso, diventa comica.

Se immaginiamo un foglio di carta, la maschera neutra permette di stirare il foglio fino a "calmare" tutte le pieghe, mentre il clown permette di vedere ancora meglio quelle stesse pieghe. Cia-

scuno di noi è un foglio che è portatore di una serie di pieghe, in parte legate alla propria genetica, alla propria razza, e in parte legate alla propria storia emotiva, a come l'ambiente ha influito su di noi, così come il vento può operare su un albero, in modo tale che la stessa specie di albero in diversi luoghi avrà delle forme diverse pur essendo sempre lo stesso albero.

Così è proprio la relazione tra il neutro e il clown che ti fa lavorare sulla tua personale forma.

In un'estrema sintesi si potrebbe dire che la maschera neutra è la maschera dell'umanità, mentre il naso rosso è l'umanità della maschera.

Domanda "comica": qual'è la situazione del clown in Italia? E negli altri paesi?

Credo che la prima cosa da dire è che in Italia si fa fatica ad individuare una tradizione così forte da poter essere trasmessa.

È esistita una forte tradizione nel passato, nel senso che i clown italiani sono stati grandi protagonisti dell'epoca classica del clown nel circo: pensiamo ai vari Fratellini, Porto, Bario, Rhum, grandi clown italiani che fecero fortuna in Francia negli anni '20-'30. I clown italiani erano famosi. Nella tradizione più recente i fratelli Colombaioni sono stati e ancora sono una grande famiglia di clown.

Ma in Italia oggi non si può dire che ci sia una scuola, una tradizione.

Il clown in Italia non è un genere teatrale. Non è mai veramente arrivato in teatro.

Ci sono dei clown, ma non si può parlare di uno stile di clown in Italia o delle scuole di clown in Italia o di una forma clownesca che si possa riconoscere come "Ah, questo è il clown all'italiana!".

Ci sono molti che lavorano più verso il clown circense come tipo di personaggio, molti clown di strada che associano mimo, giocoleria e clown, ecc...

Ma a mio avviso non esiste uno stile preciso in Italia.

Negli altri paesi le situazioni variano molto: ci sono paesi in cui esiste una scena del clown.

In Francia per esempio c'è una scena di clown nel senso del *nez rouge*, il clown dal naso rosso, che è considerato un vero stile. Ci sono compagnie che si rifanno a questo, spettacoli, riviste, addirittura festival, dunque il clown teatrale è considerato un linguaggio così come potrebbe essere da noi la tragedia o Pirandello o il teatro per ragazzi.

C'è uno stile molto diffuso, sicuramente legato ai molti decenni di lavoro del naso rosso di Lecoq e delle varie compagnie che a lui si sono ispirate, ma è anche legato alla presenza del circo classico in cui il clown è sempre stato l'eroe. La Francia ha dunque una posizione un po' privilegiata.

Altro paese europeo di grande tradizione clownesca è la Svizzera. Pensiamo a Grock, Dimitri e Gardi Hutter, la più famosa clown donna.

L'America ha una grande tradizione di clown circense, più clown vagabondo, *clown tramp*, che è ancora molto legato al circo, mentre il clown teatrale non esiste. Ma nel mondo anglosassone ci sono personaggi clowneschi: figure comiche che si rifanno direttamente all'universo clownesco, ma che hanno abbandonato il naso e che non hanno più un riferimento diretto al naso rosso del circo, bensì un riferimento alla comicità solitaria del clown.

C'è un rinascimento del clown in Spagna, dove ci sono alcune scuole, a Barcellona e a Ibiza, che si definiscono come scuole di clown.



Poi c'è naturalmente la grande tradizione del clown russo, in particolare dell'est, tradizione storica che è nata dal

clown del circo, molto acrobatico, basato su delle grandi abilità tecniche e che è una tradizione molto forte, che continua ad esistere ed è la cosa che più si avvicina al clown classico del circo.



In Scandinavia c'è un grande interesse per il lavoro sul clown, proprio sul clown dal naso rosso.

