

collana diretta da Fabrizio Gifuni

**Il corpo parla**  
Performance ed  
espressività corporea  
**Lorna Marshall**

4

presentazione di Yoshi Oida

---

FrancoAngeli Drama



## Informazioni per il lettore

Questo file PDF è una versione gratuita di sole 20 pagine ed è leggibile con



La versione completa dell'e-book (a pagamento) è leggibile con Adobe Digital Editions. Per tutte le informazioni sulle condizioni dei nostri e-book (con quali dispositivi leggerli e quali funzioni sono consentite) consulta [cliccando qui](#) le nostre F.A.Q.





## DIREZIONE

› Fabrizio Gifuni — attore e regista

## COORDINAMENTO

› Matt Franco — attore e performer

## COMITATO

› Lucio Argano — Presidente del Consiglio superiore dello spettacolo presso il Mibact (Ministero per i beni e le attività culturali e per il turismo), docente Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano

› Sonia Bergamasco — attrice e regista

› Jonathan Dawes — Voice Coach allo Shakespeare's Globe di Londra, all'Opera North e nel West End londinese. Voice Tutor alla ArtsEd e al Drama Centre, Londra

› Alessandro Fabrizi — regista, attore ed insegnante autorizzato del Metodo Linklater all'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica Silvio D'Amico, Roma

› Raffaella Giordano — danzatrice, coreografa e docente, Roma

› Graziano Graziani — scrittore e critico teatrale, Roma

› Gail Sixsmith — regista e Head of Movement della ArtsEd, Londra

La Collana nasce dalla volontà di condividere e diffondere in Italia la letteratura internazionale che da decenni illumina il percorso pionieristico dei grandi professionisti delle arti drammatiche di tutto il mondo.

La parola *drama* è il sostantivo del verbo greco *dráo* (δράω), che vuol dire "fare, agire, prendere iniziativa". Ecco che, con questa Collana, vogliamo esplorare il vasto ventaglio di argomenti e discipline legate a tutto ciò che ha a che fare con il "drama", nel suo senso più profondo.

In quest'ottica la Collana intende proporre testi in grado di portare un contributo professionale e culturale all'interno del dibattito e della pratica delle discipline legate alle arti drammatiche. Dai manuali sulle tecniche vocali e di movimento ai testi sulle tecniche shakespeariane e la storia del teatro, i volumi proposti mirano ad arricchire il bagaglio di strumenti di teoria e saggistica, colmando il divario oggi esistente tra l'offerta disponibile all'estero e quella in Italia. Per supportare, con strumenti di primordine, il lavoro delle attuali e future generazioni di artisti. Memori di ieri, rivolti al domani, marciamo affamati nel presente.

I lettori che desiderano informarsi sui libri e le riviste da noi pubblicati possono consultare il nostro sito Internet: [www.francoangeli.it](http://www.francoangeli.it) e iscriversi nella home page al servizio "Informatemi" per ricevere via e-mail le segnalazioni delle novità.

collana diretta da Fabrizio Gifuni

4

**Il corpo parla**  
Performance ed  
espressività corporea  
**Lorna Marshall**

presentazione di Yoshi Oida

Lorna Marshall, *The Body Speaks. Performance and Physical Expression* (2nd edition)

Copyright © 2001, 2008 by Lorna Marshall

All rights reserved

First published in 2001 by Methuen Drama in Great Britain

This translation of *The Body Speaks. Performance and Physical Expression* (2nd edition)

is published by FrancoAngeli s.r.l. by arrangement with Bloomsbury Publishing Plc

Grafica della copertina: B/D – Brovelli/Dell'Edera

In copertina: foto tratta da “Butoh Studies”, © Saverio Tonoli, per gentile concessione

Traduzione dall'inglese di Alexandros Giannakoulas

Copyright © 2020 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy

*L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sul diritto d'autore. L'Utente nel momento in cui effettua il download dell'opera accetta tutte le condizioni della licenza d'uso dell'opera previste e comunicate sul sito [www.francoangeli.it](http://www.francoangeli.it).*