Questi sono i paesi che conosco.

Tornando all'Italia, quello che di certo da noi manca è un riconoscimento pedagogico del clown: nelle scuole di teatro in molti paesi in cui ho lavorato il clown viene considerato come un passaggio fondamentale; si lavora sul clown perché si ritiene che sia un lavoro sull'attore. C'è un riconoscimento del valore artistico, poetico e pedagogico del clown nella formazione dell'attore, cosa che da noi in Italia non esiste: il clown è visto come creatura del circo, o per bambini, ma il teatro "è una cosa seria" ...quindi il clown non è una roba seria...

Questo purtroppo è un grosso problema.

Ma il clown come lo vedo e come lo amo io è una cosa seria, molto seria. E' un lavoro molto serio su come essere stupidi. Credo che il problema sia che non è un lavoro "drammatico": è molto umile e molto difficile, e richiede una nudità e vulnerabilità molto lontane da quelle dell'attore mattatore/interprete del teatro italiano.

Quando con la mia scuola *Kiklos* nel 2003 abbiamo partecipato al festival di Roma vincendo il premio come miglior spettacolo con uno spettacolo che era puramente nello stile del lavoro clownesco tradizionale, per me è stata una grande soddisfazione perché è stato un riconoscimento della validità artistica e poetica di un linguaggio che altrimenti

in Italia è considerato alla stregua degli scultori di palloncini.

Di recente si è parlato di satira: sembra che satira e teatro abbiano preso due strade separate. È ancora possibile un teatro di "commedia umana"?

C'è una grande premessa a questa domanda ed è che oggi il luogo dove accade il racconto non è più il teatro, non è più il cinema, ma è la televisione, nel senso che il popolo -gli Ateniesi, che hanno generato col loro sguardo il teatro, il pubblico dunque -, il pubblico, il grande pubblico, i milioni, il popolo, oggi guarda la televisione, non va a teatro, va al cinema, ma soprattutto guarda la televisione. Dunque c'è stata questa curiosa trasformazione di un linguaggio che da mezzo non mediatico, quindi vivente, è diventato un mezzo mediatico e ha reso passivi gli spettatori. Oggi si parla molto di satira, ma, quando si parla di satira, si parla di televisione o al massimo di giornali, di scrittura: quindi, manca la satira dal vivo. Questa è una premessa importante, perché gli unici che fanno satira dal vivo oggi sono i comici che vanno in teatro. Penso a Grillo o a Benigni, primi, direi, fra tutti, e poi a tutti i satirici che vanno in scena, Hendel ha elementi di satira, Albanese, Paolo Rossi, questi personaggi che osano celebrare la satira col pubblico. La satira è assolutamente fondamentale come linguaggio della società, perché è il folle che si beffa del re, dunque ha una funzione politica, sociale, etica assolutamente irrinunciabile, e una società sana ha molta satira, una società malata non può avere satire. Pensiamo alla difficoltà estrema che hanno i regimi totalitari, assolutisti, fondamentalisti nei riguardi della satira: ci sono regimi dove i comici satirici rischiano come minimo la galera e, alla peggio, rischiano la pelle. Recentissimo è il caso delle vignette satiriche sull'Islam che hanno generato un putiferio perché in una concezione fondamentalista della vita e della società ci sono territori in cui non si può entrare perché è "peccato", crimi-

ne. Quindi la satira è veramente fondamentale: direi che riportare la satira in teatro, o comunque mantenercela il più possibile, è una grande cosa. E alla TV ce n'è. Quello che probabilmente manca è un cinema satirico serio: non a caso, il famoso film "Borà", totalmente e gravemente satirico, ha avuto un enorme successo come qualcosa di politicamente profondamente scorretto che però è entrato in un vuoto di potere. E' un cinema che, invece di celebrare drammi, tragedie, eroi, porta fuori la doppiezza, la meschinità, l'ipocrisia, le bugie che ci raccontiamo tutti. Dunque, la satira ha a che fare con questo: con ciò che in noi è grottesco, parola che viene dal greco e che significa 'nascosto'.

Nella domanda si parla di "commedia umana". Io distingo tra satira e commedia umana. Per me la satira ha un peso molto diverso, perché la satira ha a che fare con i grandi temi: la religione, la morale, la politica, la società nei suoi riti di pace, di guerra, di odio, amore e morte. Quindi è legata direttamente alla tragedia: c'è satira solo quando c'è tragedia, la satira è il rovesciamento della tragedia. La commedia umana ha invece una dimensione orizzontale, cioè è una commedia basata sugli umani, sulle debolezze presentate dagli individui, sulle loro contraddizioni, vigliaccherie, gelosie, superiorità, inferiorità e bla bla bla.



La commedia umana è ciò che ci viene direttamente dalla commedia dell'arte, cioè la commedia dei tipi umani, la *comédie humaine* di Balzac, questa moltitudine di tipi: il vecchio, il giovane, il buono, il geloso, l'avarò, l'ingenuo, la serva, la servetta, il capitano – tutti questi archetipi umani che, messi insieme, ci provocano il riso per la loro imperfezione.

E il clown, in ultima analisi, possiamo vederlo come una trasposizione estrema di questa commedia: è cioè una forma unica, individuale, di commedia umana...

Che cosa trovi al Piccolo Teatro della Versilia quando vieni a tenere i tuoi seminari?

Prima di tutto, mi diverto molto. Trovo una scuola molto seria, in cui gli allievi sono molto motivati, sono contenti, si divertono a fare quello che fanno. Il direttore, Federico, è una persona magnifica a cui voglio molto bene e che, adesso, dopo tanti anni di collaborazione, considero un amico: è una persona molto seria, che lavora col cuore prima ancora che non con qualsiasi

altro obiettivo, cosa che, in generale, nella vita e nel teatro in particolare, non è una virtù molto comune. Spesso si lavora per fama, per reputazione, per curriculum, per – come dire – per l'ego, per i soldi, per il potere, eccetera eccetera. Mi sento di dire che Federico lavora perché ci crede e lavora in condizioni che non sono facili; sta portando avanti un lavoro di educazione al teatro che è preziosissimo, molto raro oggi, veramente fondamentale. Lo stimolo molto per questo. Dunque, io trovo una grande serietà, e poi, tornando agli allievi, trovo un'atmosfera di impegno leggero, nel senso, divertente, ma serio, e un grande desiderio di imparare.

Per me è sempre un grande piacere venire qui da voi... senza citare la bellezza dell'accento toscano che mi fa sempre molto ridere... mi fa bene al cuore sentir parlare in toscano – questo qui è un dettaglio, ma è un dettaglio buono...

Cosa è per te una scuola di teatro?

Una scuola di teatro per me è una scuola di iniziazione, cioè un luogo in cui si fa un percorso di formazione che però

è molto più di una formazione: che è conoscenza di sé, conoscenza della vita, conoscenza del mondo, conoscenza dei propri limiti e del proprio potere, delle proprie emozioni e infine conoscenza della poesia. È un luogo in cui si impara ad andare al di là di se stessi e ad affermare ciò che di universale ci unisce: questa è l'arte per me. Dunque, una scuola di teatro è prima di tutto un luogo in cui si percorre un viaggio irreversibile di iniziazione: uso questa parola antichissima nel senso che quando si entra si è in uno stato di coscienza e quando se ne esce si è in un altro stato, si è iniziati a delle nuove conoscenze che ci cambiano irreversibilmente. Quindi una scuola è un luogo sacro, antico, archetipico, è un luogo mitico, in cui si fa mitologia, nel senso che si creano miti, e si serve la propria polis, la propria comunità, la propria regione, il proprio paese. È un luogo molto politico, perché quando racconti una storia crei il mondo, e una buona storia crea un buon mondo, e una cattiva storia fa un cattivo mondo.

a cura di Serena Guardone e Claudia Sodini