# Indice

Ringraziamenti	7
Presentazione, <i>di Yoshi Oida</i>	9
Prefazione	11

## **PARTE PRIMA - Scoperta e preparazione**

Introduzione	17
1. Connettersi con il corpo	23
2. Impulso e reazione	43
3. L'emozione	62
4. La voce e le parole	76

## **PARTE SECONDA - Estendere la propria portata**

5. Le abitudini	97
6. Spingersi oltre	100
7. Che cosa ci impedisce di lavorare?	117
8. Apprendimento e insegnamento	133

### **PARTE TERZA - *Passare alla pratica***

9. Mettersi al lavoro	147
10. Connettersi agli altri	153
11. Il personaggio	173

### **PARTE QUARTA - *Creare significato***

12. Il pubblico	199
13. Consigli di stile e di tecnica	219
Conclusioni	231



# Ringraziamenti

Riuscire a ringraziare tutti è un'impresa impossibile. Dovrei esprimere la mia gratitudine a tutte le persone con le quali ho lavorato in Gran Bretagna, in Francia, in Giappone e in Australia, perché ciascuna di esse ha dato un contributo al mio pensiero. Talvolta in modi diretti, talvolta in modi insoliti e inaspettati. Ma sempre utili.

Come se non bastasse, molto del materiale contenuto nel libro è qualcosa di piuttosto ovvio, oppure è già da molto che è in circolazione. Non avendo idea della provenienza originaria di gran parte di questo materiale, non sono in grado di formulare dei ringraziamenti adeguati. Peggio ancora, ho "creato" molti di questi esercizi in isolamento, elaborandone la logica per conto mio. E ho spesso scoperto, in un secondo momento, che anche altri avevano "creato" concetti simili. In effetti, la cosa non dovrebbe sorprendere; se molte persone cercano di sviluppare un progetto valido per fabbricare una ruota, a molte verranno in mente forme rotonde che si somigliano tra loro. Dunque, se scoprirete che il materiale che è in questo libro coincide, in certi punti, con il lavoro di altri, non rimanete troppo sorpresi.

Ma devo comunque rivolgere un ringraziamento speciale a qualcuno: Yoshi Oida. Lui e io abbiamo lavorato insieme a stretto contatto per quindici anni, collaborando alla realizzazione di tre libri e alla creazione di diversi spettacoli. Nel corso di questo periodo, abbiamo trascorso mesi discutendo, dibattendo e chiarendo le nostre idee sulla recitazione. E sul rapporto tra la recitazione e la vita. Senza di lui, non avrei scoperto la passione che ho per l'apprendimento di questi processi, né il mio desiderio di trovare modi per comunicare le conoscenze che posso offrire. Grazie, Yoshi. E grazie anche a Pamela Edwardes, senza il cui sostegno e incoraggiamento questo libro non sarebbe mai apparso.

Per questa seconda edizione, vorrei esprimere i miei ringraziamenti anche

allo Arts and Humanities Research Council of Great Britain e alla Aiwa Anglo-Japanese Foundation. La loro generosa borsa di studio mi ha permesso di intraprendere una ricerca approfondita sul funzionamento dell'organismo umano. Questa ricerca mi ha a sua volta aiutata a perfezionare il mio pensiero e a chiarire diverse questioni per questa nuova edizione.

E, infine, voglio dedicare questo libro ai miei studenti. Mi hanno fatto le domande giuste. Ecco la risposta.

# Presentazione

di Yoshi Oida

Senza Lorna, i due libri che ho scritto – *The Invisible Actor*\* e *An Actor Adrift* – non sarebbero mai apparsi. Lei è stata capace di trasformare e chiarire con abilità le mie idee per un pubblico occidentale.

Abbiamo scritto quei libri insieme, sostenendo ore di discussioni, e alla fine del processo nessuno dei due era in grado di dire a chi appartenesse una determinata idea. A quel punto, la nostra collaborazione come autori si è interrotta, ma Lorna non è rimasta ferma con il suo pensiero. In caso contrario, scrivere questo libro sarebbe stato inutile.

Fortunatamente, anziché rimanere bloccata nel passato, Lorna è andata avanti, sviluppando le proprie idee e i propri approcci.

Spero che la troverete stimolante e intelligente come lo è per me.

Parigi, giugno 2001

\* Pubblicato in Italia con il titolo *L'attore invisibile*, Bulzoni, Roma, 2014 [NdT].



# Prefazione

Tutti gli aspetti della recitazione hanno a che fare con la comunicazione. Gli autori comunicano il loro mondo e la loro storia attraverso parole e linguaggi specifici. I registi e i coreografi comunicano il loro pensiero e la loro visione selezionando e modellando con attenzione gli attori, il progetto, la luce, il suono e il ritmo. Gli attori, a loro volta, possono comunicare la propria visione della profondità e complessità del percorso drammatico (o comico, o astratto) mediante il corpo.

Il corpo è anche il nucleo di qualsiasi forma di comunicazione umana nel mondo reale; probabilmente, il linguaggio del corpo costituisce un buon 70% della comunicazione di tutti i giorni. Le vostre azioni, le vostre reazioni, la distanza alla quale vi sedete da un'altra persona quando parlate, la fermezza con cui vi tenete per mano, sono tutti aspetti del linguaggio del corpo. Un altro 20% della comunicazione è costituito dalla modulazione della voce (i ritmi, il tono, il volume, l'energia e la cadenza), mentre il significato superficiale delle parole rappresenta solo il 10%. Immaginate che qualcuno vi dica: "Hai un nuovo taglio di capelli". Le parole sono inequivocabili, ma a seconda di come il parlante le pronuncia e di come posiziona il proprio corpo, la frase può significare "Hai un aspetto magnifico" oppure "Che ti è successo, così all'improvviso?" o magari "Bene, mi fa piacere vedere che ti stai rimettendo in sesto" o perfino "Ti va di bere qualcosa insieme?".

Gli attori devono farsi carico di questo processo; devono assicurarsi che ogni singola azione fisica rifletta e rafforzi ciò che desiderano comunicare. Ogni azione deve essere chiara e accurata; un canale diretto con il pubblico. Inoltre, gli artisti che adoperano la voce e il linguaggio (nella recitazione come nel canto) devono assicurarsi anche che il corpo formi una singola unità con questi due elementi, affinché ciò che viene rivelato al pubblico sia completo e autentico, senza blocchi, contraddizioni involontarie o artificiosità.

Questo ambito di comunicazione accurata non riguarda solo chi si gua-

dagna da vivere attraverso la comunicazione artistica. È importante per chiunque. Tutti comunichiamo, tutti cerchiamo di farci capire con chiarezza.

Ma la comprensione dei processi fisici e il rapporto con essi non costituisce semplicemente uno strumento per “gestire una comunicazione efficace”. Il ruolo del corpo è ben più fondamentale e pervasivo. Il corpo è il punto di collegamento diretto tra il nostro sé interno e il mondo esterno. Noi comunichiamo all'esterno i nostri desideri e le nostre idee attraverso le attività fisiche della parola e dell'azione. Possiamo formulare piani e considerazioni nella riservatezza della nostra mente, ma è il corpo a mettere in opera quei piani attraverso le parole che vengono pronunciate, le frasi, i gesti e i movimenti. Inoltre, riceviamo tutte le informazioni che ci arrivano dal mondo attraverso gli organi di senso del nostro corpo; attraverso gli occhi, le orecchie, la pelle, il naso e la lingua. È un processo che funziona in due direzioni; sia dal mondo, attraverso i nostri sensi fisici, fino al nostro paesaggio interiore, sia, poi, dalle nostre reazioni e dai nostri pensieri indietro nel mondo, attraverso l'azione fisica. Il corpo si trova al centro di questo scambio costante. È l'interfaccia tra la nostra vita interiore (pensieri, sensazioni, ricordi, sogni) e il mondo esterno (le altre persone, gli oggetti, l'ambiente fisico).

In effetti, è l'unico mediatore dell'esperienza umana. È il nostro corpo a scalare la montagna, a sussurrare nell'orecchio di qualcun altro, a tremare per l'emozione, ad avvertire un cambiamento nella luce, a stringere la borsa, a irrigidirsi per la paura, a ridere deliziato.

Ed esso può “ricordarsi” questa esperienza. Se vi sembra un'affermazione estrema, pensate per un attimo a quello che succede quando provate a ricordarvi le parole o la melodia di una canzone. Vi mettete lì seduti a pensare, ma proprio non riuscite a ricordarvi che cosa viene dopo. E allora cominciate semplicemente a cantare ad alta voce e, nove volte su dieci, mentre cantate, la parte della canzone che vi eravate scordati vi esce fuori dalle labbra. Forse non subito, ma in qualche modo, mentre cantate, il vostro corpo “ricorda” la melodia.

In termini di preparazione, è necessario riconoscere tanto l'importanza centrale del corpo quanto il suo ruolo come ponte tra la vita interiore e il mondo esteriore. Il corpo deve ambire a diventare un ricevitore più sensibile per le informazioni provenienti dal mondo e ad apprendere come elaborare queste informazioni in modi nuovi e più creativi. Gli occorre anche parlare in maniera più libera, chiara, diretta e vibrante, per poter comunicare al mondo esterno la ricchezza della vita interiore.

La prima parte del libro riguarda la preparazione, come fare pratica in vista del lavoro. L'obiettivo è diventare connessi: assicurarsi che il mondo e

la vostra vita interiore dialoghino tra loro attraverso il corpo in modo chiaro e diretto e che voi possiate impegnarvi pienamente con le risorse fisiche, emotive e creative di cui già disponete.

Dopo aver stabilito questo stato fondamentale di connettività, possiamo decidere di guardare oltre. Di ampliare la nostra gamma di possibilità al di là di ciò che già sappiamo. Di sviluppare aree alternative di libertà e di controllo; nuove tecniche, nuovi stili, nuove possibilità fisiche, nuovi processi immaginativi. E, quando decidiamo di ampliare la nostra gamma di possibilità, a beneficiarne non è soltanto la struttura anatomica. Nuovi modi di muoverci e di vivere nei nostri corpi arricchiscono i nostri sensi e approfondiscono la nostra esperienza di vita diretta. Più concediamo ai nostri corpi di aprirsi e di esplorare territori poco familiari, permettendo nuove reazioni, meglio siamo in grado di comprendere. Inoltre, questa seconda parte esamina alcuni degli elementi che ostacolano o facilitano l'apprendimento, sia per gli insegnanti sia per gli allievi.

La terza parte del volume tratta la messa in pratica del processo; svolgere il lavoro vero e proprio nella stanza per le prove, impegnarsi con il testo e con altre persone. Cercare modi di utilizzare il corpo nel delicato compito di lavorare insieme in specifici spettacoli. E impersonare un altro essere umano.

Nella quarta parte esamineremo il processo di creare e chiarire significato a beneficio del pubblico. I modi in cui l'attore e il regista possono far capire meglio situazioni, rapporti ed emozioni nell'osservatore. Viene presa in considerazione anche la questione dello stile.

Le quattro sezioni del volume sono abbastanza simili a una cinepresa che si sposti gradualmente verso una veduta sempre più ampia della scena. All'inizio, l'attenzione è focalizzata a destra; una rapida ripresa di "Io" e "Me" così come io sono adesso. Poi la telecamera si muove verso "Io" e "Me" come potrei essere in futuro. Quindi emerge un quadro più grande; "Noi" e ciò che facciamo insieme come attori. Infine, la cinepresa abbraccia l'intera realtà; "Noi" e "Loro"; ciò che facciamo per modellare quello che il pubblico vede.

Procedendo nella lettura, alcuni degli esercizi nel libro potrebbero sembrarvi vagamente singolari. Alla base delle mie idee ci sono la centralità del corpo e il suo ruolo come ponte per l'esperienza, quindi lavoro attraverso il corpo e la sua conoscenza, anziché su di esso. Il corpo è visto come un mezzo di apprendimento a tutti gli effetti, che contribuisce direttamente alla nostra conoscenza, anziché come un oggetto esterno che "necessita di una preparazione adeguata". Pertanto, alcuni esercizi, mentre se ne legge la descrizione, potrebbero sembrare bizzarri o improbabili. Non vi preoccupate; di solito, avranno senso dopo, quando li metterete in pratica con il vostro

corpo. Inoltre, dal momento che gli esercizi mirano a integrare l'intera fisicità tanto con il mondo interno quanto con quello esterno, troverete davvero pochi esercizi in cui il corpo, o la voce o le emozioni saranno trattati in totale isolamento da ciascuno degli altri aspetti, o separatamente dal mondo che vi circonda.

Voglio anche incoraggiarvi a lavorare in un modo diretto e sensoriale, reagendo al processo, anziché svolgendo semplicemente gli esercizi in maniera meccanica. Cerco sempre di trovare parole che vi indirizzino nel senso giusto, senza però dirvi esattamente cosa "dovreste" provare. Ognuno è differente e reagisce in un modo proprio e unico. Mettetevi in gioco e scoprite cosa gli esercizi hanno da offrirvi.

Ciò mi porta al motivo per cui ho scritto questo libro. Ho lavorato con un gran numero di stili di recitazione e di situazioni, inclusi la danza, il teatro classico, il teatro fisico, la performance d'artista, l'opera, il circo e lo spettacolo di strada, in spazi che variano da strutture capaci di ospitare 12.000 persone a intimi teatri sperimentali. Ho fatto prove con il testo e con l'improvvisazione, sia ideando sia interpretando. E ciò che ho scoperto attraverso tutta questa varietà di esperienze è che le competenze profonde di chi si esibisce sono simili, indipendentemente dallo stile o dalle esigenze tecniche specifiche. La capacità di essere veramente connessi e poi di comunicare in modo chiaro e autentico è universale; si applica in ogni contesto, cultura o mezzo di comunicazione. I bravi performer raggiungono il pubblico, convincendolo e coinvolgendolo pienamente nell'azione, che si tratti di trapezisti, attori shakespeariani o ballerini butoh. Sul palco, davanti alla cinepresa, in strada, sono tutti pienamente vivi ed espressivi nelle loro corporalità. Felici di possedere il proprio corpo individuale e di esplorarne e adoperarne la ricchezza.

Ha senso impegnarvi con il vostro corpo, "invitarlo alla festa" quando lavorate. Dopotutto, esso ha vissuto il mondo, lo ha sentito e ne ha fatto esperienza, reagendo a sua volta con l'azione e con le parole. Esso è ciò che siete voi, non qualcosa di separato e a sé stante. Ignorarlo equivale a ignorare la pienezza di voi stessi e rifiutare un'importante fonte di informazioni e di idee. Questo è vero per tutti, non soltanto per i performer. Poiché il corpo fornisce un percorso così facile e accessibile per il miglioramento personale, sembra illogico negarne l'importanza, voltare le spalle a ciò che esso vi può offrire.



# PARTE PRIMA

## Scoperta e preparazione



# Introduzione

Tutti noi abbiamo bisogno di prendere confidenza con il nostro corpo e con la gamma di possibilità che ci offre, utilizzando al meglio ciò che già abbiamo. In apparenza, la cosa sembra semplice; fatti avanti e fai ciò che sai. Purtroppo, non è così che funziona. In un mondo ideale, il nostro corpo di tutti i giorni sarebbe un canale che mette il nostro sé in contatto con la realtà esterna, liberamente e senza sforzo, in uno scambio fluido e costante. Ma noi non viviamo in un mondo ideale; viviamo nel mondo reale – un mondo molto attivo e concreto, che ha plasmato e modificato l'uso del corpo in una varietà di modi. I nostri corpi sono modellati dalle necessità dell'esistenza quotidiana e sono diventati selettivi nella loro interazione con il mondo. Non necessariamente in una maniera "cattiva", ma certamente in una maniera inevitabile.

I bambini più piccoli interagiscono con il mondo in modo diretto. I loro sensi sono vivi e affamati d'informazioni, alla ricerca di stimoli. Inoltre, comunicano fisicamente le loro sensazioni e le loro reazioni con semplicità e immediatezza. Quando un neonato fa i capricci, ogni particella del suo essere è coinvolta in quest'attività. Il suo corpo s'inarca all'indietro, i piedi percuotono il pavimento, i pugni si stringono e i polmoni emettono suoni potenti, mentre le lacrime colano lungo il viso del piccolo. Si capisce esattamente quali siano i sentimenti del bambino.

Ma noi non siamo neonati; siamo adulti che vivono in un mondo sociale, che ci ha insegnato a comportarci in maniera appropriata. Nel corso degli anni, abbiamo imparato come dovremmo esistere, come dovremmo mostrarci e come coesistere con altre persone. Siamo divenuti esseri sociali. Anche in questo caso, ciò non va visto come una cosa "cattiva"; dopotutto, un mondo popolato di esigenti neonati-adulti sarebbe estenuante. Ma dobbiamo comprendere come questo processo ci ha modellati e come possiamo smantellarlo, quando ciò è necessario e appropriato, perché esso ha creato delle limitazioni.

Nel corso del nostro processo di crescita ci viene insegnato a controllare e a presentare sia la nostra fisicità sia l'espressione delle nostre emozioni. Ci viene insegnato ciò che possiamo e ciò che non possiamo fare. In termini fisici, impariamo come sederci, come tenere le cose, quanto possiamo stare vicino agli altri, fino a che punto possiamo alzare la voce, con quanta insistenza possiamo esigere ciò che ci serve. Apprendiamo qual è il corpo di un "uomo", di una "donna" e persino di un "ribelle", secondo la specifica percezione che la nostra famiglia e il nostro gruppo sociale hanno di queste entità.

Analogamente, sulla base delle esigenze della nostra rete sociale (che include la nostra famiglia, la classe di appartenenza, la religione, la cultura, il lavoro e gli amici), veniamo incoraggiati a manifestare certe emozioni, mentre altre sono scoraggiate o proibite in pubblico. E anche quando un determinato sentimento è consentito, vi è comunque un controllo su quando, dove, come e fino a che punto si possa manifestare tale emozione. La rabbia potrebbe essere socialmente accettabile in una determinata famiglia, a patto che sia espressa solamente in forma verbale. In un'altra famiglia, esprimere la propria rabbia potrebbe invece essere proibito in qualsiasi contesto: occorre inghiottirla e negarne l'esistenza. In una terza famiglia, potrebbe essere permesso esprimere la rabbia sia fisicamente sia verbalmente, per esempio fracassando oggetti o persino colpendo gli altri. Le emozioni che sono accettabili cambiano a seconda del contesto. In certe società, a dover essere nascosta potrebbe essere la vulnerabilità, mentre la rabbia è socialmente accettata, oppure il contrario. Ma ogni gruppo sociale ha qualcosa (o molte cose) che occorre nascondere o incanalare in forme che godano di approvazione.

Questa socializzazione ha ripercussioni persino sulle scelte emotive personali – ciò che permettiamo a noi stessi di provare. Una persona che si identifichi fortemente con una cultura sociale che tiene in alta considerazione un distacco freddo e ironico sarà consapevole che un appassionato entusiasmo non sarà solo infruttuoso ma addirittura oggetto di scherno da parte del suo gruppo di appartenenza. Le ingenuie esplosioni di gioia saranno quindi giudicate tutte inappropriate e quella persona cercherà di soffocarle prima che gli altri si accorgano di esse.

Crescendo, diventiamo più abili nell'adattarci al mondo, più rapidi nell'apprendere che cosa fare e che cosa non fare, più bravi nella scelta delle reazioni giuste – quelle che ci faranno ottenere ciò che vogliamo da coloro che ci circondano. Così, diventiamo adulti di successo; ci inseriamo piuttosto bene nel nostro specifico gruppo sociale; parliamo, agiamo e ci relazioniamo agli altri in modi che sono premiati con l'accettazione e l'approvazione. Creiamo un'immagine pubblica che funziona in maniera efficace e

che siamo (chi più e chi meno) felici di portare avanti. Ci sentiamo ragionevolmente a nostro agio a essere visti come “quel tipo di persona”. Ciò è vero in qualsiasi società, che si tratti dell’Australia rurale, del mondo artistico parigino o di una banda di motociclisti. Possiamo trasferirci in un’altra società, se quella in cui siamo nati esige che ci adattiamo più di quanto siamo disposti a fare, oppure ribellarci di proposito, scegliendo di definire la nostra identità come outsider. Ma, anche quando cerchiamo un’altra società nella quale poterci inserire facilmente, ci adattiamo comunque a quella particolare comunità, persino quando è una comunità di outsider. In una certa misura, siamo tutti socializzati.

Tutto ciò può suonare assai opprimente, persino spiacevole. Dopotutto, non siamo semplicemente macchine che si attengono a dei programmi, né vittime indifese delle nostre circostanze. La socializzazione non è un imprinting; se lo fosse, tutti i membri dello stesso gruppo sociale sarebbero virtualmente repliche gli uni degli altri. Nella realtà, invece, siamo molto diversi. Prendiamo decisioni personali e distinte; parte della nostra immagine è frutto di una scelta, senza essere imposta dalla necessità. Ci piace essere un po’ rumorosi, oppure vestire solo con colori chiari. Nessuno ci costringe a conformarci, né veniamo puniti quando facciamo queste scelte. E anche il nostro rapporto con il processo di socializzazione può variare; alcuni aspetti del nostro contesto sociale sono di nostro gradimento, mentre le esigenze di altri modelli ci inducono a opporre una forte resistenza. La stessa immagine cambia con il tempo, adattandosi alle nuove circostanze, e ha la medesima capacità di reagire a contesti sociali diversi. La determinazione con cui perpetuiamo la nostra immagine dipende da dove siamo e in compagnia di chi. Effettivamente, siamo tutti individui unici e parte della nostra individualità è la natura specifica della nostra immagine sociale: una struttura complessa, che riflette la complessità della nostra cultura, della nostra classe di appartenenza, della nostra famiglia, oltre alle nostre scelte e forme di resistenza personali.

Finora ho descritto la socializzazione come un processo puramente esterno. Certamente la nostra immagine si ripercuote sul modo in cui ci presentiamo, su come agiamo, sulle scelte che facciamo. Si ripercuote su come ci manifestiamo all’esterno. Ma c’è anche una funzione meno evidente; l’immagine funziona anche come un sistema filtrante che esamina il mondo attorno a noi, selezionando ciò che valuta utile e rilevante. Si ripercuote sulla nostra percezione di tutto ciò che ci circonda. Inoltre, essa modella le nostre reazioni e i nostri rapporti con gli altri. In altre parole, l’immagine si ripercuote tanto sui nostri pensieri quanto sulle nostre azioni.

Per esempio, se camminando nella via che mi è più familiare mi appare